



Universidad de Chile

Facultad de Artes
Escuela de Posgrado

LA PRO-DUCCIÓN DE VACÍO

Argumentos heideggerianos para repensar el espacio
en la arquitectura

Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía
con mención en Estética y Teoría del Arte
presentada por

Aldo Hidalgo Hermosilla

Magister en Teoría e Historia del Arte U. de Chile 2001

Profesor Patrocinante
Doctor Rodrigo Zúñiga Contreras

Santiago de Chile, 2011

AGRADECIMIENTOS

La realización de este trabajo ha sido posible por la preciosa ayuda de personas cercanas a quienes manifiesto el más profundo reconocimiento: Agradezco a mi profesor patrocinante, Rodrigo Zúñiga, por la tenaz y minuciosa lectura del texto, por su orientación permanente, por su apoyo e involucramiento con las ideas tratadas. A Pablo Oyarzún, por su cordialidad y respaldo a mi trabajo. A Roberto Secchi, profesor de la Universidad de Roma, cuya amistad y juicio crítico me han enriquecido humana y académicamente.

A mis compañeros de trabajo de la Escuela de Arquitectura de la USACH: A Rodolfo Jiménez, Rodrigo Vidal y Carlos Richards, por hacer los arreglos pertinentes para compatibilizar mis horas de clases y talleres con el doctorado. A Hans Fox, por ayudarme a comprender el sentido de las palabras alemanas que temerariamente utilizo. A Jorge Lobiano, por la complicidad diaria y por sus criterios de medida que me siguen inquietando. A Germán por proveerme de libros y documentos muy útiles. A Ricardo por escucharme pacientemente. A mis padres y hermanos de quienes recibí siempre silenciosas señales de apoyo. A maya le agradezco de manera especial.

Este trabajo está dedicado, amorosamente, a mis hijos Florencia y Santiago, por su infinita paciencia, por la espera del capítulo que, juntos, seguiremos escribiendo.

INDICE

RESUMEN.....	6
--------------	---

INTRODUCCIÓN

1. Observaciones sobre el espacio en la arquitectura.....	7
1.1 Olvido del espacio.....	7
1.2 Una relación problemática.....	11
2. De la producción a la <i>pro-ducción</i> de vacío.....	15
2.1 Producción de vacío.....	15
2.2 La <i>pro-ducción</i> de vacío.....	19
3. Retorno al espacio existencial.....	23
4. Estructura de la tesis.....	30
4.1 De los objetivos.....	30
4.2 Del método.....	32
4.3 De la hipótesis.....	32
4.4 De las secciones.....	33

PRIMERA PARTE:

EL TRATO CON EL ESPACIO-LUGAR.....	36
------------------------------------	----

Capítulo 1: “Estar <i>en</i> ”: la confiabilidad de lo cotidiano.....	36
------------------------------------------------------------------------------	----

1.1 Un suelo para el espacio físico y existencial.....	38
1.2 El lugar es el nudo del espacio construido.....	40

Capítulo 2: Pensar el espacio existencial.....	43
-------------------------------------------------------	----

2.1 El itinerario del espacio en Heidegger.....	44
2.1.1 <i>Ser y Tiempo</i>	45
2.1.2 “El origen de la obra de arte”.....	46
2.1.3 ¿Y para qué poetas?.....	47
2.1.4 “...Poéticamente habita el hombre”.....	48
2.1.5 “La cosa”.....	48
2.1.6 “Construir Habitar Pensar”.....	50
2.1.7 “La pregunta por la técnica”.....	51
2.1.8 <i>El arte y el espacio</i>	52
2.2 Al inicio está el tiempo y el espacio.....	53
2.2.1 Sobre Hegel y Kant.....	55

2.2.2 El espacio-tiempo.....	58
2.3 <i>Estar situado es “estar en el mundo” (In-der-welt-sein).</i>	60
2.3.1 “Estar <i>en</i> ”.....	62
2.3.2 “Estar <i>ante</i> ”.....	65
2.3.3 Una definición de mundo.....	66
2.3.4 Mundo Circundante.....	67
2.3.5 Obra y naturaleza.....	70
2.4 Espacialidad existencial.....	73
2.4.1 El lugar del útil.....	74
2.4.2 Des-alejación y direccionalidad.....	77
Capítulo 3: Lugares que espacian espacios.....	80
3.1 La faena del habitar.....	86
3.2 El puente instauro el lugar.....	88
3.3 De la cabaña al sendero.....	93
3.3.1 La estrechez de la cabaña.....	94
3.3.2 Apertura hacia la vastedad de la comarca.....	99
SEGUNDA PARTE:	
LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO-FÍSICO	102
Capítulo 4: “Estar <i>ante</i> ”: dislocación del habitar moderno.....	102
4.1 Constitución del espacio objetivo.....	105
4.1.1 Delimitación y inscripción.....	107
4.1.2 Hegel y el espacio físico.....	107
4.1.3 Dos textos emblemáticos.....	110
4.1.4 Objetivar el espacio.....	113
Capítulo 5: Procesos del vaciamiento.....	117
5.1 Hacia la estructura de los fenómenos.....	121
5.1.1 Piranesi, crítica a la centralidad.....	123
5.1.2 Cézanne o de la simultaneidad.....	126
5.2 La configuración geométrica.....	129
5.3 Los Cinco puntos de la “caja de los milagros”.....	132
5.3.1 Declaración de principios.....	123
Capítulo 6: El bosquejo de Le Corbusier.....	140
6.1 El espacio <i>indecible</i>	145
6.2 Visión del horizonte.....	147
6.3 ¿Contemplación o circunspección?.....	155
Capítulo 7: Entre el habitar y la deslocalización.....	159

7.1 “Estar-en”, “estar-ante”: Imágenes.	168
----------------------------------------------	-----

TERCERA PARTE:

LA PRO-DUCCIÓN DE ESPACIO-VACÍO	172
----------------------------------------------	-----

Capítulo 8: Concertar la diferencia ontológica.	172
-------------------------------------------------------------	-----

8.1 Coloquio espacial.	175
-----------------------------	-----

Capítulo 9: Pensar el espacio desde la <i>téchne</i>	181
--------------------------------------------------------------------	-----

9.1 El juego de revelación y ocultamiento.	182
-------------------------------------------------	-----

9.2 Como <i>téchne</i> , la obra “deja ser” al espacio.	192
--------------------------------------------------------------	-----

9.2.1 La verdad como <i>Alétheia</i>	194
---------------------------------------------	-----

9.3 Desocupación del espacio: Jorge Oteíza.	198
--------------------------------------------------	-----

9.3.1 La obra en el lugar.	202
---------------------------------	-----

9.3.2 Lucha entre materia y luz.	203
---------------------------------------	-----

9.3.3 Un vacío para el sí-mismo.	205
---------------------------------------	-----

Capítulo 10: En el vacío leemos el espacio-tiempo.	207
----------------------------------------------------------------	-----

10.1 Otra sensibilidad por el espacio.	208
---------------------------------------------	-----

10.2 Lo decisivo del espacio preexistente.	215
-------------------------------------------------	-----

Capítulo 11: Correspondencias entre Heidegger y Venezia.	221
----------------------------------------------------------------------	-----

11.1 La ruina como vaciamiento del útil.	236
-----------------------------------------------	-----

11.1.1 Un museo de sí mismo.	239
-----------------------------------	-----

11.2 El Abismo: la negación de suelo.	246
--------------------------------------------	-----

11.2.1 Suelos y plataformas que “sellan”.	249
------------------------------------------------	-----

11.3 Lo abierto o la disolución de lo mundano.	256
-----------------------------------------------------	-----

11.3.1 Multiplicidad de horizontes.	260
------------------------------------------	-----

CONCLUSIONES	266
---------------------------	-----

1. El espacio como fenómeno es el juego del <i>aparecer</i> y del <i>ocultamiento</i>	268
----------------------------------------------------------------------------------------------	-----

2. La <i>pro-ducción</i> de vacío es “dejar aparecer” el espacio.	271
------------------------------------------------------------------------	-----

3. La potencialidad desocultante de la obra de arquitectura.	274
-------------------------------------------------------------------	-----

4. Tres cifras conclusivas sobre el método.	274
--------------------------------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA:	278
----------------------------	-----

RESUMEN

Este trabajo aborda la relación problemática entre aquello que, en la arquitectura moderna, se alza inadvertidamente como un principio en el proceso de configuración de la obra –*la producción de espacio-vacío*– y, lo que en términos de Martin Heidegger, se denomina espacio *existencial*.

Dicha relación, originada en el proceso histórico de modernización como corolario de la imposición del proyecto físico-técnico, si bien se interpreta como factor de reducción de la vivencialidad del espacio e inflexión estética moderna, aquí se propone como una *modalidad* del espacio. Lo propio de semejante configuración, es el juego espacio-temporal de puntos, de gradaciones y congruencias que, con su marcada disposición a lo abierto, remiten a la *espacialidad* del espacio.

Esto último, examinado junto a las reflexiones decisivas de Heidegger sobre la cuestión del espacio, permite proponer la expresión *pro-ducción de vacío* como la experiencia de la constitución físico-existencial del espacio. Así, la correspondencia ensayada entre pensamiento filosófico y arquitectónico instituye un horizonte metodológico para *repensar* el espacio moderno que, a la vez, deja entrever la potencialidad reveladora, desocultante, de la *obra* de arquitectura.

INTRODUCCIÓN

Porque más allá del espacio, parece, no hay nada a lo que el espacio se pueda reducir. Ante él no hay ningún desviarse hacia otra cosa. Lo propio del espacio tiene que mostrarse desde sí mismo. ¿Pero se deja aún decir lo suyo propio?

Ante la necesidad de tal pregunta se nos exige una confesión, en tanto que no lleguemos a experimentar lo propio del espacio, queda oscuro el hablar de un espacio artístico. Ante todo queda indeterminada la manera cómo el espacio interviene la obra de arte.

M. Heidegger. *El arte y el espacio*

1. Observaciones sobre el espacio en la arquitectura.

1.1 Olvido del espacio. Concertar una correspondencia entre pensamiento filosófico, estético y arquitectónico, para conocer la manera en que el espacio irrumpe en la arquitectura, parece ser una exigencia actual de orden metodológico y, al mismo tiempo, una tarea de *comprensión* del espacio en cuanto tal. Son estas interpelaciones necesarias, puesto que, como consecuencia de la penetración de la técnica moderna, nuevas formas de manifestación arquitectónica han relegado a un segundo plano el sentido que porta el espacio con relación al proceso de ideación, configuración e incluso a la propia experiencia espacial. Más aún, la emergencia de una cultura “operativa”, sometida a la potencia de los dispositivos técnicos y a la aridez de la sola producción de espacio físico, no sólo ha tenido como consecuencia el abandono del espacio en tanto categoría proyectual, sino del sentido constituyente de aquello que

Martin Heidegger¹ ha denominado *espacio existencial*, como aquel relativo al ser humano. En este contexto, la exigencia de abordar esta problemática es decisiva, en particular, si observamos que el objeto de la arquitectura y la índole de problemas que se derivan, atañen al espacio físico construido, es decir, al espacio *habitado*.

En efecto, el “olvido” de la dimensión existencial del espacio, promovido por una visión segmentada de la realidad, derivada de la especificidad con que se definen las disciplinas modernas, y la arquitectura entre ellas, crea dos situaciones de difícil conciliación que podríamos designar como una aporía conceptual entre cómo se *piensa* y cómo se *experimenta* el espacio. Por tanto, si esta disociación del concepto reviste algo de certeza, entonces la articulación física y existencial del espacio deviene relación problemática. A partir de este supuesto, este trabajo se impone como objetivo metodológico elaborar un itinerario argumental para la tarea de *repensar* el espacio en la arquitectura. Y la manera de construir el camino que posibilite esta “pensabilidad”, aparece como la contribución esperada de esta elaboración textual. Por consiguiente, se trata de hilvanar conceptos y reflexiones para enfocar e interrogar los pormenores de la relación problemática físico-existencial del espacio moderno. Siguiendo el epígrafe que encabeza esta Introducción, la exigencia radicaría en “hacer la experiencia del espacio”,² pues de ella se deriva el emerger de lo *propio* del espacio. Sí, como dice María Zambrano, “la primera, originaria *apertura* de la vida humana a las cosas que la rodean, a las circunstancias, es padecerlas” (Zambrano, 2005:188), la arquitectura sale al encuentro como el referente inmediato de esa experiencia.

Para este trabajo, los argumentos de Martin Heidegger sobre la noción de espacio son esenciales. A partir de sus conceptos, se busca articular el desarrollo discursivo con el

¹ Filósofo alemán (Messkirch, 1889-1976).

² Dice Martin Heidegger: “Cuando hablamos de “hacer” una experiencia, esto no significa precisamente que nosotros la hagamos acaecer; hacer significa aquí: sufrir, padecer, tomar lo que nos alcanza receptivamente, aceptar, en la medida que nos sometemos a algo. Algo se hace, adviene, tiene lugar”. Cf. M. Heidegger (1987:143).

objeto de aclarar la relación entre espacio existencial y arquitectura, pero, por sobre todo, encontrar *el sentido* que emerge de dicha relación. Aún cuando la arquitectura se pueda concebir técnicamente, su acción en el entorno habitado no sólo expresa un sentido técnico; más allá de esa conciencia existen otras significaciones que afloran, inadvertidamente, por sobre esos otros irrevocables. La arquitectura está determinada por un “para qué”, como su propósito o función, pero también comparece en ella la posibilidad de la experiencia del espacio en cuanto tal. Por lo tanto, en virtud de los escritos de Heidegger, especialmente de los más tardíos, se puede conjeturar que, en la experiencia del espacio en tanto “desocupado” de su componente funcional, con la *pro-ducción de vacío*,³ algo se muestre del espacio en sí y algo otro tenga lugar: la experiencia del espacio en cuanto *espacialidad*.

Más, aún si la interpretación moderna del espacio se puede entender como estrategia de vaciamiento asociada a la idea de espacio objetivo, “puro”, tendiente a la infinitud, de lo que aquí se trata es de confrontar este carácter con la configuración espacial tradicional, con el suelo existencial de la arquitectura en el que el espacio está ligado a la habitabilidad. En otras palabras, al espacio construido preexistente. Así, en una primera aproximación, se deduce que la configuración espacial arquitectónica no tendría como objetivo la configuración *del* espacio, sino, como escribe Pablo Oyarzún,

...de *un* espacio, que tiene por tarea volverlo, ante todo, ocupable: por lo cuerpos, las percepciones y los enseres, por los movimientos y los reposos, por los tiempos vividos, con sus ciclos y *nuances* y también por las expansiones y repliegues del ánimo” (Oyarzún, 2003:80).

³ La palabra *pro-ducción*, separada con un guión, está tomada del texto *Construir Habitar Pensar*, en el que Heidegger la distingue del concepto de producción técnica. El sentido que posee en ese texto, es el de la *téchne* griega; un “dejar aparecer”. Cf. M. Heidegger (2001: 118).

Sin embargo, el arquitecto diseña espacios vacíos, los produce con el propósito de hacerlos habitables, pero, en el evento de *producirse*, concurre la reconfiguración, la reintegración y el espacio mismo se constituye *junto* al sujeto. En otras palabras, si la arquitectura configura el espacio, en su *pro-ducción* se reintegra inadvertidamente el espacio en cuanto tal.⁴ Lo que aquí se presupone es la correspondencia de espacio físico y existencial en la experiencia del espacio vivido.

Estas afirmaciones, sin embargo, no hubiesen sido posibles sin haber aceptado antes la provocación contenida en el epígrafe de la Introducción. Es decir, asumiendo que el modo en el que el espacio interviene la obra de arquitectura deriva de la experiencia de “lo propio” del espacio, de su espacialidad. Sin esta advertencia, el proceso de configuración espacial que busca la habitabilidad seguirá siendo vago, pues no conocerá su “materia” fundamental, lo propio del espacio. Por ello, a la luz de unos indicios contenidos en dibujos y obras, se ha conjeturado que la modernidad, a través de la producción de vacío, ha concebido y formalizado un modo particular de espacio. Lo que aquí se afirma es que la actualización de esta modalidad, que “subyace” en la experiencia, puede constituir momento de revelación y de reintegración física y existencial del espacio. Entonces, dado que lo propio del espacio moderno, su propuesta de infinito espacial (*ápeiron*), no es posible de interpelar directamente, hemos interpretado la intencionalidad de *producción de vacío*, en tanto configuración, como el juego espacio-temporal de puntos del espacio, gradaciones y congruencias marcadamente orientadas a lo abierto que remiten a la *espacialidad* del espacio. Tal descripción supone la experiencia.⁵

⁴ Nuestra hipótesis es que la experiencia de una parte conlleva la experiencia de la unidad. Para Merleau-Ponty, “la unidad de la cosa no está detrás de cada una de sus cualidades: es reafirmada por cada una de ellas, cada una de ellas es la cosa entera”. Cf. M. Merleau-Ponty (2008: 30).

⁵ Esta articulación, esencial para relacionar lo físico y lo existencial, remite a lo *abierto*, es decir a estar abierto en el sentido de la apertura del cielo y del espacio a la “completa percepción.” Cf. M. Heidegger (2000c:212). O, también: “aquello que tiene el carácter de ser descubierto,” es decir: “mostración de lo que el olvido ontológico encubre y oculta”. Cf. M. Heidegger (1956:55).

1.2 Una relación problemática. El pensamiento de que el espacio tiene un valor existencial, junto a un valor físico-técnico, ya está presente en la arquitectura egipcia. Y se concretiza en los elementos espaciales más simples, aquellos orientados a la exterioridad, a lo abierto; son los suelos y senderos que conducen los rituales religiosos o funerarios.⁶ Es decir, son los elementos que exploran el movimiento y recorren la profundidad; “la más existencial de las dimensiones” (Merleau-Ponty, 1997:271). Desde esas tempranas prácticas, el espacio en la arquitectura ha sido una equilibrada tensión entre concepción física y existencial. No obstante, al trasladarnos a la modernidad se observa el hecho de un progresivo reforzamiento del carácter fisicalista del espacio. En otras palabras, en el espacio habitado moderno prevalece el espacio objetivo por encima de la significación existencial.

En efecto, lo que se advierte en este proceso histórico es la pérdida constante del vigor existencial del espacio y, en consecuencia, la anulación del momento de constitución espacial, de su experiencia. Como se observa en la actualidad, la acción de proyecto moderno ha devenido en un allanamiento de las particularidades de las culturas tradicionales. El afán de progreso material ha impedido reflexionar sobre el carácter existencial del espacio, pues ha provocado un vaciamiento del “núcleo ético y mítico” del habitar, para usar esa admirable expresión de Paul Ricoeur.⁷ Por ello, hemos denominado “producción de vacío”, aquella operación proyectual que sin enunciación teórica premeditada, se alza como principio en la configuración de la obra de arquitectura y que la caracteriza en cuanto moderna.

Si bien esta operación de vaciamiento hunde sus raíces en los orígenes del proceso histórico de modernización y “universalización”, no ha sido reconocida ni desplegada en su potencialidad, sino considerada comúnmente como efecto lateral. En una

⁶ Aparte del carácter abierto de las construcciones, sin puertas ni pasillos, sólo rodeadas de muros, dichas estructuras comenzaban con un camino adoquinado. Según Estrabón, señala Hegel, medían “cien pies de ancho y una longitud tres o cuatro veces mayor”. Cf. G.W.F. Hegel (1981:55).

⁷ Cf. K. Frampton (1993:318). Cita.

conferencia del año 2005, el arquitecto Rafael Moneo, autor de una extensa obra construida y además teórico y profesor de la Harvard School of Design, afirmaba que, pese a la condición sustantiva que adquirió el espacio en el proyecto moderno, la historia reciente indica que tal preocupación se ha ido extinguiendo. En el caso de la Biblioteca de Seattle del arquitecto Rem Koolhaas, construida recientemente, Moneo encuentra referencias para el espacio de hoy, diciendo que,

...es resultado y no origen de la acción y el gesto proyectual. (...) Aunque en términos fenomenológicos y sensoriales el espacio está presente, nadie diría que el arquitecto ha elaborado su proyecto desde él. (Moneo, 2007:45).

Para Moneo, el concepto de espacio deriva de diversas consideraciones técnicas y estructurales, siendo este caso extensivo a la arquitectura actual. Para argumentar lo contrario, señala otro edificio del arquitecto Koolhaas, la Villa Dall'Ava, construida en los años '80 del siglo XX. En esta casa, Moneo no duda en reconocer el concepto moderno de espacio-tiempo acuñado por la física de inicios del siglo XX y que el historiador Sigfried Giedion ejemplifica con la casa Curutchet de Le Corbusier. No obstante, según veremos más adelante, tampoco la importancia que la modernidad pudo haber dado a la experiencia del espacio, ha significado considerarlo como la idea esencial del pensamiento arquitectónico.

A este respecto, un primer antecedente indica la necesidad de reconsiderar el espacio preexistente, construido históricamente. Este antecedente señala que, a diferencia del modo exclusivo con que la técnica moderna trata el espacio, un pensamiento inclusivo debe articular la configuración física de la espacialidad interior, recabada en el cuerpo tectónico, con el espacio exterior fenoménico, como el *dónde* que le otorga su lugar. Mientras no se discutan estas notas la espacialidad no podrá ser pensada en su pertinencia *al* espacio. Este juego de oposiciones, adquiere un carácter constituyente por el simple hecho que “la obra de arquitectura no es un bloque impenetrable: la arquitectura tiene un interior y un exterior” (Brandi, 1975: 300).

En una entrevista concedida el año 1986 a la revista “Domus”, el filósofo Jacques Derrida, esboza este aspecto como condición fundacional de la arquitectura, diciendo:

La cuestión de la arquitectura es de hecho el problema del lugar, de *tener lugar* en el espacio. El establecimiento de un lugar que hasta entonces no había existido y que está de acuerdo con lo que sucederá allí un día: eso es un lugar. (...) Esto en absoluto es natural. El establecimiento de un lugar habitable es un acontecimiento. (Derrida, 1986:18).

Por lo tanto, lo que está en juego en esta propuesta es la idea de que el espacio en la arquitectura, es una *modalidad* del fenómeno espacial y, en cuanto tal, puede ser concebida como acceso a la experiencia del espacio, es decir, a la experiencia de su espacialidad. Como se ha dicho antes, el contenido de esa experiencia se conjetura en tanto evento de reintegración entre la espacialidad física del cuerpo arquitectónico y el espacio existencial pertinente. Sin embargo, esta tentativa de pensar la reintegración no significa negar de plano la arquitectura en tanto técnica, más bien condiciona el despliegue del problema del espacio y sus posibilidades, hacia un horizonte de comprensión que integra al ser humano en su condición respectiva esencial de “ser en situación”, y no como una variable paramétrica (sujeto estadístico, sociológico o antropométrico). En la entrevista aludida, Derrida expone las consecuencias que tiene para el estatuto de la arquitectura, el énfasis puesto en los argumentos de la técnica y la funcionalidad:

Pienso que, en el momento en que se diferencia entre *theoria* y *praxis*, la arquitectura se percibe como una mera técnica, apartada del pensamiento. No obstante, quizá pueda haber un camino del pensamiento, todavía por descubrir, que pertenecería al momento de concebir la arquitectura, al deseo, a la invención. (Derrida, 1986:18).

Por consiguiente, se busca la inversión del énfasis técnico para incorporar, en el discurso arquitectónico, otra de sus dimensiones y, desde allí, reconfigurar sus modos

de comprensión. La crítica a la técnica, no nace solamente como oposición a la inmediatez de sus caracteres, en cuanto técnicos, sino en tanto han demostrado ser poco vitales al momento de confrontarse con el sentido del espacio, ya que reducen la experiencia espacial en la arquitectura a la mera funcionalidad. Así, se prescinde del encuentro del sujeto con el principio de instauración del lugar, de la manifestación del coloquio físico-existencial del espacio, así como de la experiencia de *constitución* del espacio, dejando vacilante el asunto heideggeriano de cómo el espacio irrumpe en la obra de arquitectura. En otras palabras, lo que se observa en el discurso arquitectónico contemporáneo, es la necesidad de un horizonte de comprensión del proceso espacial que supere la noción física del espacio. En consecuencia, lo que se busca aquí es un acercamiento a la relación entre espacio y arquitectura desde el lugar de quien experimenta, de quien interpreta.

Asumiendo estos planteamientos, como tentativa de apertura hacia una gama de problemas y temas inherentes al espacio que tocan la arquitectura, nos proponemos abordar un caso situado en la práctica moderna, que parece servir para abordar la pregunta por el espacio. Es éste un croquis del arquitecto Le Corbusier,⁸ en donde observamos una operación técnica dirigida a la configuración espacial o *producción de vacío*. Luego, acudiendo a la reflexión sobre el espacio de Martin Heidegger, veremos cómo esta configuración puede declinar en la *pro-ducción de vacío*, interpretada como la experiencia del espacio que vigoriza sus rasgos existenciales. En otras palabras, lo que se quiere poner en acto es la “intuición de vacío”.⁹

Ateniéndonos a la idea de *Pro-ducir (Hervorbringen)*, tal como la comprende Martin Heidegger, nos enfrentamos a un develamiento, a un “dejar que algo, como esto o

⁸ Charles Edouard Janneret (1887-1965). Arquitecto, más conocido como Le Corbusier, destaca también como urbanista y pintor, siendo protagonista central de las Vanguardias artísticas de inicios del siglo XX y del Movimiento Moderno en arquitectura.

⁹ Sobre el concepto de intuición Heidegger escribe: “En fenomenología, a este tener el propio ente captándolo en su estar corporalmente presente se le designa como *intuición*”. Cf. Heidegger (2004a:89).

aquello, de este modo o de este otro aparezca en lo presente” (Heidegger, 2001:118). Bajo esta premisa, se puede manifestar el espacio y, al mismo tiempo, la potencialidad reveladora, desocultante, de la arquitectura.

2. De la producción a la *pro-ducción* de vacío.

2.1 Producción de vacío. En el libro de Willy Boesiger y Hans Girsberger, *Le Corbusier 1910-1965*,¹⁰ hay un dibujo del arquitecto suizo francés, donde se nos revela uno de los fenómenos de la arquitectura moderna que, sin contar con una enunciación teórica explícita, aún hoy se evidencia como factor esencial en la configuración de obras contemporáneas (fig.1).

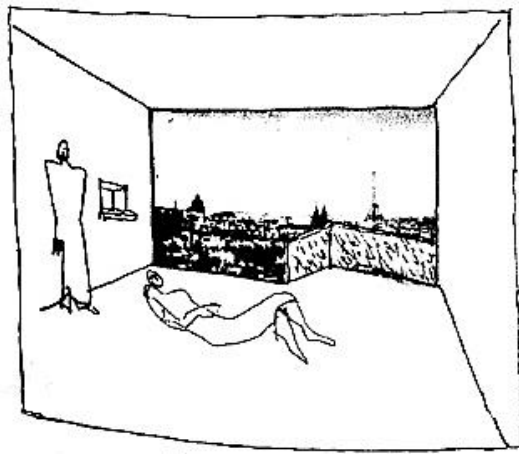


Fig. 1 Le Corbusier; bosquejo para una habitación del complejo Orsay-París.1961.

Esta nueva condición de apertura de la obra hacia la exterioridad, no sólo se observa en su realización material, sino que parece ser corolario de un paso del pensamiento arquitectónico al comprender que la presencia de las cosas se puede consumir en su representación: cuando la técnica de la representación permite fijar en el plano, en la

¹⁰ Cf. W. Boesiger y H. Girsberger (1994:187).

superficie bidimensional, el cuerpo tridimensional de la arquitectura. Es decir, parafraseando al arquitecto Alessandro Anselmi, cuando se conquista, cuando se ve en el fondo finito del cuadro, lo infinito visual “vacío”, el espacio vacío asume una valoración en cuanto “categoría conceptual fundamental de la metodología moderna de la disciplina proyectual” (Anselmi, 2000:21). Ya no son entonces los caracteres de un espacio preexistente por sí mismos los que se valoran, sino el sistema de representación. Es decir, son las características del medio de representación las que determinan el valor espacial, en este caso, mostrándolo como concordante con las leyes del código geométrico. De allí proviene el valor simbólico de lo representado.

El dibujo al que se alude, representa una panorámica de París tomada desde una de las habitaciones del proyecto Orsay-París de 1961. Se observa en él, como plano de fondo, la masa construida, homogénea y oscura, que se perfila en tres siluetas típicas de la ciudad. Sobre este fondo, se han trazado algunas irregulares líneas oblicuas para representar los límites de un recinto. Con ellas se construye un dibujo en perspectiva que fuga hacia la cúspide de la *Torre Eiffel*. De este modo, se delinea un *intérieur* moderno como un simple umbral, desnudo. Sirve de límite un amplio vano en el plano exterior del recinto. Un balcón y el rectángulo de un pequeño nicho otorgan el ornamento a este ambiente. Por consiguiente, el espacio del primer plano representa un interior transitorio, efímero aunque iluminado, abierto y transparente. Desde este sitio, la mirada no encuentra obstáculos para su prolongación al exterior.

Dos figuras humanas ocupan el espacio en diversas actitudes. Una, de aspecto femenino, yace extendida en el suelo y contempla la silueta histórica. La otra, de pie, se muestra asombrada por lo que se ofrece delante. Ambas están muy por encima del plano del suelo; soporte textual en donde se ha inscrito el habitar humano históricamente. Parafraseando al arquitecto Paul Virilio, habitan “un callejón vertical sin salida”.¹¹ El poderío de la técnica los aleja del tumulto urbano; de las calles y

¹¹ La frase dice: “La torre (...) es un callejón sin salida en altura” Cf. Virilio (2006:31).

tugurios apiñados a ras de suelo, asignándoles una región tridimensional del espacio. Suple el aislamiento del nuevo sitio, un único punto de vista sobre el *panorama* visible, ahora el observador se “enfrenta” a un paisaje hipnótico para su contemplación desplazando el horizonte cotidiano de cabezas humanas, más vivo y cercano. Lucio Fontana, fundador del movimiento italiano *Spazialismo*, lo describe del siguiente modo:

La verdadera conquista del espacio hecha por el hombre, está en la separación de la tierra, de la línea del horizonte que por milenios fue la base de su estética y proporción. Nace así, la cuarta dimensión, el volumen ahora está contenido verdaderamente en el espacio en todas sus dimensiones (Fontana, 1986:1).

Esta operación técnica, que identificamos con el concepto de *producción de vacío*, representa la idea de conquista, de libertad espacial. Constituye además, un modo en que el espacio se inmiscuye en la arquitectura; el infinito moderno. ¿Es éste un factor detonante de una estética o una modalidad del nuevo habitar? La modernidad, por medio de sus dispositivos técnicos, ha dislocado los modos de comprensión del espacio como expresión de lugares ligados a un suelo, a las cosas, a la historia de su ocupación y a los actos o movimientos habituales del individuo. Para el sujeto moderno, la desnudez y extensión del espacio, es lo nuevo con que confrontarse en la cotidianeidad libre de vínculos históricos o simbólicos.

La frontalidad de esta vista sobre la ciudad muestra una comprensión de la realidad como paisaje. Así, la esfera del yo interior del sujeto aislado está dirigida a la *extensión*, al vacío y a lo lejano que se presenta como aquello que modula libremente un horizonte de sentido. La modernidad, por medio de la producción de espacio vacío intenta construir su *ficción* espacial, la infinitud, a partir de una ocupación física y visual del espacio. ¿Es ésta “una suerte de dominio del espacio”, por parte de la

arquitectura, tal como supone Heidegger respecto de la escultura moderna?¹² Si así fuese, podría significar que el pensamiento arquitectónico moderno, circunscrito a la estética de la máquina, no advierte plenamente el alcance existencial del espacio, a diferencia del arte de la misma época o de la arquitectura oriental. Toda vez que lo comprende, exclusivamente, como medio o recurso. Así ocurre en el caso del arquitecto Le Corbusier quien reconocerá tardíamente la importancia del espacio (la cuarta dimensión para los cubistas), interpretándolo en una dimensión estética, asociada a las proporciones. En su artículo “L’espace indicible” de 1948, escribe:

La arquitectura, la escultura y la pintura dependen específicamente del espacio, se ven en la necesidad de controlar el espacio, cada una según sus medios propios. Lo esencial de lo que aquí se dirá es que, la creación de la emoción estética, es una función especial del espacio.¹³

No obstante, subsiste en su pensamiento la idea de espacio como algo “controlable” y como producto de la manipulación técnico-compositiva. Es cierto que a través de estos procedimientos la arquitectura alcanzará nuevos estándares de habitabilidad, nuevas soluciones al habitar sin advertir que, junto a ese espacio programado, se “oculta” un espacio existencial del cual no conoce sus implicancias, aunque, potencialmente, actúe en el sujeto por su grado de involucramiento.

Pero, ¿cuál es la relación en la experiencia del sujeto con este espacio vacío que se le presenta? ¿Qué significa para él este nuevo vacío fenoménico, este espacio claro, iluminado y limpio en donde no encuentra ya sus propias huellas o las referencias de una historia común que también le pertenece? Es ésta la experiencia que se hace del proceso de desarraigo, de dislocación (*Ent-ortung*), es decir, del “símbolo de la ruptura del vínculo entre espacio y lugar” (Cacciari, 2000:41).

¹² Cf. M. Heidegger (2000a:19).

¹³ Cf. C. van de Ven (1977: 249).

2.2 La pro-ducción de vacío.¹⁴ A mediados del siglo XX, en la arquitectura emerge un pensamiento crítico como consecuencia de la urgencia por contrarrestar la *tabula rasa* del racionalismo como expresión directa de ella. Este pensamiento, ligado a la así llamada “posmodernidad” junto a otras visiones muchas veces divergentes y marcadamente tecnológicas, ha permitido repensar el carácter de aquellos espacios vacíos, desde una perspectiva que conlleva la redefinición de la relación entre espacio construido e historia, no sólo como una actualización referida a los significados diversos que la propia época le puede imprimir, década de los ’80, sino por la voluntad deliberada de resignificar las nuevas estructuras, en vista de la crisis del proyecto moderno.

Y quizás, es con la conferencia de Martin Heidegger en el Coloquio de Darmstadt de 1951, titulada *Construir Habitar Pensar*, que podemos suponer un nuevo arranque para el concepto de espacio. Vigor que distingue la puesta en crisis del modelo de ciudad vigente y del dominio de la técnica, porque robustece la voluntad de recuperar códigos espaciales tradicionales e históricos. Esta hipótesis, emerge al observar las motivaciones de algunos grupos de arquitectos por repensar el espacio desde la noción de lugar, tal como lo propusiera el filósofo alemán en dicha conferencia y que se manifiesta en el caso inglés del *Team X* o de *La Tendenza* en Italia. De igual modo, son demostrativas las últimas sesiones del CIAM.¹⁵ Pese a que en las primeras reuniones se constituye la base ideológica del movimiento racionalista, pensemos en la IV conferencia de donde emerge la “Carta de Atenas”,¹⁶ cuya aplicación y efectos en la ciudad contemporánea aún está presente a través de la planificación y zonificación de la misma.

¹⁴ Como se señala más arriba, en este trabajo, pro-ducción (*Hervorbringen*), se entiende como “producir en el sentido de engendrar”, como alude Heidegger, y no en el sentido moderno, fabril, del término (*Herstellen*). Cf. *Supra*, p.14

¹⁵ CIAM: Conferencias Internacionales de Arquitectura Moderna. Desde 1928 hasta 1959, se realizaron once reuniones.

¹⁶ Elaborada en 1933 y publicada en 1942, “La Carta de Atenas” expone los principios de urbanismo del movimiento moderno. En ella se analiza la ciudad moderna y se proponen medidas de corrección de su estado a través de cuatro criterios: Habitación, Esparcimiento, Trabajo y Circulación.

A partir de los años '50, se tiende a abandonar ese infértil punto de vista al debatirse temáticas y argumentos que abordan la reconsideración de valores ambientales, históricos y vivenciales de calles y plazas tradicionales. Sintomático resulta conocer, a este respecto, los nombres con los cuales se denominaron esas últimas sesiones del CIAM: “El corazón de la ciudad”, “La habitación” o “El hábitat”.¹⁷ En todos los casos se trata de temas vinculados al espacio de la ciudad tradicional. Tal interés, unido a ciertos caracteres de la modernidad a los cuales estos grupos de arquitectos no renuncian, perfila una nueva estrategia de proyecto que conlleva a su vez, una nueva concepción espacial, según lo ha demostrado el historiador K. Frampton, por medio de la noción de Regionalismo Crítico.¹⁸ Dicho concepto, que ha sido elaborado sobre la base de una reflexión de Paul Ricoeur, se basa en el contrasentido que el filósofo francés observa como la característica que distingue a la segunda mitad del siglo XX, escribiendo:

He ahí la paradoja; cómo volverse moderno y volver a las fuentes; cómo revivir una civilización antigua y adormecida y formar parte de la civilización universal...¹⁹

Esta concepción, cuya expansión comienza a fines de los años '50, primeramente en Inglaterra, Holanda e Italia, supuso una acción sobre el espacio construido, tendiente a modular más densamente el espacio moderno, aceptando y dando valor a modos de ocupación de espacio local, propios de un ámbito vivido, reincorporando sistemas constructivos históricos, reinterpretando sus sentidos y significaciones. Esta propuesta espacial ya no se resume ni identifica con la configuración de una “atmósfera abstracta” sostenida en período de las Vanguardias, sino, más bien, con

¹⁷ En 1951, con sede en Inglaterra, la conferencia trató sobre *El corazón de la ciudad*. En 1953, en Francia, se publica la *Carta de habitación*. En 1956, en Yugoslavia, el tema fue *El hábitat*.

¹⁸ Sobre este concepto Cf. K. Frampton (1993: 331-332).

¹⁹ Cf. K. Frampton (1993: 318).

una “atmósfera enrarecida” que fusiona la idea del *vacío* de la modernidad de carácter metafísico, con una tectónica de carácter histórico, actualizada.²⁰

Simultáneamente a esta experiencia, han madurado impensadamente los principios de la restauración y de intervención en antiguas estructuras en el espacio urbano. Así, las operaciones de puesta en obra, han debido tomar en cuenta una nueva acepción más propia de la intervención en el espacio construido; la *preexistencia*. Esta noción representa el soporte conceptual y físico de las posibilidades de actuación material. A partir de este reconocimiento, la ideación del nuevo espacio debe conjugar el cuerpo precedente con el entorno inmediato. Para este efecto, el proyecto arquitectónico asume como su fundamento la “lectura” del hecho preexistente. Será entonces la huella de una historia condensada en la preexistencia y las condiciones presentes, la que conjugue o delimite la ideación del espacio. Así, el proyecto arquitectónico deja de ser una proyección absoluta y experimental respecto de las posibilidades futuras, y deviene actividad rememorativa, como una hermenéutica.

Estas propuestas, históricamente desarrolladas en la Italia de la segunda posguerra,²¹ revelan otros alcances del espacio vacío. Ya no interesa reconocer en él las condiciones de uso pragmático - puesto que la tecnología, por medio de instalaciones y nuevos equipos colabora a optimizar los parámetros de confort ambiental-, sino la determinación dentro del horizonte de la memoria, de un sentido que reintegre el espacio a lo humano y al entorno ya significado por una identidad histórica.

Bajo estas condiciones, el espacio nuevamente es “pensable”. Así, con *pro-ducción de vacío*, entendemos una declinación del concepto tradicional de *producción*. En efecto, si en éste la carga significativa converge en el producto como finalidad, con aquel se quiere manifestar el proceso de “lectura”, una instancia temporal de la experiencia (*produciéndose*). Siguiendo al Heidegger de *El arte y el espacio* se tiene

²⁰ Para una fenomenología de la *Atmósfera*; Cf. “Rivista di Estetica” N° 33 (3/2006).

²¹ Cf. Marisa Dalai Emiliani (1982: 151).

por objeto la restitución del espacio como fenómeno originario (*Urphänomen*). En él, las modalidades de comprensión del individuo actúan junto al estar *en* que sugiere la puesta en obra donde comparecen las cualidades físicas y existenciales del espacio moderno. En especial, la luz que define límites, umbrales y atmósferas en un juego recíproco con la forma tectónica, que emerge simplemente del suelo (fig. 2). Aquí, el sujeto no está llamado a ser observador subyugado frente a un “paisaje” vacío, sino constituyéndose en alguien que *recuerda* los haberes previos, que *escucha* respecto del carácter histórico o existencial de las cosas, por el mero hecho de que también “...él no está simplemente presente sino que existe”.²² Entonces, este vacío apela menos a los caracteres físicos del espacio, que a la pre-comprensión en la que el sujeto se desenvuelve cotidianamente; los pre-juicios que lo constituyen. En efecto, esta modalidad de vacío ya no representa los valores de aquel espacio funcional e higiénico del racionalismo y, tampoco la ficción de espacio infinito, sino, más bien, y contrariamente, se presenta como espacio *oscuro*, que reúne memoria, lugar y vivencia existencial, a veces traumática.²³ Por consiguiente, esta concepción de vacío, ¿está más cerca de interpretar lo “propio” del espacio?



Fig. 2 F. Venezia; Plaza en Lauro. 1980.

²² Cf. Maurizio Ferraris (1988: 262).

²³ Sobre esta concepto de espacio oscuro en contraposición a espacio claro Anthony Vidler comenta: “Del mismo modo, se espera que el espacio esconda en sus pliegues más oscuros y en sus márgenes olvidados todos los motivos de miedo y de fobias que han vuelto a obsesionar con tanta insistencia la imaginación de quienes han intentado definir y de circunscribir los espacios para proteger la propia salud, la propia felicidad”. Cf. A. Vidler (2006:187).

3. Retorno al espacio existencial.

Puesto que el espacio no es algo que atañe sólo a la arquitectura, sino que es un concepto universal, los términos con que se designa el espacio en este ámbito disciplinario, tales como lugar, vacío, espacio o extensión, sólo parecen ser formas o modalidades para poder decir algo de este elemento. Si así fuese, el espacio en la arquitectura sería un caso particular del fenómeno espacial. Pero, quizá esta categorización puede connotar una reducción del fenómeno, que por su naturaleza misma busca evitar una definición que lo subyugue. En efecto, porque el espacio no es un fenómeno como puede serlo cualquier otro; cuando nos referimos al espacio, nos referimos a un *concepto fundamental*. Es decir, a uno de aquellos conceptos que se nos impone como el suelo verosímil en donde poder hincar la posibilidad de un fundamento, de un conocer algo y, a su vez, de nosotros mismos, el *ahí* propio. Para el filósofo Martin Heidegger, a quien hemos llegado atraídos, como ya se ha dicho, por la evidencia del pensamiento espacial que emerge desde sus tempranos escritos, los *Conceptos fundamentales* no serían potestad de una disciplina particular, tampoco de la filosofía especialmente. Exceden esos límites rigurosos y más bien, son propios del amplio dominio del *pensamiento mismo*.²⁴ Para el filósofo:

Son apelaciones que dirigen la palabra al hombre en su esencia y que exigen una respuesta. Pero estas apelaciones, que mejor podemos denominar a-pelaciones, no se dejan exhibir como cosas fácticas, ni tampoco enumerar como cosas urgentes. El hombre históricamente acontecido debe ser alcanzado por ellas y para esto es necesario que se deje alcanzar. (Heidegger, 1994: 31).

Quizá por mérito de esta provocadora y grave distinción, a menudo inobservada, el discurso y la práctica arquitectónica desde el Renacimiento hasta hoy, ha descansado

²⁴ Es lo que deducimos de una frase de Heidegger con relación al pensamiento que se despliega en la relación arte-espacio. Escribe el filósofo: “En tan escasa medida puede el escultor decir qué sean las artes figurativas, a través de una obra figurativa, como el físico, en cuanto tal, está en condiciones de decir qué es la física a través de su investigación”. Cf. Martin Heidegger (2000b:21).

en el uso y perfeccionamiento de sus instrumentos técnicos para establecer el espacio como categoría operativa. Por ello, a través de sus instrumentos técnicos de actuación, la geometría euclidiana y la perspectiva, se han determinado el temple de la “entidad” con la cual deben establecer relación y de la cual toma su configuración fundamental. Así, la representación se apropia del fenómeno y, a su vez, construye la mirada del sujeto. La representación le proporciona los instrumentos de reducción del espacio a una pura visibilidad. Parafraseando el núcleo del pensamiento de Erwin Panofsky, el arquitecto Juhani Pallasmaa escribe:

La invención de la perspectiva hizo del ojo el punto central del mundo perceptivo, así como el concepto del yo. La propia representación en perspectiva se convirtió en una forma simbólica que no sólo describe sino que también condiciona la percepción. (Pallasmaa, 2006:15).

Pensar el espacio, en este caso, alude a la representación, y no sólo implica la emergencia del artificio, la recurrencia a una noción abstracta derivada de un proceso mental, sino también a una voluntad de emancipación con relación a la concepción tradicional que remite a prácticas estéticas y culturales que se consideran superadas. Para este pensamiento, los atributos y características preexistentes del espacio se homologan desde el momento que entran en el sistema de coordenadas mensurables y bajo el dominio de la visión. En esta experiencia no se alude a la idea de una concepción vital arraigada a lo concreto y a lo contingente. Tampoco a una acción colectiva que represente las características de los grupos sociales que han producido históricamente el espacio, sino, a una expansión de un yo individual apoyado en la visión, como el medio de apropiación de la exterioridad.

Esta disyunción o fisura que la arquitectura porta consigo, respecto a la concepción de espacio, ha sido la fuente de mayor generación de distancia y mediaciones con el mundo al cual finalmente debe remitir. Marca el límite entre la autonomía de la disciplina y el mundo social y cultural al que sirve. Henri Lefebvre ha extremado esta

polaridad haciendo una distinción entre “espacio de los arquitectos” y “espacio arquitectónico”.²⁵ La crítica del francés radica en el hecho que el espacio que se interviene está considerado, por el arquitecto, como territorio neutro y no como algo ya “producido” socialmente, que preexiste a su acción y, por tanto, no lo reflexiona como estímulo o provocación a la acción. Entonces, desde otra perspectiva, reiteramos la pregunta que origina este estudio: ¿es la arquitectura un modo de acceso al espacio existencial, o una técnica de conquista del espacio?

La concepción moderna del espacio en la arquitectura, ha sido comprendida como derivación contemporánea de aquello que en la filosofía se ha denominado “metafísica de la presencia”, lo cual significa que tanto el ser humano como el orden de las cosas pertinente a él, se conciben según el “modelo de la *presencia*” (Vattimo, 1995:59). Es decir, de aquella comprensión asociada al pensamiento cartesiano, que encuentra en las características y atributos del tiempo “presente” el sentido de las cosas. Por esta vía, el espacio se conoce por medio de la visión analítica de sus accidentes y por sus atributos de forma; tal como se han descrito los objetos. Esta noción, desarrollada en el período de la arquitectura moderna puede entenderse como el contexto histórico en donde el espacio, en tanto dimensión existencial fundamental del ser humano, parece quedar olvidada. La sola dimensión física es insuficiente para aclarar los significados que posee el espacio construido.

En la arquitectura, este abandono de las dimensiones esenciales del espacio, implica el olvido de su significación temporal e histórica no advirtiéndolo en la esfera de lo cotidiano; significa omitir el carácter estructural y social en tanto preexistencia. Esto lleva a dejar de lado ritos y costumbres asociados al espacio, así también lo que esconde en sus “pliegues”; amenazas y posibilidades. Todo esto tiene repercusiones en el sujeto, quien actúa y se constituye a partir de este intercambio con

²⁵ Cf. H. Lefebvre (2001:229ss). *The production of space*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell.

una realidad espacial despotenciada. En efecto, el sujeto moderno ha perdido la capacidad de reconocer esta realidad. Por lo mismo, experimentar y comprender los fenómenos de simultaneidad, lejanía o cercanía que definen la condición del situarse en un lugar. Tales fenómenos, están reemplazados en la abstracción del pensamiento, por parámetros de medición que cobran magnitud objetivando condiciones de suyo vivenciales, al modo de los entes definidos por atributos. No obstante, el olvido del espacio no compete sólo a la arquitectura, sino a todas las disciplinas ligadas a la vivencialidad y que se reconocen como “autónomas”. La afirmación del espacio, como estructura ligada al ser humano, en su condición habitual, es un hecho de data reciente en la filosofía, en el arte o en la historia. Para Michel Foucault, la reflexión filosófica sobre el espacio, el mundo y el cosmos, se cierra con el siglo XVIII. Las nuevas exigencias de la física experimental y teórica desplazan el interés de los filósofos hacia la reflexión sobre el tiempo, anulando el concepto de espacio, históricamente objeto de la filosofía. Esta es la afirmación de Foucault:

Desde Kant, lo que el filósofo tiene que pensar es el tiempo -Hegel, Bergson, Heidegger-, con una descalificación correlativa del espacio que aparece del lado del entendimiento, de lo analítico, de lo conceptual, de lo muerto, de lo fijo, de lo inerte. Recuerdo haber hablado, hace una docena de años de estos problemas de una política de los espacios, y se me respondió que era bien reaccionario insistir tanto sobre el espacio, que el tiempo, el proyecto, era la vida y el progreso.²⁶

Según esta opinión, el olvido del espacio también es responsabilidad que recae en los filósofos, dado que en sus reflexiones han privilegiado el *tiempo* como categoría esencial. A inicios del siglo XX, los avances de la ciencia física moderna, afirman la indisolubilidad del espacio-tiempo. Simultáneamente, los filósofos Edmund Husserl, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Otto Friedrich Bollnow y Gastón

²⁶ Cf. Entrevista de Jean-Pierre Barou a M. Foucault: “Michel Foucault y el ojo del poder”. En: <http://www.ciudadpolitica.com/modules/news/article.php?storyid=50a>. Recuperado el 7 de Mayo de Octubre de 2009.

Bachelard, intérpretes de la visión fenomenológica del espacio, buscaron reactualizar el término, direccionándolo hacia una visión existencial, hacia la idea que el ser humano no puede ser comprendido sino es estando situado en un mundo, en lugares y espacios concretos.

En el ámbito del arte, por su parte, los primeros indicios de la incorporación del espacio refieren a las tentativas efectuadas por las vanguardias artísticas. A través de una interpretación abstracta del espacio, este movimiento no sólo avanza en una liberación de la estructura ideal del academicismo decimonónico, sino además, por esa vía, influye en la teoría y la práctica de la arquitectura que, del mismo modo, fortalece un nuevo estatuto dejando atrás las formas desvalorizadas del historicismo. Luego, en pleno siglo XX, Michel Foucault, ante una audiencia de arquitectos, aseguraba que la época que se vivía era, “sobre todo, la época del espacio”.²⁷ Tal aseveración, según sus conclusiones, tiene asidero en la fuerte presencia del espacio en el lenguaje y, principalmente, en la historia humana. Más aún, la historia del hombre puede entenderse como el “esfuerzo por dominar y conquistar el espacio”. Sin embargo, entre los arquitectos, la noción y su sentido se difunden con caracteres de ambigüedad, perseverando en su dimensión física. Recientemente, el historiador Karl Schlögel, en el libro *En el espacio leemos el tiempo*, ha sido enfático al observar cómo la preeminencia temporal en la narrativa histórica, propia del siglo XIX, ha anulado el espacio, calificando este olvido como un “desvanecimiento espacial”; reconoce, no obstante, los indicios de una recuperación del valor espacial en la investigación histórica. Escribe Schlögel:

Ese predominio de lo temporal en la narración histórica, como en el pensamiento filosófico, ha adquirido poco menos que un derecho consuetudinario que se acepta tácitamente sin preguntar más como ya lo señalaran Reinhart Koselleck y Otto Friedrich Bollnow” (Schlögel, 2003:13).

²⁷ Cf. M. Foucault (1984:1).

Sin embargo, será Martin Heidegger quien, con su primera obra, *Ser y Tiempo* (1927), elabora una acepción de espacio propia del ser humano; la espacialidad existencial.²⁸ Aunque en su analítica fenomenológica sobre la pregunta por el ser (*Seinsfrage*), lo concibe subordinándolo al tiempo, no duda en afirmar su carácter estructural, esencial, en el ser humano (*Dasein*).²⁹ El filósofo Peter Sloterdijk, subraya la proyección de esta noción en el discurso heideggeriano, en especial en su obra tardía, afirmando que bajo el rótulo de *Ser y Tiempo*, está “sistemáticamente implícito el proyecto de *Ser y espacio*” (Sloterdijk, 2003:305).

No obstante, su reflexión sobre el espacio no se limita a *Ser y Tiempo*. En efecto, desde ese primer texto hasta *El arte y el espacio*, su pensamiento parece constituirse sobre las base de un elaborado itinerario respecto del concepto espacial. Así, Heidegger reflexiona sobre la espacialidad existencial del *Dasein*, sobre el espacio del habitar del ser humano hasta llegar a plantear el espacio en tanto fenómeno y discutir su relación con la técnica y el arte moderno. En los primeros textos, se advierte el cuerpo “doctrinario”, pudiéndose adoptar con cierta verosimilitud, como marco discursivo. En los posteriores, sugerentes metáforas espaciales, demuestran el carácter poético del habitar, la “extrañeza” del habitar actual y el dominio de la técnica. El alcance de estos textos, hace pensar en un planteo profundo, un “pensamiento del espacio”, especialmente fecundo para la arquitectura, si los confrontamos al despliegue de la espacialidad existencial en su libro de 1927 y a los desarrollos de la técnica y el arte de los textos sucesivos.

En virtud de este punto de vista, es decir, del involucramiento de hombre y espacio, se desprende que la concepción actual debe ser concebida en relación de co-pertenencia. Por consiguiente, el estatuto espacial depende en esencia de la

²⁸ Cf. M. Heidegger (2005:127ss). Cap. Tercero, Parte c, § 22, 23, 24).

²⁹ *Dasein*, palabra alemana cuyo significado se traduce como “existencia humana cotidiana.” Cf. H. Dreyfus (2002:14). También notas del traductor de *Ser y Tiempo* en M. Heidegger (2005:454).

indisolubilidad de esta relación, motivo éste último, que ha originado la pregunta por el modo de constitución del espacio en la arquitectura. La importancia de este involucramiento la explicita Hubert Dreyfus en el libro *Ser-en-el-Mundo*:

...la estructura del espacio y el tiempo público *presupone la estructura de la existencia*, el modo de ser del ser para quien su ser es un problema (Dreyfus 2002:144, cursivas nuestras).

A partir de este planteamiento fenomenológico, el espacio se define como hecho primario, como estructura de la *existencia*, por tanto, no susceptible de ser entendido únicamente como producción mental o extensión física, como se ha identificado en el ámbito arquitectónico. Para Heidegger, la co-pertenencia del espacio y el ser humano es el *a priori* que se antepone a toda otra derivación posterior. Esta primacía espacial, elaborada por Heidegger, en su creciente reflexión, derivará luego en una identificación del espacio con el carácter primario, esencial, que hoy se le reconoce junto al tiempo. En una página de *Aportes a la filosofía*, Heidegger escribe:

Ambos están originariamente unidos en el espacio-tiempo, perteneciente a la esencia de la verdad la abismosa fundación del ahí, tan sólo a través de la mismidad y todo verdadero es fundada por el ente (Heidegger, 2003:301).

El espacio para Heidegger es un existencial y la noción espacial que caracteriza el pensamiento físico-técnico, la considera en tanto derivación moderna de la ontología tradicional; concepción cartesiana o *res extensa*. Para él, mientras este pensamiento localiza cosas y útiles según un esquema tridimensional de posibles ubicaciones, la espacialidad existencial es el modo de estar-en-el-Mundo del ser humano. Por ello, la pregunta que origina este trabajo, demanda por las posibles correspondencias entre la interpretación heideggeriana, del espacio y aquella objetivada físicamente. Para el filósofo alemán, no habría correspondencia, sino, más bien, una diferencia *ontológica* fundamental. Nuestro objetivo es oponer una alternativa para superar ese trance.

4. Estructura de la tesis.

Si bien ya se han explicitado los propósitos y los supuestos que dan cuerpo a este estudio, así como sus posibles desarrollos, a continuación, anotaremos sumariamente las principales voces que dan estructura a este trabajo de tesis.

4.1 De los objetivos. Ensayar correspondencias entre el pensamiento filosófico de Heidegger y la arquitectura para repensar cómo el espacio interviene en esta última, es el objetivo más general de este estudio. Una observación primera señala que, si bien la concepción de espacio se presenta como dimensión constitutiva en la arquitectura moderna, ésta se presenta dissociada de la esfera existencial; dimensión desarrollada principalmente por el filósofo Martín Heidegger. Surge así la urgencia por examinar esta relación problemática para integrar en una mirada el fenómeno del espacio y la pregunta por el modo en el que irrumpe en la arquitectura. Dado que una indagación de este tipo excede el dominio de la arquitectura, se sostiene que esa comprensión conlleva la posibilidad de la *constitución* del espacio que, en ese enlace se define la originalidad del problema y, por ende, su pertinencia actual.³⁰ Luego, la tarea consiste en ensayar la posibilidad de repensar el espacio dentro del contexto histórico de predominio de la visión físico-técnica, abriendo un campo de interpretación en donde se demarquen áreas de involucramiento esencial con el ser humano. En otras palabras, aunque aquí no se pretende probar que el espacio es la “esencia” de la arquitectura, tal como ha sido dicho y negado en la historia de la arquitectura, la pregunta de cómo el espacio se ensambla con la arquitectura aparece como necesaria, en especial, si el cuestionamiento está vinculado a la espacialidad del ser humano.

³⁰ Aunque un problema pueda ser descrito minuciosamente, considerando sus elementos, sus caracteres y la armazón en donde éstos se traman, queda siempre algo o mucho de incierto en su origen. Para Massimo Cacciari: “la filosofía nace cuando un problema te golpea, te cae encima”. Ver entrevista del 14 de septiembre de 2009 en <http://www.asia.it/adon.pl?act=doc&doc=995>

4.2 Del método. En este estudio, en el que se intenta articular pensamiento filosófico y pensamiento arquitectónico para buscar nuevos indicios, huellas de sentido o señales significativas en escritos y dibujos sobre el espacio, se confía en un método que permita acceder más directamente a esos objetos para sortear una visión teórica de los contenidos y tratar de mantenerse cerca de la manifestación de los mismos. Como dice Heidegger, no se pretende aquí alcanzar un “qué” particular de ellos sino un “cómo” para la propia investigación.³¹ Este aporte proviene de la fenomenología; en particular, de la fenomenología hermenéutica desarrollada por el filósofo en *Ser y Tiempo* y en *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*.³²

En efecto, si lo que se quiere comprender es el espacio en tanto vacío, en tanto *modo* del espacio, como hemos conjeturado desde la arquitectura, entonces, si nos encontramos frente a “algo”, y no sólo frente a un concepto, resulta conveniente trabajar con la idea de *fenómeno* en Heidegger. De este modo se individualiza el objeto de estudio y, al mismo tiempo, se cuestiona un modo de pensar el espacio en la arquitectura moderna que, basado en la “intuición” kantiana, postula un *a priori* de los fenómenos que parecen encontrarse fuera de nosotros. Diversamente, la mirada fenomenológica concibe el fenómeno en tanto “aparecer”, como se infiere de estas palabras del filósofo:

“Fenómeno”, como manifestación “de algo”, justamente *no* quiere decir, por consiguiente, mostrarse a sí mismo, sino el enunciarse de algo que no se muestra, por medio de algo que se muestra (Heidegger, 2005: 52).

Es ésta la razón principal del por qué acudir a este autor. Desde esta particular óptica, por su parte, la arquitectura se robustece potenciando su capacidad “reveladora”. La otra determinación de la fenomenología, pertinente a este trabajo, surge con la

³¹ M. Heidegger (2005: 51).

³² M. Heidegger. *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Madrid, 1999

segunda parte del término, el *logos*: el poder de la palabra, el decir originario. Para Heidegger:

Decir y ser, palabra y cosa, se pertenecen mutuamente la una a la otra de una manera velada aún, escasamente meditada e imposible de abarcar por ningún pensamiento (Heidegger, 1987:213).

Este segundo aspecto, el *decir*, también es relevante para esta investigación, puesto que refiere al lenguaje, a las diversas “pre-comprensiones” del espacio. Por medio del lenguaje se sugiere el nexo entre pensamiento poético, filosófico y arquitectónico y con ello la posibilidad de apertura de este último a discutir su propio lenguaje.

4.3 De la hipótesis. De la arquitectura moderna hemos inferido uno de sus principios de configuración no explícitos, “la producción de vacío”. En esta operación físico-técnica se ve un modo particular de comprensión del espacio. Pese a las diversas interpretaciones que se han dado de ella, a veces cuestionada por promover una pérdida de vivencialidad del espacio o en otras, por su connotación estetizante, lo cierto, es que en virtud de las preguntas decisivas sobre la cuestión del espacio desde Martin Heidegger, se puede formular la hipótesis que, con la expresión *pro-ducción de vacío*, se señala la cifra y la condición de posibilidad de la experiencia de *constitución* físico-existencial del espacio. Es decir, el espacio se muestra, se constituye en la experiencia arquitectónica. Si esto tiene un grado de verosimilitud, se explicitaría la potencialidad desocultante de la arquitectura. Abrirse a esta experiencia del espacio, deriva en “lectura” que remite a la preexistencia espacial. Bajo esta modalidad de constitución del espacio, el “proyecto” absoluto, de la arquitectura moderna, deviene actividad hermenéutica.³³

³³ Cf. Vattimo (1982:48).

4.4 De las secciones. Corresponde, entonces, explicitar el itinerario expositivo de este trabajo, el cual se ha organizado en tres partes, para dar un curso orgánico a la entrega de los antecedentes útiles al desarrollo de la problemática y de su hipótesis. Recordemos que, parafraseado el epígrafe heideggeriano, en este trabajo se pregunta por el modo en que el espacio irrumpe en la obra de arquitectura. Y esto es posible, sólo si se logra experimentar lo propio del espacio. Por este motivo, en la arquitectura, el espacio supone acceso a la experiencia, no sólo en el modo de la inmediatez de la *producción del vacío*, que mira al producto, sino en la *pro-ducción de vacío*, es decir, en la experiencia de constitución del espacio en cuanto tal.

Para organizar estas partes, se ha recurrido a la categorización expuesta por Paul Ricoeur en su artículo “Arquitectura y narratividad” publicado el año 2003, en la revista “*Arquitectonics. Mind, land & society*”. En este escrito, el filósofo francés expone lo que para él es un notable paralelismo entre “tiempo narrado y espacio construido”. Las categorías de análisis que este autor despliega para esbozar la concordancia entre ambas operaciones, han sido útiles para comprender, inicialmente, la relación espacio y arquitectura. La propuesta hermenéutica del filósofo, sugiere tres instancias de análisis. Ellas son: la fase de la “prefiguración”, vinculada al acto y a la idea de habitar. La segunda, la concibe como el acto de “la configuración espacial”, o como el acto de pensar y representar la espacialidad y, la última fase, denominada por Ricoeur “re-figuración”, consiste en la relectura del espacio construido, de los lugares o de los espacios habitados. En este trabajo, tales categorías son análogas a otras tres instancias, a saber: El trato con el espacio-lugar, la configuración del espacio-físico y la *pro-ducción* de espacio-vacío. En cada una de estas instancias, la relación con la temporalidad protagoniza el nudo primordial de su constitución. En consecuencia, nos basaremos en tres momentos de manifestación del espacio que representan las tres primeras partes de esta tesis, además, veladamente reunidos en la conjunción tesis-antítesis-síntesis.

En la primera parte, **El trato con el espacio-lugar**, se aborda la noción de espacialidad existencial vertida por Martin Heidegger en su libro *Ser y Tiempo*, como referencia general para el resto del trabajo. En el primer apartado, se incorporan las indicaciones respecto del espacio de lo cotidiano. Luego, con el objeto de mostrar la pertinencia de los textos relativos al espacio, se desarrolla un “itinerario espacial” en Heidegger. En el último apartado se bosquejan las ideas principales de la relación espacio-lugar formuladas en su ensayo *Construir Habitar Pensar*. Dado que el ámbito de lo cotidiano o espacio vivido, representa el campo de acción de la arquitectura, asoma aquí la pregunta por su pertinencia. Para responder a ello, se examina la cabaña que Martin Heidegger ocupaba en Todnauberg. De esta lectura, emerge la distinción de la dualidad espacio-lugar y el sentido de la experiencia espacial como posibilidad de la propia comprensión del espacio.

La segunda parte, **La configuración del espacio-físico**, está centrado en los alcances del concepto de *producción de vacío* como modalidad técnica de configuración del espacio en la arquitectura moderna. Este segundo modo de manifestación del espacio, da origen a la problemática planteada y la tensión que se observa entre espacio existencial y físico. Es decir, a partir de las indagaciones en la modalidad física del espacio, aparece la interrogación por la *diferencia* con el espacio del habitar cotidiano, tratado en la primera parte. Desde este punto de vista, los objetos arquitectónicos y la ciudad emergen como los lugares formalizados, lugares de referencia y antecedente para la configuración espacial. El carácter abstracto de configuración se identifica con un proceso de reducción del espacio. Esta consideración, remite al modo de constitución del espacio físico moderno que adviene, según suponemos, en tanto “proceso de vaciamiento”. Posteriormente, los antecedentes teóricos e históricos, que configuran la entidad conocida como espacio moderno, colaboran en el análisis del bosquejo del arquitecto Le Corbusier que da origen a este estudio. Hemos conjeturado que, en él, se encuentran entrañadas las sugerencias espaciales de la “producción de vacío”.

En la tercera parte, **La pro-ducción de espacio-vacío**, la relación problemática físico-existencial del espacio se afronta como coloquio espacial. *La pregunta por la técnica* de 1951, y *El origen de la obra de arte* de 1936, colaboran a dilucidar la noción de *pro-ducción de vacío*, en tanto revelación y desocultamiento. Estas categorías remiten al acto vivencial de “constitución del espacio”. Con la obra de Jorge Oteíza, se interroga por el fenómeno del espacio como algo más allá de la “presencia”. En la tercera sección, la reflexión sobre el vacío abre la reflexión sobre la constitución espacio-temporal en el contexto de una nueva sensibilidad espacial en la arquitectura. Contribuye a este análisis *El arte y el espacio*. En él, el espacio es fenómeno originario (*Urphänomen*) y el “acaecer de la verdad”, se identifica como un “hacer espacio” en el modo de un *pro-ducir*. Al final, se despliegan correspondencias entre pensamiento heideggeriano y obra del arquitecto Francesco Venezia, las que nos sugieren *figuras del vacío* como posibilidades existenciales, que se presentan como modos de “aparecer” del vacío; la *ruina*, el *abismo* y lo *abierto*.

En **Conclusiones** se sintetiza el itinerario esbozado a partir de la pregunta de cómo el espacio interviene la arquitectura. Tres líneas de argumentos forman las conclusiones referidas a dicho cuestionamiento. La primera deriva del cotejo entre la concepción existencial y física del espacio. Tal relación, de carácter aporética, se presenta en el espacio construido y la manifestación del espacio corresponde a la idea heideggeriana de *fenómeno*. La segunda línea, implica el concepto de *pro-ducción* de vacío y refiere a la experiencia del espacio, determinada de modo similar a la *poíesis* y a la *téchne* griega y al concepto de verdad. La tercera línea de conclusiones, refiere a la obra de arquitectura como potencial de *desocultación*. Finalmente, se propone una estructura de oposiciones basadas en la fenomenología de Heidegger, que parecen inevitables al momento de *repensar* el espacio en la arquitectura, a saber: las oposiciones entre abstracción y *existencia*; entre proyecto absoluto y *haber previo*; y entre visión y *escucha*, como relación espacio-lenguaje.

PRIMERA PARTE:

EL TRATO CON EL ESPACIO-LUGAR

Vivimos siempre “en” espacios, esferas, atmósferas; la experiencia del espacio es la experiencia del existir.

Rüdiger Safranski, Prólogo a *Esferas I*

Los espacios que nosotros estamos atravesando todos los días están aviados por los lugares; la esencia de éstos tiene su fundamento en cosas del tipo construcciones. Si prestamos atención a estas referencias entre lugares y espacios, entre espacio y espacio, obtendremos un punto de apoyo para considerar la relación entre hombre y espacio.

Martin Heidegger *Construir Habitar Pensar*

Capítulo 1: “Estar *en*”: la confiabilidad de lo cotidiano.

De la presentación anterior ya se pueden inferir ciertas dificultades analíticas y conceptuales que se deberán sortear, si lo que se quiere lograr es comprender la relación que hemos calificado de problemática entre las dimensiones física y existencial del espacio. Como se ha indicado antes, este hecho no se deduce automáticamente ni de la teoría ni de la práctica de la arquitectura actual, sino que es algo que se debe elaborar. Y es la posibilidad de una conexión entre ambas dimensiones la que hemos conjeturado como aquello que retiene la comprensibilidad

del espacio y, por ende, el de la experiencia del espacio en la arquitectura. Por lo mismo, lo que aquí se pretende indicar es algo diverso de unas nuevas reglas de configuración o de construcción del espacio; tal como señala Heidegger a propósito de su texto sobre el construir y el habitar,³⁴ lo que se pretende lograr es la comprensión de las modalidades de manifestación del espacio en la arquitectura. Conjeturamos que en ella, el espacio es una modalidad de revelación. Por ese motivo, aquí se evitará hablar de “espacio arquitectónico”, como dando por válido un hecho aún discutible. Se hablará más bien de cómo el espacio interviene la arquitectura. En función de este propósito, desarrollaremos aquí, y en las dos partes siguientes, aquellas modalidades en las que el espacio hace parte de la arquitectura, en la experiencia, en la técnica de configuración y en el pensamiento arquitectónico. Sólo a partir de ese análisis se podrá desglosar el juego de comparencias que se implican entre estas modalidades y el modo de mostración conjunta. Comenzaremos, entonces, por aquello que consideramos el ámbito de presentación más propio de esta dualidad; el espacio construido, aquel que se manifiesta en la experiencia cotidiana. En este lugar hallamos que lo físico y lo existencial conviven fenoménicamente, en una relación de diálogo vital entre individuo y cosa construida. Por mucho que en ese dialogo no se advierta este hecho esencial, puesto que los actos habituales predominan o encubren otras experiencias, es en este ámbito en donde la experiencia del espacio se da.

El primer obstáculo que debemos superar proviene de la reflexión de Heidegger que señala la naturaleza ontológica del problema mismo. Tal como lo hemos indicado en la Introducción, para el filósofo ambas dimensiones se organizan en sistemas de diversa índole.³⁵ En efecto, en la arquitectura el énfasis por lo óntico está expresado en el acento que se otorga a las operaciones de configuración, las que, basadas en un razonamiento abstracto, tienen a la geometría como instrumento principal. Es un

³⁴ Cf. M. Heidegger (2001:107).

³⁵ Cf. *Supra*, Introducción. Apartado 3, p.30.

hecho evidente que el espacio acordado físicamente, no se corresponde con la espacialidad de la vida humana, abierta a actos que se fundan en una historicidad y en una temporalidad originaria que la identifica. El acto de pensar el espacio, de abstraerlo, está separado, por así decirlo, del acto de experimentarlo. Según este planteamiento, ambas dimensiones espaciales no son asimilables a un concepto igualmente equivalente. Para el filósofo, son categorías distintas que poseen estatutos diversos, por ello la distancia que ve alzarse entre ellas la considera insuperable. La comprensión que busca Heidegger sobre el ser de los entes, que podemos aplicar al espacio, define estas modalidades, una diferencia radical entre lo óptico y lo ontológico, es decir, una “diferencia ontológica” fundamental.

1.1 Un suelo para el espacio físico y existencial.

Desde nuestro punto de vista, constatar esta diferencia heideggeriana no significa aceptar de plano la idea de que entre ambas categorías subsista una relación de exclusión. Suponiendo una interpretación menos radical, pero que pueda conducirnos a nuestros propósitos, hemos opuesto, a la diferencia heideggeriana, la hipótesis de la reintegración de ambas categorías en la experiencia cotidiana, como lugar y momento en el que esta dualidad se *da*.³⁶ Por oposición al pensamiento fiscalista, consideramos la cotidianidad misma la dimensión constitutiva del espacio y, al mismo tiempo, como el escenario de su propia manifestación.

En este ámbito, estas dos concepciones se presentan en relación antagónica, guardando, sin embargo, una distante relación de interdependencia.³⁷ Es un hecho de la historia, que la intervención física de la arquitectura, en tanto disciplina sometida a regla y al servicio de una sociedad o de un poder determinado, ha producido rupturas en las tramas consolidadas de habitación, modificando usos y significados. Entre los numerosos casos, se puede mencionar el de la ciudad medieval, en donde la inclusión

³⁶ Cf. *Infra*, Sección 2.1.4, p.48

³⁷ Un tema de análisis y de investigación en el ámbito de la arquitectura, que ilustra esta reflexión, es aquél relativo a la adecuación usuario-casa o usuario- espacio público y viceversa.

de edificios y espacios con los nuevos conceptos renacentistas, dispuestos a partir de razonamientos geométricos y técnicos, rompe la trama física y los significados históricos de rutinas y costumbres. En un pasaje de su *Teoría e historia de la arquitectura*, Manfredo Tafuri escribe:

Los *objetos* arquitectónicos de Brunelleschi, autónomos y absolutos estaban destinados a intervenir la estructura de la ciudad medieval trastornando y alterando sus significados. La autosuficiencia simbólica y constructiva de la nueva espacialidad tridimensional irradiaba por sí misma, informando el espacio urbano, un valor de orden racional que no era sino el emblema absoluto de una severa voluntad ética (Tafuri, 1988: 19).

No se debe olvidar aquí la larga lista de intervenciones en la historia, como aquella de Sixto V en Roma (1585), en donde el nuevo diseño del espacio urbano no sólo proveía de “itinerarios” que conducían al peregrino al encuentro con el espacio sagrado en las diversas Basílicas, sino que el plano sixtino mismo ya presagiaba una “nueva dimensión” urbanística, que miraba a una experiencia física y perceptual de una totalidad diversa del espacio heterogéneo de la trama medieval. También es el caso de la ciudad de París del siglo XIX. La irrupción de nuevos criterios de ordenación espacial urbana por motivos de control social y de salubridad, como modalidad de asimilación a la vida moderna, junto con alterar físicamente el entorno construido, provoca la transformación de los modos de recepción del sujeto.³⁸

En suma, lo físico y lo existencial hallan su síntesis en el espacio construido y habitado por el individuo. Ambos conceptos coexisten en un entorno en donde cosas del tipo construcciones, o plexo de útiles configurados para el uso relativos al individuo, interactúan bajo significados construidos históricamente que surgen en la

³⁸ En este caso nos referimos a las intervenciones de 1870 del Barón Haussmann en París. Un fragmento del poema *El cisne* de Baudelaire hace alusión a esta irrupción que borra los vínculos existenciales con el espacio físico para instaurar otros de diversa índole. Escribe el poeta: “El viejo París ya no existe (la forma de una ciudad cambia más pronto, ¡ay!, que el corazón de un mortal”).

experiencia permitiendo la inmediatez en el trato. Y es en este punto donde se revela la prioridad de la dimensión de espacio existencial, si la entendemos en el sentido que le asigna Heidegger. Porque es propio del sujeto situado, es decir, “hallado” en ese tiempo y en ese espacio, encontrar el lugar en el que poder establecer una relación con la entidad física configurada; porque es sólo desde esa condición espacial desde donde se abre su posibilidad y el sentido que los implica a ambos. Tal entorno, como se ha dicho, es la cercanía del espacio construido, como lugar vital y geométrico en donde se produce toda configuración física o existencial. Por este motivo, desde un inicio hemos optado por sostener la idea de que ambas dimensiones, tanto en la arquitectura como también en las cosas en general, lo físico y su sentido existencial constituyen un coloquio.

Sin embargo, esta tentativa de aunar los términos nos habla, al mismo tiempo, de la vaguedad con que se presenta esta dualidad en la arquitectura moderna. Como hemos visto, esta conclusión también se obtiene si acudimos a los textos de Martin Heidegger. En ellos, esta disyunción es puesta bajo análisis porque amenaza la comprensión de la unidad dialogante que conforma el espacio construido con las cosas y su sentido. Pero ha sido el pensamiento moderno y su práctica, justamente, lo que ha provocado la disyunción. Y es ésta la que define el carácter de la experiencia del espacio en la arquitectura.

1.2 El lugar es el nudo del espacio construido.

La propuesta de leer en el espacio construido y vivido una unidad conceptual, en la que radicaría una posible respuesta a la pregunta que ha dado origen a este trabajo, la hallamos dicha expresamente en el pensamiento de Paul Ricouer. Efectivamente, en el artículo “Arquitectura y narrativa”, el filósofo francés no observa una distancia entre ambos términos como Heidegger sino, más bien, una síntesis que se verifica en la espacialidad cotidiana. Escribe el filósofo:

...el espacio construido es una especie de mezcla entre *lugares de vida*, que envuelven al cuerpo viviente, y un espacio geométrico en tres dimensiones en el que todos los puntos pueden pertenecer a cualquier lugar. Se podría decir que está modelado al mismo tiempo en el espacio cartesiano, en el espacio geométrico, donde todos los puntos pueden ser, gracias a las coordenadas cartesianas, deducidos de los otros puntos, y en el lugar de vida, el sitio. (Ricoeur 2003:13).

Por estas razones, asumimos que la cotidianeidad es el ámbito más idóneo con la identificación de un suelo físico y existencial en tanto posibilidad de comprensión de la espacialidad del espacio en cuanto tal. Y para ello, es necesaria la experiencia del espacio y no necesariamente el juicio *a priori* de qué sea el espacio. Efectivamente, un camino de comprensión del trato cotidiano, por medio de la experiencia habitual, permite desenvolverse con naturalidad en este ámbito de prácticas con lo cercano, con aquello que se sabe o se conoce. En él, no se requiere de códigos o modalidades de acceso particulares. Tampoco de definiciones previas o disciplinarias que ayuden a entender de qué configuración espacial se trata y cuáles son las relaciones entre sus componentes. Basta captar su grado de disponibilidad y conocer o estar *habituados* a la complejidad de significados que afloran en esa práctica. En una frase, coincidimos con el epígrafe de Rüdiger Safranski en que la experiencia del espacio habitual es “la experiencia del existir”. Lo cual se retrotrae a una historicidad particular pero, en la que esa misma experiencia, se consuma como percepción “distráida”.³⁹

El espacio puro, el espacio en cuanto tal, en el espacio construido se oculta. Parafraseando a Ricoeur, en dicho ámbito el espacio se “disuelve” en el movimiento de la vida cotidiana, porque emergen los “lugares”, que acogen el encuentro entre las cosas y el individuo en una trama de conexiones conocidas por éste. A su vez, en esta dimensión del espacio se despliega la dualidad construir-habitar, como sugiere el mismo Paul Ricoeur, asumiendo proposiciones heideggerianas. Es este el contexto

³⁹ Para W. Benjamin, este modo de recepción cotidiana es el que predomina en la experiencia de la arquitectura. Cf. Benjamin (2003:92).

básico que debe considerar la configuración espacial, el primer eslabón de la cadena que busca cerrarse en torno a la integración de lo físico con la existencia.

Pero, ¿es posible entender la relación entre vida humana y cosas que permita consumir, bajo la forma del trato diario, una idea de configuración espacial para el habitar moderno, actual? ¿Es posible traspasar esas modalidades de “lugar” al proyecto moderno? Estas preguntas cobran mayor validez en las actuales condiciones, porque estamos situados respecto de una noción de espacio diversa a la que hallamos en la vida cotidiana, y porque a la arquitectura le corresponde pensar y configurar el espacio habitable. En estas condiciones se debe admitir que la práctica arquitectónica moderna, más que buscar la interioridad, la condición respectiva, “reunidora” del espacio-lugar, busca la apertura hacia la exterioridad, a través de la reducción de elementos de cerramiento y de umbrales, tal como se ha descrito con el bosquejo de Le Corbusier.⁴⁰ Este nuevo espacio parece olvidar las connotaciones del entorno significativo en sintonía con las formas primitivas de cobijo, de refugio nostálgico, del seno ecológico o maternal del espacio, como se expresa en la larga historia del espacio construido.

La dificultad de una comprensión del binomio construir-habitar en el contexto de la modernidad, como reflejo o consecuencia dependiente únicamente del “mundo de la vida”, no sólo radica en la desnudez arquitectónica de sus espacios, sino también en la creciente mediación que efectúan los equipos de la moderna tecnología que buscan ciertamente mejorar la calidad de vida, reemplazando la inmediatez del habitar cotidiano. Los actos y ritos inscritos históricamente en el espacio pierden así presencia y carácter significativo. Sin embargo, cualquier operación tendiente a volver a reproducir esas modalidades primeras, parece ser fruto de un pensamiento nostálgico o de carácter utópico. En esta misma línea de pensamiento, Paul Ricoeur comenta:

⁴⁰ Cf. *Supra*, Introducción. Apartado 2.1. p.15.

Asimismo, el espacio interior de la casa tiende a diferenciarse, y el espacio exterior del «ir-y-venir», a especializarse en función de las actividades sociales diferenciadas: en este respecto, un estado «natural» del hombre es inalcanzable: incluso el hombre llamado «primitivo» ya se encuentra en la «línea de fractura y sutura»; en el umbral de la cultura (Ricoeur, 2002:16).

Capítulo 2: Pensar el espacio existencial.

De las palabras de Ricoeur se puede inferir una crítica a la supuesta inmediatez del habitar originario o natural, a su imposibilidad de reproducción en la actualidad. De ello, se deduce que ya no habría algo así como un ámbito de condiciones permanentes y compartidas a las cuales asignar el carácter de “lo cotidiano”. Éste ámbito varía según una temporalidad en cada caso diversa. Es necesario, por consiguiente, esbozar al menos un punto de vista, que exponga los conceptos esenciales, útiles a la comprensión de la espacialidad cotidiana, existencial, para que luego -teniendo presente la advertencia de Ricoeur- se pueda determinar la distancia que media entre ambas concepciones que participan del habitar; el espacio vivido y el espacio pensado. Para llegar a tal confrontación abordaremos las acepciones más pertinentes que ofrecen los textos de Heidegger, principalmente los párrafos de *Ser y Tiempo* referidos al espacio. En ellos, hemos hallado lo que nos parece ser un pensamiento del espacio existencial, cotidiano.

Efectivamente, es en ese texto en el que se proponen las nociones más definitivas sobre la relación entre ser humano y espacio y entre éste y las cosas; es decir, el texto enuncia los grados de necesidad recíproca entre los conceptos que determinan el ritmo de las acciones principales que configuran el espacio existencial. Las nociones que expone Heidegger, si bien pueden ser asociadas a un proyecto pragmático del espacio parecen ser, sin embargo, aquellas más directamente vinculados a la arquitectura y a la dimensión del habitar.

No obstante, la investigación heideggeriana sobre el espacio no queda limitada a ese texto. La serie de reflexiones que hemos considerado desde *Ser y Tiempo* a *El arte y el espacio*, parece constituir, a nuestro juicio, una suerte de elaborado itinerario sobre el concepto espacial. En él, Heidegger transita desde la reflexión sobre la espacialidad existencial del *Dasein*, a la del espacio del habitar del ser humano, involucrando en ese itinerario, la técnica y el arte. Tal como se adelantó en la “Introducción”, en sus primeros textos observamos lo que se podría llamar un cuerpo “doctrinario” que, con cierta verosímil distancia, constituye el marco discursivo de este trabajo. En los escritos posteriores, por medio de sugestivas metáforas espaciales, Heidegger insiste en el carácter poético del habitar, en el dominio de la técnica y en la “extrañeza” que provocan los caracteres del habitar contemporáneo. Si se pudiera individualizar una fuente principal en este itinerario, diríamos que la hallamos en el texto de 1927. Sólo un pensamiento conocedor de la profundidad de este texto puede desentrañar los argumentos espaciales que tocan el habitar, la técnica y el arte. Aquí sólo hemos propuesto algunas relaciones y alcances. A este recorrido por los textos atinentes, lo hemos denominado “El itinerario heideggeriano”.

Seguidamente, entonces, se expondrá el resumen de cuáles han sido los hitos primordiales referidos al espacio, y su pertinencia a la arquitectura, considerados para el desarrollo de este estudio, intentando no dejar de lado otros escritos, en donde se hallan otras numerosas reflexiones del filósofo sobre el espacio.

2.1 El itinerario del espacio en Heidegger.

En general, los estudios críticos sobre el espacio en Heidegger se originan con el análisis de los párrafos sobre la espacialidad existencial desarrollados en *Ser y tiempo*.⁴¹ Sin embargo, desde sus tempranos estudios sobre la verdad del ser, es

⁴¹ En este trabajo, se han tenido presente los estudios de E. Mazarella (1981); D. Franck (1986); G. Vattimo (1995); H. Dreyfus (2002) y V. Cesarone (2008).

decir, a partir de los trabajos previos al texto de 1927, Heidegger había dedicado importantes estudios para aclarar el sentido del espacio, con relación a esa temática. Luego, su interés se incrementará a partir de lo que el mismo filósofo en *Carta sobre el Humanismo*, ha denominado el “giro” (*Die Kehre*),⁴² hasta llegar a considerar el espacio como *fenómeno originario* en sus textos tardíos.⁴³

Su analítica, basada en el ser humano cotidiano, está conducida por la idea que el ser, el *Dasein*, está fundamentalmente asociado con relación al tiempo, tentativa que lo conduce a reducir el otro factor determinante, el espacio, a esa dimensión más esencial, cual es la temporalidad. Cuestión que ya había adelantado en los cursos de Marburgo en 1925, al preguntarse por la relación espacio-tiempo en autores como Hegel y Kant.⁴⁴ Este primado de la temporalidad permite a Heidegger pensar el *ser* del hombre de manera diversa a como lo ha tratado la concepción metafísica que, según su conocida sentencia, olvida el ser, pues lo caracteriza de acuerdo a categorías propias de los entes. La metafísica no entiende el ser como “proyecto”, sino sólo como “presencia”, olvidando precisamente la temporalidad de ser. Luego, Heidegger revocará este punto de vista que a su vez, constituye un hito esencial en su itinerario, reconociendo la presencia inevitable del espacio, tal como se observa en el lenguaje y en las acciones propias del ser cotidiano. Esta comprensión, que se advierte en cada uno de los textos posteriores a *Ser y Tiempo*, será definitivamente aclarada en *Tiempo y Ser* de 1962. Según se entiende de las palabras de este autor, esa intuición estaba ya presente en la tercera sección de la primera parte del texto de 1927, reflexiones que finalmente no da a la imprenta porque: “Allí se produce un giro que lo cambia todo” (Heidegger, 2004b:34).

2.1.1. Ser y Tiempo (*Sein und Zeit*). Desde sus primeras reflexiones, Heidegger intentará abrir un camino analítico del espacio, como se ha dicho, primeramente,

⁴² Cf. M. Heidegger (2004b:34).

⁴³ Cf. *Infra*, Sección 2.1.8, p. 52.

⁴⁴ Cf. *Infra*, Sección 2.2.1, p. 55.

abordándolo como “espacialidad existencial”, la que vincula finalmente a la idea de habitar del *Dasein*, superando de este modo la concepción física del espacio de origen cartesiana. Así, este pensamiento de la espacialidad, precisa establecer la condición de trato del *Dasein* con las cosas en el cotidiano. Una primera determinación es aquella según la cual el *Dasein* está en el mundo (*In-der-Welt-Sein*). En él se encuentra en relación con cosas y útiles que, a su vez, se hallan en la condición respectiva de estar “a disposición” (*Zuhandenheit*). La circunspección (*Umsicht*) es la mirada propia de ese interés. Pero también las cosas pueden perder actualidad o uso inmediato y se vuelven autónomas, como simples objetos presentes en un *ahí* indeterminado, como cosas simplemente presentes (*Vorhandenheit*). En este caso surge la contemplación, la mirada analítica que interroga y elucubra por ese estado.

La espacialidad existencial presenta los caracteres de la “des-alejación” (*Entfernung*), como tendencia del ser humano a la cercanía, y la “direccionalidad” (*Ausrichtung*) como un destino. En estos conceptos hemos querido ver la diferencia entre el espacio del habitar cotidiano y aquel planificado. Con estos conceptos, Heidegger establece una diferencia esencial. El *Dasein* (nosotros mismos), por este particular modo de estar en el mundo, se diferencia de las cosas que *están* de otro modo. Se enuncia de este modo la crítica a la metafísica de la “presencia”, que en su analítica no observa esta diferencia esencial.

2.1.2 “El origen de la obra de arte” (*Der Ursprung des Kunstwerkes*). Luego de *Ser y Tiempo*, el pensamiento de Heidegger sigue en busca de la verdad del ser. Por este motivo, amplía su desarrollo anterior con el ensayo leído en Frankfurt en 1936, titulado “El origen de la obra de arte”. Este escrito constituye la aproximación más acabada de su punto de vista sobre la estética que, de algún modo, inaugura el “diálogo histórico-ontológico con los poetas” (Givone, 1999:156). A partir de este texto, Heidegger manifiesta la puesta en crisis de la noción tradicional de verdad a través de la obra de arte. Para él, la esencia de la obra es llevar-a-obra-la-verdad. Y

la verdad, antes de ser una descripción objetiva de un estado de cosas, es apertura a un horizonte que posibilita su descripción. La verdad es juego de revelación y ocultamiento, *Alétheia*, lucha de mundo y tierra que se da en la propia obra. Así, la obra marca profundamente el cuestionamiento de su horizonte conceptual previo. La obra es evento, en el que se funda la tierra y se reorienta el mundo. A esta verdad de la obra se accede a través del lenguaje y la poesía. Por lo mismo, para el filósofo el arte en su esencia es *Dichtung*, palabra poética que nombra el ser, lo mantiene en lo abierto y orienta la existencia.⁴⁵ Por otra parte, el ser de la obra se da (*Es gibt*) como *Lichtung*, es decir, un claro como apertura del ser, para situar la obra (lo ente) en lo abierto. De este concepto, nace la sugerencia fundamental de nuestra hipótesis que vincula el vacío espacial que instala la arquitectura con la experiencia existencial del espacio en lo abierto, revelándose, pro-duciéndose. Según esto, la pro-ducción de vacío aparece como modulación ontológica del espacio; el mostrarse de lo propio del espacio, su espacialidad.

2.1.3. ¿Y para qué poetas? (*¿Wozu Dichter?*) Paralelamente a la idea de *claro* como apertura del ser y del ocultamiento que sugiere el juego del mostrarse de la obra, emerge la verdad, como un acaecer, des-velamiento o como un “hacer espacio”. En este contexto, Heidegger, en “¿Y para qué poetas?” (1946), aborda una reflexión más específica para el esclarecimiento de este punto introduciendo el asunto de *lo abierto*. A propósito del homenaje al veinte aniversario de la muerte de R. M. Rilke, discute la reflexión del poeta sobre esta noción replanteando la cuestión del mundo, el carácter abierto del ser humano y el de su riesgo en la *ex-sistencia*.⁴⁶ La apertura y el espacio abierto no pueden entenderse separadamente, se co-pertenecen, se reúnen en el evento de la verdad.⁴⁷ Esta reflexión, sugiere la pregunta por el juego entre espacialidad

⁴⁵ Cf. S. Givone (1999:156).

⁴⁶ La esencia del Dasein es la existencia, pero la condición de la *ex sistencia* traduce un estar extáticamente, es decir, como un “estar dentro estando fuera”. Cf. M. Heidegger (2004b:30n).

⁴⁷ Cf. M. Heidegger (2000c:44).

interior y exterior, propio de la arquitectura, en donde observamos se anida su potencialidad reveladora o capacidad desocultante del espacio en la experiencia.

2.1.4 “...Poéticamente habita el hombre” (...*dichterisch wohnt der Mensch*). En esta conferencia, pronunciada por primera vez en Bühlerhöhe en 1951, Heidegger reitera la idea del hombre en relación de pertenencia a la tierra como un hecho esencial, estructura de la existencia del ser humano. Tomando las palabras de un poema de Hölderlin, Heidegger introduce el poetizar en el habitar. La frase “Lleno de méritos, sin embargo poéticamente, habita el hombre sobre esta tierra”, que da origen a su reflexión, sugiere que el hombre, pese a su esfuerzo, a sus méritos, no logra tocar la esencia del habitar, sino que sólo puede llegar al fondo comprensible de su existencia por medio de un habitar poético. Puesto que la existencia es una poética, nombra los dioses y la cercanía con las cosas.⁴⁸ Poetizar significa, también, que algo se funda, que es un regalo o un don en lo que *mide*. Sólo desde la cuaternidad; dioses, mortales, tierra y mundo, los lugares donde el hombre fija su morada “toman sobre sí la medida”, el trabajo de la poesía. En el espacio físico, tal medición refiere al número y a la geometría. Exentos de las connotaciones simbólicas propias actúan en el dominio del espacio, en el proceso de vaciamiento espacial, en tanto instrumento de mero cálculo y de mediciones.

2.1.5 “La cosa” (*Das Ding*). Esta medida, traducida en cercanía, será el tema que Heidegger desarrollará en el artículo “La Cosa”, de 1951, aportando la reflexión más directa al vacío explicitado con relación a la *cercanía* con las cosas. Tomando como ejemplo una cosa, una jarra para el agua, reflexiona sobre el *vacío* que da origen a la jarra, como el hueco desde donde la cosa toma su destino como ser de confianza, su carácter de útil, acogiendo, congregando la cuaternidad; dioses, mortales, cielo y tierra. Para Heidegger, “vaciar” algo significa congregarlo en su unidad disponible, de allí que el vacío no sea una nada, un no-ser y que tampoco le “falte” algo. El vacío

⁴⁸ Cf. E. Mazzarella (1981:101).

producido en la jarra abre la comprensión sobre la diferencia entre la producción del útil que hace el alfarero y su *pro-ducción*, el acto de vaciar, de verter, que es el obsequio.

El alfarero lo primero que hace, y lo que está haciendo siempre, es aprehender lo inasible del espacio, es aprehender lo inasible del vacío y producirlo en la figura del recipiente como lo que acoge (Heidegger, 2001:124).

Si en este artículo leemos el sentido metafórico desde la perspectiva del espacio vacío en la arquitectura, es porque despierta la idea de una espacialidad habitada por el individuo. Del acentuado tono existencial que el autor despliega en su observación del hueco físico de la jarra, de su producción y su destino final, surge la metáfora espacial como la clave más pertinente para la comprensión del espacio en la arquitectura. Por ende, también desde el vacío, es posible comprender esas cosas de “poca monta”, que están en la cercanía y que también instituye la arquitectura.

Hasta aquí, los textos revisados permiten suponer la idea del vacío, con relación al espacio en la arquitectura, como el juego para instaurar lugares liberando, creando, “un claro”, haciendo espacio para dar forma a un lugar, para forjar lugares. Es decir, con ellos se potencia la noción de vacío en su ser disponible, como la nada original de lo que aún no tiene forma, pero en donde algo se puede originar o algo puede tomar lugar. De aquí la insistencia en los textos por la “dimensión”. Es tarea del poeta el dar medida al “entre”. Pero, la medida viene de un límite que consiste en el horizonte temporal del hombre. Y, dado que “sólo el hombre muere”, éste recibe la medida de la *extensión* de su esencia mortal, y esto continuamente mientras habita.⁴⁹ Esta extensión, que no es física, es la dimensión espacio-temporal del habitar humano. Dice el filósofo:

⁴⁹ En el ensayo *¿Y para qué poetas?*, Heidegger se pregunta: “¿Qué es lo que nos bloquea el paso y se nos sustrae por nuestra propia causa en nuestro habitual querer la objetivización del mundo? La otra percepción: la muerte”. Cf. M. Heidegger (2000c: 226).

Ésta tampoco es una extensión del espacio tal como nos representamos a éste habitualmente, pues todo lo espacial, en tanto que espaciado (en tanto que algo a lo que se haaviado espacio), necesita a su vez ya de la dimensión, es decir, de esto a lo que se ha dejado entrar (Heidegger, 2001:145).

En estos textos, el espacio existencial heideggeriano se muestra en el carácter de las afecciones y de la disposición anímica del ser humano. Lo que sugiere, a su vez, la pregunta por el carácter del espacio. Entonces, el espacio ¿recibe su ser de esa disposición del ser humano o se instaura por mérito de un ser propio? Recordemos que aquí se ha conjeturado que lo propio del espacio se restituye en la experiencia.

2.1.6 “Construir Habitar Pensar” (*Bauen Wohnen Denken*). En este escrito, leído en Darmstadt en 1951, Heidegger examina etimológicamente la significación y las derivaciones de estos tres términos, concluyendo en el habitar como condición de posibilidad del construir. En efecto, el construir está precedido por una estructura fundamental de relación con el mundo -el habitar originario-, entendido como apertura que traza las prácticas de sentido en las cuales se instituye la existencia humana en su relación con las cosas. En este texto, Heidegger va a hacer la significativa diferencia entre lugar y espacio. Caracteriza, sin embargo, los lugares como aquello del tipo construcciones con el modo de habérselas el hombre con el espacio:

De ahí que los espacios reciban su esencia desde los lugares y no de “el” espacio (Heidegger, 2001:114. Cursivas del autor).

Para Heidegger, los lugares, como cosas o construcciones, otorgan espacios; lo libre y a la vez franqueado, según el propio significado de la palabra en alemán (*Raum*). Asimismo, distingue *spatium*, (*stadium*), espacio intermedio y *extensio*. Este intermedio puede ser objeto de abstracción e instituirse a partir de las tres dimensiones, para espaciar cosas y determinar trechos donde no hay lugares o cosas

del tipo puente o plaza. Según Heidegger, hombre y espacio no se contraponen, pertenecen a la esencia del pensar, del estar ya en un determinado lugar. Los hombres (mortales) “*son*, esto quiere decir, habitando aguantan espacios sobre el fundamento de su residencia cabe cosas y lugares” (Heidegger, 2001:114). La idea de articular espacio existencial y espacio fenoménico, debe tomar su guía en esta última afirmación.

2.1.7 “La pregunta por la técnica” (*Die Frage nach der Technik*). Un paso siguiente en el itinerario espacial heideggeriano, considera la relación entre técnica, arte y espacio. Esta reflexión, se encuentra en la conferencia *La pregunta por la técnica* de 1953. En este escrito, Heidegger, consciente de los efectos de la imposición de la cultura técnico-científica en la cultura moderna, delinea una vía de salida a lo que califica como una amenaza; la técnica moderna. Causa primera de la pérdida del habitar y del proceso planetario de desarraigo del hombre. Confía el filósofo en la posibilidad de “repensar” el arte de la técnica, refundando la *téchne* sobre la base de la *poíesis*. Dado que en sus orígenes, la *téchne*, era afín a la *poíesis*, es decir como un “hacer surgir”, era un modo de producir similar a la acción del poeta. La poesía provoca la naturaleza y las cosas con la finalidad de revelar el ser. Por el contrario, la técnica moderna entiende la naturaleza en su potencialidad de empleo al mismo modo que las cosas, como “fondo”, manipulable-calculable. Dicha producción se establece como estructura constante que Heidegger llama lo disponible (*Gestell*). El desarrollo de la tecno-ciencia ha alterado el proceso de “traer a la luz”, de develar, determinada por la esencia de la *téchne*. El desocultar de la técnica moderna privilegia el producto y su dimensión cuantitativa y reproductora. Sólo con la revelación, con el desocultamiento, puede “acontecer lo verdadero”. Así, el peligro involucra al hombre en su capacidad de discernir sobre la “verdad”. El problema radica en la incompatibilidad entre el juego poético de la revelación y aquel propiamente científico-técnico. La tentativa de Heidegger, entonces, es oponer a ese modelo el modelo estético; es decir, privilegiando el modelo de la técnica en tanto

esencia, como *téchne*, porque ello puede garantizar la relación pacífica del hombre con la naturaleza y los productos, resistiendo así la imposición de la técnica de la era de la máquina.

2.1.8 El arte y el espacio (*Die Kunst und der Raum*). Un texto tardío de Heidegger reúne y revela en sus pocas páginas el problema central del espacio vinculado al arte. En efecto, es *El arte y el espacio*, libro que se publica en el otoño de 1969. Se trata de un opúsculo escrito en piedra litográfica acompañado de siete lito-collages del escultor vasco Eduardo Chillida (1924-2002). En este pequeño escrito Heidegger analiza la relación entre arte escultórico y espacio. Una reflexión ya realizada, en parte, para una lectura que él mismo hiciera cinco años antes en la Galería Erker de S. Gallen (Suiza), titulada *Observaciones relativas al arte - la plástica - el espacio*. Lo que Heidegger advierte en esta pequeña obra no es ya la escultura como manipulación técnica del espacio, juicio que introduce su discurso, sino la “acción de corporeizar la verdad del ser en la obra que instaura lugares” (Heidegger, 2000^a:39).

En este contexto, la palabra espacio (*Raum*) habla de espaciar, de liberar para hacer lugar al habitar humano. Aunque Heidegger duda de si se pueda llegar a tener un concepto de qué cosa sea el espacio y aún si se le pudiera atribuir un ser, se interroga igualmente si acaso el espacio corresponde a esa clase de fenómenos primarios (*Urphänomen*) que,

...según una sentencia de Goethe, cuando los hombres lo llegan a percibir, les provocan una suerte de temor que puede confinar con la angustia (Heidegger 2000a:23).

De este modo, el espacio no puede ser remitido a alguna cosa previa. Esta reflexión se retrotrae a *Ser y Tiempo*, y a los párrafos respecto a la disposición afectiva.⁵⁰ Se establece aquí un punto de apoyo para la relación espacio físico moderno y espacio

⁵⁰ Cf. M. Heidegger (2005:164).

existencial a tratar en este estudio. En este último texto, Heidegger concibe la existencia en términos espaciales y el acaecer de la verdad como un “hacer espacio”.⁵¹ Una disposición de lugares que atrae la atención del observador y lo remite hacia el vasto contexto vital (existencial e histórico) que lo circunda. Aquí se encuentran lazos evidentes con *Ser y Tiempo*, como es en el carácter situado del Individuo (*Dasein*), que lo acredita como centro desde donde el espacio mismo se orienta. El ser humano encarna el espacio y el tiempo. Como interpreta Heidegger a Hegel, el espacio es *puntualidad*, es decir, “pluralidad abstracta de los puntos diferenciables”.⁵² Pero en Heidegger tal afirmación se “mundaniza” y el razonamiento matemático deja de ser tal para configurarse como mundo circundante, o como cosa “a la mano”, es decir como cercanía.

Este es el itinerario de escritos sobre el espacio en Heidegger. Los hemos escogido como los hitos más estructurales respecto de nuestros propios objetivos e hipótesis, relativos al espacio en la arquitectura. Como se ha dicho antes, no olvidamos otros textos en donde su reflexión contribuye a dar forma a este trabajo. Por esto, en lo que sigue, desarrollaremos sus primeras discusiones sobre el espacio, para luego desplegar la noción de la espacialidad existencial de *Ser y Tiempo*.

2.2 Al inicio está el tiempo y el espacio.

Las lecciones sobre *Lógica*, dictadas en Marburgo en el invierno de 1925-26, por el filósofo Martin Heidegger, parecen ser el comienzo de una reflexión sobre el tema del espacio que se transformará, desde aquel momento, en un concepto activo en su obra y que acompañará de modo creciente su cuestionamiento fundamental sobre la “verdad del ser”. Empeño, este último, en el que volcará su pensamiento y su mayor energía reflexiva. En este curso, dedicado al desarrollo de la pregunta por la verdad,

⁵¹ Cf. M. Heidegger (2000a:7).

⁵² Cf. *Infra*, p.58. Nota.

desde el horizonte de la analítica de la existencia, con especial acento en el tema del tiempo -su punto de partida metódico-, Heidegger realizará importantes avances en la comprensión del concepto de espacio, intentando dilucidar límites y congruencias entre diversos autores. Aún cuando en las lecciones de Marburgo su interpretación del espacio queda envuelta en una trama conceptual, junto a aquella temporal, esta compleja formulación parece condicionar su interpretación filosófica futura, como se observa en el despliegue de ambas nociones en su obra. Los cursos de Marburgo son la ocasión en que Heidegger se introduce en la problemática de la conexión de tiempo y de espacio.

Por lo tanto, es en este contexto en el que realiza el análisis de tres concepciones previas de espacio. En primer lugar, la de Hegel, para quien espacio es tiempo, según aduce Heidegger del texto extraído de la *Enciclopedia de las Ciencias filosóficas*.⁵³ Luego, revisa la concepción de Henri Bergson, para quien el tiempo es espacio. Esta formulación, contraria a Hegel, Heidegger la descarta sin indagar mucho en ella, porque considera que no representa una diferencia sustancial con aquella de Hegel. Y, por último, examina las nociones de tiempo y espacio como “formas de la intuición,” tal como se plantea en la *Estética Trascendental* de Kant. Es éste un trabajo analítico laborioso y, a la vez, aclarador; no sólo muestra la discrepancia con Kant, sino también con Descartes. A su concepción de espacio, Heidegger dedicará tres importantes párrafos en *Ser y Tiempo*.⁵⁴ La propuesta cartesiana de la *extensio*, en tanto “momento constitutivo de la espacialidad”, sirve a Heidegger como referente negativo para “la explicación positiva de la espacialidad del mundo circundante y del *Dasein* mismo” (Heidegger, 2005:116). En lo que sigue, se señala brevemente el contenido de dos de estos análisis, dada la importancia que toman en los textos posteriores de Heidegger.

⁵³ Cf. M. Heidegger (2004a: § 20).

⁵⁴ Cf. M. Heidegger (2005: § 19, 20 y 21).

2.2.1 Sobre Hegel y Kant. Es en estas primeras tentativas donde el filósofo, de casi cuarenta años, encuentra los fundamentos con los cuales construirá de manera paulatina su propia perspectiva sobre la relación espacio-tiempo, la que será puesta en relieve a partir de *Ser y Tiempo*, su principal proyecto filosófico. En efecto, estas reflexiones preliminares parecen constituir el trasfondo estructural de esa formulación. Estructura que, a nuestro juicio, se despliega desde las discusiones de los conceptos hegelianos. Así lo sugiere el análisis para las lecciones sobre Lógica, dictadas en los cursos de Marburgo, que serán incorporados posteriormente en los párrafos finales del texto de 1927.⁵⁵ No ocurre lo mismo con la revisión del planteamiento kantiano, el cual asume la forma de un cuestionamiento más provocador. Heidegger, en efecto, critica tanto el método de Kant como el hecho de no haber superado el punto de vista cartesiano en su propuesta.⁵⁶ Porque es de esta última formulación, discutida en su primer libro, que Heidegger deduce el carácter de “precedencia” del espacio, que en Kant toma la forma *a priori*, puesto que algo de este tipo, así como está presentado por el filósofo de la *Crítica de la razón pura*, no puede tener sino el carácter de la *cognitatio* cartesiana, es decir, de los caracteres de una representación situada previamente en el sujeto y por lo mismo carente de la “estructura fundamental, de todas las “representaciones” y conductas, como lo propone la fenomenología husserliana: la intencionalidad (...)” (Heidegger, 2004a: 231). La crítica de Heidegger se resuelve en el siguiente párrafo:

Pero el defecto fundamental que subyace a toda esta problemática se remonta mucho más atrás. Tiene que ver con que los fenómenos no se tomen primeramente tal como se manifiestan, sino que las circunstancias se construyan a partir de determinados dogmas, es decir, en que uno se obstine en no tomar la estructura de

⁵⁵ Nos referimos especialmente al punto a. del párrafo 82 de *Ser y Tiempo: El concepto de tiempo en Hegel* (cursivas en el original). Cf. Heidegger (2005: 442-445).

⁵⁶ Al respecto Heidegger escribe: “En toda la problemática del espacio, Kant no se detiene en la cuestión más original de la posibilidad del descubrimiento del espacio geométrico puro a partir del espacio del mundo circundante, porque no tematiza todo el ambiente fenoménico del propio mundo circundante, sino que en su cuestionamiento se queda de entrada en el espacio métrico”. Cf. Heidegger (2004a: 234).

la propia existencia como un determinado ser espacialmente, o, dicho más exactamente, ser-en-un-espacio, es decir, en considerar como estructura esencial de la existencia del hombre el que, en la medida que existe en el mundo, existe en el espacio, y concretamente que existe en el espacio en un sentido totalmente distinto de cualquier otra cosa. (Heidegger, 2004a: 232).

En consecuencia, dilucidar el concepto de espacio, en esta primera instancia, en este ámbito de cuestionamientos, significará deducirlo del discurso que elabore Heidegger sobre el tiempo. Una relación temática difícil, pero que el mismo filósofo describe como “inequívoca”. Vislumbra en ella la conexión entre espacio y tiempo, una clave de interpretación esencial en su camino hacia una comprensión del ser. De este modo, coincide en algo con el punto de vista hegeliano, pero se desliga de comprensiones más proclives a la separación de las dos nociones. A saber:

Tiempo en conexión con espacio. Pero no como en Kant, ni en general la tradición de la filosofía de la naturaleza desde Aristóteles: espacio y además tiempo sino que la explicación hegeliana del tiempo busca más bien mostrar que el espacio se convierte en tiempo (Heidegger 2004a: 203).

Si para la representación y el entendimiento cotidiano, el espacio y el tiempo se consideran separadamente, la filosofía o “el pensamiento absoluto” de Hegel, indica Heidegger, busca superar tal diferencia. Así es como el espacio se convierte en tiempo. La verdad del espacio es el tiempo, lo cual, junto a la declaración opuesta de Bergson de que el tiempo es espacio, hace que el filósofo entienda ambas proposiciones como una sola reducción que suprime el contenido que intuye como algo “que se encierra ahí”, aun cuando sea posible comprender que ambas tesis “siguen el rastro de una conexión fenoménica entre espacio y tiempo.” (Heidegger 2004a: 203).

Pero la refutación de Heidegger, especialmente detallada en su análisis del espacio en Hegel,⁵⁷ reside en el hecho que lo que esa reflexión logra establecer finalmente, es “sólo” el ser del espacio como tiempo. Como se ha visto, el propósito de las lecciones de Marburgo se atenía a una analítica del ser en general. Por ende, Heidegger estima que esta tesis es insostenible, afirmando en el punto 2 del resumen, lo siguiente:

En lo fundamental, Hegel no ve la función del tiempo para la interpretación del ser, pues de otro modo tendría que introducirla ya en la explicación del ser en general, de lo cual en Hegel no se encuentra ni rastro, sino todo lo contrario. (Heidegger 2004a: 203).

Es atendiendo al proyecto sobre el ser del ente que Heidegger no encuentra validez a la afirmación de que el espacio es tiempo o viceversa. Lo que él ve en el tiempo es algo diverso y quizá más estructural; es decir, Heidegger intuye la posibilidad que el ser pueda determinarse temporal y espacialmente en la “pensabilidad” absoluta.⁵⁸ Por lo mismo el discurso de integración de los conceptos está subordinado, desde un comienzo, a la analítica del ser en general. Pero, mientras no se conciba una alternativa diversa, “el ser de cada ente tiene que concebirse a partir del tiempo”, dice el filósofo.

Si bien esta última frase condensa la tarea que se impone en *Ser y Tiempo* y la preeminencia del tiempo como dimensión para su desarrollo, es en este camino de maduración de tales ideas en donde el juego espacio-temporal lo aproximará al encuentro de la expresión decidora del surgir de la verdad del ser. Camino por el cual

⁵⁷ Para Hegel, escribe Heidegger, el espacio es la “indiferencia sin mediación del ser fuera de sí de la naturaleza”, lo cual significa: “la pluralidad abstracta de los puntos diferenciables, puntos a través de los cuales el propio espacio no se interrumpe, pero tampoco surge de ellos ni se compone de ellos, pues los puntos son, ellos mismos, espacio. Para Hegel, el espacio es “puntualidad”. De allí se desprende que esta condición, la negatividad del punto, el espacio, sea *tiempo*”. Heidegger (2004a:204).

⁵⁸ Que el espacio pueda representarse o mostrarse, según la determinación antedicha de Hegel, no obsta a que la condición de “La verdad del espacio sólo se ha obtenido si éste está concebido en su ser, es decir, si es pensado”. Heidegger (2004a:205).

llegará en textos posteriores a la pregunta por el espacio en cuanto tal, como queda expresado en el ciclo de escritos sobre al arte, entre cuyos textos más conocidos están: “El origen de la obra de arte” (*Der Ursprung des Kuntwerkes*); “Cuerpo y espacio. Observaciones sobre artes-escultura-espacio” (*Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum*) y, en especial, *El Arte y el Espacio (Die Kunst und der Raum)*.

2.2.2 El espacio-tiempo. Las discusiones de Heidegger que hemos señalado nos conducen a los conceptos de *Ser y Tiempo*, al desglose de los diversos párrafos donde el filósofo alemán trata el tema de la espacialidad.⁵⁹ El objetivo de esta revisión es de naturaleza metodológica. Conscientes de que es en el “segundo” Heidegger en donde se encuentran los argumentos más pertinentes para la cuestión del espacio en la arquitectura y en el arte, intentaremos leer los textos posteriores bajo la luz de esta obra primera. La relación espacio-tiempo, marcadamente importante, pero dubitativa en esos primeros años, será retomada por Heidegger para confirmarla en sucesivos desarrollos, como en el texto sucesivo de 1936, *Aportes a la filosofía*.⁶⁰

Es el filósofo italiano Gianni Vattimo quien sugiere que la tentativa de Heidegger de reducir la espacialidad a la temporalidad del *Dasein* está ya presente en el párrafo 70 de *Ser y Tiempo*. Si bien en ese libro el discurso sobre el ser parece privilegiar la dimensión temporal, en escritos posteriores a ese primer libro, Heidegger desistirá de la tarea de reducir la espacialidad a la temporalidad. Como señala G. Vattimo ello queda claramente expuesto en un texto posterior, *Tiempo y Ser*, de 1962:

Tiempo y Ser completa lo que no quedó concluido en *Ser y Tiempo*. En ese libro Heidegger se esfuerza en pensar una suerte de cuatridimensionalidad del espacio-tiempo. Las tres dimensiones del tiempo no están pensadas con referencia al “proyecto” de la existencia sino a una proximidad que tiene que ver antes que nada con el espacio (Vattimo, 2000^a:11).

⁵⁹ Cf. M. Heidegger (2005:127ss). Capítulo Tercero, Parte c, § 22, 23, 24.

⁶⁰ Cf. M. Heidegger (2003).

Para el filósofo italiano, es en *Tiempo y Ser* donde Heidegger se ocupa de aclarar la co-originareidad del espacio-tiempo. Refiriendo a estudios recientes,⁶¹ sugiere que este redescubrimiento de la dimensión espacial, sería el verdadero sentido del “giro” de Heidegger en los años treinta y su paso decisivo, según sus palabras, hacia un pensamiento auténticamente ultrametafísico, hacia una nueva concepción del ser que no busca ya “explicaciones” sino que según una expresión cara a Heidegger, los “deja ser en su simplicidad” (Vattimo, 2000^a:11). Precisamente, es en este libro en donde se concentra el mayor interés de Heidegger en dilucidar la pregunta por el ser.

Hubert Dreyfus, en *Ser-en-el Mundo*, sugiere que plantear esta pregunta significa: “encontrarle sentido a nuestra capacidad de encontrarle sentido a las cosas” (Dreyfus, 2002:11). Pero, dado que a Heidegger le interesa responder a esta pregunta de “manera concreta”, el trabajo analítico tiene como trasfondo las prácticas cotidianas del ser humano. Es decir, mostrando que la tradicional relación sujeto-objeto sustentada por la filosofía, desde Descartes en adelante, presupone tales experiencias. Ellas permiten la socialización, constituyen una “pre-comprensión” no avalada necesariamente por una representación mental, *a priori*, que corresponda al mundo, sino una en que simplemente se “es”.

A partir de ello, el asunto principal que sostiene esta analítica es la diferencia que observa Heidegger entre mundo y cosa o ente intramundano. Todo aquello que se encuentra en el mundo y es distinto al ser humano, tiene en el mundo su propia condición de existencia. Es desde esa condición, o modo en el que estos entes y cosas están dentro del mundo, de donde emerge la pregunta por el espacio. Y de este hecho, se desprende la relación de tipo estructural, es decir, aquella que dice que el ser de las cosas está ligado indisolublemente al ser del *Dasein*. Lo cual significa que hombre y mundo se co-pertencen y que de ello se despliega la espacialidad de *involucramiento* mutuo.

⁶¹ Se refiere a Eugenio Mazarella en *Tecnica e Metafisica*. Cf. E. Mazarella (1981:130).

2.3 *Estar situado es “estar en el mundo” (In-der-welt-sein).*

En el Capítulo Segundo de la Primera Sección de su libro principal, como es *Ser y Tiempo*, se encuentra una frase de Heidegger que encierra, a nuestro parecer, la idea esencial desde la cual se mueve este trabajo; la comprensión temática del espacio, como lo puede entender la arquitectura u otra disciplina del espacio y, además, los términos esenciales por medio de los cuales se hace patente el vínculo entre espacialidad, hombre y entorno circundante o mundo-ambiente.⁶² Un hecho que la arquitectura moderna ha olvidado al plantearse el problema de la configuración física espacial. La frase es del parágrafo 12 y dice lo siguiente:

Sólo la comprensión del estar-en-el-mundo como estructura esencial del *Dasein* hace posible la intelección de la *espacialidad existencial* del *Dasein*. Esta intelección nos libra de la ceguera respecto de esta estructura, o de eliminarla de antemano, una eliminación que no está motivada ontológicamente, aunque sí “metafísicamente”, en la ingenua opinión de que el hombre es en primer lugar una cosa espiritual, que luego queda confinada “a” un espacio [*in einen Raum*]. (Heidegger 2005:82-83. Cursivas en el original).

En este caso, en la acepción *estar-en-el-mundo* se concentra toda la fuerza de su diseño analítico sobre la espacialidad. Heidegger demanda del espacio una conexión concreta con la existencia, como esencia del ser humano. La comprensión del mundo que este último adquiere no puede estar separada de su entorno y, por otra parte, la comprensión del mundo adviene con relación a lo humano. Su crítica a la concepción metafísica que olvida esta estructura básica, tiene como objeto superar la división entre la constitución trascendente del mundo y el ámbito de lo cotidiano o espacial. La cita aludida, señala el hecho de que el ser humano se constituye junto al mundo y

⁶² Es necesario señalar que el uso que aquí se hace de las expresiones de Heidegger, tiene como objetivo mantenerlas en lo posible tal como se encuentran en su libro. El uso no convencional del lenguaje es esencial para el filósofo, puesto que le permite tomar distancia del lenguaje tradicional, supuestamente cargado de significaciones metafísicas que impedirían el acceso a una “comprensión” como objetivo último.

las cosas como un fenómeno integrado. Así, se perfila la idea de que el modo de ser (de estar) del ser humano es la existencia. Es decir, al hecho irrefutable de estar siempre referido a las “posibilidades de ser concretamente en un mundo de cosas y personas” (Vattimo 1995:27). En otras palabras, “estar-en-el-mundo” (*in der Welt Sein*), es la estructura básica del hombre y la consecuencia es que la espacialidad inmediata toca su ser, es existencial.

No obstante, la tarea que impone esta primera afirmación, *estar-en-el mundo*, implica un esfuerzo de comprensión mayor para el pensamiento del espacio en la arquitectura, que trasciende las convenciones propias de la física y la técnica; disciplinas desde las cuales el espacio ha sido tratado históricamente. La frase heideggeriana hace cambiar el eje de la reflexión sobre el espacio, dejando ver una diferencia y la posibilidad de un sentido diverso de aquel entregado por la reflexión filosófica tradicional. Especialmente, si confrontamos su afirmación con la idea de espacio interpretado por la metafísica y, por correlación, con la interpretación que ha hecho la arquitectura moderna del mismo. Siguiendo a Heidegger, en ambos casos, tal planteamiento se puede resumir en aquello que postula el pensamiento cartesiano. Y es en este despliegue de las diferencias, en donde se focaliza la originalidad del planteamiento de filósofo alemán, pero que, al mismo tiempo, provoca, nos hace ver, la separación o la disyunción entre dos concepciones del espacio; la física y la existencial. El punto de quiebre está en el hecho de que para Heidegger su concepción del hombre, del *Dasein*, sólo es posible porque éste se encuentra *en* el Mundo; por ello el espacio le es inherente. Ahora se entiende el por qué de su crítica a Kant, para quien el espacio como exterioridad y el tiempo como interioridad constituyen estructuras *a priori*. Es decir, fuera del mundo.

Sin embargo, el pensamiento moderno sí parece hacerse cargo de este planteamiento sobre el espacio. Tal es el caso de la división cartesiana entre sustancias pensantes y extensas y el “complejo cuerpo-y-cosa como único poseedor de extensión”

(Sloterdijk, 2003:307). En esas condiciones, la cosa pensante, dice el autor de *Esferas*, “queda en una instancia a-mundana, que, cosa extraña, parece poder entregarse al antojo a entablar a veces una relación con cosas extensas y a veces no” (Sloterdijk, 2003:310). El diseño de la concepción cartesiana del espacio, análoga a la extensión, radica en la idea de que hay cuerpos, “sustancia de las cosas materiales”, cuyos atributos y características con relación al mundo las expone Descartes en el siguiente párrafo:

...debemos concluir que existe una “sustancia extensa” en longitud, latitud y profundidad, que existe *en el presente en el mundo* con todas las propiedades que manifiestamente conocemos que le pertenecen. (Descartes, 1995:72).

Para Descartes, entonces, no hay diferencia entre cuerpo y espacio porque comparten los mismos atributos otorgados por la abstracción de las tres dimensiones. De aquí el hecho de que para conocer el cuerpo extenso hay que acudir a situarlo según un sistema de coordenadas tridimensionales que define su lugar geométrico de referencia fundamental. Sólo la “vaguedad” del espacio respecto de su unidad y su estabilidad, lo distingue del cuerpo que posee una determinada extensión y además puede ser “transportado”. Por otra parte, la condición en la cual el cuerpo está en el mundo, es en tanto “presencia”. Para superar este planteamiento, del cual la arquitectura hace uso como un principio sin discusión, Heidegger acude al lenguaje y al análisis del significado del concepto de *estar-en*, como la clave para cuestionar el planteamiento cartesiano.

2.3.1 “Estar *en*”. En la propuesta heideggeriana, existir, es *estar-en-el-mundo*. Es conveniente entonces advertir, como señala Heidegger, que no todo lo que existe está de igual modo, especialmente si diferenciamos entre ser humano y cosas. En su texto, el ser humano “está-en”, de modo distinto a cómo “están-en”, los objetos. Si bien en ambos subsiste una referencia a una ubicación espacial, como condición respectiva o atributo, el ser humano no se debe entender, como un simple estar “en” algo presente,

o como un estar “presente-junto-con” dice Heidegger. Estas características que pertenecen a los objetos las denomina categoriales, ya que su clase de ser, que son de diversa variedad, no corresponden con la del *Dasein*, o del ser humano en *situación* que de él se despliega. A su vez, las características más propias de ser humano las denomina existenciales, justamente por su involucramiento *con* la existencia.

Heidegger manifiesta que no puede haber algo que esté ahí como algo corpóreo (como el cuerpo humano) “en” otro ente que también está presente. Estos entes, si bien ocupan un lugar, un espacio, al modo de “estar-el-uno-dentro-del-otro”, son cosas que se encuentran dentro del mundo de una manera diversa a la del individuo. Los ejemplos de Heidegger refieren a cómo está el agua en el vaso o el traje en el armario, queriendo indicar la inadvertencia de esa modalidad de *estar*. Por ello, no es posible pensar en vincular ser humano y mundo, como tampoco *Dasein* y espacio bajo la categoría de la *presencia*, acepción emblemática de la metafísica moderna, como se ha señalado antes. Pero, más allá de que la presencia sea sólo una de las dimensiones del tiempo,⁶³ el hombre no es objeto entre objetos, sino que está caracterizado por una intencionalidad. En “*Para una fenomenología del habitar*” Virgilio Cesarone escribe:

El hombre *es* no en tanto presencia sustancial, menos aun como instrumento utilizable, sino en la dimensión extática de la existencia, que ocurre al temporalizar el espacio en el estar sobre la tierra, haciendo espacio en el madurar dentro del tiempo (Cesarone, 2008:17).

Pero así como no se puede entender el hombre como “una cosa espiritual, que luego queda confinada a un espacio”, tampoco podemos entender el mundo, el espacio o el ambiente, como una extensión original que ha estado siempre allí, en la cual el ser humano y las cosas, pudieran colocarse posteriormente. Esto no sería aceptable en la

⁶³ Heidegger asimila presencia al estar en el presente, sólo en el presente, y no en la convergencia entre pasado, presente y futuro, como lo estaría el *Dasein* (condición extática horizontal del *Dasein*).

reflexión heideggeriano, pues se recaería en volver a pensar el hombre y las cosas bajo la misma categorización. Tal proceder, según su enfoque, sería una determinación óptica, puesto que el establecimiento y la relación espacial entre los entes tendrían un carácter contable o mensurable por un sistema de coordenadas propias de aquello que se entiende como espacio físico-geométrico. Contrariamente, estar-en-el-mundo implica que el *Dasein* no puede comprenderse en cuanto ser separado. El mundo no está “fuera” del hombre, tampoco “dentro”; hombre y mundo se co-pertenece. Ser humano y mundo no están el uno junto al otro, tampoco el uno al lado del otro, ni menos se tocan. Para Heidegger, sólo un ente que en su modo de ser tiene el *encontrar* algo, puede tocar o estar junto a otra cosa. En palabras del filósofo:

Dos entes que están-ahí dentro del mundo y que, además, por sí mismos *carecen de mundo*, no pueden “tocarse” jamás, ninguno de ellos puede “estar junto” al otro (Heidegger 2005:81,82. Cursivas en el original).

Para Descartes, en cambio, sustancia corpórea y extensión son una misma “sustancia”, por lo que existe continuidad entre cuerpo y espacio que lo contiene:

Pues es preciso que dos cuerpos contacten cuando entre ellos dos no se contiene nada, porque existiría contradicción en que estos dos cuerpos estuvieran alejados, es decir, que hubiese una distancia del uno y del otro, y que sin embargo, esta distancia no fuese nada. Es así, pues la distancia es una propiedad de la extensión y, por tanto, no podría subsistir sin una cosa extensa (Descartes, 1995: 84, 18).

La condición de hallarse o estar-en, es por tanto, según Heidegger, el carácter constitutivo del ser del *Dasein*. En idioma alemán, “en” se dice “in” y sus derivaciones *innan* y *ann*, a las cuales recurre el filósofo, son palabras que designan la idea de habitar; de estar familiarizado o acostumbrado. Lo mismo sugiere el uso de

la palabra “Ser” (estar) como infinitivo de “yo soy”. Subrayando el significado de habitar *en*, escribe Heidegger:

“Estar-en” es, por consiguiente, la expresión existencial formal del ser del Dasein, el cual tiene la constitución esencial del estar-en-el-mundo. (Heidegger 2005:81. Cursivas en el original).

2.3.2 “Estar ante”. Por otra parte, la metafísica tradicional y sus conceptos, no consideran el sentido que tienen estas aclaraciones que marcan los distintos modos en los cuales los objetos y los seres humanos están-en-el-mundo, sino que han comprendido el ser como un ente simplemente “presente”. Así, nuestra concepción del mundo estaría reducida sólo a constatar la presencia de la cosa corpórea y la comprensión que tendríamos de ella sería accesible solamente a través de sus atributos sensibles o contables o desde un punto de vista objetivo físico-matemático. Este sería para Heidegger el sentido de la contemplación o mirada analítica, objetiva que como su etimología sugiere, consiste en estar *ante* o *delante* de la cosa (*Vorhandenheit*).

Para Heidegger, este hecho impediría pensar adecuadamente la historicidad y menos aún la existencia de los entes o cosas. Como hemos dicho, la propuesta de origen cartesiana, ha concebido el mundo como *res extensa* y la espacialidad como pura *extensión*. Frente a esta concepción, nos surge la pregunta de si es de ese modo como regularmente comprendemos el mundo que toca vivir, o si este concepto representa las características suficientes para establecer vínculos con el entorno inmediato. Por último, nos preguntamos si es posible comprender de esta manera el espacio, la arquitectura o la ciudad en la que se desenvuelve la experiencia humana. La respuesta de Heidegger al respecto es elocuente:

La concepción de la *extensio* como determinación fundamental del “mundo” tiene cierta justificación fenoménica, pero ni la espacialidad del mundo, ni la

espacialidad primeramente descubierta en el ente que comparece en el mundo circundante, ni mucho menos la espacialidad del propio *Dasein*, puede comprenderse ontológicamente recurriendo a ella (Heidegger 2005:126, 127).

Este desglose de contenidos, nos propone enfáticamente la necesidad de vincular hombre y espacio arquitectónico, una relación, como hemos visto, a menudo mediada por una configuración geométrica y técnica, congruente con la idea de espacio cartesiano moderno. Sin embargo, otra implicancia se deriva de la vinculación entre hombre y espacio, cual es la necesidad de comprender la historicidad y la vivencialidad del “mundo” del ser situado en una circunstancia. Es decir, hombre y mundo no son cuerpos extendidos, como se concibe en la versión cartesiana, cuya experiencia perceptiva y práctica se añadiría después, como apreciaciones de un *sujeto* separado. El mundo y la significación de la existencia, se perderían como los fenómenos que son, es decir, como un sistema de relaciones *en acto*. ¿Qué se entiende por mundo y cuáles fenómenos derivan de sus significados?

2.3.3 Una definición de mundo. La tradición metafísica ha dado ya una primera definición de mundo, que es aquella que Heidegger rebate. A su juicio, una consideración óptica del mismo, dirigida a la enumeración o a la descripción de los entes que “están-ahí” dentro del mundo cuya definición se fija con criterios categoriales; estos son, genéricamente, los entes. A éstos, Heidegger los denomina entes intramundanos (*Weltzugehöring*). Pero, dado que él “lo que busca es el ser”, la pregunta ontológica por el “mundo” debe considerarse ligada a la analítica del *Dasein*. Escribe el filósofo:

Ontológicamente, el “mundo”, no es una determinación de *aquel* ente que por esencia *no* es el *Dasein*, sino un carácter del *Dasein* mismo. Lo cual no excluye que el camino de la investigación del fenómeno “mundo” deba pasar por el ente intramundano y por su ser (Heidegger 2005:92).

En el párrafo 14 de *Ser y Tiempo*, Heidegger individualiza cuatro significados fundamentales con los cuales define el concepto de mundo. Con el primero de ellos, se refiere a esta noción como algo óptico, es decir, la totalidad del ente simplemente presente, “dentro del mundo”. En el segundo, el mundo aparece como término ontológico referido al *ser* del ente, definido en el primer significado, o a una región en donde aquel participa. En el tercero, concibe el mundo ópticamente como - “aquello en lo que “vive” un *Dasein* fáctico en cuanto tal” (Heidegger 2005:93). Con el cuarto, describe “el concepto ontológico-existencial de la mundaneidad”. H. Dreyfus en *Ser-en-el-Mundo*, reúne estas versiones en nociones más genéricas: la de *Inclusión* y la de *Involucramiento*. Una, comprende el modo de estar-en-el-mundo del ente -sentido de “Universo”- y, la otra, el modo de ser del *Dasein* -sentido de “Mundo”- (Dreyfus 2002:100). Luego, el significado de mundo que el filósofo alemán adopta es aquel que corresponde al tercero de los significados expuestos: el del estar-en-el-mundo cotidiano. Como sabemos, “el horizonte de la cotidianidad media, como el más inmediato modo de ser del *Dasein*” (Heidegger 2005:94). Bajo esta concepción se construye una idea que será esencial en la definición de espacio, cual es la de que la conexión entre hombre que está *en* el mundo circundante, se despliega en una espacialidad cotidiana remitida a esa existencia.

2.3.4 Mundo Circundante. Con la noción de *Umwelt* o mundo circundante, el filósofo quiere indicar cuál es el mundo más cercano al ser-ahí cotidiano. Si bien con esta noción Heidegger reconoce una referencia a la espacialidad, aclara en el texto que el “entorno”, constituyente del mundo circundante, no tiene en principio un sentido espacial. Este carácter espacial, toma forma según la estructura de la mundaneidad, es decir, con relación a la situación del ser-ahí de “estar-en-el-mundo”. Lo cual conlleva una multiplicidad de formas de ponerse de manifiesto según la disposición del mismo ser-ahí. Entre ellas, destaca la manera de “estar-en” que tiene el modo de ser del ocuparse (*Besorgen*).

En este sentido, los entes que regular y habitualmente se encuentran en el entorno inmediato y de los cuales nos ocupamos no son los entes que “están-ahí” como objetos simplemente presentes. Los entes intramundanos con los cuales por lo general se tiene “trato” son los útiles (*Zeug*) y el modo más inmediato del ocuparse de ellos, no es aquel del conocer contemplativo o analítico, sino aquel del manejo y del uso. Son los “prágmata”, como denominaban los griegos antiguos a los útiles que regularmente se usan en el trato de la ocupación.

Sin embargo, dice el filósofo, un útil no “es” jamás (Heidegger 2005:96), queriendo decir que, si es considerado como una cosa individual, sería algo que sólo está ahí. Contrariamente, al ser útil le pertenece siempre un plexo, un conjunto de útiles. Es en esa unidad en donde el útil toma su condición de ser de acuerdo a su pertenencia. Por esto, en las diversas maneras del “para algo”, como destinación del útil, aparece siempre e implícitamente la remisión a otra cosa. Esta anotación es importante, puesto que dilucida la relación entre los espacios, o entre los recintos de una casa por ejemplo, como esferas de un “para algo”, típico de la configuración espacial arquitectónica más allá de la temática *del* espacio. El ejemplo de Heidegger es el siguiente:

...útil para escribir, pluma, tinta, papel, carpeta, mesa, lámpara, muebles, ventanas, cuarto. Esas “cosas” no se muestran jamás por separado, para llenar luego un cuarto como suma de cosas reales. Lo inmediatamente compareciente, aunque no temáticamente captado, es el cuarto, que, por su parte, no es lo que se halla “entre las cuatro paredes”, en un sentido geométrico espacial, sino un útil-habitacional. Desde él se muestra la “disposición” de las cosas, y en éstas, cada “uno” de los útiles. Antes de cada uno ya está descubierta una totalidad de útiles (Heidegger 2005:96).

Es en el “trato” cotidiano, en el uso diario, cuando el “para algo” determina la ocupación, no anteponiéndose ni mediando en ello ningún conocimiento objetivo

previo a la ocupación sino que en la inmediatez del acto. Así lo ejemplifica Heidegger en el siguiente texto:

...cuanto mejor se eche mano del martillo usándolo, tanto más originaria será la relación con él, tanto más desveladamente comparecerá como lo que es, como útil (Heidegger 2005:97).

Esta cercanía con el útil, en tanto modo de ser que manifiesta el *Dasein*, Heidegger lo denomina “el estar a la mano” del útil (*Zuhandenheit*) (Heidegger 2005:97). Por otra parte, dado que el ser del útil no consiste en la objetividad, su utilización refracta la mirada puramente “teorética”. El “puro mirar-hacia” como un contemplar, no capta lo a la mano del útil. El ocuparse de los pragmáticos en el trato cotidiano no requiere de un conocimiento teorético previo (*Vorhandenheit*), “su modo de darse más originario es como se presentan en nuestra experiencia”.⁶⁴ En el trato con los útiles el ser-ahí ejerce una propia mirada. Ésta se revela en el plexo de las remisiones del “para-algo”. Esa visión abarcadora y transparente que denota preocupación en el uso y manipulación cotidiana es la circunspección (*Umsicht*).

No obstante, una voz divergente respecto de estos planteamientos los complementa, puesto que no se opone a esta concepción heideggeriana. En efecto, en *Totalidad e infinito*, a Emanuel Lévinas,⁶⁵ no deja de resultarle extraño que Heidegger no tome en consideración la relación de gozo que se establece con las cosas de las que nos servimos. Según su opinión, éstas no son en estricto sentido utensilios, así como los describe el filósofo alemán, puesto que no sólo se reducen al uso esquemático. El utensilio, “ha ocultado enteramente el uso y la finalidad: la satisfacción” (Lévinas 1999:153). Habría en ellos un matiz diverso, lo que permite que sean concebidos como objetos de goce, ornamentados y embellecidos:

⁶⁴ Cf. G. Vattimo (1995:28).

⁶⁵ Cf. E. Lévinas (2006).

Las cosas, en el gozo, no se abisman en la finalidad técnica que las organiza en sistema. Se perfilan en un medio del que se las toma. Se encuentran en el espacio, en el aire, en la tierra, en la calle, en el camino. Medio que sigue siendo esencial a las cosas... (Lévinas 2006:149).

2.3.5 Obra y naturaleza. Estas anotaciones del filósofo francés, convenientes para la comprensión de la relación del ser-ahí con el espacio, permiten afirmar desde el útil, la necesidad de analizar su vínculo con el espacio más allá de sus determinaciones prácticas y funcionales, tal como ha sido promovida por el modelo espacial vigente en la arquitectura. En efecto, la frase nos sugiere poner atención en otros contenidos del útil que no corresponden a la sola disponibilidad, ya que éste, primordialmente, está definido por un “para qué” funcional. Al respecto, G. Vattimo escribe:

Que las cosas sean ante todo instrumentos no quiere decir que sean todos medios que empleemos efectivamente, sino que las cosas se presentan ante nosotros ante todo provistas de cierta significación respecto de nuestra vida y de nuestros fines (Vattimo, 1995:28).

Con todo, el útil primero no es el utensilio, sino la obra. Es en ésta, si la llevamos al ámbito de la arquitectura, en donde puede comparecer la significación, el goce y la ornamentación. También la obra es lo que está a la mano: “...lo que en cada caso tiene que ser producido” (Heidegger 2005:97). En ella se hace patente la totalidad de remisiones dentro de las cuales se encuentra el útil, no obstante desempeñarse, al mismo tiempo, como un útil que responde al para-qué de un útil. La obra no sólo implica el “para qué” (*Wozu*) ni el “de qué” está hecha (*Woraus*), sino, sobre todo requiere de un “quién” la usa. Un portador o usuario a quien la obra se ajusta a su medida; un usuario “presente” al surgir la obra. Así, el modo de encuentro inmediato del ser-ahí es con la obra y no con los otros entes cuyo modo de ser no es igual al suyo. Distingue Heidegger, no obstante, el hecho de que la obra no está a la mano

solamente en un mundo privado, sino también comparece en esa condición en el mundo público. Con ello, “queda descubierta y accesible a cada cual la naturaleza del mundo circundante” (Heidegger 2005:98).

En general, en las obras del hombre “la ocupación descubre la naturaleza en determinada dirección” (Heidegger 2005:98). Un techo tiene en cuenta la lluvia; una ventana, la posición del sol. En el uso del útil, de lo a la mano, inadvertidamente se encuentra también lo a la mano de la naturaleza del mundo circundante; lo cercano. Efectivamente, en el mundo circundante no sólo hay sólo utensilios o útiles elaborados; hay también acceso a materiales; entes a la mano que no tienen primeramente necesidad de manipulación. A ellos acude la obra para tomar forma. Como en el caso del útil, cuyo uso descubre conjuntamente “la naturaleza”. No una naturaleza simplemente presente, sino una naturaleza ya significada en su determinación por el mismo uso o por la explotación (viento como viento “en las velas”, cerro como cantera, ejemplifica Heidegger). En este caso, tampoco la naturaleza se da como una *res extensa*, sino como un mundo habitual. Descubierta allí, o bien como potencial material para algo, su significado es absolutamente diverso de aquel que asume bajo la mirada del conocimiento objetivo y científico, donde su presencia se confunde con un puro “estar-ahí” teórico. A este modo de descubrir, como ya suponemos “le queda oculta la naturaleza como lo que “se agita y afana”, nos asalta, nos cautiva como paisaje” (Heidegger 2005:98).

No obstante ese carácter “amigable” de la naturaleza, o la familiaridad del ser-ahí en el manejo de lo a la mano, podría manifestarse como un hecho variable, lo cual puede significar un cambio de esa relación. Este cambio adviene cuando el plexo de útiles puede estropearse, o tornarse obsoleto porque:

... (El) desperfecto del útil no es todavía un puro cambio en las cosas, una mera variación en las propiedades de algo que está-ahí (Heidegger 2005:100).

Al desaparecer los entes del horizonte visual en el trato cotidiano, se vuelven objetos que “por primera vez saltan a la vista (...), se tornan problemáticos y susceptibles de cuestionamiento y teorización”,⁶⁶ re-orientando al *Dasein*, conduciéndolo por zonas y sitios. Con ello, algo salta a la vista como el comparecer del mundo.

H. Dreyfus, llama a este estado particular de la condición respectiva de lo a la mano, una perturbación; una falla del plexo de útiles o simplemente su inutilidad. Esta noción, junto al *signo*, constituye un tipo especial de entidad destinada a señalar un contexto práctico y en donde se revela el fenómeno del mundo, el útil y la mundaneidad del mundo.⁶⁷ Partiendo de esta modalidad de ser del útil se comprende su estructura, sin dejarlo reducir a mera cosa. Con el desgaste, o pérdida del útil, aparece su inutilizabilidad, con lo cual se revela el sentido más propio del útil. Esta perturbación, falta o inempleabilidad, también impide las remisiones circunspectivas:

... (Esta) se pierde en el vacío, y sólo ahora ve para qué y con qué estaba a la mano lo que falta. Una vez más se acusa el mundo circundante (Heidegger 2005:102).

Un modo ulterior de comprender más a fondo el fenómeno de las remisiones, más allá de la mirada circunspectiva, lo provee Heidegger incorporando al análisis un ente particular: el signo. Más allá del ente intramundano cuya capacidad de significar es solo accidental, en el signo encontramos, además, que utilidad y carácter referencial coinciden. Los signos indican un mundo. Señalan, principalmente, aquello atinente a lo espacial. Es el caso del emerger de la circunspección, en su trato con la cosa, que al seguir la indicación del signo, transforma el entorno del mundo circundante en una “visión panorámica” intencionada. Esta clase de visión no sólo percibe el ente a la mano, sino que le otorga una orientación dentro del mundo circundante. Los signos son eficientes en la medida en que tenemos un conocimiento previo de cómo

⁶⁶ Cf. La Introducción de E. Trías en Martin Heidegger (1983:15): *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Barcelona: Ed. Ariel.

⁶⁷ Cf. H. Dreyfus (2002:111-114).

orientarnos en el mundo. Su sentido se explicita no por un acto deliberado del *Dasein*, que ya está en el mundo de remisiones, sino porque éste ya habita un contexto mundano.

El signo está ópticamente a la mano y, en cuanto es este determinado útil, desempeña a la vez la función de algo que manifiesta la estructura ontológica del estar a la mano, de la totalidad remisional y de la mundaneidad (Heidegger 2005:109. Cursivas de Heidegger).

Del análisis e interpretación de los entes intramundanos, de las cosas, de los útiles, de las obras, de sus relaciones con el mundo y el ser-ahí y la mundaneidad en general, estar-en-el-mundo para el filósofo alemán, sería:

...absorberse, atemática y circunspectivamente en las remisiones constitutivas del estar a la mano del todo de útiles (Heidegger 2005:103).

En otras palabras, Heidegger interpreta al individuo como un ser ocupado, absorto en sus labores cotidianas y en contacto con útiles y cosas y, la espacialidad pertinente, como aquello que retiene las cosas, los útiles en la cercanía de lo a la mano o del cuerpo. Es lo que subyace a ese trato en una relación de inmediatez respecto a la ocupación.

2.4 Espacialidad existencial.

Ahora bien, en lo que sigue, intentaremos abordar específicamente el tema de la espacialidad, refiriéndonos a los párrafos correspondientes desarrollados por Heidegger en *Ser y Tiempo*. Comenzaremos con el párrafo 22, aquel que trata “La espacialidad de lo a la mano dentro del mundo”, pues allí se interpreta más a fondo lo propio del espacio habitual. Sin embargo, para llegar a este punto, hemos debido recorrer un trecho previo para distinguir entre dos modos distintos de “estar-en-el-

mundo”; aquel del ser del ser humano, el *Dasein*, y aquel de las cosas o de los entes intramundanos. Haremos un breve recuento de este paso.

Como ya se ha dicho, el hombre no está en el mundo del mismo modo como lo están las cosas en el espacio. Y es importante diferenciar estas dos maneras, puesto que el modo de estar-*en* del hombre lo caracteriza como ser y lo provee de una categoría espacial particular: la espacialidad de in-volucramiento. A esta visión, se opone la *res extensa* que reduce esa espacialidad a una fórmula más abstracta que la interpreta como equivalente a puntos en el espacio, en tanto posibles localizaciones sin consideración de aquella condición particular en la que está el individuo en el mundo. También hemos hecho referencia al ente a la mano, que en su cercanía al *Dasein*, a través del manejo, se configura junto a un plexo de útiles, los cuales remiten, en la ocupación, al resultado o logro de la obra de que se trate. Los entes intramundanos: entes, cosas y útiles, según su propia significación, marcan el territorio y el entorno tornándolo ámbito familiar y lugareño. Entonces, partiendo del cruzamiento del hombre y los entes intramundanos, en sus diversos modos de estar-en-el-mundo, la espacialidad surge, según vemos, con un sentido, el de la habitabilidad.

2.4.1 El lugar del útil. El tratamiento analítico de la espacialidad del hombre, por parte de Heidegger, reconduce inevitablemente al establecimiento de la relación con las cosas de que se ocupa. Es precisamente por esta particular condición de estar del útil, que no se reduce a un lugar cualquiera, porque su “ubicación” se sustrae a la de un objeto en el espacio físico. Presupone, más bien, el hecho de estar en el mundo junto al individuo. En efecto, con regularidad, los útiles se encuentran disponibles para su uso en un lugar determinado por ese vínculo con el individuo. Por eso el útil tiene un lugar propio (*Platz*), pero así como está ahí, también puede encontrarse en alguna otra parte, lo cual no debe confundirse con un simple encontrarse-ahí, dice Heidegger, en un punto indeterminado del espacio. Su cercanía es variable y está

regulada por la circunspección y no por la métrica de la distancia. En el mundo circundante, el útil a la mano adquiere su lugar pertinente en consonancia con otros lugares propios orientados respecto a su carácter pragmático. Sin embargo, para encontrar lugares pertinentes, disponibles y captables por la mirada circunspectiva, es necesario en primera instancia descubrir la zona de su pertinencia, la cual también se ha denominado paraje o entorno inmediato. Esta interrelación es descrita por el filósofo del siguiente modo:

Esta orientación zonal de la multiplicidad de lugares propios de lo a la mano constituye lo circundante, el en-torno-a-nosotros del ente que comparece inmediatamente en el mundo circundante (Heidegger 2005:128).

Esta descripción, respecto del ente en tanto que útil, no ha sido omitida por la arquitectura moderna. Al contrario, quizá haya sido coincidentemente una reflexión de este tipo desde donde haya surgido la posibilidad del despliegue de la “funcionalidad”. Una funcionalidad basada en la manipulación de cercanías por medio de medidas contables, que buscan la disponibilidad de cosas y de útiles, pero donde la significación y el goce - las observaciones de Lévinas sobre Heidegger- se omiten. Con todo, el intervalo, el *entre* las cosas, no es un espacio tridimensional, ocupado forzosamente por objetos simplemente presentes. El entorno construido, como una particular dimensión del espacio, está sujeto a la totalidad espacialidad del útil a la mano y, por medio de ellos, al individuo.

Las concretizaciones del pensamiento espacial; los diagramas de medida, dibujos y planos, se diferencian del espacio intermedio heideggeriano, el “*entre*”, porque son cantidades y medidas y no nombres y lugares, como el “arriba” que refiere a lo que está “en el cielo raso”, el “abajo”, a lo que está “en el suelo”, el “atrás” a lo “junto a la puerta” (Heidegger 2005:129). En estas condiciones, se observa que todos esos “donde” emergen del trato cotidiano y es el lenguaje, la *deixis* espacial, que posibilita expresar de qué lugar se trata. Su especificación, emerge del trabajo de la mirada

circunspectiva, aquella que busca en el entorno cercano aquello que conoce y puede nombrar. Como se ve, tal relación es difícil de captar según la consideración mensuradora del espacio, pues con ella se pierde inmediatamente la referencia y la pertinencia de lugar y cosa. La ocupación cotidiana orienta los “adónde” referidos a su pertinencia, hacia otros entes útiles que están en la cercanía. Heidegger lo explica de este modo:

De esta manera, el sol, cuya luz y calor son usados cotidianamente, tiene, por la variable empleabilidad de aquello que él dispensa, sus lugares especiales, circunspectivamente descubiertos: levante, mediodía, poniente, medianoche. Los lugares propios de este ente que está constantemente a la mano de manera variable pero regular, se convierten en “indicadores” fuertes de las zonas que hay en ellos. Estos puntos cardinales (*Himmelsgegenden*), que no tienen todavía necesariamente un significado geográfico, proporcionan el previo adónde de toda particular conformación de zonas susceptibles de ser ocupadas con lugares propios. La casa tiene su lado del sol y su lado de la sombra; por ellos se orienta la distribución de los “espacios” y, dentro de éstos, la disposición del alhajamiento de acuerdo, en cada caso, al carácter que tiene como útil. Las iglesias y las tumbas, por ejemplo, están situadas de acuerdo con la salida y la puesta de sol, zonas de la vida y de la muerte, desde las cuales el *Dasein* mismo está determinado desde el punto de vista de sus más propias posibilidades –de-ser en el mundo (Heidegger 2005:129).

Como vemos, las zonas se disponen según los intereses e intencionalidad del individuo por lo que este aspecto de la espacialidad se refiere a su accionar cotidiano. El carácter de lo a la mano de la zona, su relación de proximidad, posee un carácter familiar, sin sorpresas, en cuyo hábito el mundo circundante se oculta sin llamar la atención. Salvo, como se ha dicho, cuando el útil es defectuoso o cuando no se encuentra en su lugar. En esas condiciones negativas algo salta la vista y la proximidad de lo a la mano de la zona se explicita.

Solo se hace visible cuando un descubrimiento circunspectivo de lo a la mano, nos sorprende en los modos deficientes del ocuparse (Heidegger 2005:129).

Por su parte, el espacio *puro* no se muestra, está oculto. Si consiste en algo continuo, en la cotidianeidad se presenta fraccionado por las tramas en las que las zonas de ocupación significativas se entrecruzan y que corresponden a los lugares en los cuales el mundo circundante se articula. Justamente, por este motivo, es que el espacio existencial posee la capacidad de reunir en tanto que unidad. Lo cual se puede comprender como geoméricamente descentrado respecto del espacio físico, el cual, si se describe cartesianamente, sigue las condiciones de la pura continuidad.

En la modernidad, los parámetros cuantitativos y organizativos, con los cuales se busca determinar preferentemente las tramas de localizaciones, de las actividades y de los recintos, muchas veces amenazan ese tejido existencial invisible entre lugares, constituidos por los usos y hábitos. Si se reduce el contenido de las tramas habituales, como efecto des-mundificador, el resultado es de una visión espacial homogénea que ya no distingue aquellos lugares recogidos por la circunspección. Son lugares “donde ya no hay nada que buscar”. ¿Es esta una primera condición de la *pro-ducción de vacío*?

2.4.2 Des-alejación (*Ent-fernung*) y direccionalidad (*Ausrichtung*). Según el planteamiento que se ha desplegado, el hombre está interesado en las cosas en la medida en que le ayudan a realizar sus acciones cotidianas en una situación concreta, ligada a un plexo de hábitos y comprensiones que le pertenecen. En palabras de Heidegger, en la condición respectiva “del ocupado y familiar habérselas con el ente que comparece dentro del mundo” (Heidegger 2005:130). Ese es el modo del *Dasein* heideggeriano de estar en el mundo. Sobre la base de este estar *en* podemos deducir la espacialidad del *Dasein*. Según su pensamiento, a esta espacialidad le corresponden “los caracteres de la “des-alejación” (*Ent-fernung*) y de la “direccionalidad” (*Ausrichtung*)”. Des-alejación significa hacer desaparecer la lejanía (*Ferne*). Lo cual

puede traducirse en que el estar lejos de algo puede ser, para efectos del espacio existencial, cercanía. “La des-alejación descubre el estar lejos”, atraído desde una especie de centro magnético, cual es la intencionalidad que proviene del propio individuo. Es asignarle a algo una condición de alejado, un “distanciamiento” que no es una medida cuantificable: “... el hombre habita en el acto de distanciarse”.⁶⁸ La des-alejación es principalmente un existencial, en cambio el estar lejos es una distancia mensurable, no es ni lejos ni cerca; es la determinación óptica de un ente que no es el *Dasein*. Sólo el descubrimiento circunspectivo, la mirada que busca con un interés, permite asignarle medidas de lejanías y cercanías al ente intramundano con otro ente. Las cosas no poseen el carácter de des-alejación, puesto que carecen de la capacidad desalejadora del ser-ahí. La esencialidad espacial propia es en el modo de la des-alejación.

Con el acercamiento logrado por la circunspección se pueden aproximar los entes intramundanos al radio de acción del *Dasein*; para ocuparlos, vivenciarlos o tenerlos a la mano, o en sus cercanías o lejanías. Pero el acercamiento no se refiere a la “cosa –yo”, dice Heidegger, como cuerpo, sino al ocupado estar-en-el-mundo del individuo. El útil del trato cotidiano es un ente que tiene el carácter de la cercanía. Este útil, como vimos, tiene su lugar propio, un sitio determinado por la totalidad de los útiles, por el plexo al cual el mismo remite, y este tener un sitio, determina su proximidad. Un en-dónde definido por la misma circunspección que no indica colocación exterior de algo respecto a otra cosa, como podría ocurrir bajo el paradigma cartesiano, sino disposición orientada según las ocupaciones cotidianas.

Este otro modo de distanciar, que no tiene que ver con el cálculo objetivo de las distancias, lo ejemplifica y define Heidegger de esta manera:

⁶⁸ La frase es del arquitecto José Cruz. Cf. J. Cruz (2004:78).

Un camino “objetivamente” largo puede ser más corto que otro “objetivamente” muy corto, que es tal vez un “paso difícil” y se le hace a uno infinitamente largo. Pero es en este “hacerse a uno” donde el correspondiente mundo llega a estar propiamente a la mano (Heidegger 2005:132. *Cursivas de Heidegger*).

En este sentido, des-alejar quiere decir lo mismo que ocuparse de algo (*Besorgen*). Al descubrir la proximidad del ente, el *Dasein* está siempre referido a un lugar. Esa ubicación está definida por su interés, en el que fija la atención, en un determinado útil a la mano que se encuentra en el entorno circundante. Debido a que esto implica una dirección hacia algo, un estar vuelto interesadamente, es posible comprender su “lugaridad”, su aquí, desde el allí del mundo circundante. En este caso, es la circunspección y no la “objetividad” de la medida, la que decide qué es lo más cercano. Y lo hace “subjektivamente”, lo cual no es un parecer subjetivo, sino una subjetividad que atañe a lo existencial que “descubre la realidad del mundo” (Heidegger 2005:132). Este carácter subjetivo de la lejanía del útil, a la mano como se ha dicho respecto del individuo, es lo que Heidegger ha denominado el *entre*, y no sólo está radicado en el “pensar” de aquél, sino que constituye las zonas circundantes propias del individuo. Por ello, la lejanía no es algo que se puede cruzar sino sólo algo que se “transporta”, algo que se lleva consigo. El individuo es *espacial existencialmente*, porque en esencia tiene posibilidad de des-alejar; puede hacer variar una lejanía aunque no cruzarla, acción referida a lo óptico respecto de un preconcepto o esquema físico espacial.

La espacialidad existencial, como vemos, se funda en el modo del descubrimiento circunspectivo del espacio. En la apertura, como lugar de reunión, es donde el individuo encuentra el ente. Sin embargo, esta apertura está previamente marcada por orientaciones y direcciones hacia una zona en donde el ente toma su “lugaridad”. Mientras, la espacialidad del individuo, en tanto está en el mundo, se mantiene orientada, ya que él mismo está caracterizado por un “hacia donde” orientador, sobre

cuya base derivan no sólo las direcciones fijas de derecha e izquierda, sino toda la espacialidad que afecta su corporalidad. El individuo, el *Dasein* heideggeriano, lleva siempre consigo estas direcciones. Para ilustrar este fenómeno de la orientación, que estimamos fundamental para la arquitectura puesto que es otra acepción que nuevamente hace recaer su determinación en el individuo y no en la cosa, como algo programado, Heidegger acude a un ejemplo que da el filósofo Inmanuel Kant para explicar el fenómeno:

Supongamos que entro en un cuarto conocido pero oscuro, que durante mi ausencia ha sido de tal manera cambiado que todo lo que estaba a la derecha esté ahora a la izquierda. Para orientarme no me sirve de nada el “mero sentimiento de la diferencia” de mis lados, mientras no se haya reconocido un objeto determinado “cuyo lugar conservo en la memoria” dice Kant como de paso. Pero esto no significa otra cosa sino que yo me oriento necesariamente en y por un ya estar siendo en medio de un mundo conocido (Heidegger 2005:134,135).

La orientación hacia la derecha y hacia la izquierda se funda en la direccionalidad esencial del individuo, “del *Dasein* en general”, y por su parte, esa direccionalidad específica, está determinada básicamente por el hecho de que el individuo está en el mundo en relación a cosas y útiles. La situación, el estar situado, corresponde a una particular manera de estar del ser humano y no a un sistema abstracto de relaciones, que se encuentra “separado” del mismo, y que posea leyes propias de configuración.

Capítulo 3: Lugares que espacian espacios.

De los conceptos vertidos en los principales párrafos de *Ser y Tiempo* sobre el espacio se descubre el soporte argumental del pensamiento espacial existencial en Heidegger. La analítica de la que se desprende, está dirigida por la pregunta por la existencia del *Dasein*, es decir, del ser humano cotidiano. La contribución de este

recorrido, es la de abrir un camino de comprensión del espacio más allá de la lógica cartesiana y de la consecuente determinación física del espacio. Lo que se deriva de este primer desarrollo, que parece quedar reafirmado en los textos sucesivos del filósofo, es que dicha espacialidad queda vinculada a la idea de “*habitar junto a las cosas*”.⁶⁹ Esta indicación, nos remite a escritos posteriores, como “*Construir Habitar Pensar*” o “...*Poéticamente habita el hombre...*”. El supuesto de que en ese primer libro se hallan los indicios de su producción futura y viceversa, no ha sido ocurrencia nuestra, al contrario, es el propio Heidegger quien le impone esta tarea a su pensamiento cuando, a propósito de la distinción entre un primer y un segundo Heidegger, señala:

La distinción entre “Heidegger I” y “Heidegger II” se justifica sólo bajo la condición de que constantemente se atienda a que sólo desde lo pensado bajo I se hace posible II y que lo pensado bajo I sólo es posible si está contenido en II.⁷⁰

En este orden de cosas, consideramos el texto de 1927 como la fuente argumental que se irá desplegando más tarde en sus escritos. Así ocurre, suponemos también, en la singular conferencia *Construir Habitar Pensar*. Singular, decimos, puesto que esta charla fue dictada a un grupo arquitectos en la Alemania en plena reconstrucción de posguerra. En efecto, en parte con ese público, se realizó en el mes de agosto de 1951 la Conferencia “El hombre y el espacio” (*Mensch und Raum*), más tarde conocida como “El Coloquio de Darmstadt”. En la ocasión, Martin Heidegger leyó el importante ensayo ya mencionado, “Construir Habitar Pensar” (*Bauen Wohnen Denken*), un escrito que, sin lugar a dudas, ha sido el más difundido y leído entre los arquitectos. Como documento, se publicó en las actas del evento, para luego ser reimpresso junto a otros trabajos en el libro *Conferencias y artículos (Vorträge und Aufsätze)*.

⁶⁹ Cf. R. Safranski (2007: 194).

⁷⁰ Cf. M. Heidegger (1984). Carta prólogo a “Heidegger. Through Phenomenology to Thought” de William Richardson. Traducción de Pablo Oyarzún.

Según relata el arquitecto inglés Adam Sharr, en su libro *Heidegger for architects*, de 2007, la audiencia, además de arquitectos, estuvo compuesta por ingenieros y filósofos. Entre los arquitectos, Sharr menciona a Otto Bartning, a la sazón, director de la escuela de arquitectura en Weimar y quien tuvo a cargo el encuentro. También estuvieron presentes Pablo Bonatz, diseñador de la Estación de Stuttgart, Richard Riemerschmid, miembro importante del movimiento *Jugendstil* y Hans Scharoun, arquitecto del notable edificio de la Filarmónica de Berlín y de la Biblioteca Nacional Alemana. Sharr, también menciona la presencia del sociólogo Alfred Weber, autor del libro *El tercer o cuarto hombre*. En cuanto a los filósofos, incluye a Hans-Georg Gadamer, alumno de Heidegger, y al famoso filósofo José Ortega y Gasset.⁷¹ Es conocido el hecho que este último dejó un testimonio de ese encuentro memorable en el ensayo titulado *En torno al Coloquio de Darmstadt*. En su escrito, el filósofo español cuestiona el análisis etimológico que Heidegger esboza en su conferencia, es decir, la hipótesis de un origen común de las palabras habitar y construir y la prioridad del primero sobre el segundo.⁷²

Para conocer el ambiente de esa conferencia, citaremos un pasaje del testimonio de Ortega, con el fin de mostrar más expresivamente la atmósfera generada por la acción de la reconstrucción y el impacto en los arquitectos alemanes. Escribe Ortega:

Como es sabido, el coloquio versaba sobre arquitectura, y acudieron allí casi todos los grandes arquitectos alemanes -los viejos y los jóvenes-. Era conmovedor presenciar el brío, el afán, el trabajo con que aquellos hombres que viven sumergidos entre ruinas hablaban de su posible actuación. Dijérase que las ruinas han sido para ellos algo así como una inyección de hormonas que han disparado en su organismo un frenético deseo de construir. No creo que escenas de entusiasmo - individual y colectivo- como aquellas, puedan hoy presenciarse en ningún otro país de Occidente. Lo que allí vi y oí me inspiraba la intención de escribir un ensayo

⁷¹ Cf. A. Sharr (2007:36).

⁷² Cf. J. Ortega y Gasset (1962:52ss).

con este título: “La ruina como afrodisíaco”. He ahí pues, una típica reacción de un pueblo joven frente a una catástrofe (Ortega y Gasset, 1962:32).

El escrito de Heidegger *Construir Habitar Pensar* ha tenido gran repercusión entre los arquitectos, especialmente, entre críticos e historiadores de fines del siglo XX. Lo que de él se rescata, es la visión mítica y natural sobre el origen de los conceptos ligada al mundo cotidiano. Es el caso mencionado por Heidegger, Todtnauberg, el poblado en la boscosa montaña y la pequeña cabaña. Todo ello, les ha sugerido volver la mirada hacia prácticas regionales ancestrales y a sus respectivos lugares de pertenencia. Entre las prácticas rescatadas más significativas, está la revalorización del trabajo artesanal en oposición a los procesos industriales. Al respecto, no cabe duda que las prácticas arquitectónicas locales de los años '80 y '90, sean ellas portuguesas, italianas, suizas o japonesas, están dirigidas por la voluntad de destacar los valores de la propia cultura por sobre aquellos de la arquitectura internacional o del “International Style”, como se le llamó a la arquitectura de los años '20. Confirma este hecho, el debate posterior según el cual a diversos autores les ha despertado, a su vez, diversas motivaciones. En el libro *La Cabaña de Heidegger*, Adam Sharr señala algunas de ellas:

...un reconocimiento de un espacio medido emocionalmente frente al medido matemáticamente; una visión mítica del construir y del habitar del pasado, en otros tiempos unificados como una única actividad, pero ahora disgregados por procedimientos profesionales y procesos tecnológicos; un deseo de orden temporal y físico significativo; una sensibilidad hacia las dimensiones de presencia y ausencia; y una interacción mutua de mente, cuerpo y lugar (Sharr, 2008:13).

En el texto de Adam Sharr,⁷³ se menciona a los críticos e historiadores que se han identificado mayormente con las temáticas heideggerianas. Entre ellos están: el arquitecto noruego Christian Norberg-Schulz, el inglés Kenneth Frampton y el

⁷³ Cf. A. Sharr (2008:13).

español Alberto Pérez-Gómez. Sharr también observa la influencia de los escritos heideggerianos en las obras de los arquitectos Hans Scharoun, Christopher Alexander, y entre los más contemporáneos, en las de Steven Holl, Juhani Pallasmaa y Peter Zumthor.

Sin embargo, si se analiza la poética de estos arquitectos, se obtiene un amplio rango de interpretaciones sobre el habitar, la experiencia del espacio y su concepción, si bien en su fondo conceptual leemos efectivamente el pensamiento heideggeriano. Aunque resulta similar la aproximación fenomenológica entre ellos, en muchos casos se tiene la impresión que las ideas de Heidegger sólo han resultado ser el “puente” entre los planteamientos arquitectónicos y otras fenomenologías de mayor repercusión o podríamos decir de moda. Como aquella de Maurice Merleau-Ponty, respecto a la cual el fenómeno de la percepción pareciera que les ha suscitado mayor interés. En cualquier caso, el elemento común es la persistencia en el cuidado del espacio vivido y su concretización material. Por ende, del significado de las operaciones que buscan eludir la sola determinación técnica, como factor y sentido del proyecto arquitectónico.

Alberto Pérez-Gómez, en la Introducción de *Entrelazamientos*, libro de 1996 sobre la obra del arquitecto norteamericano Steven Holl, señala la importancia que ha cobrado en la actualidad el pensamiento de M. Merleau-Ponty. Sin embargo, al mismo tiempo, ilustra nuestro supuesto sobre el rol de “mediación”, que han jugado los textos heideggerianos en la arquitectura. Al leer el párrafo, nos parece escuchar las palabras y las ideas ya vertidas previamente por Heidegger:

Crear que los significados son simples asociaciones mentales, que el espacio está “ahí fuera” y que es un elemento meramente cuantitativo (que puede ser descrito con coordenadas tridimensionales), o que las imágenes descontextualizadas (en el ciberespacio) son reales, ha puesto en crisis la profesión arquitectónica de tal modo que el punto de vista de Merleau-Ponty resulta crucial y oportuno. La arquitectura

ha de abordar este desafío con espíritu crítico, intentando recuperar el misterio de lo ordinario y poniendo de manifiesto la elocuente heterogeneidad de lo profundo.⁷⁴

En otros arquitectos, como en el caso del finlandés Juhani Pallasmaa o del suizo Peter Zumthor, los trabajos teóricos y las realizaciones materiales tienen como objeto el desmontaje del paradigma de la visión que ha dominado en la arquitectura, para privilegiar, en cambio, la manifestación de las relaciones entre cuerpo y ambiente. Un tema desarrollado latamente en los textos del filósofo francés. Estas últimas experiencias, han abierto una perspectiva del espacio, al ser comprendido como atmósfera. A ello se suma el nuevo concepto de “fenomenología de las atmósferas”.⁷⁵

Lo que se examinará a continuación, son las indicaciones esenciales del texto de la conferencia *Construir Habitar Pensar* que hemos extraído con el fin de avanzar en el esclarecimiento de la relación entre espacio y lugar, desde la perspectiva del filósofo de Messkirch. Es notoria, en este texto, la insistencia del autor por diferenciar lugar y espacio. Una primera observación, nos dice que entre ellos media la existencia, lo cual Heidegger evidencia con la idea de habitar. Pero una disociación entre el construir y el habitar, unidos en su concepto original, provoca que el hombre no alcance el habitar en cuanto tal. El ámbito de las acciones cotidianas aparece entonces como impropio pero es donde adquiere presencia la experiencia espacial. Y es esa relación, entre hombre y espacio, la que se toma de referencia y antecedente para la *configuración espacial*. Así, las cosas del tipo construcción, emergen como lugares con la promesa de un habitar y formalizadas en tanto tales, como en el caso del “puente” mencionado por Heidegger. Como veremos más adelante, también ocurre en el caso de la cabaña (*die Hütte*), en Todtnauberg. A través de este ejemplo, que interpretamos como lugar, se quiere distinguir su sentido habitual como parece

⁷⁴ Cf. Steven Holl (1996: 9). *Entrelazamientos*. traducción de Gloria Bohigas. Barcelona: G. Gili.

⁷⁵ Sobre este concepto, Cf., Genot Böhme (2006). “*L’atmosfera come concetto fondamentale di una nuova estetica*” en “*Rivista di Estetica*”. Nº 33.

evidenciar el filósofo, en oposición al sentido abstracto del espacio moderno. Al examinar este caso, queda patente la posibilidad de comprender la *espacialidad* del espacio. Los paseos (*spazierengang*) de Heidegger por los senderos de la Selva Negra (*Schwarzwald*), inducen a pensar en esta hipótesis.

3.1 La faena del habitar.

En la conferencia *Construir Habitar Pensar* de 1951, reseñada con anterioridad, Heidegger, a través del análisis etimológico de los términos, nos dice que el habitar antecede el construir. Para él, el acto de construir está precedido, efectivamente, por la estructura fundamental de relación del hombre con el mundo -el habitar originario-, entendido éste como *apertura* que traza las prácticas de sentido en la cual se instituye la existencia en su relación con las cosas. El habitar preexiste, pues el hombre ya habita en la tierra, entre los mortales, frente al cielo y hacia los dioses. El construir es un medio para habitar en tanto *cuidado* para hacer que aquello, el habitar, *sea*.

Puestos en el contexto en el que esta conferencia surge, de esta primera afirmación se desprende el interés de Heidegger por contraponer, al mero utilitarismo resultante de la acción de la reconstrucción de las ciudades alemanas, una reflexión sobre el habitar auténtico que supere el mero alojamiento. Para dar extensión a este pensamiento, Heidegger, tal como ya lo había realizado en *Ser y Tiempo*, también aquí recurre al análisis etimológico, para así reforzar su concepto de que la constitución del ser de una cosa, su sentido, está en el origen en cuanto palabra. Para él, la palabra *bauen*, que significa construir, en su origen es también habitar; de lo que se desprende que construir es propiamente habitar. Más aún, aclara que el término *bauen* está vinculado al infinitivo del verbo ser -yo soy-, *ich bin*. Y por esta relación, Heidegger puede sostener, además, que: “El habitar es la manera como los mortales son en la tierra” (Heidegger, 2001:143). Por su parte, los lugares (*Orten*) se dan a conocer como cosas o construcciones que otorgan espacios, es decir, lo libre (*das Freye*) y a la vez

franqueado (*Raum*). *Fry* significa cuidado: “preservado de daño y amenaza”. Es este cuidar el “rasgo fundamental del habitar”. En ello, se juega la temporalidad y, a la vez, comprende la idea de “planificar, preocuparse, calcular, prever”.⁷⁶

Este análisis, sin embargo, ha sido cuestionado por el filósofo José Ortega y Gasset. Apelando al carácter particular del habitar del hombre, que se da en todas las regiones de la tierra, a diferencia de los animales que habitan lugares particulares, Ortega concluye que, dado ese carácter ecuménico del hombre, de su “planetaria ubicuidad”, “la Tierra es para el hombre originariamente inhabitable –*unbewohnbar*” (Ortega y Gasset, 1962:53). Según este punto de vista el habitar no le está dado al hombre, sino más bien constituye una situación “privilegiada y deseada”. En su crítica a Heidegger, Ortega argumenta que al atender a las etimologías, se debe considerar que las palabras no actúan de forma aislada sino formando conjuntos. Las significaciones se obtienen al introducirlas en un contexto, porque señalan una región de la realidad donde están repartidas las cosas. Es decir, precisamente, al modo en el que Heidegger se refiere a los “lugares” y a las “zonas” o cuando refiere a los útiles con relación a la obra. En esos casos, en donde se debe tratar con las cosas en su zona pertinente, Heidegger no razona diversamente del español en *Ser y Tiempo*. Pero insiste Ortega:

Muy distinta idea llega a nosotros si ampliamos el horizonte verbal y advertimos que *bauen*, *wohnen* y *buan* no está aislados, sino que la misma raíz aúna las palabras *gewinnen* –esforzarse por algo-, *wunsch*- también aspirar a algo que nos falta, que no tenemos todavía-, y *wahn*. Si consultan ustedes el Kluge-Götze, encontrarán que *wahn* significa “lo inseguro, lo esperado”, así pues, algo que todavía no está ahí; y aún más:”esperanza y esfuerzo”, exactamente como *gewinnen* (Ortega y Gasset, 1962:57-58).

⁷⁶ Cf. R. Safranski (2007: 194).

El habitar, analizado desde esta otra etimología, significa que es algo no logrado por el hombre y el esfuerzo que despliega al construir es la tentativa para conseguir su logro. La Tierra es originariamente inhabitable para el hombre, dice Ortega; habitar es su deseo. La reflexión del filósofo parece resumir el carácter que tendrá este concepto en el período histórico de la modernidad, al cual Heidegger está atento cuando señala él también que el habitar aún no está alcanzado. El problema auténtico, dice el alemán, la “penuria”, no es la falta de viviendas, sino el hecho que el hombre, primero debe aprender a habitar.⁷⁷ Pero, si se trata de estar en camino al habitar, el mismo filósofo lo confía al cuidado de la instauración de lugares.

3.2 El puente instaure el lugar.

La referencia que hace Heidegger al puente de la ciudad de Heidelberg en *Construir Habitar Pensar*, le ayuda a establecer la significativa diferencia entre lugar y espacio. Pues, sólo haciendo la distinción entre lo existencial del primero y lo físico del segundo, como lo entiende el filósofo, se puede establecer una relación de oposición entre ellos, útil para deducir qué se entiende por lugar, espacio y habitar.

El uso habitual que se hace de un puente no tiene las mismas características de habitar el espacio interior, eso es obvio. Su carácter transicional, sin embargo, colabora al habitar, instituyendo lugares en donde se encuentran diversas direccionalidades que provocan las cercanías. Es decir, es un lugar de encuentro, en donde se despliegan las dimensiones más propias del espacio existencial. Según hemos visto en Heidegger, éstas corresponden a la espacialidad del *Dasein*, pero aquí parecen presentarse en el dominio de la cosa o de útil. Recordemos que los caracteres espaciales propios son la des-alejación (*Ent-fernung*) y la direccionalidad (*Ausrichtung*).⁷⁸ Pero, puesto que el puente “coliga la Cuaternidad” (*Geviert*), y no así el espacio “puro”, el puente mismo

⁷⁷ Cf. M. Heidegger (2001:119).

⁷⁸ Cf. *Supra*. Apartado 1.2.3.2., p. 67.

puede hacer sitio a una “plaza”, o a un espacio de un determinado tipo, que no estaba antes del puente. Coligar para Heidegger es *thing*, es decir “cosa”. Entonces, es por el puente, en cuanto cosa, que surge un lugar. Decíamos que el puente no sólo reúne la estructura de la Cuaternidad al modo de un lugar, también reúne las direccionalidades y se instituye como lugar de encuentro que provoca la cercanía. En su texto *De camino al habla (Unterwegs zur Sprache)*, de 1959, Heidegger muestra esta capacidad reunidora del lugar, a partir de la concepción de *Ort*:

En su origen lugar (*Ort*) significa punta de lanza. En ella todo converge hacia la punta. El lugar reúne hacia sí lo supremos como lo extremo. Lo que reúne así penetra y atraviesa todo con su esencia. El lugar, lo reunidor, recoge hacia sí y resguarda lo recogido, pero no como una envoltura encerradora, sino de modo que trasluce y traslumina lo reunido, liberándolo así a su ser propio (Heidegger, 1987:35).

La “Cuaternidad” para Heidegger, constituye los elementos congregantes del lugar, lo que retiene su comprensibilidad. Históricamente, los puentes han estado bajo el nombre de un santo, sirven a los mortales restaurando la continuidad del suelo, congregando la tierra en su entorno, dejando abovedada la corriente del río; protegida y “dirigida al cielo”. Así como en el puente, también en el habitar converge la Cuaternidad. Si, como escribe Heidegger, “Cuidar (mirar por) quiere decir: custodiar la Cuaternidad en su esencia” (Heidegger 2001:111), Entonces, el carácter fundamental del habitar es este cuidado.

Pero, al mismo tiempo, Heidegger avanza en su explicitación de la diferencia entre lugar y espacio, forzando la “visibilidad” de este último, para comprenderlo en el juego que quiere instituir con el espacio-lugar y, así, colocarlo como “medida” del lugar buscando una explicitación mayor. A diferencia de la idea de espacialidad desplegada en *Ser y Tiempo*, en donde el espacio que media *entre* las cosas y el

Dasein no está individualizado, sino supuesto como aquello que está *oculto*,⁷⁹ en esta reflexión, en cambio, aflora como señal, como una negación, pero que permite, decimos nosotros, “hacer espacio al lugar”. En este sentido, el espacio se activa en tanto “vacío que acoge” el lugar como algo disponible. En el siguiente párrafo, Heidegger despliega la diferencia entre espacio y lugar insistiendo en la negatividad física del *entre* los lugares. Escribe:

El puente es un lugar. Como tal cosa otorga un espacio en el que están admitidos tierra y cielo, los divinos y los mortales. El espacio otorgado por el puente (al que el puente ha hecho sitio) contiene distintas plazas, más cercanas o más lejanas al puente. Pero estas plazas se dejan ahora como meros sitios entre los cuales hay una distancia medible; una distancia, en griego *stadium*, es siempre algo a lo que se haaviado (se ha hecho espacio), y esto por meros emplazamientos. Aquello que los sitios hanaviado es un espacio de un determinado tipo. Es, en tanto que distancia, lo que la misma palabra *stadion* nos dice en latín: un *spatium*, un espacio entremedio. De este modo, cercanía y lejanía entre hombres y cosas pueden convertirse en meros alejamientos, en distancias del espacio intermedio (Heidegger, 2001:114-115).

Al aludir a *stadium*, *stadion* y *spatium*, e interpretarlos como medida, espacio intermedio o mera *extensio*, Heidegger se refiere a las palabras que designan los espacios intermedios en sus orígenes, sitios de acción y movimiento, como en la palabra estadio que designa un “sitio donde se pasea o corre”. En la traducción de *Observaciones relativas al arte y El arte y el espacio de Heidegger*, Félix Duque entrega su versión de estas locuciones y su relación:

Spazieren, sí procede (a través del italiano *spaziare*: “abrirse paso”) del latín *spatium*, un término a su vez emparentado con *stádion* (eólico spádion). El término griego remite a “fijeza, estabilidad” (misma raíz que *hístemi*) así que *spatium*

⁷⁹ Cf. M. Heidegger (2005:130).

designa algo firme y permanente (gracias a lo cual se puede medir el movimiento: de ahí el estadio como lugar de carreras).⁸⁰

Con el olvido del sentido constitutivo de los términos, respecto del agente que los activa como lugares, se deriva en que tales “espacios” pueden ser objeto de abstracción e instituirse a partir de las tres dimensiones, para espaciar cosas y determinar trechos pero en los que no hay lugares del tipo puente o plazas.

Son estas cosas, como las construcciones, las que le permiten a Heidegger afirmar que el espacio recibe su esencia de los lugares y no *del* espacio.⁸¹ Esta importante definición parece tomar asidero, aunque las interpretaremos con algunas reservas, en las ideas que desarrolla Aristóteles en su libro IV de la *Física*. Como sabemos, en este texto se encuentra la doble concepción del espacio como *tópos* y *khôra*, es decir, como “lugar” y “extensión espacial”. Contrariamente al sentido unitario en que estos conceptos se hallan en el libro del estagirita, estas dos dicciones del espacio, en Heidegger, parecen ser antagónicas, especialmente si recordamos su prioridad por la idea de lugar, verificada en su concepto de *Ort*, y por otra parte, su crítica a la noción de *extensio* cartesiana, vertidas en el análisis de la espacialidad en *Ser y Tiempo*. Concepto que a su vez remite a la *Khôra* platónica,⁸² en la cual ve el origen de la noción moderna de espacio.⁸³

Una apostilla a esta observación, que señala el sentido de esa doble interpretación del espacio en Aristóteles, y que Heidegger elabora de otro modo, la encontramos en el Comentario del filósofo Alejandro Vigo a *Física IV*. La nota comienza por señalar la importancia que tiene para Aristóteles citar *Teogonía* de Hesíodo, en donde se afirma que “Caos nació primero que todas las cosas”. Escribe Vigo:

⁸⁰ Cf. M. Heidegger (2002:102ss).

⁸¹ Cf. M. Heidegger (2001:114).

⁸² Cf. Platón (2000:52a-b).

⁸³ Cf. M. Heidegger (1956:100).

En la interpretación de Aristóteles el Caos hesiódico aparece como un vacío existente por sí mismo, que constituye la condición de posibilidad de la existencia de la tierra (Gea) y de todo lo demás. Con la introducción de Caos Hesíodo estaría dando cuenta de la extensión espacial (*khôra*) en tanto precondition para la existencia de los entes, y ello en la convicción de que todo lo existente debe existir en un lugar.⁸⁴

La solución de Vigo, reside en que para Aristóteles el espacio constituye “prioridad ontológica respecto de los entes que existen en él”. Por el contrario, el pensamiento de Heidegger, dirigido hacia la analítica del espacio existencial, lo conduce a priorizar el *tópos* como lugar, como dimensión espacio-temporal habitual en el trato cotidiano, no así la *khôra*, pues la comprende como “el espacio determinado por la extensión”.⁸⁵ *Khôra* y *Cháos* (caos) se encuentran en su origen etimológico como “lo “abierto” que, por ende “mantiene la distancia entre los entes”.⁸⁶ Avanza así, el filósofo, en la constitución de una idea de lugar, que desea contrastar netamente del espacio que sin embargo, paulatinamente, va adquiriendo fisonomía. Heidegger señala:

Las cosas que son lugares de este modo, y sólo ellas, otorgan cada vez espacios. Lo que esta palabra *Raum* (espacio) nombra lo dice su viejo significado: *raum*, *rum* que quiere decir lugar franqueado para la población y campamento. (...) Un espacio es algo aviado (espaciado), algo a lo que se le ha franqueado espacio, o sea dentro de una frontera, en griego *πέρας*. La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia). (...) Espacio es esencialmente lo aviado (aquello a lo que se ha hecho espacio), lo que se ha dejado entrar en sus fronteras. Lo espaciado es cada vez otorgado, y de este modo ensamblado, es decir, coligado por medio de un lugar, es decir, por una cosa del tipo del puente. *De ahí que los*

⁸⁴ Cf. Aristóteles (1995:175).

⁸⁵ Cf. M. Heidegger (1956:101).

⁸⁶ Cf. M. Heidegger (2002:101).

espacios reciban su esencia desde lugares y no desde “el” espacio (Heidegger, 2001:114. Cursivas en el original).

Por consiguiente, sólo atribuyendo a los lugares el carácter de cosa se otorga espacio; lo libre y a la vez franqueado (*Raum*). Y ¿cuál es la relación entre hombre y espacio? Hombre y espacio no se contraponen, explica el filósofo; pertenece a la esencia del pensar, *estar ya* en un determinado lugar. Son éstas las determinaciones fundamentales para comprender el paso que va desde la relación espacial entre el *Dasein* y las cosas, hasta aquella entre el hombre y el habitar. Para Heidegger:

Los espacios se abren por el hecho de que se los deja entrar en el habitar de los hombres. Los mortales *son*; esto quiere decir: *habitando* aguantan espacios sobre el fundamento de su residencia cabe cosas y lugares (Heidegger, 2001:116).

Si un propósito de este estudio es el de esclarecer la idea de espacio como algo difícil de escindir, se vuelve necesaria la tarea de poner en juego el alcance de la afirmación heideggeriana en un caso particular. Puesto que la frase manifiesta claramente la dimensión existencial del espacio, surge la pregunta de cómo relacionar las características del espacio físico implicadas en la frase de Heidegger, pero que, al mismo tiempo pueden “aparecer” en la experiencia cotidiana. ¿Es éste el camino que permite esclarecer la idea *del* espacio, cuya restitución constituye la experiencia misma de lo suyo propietario, la espacialidad?

3.3 De la cabaña al sendero.

En esta última sección de la primera parte, se propone revisar algunos aspectos de la relación entre espacio y lugar que se pueden inferir del examen de la Cabaña del filósofo Martin Heidegger. El propósito de esta indagación, no sólo corresponde a la idea de vincular arquitectura y filosofía a través de sus expresiones textuales, sino también, por medio de los fenómenos a que esas mismas reflexiones remiten. Así, se

estará más cerca de la fenomenología y de las palabras del propio Heidegger quien, a propósito del concepto de espacio en Kant, señala que los fenómenos deben tomarse en primer lugar tal como se manifiestan y no desde la determinación de algunos “dogmas”.⁸⁷ Por lo mismo, si se analiza la misma noción en Heidegger y se acepta su predicamento, surge espontánea la necesidad de vincular tal pensamiento con la experiencia espacial de su entorno cotidiano; de sus hábitos. En este sentido, pareciera que no es la residencia de Rötebuckweg, en las afueras de Friburgo, la que le causa un mayor interés reflexivo, sino la cabaña en Todtnauberg. Es la experiencia corriente de los espacios, aquello que le sugiere las relaciones más intensas sobre el espacio que luego dejará traslucir en sus textos.⁸⁸ Como es evidente, entre las relaciones están aquellas propias de la vivencialidad interna de la cabaña, las que se pueden asociar a su meditación sobre el útil, a las cosas y a la configuración de lugares, pero, también, están aquellas relaciones vinculadas al entorno de la cabaña, a su propio impulso de moverse hacia la exterioridad, a realizar sus paseos, los cuales asociamos a sus consideraciones sobre el espacio.

3.3.1 La estrechez de la cabaña. Desde el verano de 1922, Heidegger ocupó por cerca de cinco décadas una pequeña cabaña de esquí de sólo 42 metros cuadrados. Ubicada en la cercanía del pequeño pueblo de Todtnauberg, en medio de la Selva Negra (*Schwarzwald*), nombre de la masa boscosa de montaña localizada en el sur de Alemania, esta construcción de madera fue su lugar de trabajo y fuente de reflexión permanente. En efecto, la mayoría de sus trabajos fueron pensados y escritos en esa especie de embarcación anclada en los verdes faldeos de la montaña. La llamaba *die Hütte*, y entre las estrechas habitaciones y el abierto entorno, el filósofo halló su lugar “propio”.

⁸⁷ Cf. *Supra*, p.55. Cita.

⁸⁸ Cuando en 1934 Heidegger rechaza el ofrecimiento de ocupar una cátedra en la Universidad de Berlín, la experiencia de vivir en la provincia y en la cabaña, será su argumento principal para no aceptar el nombramiento. Esto quedó registrado en una entrevista radial y luego publicada con el título de “Paisaje creador: ¿por qué permanecemos en la provincia?”. Cf. Sharr (2006:16).

Más aún, pareciera que en la relación de familiaridad que ofrecen los espacios de esta pequeña cabaña, está el origen de algunos de los conceptos que Heidegger elabora para tratar el tema del espacio existencial, por ejemplo, la *Zuhandenheit*, relacionado a la cercanía de cosas y útiles en el uso.⁸⁹ De este trato cotidiano, que el mismo filósofo desarrolla como habitante, nacen aquellas indicaciones esenciales suyas, referidas a tomar los fenómenos “tal como se manifiestan”, y no a partir de elucubraciones abstractas o de “dogmas”, como dice él mismo.

Heidegger nombraba la cabaña por su ubicación en la montaña. Decía, “allá arriba” (*oben*), con relación a la ciudad que está 1000 metros por debajo, y “allá abajo” (*unten*). Una nominación básica de los lugares, tal como se escucha en el lenguaje cotidiano. Arriba, es estar ligado al aire y el cuerpo evidencia el traslado, el abajo implica la gravedad de la tierra. Estos movimientos primordiales remiten, precisamente, a los diversos sentidos que las cosas, y sus potenciales movimientos, pueden tomar en la naturaleza al buscar su lugar propio. Según Aristóteles:

...las traslaciones de los cuerpos físicos simples como fuego, tierra y semejantes, ponen de manifiesto que el lugar no es sólo algo existente, sino también que posee cierta potencia. En efecto, de no haber impedimento, se traslada cada uno de ellos a su lugar propio: lo uno hacia arriba, lo otro hacia abajo. Éstas son partes o especies de lugar, es decir, “arriba”, “abajo”, y el resto de las seis dimensiones” (Aristóteles, 1995: 208b 10).

Por esto, habitar la cabaña, para el filósofo, es más que poseer un alojamiento, es estar en el lugar al que se pertenece. Allí, se *es* y se *está* en consonancia con el entorno. En su propio caso, haciéndose parte de las fuerzas naturales que se desatan con energía en la densidad del bosque. Por ello, su trabajo y producción él mismo los comprende como algo tangible, tanto como aquel que realiza la naturaleza que lo rodea, árboles y montaña, que además, se asemejan al trabajo de los campesinos:

⁸⁹ Cf. *Supra*, p.47.

Es sólo el trabajo el que nos abre un espacio para la realidad que son estas montañas. El curso del trabajo queda incrustado en lo que sucede en esta región. (...) La lucha para moldear algo en lenguaje es como la resistencia de los altos abetos contra la tormenta. (...) Y este trabajo filosófico no discurre como los lejanos estudios sobre algo excéntrico. Permanece justamente en medio del trabajo de los campesinos.⁹⁰

Esta esfera de manifestación del espacio-lugar, se ajusta a la necesidad vital del ser humano por habitar y pertenecer a un lugar y se estructura en diversos niveles de relaciones existenciales; mentales, emocionales y físicas que el filósofo detecta y analiza en *Ser y Tiempo*, como ya vimos. Sin embargo, estas condiciones básicas del habitar, como nos propone el mismo Heidegger, se producen como tales porque el ser humano actúa, observa o experimenta porque se encuentra en un “mundo”. Tal vez, él lo experimenta así en el ámbito rural. Allí, unas dimensiones del quehacer cotidiano y la propia estructura de la cabaña, remiten a una experiencia espacio-temporal que abre el sentido de un modo particular en el que la vida toma allí su lugar. Al parecer, este fenómeno Heidegger no lo experimenta con igual intensidad en la ciudad; al contrario, ésta se le presenta con los rasgos de la inautenticidad y del desarraigo.⁹¹

Aquello que se abre en esos parajes boscosos, remite a una condición primigenia del habitar en donde la existencia está en *disputa* con la naturaleza.⁹² Como “la resistencia de los altos abetos contra la tormenta”, la cabaña encarna esa tenacidad mundanizada que busca sortear la inclemencia de los elementos. Una condición de severidad que impone la intemperie en esas latitudes, lo transportaba a esa condición

⁹⁰ Cf. A. Sharr (2006:66).

⁹¹ Como se señala en la nota 87, Heidegger publica en 1934 como artículo de prensa su texto “Paisaje creador: ¿por qué permanecemos en la provincia?”, es decir, poco tiempo después de dejar el rectorado de la Universidad de Friburgo. ¿Buscaba Heidegger dejar atrás esa experiencia política, afirmando su voluntad de permanecer en provincia?

⁹² Nos referimos a la idea de “lucha entre *tierra* y *mundo*” como aclarará Heidegger en el ensayo “El origen de la obra de arte”, refiriéndose a la relación entre templo y entorno. Cf. M. Heidegger (2000c:30).

primigenia del hombre frente a la naturaleza, así como la han narrado los pensadores presocráticos.

En ocasiones, como cuando la cabaña era objeto de visita por parte de algunos de sus estudiantes, según observa Rüdiger Safranski, Heidegger encendía unos leños delante de la cabaña y hacía un discurso. En cierta ocasión, comenta Safranski, comenzó su oración diciendo:

“Estar despierto en el fuego de la noche” (...) y en la próxima frase estaba de nuevo con sus queridos griegos. Parménides hacía acto de presencia en Todtnauberg. (Safranski, 2000:165).

La cabaña es la *casa*, el lugar del *cuidado* del hombre. Luego, a través de esta experiencia, Heidegger podrá concebir su idea del lenguaje (la casa) en tanto cuidado del *ser*. En *Carta sobre el Humanismo* escribe:

El pensar trabaja en la construcción de la casa del ser que, como conjunción del ser, conjuga destinalmente la esencia del hombre en su morar en la verdad del ser. Este morar es la esencia del ser-en-el-mundo (...). La referencia que allí se hace al «ser-en» en cuanto «morar» está lejos de ser un juego etimológico. La referencia en la conferencia de 1936 al verso de Hölderlin «Lleno de mérito, mas poéticamente mora / el hombre sobre la tierra» no es ningún adorno de un pensar que se salva de la ciencia refugiándose en la poesía. Todo este hablar sobre la casa del ser no es ninguna transposición de la imagen de la «casa» al ser. Lo que ocurre es que, partiendo de la esencia del ser, pensada del modo adecuado y conforme a su asunto, un día podremos pensar mejor qué sea «casa» y qué «morar» (Heidegger, 2004b:81).

Por lo mismo, las motivaciones, necesidades y deseos relativos a la constitución del habitar y su relación con las cosas, supone la casa y con ella la *inscripción* de las acciones cotidianas en el espacio, lo cual deriva en la definición de lugares. En la

referencia que Heidegger hace al útil en *Ser y Tiempo*,⁹³ señala el sentido que éstos adquieren en el trato cotidiano. Es éste un sentido pragmático que parece originarse en la observación del modo en el que ocurre la interacción en el espacio o, como suponemos, en la experiencia espacial de la cabaña. La condición de aislamiento de esta última, la falta de equipamientos sofisticados y la estrechez interior de la envolvente material, que define los límites espaciales, promueve la manipulación de útiles e implementos sugiriendo una circularidad en el uso y la pertinencia a unos lugares. La prioridad de las tareas cotidianas, los “para algo” de la obra que se debe efectuar remite, inevitablemente, a los utensilios que están en la cercanía y a la mirada circunspectiva que posibilita su acceso. Escribe Heidegger en *Ser y Tiempo*:

De acuerdo a su pragmaticidad, un útil sólo es *desde* su pertenencia a otros útiles; útil para escribir, pluma, tinta, papel, carpeta, mesa, lámpara, muebles, ventanas, cuarto. Esas “cosas” no se muestran jamás por separado, para llenar luego un cuarto como suma de cosas reales. Lo inmediatamente compareciente, aunque no temáticamente captado, es el cuarto, que, por su parte, no es lo que se halla “entre las cuatro paredes” en un sentido geométrico espacial, sino un útil-habitacional. (Heidegger 2005:96).

En esta cita, Heidegger no sólo ve surgir relaciones de involucramiento y pertinencia entre las cosas en la vida cotidiana, observando el entorno inmediato que las contiene, sino también se pueden inferir sugerencias respecto del espacio. En efecto, no olvida señalar que las cosas se relacionan en un espacio, y aunque no entiende el “cuarto” como algo físico, sino como “lo inmediatamente compareciente”, deja entrever el juego posible de relaciones espaciales sucesivas y graduales, que pueden generarse con otros “cuartos” igualmente necesarios respecto de una determinada tarea que los implique. Experimentar este juego de espacialidades involucradas unas con otras, es el modo en el que comparece el espacio. En este sentido, *pro-ducción de espacio-*

⁹³ Cf. *Supra*. Sección 2.4.1., p. 74.

vacío, significaría mostrar, justamente, lo propio del espacio como “el enunciarse de algo que no se muestra, por medio de lo que se muestra” (Heidegger 2005:52).

Sin embargo, la experiencia no remite sólo a la relación entre las cosas y el “útil-habitacional” en el espacio interior; también está sujeta a las condiciones de habitabilidad que están pensadas para hacer frente al rigor de los elementos, como temporales y nevazones. Entonces, una luz interior tenue, así como las condiciones que imponen las bajas temperaturas durante la mayor parte del año, evocan una espacialidad atmosférica, nostálgica, propia del romanticismo.

3.3.2 Apertura hacia la vastedad de la comarca. En *Hombre y espacio* (1969), el filósofo Otto Friedrich Bollnow señala que el término para “espacio” en alemán, *Raum*, aparece prioritariamente con el significado de “habitación”, como recinto o pieza, como parte de la casa que sirve para diversas finalidades; es decir, como una unidad que “compone” una vivienda. Aceptación cercana a la idea de “cuarto” de la que se hablaba en la sección anterior;⁹⁴ reafirmando *Raum* como la idea de un espacio útil, hueco y aislado, disponible y no ocupado por otra cosa. Por otra parte, habla de *Platz* (“sitio”) y de *Ort* (“lugar”), refiriéndose al espacio exterior. Genéricamente, espacio también es *Spielraum*, aquello que permite la “libertad” para ejecutar un movimiento y *Zwischenraum*, espacio intermedio.⁹⁵

Estas indicaciones sobre el concepto de espacio, refieren inequívocamente a una concepción vinculada a la potencialidad del espacio en la vida concreta. Ello queda confirmado con una ulterior significación de la palabra que ya hemos visto en Heidegger y que Bollnow desarrolla especialmente, en consonancia con nuestra hipótesis de que el espacio no sería algo dado, sino que se constituye gracias a los actos humanos. El espacio, en este sentido, se crea haciendo vacío, despejando.

⁹⁴ Bollnow señala las locuciones *Wohnräume* (“cuarto de estar”), *Nebenräumen* (“cuartos contiguos”). Cf. F. Bollnow (1969:38).

⁹⁵ Cf. F. Bollnow (1969:38).

Bollnow, examinando el diccionario alemán *Grimm* y el diccionario etimológico de *Kluge-Götze* escribe:

Así, el *Grimmsche Wörterbusch* dice de la significación primitiva de la palabra *räumen* (“evacuar, desocupar, despejar”): “crear un espacio, un claro en el bosque con el propósito de la roturación o de la colonización”. De ahí viene determinado el sustantivo *Raum*. Según Grimm, los diversos documentos comprobantes antiguos califican la palabra *Raum* de “término antiquísimo de los colonos (...) que designa en primer lugar la acción de roturar y de despejar una selva para fundar un lugar de establecimiento (...) y finalmente la colonia misma así obtenida”. Estas indicaciones son muy significativas. Sabemos por el léxico de Kluge-Götze que, en este mismo sentido, se formó a partir de un adjetivo de la lengua germánica común en el sentido de “vasto” (*geräumig*) y que sus tempranas derivaciones equivalían a “sitio libre, campamento, asiento, cama”. En una significación ya más amplia, el espacio designa aquí un espacio hueco que recibe, protector, al hombre, en el que éste puede moverse libremente, y que es separado de un algo que le rodea que ya no es calificado de espacio. Cierta sensación de protección parece vibrar en todo ello (Bollnow, 1969:40).

Espacio, según esta cita, si bien es algo despejado, también es espacio entre las cosas. “Los objetos dejan más o menos espacio”, dice Bollnow; puede ser estrecho o vasto, pero debe estar libre, disponible para el movimiento o la ocupación. Cuando ello no ocurre se habla de falta de espacio y dicha falta resuena en el sujeto como algo que le “opreme”. Y la vastedad, Bollnow la interpreta como:

...apertura de un campo para el movimiento, en que nada se opone al afán humano de expansión, a su avance conquistador en el espacio (Bollnow, 1969:88).

Cuando Heidegger deja la interioridad de la cabaña, se mueve por senderos reconociendo “claros”, espacios de luz entre la masa boscosa, también lo son las otras cabañas cercanas. Heidegger en sus paseos reflexiona. Dice: “Este es mi mundo de

trabajo (...). Hablando con rigor, nunca contemplo el paisaje”. Los senderos de travesía, paseos y de esquí que conducen o alejan a la cabaña, el lugar, “espacia” el espacio. Sólo por obra de la relación con la interioridad se constituye el espacio abierto. El sendero provee el margen de movimiento para esa constitución. También juega el espacio al modo de los “cuartos”, que ensamblados despliegan la totalidad. Justamente, por medio de esa modalidad es que se establecen puntos o lugares de encuentros y surge la urgencia de medir distancias o traspasar espacios: “Y sólo porque los mortales, conforme a su esencia, aguantan espacios pueden atravesar espacios” (Heidegger, 2001:116). El desplazamiento de Heidegger en el bosque, despeja, hace espacio.

Al “hacer espacio”, el espacio espacia (*der Raum räumt*). Ello proviene del carácter puntual y reunidor de la cabaña en tanto lugar (*Ort*) y el acto de moverse hacia fuera del recinto íntimo, extendiéndose hacia la comarca (*Gegend*). En el hecho de recorrer y estar orientado hacia la exterioridad misma acontece el espacio. En efecto, este movimiento por caminos o sendas, no sólo define el ritmo de las acciones complementarias con aquellas del espacio interior, propias de la cotidianeidad, sino que en virtud de la experiencia del propio Heidegger, al recorrer el espacio (*spazierengang*), se espacia el espacio. Conjeturamos que en esta acción cotidiana parece estar cifrado algo esencial para comprender lo propio del espacio, según nos ha conducido este autor, la espacialidad del espacio.

SEGUNDA PARTE:

LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO-FÍSICO

Si es lícito definir el mundo antiguo, el cosmos -partiendo de aquella profunda necesidad de limitación visible-, como la suma calculable de las cosas materiales, podrá decirse en cambio que *nuestro* sentimiento del universo se ha realizado en la imagen de un espacio infinito, en el cual lo visible resulta lo condicionado, lo opuesto al absoluto, y casi como una realidad de segundo orden.

Oswald Spengler. *La decadencia de Occidente*

La clave de la arquitectura estriba en dominar el problema del espacio; su evolución práctica depende del adelanto tecnológico.

Lázló Moholy-Nagy. *De los materiales a la arquitectura*

Pero ¿puede el espacio proyectado físico-técnicamente, como quiera que pueda determinarse en adelante, valer como el único espacio verdadero?"

Martin Heidegger. *El arte y el espacio*

Capítulo 4: “Estar *ante*”: dislocación del habitar moderno.

En la primera parte, recurriendo al pensamiento espacial de Martin Heidegger hemos individualizado los términos más adecuados para el propósito de anudar diferencias y correspondencias entre el espacio cotidiano y la “configuración espacial” que trataremos a continuación. Se buscaba delinear el ámbito existencial de pertinencia para el despliegue del cuestionamiento del espacio, el lugar y la arquitectura. Como

se ha dicho, aquí no se postula la convicción de la existencia de un “espacio arquitectónico” autónomo respecto de la acción humana. Por el contrario, lo que aquí se quiere es interrogar cómo y bajo qué criterios la espacialidad del hombre (*Dasein*) se articula con la arquitectura. En otras palabras, se quiere preguntar por la modalidad en que el espacio existencial se da arquitectónicamente. Los indicios recabados, indican que la experiencia cotidiana *del espacio* se produce “inadvertidamente”; sin embargo, es un modo relevante de manifestación del espacio. En efecto, por medio de la descripción de los caracteres del espacio existencial cotidiano, ha surgido un modo particular del compromiso de la arquitectura; tal es la modalidad de espacio-lugar que implica, además, la modalidad en que el hombre se encuentra *en* el espacio. Es decir, una circunstancia expresada por la noción de “lugar”, en cuanto cosa del tipo construcción, constituye la prerrogativa para la manifestación de la relación hombre y espacio. En la práctica, el espacio construido constituye la matriz y el panorama de fondo para la operación de construcción espacial, es su horizonte de pertinencia. Por lo mismo, y de modo inverso, se puede conjeturar que en este ámbito se encuentran, cifrados, los caracteres y criterios del “hacia qué” de la *configuración espacial* del habitar. Allí, se encontrarían los elementos cualitativos y las relaciones que posibilitan la operación propia del pensamiento arquitectónico respecto del espacio.

Si nos hemos detenido a subrayar expresamente tales conceptos, lo hemos realizado con el propósito de dejar sentada una diferencia entre esas reflexiones primeras del “espacio-lugar” y las de “configuración del espacio-físico”, que desarrollaremos en esta segunda parte. Entre ambas se modela y se da forma al *problema* de este trabajo. Solo dándole visibilidad a esa diferencia, se podrá presentar más tarde la síntesis entre las acepciones analizadas; la modalidad en la que el espacio existencial y el espacio físico se conciertan. Adelantándonos, esta comprensión, la de entender el espacio como algo que el individuo constituye, la hemos denominado *pro-ducción de vacío*, motivados por la producción de espacio-vacío, característica de la arquitectura moderna. En este trabajo, dicho concepto tiene el alcance de una experiencia del

espacio, de que el espacio se manifieste a través del despliegue de lo suyo propio, la *espacialidad*.

Pero esta disquisición no pudo haberse dado sin el traslado, desde el pensamiento filosófico, del contraste neto entre dos conceptos ya vertidos por Heidegger, en *Ser y Tiempo*; ellos son los términos de *Zuhandenheit* y *Vorhandenheit*. El primero, como vimos en la primera parte, sugiere las relaciones propias del espacio vivido, la inmediatez de lo que está a la mano, la cercanía y la disposición de los útiles; y en el segundo, sugiere el espacio pensado, aquel que define las cosas en su presencia y magnitud, lo que suscita preguntas y cuestionamientos teóricos e imaginativos. Pero, sólo comprendiendo que el hombre se encuentra en un mundo, es posible establecer esta diferencia. En este trabajo, ambas denominaciones se alzan como polos opuestos fundamentales para la definición del problema mismo, pero también para posibilitar una comprensión reintegrada del espacio y del ser humano.

Si para Heidegger esta oposición de conceptos tiene algo de inconciliable, debido a la diferencia ontológica reseñada por él mismo, contrariamente en Paul Ricoeur dichas categorías son parte de la unidad denominada “espacio construido”, tal como ya lo hemos señalado anteriormente.⁹⁶ Entonces, para conocer el segundo factor de la tríada formulada por Ricoeur, que implica el ámbito de la disciplina arquitectónica, indagaremos en la *configuración* geométrica del espacio-físico. A fin de analizar sus atributos específicos nos remitiremos a la arquitectura moderna, período en que dicha operación adquiere mayor consistencia y visibilidad, pues en esta práctica se trasuntan los rasgos del pensamiento del espacio moderno. Tarea necesaria, porque en este período las nuevas técnicas permiten a la arquitectura ocuparse del espacio habitable, como es la casa o como se denominó entonces, la vivienda masiva. Este escenario, el nuevo campo de reflexión y de intervención de la arquitectura y del

⁹⁶ Cf. *Supra*, cita, p.4.

naciente urbanismo, verá, en la configuración del espacio-físico, el instrumento de control del espacio construido.

4.1 Constitución del espacio objetivo.

Sólo desde fines del siglo XIX se habla de *espacio* en la arquitectura. En efecto, desde entonces hasta nuestros días, el vocablo está presente en la terminología arquitectónica debido a la acción de filósofos, historiadores del arte y arquitectos. Ello ha permitido la introducción en la teoría de la arquitectura de las concepciones más persistentes desde el punto de vista geométrico, de la configuración de un espacio interior y uno exterior así como de un lenguaje acorde a ciertos fines estéticos. Sin embargo, la conciencia de la práctica y la experiencia del espacio en la arquitectura se remontan a mucho antes, pues el espacio parece formar parte de su propia constitución donde reviste características particulares, aunque éstas sólo se hayan explicitado vagamente. Por lo mismo, la teoría de la arquitectura escasamente ha considerado el espacio como categoría esencial para la ideación de sus objetos;⁹⁷ en esas pocas enunciaciones, apenas ha reflexionado sobre la articulación natural entre espacio, sujeto, las cosas y el mundo. También en arquitectura se habla de espacialidad, de lugares, de vacíos. Y, por obra de estas palabras, que entrañan algo inquietante, puesto que habitualmente tenemos cerrado el paso a la plenitud de sus significados, es que una indagación sobre aquello que esas palabras buscan designar recae en el fenómeno de fondo que es *el* espacio, sin duda. Y, si aceptamos este arreglo, la espacialidad, los lugares y los espacios vacíos en la arquitectura ¿serían sólo formas de nombrar o de hacer comparecer aquello que de suyo no se muestra?

⁹⁷ Desde mediados del siglo XIX la teoría estética alemana ha intentado formular el espacio arquitectónico. Entre los autores destacan: Theodor Vischer, Robert Vischer, Adolf von Hildebrand, Theodor Lipps, Gottfried Semper, August Schmarsow, Aloís Riegl, Heinrich Wölfflin y Wilhelm Wörringer. Cf. C. Van de Ven (1977).

4.1.1 Delimitación e inscripción. Por lo general, tales palabras, espacio, lugar y vacío, suelen utilizarse con cierta ambigüedad y su significación queda remitida a planos y escalas a menudo imprecisas; aún así, remiten a sentidos distintivos. Y es, precisamente, por obra de esta vaguedad conceptual, que históricamente el discurso arquitectónico ha buscado concebir metáforas, alegorías o paráfrasis propias para delinear dentro de sus límites un sentido inteligible o una expresión sensible a la noción de espacio. O, más difícilmente, ha buscado transponer desde otros campos del conocimiento los factores y las categorías concordantes con sus propósitos. Pero la preocupación ha sido circunstancial y la teoría no ha priorizado una posible significación que las hubiese comprendido como el verdadero motivo arquitectónico. Más que trabajar sobre esa elaboración de sentido, que le permitiera descifrar algo de la naturaleza irreductible de este fenómeno, ha preferido, más bien, perfeccionar los instrumentos para hacer del espacio una categoría operativa.

Desde este punto de vista, la arquitectura tiene como tarea la disposición de los elementos de delimitación, de cierre de un recinto y el ordenamiento de partes diferenciadas para conjugarlos en una sólida totalidad diferenciada. En el mundo antiguo, la necesidad irresistible de disponer cuerpos “absolutamente conclusos” a la mirada hace caso omiso del espacio. El lenguaje de la arquitectura antigua corresponde a esa inquietud “estética”. Como afirma Alois Riegl:

De ahí deriva la consecuencia necesaria según la cual, entre sus dos principales funciones, la tarea de la arquitectura antigua era (al menos en principio) la de interesarse dentro de lo posible por la función de la delimitación del espacio y la de colocarla en primer plano, en tanto que debía reprimir y camuflar la formación del mismo (Riegl, 1994:67).

No obstante, contraviniendo esa observación, él mismo se pregunta:

Pero, ¿no ha sido siempre intención de toda arquitectura desde el despertar de la cultura entre los hombres (más allá de la creación de un simple bloque), tender a la configuración del espacio? (Riegl, 1994:66).

Sin embargo, no son sólo enunciados y procedimientos los que se extraen de la experiencia histórica del espacio y la arquitectura; toda una *deixis* espacial quedó asimilada a los elementos físicos, cuya condición material da paso a un lenguaje de referencias espaciales; así ocurre en el caso de una columna, una viga, una bóveda, un corredor o un atrio. Se diría que la arquitectura clásica, junto con crear un lenguaje de elementos y una lógica de relaciones, basadas en los *Ordenes*, elementos, figuras, números y proporciones, ha acometido, veladamente, un trabajo de *inscripción* del espacio; altura, anchura y profundidad, son las dimensiones que temperan la extensión y la ubicación de sus *topoi* fundamentales; éste ha sido el modo de “darse” del espacio en la arquitectura. Los *Tratados*, los *Corpus*, no han sido sino soportes y memoria de esas inscripciones. Por lo mismo, para la arquitectura, en tanto disciplina sometida a regla, el acceso propio al espacio ha sido una praxis comprometida con una tarea subordinada a un fin determinado de configuración del espacio: dar forma a espacios cerrados y externos fijando unos límites para el uso del hombre por medio de elementos codificados y asociados a un lenguaje espacial.

4.1.2 Hegel y el espacio físico. Siguiendo el apartado de su *Estética*, llamado por Hegel *Arquitectura* (1981), el filósofo nos sugiere una concepción de espacio que, según observa, parece ser el primer paso hacia una arquitectura plena. Es decir, un espacio que comparece junto a un “para algo”, articulado a la masa tectónica; a un “cuerpo estructurado” compuesto de elementos sólidos y espacios *configurados* entre ellos. En palabras de Hegel:

Una vez más, no basta con la diferencia existente entre las construcciones de madera y las de piedra, ya que se trata de la delimitación del entorno de un espacio destinado a la satisfacción de objetivos, religiosos o no, del hombre: como casa,

palacios, templos, etc. Semejante espacio, puede obtenerse ya perforando, excavando en masas compactas, ya edificando por el contrario, un recinto a base de muros y tejados (Hegel, 1981:35).

No obstante la referencia que el filósofo hace al espacio, ella misma parece no exceder la concepción física. Como sabemos, Hegel ubica la arquitectura entre las diversas artes como aquella más deficiente en cuanto a la expresión de la “idea”. Las formas de la arquitectura a su juicio son abstractas y genéricas. Para él, la arquitectura es un arte simbólico, “puesto que puede dar a conocer sus significados en el entorno exterior” (Hegel 1981:34). Hegel piensa que si bien la arquitectura representa los inicios del arte, es la limitación propia de la materia y su lucha contra la gravedad lo que la convierte en el arte menos “espiritual”. Contrariamente, concibe la poesía como el arte supremo. Sostiene que la belleza de la poesía la convierte en obra, puesto que logra elevar la espiritualidad por sobre la materia:

...encierra la percepción inmediata del alma por sí misma, se mueve en el “campo de la imaginación” y se distingue de las demás artes por su “universalidad” (Hegel 1981: 34).

Sin embargo, pese al carácter “etéreo” del espacio, Hegel no fija su atención en él más allá de su destinación de uso. Y, esto, porque tradicionalmente el modo de acceso más propio de la arquitectura al espacio ha sido con relación a una *praxis*, lo que Hegel ha comprendido como “un para algo”.

Sin embargo, la idea que la arquitectura es arte simbólico, independiente dice Hegel, sólo refiere a los momentos de su identificación con la estatuaria; luego, el mismo filósofo plantea el tránsito de la arquitectura hacia “obras destinadas a lugares a reunión de los pueblo”,⁹⁸ justamente como separación del carácter estatuario. Acudiendo a la pregunta de Goethe sobre qué es lo sagrado, y a la propia respuesta,

⁹⁸ Cf. G. W. F. Hegel (1981:44ss).

del ilustre alemán, “lo que une a las almas”, Hegel determina el primer “contenido” de la arquitectura independiente. Aquel de la simple delimitación y construcción de un recinto -sagrado en estos tiempos-, comienza a ser su tarea esencial. Menciona la Torre de Babel, pues dicha construcción no sólo se erige por el trabajo común de los hombres, sino que reviste el carácter simbólico de la unión de los pueblos, así como el de su separación. Esto comprenderá no sólo la configuración del exterior, como se ha descrito, sino también la interioridad, como el objetivo de la conformación espacial, como es el caso del templo de Baal que describe Herodoto. Según Hegel, no se trata de un templo propiamente dicho, sino de un “recinto sagrado” que “contenía” una torre de gruesos muros y el santuario. En estos dos ejemplos de espacios delimitados para fines sagrados y religiosos erigidos por una comunidad de hombres, parece estar el germen del espacio existencial, en el que el *para qué* aún no está impregnado de utilitarismo.

La configuración de un interior cerrado, como respuesta física a una necesidad vital de resguardo y protección ante las particularidades de una exterioridad amenazante, unido a un significado, surge, para Hegel, con la arquitectura clásica y, de este punto, arranca la ininterrumpida construcción del espacio habitado. Escribe el filósofo:

Su belleza consiste en su finalidad misma, que, exenta de toda asociación directa con lo orgánico, lo espiritual, lo simbólico, queda, aunque exista con vistas a alguna cosa que no es ella misma, como totalidad cerrada que muestra su objetivo, su destino, en todas sus formas, y transforma en belleza, por medio de la música de las relaciones, lo que dichas formas tienen de utilitario (Hegel, 1981:81).

Así, lo que podríamos llamar espacio arquitectónico ha sido cimentado en su destino primario como un albergar contingencias cotidianas del huésped que lo habita. Son esas contingencias propias de la existencia humana las que actúan con relación al espacio. De esta manera, se define un espacio privativo respecto de otro tipo de espacio, al que los caracteres del habitante, espectador o público lo afecten menos

directamente, como es el caso del espacio geométrico. Sin embargo, el vínculo que une al hombre con una concavidad o recinto, dentro de unos límites, a veces difusos o ciertos, no sólo remite a esa gama de relaciones, sino que también le provee de una atmósfera luminosa que también expresa una condición de la existencia humana. Por lo tanto, la descripción y el análisis del carácter específico de la relación utilitaria ¿permiten afirmar que la experiencia humana con el espacio se fundamenta en esta primera determinación práctica?

4.1.3 Dos textos emblemáticos. Una tentativa esencial para interpretar el espacio en la arquitectura más allá de su determinación de uso, se halla en un texto emblemático de la modernidad, *Espacio, tiempo y arquitectura* (1941) de Sigfried Giedion. El libro es considerado como una historia del Movimiento Moderno y del desarrollo de los nuevos materiales, hierro y el hormigón armado. El autor recapitula detalladamente estos logros técnicos y “estéticos” de la arquitectura moderna, asociándolos a la nueva noción de “espacio-tiempo”. Su estudio de los movimientos de vanguardias, especialmente del cubismo, lo realiza bajo el común denominador de la *simultaneidad*, noción derivada de los estudios de la física de inicios del siglo XX. En los textos de este crítico e historiador de la arquitectura, esta noción de configuración se identifica con otras operaciones compositivas que él define como de interpenetración entre espacio interior y exterior, de yuxtaposición de volúmenes o de perforación.⁹⁹ Por ello, piensa que sólo la compenetración en la pintura del cubismo permitiría la comprensión de la arquitectura moderna. Es decir, nociones propias del plano de la configuración física vinculada a los fenómenos de la percepción del movimiento. Por lo mismo, la noción espacial moderna parece estar asociada al argumento de Leibniz relativo a la “relación entre la posición de los cuerpos”. Para Giedion, entre las cualidades del espacio, especialmente la estética, ya no es posible considerar la infinitud tal como ha sido representada por la geometría euclidiana y la perspectiva renacentista. Como sabemos, Brunelleschi, Leonardo o Alberti hicieron

⁹⁹ Cf. S. Giedion (1997:247).

de la perspectiva el fulcro en el que la aproximación cognoscitiva de la ciencia y la experimentación espacial se articulaban en un todo.¹⁰⁰

Ahora cuenta la multiplicidad de puntos de vista y las relaciones que en ella se pueden generar. El observador mismo debe “proyectarse” visualmente en el espacio, como en el caso de la estructuras de acero, en las que,

Las escaleras de las terrazas superiores de la Torre Eiffel se hallan comprendidas entre las primeras expresiones arquitectónicas de la continua interpenetración del espacio interior y el exterior (Giedion, 1968:454).

Simultaneidad e interpenetración, movilidad y transitoriedad caracterizan su punto de vista, cuya concepción muestra el carácter derivado del espacio en la arquitectura moderna, en este caso de una concepción física interpretada a través de la pintura del Cubismo. Pero, ¿es necesario recurrir a este artificio si experimentar la arquitectura, dada su propia naturaleza, requiere del movimiento, de estar en ella y recorrerla?

Otro de los textos centrales de la modernidad sobre el espacio es *La nueva visión* de Lázló Moholy-Nagy, artista y profesor de la Bauhaus que ha elaborado un texto esencial sobre el espacio para el siglo XX.¹⁰¹ Para este autor, “en la evolución arquitectónica el volumen ha sido desplazado por las relaciones de espacio abierto” (Moholy-Nagy, 1994:243). Según él, esta experiencia está basada en una “función biológica” común al ser humano y es “don natural de todos, como lo es la experiencia

¹⁰⁰ Al respecto, el historiador Leonardo Benevolo señala: “La perspectiva renacentista es un método para representar, dominar y, llegado el caso, modificar el espacio físico. Aplicando nuestros conceptos, puede ser connotada además con el adjetivo “científico” y con el adjetivo “artístico” que la cultura renacentista no considera alternativos; el primero subraya la objetividad de planteamiento, el segundo su intención operativa” Cf. Leonardo Benevolo (1991:13). *La captura del infinito*. Madrid: Celeste.

¹⁰¹ Cf. L. Moholy-Nagy (1994:243). Lázló Moholy-Nagy tuvo a su cargo el taller de metales en la Bauhaus desde 1923. La frase está en su ensayo *De los materiales a la arquitectura*, el cual servía de guía en el curso preliminar. La importancia del texto fue resaltada por Walter Gropius cuando lo califica como “la gramática del arte moderno”. Cf. Moholy-Nagy (1994:243 ss).

del color o del tono”. Se reduce así el espacio al correlato de una experiencia sensorial y a la síntesis del juicio cognoscitivo. Según este autor:

Cada uno de los sentidos con que registramos la posición de los cuerpos contribuye a nuestra comprensión del espacio. El espacio se conoce en primer lugar por el sentido de la visión. Esta experiencia de las relaciones visibles de los cuerpos puede ser controlada por el movimiento -por la modificación de nuestra posición- y por medio del tacto (Moholy-Nagy, 1994:245).

En otras palabras, el espacio en la arquitectura moderna surge como “objeto” de la percepción sensorial, con las características propias de la lógica de las cosas, aquellas que se pueden configurar y representar. Esta equivalencia a entidad física le confiere al espacio una identidad real, pero, al mismo tiempo, lo reduce de significados y de su función temporal e histórica. “Cualidad primaria”, que supone la existencia previa del espacio de forma independiente del sujeto. La experiencia ideal del espacio se produce en el movimiento y, “a un nivel superior, en la danza”, ya que permite la articulación y la ordenación espacial. En resumen, lo que se concibe es una idea de espacio físico como receptáculo de todos los cuerpos, en donde cosas y actos humanos se localizan según las relaciones que subyacen a la percepción sensible. En consecuencia, su concepto juega entre la extensión cartesiana y las formas de la intuición de origen kantiana. Sobre la realización espacial, Moholy-Nagy escribe:

La creación espacial no depende primordialmente del material de construcción. Así, una creación espacial moderna no consiste en un conglomerado de pesadas masas constructivas, ni en la formación de cuerpos vacíos, ni en las posiciones relativas de volúmenes bien ordenados, ni en un ordenamiento, como otro cualquiera, de células únicas de idéntico o distintos contenidos de volumen. La creación espacial es un entrelazamiento de las partes del espacio, ancladas, en su mayor parte, en relaciones claramente definidas que se extienden en todas direcciones en fluctuante juego de fuerzas (Moholy-Nagy, 1994:245).

En el proyecto físico-técnico, la experiencia del espacio intenta ver en él un objeto separado; las cosas, objetos, elementos constructivos, deben dejar paso a la continuidad para poder ser captables a la percepción visual.¹⁰² En efecto, son los sentidos que identifican la posición de cuerpos y sólidos los que permiten la comprensión del espacio. Según esto, es el sentido de la visión el que prioritariamente *conoce* el espacio. En *La estética de la arquitectura*, Roger Scruton distingue entre el espacio en cuanto tal y el espacio en la arquitectura, argumentación útil a nuestra hipótesis, escribiendo:

Si estamos en un espacio abierto, podemos tener una experiencia completa de todos los distintos espacios que están comprometidos en la basílica de San Pedro, en Roma. La única diferencia es que en aquel, el revestimiento que Bramante y Miguel Ángel construyeron en torno a esos espacios no existe, y por tanto no interfiere en la contemplación pura e inmediata de los espacios tal como son en sí mismos (Scruton, 1985:51).

Según estos argumentos, es dable pensar que el espacio en cuanto tal no puede considerarse como la esencia de la arquitectura. Tal como lo señala el filósofo Scruton, esa esencia no es *el espacio*, “sino el cerramiento del espacio, o el espacio en cuanto cerrado”.¹⁰³

4.1.4 Objetivar el espacio. Una observación de Erwin Panofsky en *La perspectiva como forma simbólica*, señala las consecuencias para la recepción del espacio el hecho de concebirlo en su dimensión física, a partir del descubrimiento realizado por pintores y arquitectos de la edad del humanismo:

¹⁰² A la pregunta: “¿Qué debe hacer el verdadero arquitecto moderno?”, Adolf Loos responde: “Tiene que construir casas en las que todos los muebles que no sean móviles desaparezcan dentro de las paredes. Tanto si se construye de nuevo como si se reforma”. Cf. A. Loos (1993:196).

¹⁰³ Cf. R. Scruton (1985:51ss).

La historia de la perspectiva puede, con igual derecho, ser concebida como el triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como un triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente como la expansión de la esfera del yo (Panofsky,1999:49).

En efecto, a partir de entonces, “pensar el espacio” alude a la representación, a la emergencia del artificio, a la recurrencia a una noción “abstracta” derivada de un proceso mental complejo, apoyado por los postulados de la geometría euclidiana. Se permite con ello, tomar distancia de los fenómenos para transformarlos en objetos. Esto posibilita concebir la delimitación, la medición y la configuración de unos cuerpos y volúmenes, en correspondencia con las leyes de esa ciencia. La representación reduce el espacio porque le sustrae sus contenidos históricos, porque los reúne en torno al sólo punto de fuga que lo produce y explica. Su contenido se oculta en ese punto de fuga como la representación, el símbolo de la infinitud, dirá Erwin Panofsky. Por lo general, a través de este razonamiento se olvida que su acción remite a un espacio diverso, uno que ya ha sido producido socialmente con atributos y características preexistentes que no se reducen a su representación abstracta. Dichos atributos se homologan porque entran al sistema de coordenadas mensurables de los instrumentos dominantes en el repertorio del arquitecto.

Al contrario, con la experiencia del espacio, se alude a la idea de una concepción vital en donde los términos refieren al espacio de la acción, de la experiencia arraigada a lo concreto y a lo contingente. Representa las características de los grupos sociales que lo han producido históricamente. Es el espacio construido que se describe como lugar materialmente delimitado con el objetivo de satisfacer necesidades prácticas básicas del individuo. Esta disyunción, que la arquitectura moderna parece portar en su estatuto, ha sido la fuente desde donde emerge la distancia entre sujeto y realidad. La condición de estar “dentro”, *en* el espacio, se invierte y localiza su fuerza en el dominio visual. Las cosas ahora están *frente* aludiendo cuestionamientos y preguntas.

¿Es éste un signo visible de la voluntad emancipadora de la modernidad respecto de un espacio consabido, o el darse cuenta de que las cosas pueden estar en el espacio de diverso modo?

La discusión anterior, sin embargo, nos conduce a formular la pregunta más básica sobre cómo las obras de arquitectura se encuentran *en* el espacio, porque dicho análisis encamina de un modo directo a la pregunta por la manera en que el espacio interviene la arquitectura. La modernidad ha generado una primera vía de exploración que permite avanzar en la determinación de la correlación entre espacio y arquitectura. Esta proviene del hecho de considerar la inmediatez de su explicitación, en cuanto “cosa espacial”. Este planteamiento coincide con Husserl, para quien, la constitución de la cosa espacial permite alcanzar la constitución del espacio. Husserl concibe el espacio como lo había ya definido Platón en el *Timeo*, es decir, como poseedor de una naturaleza “bastarda”, puesto que no es inteligible ni sensible, sólo puede ser conocido por un “razonamiento” también bastardo. Así, el espacio “no se manifiesta, no se fenomeniza”; no habría un específico vivir del espacio; más bien, el espacio se constituye *junto a* las cosas. En la “Introducción a la fenomenología del espacio en Husserl”, contenido en *Libro dello spazio*, Vincenzo Acosta señala:

Justamente, esta naturaleza bastarda hace impracticable su tematización directa. A causa de su evanescencia, podríamos estar inducidos a unir como tema de nuestra investigación no el espacio intuitivo, sino el espacio pensado, algo que es ya el producto de una elaboración. (...) Para alcanzar el estrato “común”, el estrato de la experiencia de la experiencia universal, es necesario -según Husserl- asegurarse un hilo *conductor* que garantice la adhesión a la investigación de los fenómenos e impida la confluencia en ella de instancias culturalmente determinadas, este hilo conductor está representado por la *cosa espacial*.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Cf. E. Husserl (2000:23). *Libro dello spazio* es una colección de textos sobre el espacio de Husserl en edición italiana a cargo de Vincenzo Costa.

Por tanto, es de la constitución de la cosa espacial que será necesario partir para alcanzar la constitución del “espacio objetivo”, infinito. Entonces, de Husserl se infiere que el análisis del espacio debe considerarse junto al fenómeno de la percepción.

Por otra parte, Husserl, a diferencia de la “falta de sensaciones” del espacio en Kant, opone un concepto de espacio vacío en cuanto “potencialidad de objetos”, como la invariante de un sistema ideal, no sensible, de posibles posiciones de objetos, que se constituye por funciones cinestésicas.¹⁰⁵ En Husserl, no hay continuidad entre espacio geométrico e intuición del espacio como en Kant, pues el espacio geométrico sólo es “pensable”.

No es ésta, entonces, una concepción en donde pueda irrumpir la pregunta por lo previo del espacio, por lo histórico, por las condiciones que anteceden y posibilitan la producción, es decir, por el mundo que otorga su legitimidad. Y con ello, la reflexión respecto de la función crítica y estética, como manifestación inevitable de la acción externa de una entidad abierta, como la arquitectura, a lo cultural y social. Es una concepción del espacio que no ahonda en estratos de significación previa, sino en el estatuto de la percepción de las cosas. Pero esta indicación de Husserl permite comprender la constitución de la cosa espacial como requisito para alcanzar la constitución del espacio moderno. A la luz de Heidegger, esta categoría puede expresar la condición de precariedad de la cosa o útil (*Vorhandenheit*), pues la analítica las concibe desde su presencia. Las cosas y el espacio, cobran validez si se entienden en la interacción con los actos del sujeto. Por lo mismo, para Heidegger tampoco el construir configura *el* espacio, sino la posibilidad de su experiencia.

Pese a esas nuevas tareas vinculadas a la existencia misma, el sentido que adquiere el término espacio en la arquitectura moderna es el de la extensión o del espacio físico

¹⁰⁵ Según se desprende del texto, la cinestesia corresponde al proceso por el cual el carácter sensible de las cosas es percibido de modo inteligible. Cf. E. Husserl (2000:30ss.).

geométrico. En ambos casos, se refiere a un espacio pensado y representado como totalidad abstracta. El modo de acceder al espacio, inserto en la propia naturaleza del quehacer de esa arquitectura, provoca una *disyunción* respecto a una idea de espacio como fenómeno propio de la experiencia humana, de su condición de *estar (ser) en situación*. Entonces, desde que la arquitectura objetiviza la *producción* de espacios, se instaura una separación crucial entre *pensar* el espacio y *experimentar* el espacio. Esta verdadera disyunción espacial, es consecuencia de un proceso histórico de “vaciamiento” de su sentido construido históricamente. Este hecho, se puede apreciar en su máxima expresión a partir de aquel período en el que se elabora un sistema de representación tridimensional del espacio, como es el de la perspectiva.

Capítulo 5: Procesos del vaciamiento.

Más allá de la concepción renacentista de la perspectiva, la constitución conceptual del espacio objetivo o de la *extensio* cartesiana, también otros hechos históricos permiten identificar el carácter *abstracto* que adquiere el espacio en la arquitectura moderna. En efecto, dicha forma emerge, además, de la conjunción de dos sucesos diversos. Por una parte, el advenimiento de la técnica moderna y, por otro, la emergencia de movimientos artísticos caracterizados por su actitud emancipadora respecto del academicismo decimonónico. En el caso de la técnica, ahora se puede optar por la reducción dimensional y de elementos, revocando la ornamentación y facilitando la reproducción de sus objetos. En el arte, suspendiendo la representación figurativa o *epoché* y acudiendo a la estructura subyacente de la forma. Esto promovió la emergencia de nuevas entidades potenciales, nuevas categorías ya no ligadas a la visualidad, como el silencio, lo blanco y el vacío.

En la arquitectura, el carácter abstracto del espacio parece derivar de la reflexión de esos movimientos, del cubismo, de los postulados de *De Stijl* o de aquéllos del Suprematismo. Algunos de sus representantes coincidieron en la *Bauhaus*, la famosa

escuela de diseño y arquitectura creada en Weimar en 1919, como Paul Klee, Wassily Kandinsky o Lázló Moholy-Nagy. En sus obras predomina la purificación visual, la cual llega a su extremo con la apología de la tela en blanco, indiferente pero a la vez infinita, como en los cuadros de Malevitch. El carácter predominante de sus obras, su desnudez, se traspasa a la arquitectura, así como la necesidad de sumergirse en la dimensión “espiritual” del arte, posibilidad a la cual conduce el hecho de no quedarse sólo en la apariencia de las cosas. De hecho, diversos artistas adhirieron a sectas religiosas y colectividades de diverso tipo. El espacio vacío representa entre ellos el emblema de las posibilidades ilimitadas de la creación.

Con Marcel Breuer, Walter Gropius, Hannes Mayer y Mies van der Rohe, la noción de espacio-vacío será consecuencia del elementalismo originado por la relación diseño-producción. El nuevo concepto de espacio en la arquitectura se forma en la relación entre técnica y arte. El arquitecto Theo Van Doesburg, en uno de los puntos de los *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*, escribe:

La nueva arquitectura es anticúbica, es decir no trata de congelar las diferentes células espaciales funcionales en un cubo cerrado. Más bien, lanza las células espaciales funcionales (así como los planos salientes, volúmenes de balcones, etc.) centrífugamente desde el núcleo del cubo. Y a través de estos medios, altura, anchura, profundidad y tiempo (es decir una entidad cuatridimensional imaginaria), se aproxima a una expresión plástica totalmente nueva en espacios abiertos. Con ello, la arquitectura adquiere un aspecto más o menos flotante que, por así decirlo, actúa contra las fuerzas gravitatorias de la naturaleza.¹⁰⁶

El clima de experimentación técnica, favorece el fenómeno de la reducción espacial culminando el arco temporal que se había iniciado con la formulación de las leyes de la perspectiva en el siglo XV. En este transcurso, se observa la emergencia de la operación de producción de espacio-vacío. Lo que se revela en ella, es un tipo de

¹⁰⁶ Cf. Cita en K. Frampton (1993:147).

espacio vaciado de su carácter existencial histórico. El espacio se vacía de “lugares”, lo cual no hace sino reflejar, existencialmente, un consecuente proceso de dislocación y desarraigo y la pérdida de contenidos simbólicos, históricos, míticos y éticos. Es la pérdida de lugar un proceso en el que está implicada la humanidad en general, y en donde la arquitectura y el urbanismo juegan un rol de agentes.¹⁰⁷ Si aceptamos este presupuesto, es decir, que la arquitectura en su historia reciente ha experimentado un continuo proceso de vaciamiento, reduciendo sus contenidos a la configuración física, se puede preguntar legítimamente, si acaso esta producción no conlleva también un modo de comprensión del espacio. Ahora, las operaciones de configuración espacial, la definición de límites y recintos para la acción humana están basadas en tramas cartesianas abstractas. No obstante, éste ha sido el modo que la modernidad se ha dado para hacer “presente” el espacio. Lo particular de la arquitectura moderna es haber descubierto que con la producción de vacío se puede formalizar la experiencia del espacio. Lo cual representa la experiencia del distanciamiento, del análisis, del cálculo funcional; representa la *Vorhandenheit* heideggeriana. Pero, ¿qué otro concepto de espacio puede emerger de un lenguaje, como el de la arquitectura, que obtiene de la geometría y de la técnica, de su notación espacial, sus criterios propios?

Este argumento y los cuestionamientos que de él surgen, conducen forzosamente a concebir la noción de espacio moderno *fundida* con los caracteres de la notación y con los elementos materiales y técnicos de su realización. Esta subordinación, sugiere la imagen de la mimesis platónica, en donde la idea de la configuración, el *eidós*, se encarna en leyes, elementos y sólidos geométricos, que en el caso de la arquitectura comparece en el *proyecto*, como copia de la idea. Entonces, el proyecto mismo es la noción espacial. De él emergen los códigos, las imágenes, la síntesis de la idea espacial. Es pura representación; matriz técnica de la *praxis* del espacio, determina el

¹⁰⁷ Para M. Cacciari: “cualquier *puro* lenguaje del lugar es utopía porque pertenece al mismo destino de desarraigo o “deslocalización” que acompaña al *ars aedificandi*”. Cf. M. Cacciari (2002:47).

trato, los modos de uso y los significados. En definitiva, más allá de constituir la matriz de instrucciones, de dimensiones y de límites de una región del espacio, el proyecto, lejos de explorar su potencial libertad interpretativa, se ha alzado como cifra de sentidos obligados o, en el mejor de los casos, de sentidos particulares. Sin embargo, la producción de vacío, puede ser liberación; su carácter abierto, más allá de lo estrictamente físico, determina sentidos posibles. El mismo espacio habitual se constituye como “fantasma cosal”,¹⁰⁸ como algo que está entre las cosas pero que no aflora en superficie. En otras palabras, es lo que Heidegger denomina espacio “puro”, revelándose como espacio físico. El carácter técnico determina el grado de abstracción. Representa el modo en que la arquitectura moderna ha formado su propia concepción para aferrar algo de esa entidad escurridiza y darle “presencia”. Elaborando técnicamente las estructuras, las reduce geoméricamente a cuerpos elementales; de este modo busca definir espacios “puros” en la realidad tangible. Una cita de Piet Mondrian puede servir para ampliar lo dicho. Escribe el pintor de *De Stijl*:

El autentico artista ve la metrópoli como vida abstracta, figurada. La siente más cercana que la naturaleza y obtendrá, más que de esta última, una emoción estética. Porque, en la metrópoli, lo natural siempre está entendido y regulado por el espíritu humano. (...) En la metrópoli lo bello se expresa de un modo más matemático: por ello es el lugar en el cual puede desarrollarse el temperamento artístico matemático del futuro: el lugar de nacimiento del nuevo estilo.¹⁰⁹

Esta observación, sobre las relaciones y pertinencias entre el sistema de notación espacial y la concepción conceptual, ha permitido a la arquitectura moderna crear sistemas de orden para sus elementos constructivos y ver, en la “funcionalidad”, la narración de actos humanos, y al mismo tiempo, un sentido estético; “la belleza de la máquina” de Le Corbusier o “la forma sigue la función”, de Louis Sullivan.

¹⁰⁸ La expresión es de Husserl: “el espacio vacío dado es necesariamente espacio vacío entre las cosas dadas, es decir fantasma cosal. Si no hay nada de espacial, entonces no hay ni siquiera espacio vacío”. Cf. Husserl (2000:43).

¹⁰⁹ Citado en M. Tafuri (1988:49-50).

Pero, ¿cómo entran en juego estos postulados con las acciones y cómo se activa el espacio en la experiencia, en tanto vacío? Nuestra hipótesis considera que sólo la experiencia de constitución del espacio en la arquitectura, la *pro-ducción* de espacio-vacío, la *epoché* de la función mecanicista, puede conocer ese espacio. Dicho a la manera de Heidegger, se trataría de mostrar el espacio en cuanto fenómeno, es decir, determinar qué sea ese “algo” que se enuncia sin mostrarse, por medio de aquello que sí se muestra.¹¹⁰ Pero si el proceso es de un vaciamiento que busca alcanzar el vacío ¿qué se puede enunciar a través suyo? Para obtener una respuesta viable a esta pregunta, antes es necesario exponer algunos hitos del proceso de vaciamiento.

5.1 Hacia la estructura de los fenómenos.

El proceso de vaciamiento puede entenderse como el modo a través del cual la modernidad ha pensado el espacio. Ha sido una sensibilidad construida acaso impensadamente, desde que se manifiesta a través de la perspectiva la idea de un espacio “objetivo”. Sin embargo, es precisamente en la crítica a la perspectiva, a su idea de *centralidad*, en la que se encuentra un primer elemento de ese proceso. Esta crítica parece implícita en la provocadora obra de Giambattista Piranesi.¹¹¹ Luego, en las ideas y operaciones de un arte que se niega a la visualidad, como el que representa el pensamiento vanguardista, cubistas o constructivistas. O en la pintura de Paul Cézanne, que busca desautorizar la pintura “retiniana”.

Junto con llevar a cabo el proceso de vaciamiento espacial, estas propuestas, que consideramos claves en este itinerario, representan la tentativa de ruptura con los cánones del arte y la arquitectura precedentes. La dirección que toman, considera un paulatino alejamiento de las convenciones figurativas, proponiéndose como un lenguaje subjetivo y abstracto; una especie de voluntad de repliegue reflexivo en

¹¹⁰ Cf. M. Heidegger (2005:52).

¹¹¹ Arquitecto y grabador (Mogliano Veneto 1720 - Roma 1770).

oposición a las determinaciones sensibles que condujeron el arte pretérito, pero cuyo contexto de manifestación presentaba caracteres de transformación técnica radical.

Gianni Vattimo, en su ensayo "El fin de la modernidad", sostiene que a partir de las vanguardias históricas de principios del siglo XX, el arte se ha salido de los límites institucionales que le había asignado la filosofía idealista, para asumir un rol fundamentalmente contingente. Continúa Vattimo:

(Las vanguardias)...se proponen como modelos de conocimiento privilegiado de lo real y como momentos de destrucción de la estructura jerarquizada de la sociedad y del individuo, como instrumentos de verdadera agitación social y política (Vattimo, 1986:49).

Se entiende, con ello, la idea de Hegel de la "muerte del arte", y consecuentemente, se entienden los límites conceptuales de la metafísica respecto del mismo arte. El fenómeno específico del arte, viene a ser sustituido por una *estetización* general de la existencia; la obra de arte asume una condición de ambigüedad que le impide ubicarse en un ámbito de valores definidos. A partir de estos postulados, la intención implícita en la obra, pareciera querer hacer problemático dicho ámbito. La obra cuestiona expandiendo su propio campo hacia nuevas configuraciones. El criterio de valoración radicaría, entonces, en la "capacidad que tenga la obra para poner en discusión su propia condición" (Vattimo, 1986:49), es decir, el modo de pensarse y hacerse.

En su *Teoría e historia de la arquitectura*, Manfredo Tafuri ¹¹² ve en este punto algo así como el eclipse de la historia y, consecuentemente, el eclipse del arte; el agotamiento de éste en su acepción tradicional, ya profetizado por Hegel. Siguiendo al filósofo alemán, Tafuri piensa que lo que muere en el arte es su comunión con lo

¹¹² Manfredo Tafuri (Roma, 1935-Venezia, 1994). Arquitecto e historiador de la arquitectura. Desde 1968 fue Director del IUAV (Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia).

universal perdiendo lo que tiene de sagrado, su “aura”, como diría Benjamin, pero también ganand en autonomía y libertad. También señala que si bien “la universalidad, la objetividad, la organicidad”, expresan valores insustituibles del arte mismo,

El universo romántico disuelve en lo particular, en lo contingente en lo mundano, una organicidad ideal que ahora debe transmitirse a una nueva objetivización de la Idea: muere el arte a favor de una forma de conciencia más elevada. (...) A la disolución del arte como reino de la intuición, Hegel contrapone la autoconciencia, la crítica, la racionalización de los procesos creativos (Tafuri, 1988: 37,38).

En esto último pueden encontrarse las razones de los diversos caracteres “negativos” que se vinculan al arte contemporáneo frente al arte tradicional. La función crítica del arte moderno elabora las condiciones para desestabilizar los códigos de la historia que conducen a la *crisis del objeto*, a su disolución.

5.1.1 Piranesi, crítica a la centralidad. Un caso emblemático de esta negatividad del arte está representado en la obra del arquitecto Giambattista Piranesi. En 1761, se publican “Le carceri d’invenzioni”. Son éstos una serie de grabados en los que se reconoce la insuficiencia de la geometría euclidiana y de la perspectiva cuando se trata de mostrar algo más que un sistema de estructuras. Representan la condición nueva que se anunciaba para el arte, referida a la total libertad creativa del hombre. El espacio dibujado por Piranesi es un amasijo de formas que se reúnen en un espacio estrecho, pero infinito. La mirada ya no encuentra un apoyo en el centro, como en la representación de un *cuadro*; lo que opera, en cambio, es una radical trasgresión a la composición tradicional. Ahora, el observador ve solo si es capaz de “reconstruir” mental e imaginativamente una totalidad que se le presenta fragmentada, sin un código o lenguaje conocido o explícito. Citando el estudio de Ulya Vogt-Göknil sobre los grabados del arquitecto véneto, Tafuri reporta el siguiente párrafo:

Piranesi no solamente desplaza el punto de observación del cuadro, sino que incluso adopta diversos puntos de observación, haciendo así que literalmente se rompa el espacio euclidiano.¹¹³

En efecto, en los grabados se revela la pérdida de la *centralidad* del espacio, y al mismo tiempo, la búsqueda de la articulación y la autonomía de los objetos y recorridos espaciales. Su crítica a la perspectiva se concretiza, en este caso, con la producción de un “trabajo” más allá de lo óptico, puesto que se han des-coordinado los ejes conocidos de ordenamiento; el espacio se disuelve en encontrados efectos de luz y sombra. Aunque tales efectos, escribe Tafuri, sean comunes en la escenografía barroca, insiste en que los grabados no representan un “capricho escenográfico”, sino una “*crítica sistemática del concepto de centro*” (Tafuri, 1984:35). El empeño de Piranesi, es realizar una operación que busca un sentido inverso al orden renacentista y sus instrumentos, tales como la frontalidad, la integridad y organicidad de la forma; los grabados ponen de manifiesto un mundo laberíntico, ordenado por fuerzas que desconocemos. Al mismo tiempo, encierran la visión angustiada de la existencia, del sufrimiento y de la muerte. Puentes y pasarelas sin sentido ni dirección cierta sugieren la precariedad de un mundo destruido del cual sólo quedan ruinas. Por lo mismo, representan la potencia y el horror que caracteriza la categoría estética denominada lo sublime.

Si Piranesi en las *Cárceles* busca pasar de la mimesis a la imaginación, cuestionando los elementos de su construcción, como la centralidad, en el *Campo Marzio* de 1761-1762, es por su crítica a la idea de *lugar*. En este grabado el tema es un barrio central de la ciudad de Roma. Allí, distribuye edificios en situación de colisión y enfrentamiento. Son partes de una ciudad análoga pero también abstracta. En yuxtaposiciones insólitas, aglutina un espacio saturado de objetos-máquinas. Tafuri observa que el río Tiber es el elemento “natural” que contribuye a diluir aún más la

¹¹³ Cf. Cita en M. Tafuri (1988: 33).

idea de orden, por la singularidad de sus meandros y movimientos. El conjunto con su diversidad de partes no permite reconocer, según él, la “ciudad como lugar de la Forma” (Tafuri, 1984:46). Tal como en las *Cárceles*, en el *Campo Marzio*, el tema de Piranesi es la autonomía de la forma, la búsqueda de un lenguaje sin una estructura jerárquica de organización. Con este propósito diluye la continuidad del espacio tradicional implicando al observador en la reconstrucción de su heterogéneo y angustioso espacio urbano.

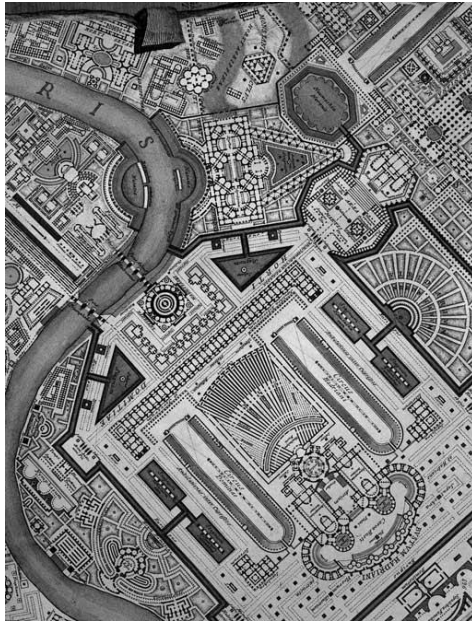


Fig.3 G.B. Piranesi Campo Marzio. 1761

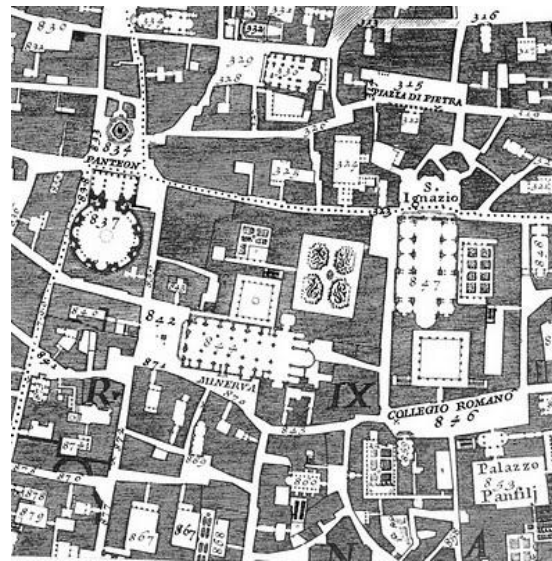


Fig.4 G.B. Nolli Campo Marzio. Plano de Roma, 1741.

La crítica piranesiana a la idea de lugar y al espacio construido históricamente queda claramente expuesta si comparamos un fragmento de su *Campo Marzio* (fig.3) con la misma zona (fig.4), del Plano de Roma de 1748 de Giambattista Nolli.¹¹⁴ Este último, es un caso ejemplar de representación del espacio-vacío. Muestra cómo de la confrontación entre el lleno (lo edificado o tectónico) y el vacío (el espacio) emerge la forma de una ciudad continua. Es la relación entre figura y figura la que produce la

¹¹⁴ Giovanni Battista Nolli. (Como, 1692 - Roma, 1756), arquitecto y cartógrafo italiano.

continuidad espacial, donde lo vacío subyace en *recorridos* y *lugares* en un juego de transformaciones permanente con lo tectónico del que toma la “visibilidad”, amalgamándose así una experiencia diversa y unitaria. El grabador véneto, en cambio, problematiza este sistema espacial, proponiendo la posibilidad de un espacio imaginado que se autonomiza, que se cierra en torno a las “piezas” y éstas colisionan entre ellas sin orden aparente. Es la representación de lo múltiple, lo seriado y mecánico.

5.1.2 Cézanne o de la simultaneidad. Decíamos que con el advenimiento de la era de la máquina se manifiesta un nuevo concepto del espacio en el arte moderno.¹¹⁵ Es el caso de Paul Cézanne, quien no busca contenidos en una realidad “externa”, sino en una realidad interna, en el “mundo interior” de las cosas. A Cézanne no le interesa la perspectiva lineal en cuanto efecto visual de la tridimensionalidad. El sentido de lo sólido y la profundidad lo expresa en un soporte bidimensional. Del “trazo” pictórico fuga su ida del color, de la luz y de la sombra. Su tentativa radica en la descomposición del imperativo de los “lugares” del cuadro; centro, delante-atrás, derecha-izquierda. Crea una diferencia entre soporte y espacio figurado. Desconfía del dibujo “matemáticamente exacto” y por ello deforma las cosas que dibuja, pues las percibe desde diversos ángulos, sincrónicamente. Propone entonces la *simultaneidad*, como síntesis prematura del espacio-tiempo. Para él, la pintura no es una técnica para hacer viva una sensación visual, sino un modo de escudriñar el mundo y revelar su esencia, sus movimientos generativos. Cézanne apela menos a los valores visuales que a aquellos inmateriales. Por lo mismo, su pintura es exploración de la *estructura* de los fenómenos. Descompone la apariencia de los objetos y la relación con el espacio orientado; el arte para él *abstrae* la realidad.

Desacreditada la representación habitual de los objetos, se impone la extrañeza frente a la realidad. Así, una generación de artistas renuncia a lo figurativo y proclama la

¹¹⁵ Sobre la relación entre técnica y arte moderno, cf. M. Heidegger (2003:76).

abstracción pura. Notamos aquí una diferencia entre esta idea de abstracción con aquella del *abstractum* señalado por Heidegger, cuando refiere a las tres dimensiones de la extensión (Heidegger 1993:171). En este caso, la abstracción no corresponde a la mera referencia a las tres dimensiones que caracterizan lo mensurable de la *extensio*, sino que es la tentativa de expresar la *esencia* de las cosas y no sus rasgos físicos externos. De esto emerge el espacio abstracto de la arquitectura moderna que, en su elementariedad, quiere mostrar esa indefinición que está en su origen. Y es con el pensamiento “pensante” que indaga esa esencia, que promueve el vacío como aquello que puede emerger potencialmente. El pensar calculador, en cambio, busca reducir una presencia a un mínimo sin atributos. Estas sutiles diferencias separan lo vacío de lo vacío. En el *dictum* “menos es más”, del arquitecto Mies van der Rohe, esta ambigüedad queda de manifiesto, aunque abre la pregunta sobre la esencia hacia un territorio por explorar.

La suspensión de la representación, o *epoché* de lo figurativo, revela la voluntad de liberación del lenguaje del academicismo, de su técnica, pero también del yo autorreferencial. Es liberación de lo “artístico”. En el nuevo lenguaje no basta la mirada retiniana. Se cree en el movimiento de la imaginación y en contenidos encarnados existencialmente. Así, los contenidos del arte concebido por el “espíritu” derivan en figuras potenciales o *fantasmas*; el espacio *vacío*, el *silencio*, la *desnudez*, lo *blanco*. Así ocurre con el arte abstracto, cuya gramática surgirá de Kandinsky al momento de observar el cuadro el “Pajar” de Monet. En efecto, al presenciar el cuadro, el pintor ruso no logró distinguir el “objeto” de la pintura. La perturbación y la conmoción experimentada, le sugirió la apertura a una nueva experiencia visual y espiritual, en donde fuese desacreditado el *objeto* de la pintura y en donde dominara la fuerza y extrañeza de lo incierto y lo cambiante. La voluntad posterior a ese acontecimiento, en una entera generación de artistas, fue aquella de renunciar a lo figurativo y proclamar la *abstracción* pura. Para W. Kandinsky, sólo sentidos

refinados permiten escuchar las “vibraciones” emanadas de las obras. Roberto Matta dará visibilidad a ese mundo interior de relaciones, fuerzas y espacios.

Erich Kahler, en su libro *La desintegración de la forma en las artes*,¹¹⁶ parece coincidir con la orientación que hemos encontrado en Piranesi y Cézanne, entre otros. Su juicio es que en los últimos cien años se ha producido un proceso desintegrador de la forma artística. En él, se ha intentado desmontar la convención figurativa tradicional, estando a la base de este un proceso, la compleja relación entre consciente e inconsciente. Apoyado en investigaciones freudianas, Kahler afirma que el sujeto ha ido comprendiendo que la vida psíquica no funciona de un modo racionalmente ordenado o de acuerdo a una causalidad, sino que funciona por nexos más densos e intensos que se arraigarían en el inconsciente. Este hecho, de notable interés para la explicación del proceso de vaciamiento y de desintegración de la forma, redundaría en la valorización del inconsciente y en la subjetivización que hallamos en el arte moderno. Debido a este nuevo rumbo, pierde todo interés el desarrollo de los aspectos inmediatos y fisonómicos y se pasa en cambio, a la exploración de la estructura de los fenómenos, a la búsqueda de las relaciones internas, para llegar progresivamente a la descomposición analítica de ese mundo de objetos y del espacio. Desde este punto de vista, se podría pensar que en el proceso vaciamiento, es el objeto lo que está puesto en crisis.

Frente a lo expuesto que refiere a los procesos de creación en momentos de reducción de valor del objeto o como hemos dicho, de vaciamiento, surge la pregunta por la recepción y el involucramiento del observador. Si la producción tiende a la creación de un lenguaje desprovisto (vaciado) de significaciones históricas, con lo cual también la historicidad queda en entredicho ¿puede el observador participar en la construcción de sentido? M. Tafuri, lo plantea clara y polémicamente:

¹¹⁶ Erich Kahler (1969). *La Desintegración de la forma en las Artes*. México: Siglo XX S.A.

Da la impresión de que nos hallamos ante una contradicción: si las *cosas*, los *objetos*, deben perder por completo su carga simbólica para ser percibidos en sus puros valores de relación, ¿qué tipo de *atención* deberé exigir al observador?: ¿la concentración que de él exigía el arte tradicional, o de la mera y simple percepción cotidiana? En el segundo caso, ¿de qué me sirve hablar de atención, como lo hace Mondrian? ¿Por ventura no es el propio ritmo de la vida, transformada en comportamiento racional y completamente impregnado de artisticidad, lo que debe producir y consumir, a la vez, sus propios significados? (Tafuri, 1988:98).

La estetización de la existencia, el “comportamiento”, deroga lo que se ha entendido tradicionalmente por el arte. Para Tafuri, éste deviene “acontecimiento”, porque el concepto de objeto ha dejado de significar. Y la historicidad misma entra en crisis junto al objeto. “Nexos históricos y fenómenos arquitectónicos se reducen a puros *eventos*, a “aspersiones de pura materia” (Tafuri, 1988:99). Sin embargo, esas “puras relaciones” que sustituyen valores simbólicos, en la arquitectura se desvanecen, primando las más elementales. La descomposición del objeto y la de sus valores se reduce a su mínimo configuracional; la abstracción de las leyes geométricas.

5.2 La configuración geométrica.

En la *configuración* geométrica del espacio reside la respuesta técnica a su necesidad, a su arreglo e instalación. Teóricamente, los requisitos para la configuración surgen del análisis del espacio construido, de las insuficiencias y de las expectativas espaciales. Al mismo tiempo, la configuración debe abstraer la acción, describirla y representarla en el *proyecto*. En él, la acción se emplaza, se le asigna una estructura, medidas y se da forma a los espacios; la geometría es su instrumento. Para este efecto existe la arquitectura como técnica; configura el espacio con los instrumentos de la geometría euclidiana. Mas, observando los objetivos y puesta en práctica de la *configuración* espacial en la modernidad, no es difícil darse cuenta de que sus criterios no se hallan sometidos a las orientaciones que puede proveer la analítica del

espacio existencial vivido. Las intervenciones concretas han sido elocuentes testimonios del hecho de no haber considerado prioritariamente los caracteres propios del espacio preexistente. La arquitectura moderna, olvidando, también ella, esas determinaciones previas, modela un nuevo espacio en sintonía con el planteamiento cartesiano de la *res extensa*, aceptando para sus efectos, la configuración abstracta y uniforme como su carácter más conveniente.

El pensamiento que se promueve es el de la mimesis entre las ideas que reúnen los elementos de notación y configuración, lo cual tiene un correlato con la disposición geométrica y ésta busca gobernar los actos humanos. El proyecto, entonces, comprende la configuración, la cual no se define sólo como el instrumento de control de la forma espacial, sino que también como el instrumento de control de los actos humanos en el espacio. Esta búsqueda de la eficacia de la correlación entre las cosas, el espacio y el ser humano, ha derivado en el “funcionalismo”. Pensando positivamente, se puede preguntar: ¿porta esta definición de la configuración funcional, la voluntad de integrar el espacio físico al hombre, a través de la programación de sus actos cotidianos?

En *Eupalino o el arquitecto*, libro escrito en el modo de diálogo socrático, el autor, Paul Valéry, de innegable influencia en la poética de la arquitectura moderna, se detiene en uno de sus pasajes a precisar el sentido que puede tener la geometría. Aunque sus alcances poéticos no tienen como fin enunciar un instrumento para el control de los actos humanos, sí reconocemos en ellos una cercanía con ciertos objetivos del proceso de configuración del espacio moderno. La diferencia con el funcionalismo es que Valéry deduce la geometría de los movimientos humanos y no al revés. El fragmento del diálogo aludido es el siguiente:

Sócrates: Yo denomino “geométricas” las figuras que son huellas de movimientos que podemos expresar con pocas palabras.

Fedro: Por lo tanto, si se le ordena a alguien que camine, ¿la sola palabra genera figuras geométricas?

Sócrates: No. Si digo: “¡Camina!”, esta palabra no define suficientemente el movimiento, porque se puede caminar hacia adelante o hacia atrás, oblicuamente o transversalmente... Es necesario definir el movimiento con una sola proposición, de modo tan preciso, que no deje al cuerpo móvil sino sólo la libertad de cumplirlo. (Valéry, 1991:39).

Al parecer, la arquitectura moderna ha comprendido esta tarea al querer generar las condiciones para articular cuerpos y vacíos, pero, contrariamente a Valéry, imponiendo a los movimientos un sentido geométrico cuyo objeto es el de cumplir una acción eficazmente. Como se deduce, en este caso el espacio puede ser homologado a la *extensión*. Es decir, a la condición de homogeneidad, en la que cosas y actos se pueden definir de antemano por puntos o medidas, por sistema de coordenadas que localizan en una situación espacial uniforme. En esa situación, los actos humanos se organizan según una armadura geométrica. Recintos, recorridos y volúmenes se comprenden bajo esa misma trama. Lo que no se advierte, en cambio, es que en una situación real de acción y movimientos, esas localizaciones ideales pueden encontrar obstáculos no pensados previamente. Así, la idea de *extensión* desconoce el lugar, el carácter de la localidad o del emplazamiento que determinan fuertemente el sentido de las acciones o el carácter de la intervención física. Además, no escapa a esta concepción de espacio abstracto, la idea de hacer controlable la sensación de profundidad, y en ello radica, presumiblemente, el carácter distintivo de la *espacialidad* arquitectónica moderna, del cual debiera explicitarse el compromiso más cierto con la vivencialidad del espacio.

Luego de este razonamiento sobre la configuración geométrica del espacio, vuelve a aparecer la pregunta de Heidegger, aquella señalada en el epígrafe que encabeza esta segunda parte:

...¿puede el espacio proyectado físico-técnicamente, como quiera que pueda determinarse en adelante, valer como el único espacio verdadero?

Para el Sócrates de Valéry, la tentativa de unir geometría y vida parece ser una experiencia poética más que gnoseológica; reúne en un solo espacio geometría, movimiento y palabra. Respondiendo a Fedro, por las razones de esa “maravillosa generación”, expresa lo siguiente:

Amigo mío, ¿no encuentras admirable que la vista y el movimiento se hayan reunido tan estrechamente, que me han permitido cambiar en movimiento un objeto visible, como una línea, y un movimiento en un objeto?; ¿que esta transformación sea cierta, y siempre la misma, y creada por la palabra? (Paul Valéry, 1991:40).

Esta diversa sensibilidad por el espacio es quizá la que nos permite esbozar la idea de que espacio físico y espacio de la vida están comprendidos en la realidad del espacio construido. Si bien la arquitectura moderna ha intentado interpretar la espacialidad por la vía de la experiencia sensible de la exterioridad, de las cosas, del cuerpo y sus movimientos, no obstante, el peso de la determinación técnica de sus objetos ha definido las ubicaciones, las dimensiones, la cercanía o lejanía de los fenómenos de la exterioridad a la cual intenta responder como su ocupación principal.

5.3 Los Cinco puntos de la “caja de los milagros”.

Los “Cinco puntos para una nueva arquitectura”,¹¹⁷ es un temprano manifiesto redactado por el arquitecto Le Corbusier en 1926, pero difundido el año siguiente en Stuttgart, con la inauguración de la Exposición de un conjunto de viviendas en Weissenhof, en 1927.¹¹⁸ Son los principios arquitectónicos derivados del trabajo del

¹¹⁷ Cfr. Stanislaus von Moss (1999: 95).

¹¹⁸ El tema de la Exposición era el de “la vivienda mínima”. En ella, participaron conocidos arquitectos, como Walter Gropius, Peter Behrens, Mart Stam, J.J.P. Oud y los hermanos Taut. El plan general fue realizado por Mies Van der Rohe. Le Corbusier participa en el diseño y construcción de dos pabellones de viviendas. Cf. S. von Moss (1994:101-102).

propio arquitecto como respuesta a la situación de destrucción de la guerra europea, para luego ser presentados en las reuniones de los C.I.A.M.¹¹⁹ Tal como ya se había formulado en “La Carta de Atenas”, estos puntos responden al deplorable diagnóstico del estado de la vivienda y la ciudad. El llamado a dar una respuesta a estos problemas, puede resumirse en el Acta de apertura al V Congreso de los C.I.A.M., de 1937, tal como lo expone Le Corbusier en un epígrafe de su libro *La casa del hombre*:

La sociedad moderna, después de cien años de conquistas científicas fulgurantes, de debates sociales, de desórdenes, llega finalmente a la conclusión que debe fijar de manera definitiva el carácter de su civilización: la creación de una nueva vivienda. (...) Gracias a la creación de un nuevo alojamiento, el segundo ciclo de la era maquinista entra en un período universal de construcción. Una obra activa, optimista, humana, portadora de placeres esenciales. (...) Esta obra desborda las cuestiones referentes al tecnicismo. Es la manifestación pura, fundamental de una nueva conciencia. (Le Corbusier, 1999b:19).

Después de diez años de su primera intuición, el arquitecto vuelve a plasmar su idea de vivienda moderna. Esta vez, en un texto de alcance internacional, tal como había sido expresado en la Exposición de Stuttgart.

El texto se organiza en torno a una serie de cinco de conceptos que representan otras tantas operaciones de configuración arquitectónica, que tiene por objetivo instituir un nuevo lenguaje espacial, constructivo y estético, en desafiante oposición a los estilos arquitectónicos del pasado y al lenguaje de la casa tradicional. Le Corbusier advierte, sin embargo, que con ello no se busca una nueva “fantasía estética”, sino la utilización de las posibilidades de la nueva técnica del cemento armado. Como se sabe, el conocimiento de esa modalidad industrial resultó ser uno de los aportes más importantes que recibió de su estancia en el estudio de Auguste Perret en París. Esas

¹¹⁹ Cf. *Supra*, Introducción, p.19ss.

primeras aproximaciones luego fueron materializadas en un prototipo o dispositivo técnico-espacial, como fue el diseño de la *Maison Dom-ino*.

En sustancia, sus argumentos se desenvuelven en el plano técnico, en el análisis de las capacidades de los nuevos materiales, en las consideraciones funcionales, ambientales y climáticas, pero con la mira puesta en una cierta idea de “libertad” que, si bien parece afectar la tectónica de la obra, que reduce a “planos geométricos”, constituye un momento esencial de la construcción del ideal moderno de libertad espacial. De este modo, un tema fundamental de la modernidad, la vivienda, pasa al dominio del pensamiento técnico. Circunscrito a esas operaciones, en el texto no se advierte que se está dando un paso histórico hacia la inscripción de un nuevo espacio que concretiza radicalmente la voluntad de *vaciamiento* espacial, que finalmente encuentra en la técnica moderna su real posibilidad de realización. En *Hacia una arquitectura*, de 1923, con relación a la idea de casa moderna, Le Corbusier señala:

Si se erradican de nuestros corazones y mentes todo concepto muerto respecto a las casas y examinamos la cuestión desde un punto de vista crítico y objetivo, llegaremos a la “Casa Máquina”, la casa producida en serie, sana (incluso en el aspecto moral) y bella tal como lo son las herramientas de trabajo que acompañan nuestra existencia. (Le Corbusier, 1989:187)

Se transformaba, con ello, el entero paisaje ontológico en el cual se desenvuelve la morada del hombre. Los cinco puntos expuestos por Le Corbusier, apuntan cada uno de ellos a poner en crisis la idea de habitar tradicional. Los gráficos del arquitecto, de gran elocuencia, confrontan esas modalidades anteriores con las nuevas. Conviene entonces detenerse en esos cinco punto para luego medir sus alcances en la existencia. Los puntos son los siguientes: *Los Pilotis*, *El tejado-terraza*, *La planta libre*, *La ventana alargada*, *La fachada libre*.

5.3.1 Declaración de principios. La declaración está encabezada con la explicitación de la función de *Los Pilotis* en el diseño arquitectónico. Como producto del desarrollo de la técnica del cemento armado y del acero, estos elementos verticales o columnas, permiten reemplazar el antiguo muro de sustentación de un edificio y al mismo tiempo mantener en lo alto el espacio habitado que así se aleja de la humedad del suelo como un palafito ancestral. Esta separación espacial, si bien proporciona la posibilidad de un recorrido que atraviesa por debajo de las edificaciones y mantiene una continuidad de recorridos que se puede producir a nivel de terreno, implica la separación de los espacios habitables de la estabilidad de la tierra.

En el punto dos, Le Corbusier, recurriendo nuevamente a argumentos prácticos, señala que el tejado-terraza, que reemplaza los antiguos faldones y cubiertas inclinadas por una superficie plana, puede servir para dejar escurrir el agua de lluvia y deshielo, siendo útil al interior de la casa y evitando el peligro de una helada. Este espacio puede servir además como jardín en altura u ocuparse como mirador, al modo de la cubierta de una nave. Precisamente, algunos autores han visto en estas ideas, tanto la evocación de los espacios de los grandes barcos, como las reminiscencias de la arquitectura vernácula que Le Corbusier observó en su viaje a los países del Mediterráneo en 1911. Con el punto tres, *La planta libre*, propone el reemplazo de los pesados muros por un sistema de pilares y delgados tabiques que procuran la libre disposición del espacio interior. Como se entiende, la total movilidad que impone este sistema implica una concepción del espacio interior como un receptáculo disponible, en donde se pueda alterar la distribución de recintos y muebles en el tiempo.

Como vemos, estas tres operaciones de “liberación” tienden a la desmaterialización de la arquitectura hacia el vaciamiento del espacio, que sin ser explicitado, desmonta las connotaciones del espacio tradicional inscritos en la memoria y en el “núcleo

mítico y ético” de la tradición.¹²⁰ Con estas disposiciones, ahora los edificios pueden ser instalados en cualquier tipo de geografía o en cualquier lugar de la tierra. En años anteriores, Le Corbusier había imaginado una ciudad levantada cinco metros sobre el terreno. Su texto actual mantiene la misma convicción de entonces:

Y el corte revolucionario moderno entronca el edificio al terreno por medio del espacio libre, vacío, el paso posible, la luz y el sol bajo la casa. (...) El edificio está despegado del suelo: salubridad. (Le Corbusier, 1999b:135).

En el plano de los recintos, esto significa la desaparición de espacios como los sótanos, las bodegas subterráneas, los áticos, los entretechos, las buhardillas y con ellos, el cuerpo de “imágenes” o el contenido existencial fundamental de la “casa” en el esquema del espacio del habitar tradicional. Como sabemos, para el Bachelard de la *Poética del espacio*, estos elementos corresponden a aquellas “imágenes muy sencillas, las imágenes del *espacio feliz*” (Bachelard, 1991:27).

Con el cuarto punto, la *Ventana alargada* o en banda horizontal, se busca proporcionar un mayor soleamiento y ventilación a los recintos y con los *brise-soleil* se controlan los ángulos solares molestos. Por este motivo los volúmenes preferidos por el arquitecto son aquellos similares a “cajas” alargadas. Finalmente, la fachada libre que se obtiene desplazando los pilares del borde externo del edificio hacia el interior, actúa como un diafragma de regulación de la luz con porciones de superficie abiertas o cerradas. En *Precisiones* escribe:

La casa es una caja en el aire, agujereada a su alrededor, sin interrupción, por una ventana en longitud. Ninguna vacilación para hacer unos juegos arquitectónicos de llenos y vacíos. La caja está en medio de unos prados, que dominan el vergel. (Le Corbusier, 1999a:158).

¹²⁰ Cf. *Supra*, Introducción, p.11.

El reemplazo de “casa” por “caja”, es el paso de la existencia a lo físico y con ello la posibilidad del olvido del espacio existencial. Quien visita una de sus villas, difícilmente comprende las razones de lo que ve. Lo dice el arquitecto con las siguientes palabras:

...no encuentran nada de aquello que se llama una “casa”. Se sienten en otra cosa totalmente nueva. Y... no creo que se aburran (Le Corbusier, 1999a:156).

Sin embargo, la “caja de los milagros” (*boîte à miracle*) es la que busca tener un contenido:

...el verdadero constructor, el arquitecto, puede construir los edificios más útiles para vosotros porque lo sabe todo de los volúmenes. Él puede crear una caja mágica que encierre todo lo que vuestro corazón puede desear. Escenas y actores hacen que el momento en el que aparece la caja mágica sea más concreto: tiene la forma de un cubo y lleva consigo todo lo necesario para hacer milagros, levitaciones, manipulaciones, distracciones, etc. El cubo en el interior está vacío, pero nuestro espíritu creativo lo llenará de todos vuestros sueños... a la manera de las representaciones de la vieja Comedia del Arte.¹²¹

Las disposiciones técnicas, argumentadas por Le Corbusier desde la física de los elementos, no son discutibles. Por una parte buscan hacer ingresar una mayor cantidad de luz que higienice el espacio interior, pero por otra, buscan liberar “la mirada”, abrirla al espacio exterior, cancelando la dialéctica espacial del “adentro y el afuera”. La transparencia de los nuevos cerramientos vidriados crea la ilusión de una total integración de la oposición física existencial en un espacio que “fluye”. Estas operaciones implican una liberación, son “libertadas tomadas”, porque han sido alcanzadas con los instrumentos de la técnica moderna. Pero, al mismo tiempo, anulan la metáfora fundamental del espacio vivido, lo abierto y lo cerrado, como la

¹²¹ Cf. Graciela Trovato (2007:113). *Des-velos. Autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*. Madrid: Akal.

oposición en la que “se enfrenta el ser del hombre y el ser del mundo” (Bachelard, 1991:251); una frase de Gastón Bachelard que también podría sostener Heidegger.

Estos cinco puntos inauguran una “estética nueva”, señala Le Corbusier al final de su exposición. Pero, esta estética de la cual habla ¿refiere acaso aquélla vinculada a la lógica interna de la “máquina para vivir” o es un manifiesto de emancipación de los antiguos códigos espaciales? En cualquier caso, la propuesta revela una dimensión ontológica: cambia el eje de referencia del individuo respecto de su existencia.

En su libro *Le Corbusier*, Stanislaus Von Moos señala que para el movimiento moderno, tanto la racionalidad como la funcionalidad, no eran sólo un programa a cumplir sino, además, “un ideal estético”.¹²² Años más tarde, en 1929, Le Corbusier, dicta una charla en Buenos Aires, en la que interpreta a su modo el ideal de “alcanzar la belleza”, diciendo:

Todo está elevado, sobre pilotes, y despegado. Aprecien ustedes este valor formidable, completamente nuevo de la arquitectura: la línea impecable de la parte inferior del edificio. El edificio se presenta como un objeto de vitrina sobre un soporte de escaparate, se lee por entero. (...) Los pilotes aportan una riqueza de cilindros, de luz en una sombra o una penumbra, así como también la impresión de una tensión sorprendente para el espíritu. Por debajo, la luz juega los efectos más fantásticos (Le Corbusier, 1999a: 81)

Como vimos, si el arquitecto en *Los cinco puntos*, justifica la nueva solución de techo- terraza con argumentos técnicos, en la charla en Argentina ya no ve la técnica sino su efecto en el elemento y la situación generada. Ahora en un auténtico *Belvedere*. Dice Le Corbusier:

¹²² Escribe el crítico de arquitectura: “Desde hace mucho tiempo se ha hecho evidente que la “racionalidad” y el “funcionalismo” del movimiento moderno representan más un ideal estético que un programa verdaderamente “racional” y “funcional”. Cf. S.von Moos (1999:73).

...allá donde se encuentran los parapetos de las terrazas. Ese recorte limpio sobre el cielo es una de las adorables conquistas de la técnica moderna (Le Corbusier, 1999a: 81).

El razonamiento técnico y el argumento ambiental pretérito ocultaban, entonces, la verdadera “fantasía estética” desplegada en los cinco puntos. Notemos, sin embargo, que si bien las operaciones técnicas tienden al vaciamiento del espacio, un aspecto destaca, que es afín a la construcción de la *infinitud* del espacio. En efecto, con cada uno de los cinco puntos, concebidos por Le Corbusier, se posibilita la intervención activa de la mirada. Levantando los volúmenes del suelo, habilitando la cubierta, flexibilizando las aperturas en el plano, estirando la ventana, ampliando sus vanos e interrelacionando los recintos al interior del artefacto. La operación normativa, tendrá como órgano de consumación estética a la mirada, haciendo accionar el ojo, uniendo, alterando, valorizando, disociando para otorgar un sentido al espacio abierto, podríamos decir más bien al espacio puro. El horizonte visual, el cielo, lo cercano, se podrán ver ahora desde una serie de abreviados umbrales producidos en el cuerpo tectónico. La leve sombra arrojada por el propio cuerpo, es el signo de que hay una materialidad inconsistente que separa el adentro del afuera.

Si nos referimos a la pintura de Le Corbusier, oficio cultivado intensamente por él, podemos interpretar de otro modo la función de aperturas, de pilotes o de las estructuras aéreas de sus artefactos; todos ellos colaboran a delimitar, son los elementos que encuadran el afuera, como un paisaje. El arquitecto busca nexos visuales con un espacio amplio, sin obstrucciones y en contacto directo con la geografía y la naturaleza. De este modo vincula el espacio interior con aquel exterior. Su impulso hacia la naturaleza relativiza el arresto de sus procedimientos abstractos. Recordemos al Le Corbusier estudioso de la geología, de los bosques y de las cumbres de su región natal. O aquel de los viajes a Italia o Grecia, donde encuentra la arquitectura emplazada en contacto con una naturaleza particular. Su visión respecto

del paisaje y de los caracteres climáticos o la sensación atmosférica de sitios y lugares no es lejana a la de C. David Friedrich o de W. Goethe. Tales experiencias se le imponen al momento de proponer su arquitectura y buscar relaciones y enlaces visuales con lo abierto del espacio.

La pregunta que subyace, sin embargo, es por la nueva categoría de espacio que emerge. Ésta proviene de la configuración de estructuras abiertas, como ruinas modernas que permiten la interpenetración espacial y se ofrecen al modo de dispositivos para la visión. Esta operación, en la cual la técnica aparece mediada por criterios estéticos vinculados a la contemplación, oculta la verdadera dimensión ontológica que reviste el “vaciamiento”. En efecto, al modificarse el criterio del espacio tradicional de la casa y de la ciudad, la experiencia espacial puede provocar al sujeto moderno una suerte de extrañamiento del lugar.

Capítulo 6: El bosquejo de Le Corbusier.

La acción del arte moderno dentro de estos parámetros, supone una búsqueda de purificación y vaciamiento, abandono de la flagrantia de la representación y emancipación de contenidos inherentes al lenguaje del pasado. A la vez, es apertura a asuntos relativos a la “interioridad” del sujeto. A consecuencia de ello, el espacio vaciado queda expuesto a una voluntad, a la esfera interior del yo que busca su espejo en la realidad externa del afuera, la *res cogitans*. La modernidad ha interpretado esta dualidad interior-exterior priorizando la primera, resumida en el “pensamiento”. Así, el espacio moderno es también imaginación espacial; articula puntos y los ordena entre diversos lugares matemáticos que se intuyen como proyección de la realidad. En esa amplitud espacial, el sujeto encuentra sus coordenadas de acción. Inversamente, para el pensamiento pre-moderno esa misma exterioridad puede ser fuente de amenaza a la integridad del sujeto, pues esos lugares ya no representan el espacio que mantiene y conserva las trazas significativas de su propio habitar. Sólo

recuperando las trazas de los lugares conocidos se puede relacionar con la inmensidad espacial para hacerla propia. Para ello está la técnica; criterios de delimitación, códigos interpretativos, puntos cardinales, hitos, marcas, mapas, toponimia, lenguaje de señalamiento del espacio. Estos son los instrumentos para enfrentar lo que de suyo parece inhabitable, el fenómeno que subyace a todo habitar, el espacio en cuanto tal. La modernidad, al hacer tabla rasa con el lugar y sus significados, busca en ese espacio un código estético.

Lo cierto es que la arquitectura -podríamos pensar también toda acción humana- parece ser la tentativa de dar *medida* a aquello que nos sobrepasa por su inmensidad. La modernidad, olvidando esa condición, quiere conquistar la inmensidad para reducirla. Actúa revirtiendo el carácter de lo lejano y de lo cercano, eliminando los vínculos existenciales entre los lugares. La extensión física y temporal de esa acción es la dimensión trágica del habitar, su caída en el espacio en cuanto tal. Olvida que si no hay una acción premeditada de “cuidado” del habitar, también éste pasa a confundirse con la exterioridad. En ésta, domina la intemperie, la misma que busca invadir la interioridad del mundo propio. La modernidad, en definitiva, quiere oponer lo no templado a la acción del habitar tradicional, al que considera insuficiente. En este sentido el espacio moderno, exento de referencias, busca el cuestionamiento y crea la distancia analítica; deposita en el pensamiento, en la imaginación y en la voluntad, el carácter del “afuera”. No promueve ninguna mimesis con el habitar natural, aunque sí quiere mimetizarse con la naturaleza, con el espacio y habitar el aire. Con la imaginación construye un mundo que aplaza al futuro. El arte moderno y la arquitectura, comprenden el espacio “puro” como entidad o ser potencial, al elevarlo a experiencia del “espíritu”, como negación de la materia.

En este apartado, volveremos al bosquejo que ha motivado este trabajo. Como ya se ha dicho, el dibujo pertenece al arquitecto Le Corbusier. En él, no sólo está cifrada la relación entre técnica moderna y espacio que, a nuestro juicio, sustenta la nueva

“visión” del arquitecto, sino, también, la configuración de la categoría de espacio moderno. Es decir, en él vemos el modo en que la arquitectura moderna ha buscado formalizar la experiencia espacial, que hemos denominado *producción* de espacio-vacío.

El dibujo, decíamos, se encuentra en el libro de Willy Boesiger y Hans Girsberger, *Le Corbusier 1910-1965*. Aunque no hemos encontrado un comentario específico sobre este esbozo y su posible significación, y más allá de su descripción, que ya hemos realizado en la Introducción,¹²³ lo que continúa inquietándonos es el sentido del espacio que parece estar entrañado entre las pocas líneas que lo definen. En efecto, de él emerge una concepción de espacio entreverado con la arquitectura que se constituye en su medio, en el soporte que parece interpretar un tono evanescente.

Se trata de una modalidad espacial esquemática, desnuda, idea que proviene de la misma representación, determinada por los caracteres físicos y técnicos que definen sus límites y proyecciones. Esta modalidad se revelará como la más congruente con los procesos de la arquitectura moderna. Por otra parte, y este es el factor inquietante del dibujo, este “nueva concepción” del espacio se halla extrañamente relacionada por la continuidad visual de un espacio preexistente. La preexistencia corresponde a la ciudad de París, representada por una fotografía de una parte de su perfil urbano. Este perfil sirve de fondo, de escenario a la visión desde el recinto dibujado en primer plano, origen de las relaciones con el horizonte urbano. Aunque una mirada rápida no revele mucho sobre la situación espacial presentada, revisando la obra escrita y construida del arquitecto, esta concepción se encuentra ligada a su “ideal estético”. Y su inscripción en la teoría de la época de su realización se inscribe, en un primer momento, como efecto de su pensamiento visual que se mueve entre los márgenes de la técnica y la funcionalidad y en donde el espacio es *efecto* o producto.

¹²³ Cf. *Supra*, Introducción, apartado 2, p.15.

Brevemente recordaremos la descripción del dibujo (fig.5). Se trata de una panorámica de París tomada desde una habitación de un edificio en altura.

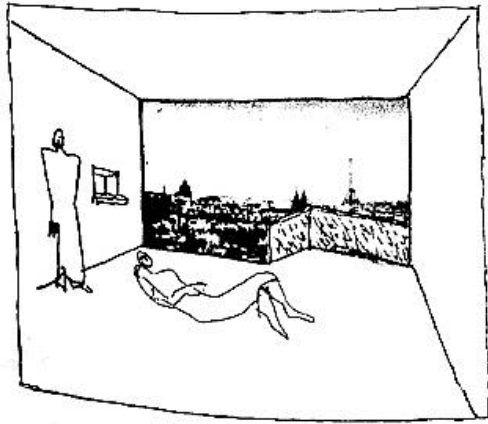


Fig. 5 Le Corbusier; bosquejo para una habitación del complejo Orsay-París.1961.

La ciudad se muestra como masa homogénea de la cual destacan tres siluetas salientes. A la derecha se ve, ciertamente, la *Torre Eiffel*; al centro, las que pueden ser las torres o campanario de una iglesia que no identificamos. A la izquierda, parece ser la cúpula de *Les Invalides*. Manteniendo la foto o postal como fondo, el arquitecto ha trazado encima unas irregulares líneas de perspectiva para representar los límites de una esquemática habitación. Las líneas horizontales fugan desde las cercanías de la cúspide de la famosa Torre hasta el primer plano, mostrando ese reducido *intérieur* moderno. Se observa, además, un amplio vano a todo el alto y ancho de la “habitación” que se abisma al exterior. La insinuación de un balcón y el rectángulo de una pequeña mirilla a medio muro son los ornamentos del desnudo ambiente. El espacio interior se halla expuesto; sin un límite hacia el exterior, está inundado de luz y transparencia. La mirada ya no encuentra obstáculos para su prolongación hacia la infinitud espacial. La estructura posibilita esta visualidad abarcadora, panóptica.

En esta imagen, las relaciones cotidianas pre-modernas entre el sujeto y las cosas, útiles y objetos, que se congregan hacia la interioridad, se han revertido hacia el

exterior, sustituyéndose por el *panorama*, cuyo sentido está determinado por el grado de vigilancia o pasividad de la mirada del sujeto, por el interés sígnico de los vectores visuales. Para el sujeto, el panorama constituye lo significativo del “habitar”.

El espacio representado está ocupado por dos personajes. Son figuras humanas que expresan actitudes diversas. Una y otra están por encima del plano del suelo; soporte textual en donde se ha inscrito el habitar humano y donde quedan las huellas de las acciones. El hábitat moderno ya no tiene la calle o la ciudad como su horizonte, se ha desplazado desde el espacio a ras de suelo a la altura. Un párrafo del arquitecto le confiere el contexto a esta nueva *situación* del sujeto:

He aquí que ahora el espacio se abre ante ellos, poblado sucesivamente de juegos de nubes y de estrellas, he aquí la extensión de la tierra y fragmentos de horizontes y el oquedal ordenado, recortados por rectángulos claros, con sus campos de deportes y sus estanques; toda la naturaleza humanizada que mañana, al despertar, los acogerá en el marco amplio de una pared pulida por los tintes frescos del alba (Le Corbusier, 1999b: 66).

¿Qué se puede comprender de este bosquejo o collage de Le Corbusier? ¿Acaso los logros pragmáticos de la técnica moderna y sus posibilidades como factor detonante de un ideal estético o del nuevo habitar? O bien ¿la dimensión crítica de la arquitectura moderna respecto del principio de inmediatez del habitar tradicional? Si bien estas preguntas derivan de la lectura del bosquejo y sus respuestas forman parte del desarrollo de este trabajo, el valor que observamos reside en el carácter abierto a la interpretación que posee el croquis, al poner en discusión diversas comprensiones de espacio. La sugerencia de una confrontación entre espacio nuevo y espacio preexistente no sólo provoca la pregunta por el espacio en la arquitectura sino además, según cuanto hemos elucubrado, abre la posibilidad de una analítica más inclusiva *del* espacio. El cuestionamiento que aquí se formula tiene un fondo

metodológico. A modo de introducción, señalaremos algunas evidencias que se nos presentan a través del bosquejo y fortalecen un hipotético carácter “desocultante”.

6.1 El espacio *indecible*.

En el bosquejo se grafica certeramente la idea de una posición central, esquemática, y un entorno. Sin embargo, esta relación parece suscitar un conflicto entre el espacio nuevo, aquel caracterizado por la desnudez de los recintos y la extensión y el espacio urbano, representado como un fondo en donde el espacio mismo se halla disuelto en un sistema de lugares reconocibles y de emergencias construidas, como los perfiles de cúpulas y torres que asoman en la línea de horizonte. No obstante, la presencia de este espacio-físico en un contexto vivo, parece dislocar las significaciones ligadas a la experiencia cotidiana, regida habitualmente por las acciones y sus ritmos de uso sobre un suelo, por la historia de su ocupación, por la construcción de sus límites. Habiendo conquistado la altura, el sujeto se halla libre de esos vínculos que la heterogeneidad de lugares condensados en la figura de la calle o la plaza le presentaba.

Para el sujeto, el carácter abstracto de un espacio del cual desconoce sus significaciones, lo “aleja” de la interacción que la horizontalidad garantiza entre lugar y cuerpo; pese a ello, su acción y movimiento cotidiano se entrelaza a esa espacialidad. Se crea así la *sensación de profundidad* y la dirección; el mundo interior del sujeto se dirige a la *extensión*, y el espacio-vacío se presenta como aquello que modula libremente el horizonte de sentido de este nuevo modo de habitar, el cual, como vemos, se manifiesta primeramente como imagen, condicionada solamente por los atributos de la luz. Por medio de esta visión, la modernidad construye una de sus *figuras*: la infinitud del espacio, y con ello, la simultaneidad de relaciones que implica. Bajo este predicamento, el reconocimiento de lugares y la condición respectiva del habitar previo se anulan teórica y prácticamente.

El pensamiento arquitectónico moderno, a diferencia de la reflexión del arte de la misma época, está circunscrito con mayor vigor a los dictámenes de la era de la máquina, pues su operatoria debe obedecer a parámetros científico-técnicos para hacer frente a la construcción del habitar humano. Así, el gesto de emancipación que asume la arquitectura moderna, respecto de la “academia”, no siempre advierte plenamente la implicancia espacial y las afecciones provocadas por la aplicación de parámetros técnicos en la configuración del habitar.

Por tanto, las consecuencias de la manipulación técnico-compositiva junto a la reducción practicada sobre los elementos constructivos, aunque sean argumentos de un planteamiento crítico frente al arte decimonónico, o la vía moderna para el logro de estándares de habitabilidad en sintonía con los nuevos tiempos, no ha significado, por su parte, una atención particular por el espacio en su dimensión existencial, como el carácter principal en el sistema de lugares de espacio cotidiano. En consecuencia, el bosquejo presenta la confrontación de dos modalidades de espacio que buscan la asociación. El espacio-lugar, el de la inmediatez cotidiana y el espacio físico, el espacio configurado por criterios técnico-científicos.

Le Corbusier reconoce tarde la importancia del espacio o *cuarta dimensión*, como denominaba Apollinaire al espacio del cubismo. La sugerencia del poeta del cubismo, buscaba transgredir las tres dimensiones euclidianas e incorporar el tiempo en la pintura, adhiriendo así a los avances de la ciencia física de la época. Le Corbusier, reconociendo el vigor de esos postulados, ya rechazados una vez por él en 1918, en un ensayo escrito treinta años después, en 1948, *L'espace indicible*, escribe:

El primer gesto de las criaturas vivas, del hombre y de los animales, de las plantas y de las nubes, es el de tomar posesión del espacio, manifestación fundamental de equilibrio y de duración. La ocupación del espacio es la primera prueba de existencia. La arquitectura, la escultura y la pintura dependen específicamente del espacio, se ven en la necesidad de controlar el espacio, cada una según sus medios

propios. Lo esencial de lo que aquí se dirá es que la creación de la emoción estética es una función especial del espacio.¹²⁴

Pese a ello, Le Corbusier no abandona su comprensión del espacio definido según los postulados euclidianos. Su concepción no difiere de aquella construida en el sentido de una masa corpórea presente que ocupa un espacio, tal como había observado en la arquitectura de la Grecia Clásica. Al mismo tiempo, atribuye la emoción estética a las proporciones y a la geometría, como lo reporta el siguiente pasaje del mismo texto:

La cuarta dimensión es el momento de evasión ilimitada provocado por una consonancia excepcionalmente correcta de los medios plásticos empleados. No se trata del efecto del tema escogido, sino la victoria de la proporción en todo.¹²⁵

Una ulterior afirmación del arquitecto, sin embargo, nos desvía del camino de la configuración espacial para llevarnos a aquel de la lectura del espacio:

Entonces se abre una profundidad sin límites, que borra las paredes, se lleva las presencias contingentes y realiza el milagro del *espacio inefable*.¹²⁶

6.2 Visión del horizonte.

Repasando dibujos y fotografías de las obras, buscando antecedentes para comprender el bosquejo en cuestión, advertimos su insistente voluntad de vincular los artefactos con el entorno físico por medio de la visualidad, practicando diversas aberturas en los planos perimetrales del objeto, desde pequeñas mirillas, hasta el vano completo. Así, lo visible del entorno, su imagen, pasa a integrar el adentro como un cuadro, como su *paisaje* de fondo. En el dibujo que examinamos, el dominio visual es

¹²⁴ Cf. Van de Ven (1977:247ss).

¹²⁵ Cf. Van de Ven (1977:249).

¹²⁶ Cf. Van de Ven (1977:249).

tal que evoca, por su capacidad abarcadora, al Panóptico, dispositivo arquitectónico de control visual, de vigilancia. O el mirador de la Torre Eiffel. Estos efectos, nos permiten sugerir la idea de estar en presencia de una pulsante conciencia del poder de la mirada. Le Corbusier usa la técnica con fines no técnicos, pero no advierte plenamente la vaguedad e indeterminación del ver mismo. Le Corbusier, visitando la Acrópolis, escudriñando el entorno como paisaje natural, como espectáculo ritual o estético, captó el sentido poético, no así la acción de otros sentidos dislocadores o trasgresores que afloran por el carácter dialéctico, abierto y expansivo de las remisiones visuales.

En plena expresión de la técnica moderna, nuevos dispositivos, aptos para interactuar con el mundo circundante, han intervenido exigiendo otra subjetividad, otro modo de relación entre sujetos, cosas y espacio. Una especie de *mise en abîme* de la mirada disuelve la supuesta consistencia de la experiencia y determina, quizá, el pulso del nuevo mundo, concepto y promesa del ideario de la modernidad.

Habitados al uso del espacio arquitectónico de modo distraído, en realidad habituados a la fricción espacial, el paisaje que se observa desde una ventana, no suele decirnos mucho; es necesaria una actitud contemplativa, detenida, para comprender o descifrar algo de esa trama de elementos y significados. ¿Qué nos dice este dibujo de Le Corbusier, después de haber conocido su fuerte inclinación por el paisaje? A riesgo de caer en un lema, pero teniendo presente cierto desprecio que el arquitecto tenía de la ciudad histórica, diríamos: en compensación por la pérdida del colorido escénico del mundo de la campiña, de los beneficios de luz, aire, sol y verde, a la nueva arquitectura no le resta más que ofrecer, con nostalgia, el panorama lejano del tumulto urbano como único paisaje. Es la aspiración de la habitación moderna ocupar la altura, rechazar los tugurios apiñados a ras del suelo. Aislar al individuo de la multitud en donde se confundía con otros. El sedentarismo se resuelve acercando las cosas, comunicándose a través de medios tecnológicos. La altura se convierte en

el *lugar* del habitar, visualmente se conquista el afuera y, por extensión, el espacio infinito, la luz y el aire. La torre, ahora convertida en habitación, “ha tomado el puesto de la colina, de la fortaleza o del campanario, porque era el único medio de alcanzar el cielo y de extenderse verticalmente” (Virilio, 2006:28).

Intentando racionalizar la observación de la realidad, la técnica desde siempre ha puesto a disposición innumerables aparatos ópticos para garantizar la certeza de los datos visibles e invisibles al ojo confiriéndoles un poder inusitado. En la arquitectura, el umbral, la ventana o la mirilla han sido los artificios por medio de los cuales nos involucramos e inspeccionamos el mundo, de igual modo como lo hacemos a través de la pantalla del televisor, del computador o de la cámara fotográfica. Confiamos a los ojos la tarea de acechar lo por venir, sea esto una amenaza o lo que esperamos nos llegue a cambiar la cotidianidad. La mirada, desplegada a través de estos visores, sin embargo, no es fidedigna; de algún modo, es excesiva o falsa; el objeto, el dato o la información se transforman y adquieren un valor adicional a lo observado. W. Benjamín -escribe Virilio- intentaba encontrar en la incapacidad del objetivo fotográfico el porqué, al fotografiar una pocilga o un montón de basura, extrañamente los objetos se transfiguraban. Dice la cita: “Al transformar todo lo que la pobreza tiene de abyecto, la ha convertido, a su vez, en un objeto de placer” (Virilio, 2003:51).

Pero no sólo a través de la máquina se transforma lo que se ve; el sujeto mismo transforma el dato visual en otra cosa más allá de su aspecto, encerrado en la simple materia. El mayor conocimiento o ignorancia de las cosas cambia su sentido. En alguna medida el sujeto está atento a reconocer huellas o marcas significativas que determinan su propia identidad u orientación. Añade significados; la montaña no sólo es relieve, también ha representado históricamente la imagen del límite del lugar que se habita o la imagen de protección. La mirada transforma, porque no obedece mecánicamente a la función retiniana. Desde Cézanne en adelante, el arte ha dudado

de la “realidad” externa, poniendo en acto sistemas de representación dirigidos menos a la apariencia de los objetos que a la estructura interna y al sentido de los fenómenos. Cualquier idea de mimesis entre objeto y representación es sólo inocente pensamiento. Así como lo hizo el Barroco, el lenguaje publicitario ha construido su gramática a partir de esta ambigüedad de la mirada.

La construcción premeditada de este montaje gráfico, sin embargo, nos provoca otras preguntas. ¿Acaso el arquitecto desea sumarse a la tradición constructiva de objetos ópticos o lograr con los nuevos medios técnicos los efectos estéticos de la pintura, el dato fotográfico, los contenidos existenciales, el tiempo del cine o repetir los culturales panoramas? Recordemos aquí que una de sus casas lleva el sugerente nombre de *Le Sextant*.

¿De qué tipo es la experiencia visual? ¿Qué señales se deben identificar? Para quien haya experimentado visualmente el entorno desde la altura o haya enfocado su mirada sobre la ciudad, la respuesta parece estar a la mano; estamos frente a un espectáculo. Un espectáculo análogo a aquellos denominados panorámicos o pintorescos, así como se presentaban en el siglo XIX como representación de la naturaleza llevada a objeto de culto: “Copiad la naturaleza; no copiéis sino la naturaleza”. “No hay gozo más grande ni triunfo más bello que una copia excelente de la naturaleza” -decía Baudelaire-. Aunque también se representaban viejos pueblos como ruinas envueltas en masas de material pictórico. De ese amasijo corpóreo de luz y sombras distribuidas dramáticamente, se extrae una imagen que acentúa el shock visual. En este caso, en el dibujo que se examina no hay naturaleza; el drama radica en el contraste entre las áreas blancas y negras, la luz y la oscuridad, lo nuevo y lo antiguo, lo alto y lo bajo, lo cercano y lejano. Lo lleno y lo vacío.

Pese a todo ello, tampoco es un cuadro abstracto; su imagen remite directamente a un paisaje urbano conocido, con historia y significados. Esta imagen nos puede dar a

entender cómo el sentimiento del paisaje campestre se ha disuelto, surgiendo en su lugar una nueva visión romántica del paisaje, en este caso la de un paisaje urbano. Aunque la imagen de la masa construida homogénea de la ciudad también ofrece aspectos pictóricos como el paisaje, las panorámicas desde la altura son legibles, no sólo son perceptibles, son objeto de lecturas o desciframientos; la asociación de monumentos antiguos y edificios modernos, entre otros variantes, provocarán estas divagaciones con efectos menos estéticos que históricos o fantasiosos. Representa, además, el tránsito social, político, económico del campo a la ciudad que ha marcado profundamente el imaginario de la época en todos sus espectros. Una observación de W. Benjamín, a propósito de la *flânerie* en Proust, sintetiza este punto examinado:

Los panoramas, que anuncian un cambio en la relación del arte con la técnica, son también la expresión de un nuevo sentimiento de la vida. El ciudadano, cuya superioridad política sobre el campo se manifiesta repetidamente durante el siglo, cumple la tentativa de importar el paisaje a la ciudad. La ciudad, en los panoramas, se amplía a paisaje, como lo hará más tarde, en forma más sutil el *flâneur* (Benjamin 2002:8).

La mirada desde la altura provoca a la imaginación a crear ficciones y estimula la creación de la sensación de miedo; "...el miedo es el elemento esencial de lo fantástico" (P. Virilio 2006:83). Asimismo, provee de datos visuales y referenciales para reconstruir el orden del espacio y comprender su estructura:

La fuerza de una ruta del campo es diferente según se la recorra o sobrevuele en aeroplano. Sólo aquel que va sobre esa ruta aprende algo de su potencia (P. Virilio, 2006:83).

En un texto sobre la Torre *Eiffel* (1891), signo indiscutido del cambio tecnológico, del aligeramiento del material constructivo, de la apertura a la luz, de la libertad espacial y de la transparencia, Roland Barthes, reflexiona sobre la relación entre

paisaje natural y paisaje urbano, y su impacto en la imaginación, con las siguientes palabras:

La torre, por su parte, no da sobre la naturaleza, sino sobre la ciudad; y sin embargo, por su posición misma de punto de vista visitado, la Torre hace de la ciudad una especie de naturaleza; convierte el hormigero de los hombres en paisaje, añade al mito urbano, a menudo sombrío, una dimensión romántica, una armonía, un alivio; por ella, a partir de ella, la ciudad se incorpora a los grandes temas naturales que se ofrecen a la curiosidad de los hombres; el océano, la tempestad, la montaña, la nieve, los ríos (Barthes, 2001:61).

El cambio de lugar del paisaje nos ubica en el tiempo; es el período de la multitud, transformada en masa anónima, el de una ciudad controlada por calles diagonales renovadas, abiertas, fugadas hacia perspectivas infinitas.

La Torre *Eiffel* es lugar privilegiado de observación de la ciudad de París. El trayecto hacia lo alto no es un hecho inadvertido para la mirada, como tampoco para la emoción y la imaginación. Es una experiencia imponente, que narrada por el mismo arquitecto, sugiere ser el estímulo para sus elucubraciones:

Al subir conquisto un sentimiento de alegría; el instante es gozoso - también grave; a medida que el horizonte se eleva, parece que el pensamiento se proyecta en trayectorias muy extensas: si todo se amplía, físicamente, si los pulmones se dilatan con mayor violencia, si el ojo apresa vastas lejanías, el espíritu se anima de un ágil vigor; el optimismo respira.¹²⁷

En los apuntes de W. Benjamin se encuentra una cita de S. Giedion en donde señala los caracteres de la arquitectura de Le Corbusier. Las correspondencias con los caracteres espaciales de la Torre son inmediatas:

¹²⁷ Cf. S. von Moss (1999:153).

Las casas de Le Corbusier no tienen ni espacialidad ni plasticidad: ¡el aire las atraviesa! ¡El aire es su factor constituyente! ¡A tal objetivo no cuenta ni el espacio ni la plástica, sólo las relaciones y la compenetración! No hay más que un único e indivisible espacio. Cae la separación entre interior y exterior.¹²⁸

Por lo mismo, es difícil interpretar un “interior” en el bosquejo le corbusierano; el espacio exterior se ha revertido, la materia está “calada”, ya no es posible internarse y explorar el adentro. Al minimizar los estratos intermedios y abandonarse a la apertura, este exiguo *intérieur* queda expuesto a la intrusión de la mirada del otro que atisba nuestro “universo”, como lo denomina W. Benjamin. Todo es luz, que deja ver lo “verdadero”. Ya no hay umbrales o atisbos de sombra, o de huellas en los pliegues espaciales o recintos enfundados como en el habitar tradicional, aquello que Benjamín asocia y describe como “estuches”. La frase de Walter Benjamin es la siguiente:

Ya en el siglo XIX, el interior de los ambientes burgueses se mostraba como “una especie de estuche” en que el individuo burgués como “coleccionista” se encerraba “con todas sus pertenencias”, y conservaba sus huellas como la naturaleza conserva la fauna muerta fundida en el granito.¹²⁹

En el bosquejo, todo está volcado al borde, al plano transparente en donde la materia se difumina. Como en la torre, que ve todo y para todas partes. Para Benjamin, en cambio, “Lo verdadero no tiene ventanas. Lo verdadero no mira afuera, hacia el universo” (Benjamín: 2000:916). No obstante, la Torre sigue siendo el emblema de las nuevas relaciones productivas y de la imaginación desbordante que instiga a la arquitectura no sólo a objetar los patrones de la Academia, sino a buscar relaciones inmediatas con la tecnología y así obtener más luz, más espacio y más aire.

¹²⁸ W. Benjamin. *Ibíd.*, [M 3ª, 3] p. 474.

¹²⁹ Cf. S. Buck-Morss (1995:83). Cita.

El efecto del máximo de luz en el aire es la disolución visual de masas y materiales, en especial del vidrio que, al igual que las formas inestables, hogueras y fogatas, dice Paul Virilio, “provoca un sopor que impide captar esas transformaciones” (Virilio, 2006:59). Pero es Benjamin, nuevamente, quien al observar los atributos de los nuevos materiales usados en la construcción, que procuran, por medio de la transparencia, la permeabilidad, la interpenetración del espacio y con ello los flujos dinámicos, preanunciaba la *reducción* de habitar y el desplome de la noción tradicional:

...en la rúbrica de este cambio histórico está escrito que para el habitar en el viejo sentido, donde la intimidad, la seguridad estaba en el primer lugar, ha llegado la última hora. Giedion, Mendelsohn, Corbusier transforman la morada de los hombres antes que nada en un espacio de tránsito atravesado de todas las fuerzas pensables y ondas de luz y aire. El futuro está en el signo de la transparencia.¹³⁰

Así, Benjamin se adelanta al carácter transgresor de la radical propuesta moderna del uso de cerramientos vidriados, y a la vez, critica la actitud conservadora de un habitar encerrado en lo propio. Según su parecer:

Vivir en una casa de vidrio es virtud revolucionaria por excelencia. Es también una intoxicación, un exhibicionismo moral del cual tenemos mucha necesidad. La discreción en relación a la propia existencia, un tiempo una virtud aristocrática, es cada vez más algo de un *parvenus* pequeño burgués.¹³¹

En las primeras etapas de la transparencia y de la mirada panóptica, el paisaje urbano aún no era explotado como la mercancía que hoy se valora según su emplazamiento y atributos panorámicos. Siguiendo a Benjamin en su reflexión sobre los Pasajes parisinos, también el “panorama”, la “vista” se ofrece en el interior de las habitaciones como iconos en sus nichos, colocándose a la par con otras cosas

¹³⁰ Cf. Citado en A. Vidler (2006:239).

¹³¹ Cf. Citado en A. Vidler (2006:240).

comercializables, aptas para el emerger de una subjetividad diversa, individualizada, desposeída de relaciones simbólicas con el espacio y con el mundo. Es decir, para una subjetividad que al confrontarse con el espacio público, con la alteridad, ha perdido su capacidad de mirar. Justamente en esta pérdida se depositan las preguntas por el mirar moderno con relación al espacio.

6.3 ¿Contemplación o circunspección?

Le Corbusier y M. Heidegger son personajes contemporáneos. Ambos son testigos de la imposición de la dimensión técnico-científica. Sostienen, sin embargo, diversas actitudes frente a ella. Uno, acogiendo vivamente su llegada, el otro, advirtiendo un peligro. Para el arquitecto es una oportunidad para la emergencia de un nuevo lenguaje arquitectónico. Para el filósofo, ésta es la causa del proceso planetario de desarraigo. Entonces, ¿para qué entrelazar las voces del filósofo y del arquitecto? Porque entre ambos puede aflorar una vía de comprensión del espacio moderno.

Como ya hemos visto, en *Ser y Tiempo*, Heidegger nos provee de un concepto vinculado a la mirada cotidiana; la circunspección (*Umsicht*).¹³² La contemplación, en cambio, la define como mirada analítica, menos frecuente y propia de la visión científica. En la cotidianidad, aquello que se le manifiesta más cercanamente al sujeto es el mundo circundante (*Umwelt*). Las cosas que habitualmente se hallan en ese entorno y de las cuales se ocupa no son del tipo paisajes o panoramas, sino útiles. El modo más inmediato de ocuparse de ellos, no es aquel del conocer contemplativo o analítico, sino aquel del manejo y del uso. “Su modo de darse más originario es como se presentan en nuestra experiencia cotidiana” (Vattimo, 1995:28). Según esto, la contemplación no es un concepto del ser ensimismado en el quehacer, sino un momento de detención y atención sobre algo que se debe observar. Algo que llama la atención sobre sí.

¹³² Cf. *Supra*, Capítulo 2, p. 46.

La circunspección, es visión abarcadora, busca los útiles en la cercanía, en sus lugares propios, en su zona. Un edificio, para la mirada cotidiana, es un dispositivo de prestaciones utilitarias; sus elementos, del tipo ventanas, umbrales, mirillas, son útiles, que por motivos de salubridad deben servir para ventilar, dejar que entre la luz o los rayos del sol. El asomarse por una ventana para ver el cielo y saber cómo está el tiempo, no es contemplación, se hace por un fin práctico. Al revés, la contemplación es detención meditada. Para Heidegger, es esta la mirada típica del racionalismo cartesiano. La contemplación sería la actitud visual del científico que se pregunta por el funcionamiento de las cosas; por el cómo está hecho, cuánto mide, de qué materia está confeccionado, para qué sirve; no qué significa o si es bello. Sólo años más tarde Heidegger cambiará el sentido que tiene este concepto al incorporarlo en su reflexión sobre el arte. En efecto, en “El origen de la obra de arte”, se encuentran algunas reflexiones en donde lo que parece querer designar con contemplación es lo que en otros lugares entiende como “detención” o “cuidado”:

Pero la realidad efectiva de la obra tampoco se agota en el hecho de haber sido creada; por el contrario, la *contemplación de la esencia de su ser creación* nos capacita para consumir ese paso al que tendía todo lo dicho hasta ahora (Heidegger, 2000c:48. *Cursivas nuestras*).

En otra traducción al castellano de ese mismo texto, el filósofo Samuel Ramos imprime más vigor al concepto de contemplación, en el párrafo siguiente:

Dejar que una obra sea una obra *es lo que llamaremos la contemplación* de la obra. Únicamente en la contemplación, la obra se da en su ser criatura como real, es decir, ahora haciéndose presente con su carácter de obra.¹³³ (*Cursivas nuestras*).

El concepto de contemplación, como vemos, entra progresivamente en el lenguaje de Heidegger, como el *ahí* de las cosas (*vorhandenheit*), como el estado simplemente

¹³³ Cf. M. Heidegger (1992:104). *Arte y Poesía*. Trad. y prólogo de Samuel Ramos. México: FCE.

presente de algo, asumiendo su diferencia con la circunspección. Pero si nos remitimos a la reflexión sobre la cosa, el útil y la obra, notamos, y presumimos con cierta reserva, un desarrollo diverso de ese sentido. La contemplación podría aparecer no sólo frente a las cosas generadas sin mediación del hombre, como el bloque de granito, tampoco frente a la falla del útil fuera de uso, sino también frente a la obra. En “El origen de la obra de arte”. Heidegger escribe:

Por otra parte, el utensilio, presenta un parentesco con la obra de arte, desde el momento que algo es creado por la mano del hombre. Pero, a su vez, y debido a la autosuficiencia de su presencia, la obra de arte se parece más a la cosa generada espontáneamente y no forzada a nada (Heidegger, 2000c:20).

Entonces, ¿qué mirada se ocupa de la obra? En *Ciencia y Meditación*,¹³⁴ Heidegger reflexiona sobre esta verdadera aporía conceptual. Desconfía Heidegger de la noción de contemplación, pues tempranamente aparece como traducción romana del griego *theoreín*. Es decir, el sentido del verbo griego, “mirar el aspecto en que lo presente aparece; demorarse en él mediante tal visión” (Heidegger, 1993: 119), se traduce por *contemplari*, en el cual desaparece tal sentido y se impone, en cambio, “dividir algo en trozos y cercarlo allí” (Heidegger: 1993: 121). En griego *Templum* es *témenos* que indica lugar de congregación, recinto sagrado. En cambio, “el *templum* en latín significa originariamente el trozo separado en el cielo sobre la tierra, el punto cardinal, la región celeste según el curso del sol” (Heidegger, 1993:121).

Pero también la mirada circunspectiva se ocupa de otra clase de útil que tiene la capacidad de significar, cual es el signo. En él, la utilidad y el carácter referencial coinciden. Los signos indican un mundo. En especial, señalan aquello concerniente a lo espacial. La circunspección, al seguir la indicación del signo, otorga una orientación dentro de un paraje. Puede, por tanto, transformar el mundo circundante en “visión panorámica” intencionada. La función del signo es efectiva si se tiene un

¹³⁴ Cf. M. Heidegger (1993:111ss).

conocimiento previo de cómo orientarnos en el mundo. Su sentido se explicita no por un acto deliberado del sujeto, sino porque éste ya habita un contexto mundano.

Dicho esto, inferimos que la mirada circunspectiva acerca las cosas. Los útiles se aproximan al radio de acción del sujeto para ser ocupados o para “indicar” algo. Este acercamiento –dice Heidegger- no refiere a la “cosa –yo”, como cuerpo, sino a la ocupación que se hace de ellos. ¿Acaso los edificios de Le Corbusier son dispositivos para *contemplar* panoramas, enmarcados por los mismos dispositivos visuales? O bien, ¿son simples útiles referenciales cual signos, circunspectivamente orientadores para el sujeto y para su dispositivo de útiles? Recordemos uno de los pasajes más lúcidos de su libro publicado en 1923, *Hacia una arquitectura*.

Sobre la Acrópolis se han construido templos que pertenecen a un único pensamiento y que han recogido en torno de sí un paisaje desolado, sujetándolo a la composición (Le Corbusier, 1989:166).

La arquitectura, para el arquitecto, posee la facultad de organizar y dar sentido al espacio. A través de esos dispositivos visuales, el sujeto actúa como congregando. Crea un mundo y así la espacialidad del sujeto, en cuanto está-en-el-mundo, queda orientada, y el sujeto mismo ahora proclama su “hacia dónde”.

Esto que derivamos de Le Corbusier, no se contradice con Heidegger. Para él, también sobre esta base se construyen las *direcciones* del ser humano y, por tanto, toda la espacialización, como capacidad de hacer espacio, que afecta su corporalidad que siempre las porta consigo. Si aceptamos lo anterior, las orientaciones circunspectivas o la contemplación de paisajes y panoramas, producidas a partir de los artefactos de Le Corbusier, o bien actúan y refuerzan concordantemente el habitar propio, o bien, dislocan, transgreden ese haber previo. La respuesta no se deja esperar; pese a la referencia griega, sus artefactos y los de sus epígonos, muchas veces transgreden el contexto donde se insertan, puesto que crean nuevas relaciones

que desconciertan al sujeto, que “olvidan” que éste ya está-en-el-mundo. La crisis de la arquitectura moderna en cuanto lenguaje universal ratifica esta última aseveración. La arquitectura del “Estilo Internacional”, como se llamó a esta producción de inicios del siglo XX, al ser implantados en contextos sociales, geográficos, espaciales diversas, parecen ser objetos que se traman entre sí, como en un sistema de espejos, por encima de las desiguales pulsiones urbanas, sociales y culturales. Son signos referenciales de una época que hacen patente su ficción; la infinitud del espacio a través de la multiplicación de objetos. De la repetición en la extensión, de un mismo gesto incubado desde el momento de su producción técnica.

Capítulo 7: Entre el habitar y la deslocalización.

Por cierto, la primera determinante del nuevo lenguaje espacial ha sido la realidad que consigna la técnica moderna. De ella emanan pautas y prácticas destinadas a remover experiencias pretéritas transformando la noción y la percepción del espacio-lugar. Este hecho, se complejizará verdaderamente a inicios del siglo XX, con la aparición del tema de la vivienda masiva y la correspondiente necesidad de producción en serie o industrial. Son estas las exigencias de espacio que va a considerar el proyecto moderno, el dispositivo técnico que anticipa el pensamiento espacial. Ahora, si consideramos la geometría su principal herramienta para emplazar y distribuir las cosas en el espacio, tendremos la razón del por qué el proyecto interpreta la noción de “extensión” como *el espacio*. Es con el poder planificador del proyecto y los elementos de la configuración espacial, que el espacio construido interpreta los atributos de la propuesta cartesiana. El espacio del proyecto moderno ya no distingue lugares y eventos, sino que distribuye puntos en la extensión. El mundo pensado espacialmente emerge como receptáculo de la totalidad de los entes.

De esta manera, la arquitectura y el urbanismo, por medio de esta diversa concepción del espacio, parecen poseer el control del espacio construido, de sus procesos y de su

forma, contrariamente a cuanto había ocurrido en el pasado, en donde un *aquí* y un *ahora* particular, construía y modificaba la estructura habitable. Si bien en este trabajo nos remitimos a la arquitectura moderna, recordaremos que la tarea de inscripción del espacio no ha sido algo desarrollado exclusivamente en ese período histórico, sino una labor arquitectónica ininterrumpida durante siglos, que se suma a la de atender las exigencias del hombre por espacio habitable. Sin embargo, en esta tarea de configuración y habitabilidad, donde “la arquitectura nunca ha conocido pausas” (Benjamin, 2000:45), el vínculo original entre individuo y espacio se ha debilitado. La conciencia de la vitalidad de esa fusión, ha perdido fuerza por la insistencia en no adecuar conceptos e instrumentos de intervención.

Si recordamos la historia de la arquitectura, sus procedimientos y, en especial, sus temáticas, observaremos que a partir de siglo XX, éstas se han focalizado en la industria y la vivienda masiva. Las características de estos nuevos programas, han planteado serios problemas para su inserción en la trama urbana. De esta suerte, si en un primer momento, la tarea arquitectónica consistía en la fundación de lugares que luego han devenido ciudades, ahora se debe intervenir constantemente en tramas urbanas *preexistentes*. En esta situación, la modernidad ha optado por hacer *tabla rasa*. Es decir, olvidar que el individuo está-en-el mundo, que ya ha tejido su relación espacial con cosas, útiles y significados. Los objetos de la arquitectura no solamente son los espacios y edificios notables, reconocidos históricamente, sino también el tejido diminuto y extenso de construcciones anónimas, como la vivienda vernácula y los espacios generados espontáneamente. Es la denominada “arquitectura sin arquitectos”, por lo general, producida por artesanos, maestros constructores y los propios habitantes, que han hecho patente su propio carácter y el sentido de identidad y permanencia en el espacio construido. Por lo tanto, para la cultura arquitectónica la *tabla rasa* ha significado una pérdida, un abandono de su propia consistencia histórica y desde luego, de su memoria.

El verdadero desafío para la arquitectura moderna, consiste en enfrentar el espacio construido y la inserción de la casa y la industria. Un problema no conocido antes del siglo XX, pero que se le presenta con características de ingente necesidad. El problema, entonces, implica el habitar y por ello reviste un carácter espacial. Para hacer frente a estas nuevas demandas, la arquitectura no ha modificado sus conceptos, sino reforzado el proyecto, ahora aplicable a escala territorial.

La vivienda masiva, la temática más recurrente en el espacio construido, es una materia moderna. Así el espacio pasa al dominio técnico, asumiendo atributos y características que lo separan del espacio-lugar de la tradición. Como vimos en Le Corbusier, este salto de escala implica una diferencia ontológica. Por este motivo, el nuevo lenguaje se le presenta al individuo con los caracteres del *extrañamiento*. El espacio acordado técnicamente, transforma los caracteres conocidos, aquellos más habituales de “lugar” y los sustituye por “objetos” concebidos y compuestos estéticamente. Son volúmenes y elementos que se reducen a *un* lenguaje, a la exactitud de la forma estructural de donde emerge el espacio físico. En estas circunstancias, la experiencia del sujeto ¿corresponde a la del espacio “puro”?

El estatuto físico-técnico, morfológico de la arquitectura, se propone como la columna hegemónica de la configuración espacial y la fuente de sentido del espacio, anulando ulteriores injerencias de otras esferas también partícipes en el hecho arquitectónico, pues se mediatizan en función del modelo físico-técnico dominante. En él, una trama de puntos y líneas representan objetos físicos, cosas y ambientes bajo un código que trata de relaciones abstractas. El problema radica en asignarles un carácter verdadero. Cuando se trata del espacio abstracto, no concurre el cuestionamiento por la verdad de las cosas, sino la validez de la proposición. Esta definición de lo verdadero será cuestionada por Heidegger en diversos lugares, especialmente en el ensayo *El origen de la obra de arte*. Pero su pensamiento

también ha elaborado una pregunta sobre este punto. En el pequeño libro *El arte y el espacio*, la expresa del siguiente modo:

Sin embargo, ¿puede el espacio proyectado físico-técnicamente, como quiera que pueda determinarse en adelante, valer como el único espacio verdadero? Comparados con él, todos los demás espacios disponibles - el espacio artístico, el espacio del ir y venir - ¿son sólo prefiguraciones y variaciones condicionadas subjetivamente del único espacio cósmico objetivo? (Heidegger, 2000a: 21).

Luego de lo que se ha planteado hasta aquí, no dudamos en afirmar, con el mismo Heidegger, que mientras no se haga la experiencia del espacio no se revelará lo propio del espacio, la espacialidad del espacio o el “hacer-espacio” (*Freigaben von orten*). Al querer responder este interrogante *desde* la arquitectura, se percibe rápidamente que la pregunta aún no ha sido siquiera formulada. Desde que se ha asumido esta noción, la comprensión y la configuración espacial han estado ligadas a la modalidad físico-técnica. Sin embargo, el verdadero problema para la arquitectura moderna, sobreviene con la emergencia del tema de la habitación en el contexto de la sociedad industrial: la pregunta por el espacio emerge así con vigor inusitado. Pero, dado que son los imperativos de la sociedad industrializada los agentes de la transformación de la ciudad histórica, de la revolución de las costumbres y los modos de vida pasados, el abandono de la antigua producción artesanal será definitivo.

En su reflexión sobre la escultura, Heidegger se interroga si acaso esta concepción técnica no será sino la consumación de un proceso del cual ya no sea posible volver atrás. Heidegger intuye un dominio (*Beherrschung*) técnico-científico del espacio cuando se pregunta:

¿Es la escultura una toma de posesión del espacio, una dominación del espacio?
¿Corresponde la escultura, con ello, a la conquista científico-técnica del espacio?
(Heidegger, 2000a:19).

No obstante, es este “dominio” confrontado al tema de la vivienda y, desde luego, con el espacio cotidiano, la razón por la cual la pregunta por el espacio arquitectónico deviene *problema*. Entonces, la tarea radica en determinar el grado de separación entre las modalidades ya referidas de espacio, por sus *diferencias* en la arquitectura. Para el desarrollo y las consecuencias de este cuestionamiento, puede ayudarnos la reflexión que encontramos en el libro de Massimo Cacciari sobre Adolf Loos.¹³⁵

Como se sabe, para el arquitecto vienés el tema de la casa corresponde al trabajo que debe realizar la cultura lugareña. Es decir, su construcción debe seguir el sentido de pertenencia a una historia de hechos de donde nace el lenguaje que la genera. No así del pensamiento “creativo”, centrado en el *ego* del arquitecto, tal como lo reafirma en su artículo *Arquitectura*, publicado en la revista “Der Sturm” en 1910. Según cuanto escribe Loos, el arquitecto no está en condiciones de intervenir en un determinado lugar en tanto desconozca su cultura. Señala que el arquitecto al construir sus villas (casas), “deshonra el lago”. Para Loos, esto no significa solamente que el arquitecto no pueda intervenir por ser extraño al lugar, sino porque definitivamente no posee una cultura. En su condición de habitante de la ciudad, es un ser *desarraigado*. Contrariamente, valora al campesino, que sí la tiene, lo que le permite, guiándose por una inclinación innata, construir casas en sintonía con su lugar y sus medios, de tal modo que pareciera que “no las hicieron ellos sino Dios”. Dice Loos:

Y, vuelvo a preguntar, ¿por qué un arquitecto, tanto el bueno como el malo, deshonra el lago? El arquitecto no tiene, como casi ningún habitante de la ciudad, cultura alguna. Le falta la seguridad del campesino, que posee cultura. El habitante de la ciudad es un desarraigado. Llamo cultura a aquel equilibrio de la persona interior y exterior, lo único que posibilita un pensar y un actuar razonable.

¹³⁵ Adof Loos, arquitecto (Brno, 1870 - Viena, 1933). Respecto del espacio, Loos elaboró el "Raumplan". Este concepto representa la configuración del espacio interior a base de asignar, a cada recinto que constituye una obra de arquitectura, una altura de piso a cielo diversa según su grado de importancia. Es juego tridimensional del espacio y principio de economía espacial.

Próximamente pronunciaré la siguiente conferencia: ¿por qué los papúas tienen cultura y los alemanes no?

Este pasaje, que sin duda preludia los textos heideggerianos sobre el habitar, escritos cuarenta años después, le sugiere a Massimo Cacciari, la posibilidad de diferenciar entre la concepción espacial del arquitecto “racionalista” (*Architekt*) y la concepción celebrada por Loos, representada por el maestro artesano (*Baumeister*). Entre estas dos nociones, el filósofo de Venecia caracteriza la perfecta antítesis del espacio que aquí se busca confrontar. Si la obra de Loos parece querer seguir los dictámenes de la tradición, en tanto “comentario” a la misma, dice Cacciari, su verdadera inquietud está en la figura del arquitecto “Dominador”, cuya concepción no está determinada sólo por nuevos cánones, sino sometida a la “*impaciencia* por lo Nuevo”. Por lo mismo, la concepción de espacio aparece como dependiente de las determinaciones de un “lenguaje”, que compendia lo estético, lo funcional y lo técnico. Y por esta operación, dominante en la época de la máquina, es por la cual todos los *otros* lenguajes “descienden a medio o instrumento” (Cacciari, 2002:17). Yendo más a fondo que el mismo Loos, Cacciari se cuestiona:

Pero el espacio que es objeto de esta conquista es pura extensión uniforme, sin características propias, equivalente en todas sus partes, ¿es un simple correlato del Sujeto-Ego que lo subyuga? ¿Esta dimensión agota lo “propio” del espacio? ¿El espacio se reduce al *espacio proyectado* (correlato justamente del proyecto del Ego)? (Cacciari, 2002:37).

Son nuevas correlaciones las que proveen un nuevo modelo de las propiedades de lo real, las que dan forma al *proyecto*, por tanto, del espacio. El proyecto es síntesis técnica de la producción de espacio, “el timonel de toda praxis y de toda *téchne*”. Pero esta manipulación espacial, cuantificadora, es la muerte del lugar, en tanto lugar como encuentro donde las cosas y el habitar se “recolectan”. Para Cacciari, esta conquista (*Eroberung*) del espacio “es el saqueo de los lugares”: pura disponibilidad

al servicio del “proyecto” pensado por el *Architekt*. Sus formas y propuestas encuentran allí un vacío disponible, vaciado de lugares; es dislocación (*Entortung*) del espacio. En la modernidad, “hacer-espacio es por esto anular, hacer-vacío, “deslocalizar”, y no el opuesto, donar lugares” (Cacciari, 2002:40).

El proyecto moderno, en tanto subraya la mediación del sistema arquitectónico en el conocimiento de la realidad, elabora teorías y estudios que aplica en sus obras. Algunos de ellos, como aquellos realizados por la psicología de la “Gestalt”, han buscado, experimentalmente, el dominio de “efectos espaciales tranquilos”, y evitar cualquier “sobresalto innecesario” o comportamientos emocionales que puedan provocar un gasto inútil de fuerzas nerviosas al hombre. Paradójicamente, la propia propuesta provoca inquietud, soledad, incertidumbre. Es la crítica al principio de la inmediatez, la dislocación que mueve los principios de estabilidad física y existencial

Sobre las posibles relaciones entre comportamiento humano y espacio, que ya se han asumido como parte del habitar moderno, hay una que parece ser la más inducida por el lenguaje de la arquitectura moderna, la que en mayor grado promueve la sensación de “perturbación” en el sujeto. En la modernidad, la deslocalización corresponde a la tendencia a homogeneizar objetos y contexto, borrando significados y lugares. La búsqueda del vaciamiento, la transparencia, el color blanco, el efecto espejo de vidrieras, niegan la opacidad que pueda provocar el contraste, la diferencia y el modo de leer los límites que identifican cosas y seres. En estas condiciones, se impone la *extesio* que busca conservar el principio de la *uniformidad*.

Roger Caillois, en su reflexión sobre los procesos miméticos en los insectos, señala los problemas que este concepto engendra en el ser humano. Uno de ellos corresponde a la pérdida de la sensación de sí mismo, es decir, de la anulación de la capacidad que posee el sujeto de diferenciarse del ambiente circundante. Lo que se pone en riesgo es la conciencia de estar en un lugar o punto particular del espacio y la

consecuente pérdida de la autonomía. Caillois lo ilustra con la tendencia de los insectos a fusionarse con la totalidad espacial. Así lo dice en un pasaje de su libro *El mito y el hombre* (1939):

... la percepción del espacio es sin duda un fenómeno complejo: percepción y representación del espacio están indisolublemente ligados. De este punto de vista, el espacio aparece como un doble diedro que cambia dimensiones y posiciones a cada instante: es un *diedro de acción*, cuyo plano horizontal está formado por el terreno y el plano vertical de la misma persona que camina y que, en virtud de esto, lleva el diedro con sí, y es un *diedro de representación*, determinado por el mismo plano horizontal que el anterior (pero representado no percibido) intersectado verticalmente en el punto en el que aparece el objeto. Es el espacio representado el que hace específico este drama, dado que la criatura viviente, el organismo, no es ya el origen de las coordenadas, sino un punto entre los otros; está exento de su privilegio y, literalmente, *no sabe ya en donde situarse* (Caillois, 1939:136).

La vanguardia arquitectónica ha desafiado la gravedad, y el proyecto encuentra en la levedad de los materiales una ganancia de libertad al alzarse por encima del horizonte humano. Asimismo en el uso del vidrio,¹³⁶ la transparencia total, la disolución de lugares y con ello la disgregación de cosas y seres humanos. Dice Cacciari: “Entendemos por libertad la absoluta pérdida de lugar”. Esto no significa tener que volver a concebir un lenguaje de lugares. En la época de la total dislocación, esto sería actitud nostálgica en línea con el destino de “desarraigo” o “deslocalización” que acompaña el *ars aedificandi* de Occidente” (Cacciari, 2002:47).

Parafraseando al filósofo de Venecia, lo que aquí se intenta, al querer concertar la “disonancia” entre el espacio físico y el espacio existencial, es exhibirla en cuanto “problema”. Es decir, no se buscan nuevas operaciones para reconfigurar el lugar, y

¹³⁶ Una cita de Walter Benjamin reportada por A. Vidler, complejiza la descripción que hacemos. Dice Benjamin: “Vivir en una casa de vidrio es una virtud revolucionaria, un exhibicionismo moral del cual tenemos mucha necesidad”. Cf. A. Vidler (2006:240).

así “redimirlo”, sino advertir la naturaleza de la experiencia del espacio, lo cual puede conducir al sujeto a reconocer en él, lo suyo propio, su espacialidad; un conjunto de lugares que recolectan al hombre junto a las cosas. No obstante Cacciari, siguiendo a Rilke y Heidegger, ve allí una imposibilidad; la de no poder escapar de un *destino* ya en acto. En el mismo ensayo sobre el arquitecto Loos, escribe Cacciari:

Dado que nuestros ojos están “wie umgekehrt”, como dado vueltas, nuestro hacer-espacio no conduce al *das Offene*, al *das Freie*, del cual Heidegger ha hablado como el lugar para radicarse y el habitar del hombre. El *das Offene* desaparece con la “urbanización del orbe”, diría Schmitt: con la *global Zeit* que impone el problema de un estatuto planetario *desarraigado* de toda relación “terrena”. La mirada “wie umgekehrt” produce la “gedeutete Welt”, el mundo invertido por el pensamiento, el mundo de la interpretación, mero correlato del Ego. Nuestro destino aparece como aquel de la existencia “gegenüber”, siempre de frente a algo, dirigido a todo, y jamás a lo abierto (Cacciari, 2002:48).

En efecto, una sensación de malestar despierta el espacio moderno. Éste, como se ha dicho, puede provenir del contraste entre la idea de familiaridad del *intérieur*, del carácter lugareño, y la infamiliaridad (*unheimlichkeit*) de los grandes espacios vacíos, abiertos y anónimos. También la continuidad interior–exterior, el efecto “espejo” provoca una sensación de perturbación, como lo ha estudiado Freud. Pero no sólo las disonancias del entorno espacial producen inquietud, también la presencia del *otro*, aparentemente igual, pero finalmente extraño, “indiferente y tétrico”, rasgos que observa Walter Benjamin en la multitud metropolitana, como deriva de Poe, que en el relato sobre la multitud en Londres, ve “en el espectáculo que ofrece la gente algo amenazador”.¹³⁷

¹³⁷ Cf. W. Benjamin (1999:37).

7.1 “Estar-en”, “estar-ante”: Imágenes.

Para concluir esta segunda parte, se muestran las imágenes de dos pequeñas construcciones. La intención es enfatizar, a través de ellas, los dos aspectos del espacio tratados hasta este momento. La selección se considera útil, pues su simple exposición puede revelar aspectos propios del habitar que en el texto se han tratado de aludir. En el primer caso, nos referimos a la Cabaña de Heidegger en Todtnauberg, en la que leemos conceptos desarrollados en la primera parte: *El trato con el espacio-lugar*. Mientras, en el segundo caso, mostramos la Cabaña de Le Corbusier en Roquebrune: ésta nos sugiere algunas dimensiones observadas en la segunda parte: *La configuración del espacio-físico*.

La Cabaña en Todtnauberg, 1922

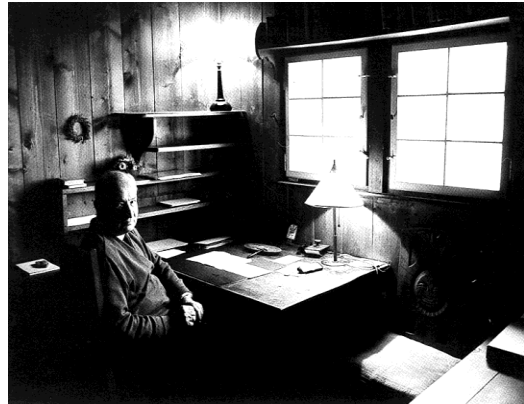


Fig. 6 Heidegger en su estudio.

Escribe Heidegger:

Pensemos por un momento en una casa de campo de la Selva Negra que un habitar todavía rural construyó hace siglos. Aquí la asiduidad de la capacidad de dejar que Tierra y Cielo, Divinos y Mortales entren simplemente en las cosas, ha erigido la casa. Ha emplazado la casa en la ladera de la montaña que está a resguardo del viento, entre las praderas, en la cercanía de la fuente. Le ha dejado el tejado de

tejas de gran alero que, con la inclinación adecuada, sostiene el peso de la nieve y, llegando hasta muy abajo, protege las habitaciones contra las tormentas de las largas noches de invierno. No ha olvidado el rincón para la imagen de Dios, detrás de la mesa comunitaria; haaviado en la habitación los lugares sagrados para el nacimiento y «el árbol del muerto», que así es como se llama allí al ataúd; y así, bajo el tejado, a las distintas edades de la vida les ha marcado de antemano la impronta de su paso por el tiempo (Heidegger, 1991: 181).



Fig. 7 La Cabaña en la Selva Negra



Fig. 8 El comedor.



Fig. 9 El dormitorio.

El Cabanon en Roquebrune, 1952



Fig.10 Le Corbusier en su estudio.

Escribe Le Corbusier:

El 30 de diciembre de 1951, en la esquina de una mesa de un pequeño chiringuito de la Costa Azul, dibujé, para regalárselo a mi mujer con motivo de su cumpleaños, los planos de una cabañita que al año siguiente construí sobre un peñasco batido por las olas. Estos planos (los míos) fueron hechos en 3/4 de hora. Son definitivos; nada fue cambiado; la cabañita fue realizada con una puesta en limpio de aquel dibujo. Gracias a El Modulor,¹³⁸ la seguridad en el caminar fue total (Le Corbusier, 1950).

¹³⁸ El *Modulor*: sistema de medidas ideado por Le Corbusier fue publicado en 1948. Consistía en una serie numérica basada en la altura del ser humano con la mano levantada (226 mts). Aplicando a esa magnitud la proporción aurea se obtiene la sucesión de la serie total.

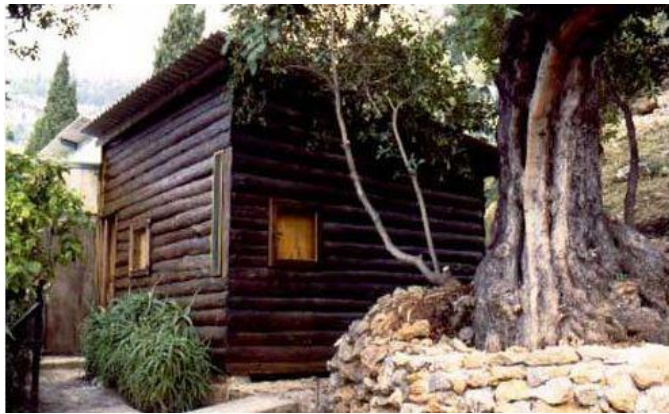


Fig. 11 Le Corbusier. El *cabanon*. 1951.

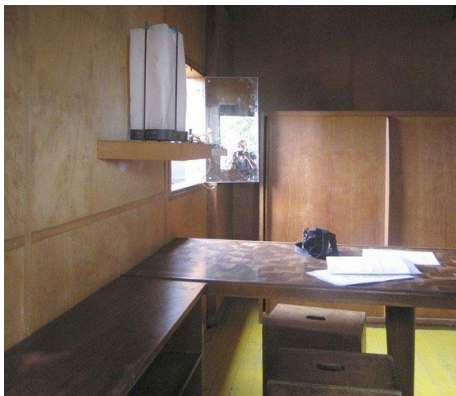


Fig.12 Espacio Interior.



Fig.13 Espacio Interior.

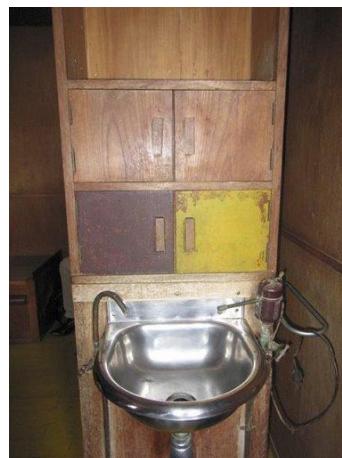


Fig.14 Lavabo.

TERCERA PARTE:

LA PRO-DUCCIÓN DE ESPACIO-VACÍO

Ciertamente, no sólo los límites del recipiente parecen ser el lugar, sino también la <extensión> intermedia, considerada como vacía.

Aristóteles Física, *Libro IV*

El espacio-tiempo de las instalaciones desfonda, entonces, irreversiblemente las obras de la tradición de las bellas artes que insisten, por su pretendida autonomía, en habitar cualquier espacio, en y durante cualquier tiempo.

Eugenio Dittborn. *Rúbrica*

Capítulo 8: Concertar la diferencia ontológica.

En esta tercera parte, a través del desarrollo del concepto de *pro-ducción* de espacio-vacío, se intenta concertar las dos modalidades espaciales que hemos individualizado como elementos de la relación problemática espacio existencial y espacio físico, cuyo despliegue ha sido objeto de discusión de las dos partes anteriores. Antes de seguir avanzando, sin embargo, aclararemos que aquí la palabra *concertar* no quiere decir, necesariamente, proponerse fundir en un solo concepto las características de los dos elementos de la relación, ni considerarlos polos opuestos inconciliables, sino más bien comprender la disyunción que protagonizan como puntos extremos de un juego de oscilaciones constantes. En realidad, como un coloquio entre las dos modalidades. Esta noción, junto a la reflexión fenomenológica de Paul Ricoeur, que hemos

señalado en el primer capítulo,¹³⁹ permite precisar la idea de que el coloquio espacial acontece y toma su lugar en un sitio determinado: el espacio construido.

Una experiencia narrada por Walter Benjamin nos introduce y muestra de modo ejemplar aquello que se quiere decir con espacio construido como lugar del coloquio espacial. En efecto, en *Städtebilder* -ése es el nombre original del libro-, e *Immagine di città* -el de la traducción italiana que referimos-, Benjamin narra una escena urbana de la ciudad de Nápoles, con las siguientes palabras:

La arquitectura es porosa como esta piedra. Construcción y acción se compenetran en patios, arcadas y escaleras. En todas partes se mantiene el espacio idóneo para que sea teatro de nuevos e imprevistos acontecimientos. Se evita aquello que es definitivo, formado. Ninguna situación aparece como lo que es, pensada para siempre, ninguna forma declara su “así soy y no diversamente”.¹⁴⁰

Según este texto, el espacio construido se le aparece a Benjamin como una mezcla de vida y estructura física, es decir, a modo de condensador de la condición existencial del ser humano. En este doble espacio el hombre encuentra un lugar, un “dónde” para realizar la acción requerida estando *en* el espacio ligado al mundo. Es decir, su condición mundana se constituye *junto* al espacio, a las cosas, a los útiles, a la naturaleza. En suma, junto a lo que Heidegger llamaría “seres de confianza”. No obstante, en esa condición mundana la experiencia del espacio resulta ser “distraída”, como lo señala el mismo Benjamin; en ella prevalece la realización de los actos que tienden a un fin, destacándose como los motivos, los “para qué” del espacio, pese a la supuesta disponibilidad y libertad que da a entender el texto. Pero tampoco los actos están inducidos ni sugeridos por la presencia de los elementos físicos. La estructura propia del “teatro” urbano parece fondo o figura en cada caso. Es estructura vacía, disponible para acoger y recolectar la impredecible acción del

¹³⁹ Cf. *Supra*, Apartado 1.2, p. 42s.

¹⁴⁰ Cf. Walter Benjamin (2007:6). *Immagine di città*. Prólogo de Claudio Magris. Torino: Einaudi Nuova Edizione.

hombre. El plexo de elementos, “patios, arcadas y escaleras”, es inherente al “escenario” donde los actos se dan, pese a su función específica y abierta a la vez. El espacio en cuanto tal *actúa acogiendo*, sin dejarse ver. En condiciones similares, el simple acto de abrir una ventana, empuñar una cerradura, acomodarse en un rincón para leer un libro, trasladarse por una calle o reposar en un patio equivalen a un estar absorbido en el acto espacial. Pero, aún estando absortos en las cosas y las acciones, eventualmente puede comparecer el espacio físico en la misma experiencia. En el “coloquio espacial”, la dimensión física de un rincón, de una esquina urbana, deja ver su potencialidad espacial como intersticio que provoca a la mirada a volcarse al “vacío del escenario”. Para Gastón Bachelard, este diálogo espacial, constituye un umbral entre dos “íntimos” preparados para alterarse.¹⁴¹ En sus palabras, es la dialéctica “de lo de dentro y de lo de fuera”.

El espacio “aparece” por su necesidad. El espacio físico es necesario para el movimiento, como resquicio para desplazarse o como hueco o el sitio en donde alojar objetos. En este último caso, cuando las cosas comparecen por primera vez se les busca su *lugar*. Aquí actúa la circunspección (*Umsich*), que busca el “vacío” que responda a la exigencia por espacio y, si no se encuentra, la mirada se detiene e interroga para descubrir. Luego, cuando las cosas encuentran su espacio pertinente, se “contemplan”. Las acciones humanas ocurren en el espacio, pero su experiencia acontece como revelación y ocultamiento del fenómeno espacial. Queda la idea, sin embargo, que lo permanente en el espacio son los actos que tienden al “para qué” del espacio habitado y construido. Esta prioridad nace de los quehaceres y movimientos del sujeto, son estos requisito del cotidiano los que ocultan el espacio en cuanto tal. “El espacio puro todavía está encubierto. El espacio está fragmentado en los lugares propios” (Heidegger, 2005:130).

¹⁴¹ Cf. G. Bachelard (1991:256).

8.1 Coloquio espacial.

Para avanzar hasta este punto del trabajo, nos hemos servido de algunos conceptos del filósofo Paul Ricoeur. Estos conceptos, que nos han permitido estructurar las partes precedentes, permiten individualizar las modalidades en que espacio y arquitectura se encuentran, como se ha señalado en la Introducción.¹⁴² Brevemente, éstos son: *la pre-figuración*, que hemos vinculado a la idea de habitar, examinada en la primera parte; *la configuración espacial*, referida al acto de ideación espacial, a lo propio de la disciplina arquitectónica tratada en la segunda parte; y, por último, *la re-figuración*, a tratar enseguida, que interpreta la actitud del sujeto que, rememorando y proyectándose, hace del acto de experimentar el espacio una re-lectura del mismo.¹⁴³ Este último aspecto, lo hemos declinado en el concepto de *pro-ducción* de espacio-vacío, en tanto experiencia de “constitución físico-existencial” del espacio construido.

Insistiendo en la idea de que lo que se busca en este desarrollo, no son los caracteres del espacio arquitectónico, sino los modos esenciales en que el espacio interviene la arquitectura, recordaremos brevemente lo dicho hasta aquí. La primera modalidad, siguiendo a Ricoeur pero argumentando desde Heidegger, se identifica con el espacio-lugar o lo que es lo mismo, con la pre-comprensión del espacio cotidiano. De ese análisis, tal como se ha desarrollado en nuestra primera parte, emerge una consideración ontológica de la espacialidad del mundo y del individuo, que reside esencialmente en un estar-en-el-mundo como un “ocuparse des-alejador orientado”. Pero, dado que esta espacialidad se manifiesta como lugar reunidor, en la forma del encuentro y de la orientación, simultáneamente se funda con ella la posibilidad de un habitar humano, de la reunión de individuo *junto* a los entes y las cosas.

En la segunda modalidad, tratada en la segunda parte de esta tesis, enfocándonos fundamentalmente en la arquitectura, encontramos la configuración del espacio-

¹⁴² Cf. *Supra*, Introducción, p.34.

¹⁴³ Cf. *Supra*, p.34.

físico, en tanto pensamiento y estructura. Domina aquí la inteligibilidad del espacio, que proviene de la acción técnica de la medición, de la narratividad del uso y su cuantificación a través de su instrumento fundamental, el proyecto.

El proyecto, más allá de entenderse como “síntesis de lo heterogéneo”, como señala Ricoeur,¹⁴⁴ uniforma los caracteres del espacio y las cosas bajo la trama tridimensional de puntos espaciales. El proyecto presupone dicho espacio. Pensado bajo la categoría de la *extensio*, el proyecto mismo transforma sus notas o su estatuto representacional en concepción espacial. En consecuencia, a partir de ella, los elementos esenciales asumen un carácter homogéneo y abstracto, como los puntos que la representan.

Sin embargo, en nuestra tesis se trata de precisar y confrontar el espacio cotidiano, como campo de enunciación tradicional del espacio, con la versión moderna, aquella que representa a la ontología tradicional o, como aquí se dice, al planteamiento cartesiano. Lo que se ha plantado, entonces, consiste en intentar superar la idea de que la arquitectura deba reflexionar y obtener sus instrumentos esenciales para la configuración del espacio sólo a partir de este último motivo. Como se sabe, esta interpretación del espacio descansa en la clásica distinción entre *res extensa* y *res cogitans*. Y es por esta doble determinación que se concibe el espacio como espacio objetivo, según lo cual sus atributos más característicos se reducen a lo propio de un “cuerpo espacial”. La segunda parte de nuestro trabajo enfoca dicha noción espacial, destacando, progresivamente el hecho de que con el advenimiento de la técnica moderna, la arquitectura, en su accionar sobre el espacio construido, actúa de manera consonante con un proceso histórico de vaciamiento espacial, lo que se ha traducido en vaciamiento de lugares, en pérdida de vivencialidad y de las connotaciones éticas y míticas del habitar cotidiano.

¹⁴⁴ Cf. Ricoeur (2002:20).

De esta manera, un análisis que busque reintegrar lugares y significaciones debe volver a reconsiderar el carácter histórico del espacio construido y habitado. Debe, en consecuencia, integrar en su reflexión la temporalidad del sujeto (del *Dasein*) que porta dicha dimensión habitable para superar la temporalidad del objeto reducida a la sola “presencia”, como correlato del impulso por lo “Nuevo” que le imprime un “Ego, así como lo ha señalado Massimo Cacciari.¹⁴⁵ La experiencia de un espacio moderno gobernado por la *extensio*, deslocaliza, reduciendo la potencialidad vivencial de los lugares existentes, provocando la conmoción del desarraigo. Muchas veces esta situación se ha interpretado como consecuencia o efecto impensado de la técnica moderna. Pero ¿no habrá en ello, también, una voluntad, propia de la modernidad, de conseguir tales efectos como gesto de emancipación respecto de un espacio habitual, demasiado consabido, en el cual el hombre vive encadenado o “sumergido”, afanado en sus actos?

Heidegger, al cuestionar la noción de espacio físico moderno, observa una disyunción definitiva, una diferencia ontológica esencial entre lo que aquí conjeturamos como espacio físico y la espacialidad de involucramiento o espacio existencial.¹⁴⁶ Las características de esta polaridad, como la ve el filósofo alemán, y que nosotros intentamos interpretar como coloquio espacial, han sido sintetizadas por Hubert Dreyfus del siguiente modo:

ESPACIO FÍSICO:	ESPACIO EXISTENCIAL:
Espacio geométrico, el espacio de lo presente.	Espacio vivido, el espacio de lo disponible.
Homogéneo, sin centro.	Personal: centrado en cada individuo.
Extensión pura.	Orientado: (der/izq. arriba/abajo.)

¹⁴⁵ Cf. *Supra*, Capítulo 7, p.164. Cita

¹⁴⁶ Cf. *Supra*, p.37.

Multiplicidad tridimensional de posiciones.	Lejanía/cercanía de los objetos. Público: tiene regiones y lugares.
Mediciones de distancias.	Grado de disponibilidad.

Cuadro 1. Los caracteres del espacio físico y existencial según H. Dreyfus.¹⁴⁷

Con todo, el individuo “haciendo espacio” abre un mundo. Para Heidegger, hacer patente esta apertura significa “abrir un espacio” (“*Raumgeben*”). Asimismo, esta acepción, también llamada “ordenación espaciante” (*Einräumen*), quiere decir liberar el útil, observando su pertinencia espacial. Este sistema de orden hace posible una orientación gracias a la mirada circunspectiva, visión donadora de una totalidad de lugares pertinentes. El espacio está “en” el mundo, dice Heidegger, en la medida en que el individuo, en su modo de estar-en-el-mundo, hubiera abierto el espacio. Por ello, el individuo puede ordenar cosas en el espacio, como casas, calles y plazas. Pero dado que el individuo es espacial, el espacio se presenta como un “a priori”. Para Heidegger, esta palabra significa algo diferente que para Kant. Dice Heidegger:

Este concepto no indica algo así como una previa pertenencia a un sujeto primeramente sin mundo que proyectaría desde sí un espacio. Aprioridad quiere decir aquí: prioridad del comparecer del espacio (en tanto que zona) en el correspondiente comparecer de lo a la mano en el mundo circundante. (Heidegger 2005:137).

La espacialidad de lo a la mano (*Zuhandenheit*), para el *Dasein*, está siempre dada de forma inmediata y por ello puede transformarse en temática para la circunspección. Las acciones humanas que se desprenden, requieren del cálculo y de medidas para realizarse. En esto radica la función del espacio “arquitectónico” como caso particular del espacio. No obstante, a partir del bosquejo de Le Corbusier, que enfatiza esta operación, emerge la potencialidad reveladora de la arquitectura. En efecto, marcado

¹⁴⁷ Cf. H. Dreyfus (2002:154).

fuertemente por la *extensio*, el espacio en la arquitectura moderna, se manifiesta fenoméricamente en tanto espacio-vacío. En esta situación, el espacio-vacío no sólo sugiere la pregunta por el espacio mismo, como algo que se presenta, que está-ahí (*Vorhandenheit*), sino que cuestiona la inmediatez del espacio del habitar cotidiano. Sin embargo, la puesta en obra de esta concepción espacial, parece revelarse como *modalidad* del espacio, porque lo propio de esta configuración se muestra como un juego espacio-temporal de puntos del espacio, de gradaciones y congruencias y una enérgica disposición a lo abierto que remite a su preexistencia fenomérica. En otras palabras, *pro-ducción* de vacío no significa “habitar el vacío”, sino la experiencia del espacio *produciéndose*. Según lo dicho, la contemplación del espacio podría revestir caracteres similares a la circunspección (*Umsich*), no en tanto mirada que “sabe” de la relación entre las cosas y sus lugares y actúa interesada en esa relación de manipulación, sino como un interés que *admira* e *imagina* el despliegue espacial. Mientras menos se interroga por la utilidad del espacio en la arquitectura, más se revela el espacio en tanto disponible y más se abre la arquitectura a su carácter desocultante. Heidegger, previendo el riesgo y el sentido que puede tomar esta experiencia para el sujeto, anota:

El descubrimiento acircunspectivo y puramente contemplativo del espacio neutraliza las zonas circummundanas convirtiéndolas en dimensiones puras. Los lugares propios y la totalidad de lugares propios del útil a la mano establecida por la circunspección se reducen a una multiplicidad de lugares que pueden ser ocupados por cualquier cosa. La espacialidad de lo intramundano a la mano pierde, junto con éste, su carácter de condición respectiva. El mundo pierde lo que tiene de específicamente circundante; pero por ello ¿el mundo circundante se convierte en mundo natural? El mundo como conjunto de útiles a la mano queda espacializado en una trama de cosas extensas que sólo están-ahí como objetos distantes que nos sobresaltan. El espacio natural homogéneo sólo se muestra por la vía de un particular modo de descubrimiento del ente que comparece, modo que tiene el

carácter de una específica desmundanización de la mundicidad de lo a la mano (Heidegger 2005:137).

La noción de desmundanización, equivale aquí al “vaciamiento” que abre un camino de comprensión del espacio. De este modo, si la arquitectura es un caso particular del espacio, que deriva de la mirada circunspectiva, o sea su tematización, entonces “el espacio mismo cae en cierto modo bajo la mirada” (Heidegger, 2005: 137). Con la circunspección, el sujeto descubre relaciones y la “serie de gradaciones” en el espacio en cuanto tal, comenzando por la comparecencia de la “figura espacial” hasta finalizar en la medición del espacio. En consecuencia, la ocupación y el cuidado cotidiano ocultan el espacio. Así, la configuración moderna que maneja y aplica criterios cartesianos, ¿no busca acaso mostrar *el* espacio y es para esto que se vale de “objetos distantes que nos sobresaltan”? Si es así, lo “familiar se vuelva inhóspito”,¹⁴⁸ y la realidad se experimenta como aquello que nos angustia en su gravedad. En este sentido, conocidas las consecuencias de deslocalización y desarraigo, también la *producción* de espacio-vacío parece *cifra* de una tonalidad emotiva, existencial. Pero, ¿es posible interpretar de otra manera esta noción? ¿Cuál sería la noción de obra o los requisitos del proyecto arquitectónico, para posibilitar una experiencia espacio-temporal *otra* que se constituya *junto* al hombre?

Según lo que se ha comprendido hasta aquí, el espacio y el ser humano se co-pertenece; dado que el espacio “aparece” y se “oculta”, no es previo ni estable en la experiencia, y en esa medida ésta deviene “problema” para la arquitectura. Pero para comprender este problema, es necesario que la arquitectura no presuponga la experiencia, sino que reflexione sobre sus condiciones de posibilidad e implicancias. A lo que se debe apuntar es a la *constitución* del espacio en la experiencia del mismo. A continuación, se señalan algunas condiciones que permiten sostener la

¹⁴⁸ Cf. M. Heidegger (1985:16). *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona: Ariel

hipótesis de la *pro-ducción* de vacío, como instancia que enuncia el espacio en su experiencia espacio-temporal.

En un primer momento, examinaremos el espacio desde la noción de *téchne*. En términos de Heidegger, esto significa concebir el espacio al modo de la técnica pensada *esencialmente*. De manera similar, se expone un concepto de obra en la que el espacio, en su condición de fenómeno, aparece como objeto de experiencia. En ambos casos, está implicada la idea de *desocultamiento*, como la manifestación de algo en su condición esencial, verdadera. Un segundo momento, quizá uno de los momentos importantes de esta tercera parte, intenta desentrañar el sentido del *vacío* como manifestación espacio-temporal. Este paso resulta necesario para considerar dicho concepto como lo *producido*. *Pro-ducción* de vacío, significa suspensión del carácter utilitario y estetizante que le asigna la concepción técnica al espacio, *epoché* de la representación inmediata. El vacío sería excedente, relación espacio-temporal que remite a la memoria y se proyecta: es imaginación espacial. Aclarado el sentido de las nociones en juego, se estará en condiciones de decir, con alguna propiedad, cómo el espacio interviene la arquitectura. Con Ricoeur, este momento puede identificarse con la idea de “relectura” del espacio construido. Ya no basta conocer las implicancias de la oposición entre “*estar-en*” y “*estar-ante*” el espacio; se requiere de un tercer momento que sugiere “estar a la escucha” para concertar el coloquio.

Capítulo 9: Pensar el espacio desde la *téchne*.

Resulta valioso saber que el historiador Hesíodo,¹⁴⁹ en su *Teogonía*,¹⁵⁰ haya narrado el hecho de la creación del espacio como producto de una inhumana conexión entre tiempo y técnica. Según esa tradición mitológica, el espacio no existía y su creación

¹⁴⁹ Nació en Acra, cerca de Tebas, hacia la segunda mitad del siglo VIII adC.

¹⁵⁰ Cf. <http://enciclopedia.us.es/index.php/Teogon%C3%ADa>. Consultado el 24.02.2011

se produce en el momento de la separación violenta del cielo (Urano) y la Tierra (Gea). Ambos, dice la leyenda, estaban unidos permanentemente y sólo con la castración de Urano, ejecutada por Cronos, uno de sus hijos, se produce la liberación del espacio. Este acto de mutilación, pone fin a la constante posesión de Gea por parte de Urano, quien además odiaba a los hijos que engendraba, impidiéndoles salir al exterior, ocultándolos en el vientre de la Tierra. Contrariada, Gea, imagina un plan para liberarse de Urano. Cronos accede a acabar con su padre, para lo cual debe utilizar una hoz que la madre había fabricado en su vientre. Cuando Urano estaba sobre ella, Cronos cercenó los órganos del padre arrojándolos al mar.

Según esta mitología, la expansión espacial es posible por la acción de Cronos, personificación del tiempo, para lo cual se sirve de un utensilio, de un medio técnico, la hoz. En ese mismo acto también se crean las *Erinias*, las furias o personificación de la lucha. Esta creación simultánea significa condicionar el despliegue del espacio, su apertura, a empeñarse en una disputa. Es decir, a mantener la tensión entre tierra y cielo, que desde ahora, parece manifestarse en la tendencia del espacio al juego de revelación y ocultamiento. De allí que el tiempo sea co-originario con el espacio, ya que concurre a su *pro-ducción*, al movimiento de extensión horizontal y vertical provocado por el medio técnico. En cuanto técnica posibilitadora de espacio, la arquitectura está también comprometida. Pero ¿a qué concepto de técnica se alude?

9.1 El juego de revelación y ocultamiento.

Consideraciones esenciales para comprender la relación entre técnica y espacio se pueden inferir de los textos de Martin Heidegger. Especialmente, si se busca entender el espacio en tanto *pro-ducción* o bien como una modalidad del *pro-ducirse*. En particular, nos referimos a *La pregunta por la técnica (Die Frage nach der Technik)* de 1953.¹⁵¹ En este escrito, el filósofo trata la técnica desde su esencia, así como se

¹⁵¹ Cf. M. Heidegger (1993).

encuentra enunciada en el mundo griego. Y, dado que en esos orígenes el concepto de técnica traduce una forma de confrontación del hombre con la naturaleza, es posible apreciar los alcances de la comprensión de la técnica moderna y, al mismo tiempo, el rol que en ella le cabe al espacio. Según deducimos del escrito del filósofo, en la imposición técnico-científica y en el modo particular de tratar el espacio, parece residir la causa principal del proceso planetario de desarraigo y por ende de la pérdida del concepto de habitar, tal como él lo comprende. Tal situación, exhorta al filósofo a examinar al concepto griego de *téchne* y ponerlo a la base de su reflexión.

Efectivamente, a través de la *téchne*, Heidegger busca la posibilidad de repensar el *arte de la técnica* para formular una vía de salida a la noción de técnica dominante, substituyéndola por aquella griega que remite a su esencia. Dicho propósito, supone cuestionar las diversas interpretaciones habituales de la técnica que se consideran correctas, como aquellas que postulan la técnica como medio para un fin, que es un hacer del hombre o que es un instrumento. Heidegger, cuestionando estos asertos, quiere demostrar la impropiedad de la concepción moderna de técnica confrontándola a la *téchne*, comprendiendo esta última como una “forma del desocultar”.

Para dar la idea de esencialidad a la cual se refiere, Heidegger acude a la noción de desocultación (*Hervorbringen*). Desocultar, en este caso, remite a un “hacer surgir” algo a la presencia, al modo que ocurre en la naturaleza (*phýsis*). En ella, como se sabe, es la naturaleza misma el origen del venir a presencia, es su propia causalidad. La naturaleza es “autopoietica”. En la *téchne*, según la cuádruple causalidad del venir a presencia de Aristóteles, la causa dominante está en quien realiza el efecto, en el artífice. El hombre asume el encargo de “ser-responsable-de”. Luego, el modelo de la *téchne*, su *arché*, es la naturaleza.¹⁵² El movimiento de la pro-ducción propio de la *téchne*, el surgir de la “no presencia” a la “presencia” sólo se aquieta una vez

¹⁵² Para una discusión de estos conceptos de Heidegger y su relación con el pensamiento platónico y aristotélico, cf. M. Cacciari (2008: 23-24).

alcanzado el producto. Heidegger asocia este movimiento al modo en el que produce el poeta (*poíesis*). Motivo, este último, del por qué en su origen la *téchne* y la *poíesis* estaban relacionadas. En ambos casos el proceso de llegar a presencia remite a un “develamiento”. Por ello, la poesía es esencialmente “provocación” (*Herausfordern*): a la naturaleza y a las cosas, en términos de *develar* su ser. En el mundo griego, esta forma de develamiento se le conoce con el término de *Alétheia*, que se traduce por epifanía, manifestación de algo, pero, más importante aún, corresponde a la palabra griega que designa la “verdad”. Por ello, toda producción en el mundo griego halla su fundamento en esa manifestación. Resumiendo estas expresiones, Heidegger escribe:

La técnica no es, pues, simplemente un medio. La técnica es un modo de desocultar. Si prestamos atención a eso, entonces se nos abrirá un ámbito distinto para la esencia de la técnica. Es el ámbito del desocultamiento, esto es, de la verdad (Heidegger, 1993: 81).

Si aplicamos las categorías que Heidegger toma del lenguaje antiguo, la *téchne* y la *poíesis*, también el arte puede perfilarse como una forma del desocultamiento, como un modo de salir de lo oculto de la esencia, que reúne en sí de forma unitaria las cuatro causas de *dar-lugar-a*. A saber, según Aristóteles, la causa *materialis*, la causa *formalis*, la causa *finalis* y la causa *efficiens*.¹⁵³ El término en alemán que usa Heidegger es *Hervorbringen* (pro-ducción) cuyo significado es “dejar que la cosa se muestre”.¹⁵⁴ ¿Son estos conceptos afines con aquellos de la técnica moderna?

Si bien la técnica moderna igualmente es provocación (*Herausfordern*) de la naturaleza, su finalidad no coincide con aquella de desocultar el *ser* de las cosas, no es manifestación de un pro-ducir en el sentido de la *poíesis*. La técnica moderna provoca la naturaleza para descubrir lo que ésta guarda como energía para luego

¹⁵³ Cf. M. Heidegger (1993:76).

¹⁵⁴ Cf. *Supra*, Introducción, p. 9. Cita.

acumularla y repartirla. Su quehacer radica en el calcular y elaborar con máquinas, manejando productos, con el fin de producir stocks y existencias. Dice Heidegger:

Ahora bien, el desocultar que domina la técnica moderna no se despliega en un pro-ducir en el sentido de la *poíesis*. El desocultar imperante en la técnica moderna es un provocar que pone a la naturaleza en la exigencia de liberar energías, que en cuanto tales pueden ser explotadas y acumuladas (Heidegger, 1993: 83).

Por lo mismo, el carácter del desocultamiento de la técnica moderna impone el descubrir y afirmar su propia vía de desocultamiento. Las operaciones de la técnica moderna buscan establecer su propia dirección y aseguramiento. Esta condición, una vez establecida, es denominada por Heidegger lo “*constante*”. Esto significa que las cosas están en su sitio en carácter de objeto, no como cosas (*Gegenstand*), dada su disponibilidad como provisión o fondo (*Bestand*), para asegurar aquello que le impone lo ya establecido. Dando como ejemplo una máquina (un avión), dice Heidegger: “vista desde lo *constante*, la máquina es, en absoluto, no-independiente; pues ella recibe su estado únicamente del establecer de lo estableciente” (Heidegger, 1993: 86). En la técnica moderna, también la acción del hombre pasa a ser parte de lo disponible como simple “hacer humano”. A la demanda provocante que lleva a instaurar el desocultar como *constante*, Heidegger también lo denomina “lo dispuesto” (*das Ge-stell*) (Heidegger, 1993:89). Massimo Cacciari, en su libro *Arte, tragedia, técnica* comenta y aclara este punto del siguiente modo:

Ciertamente, toda pro-ducción, incluso la del solicitar provocante, del emplear, es un modo del develamiento, está en el ámbito del develamiento sobre el cual “el hombre no tiene ningún poder” -el emplear mismo de la técnica moderna se despliega dentro del develamiento, que “no es nunca obra del hombre”-, sino que el hombre es provocado por la técnica moderna a un pro-ducir que es una *imposición*, un asegurarse la naturaleza como fondo (Cacciari, 2007:18).

Por consiguiente, el problema está en la diferencia entre dos modos de develamiento. Aquel del develamiento *poiético*, el de la *téchne* antigua que “hace surgir”, y aquel propio de la técnica moderna que pro-voca la naturaleza, exigiéndole liberar sus energías para acumulación y uso. Pero aún no se ve una salida a esta confrontación. Más aún, Cacciari ve en ella una presentación aporética por parte de Heidegger, una “adquisición de método” y no necesariamente un desarrollo analítico conducente a la resolución de la aporía presentada. Por un lado, siente que el filósofo rechaza la objetividad -la *Stimmung* dice él- de que haya que aceptar la técnica moderna sometiendo a sus dictámenes, pero, por otro, considera que la nostalgia por la modalidad *poiética*, no es algo que Heidegger haya pensado como ineludible.

Si consideramos el espacio en la arquitectura a partir de estos dos modos del develamiento, inmediatamente se observa la superación de la *téchne* y la imposición de la técnica moderna, en tanto manifestación de un “destino” (*Geschick*) asociado a sus procesos. En la arquitectura, este “envío del destino”, queda patente en la concepción de la *extensio* y en el proyecto como su instrumento. En ellos, se enfatiza el producto y su dimensión cuantitativa. La arquitectura moderna produce, define, mide y calcula en un espacio homogéneo y equivalente dispuesto para aceptar cualquier cosa. Pero si, “el hombre se hace libre sólo relacionándose con el destino de develamiento” (Cacciari, 2007: 19), el develamiento deviene necesario aunque lo provocante mismo sea algo riesgoso, “se arriesga a detenerse en el empleo de lo develado mismo” (Cacciari, 2007: 20). Lo cual no significa someterse de plano al dominio de la técnica moderna, sino que es posible, según el filósofo veneciano, asumir la actitud de “*alguien que escucha*”, para abrirse a lo esencial.

Asimismo, para Heidegger, el peligro no radica en la técnica en cuanto tal, sino en el develamiento de lo dispuesto (*Gestell*) que provoca a la naturaleza. Este destino, que “reúne lo provocante”, se dispone en una trama cuya acción encubre y transforma la naturaleza. Por obra de la técnica, la naturaleza misma está exigida por su empleo y

se dispone como “fondo”. Esto quiere decir acopio de “existencias” olvidando su cercanía en cuanto a cosas.¹⁵⁵ Para mantener la “acumulación” el aseguramiento de las existencias reviste carácter de exigencia, por lo cual es necesaria más técnica. Tal provocación constituye un modo del develar en el cual el “hombre no tiene ningún poder”. Este conjunto de provocaciones de la técnica ahora desplaza al hombre por medio de lo dispuesto, y éste pierde su “libertad frente a ella”.¹⁵⁶

Develar lo dispuesto conlleva ese fundamental riesgo también para el espacio. Que la aplicación técnica alcance “constataciones exactas” en sus diagnósticos, en sus procesos o en sus resultados, puede dar la errónea idea de que todo eso “exacto es lo verdadero”. Que el espacio pueda ser definido en su detalle y configurado en función de la precisión de sus atributos o de sus conexiones no revela algo verdadero del espacio, aunque así se haya entendido modernamente. Tal confusión ha sido histórica, tanto para el pensamiento científico como también para el arquitectónico. Aún no se ha comprendido que “lo meramente correcto no es aún lo verdadero” (Heidegger, 1993:75). Sólo con la revelación, con el desocultamiento de la esencia del espacio, no de la constatación de sus atributos, puede “acontecer lo verdadero”. Así, el peligro involucra al hombre en su capacidad para discernir la “verdad” del espacio.

Lo mismo que con la técnica, el riesgo frente a lo “dispuesto” radica en la manera que el hombre se dirige a la *Gestell*, a lo técnicamente estructurado y disponible. En definitiva, el riesgo está en cómo el hombre interroga en vista del propio desocultar de las cosas. Enfatiza este párrafo una cita de Heidegger:

La amenaza no le viene al hombre principalmente de que las máquinas y aparatos de la técnica puedan actuar quizá de modo mortífero. La más peculiar amenaza se ha introducido ya en la esencia de hombre. El dominio de lo dispuesto amenaza a

¹⁵⁵ Escribe Heidegger: “La central hidroeléctrica no está construida en la corriente del Rin como los viejos puentes de madera, que, desde hace siglos unen una orilla con la otra”. Cf. M. Heidegger (1993:84).

¹⁵⁶ Cf. R. Safranski (2007:459).

la posibilidad de que el hombre pueda rehusarse a retrotraerse a un desocultar más originario y así negarse a experimentar el aliento (*Zuspruch* =llamada) de una verdad más inicial. (...) Así pues, donde domina lo dis-puesto, hay, en el sentido más elevado, *peligro* (Heidegger, 1993:99).

Desde el momento en que se ha impuesto la *ge-stell*, como sistema de procedimientos técnicos, que implican la determinación material de los procesos de fabricación, el pensamiento arquitectónico sobre el espacio ha buscado en esos procesos sus argumentos y ha depositado en ellos sus criterios y estatuto. Pero aún no se ha preparado a la *escucha*, como sugiere Cacciari. Si pensamos en la reproducción técnica del espacio habitable, encontramos el tipo de argumento desde los cuales se piensa y verifica la realización en términos de lo “disponible” del espacio. Cumplidas las metas cuantitativas y productivas, ni el producto ni los procesos son objetos de cuestionamiento respecto a qué tipo o cualidad de espacio se ha producido. De ello se deduce que pensar el espacio como mera producción, de la misma manera que se piensa el montaje de elementos prefabricados o los sofisticados dispositivos de confort ambiental, para mencionar solo algunos factores del dominio técnico en la configuración espacial arquitectónica, comporta el riesgo de interpretarlo como “medio”, de reducirlo a elemento componente del elenco estratégico productivo, denominado “recurso”. La mentalidad moderna, equipara el espacio al mero recurso y de esta manera, forma parte de la estructura causa-medios-fin dominante.

Semejante categorización, limita el sentido del espacio y no reconoce su dimensión esencial; olvida la recíproca co-pertenencia (*Zueinandergehören*) con el hombre. Entonces, el peligro propio radica en el hecho de que en la imposición técnica del espacio, se hace evidente “la orientación hacia el “enmascaramiento del “resplandecer” de la verdad” (Cacciari, 2008:20). Originariamente, el espacio no es un recurso, sino estructura existencial del hombre. En otras palabras, el concepto de técnica que ha definido a la arquitectura moderna, ha derivado en un pensar técnico

del espacio, en vista de medios y fines. Para encontrar una vía de acercamiento entre espacio y hombre es necesario detenerse en un concepto que de antemano los congrege. De Heidegger deducimos que este evento es “originariamente apropiador de ser y hombre” (*Ereignis*).¹⁵⁷ Salvando las distancias, en la arquitectura ese evento se comprende como la *experiencia* espacial. La vía para un pensamiento del espacio desde la técnica, entonces, presupone una técnica pensada esencialmente, es decir, *téchne* o *poíesis* como se entendía en el tiempo griego. Todo ello era arte, como el develar que muestra la verdad en lo que aparece en su resplandecer. Bajo el cuidado de la técnica, de la *téchne* (“lo salvador”), el espacio entonces, quizá, puede liberarse de la interpretación utilitaria y estetizante.

El avance que registra la técnica moderna a inicios del siglo XX, deriva en una imposición, en su “enseñorearse” planetariamente. En el clima de la modernidad cautivada por la técnica, diversas interpretaciones luchan por el dominio. Según una frase de Heidegger, “en aras de esta lucha (...) el hombre pone en juego el “poder ilimitado del cálculo, la planificación y la producción de todas las cosas.”¹⁵⁸ Vista desde esta perspectiva, la solución heideggeriana de retrotraer la técnica a la aporía *téchne-phýsis*, que es “constitutiva”, parece volver a una postura propia del romanticismo que no va de acuerdo al tiempo que se vive.¹⁵⁹

Frente a los nuevos fenómenos de globalización de la economía y de la producción, volver a replantear el carácter de la *téchne*, como sugiere el término griego, significa asumir la fuerza de su necesidad, porque en la desocultación radica la relación esencial entre espacio, cosas y hombre que estamos tratando.

¹⁵⁷ Al respecto, escribe Vattimo “...Heidegger concibe la estructura del *Ereignis* según el modelo de la relación del hombre con el lenguaje”. Cf. G. Vattimo (1995:113).

¹⁵⁸ R. Safranski (2007:346).

¹⁵⁹ El análisis de la aporía *téchne-phýsis*, conlleva algunas consecuencias importantes desde el punto de vista político e histórico. Este sentido de análisis no técnico, sino como “destino del ser”, que nutre la posición heideggeriana, ha sido objeto de reflexión de la filosofía alemana desde fines del siglo XIX hasta los primeros decenios del siglo XX. Cf. M. Cacciari (2008: 31-40).

Todo lo dicho hasta acá, ha sido enunciado con el fin de dejar sentada la doble concepción de la técnica, ya que es nuestro interés concebir el espacio al modo de la *téchne*, como un desocultar que exhibe lo suyo propio. Lo cual significa avanzar hacia una vía de salida posible, aquella de la *poíesis* insinuada por Heidegger, que permita interrogar el espacio, más allá de su determinación como medio y, además, ahondar más allá de sus atributos contables y abstractos inducidos por la concepción física. Por ende, se busca unir hombre y espacio en la experiencia espacial. Una síntesis de lo ya explicitado, ayudará a destacar aquello que se quiere decir.

De los textos de Martin Heidegger se deduce que la palabra “técnica” proviene de la lengua griega como *Technikón*, que significa lo que pertenece a la *téchne*, originalmente unida a *Epistéme*. Ambas nociones nombran el conocer, el comprender algo. *Téchne* no es habilidad, ni técnica en el sentido moderno, sino "saber" en el sentido del poder poner-en-obra. En el texto *Lenguaje tradicional y lenguaje técnico*, escribe Heidegger:

Téchne es el entenderse en, el arreglárselas en, el tener práctica en el fa-bricar. Este entenderse-en, tener-práctica-en, es una especie de cono-cimiento, de estar-en-algo y de saber. El rasgo fundamental del cono-cimiento radica según la experiencia griega, en el abrir trayendo algo a la luz, en el hacer manifiesto aquello que está presente ahí-delante. E igualmente, fabricar o producir, entendido como lo entendían los griegos, no significan tanto poner a punto, manipular y operar, sino como lo muestra la palabra alemana “herstellen” [y el término latino “producere”] literalmente dicen: sacar y traer a la luz algo que antes no estaba ahí como presente.¹⁶⁰

Por consiguiente, *traer a la luz* el espacio, también supone un problema en donde está implicada la técnica. Recordemos la narración de Hesíodo anotada previamente. Esto

¹⁶⁰ Cf. M. Heidegger. *Lenguaje tradicional y lenguaje técnico*. Versión castellana de Manuel Jiménez Redondo. En [materiales del curso de doctorado “El discurso filosófico de la modernidad”, Universidad de Valencia, curso 1993-94] consultado el 14.06.2004.

no significa manipular, configurar o producir el espacio, sino, *revelar lo que tiene de suyo propio*. Mientras no se llegue a experimentar aquello que tiene de propio, no es posible decir algo sobre el espacio en la arquitectura. Refiriéndose al arte, Heidegger refuerza: “Ante todo queda indeterminada la manera cómo el espacio interviene la obra de arte” (Heidegger, 2000a:25). Dado este presupuesto, hemos llegado a la *téchne* griega que muestra o revela.

El pensamiento griego llamaba *téchne* particularmente al arte y a la obra de arte y con ello se refería al hecho de “producir lo verdadero en lo bello”. *Téchne* se llamaba también a la *poíesis* de las artes. Por lo mismo, para Heidegger, la reflexión sobre la técnica y la contraposición con su esencia, debe tener lugar en un ámbito que no sea técnico. Para él, ese ámbito es el *arte* siempre y cuando su pensamiento “no se cierre a la constelación de la verdad, tras la cual vamos (*fragen*)” (Heidegger, 1993:108). Su tentativa consiste en oponer al modelo científico y técnico dominante lo que llamaríamos “el modelo estético”; es decir, aquel que se concibe desde la *téchne*, en el sentido antes descrito, garantía de una relación pacífica del hombre con la naturaleza y los productos, puesto que busca comprender lo esencial de ellos en el concepto del desocultamiento. De esta manera, Heidegger busca oponer resistencia a la imposición moderna de la técnica. En efecto, la acción humana a través de la técnica pre-moderna conducía sus procesos hacia un “hacer surgir”. En cambio, a partir de la época de la máquina, esa práctica resulta dominada y reemplazada por una tecnología que olvida esa dimensión también productora. Desde esta determinación, la técnica moderna no sería una pausa en el proceso de modernización, sino su perfecta consumación.

Con el término de *pro-ducción* de espacio-vacío, se busca hacer comparecer el espacio en la arquitectura en el sentido de que tal “*llevar a la luz*” se comprenda como *lucha* entre *revelación* y *ocultamiento*, porque esta lucha parece propia del hacer comparecer el “fenómeno” del espacio. En tanto acontecer en la experiencia, la

revelación del espacio no es un hecho descontado. El espacio se oculta, especialmente bajo sus determinaciones de uso, tal como vimos en la primera parte, pero tampoco se “configura” al modo en que lo asume la arquitectura moderna, como quedó expuesto posteriormente. Esta tercera instancia de intervención del espacio en la arquitectura, la *pro-ducción* de espacio-vacío, tiene su origen, o generación, en quien experimenta el espacio, ¿es ésta la experiencia en donde se activa la co-pertenencia de hombre y espacio y, por ende, en la cual el espacio se muestra verdaderamente?

9.2 Como *téchne*, la obra “deja ser” al espacio.

Si el espacio no se muestra siempre, la obra de arquitectura puede ser su *médium*. Evitando concebir temáticamente el espacio, la *obra* pone en juego el hacerse presente del espacio. Más allá del “para qué” del espacio en la arquitectura, y dado que aquí no se presupone un teórico espacio arquitectónico, se impone la pregunta por la obra de arquitectura, por su capacidad reveladora. Una aproximación a este punto, alude ciertamente a la *téchne*, pero también exige ahondar en un pensamiento de obra comprometido con la “apertura” del espacio en la arquitectura. En realidad, se pregunta por los caracteres de la obra que “deje ser” el espacio, lo cual compromete doblemente a la *téchne*. Por una parte, la *téchne* que “produce” la obra, por otra, la *téchne* que la “pro-duce”. En el primer caso, está el arquitecto que genera la obra, en el segundo, quien la experimenta. En este sentido, Heidegger insiste en distinguir la prioridad del “saber” de la *téchne*, sobre el hacer de la técnica. En el apartado “La técnica” del libro *Meditación*, para no confundir la pregunta por la finalidad de la técnica con la esencia de la *téchne*, escribe:

El encuentro de su espacio esencial se logra más fácilmente cuando sabemos que *téchne* es una palabra del “saber” y cuando concebimos “saber” como el estar al interior de la verdad y comprendemos verdad como apertura del ente a partir del claro del ser (Heidegger, 2006:153).

Solamente observando esta declinación de la técnica como *téchne*, la *pro-ducción* de espacio puede promover el encuentro con lo verdadero y esencial de la espacialidad. Esta espacialidad es coloquio espacial entre lo físico y lo existencial. Es decir, si se vuelve a la modalidad de la *poíesis*, como *traer a presencia* al modo de producción del poeta, el *producir* no es un fabricar, sino el movimiento de la no-presencia a la presencia. Desde Heidegger, esto podría ser fruto de la mirada propia del arte, del lenguaje y la poesía. Así, la arquitectura puede ser *téchne* del espacio. Ha olvidado que su “saber” le permite acceder a aquello que le está cerrado conceptualmente, como es el espacio. Análogamente, Franco Rella, a propósito de la “cosa en sí” kantiana, dice:

Aquello que no es posible conocer en un concepto, aquello que escapa a la “razón solo razonante” es posible de aferrar en una *forma (...)*.¹⁶¹

De este pasaje del texto de Rella, que refiere a diversas oposiciones y disonancias, se deduce que la aporía espacio físico y espacio existencial, que estamos tratando, puede resolverse “estéticamente”.¹⁶² O mejor, a través de la arquitectura. Heidegger nos recuerda, sin embargo, que en la época moderna el modo de comprensión y de producción de la obra, influido por la tecno-ciencia, ha olvidado la relación de revelación y ocultamiento como se da en la obra antigua. Para integrar esta noción de obra a nuestro análisis del espacio, a continuación, proponemos revisar este aspecto en el ensayo de Heidegger “El origen de la obra de arte” de 1936. En él, se señalan los modos de comprensión y *pro-ducción* de la obra, que pueden servir de conductores respecto a la pregunta por el espacio en la arquitectura y, especialmente, por la noción de espacio vacío.

¹⁶¹ Cf. F. Rella (1996:21) *Confini. La visibilità del mondo e l'enigma dell'autorappresentazione*. Bologna: Edizioni Pendragon.

¹⁶² Cf. *Infra*, p.193.

9.2.1 La verdad como *Alétheia*. Una reflexión previa puede señalar la dirección de lo que se busca responder con el texto heideggeriano. Si en la experiencia cotidiana el espacio no es algo flagrante, sino más bien algo que puede *aparecer*, es decir, en la condición de espacio-vacío desligado de sus “para qué” funcionales o utilitarios, ¿acaso no podría interpretarse como el verdadero “fenómeno”, cuyo surgir se da la obra de arquitectura como “verdad” en el movimiento desocultante de revelación y ocultamiento?

El motivo del arte en la obra de Martín Heidegger toma cuerpo al centro de su reflexión, en el período que se ha dado en llamar del “segundo” Heidegger. Esta aproximación al arte, su punto de vista sobre la estética, inaugura el así llamado, “diálogo histórico-ontológico con los poetas” (Givone, 1999:156). Lo que el filósofo encuentra en el arte, es un ámbito adecuado para preguntar por el sentido de ser (*Seinfragen*), y en donde tal pregunta parece explicitarse con mayor claridad. En este campo de reflexión, su trabajo consiste en cuestionar y deshacer la interpretación del arte dada por la metafísica tradicional, que considera el arte como objeto del pensamiento, como experiencia estética o como experiencia de lo “bello”. Esta caracterización, como se conoce, deriva de la influencia ejercida por el pensamiento kantiano, a partir de la idea de la aconceptualización y por las implicaciones en la subjetivización del juicio de gusto. El filósofo italiano Maurizio Ferraris amplía esta explicación con las siguientes palabras:

Con Kant se habían puesto ya las bases para la subjetivización del juicio de gusto - a pesar de que en la crítica del juicio el momento subjetivo esté mediatizado por la referencia a un *sensus communis* participativo y público-. Precisamente en la medida en que lo bello (que para Kant no se reduce a lo bello en el arte, sino que incluye también lo bello de la naturaleza) es lo que gusta sin concepto, la experiencia estética se dispone para convertirse en una relación puramente subjetiva de

nuestra facultad de placer o dolor con un ámbito de experiencia que forman parte esencialmente de la categoría de la apariencia (Ferraris, 1999: 171) ¹⁶³

En *El origen de la obra de arte*, Heidegger desarrolla una interpretación de la obra de arte que se aleja de la estética, tal como se ha definido tradicionalmente. Y no sólo porque ésta haya comprendido la producción de la obra de manera similar a la producción de objetos y útiles, lo cual discutirá Heidegger en su texto, sino porque también en el arte se refleja el olvido del ser por parte de la metafísica moderna. La insistencia de esta última por definir el arte en tanto disciplina histórica, por lo artístico o por lo estético, es decir, por las categorías de la “empresa artística”, no es más que otra señal de la manifestación de “la interpretación occidental del ser de lo ente”;¹⁶⁴ que trata el *ser* al modo del ente. Confrontada con su mirada al arte griego la distancia que pone es elocuente. Dice el filósofo:

... en la época del arte griego no había nada parecido a una literatura sobre el arte. Las obras de Homero y de Píndaro, de Esquilo y de Sófocles, las obras de los grandes maestros, ya se refirieron a la edificación o a la imagen *hablaban por sí mismas*. Hablaban, digo, o sea mostraban el lugar al que el hombre pertenece, dejaban percibir de donde recibe el hombre su determinación (destino). (...) Al arte de los escultores, por ejemplo, no les hacía falta galerías ni exposiciones, ni siquiera el arte de los romanos tenía necesidad de *Documenta* (Heidegger, 2002:63-64).

Para Heidegger, la obra debe marcar profundamente la puesta en cuestionamiento del horizonte conceptual e histórico al cual pertenece y en el que se da. Más allá de su ser *una cosa*, la obra es un evento por el cual se refunda y reorienta el mundo y en su acontecer, va la *verdad del ser*. En este sentido, la relación entre la obra y la verdad antes de ser una descripción objetiva de un estado de cosas, concierne a la apertura de

¹⁶³ Cf. S. Givone (1999:171ss).

¹⁶⁴ Cf. M. Heidegger (2000c:15).

un *horizonte* posible de descripción de ese estado de cosas. Esta verdad, para el filósofo, es incluso anterior a toda determinación filosófica o científica. Uno de los modos fundamentales a través de los cuales se accede a la verdad de la obra y al mundo que con ella se abre, o bien se “inaugura”, es el lenguaje, especialmente, la poesía. El arte en su esencia es *Dichtung*, es decir, palabra poética que nombra al ser, que lo mantiene en lo abierto y orienta la existencia.¹⁶⁵ En la poesía, y desde luego en el arte, la “lucha es por la verdad”. Lucha entre lo que Heidegger denomina *Mundo* y *Tierra* en donde están implicados *Dioses* y *Mortales*.¹⁶⁶ El lenguaje, y la poesía, media en esa lucha entre el horizonte en el que un pueblo se reconoce, construye sus normas y creencias, y la *phýsis*, matriz en la cual las cosas vienen a presencia en el “claro”, es decir, en el desvelamiento como apertura del ente en su totalidad.

En contraposición al ente tal como es observado por la ciencia, es decir, como algo simplemente presente ya develado en su ser útil disponible, la *obra* es considerada por Heidegger como el evento en que algo aparece y se oculta.¹⁶⁷ En este sentido, la obra encarna al verdadero “fenómeno” que se configura en el fondo de un ocultamiento esencial. De aquí surge el desocultamiento como una noción que interpreta la verdad como *Alétheia*. En esta concepción, la obra se sitúa en tanto cosa o útil. Pero, la relación circular entre esas dimensiones de la cosa, hace comprensible sus respectivos “estados”, como lo demuestra Heidegger en el texto, con su ejemplo de un par de zapatos de labriego, en el cual, el simple útil gastado puede hacer emerger un mundo, atributo propio de la obra.¹⁶⁸ Esto permite reflexionar sobre el hecho de que, por una parte, es a partir de la obra que se comprende el ser de las cosas y los útiles, pero por otra, que es a partir de las cosas y de los útiles que la obra se muestra. Esto parece tener validez arquitectura en donde la relación entre espacio y obra parecen mostrarse recíprocamente. Pero, además, según el filósofo: “En la obra

¹⁶⁵ Cf. S. Givone (1999:156).

¹⁶⁶ Cf. *Supra*, Capítulo 2, apartado 2.1.4., p. 48.

¹⁶⁷ Cf. S. Givone (1999:182).

¹⁶⁸ Cf. M. Heidegger (2000c:23).

está en obra la verdad, es decir, no sólo algo verdadero” (Heidegger, 2000c:40). Por este hecho, la experiencia de la obra adquiere el carácter de un acto performativo del espacio. ¿Es esta una duplicidad óptico-ontológica en la que la obra descubre el ser del espacio? ¿Es un coloquio de este tipo lo que identifica al espacio en su dualidad física- existencial?

La verdad es *Alétheia*. La palabra significa propiamente no-ocultamiento, apertura. Entonces, cuando Heidegger habla de la verdad del ser, habla de des-velamiento del ser, o sea de la apertura en la cual la totalidad del ente aparece. En cierto modo se puede decir que el ser es el *aparecer* de aquello que aparece y que se sitúa en el fondo “oscuro” de la *dimensión ontológica*. Heidegger quiere explicar el significado de este movimiento que es revelación y ocultamiento, acudiendo al sentido de la *Lichtung*, palabra que significa “claro”. Entonces, el ser heideggeriano *se da* (*Es gibt*) como claro, o sea como la apertura que hace posible la revelación del ser. Así:

La luz así configurada, dispone la brillante aparición del ser de la obra. La brillante aparición dispuesta en la obra es lo bello. *La belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento* (Heidegger, 2000c:40. Cursivas en el original).

En la época de la tecno-ciencia imperante, de la culminación de la metafísica como la denomina Heidegger, éste confía al arte la oportunidad extrema de mirar al ente y la realidad que nos circunda, desde un ángulo diverso de aquel que los reduce a una categoría o al útil-funcional. Heidegger sugiere comprender el enraizamiento de la obra en la lucha entre mundo y tierra que se muestra en el lenguaje poético. Su lectura de un templo griego es decisiva para fijar las líneas interpretativas que tensionan la hechura del mismo: la historia del pueblo que lo alza y el entorno natural que lo acoge.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Cf. M. Heidegger (2000c:30).

En su descripción, la metáfora del claro y del ocultamiento, revela un modo en el cual la obra y el lugar interactúan en un habitar en donde no se distingue el ser humano como ser individual sino como ser colectivo, el pueblo. Paradójicamente, la descripción heideggeriana del templo no sólo constituye la *escucha* de su “verdad” histórica, físicamente es una ruina, es un hecho *extraño* que se revela, es algo que *esta-ahí* y se constituye en objeto de pensamiento. ¿Volvemos a la idea de contemplación, como *teoría* que se inmiscuye en la experiencia de la obra y del espacio?

9.3 Desocupación del espacio: Jorge Oteíza.

A continuación, luego de haber expuesto los argumentos pertinentes a la técnica y a la obra en tanto modalidades del desocultar, según hemos visto con Heidegger, presentamos un caso en el que estos enunciados parecen tomar presencia. El caso refiere al escultor vasco Jorge Oteíza.¹⁷⁰ Ha motivado la incorporación de esta lectura la búsqueda de los movimientos de vanguardia hacia dimensiones de la expresión más allá de lo físico o figurativo. Lo incluimos antes de volcarnos al despliegue del concepto que titula esta tesis, puesto que en sus escritos y en su obra escultórica, hemos encontrado los estímulos y las indicaciones que nos han permitido elaborar dicha acepción. En efecto, la *pro-ducción de vacío*, se auxilia de un concepto en apariencia similar, acuñado por este escultor del arte moderno: *la desocupación del espacio*. En él vemos la posibilidad de enlazar los atributos del espacio físico con aquellos de carácter existencial. De este coloquio significativo, se deduce lo que entendemos por apertura del espacio a lo suyo propio, la espacialidad. Oteíza ha dejado una reflexión sobre el sentido que puede tener el logro del vacío:

¹⁷⁰ Jorge Oteíza (1908-1991) nació en Orio, provincia de Guipúzcoa, País Vasco. Se dedicó a la escultura a partir de 1928; al mismo tiempo estudia arquitectura, medicina y física. Vivió 13 años en Sudamérica. En la década de los años 50' comienza su obra “Aperturas de Huecos”; a mitad del decenio realiza su “Propósito Experimental”. Hacia el final de la década abandona la escultura. Luego, se dedicará a la escritura y a la investigación del pasado de su pueblo de origen.

Mi pensamiento es este: Espacio es lugar, sitio, y este sitio en el que nos desenvolvemos y en el que tratamos de realizar nuestra escultura puede estar ocupado o sin ocupar. Pero este sitio sin ocupar no es el vacío. El vacío es la respuesta más difícil y última en el tratamiento y transformación del espacio. El vacío se obtiene, es el resultado de una desocupación espacial, ésta es su energía creada por el escultor, es la presencia de una ausencia formal (...). En física el vacío se hace, no está. Estéticamente ocurre igual, el vacío es un resultado, resultado de un tratamiento, de una definición del espacio al que ha traspasado su energía, una desocupación formal. Un espacio no ocupado no puede confundirse con un espacio vacío (...).¹⁷¹

Lo que nos sugieren estas palabras, es entender el espacio al modo de fenómeno, como “el enunciarse de algo que no se muestra, por medio de algo que se muestra”.¹⁷² La obra de Oteíza, no refiere sólo al carácter mínimo y austero de su obra abstracta o a su investigación sobre el espacio, sino, más bien, a su propia *experiencia* con el espacio, especialmente la de su niñez. Tal fondo existencial, que sustenta su obra, está comprendido en sus operaciones sobre la forma, sea en el énfasis del carácter geométrico o en la modelación de los materiales, al suavizar la dureza del hierro o intentando hacer más transparente el cuerpo del alabastro. De cierto modo, en esta experiencia hay algo así como “lucha entre tierra y mundo” aunque no podamos afirmarlo con la elocuencia heideggeriana, en el lenguaje abstracto de la forma esculpida, tallada o construida parece estar abierta la posibilidad de revelar y ocultar lo esencial, aquello que anima la materia impenetrable y que ella busca desocultar.

Como ya se ha señalado, el avance de la técnica en la modernidad ha provocado una reacción en el ámbito del arte que ha motivado la búsqueda de modalidades del producir, que trasciendan lo material y de algún modo se inserten en el tiempo propio. Este contexto, le sugiere a Oteíza el retorno a una relación entre hombre y entorno

¹⁷¹ Cf. J.A.de Ory (2010). *Chillida*. <http://www.fronterad.com/?q=node/214>. Recuperado el 15.12. 2010.

¹⁷² Cf. *Supra*, Introducción, p.32. Cita.

natural, entre hombre y espacio cósmico, pues en ello reside el sentido y el valor de la existencia humana. A inicio del siglo XX, el arte pretende volver a retomar valores originarios sin mediaciones, inspirándose en estructuras y objetos rituales o artísticos de culturas prehistóricas, poniendo en acción contenidos potenciales o inminentes. Oteíza observa con interés estas reflexiones y adhiere a la metafísica de sectas y religiones, del mismo modo que lo hacían algunos integrantes de la escuela de la *Bauhaus*, del constructivismo ruso o del cubismo. Jorge Oteíza, pese a su obra tardía, es actor y protagonista del clima generado por las vanguardias.

Si bien su obra reviste un carácter decididamente personal y su concepción formal no pueda ligarse directamente a un movimiento específico, su interés se centra en las culturas primitivas y en referentes contemporáneos. En el primer caso, su inclinación lo lleva a observar la relación del hombre primitivo con el universo, a la relación metafísica o identificación espiritual que lo hace interpretar el cosmos y la naturaleza. Vislumbra Oteíza ritmos cíclicos y procesos dinámicos en los cuales está envuelto el hombre en esa relación cotidiana. Comprende el rol de los objetos e instrumentos que actúan como condensadores de leyes cósmicas y naturales, que luego transforma en objetos simbólicos que guardan relación con tareas cotidianas o participan en dar un sentido a los ritos. En el segundo caso, sus referencias modernas se centran en figuras conocidas del arte de la época, como son: Paul Cézanne, Kasimir Malevitch o Piet Mondrian; lo que busca en ellos es comprender su capacidad para concebir el espacio y el tiempo metafísico y elaborar así su propia concepción espacial a través de la “desocupación”. Las obras de estos artistas las describe del siguiente modo:

[en ellas]...no hay figura y fondo sino la creación de una figura espacial vacía infinita, dentro de un marco. Tanto el centro como el área circundante son la misma sustancia inmaterial, pero vibrante: la del vacío metafísico activo.¹⁷³

¹⁷³ Margit Rowell (1988:27). “Una modernidad intemporal”. En *De Varia Commensuración* Madrid: Ministerio de Cultura.

No obstante, no es sólo su interpretación del mundo primitivo o la lectura de sus obras lo que lo ha conducido a concebir su idea de vacío, sino también su propia experiencia del espacio, con los objetos y las cosas. En el libro titulado “*Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*”,¹⁷⁴ en donde interpreta el arte de ese país, narra este pasaje de su vida:

De muy niño, en Orio, donde he nacido, mi abuelo solía llevarnos de paseo a la playa. Yo sentía una enorme atracción por unos grandes hoyos que había en la parte más interior. Solía ocultarme en uno de ellos, acostado, mirando el gran espacio del cielo que quedaba sobre mí, mientras desaparecía todo lo que había en mí alrededor. Me sentía profundamente protegido. Pero, ¿de qué quería protegerme? Desde niño, como todos, sentimos como una pequeña nada nuestra existencia, que se nos define como un círculo negativo de cosas, emociones, limitaciones, en cuyo centro, en nuestro corazón, advertimos el miedo –como negación suprema- de la muerte. Mi experiencia de niño en ese hoyo en la arena –ustedes habrán vivido momentos muy semejantes- era la de un viaje de evasión desde mi pequeña nada a la gran nada del cielo en la que penetraba, para escaparme, con deseo de salvación. En esa incomodidad o angustia del niño despierta ya el sentimiento trágico de la existencia que nos define a todos de hombre y nos acerca de algún modo a uno de estos tres caminos de salvación espiritual que son la filosofía, la religión y el arte. (Manterola, 1996:1).

¿Qué consecuencias tiene esta experiencia del espacio para su obra posterior? Parece ser que de ella se deriva algo que podríamos asimilar a las características de un habitar. Por una parte, Oteíza revela la idea de estar en un mundo, ciertamente a veces hostil y agresivo; sin embargo, por otra, el estar al resguardo, protegido, por el carácter de un espacio que le otorga la posibilidad del ensimismamiento. Oteíza experimenta simultáneamente su estar expuesto y abierto al riesgo y al retraimiento a

¹⁷⁴ ¡Quosque Tandem! -es decir-, ¡Hasta Cuándo!

su propio ser. Es el encuentro consigo mismo lo que permite esa apertura o, como él dice, los “caminos de salvación”.

9.3.1 La obra en el lugar. La crítica ha dividido el breve lapso de tiempo dedicado por Oteíza a la escultura, entre los años ‘30 y ‘50 del siglo XX, en tres períodos distintos.¹⁷⁵ Esta división, permite buscar en su obra alguna resonancia con las ideas heideggerianas desplegadas. Una primera observación muestra su preferencia por los objetos simbólicos, ídolos primitivos modelados en distintos materiales que asumen caracteres antropomórficos. Oteíza quiere fundir y dejar plasmada su gran energía en la masa de la piedra e imprimir en ella lo que considera es un tiempo condensado, cósmico. El carácter indicador de estos objetos se retrotrae al mundo. A través de una específica técnica, nacen en un mundo localizado, lugarizado. Si bien no son útiles, cada uno de ellos remite a un lugar que le da el sentido. Son objetos que *están en el mundo*. Así se entiende en su obra *La vía láctea* (fig.15) que revela cómo “la ocupación descubre la naturaleza en una determinada dirección” (Heidegger 2005:98), es decir, en este caso, el mundo circundante refiere a las estrellas y a la banda de luz que conforman entre ellas. Tal orden, se vuelve “orientación” y “habitación” que sugiere el lugar *dónde* se está.

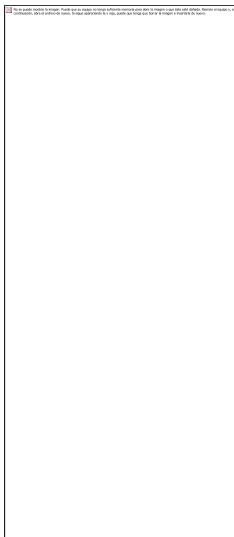


Fig. 15 J. Oteíza. La vía láctea, 1955

¹⁷⁵ Cf. M. Rowell (1988:35).

En este primer período, Oteíza busca establecer conexiones y vínculos con la experiencia del mundo e intenta plasmarla en la piedra. Busca que su escultura se reuniese en sí esa concepción unitaria para otorgarle un carácter sagrado. Este impulso lo hizo reflexionar sobre valores originarios. Su lectura respecto de las expresiones del arte primitivo así como su experiencia lo guían en la exploración de las potencialidades de la materia, tal como se entiende de estas palabras:

Imaginándose tal, el escultor hacía pequeñas esculturas, Cromlech de bolsillo, perforando los trozos de piedra arenisca que conseguía en una cantera situada en el alto de Zarauz. Todo lo que miraba a través del agujero se hacía de inmediato sagrado. (...) Así es la pintura prehistórica. Todas las pinturas están hechas en el cielo, en el firmamento. Esto es lo que la cueva, la pared de piedra de las pinturas rupestres representan.¹⁷⁶

9.3.2 Lucha entre materia y luz. A partir de los años 40, Oteíza comienza su trabajo de perforación de la piedra, creando vacíos intersticiales o ejecutando cortes precisos en sus caras. De hecho, siguiendo un principio sugerido por Boccioni¹⁷⁷ respecto de que el espacio y la luz debían penetrar en la masa escultórica, practica huecos que atraviesan el material, llamados por él, “condensadores de luz”. Con ellos, Oteíza revela el efímero espacio interior de la piedra o del alabastro. La exterioridad, sometida al efecto del espacio y la luz interior se muestra como un límite difuso, transformándose en una gradación luminosa.

Efectivamente, pese a los fuertes contrastes de las caras, agudizados por los cortes planos o cóncavos sobre la piedra, la integridad material no se define por medio de límites físicos, sino que está dada por las condiciones cambiantes del entorno, que actúan sobre la figura mostrándolas. Las obras de Oteíza, no son cosas que *están-ahí* simplemente. Su propósito es volverse “habitación” ocupando un determinado lugar,

¹⁷⁶ Cf. P. Manterola (1996:2).

¹⁷⁷ Cf. M. Rowell (1988:19).

son, en la medida en que revelan el particular entorno de luz, demostrando la precariedad de su existencia como entes individuales, pero difundiéndose en un espacio propio que sólo ellas pueden abrir; su propio mundo circundante de referencia. En estas obras el entorno aparece como la “comarca” que le otorga el sentido. Aparece un intermedio, un *entre* o una distancia que dialoga entre obra y entorno. Aquello que en el útil desaparece al momento de su uso. La obra necesita de un *claro* en el que revelarse, porque en la obra lo que obra es la verdad, y es en la luz que se da la verdad de la obra. Algo de esta reflexión entendemos pertinente en la escultura que le dedica al pintor Piet Mondrian (fig.16).

La síntesis entre formas geométricas puras y formas geométricas más libres conduce al escultor a una forma abstracta que se desenvuelve en diálogo con el espacio. La naturaleza del material localiza la obra en un lugar. A través del movimiento de la luz del entorno que envuelve su aspecto sólido y estático se transforma en una entidad diversificada. Su relación no es ya sólo con el aire, sino con el espacio, la luz y los claroscuros. Todos ellos activan la masa y las hendiduras que inscriben agudos ángulos y volúmenes diversos. Estas obras encuentran su referencia en la lucha entre *tierra y mundo*. Tierra interpretada como la energía que se desprende del material, la transparencia de la piedra. Pero el carácter etéreo proviene de la geometría, del juego que concreta la *figura*, la forma, al determinarla por ordenados y rigurosos cortes.

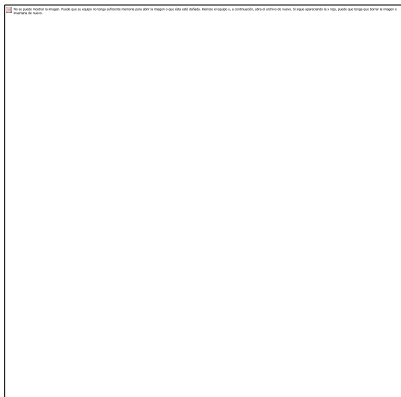
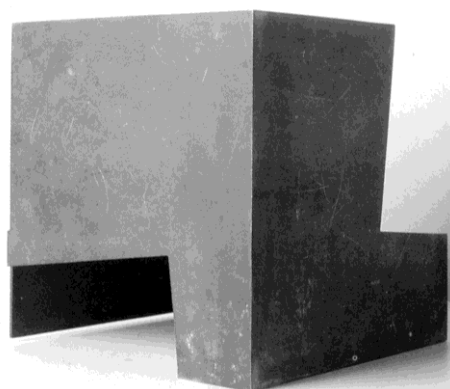
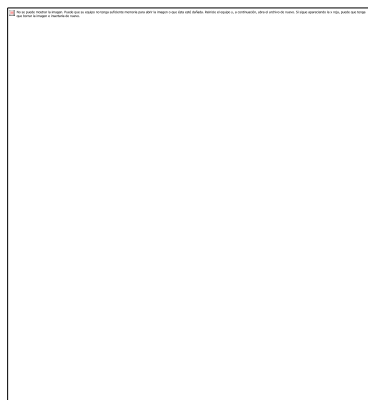


Fig.16 J. Oteíza. *Conclusión experimental para Mondrian*, 1973.

9.3.3 Un vacío para el sí-mismo. En su último período de trabajo, a fines de los años 50, Oteiza se aboca al metal para realizar la llamada “desocupación espacial”. Esta vez no se trata de horadar un sólido, sino de crear un *vacío activo* en el centro de un volumen construido. Según sus palabras, el objetivo es crear un espacio metafísico, lo que caracterizará sus últimas obras. Materialmente, las cajas vacías o cajas metafísicas son volúmenes cúbicos construidos con láminas de hierro (fig.17-18). El interior es vacío y las caras planas recortadas se abren en todas las direcciones del espacio. En esta configuración, el interior está en contacto directo con la exterioridad. A partir de estas aperturas, los elementos metálicos dejan entrar la luz mostrando simplemente un espacio vacío interior intangible. Esta serie de esculturas puede comprenderse como un conjunto de cubos regulados por una gradación de aperturas y cerramientos dando origen a una descomposición paulatina del volumen inicial. Su acción en el espacio concretiza un lugar y para ello materializa los límites. Simultáneamente, el haz de luz construye la propia sombra que crea lo interior atmosférico.



Figs.17-18 J. Oteiza. *Caja Vacía*, 1958.

Como en obras precedentes, en ellas también existe el libre juego de la luz sobre los vacíos y la relación de un interior hueco con la exterioridad “natural”. Sin embargo,

son estas obras de metal las que provocan la pregunta por el valor del vacío. El movimiento horizontal del espacio es continuo pero a veces interrumpido por las caras metálicas que buscan precariamente envolver un vacío interior. Son objetos mediadores que buscan correspondencias entre *interior* y *exterior*, pero que sólo consiguen medir ese *entre*. Son pequeños umbrales de traspaso que hablan de lo efímero de la interioridad. El paulatino desmembramiento de la materia inclina la lucha entre materia y espíritu hacia lo intangible. “El espacio no es más que un horrible afuera-adentro” (Bachelard, 1991:257).

En esta serie de obras, denominadas Caja Vacía (*Caixa Buida*), Oteíza, plantea la pregunta por el vacío como lugar vinculado a la vivencia del espacio. ¿Es este vacío la *representación* de un lugar, como aquel de las playas de su infancia, o de un vacío existencial, expresado como fragmentación y pérdida de la totalidad espacial? ¿O acaso estamos nuevamente frente a la representación de lo de fuera y lo de dentro pero esta vez referido al propio ser? Para Bachelard, el límite entre el afuera y el dentro “es doloroso en ambos lados” (Bachelard, 1991:256). Sin embargo, el dolor no viene del exterior, dice el filósofo francés, sino aquí el miedo es “el ser mismo”, pues que no encuentra “dónde huir, ni donde refugiarse”. Oteíza mismo plantea estas dudas diciendo:

¿Qué es esa ausencia en mí, que no puedo concebir, ni conmovir, a la que ni pertenezco, ni me pertenece, pero que me habita y me detenta? ¿Quién debe responder por ese estigma endeble, indefinido hueco, vacío sin fronteras, que me aterroriza?¹⁷⁸

Entonces, experimentar el espacio, en tanto desocupación ¿es también un modo de vaciarse, de congregarse y simultáneamente abrirse y exponerse? Algo de este juego parece haber en el texto heideggeriano *El arte y el espacio*, especialmente, porque la “libre donación de lugares” es un *reunir* vinculado a la verdad de la obra pero,

¹⁷⁸ Cf. P. Manterola (1996:6).

simultáneamente, es una *apertura* al mundo. Como lo desarrollaremos más adelante,¹⁷⁹ el espacio comprendido por Heidegger como “fenómeno originario” es lo *otro* que emerge de ese juego que remite a una nada original que sobresalta y amenaza.

Capítulo 10: En el vacío leemos el espacio-tiempo.

El desarrollo del apartado precedente ha sido útil para dar un paso hacia la clarificación de nuestro concepto de *pro-ducción*. Al hacerlo, hemos tenido en consideración los términos con que Heidegger enfoca la técnica y la obra de arte, es decir, la técnica pensada esencialmente y la obra en cuanto a que en ella “lo que obra es la verdad” (*Alétheia*). Los alcances de esta última expresión permiten interpretar la *pro-ducción* (*Hervorbringen*), como apertura, desocultamiento, así como se entiende en las palabras griegas *téchne* y *poíesis*. Seguidamente, hemos introducido el concepto de “desocupación del espacio”, presentando aspectos relacionados con el pensamiento y la obra escultórica de Jorge Oteiza. Con todo, hemos llegado al tercer modo de intervención del espacio en la arquitectura, en cuanto espacio-vacío. Si se aplican estas consideraciones a nuestro concepto guía, tenemos que la *pro-ducción de vacío*, significa revelación del fenómeno del espacio. En tal conocer, el espacio remite a su carácter esencial, a la apertura de lo suyo propio. En consecuencia, hablamos de un espacio *desocupado* de su condicionamiento técnico, en cuanto medio para un fin, utilitario o estetizante. Dicho de otra manera, la *pro-ducción de vacío* es la *epoché* de la representación habitual, técnica del espacio. Pero aún queda la tarea de interrogar *el vacío*, pues, en esa representación, el vacío aparentemente es una nada. Por el contrario, aquí vemos que en él campea la *espacialidad*, más aún, no es lo único, es también abismo, espacio-tiempo.

¹⁷⁹ Cf. *Infra*, apartados 11.2 y 11.3.

Si recordamos el pasaje de la *Teogonía* citado con anterioridad, observamos que allí el espacio está ligado a Cronos y a la técnica. Del mismo modo lo vemos en Oteíza. Por ende, desentrañar el sentido esencial del espacio significa *experimentar* su apertura junto a esas dos otras dimensiones. Efectivamente, en esa condición original, la *pro-ducción de vacío* es manifestación del espacio que se constituye *con* el tiempo y se abre *con* la obra. A la luz de la arquitectura, una técnica que trata con ideas y cosas, espacio y tiempo remite a un aquí y a *algo sido*; preexistencias y memoria.

10.1 Otra sensibilidad por el espacio.

En el libro *En el espacio leemos el tiempo*, publicado el año 2003, el historiador y sociólogo Karl Schlögel, observa un aspecto cardinal del problema del espacio contemporáneo: su *disolución*. Los argumentos para afirmar tal cosa, los encuentra en los efectos de la revolución en las nuevas técnicas informáticas y en la potencia de las tecnologías desarrolladas en los últimos tres decenios. Para Schlögel, la “contracción” del espacio y la disminución de las distancias, que caracterizan el escenario actual, comportan el riesgo de la pérdida de significado de la distancia, queriendo decir que lo está en juego es el sentido de la espacialidad. Nada menos que lo que identifica al espacio. No obstante, de la implantación planetaria de “lo inmenso y artificioso de los dispositivos de ajuste del montaje” (Heidegger: 2008:19), depende el funcionamiento de la sociedad moderna. Es la *Ge-stell*, que cambia el carácter de sus operaciones, pero no pierde su estructura impositiva; expande tecnológicamente la función de los órganos sensitivos del hombre, fundiendo en una sola dimensión el espacio y el tiempo para provocar de esta suerte una “compresión espacio-temporal”.¹⁸⁰ En otras palabras, nuevamente se pone en cuestionamiento la base histórica en la cual han descansado las disciplinas del espacio, puesto que la utilización de dispositivos que suministran las comunicaciones, el traslado o la creación de ambientes, alteran las

¹⁸⁰ Concepto de David Harvey, cf. Pallasmaa (2006:21).

condiciones de recepción del espacio generando “una crisis de las dimensiones y de la representación” (Virilio, 2003:54).¹⁸¹

La técnica ha creado los medios para reducir la experiencia del espacio. Sus dispositivos anulan la fricción espacial, reducen a *tiempo* los actos de los individuos. La *praxis* moderna tiende a reducir esta dimensión existencial, acercándolo todo, reduciendo tiempo y espacio por la acción de dispositivos. El filósofo italiano Umberto Galimberti escribe:

El objetivo de la técnica ha sido siempre la reducción del espacio y del tiempo que media entre las necesidades y su satisfacción, hasta el límite de la supresión (Galimberti 2002:665).

Lo que la técnica olvida es la dimensión existencial, la extensión atmosférica, el sentido particular de la convivencia y de los “lugares”, se trate de calle, plaza o de un recinto en particular. Desde este punto de vista, la historia humana misma se puede interpretar como una búsqueda por quitarle “peso” o sustancia a los eventos para volverlos cada vez más virtuales y leves. Algo de ello hemos visto cuando se ha descrito el proceso de vaciamiento en la arquitectura. No obstante, a partir de la invención de la escritura la técnica, en cuanto instrumento de mediación, ha tendido sistemáticamente a la reducción de la magnitud espacial, substituyendo situaciones vividas y experimentadas con la palabra.¹⁸²

Para Heidegger, la técnica misma busca la “supresión de toda posibilidad de lejanía” (Heidegger, 2001:121). Aunque esa cercanía no sea cercanía en cuanto tal. Todo ello significa homologar las diversas manifestaciones de lo social, de lo público y de lo privado, en un solo espacio continuo, tal como lo ha planificado y construido la

¹⁸¹ Paul Virilio ilustra este punto con la siguiente frase: “La asimilación del tiempo y el espacio por las altas velocidades sustituye el exotismo del viaje por la vastedad del vacío, lo que no planteaba ninguna duda para Heine, que verá en este aniquilamiento el fin supremo de la técnica”. Cf. P. Virilio (2003:126).

¹⁸² Cf. P. Sloterdijk (2007:235).

arquitectura moderna.¹⁸³ En el artículo “La Cosa” de 1951, Heidegger ilustra esta reducción del espacio a través de la pérdida de distancia, calificándola como “lo terrible”. Para él esto significa sacar “todo lo que es de su esencia primitiva”. En las primeras líneas de artículo escribe:

Todas las distancias, en el tiempo y en el espacio, se encogen. (...) Hoy todo lo presente está igualmente cerca e igualmente lejos. Lo indistante es lo que predomina. Ninguna reducción o supresión de lejanía trae, sin embargo, cercanía alguna. (Heidegger, 2001:130).

Un llamado a permanecer con aquello que está en nuestra proximidad es lo que se lee en ese importante escrito; desde esa proximidad se puede *medir* una distancia, en este caso, al filósofo analiza un utensilio, una cosa, desde donde “acercar el mundo”, es decir, busca enfatizar la dimensión no física de la distancia. Sin embargo, la idea de la sumisión del espacio al tiempo o de su asimilación no ha sido una obsesión del pensamiento filosófico, o de una ideología, sino un fenómeno histórico, sintetizado en lo que hoy llamamos proceso de modernización. Las repercusiones y correlatos que de él derivan han perturbado diversos ámbitos de la investigación, en la ciencia y en el arte y desde luego en la arquitectura. En todos ellos, la prioridad alcanzada por el tiempo, por el factor temporal irreversible.

Para Schlögel, sin embargo, en nuestra época están dadas las condiciones para volver a una tradición teórica previa, supuestamente extinta por causa de la valorización del tiempo en los diversos planos. Refiriéndose a la narración histórica, intuye la recuperación del pensamiento del espacio, observando hechos y aportes provenientes de diversas direcciones, cuya finalidad o resultado conduce a una vuelta a la noción

¹⁸³ El caso más emblemático para la arquitectura, por su enorme tamaño, es el *Cristal Palace*. Construido con elementos prefabricados y envolvente vidriada, este edificio constaba de un solo gran espacio. Fue erigido para albergar la Gran Exposición de Londres, en 1851. Para el filósofo Peter Sloterdijk, es la metáfora arquitectónica que representa el espacio interior, protegido, globalizado, del mundo capitalista. Cf. P. Sloterdijk (2007).

de espacio. Este hecho, denominado “giro espacial” (*Spatial turn*),¹⁸⁴ lo entiende como la tentativa de subvertir, en el orden del pensamiento, la hegemonía histórica del tiempo, como categoría ontológica esencial. Según su opinión, este escenario puede permitir “la reorganización y nueva configuración de antiguas disciplinas”.¹⁸⁵ Las expresiones de este retorno del espacio son diversas y brotan abundantemente, opina Schlögel.

En efecto, así como el historiador Schlögel busca el reestablecimiento del concepto de espacio con su obra, delimitada y operativa, también lo hace Peter Sloterdijk con un vasto e imponente proyecto filosófico. En ambos casos, se lee la voluntad de mostrar cómo, en momentos de máximo desarrollo de las tecnologías de la información, de la ineludible formación de una sociedad “globalizada” o de una aguda crisis geopolítica, pensar la existencia y la coexistencia desde el espacio sigue siendo cuestionamiento radical. Estas señales, sin embargo, no han sido las primeras. Recordemos *Ser y Tiempo* de 1927 y los sucesivos aportes de Heidegger, entre ellos aquél de mediados del siglo XX, en Darmstadt, cuando pronuncia su conocida conferencia *Construir Habitar Pensar* a un grupo de arquitectos, y formula la relación entre hombre y espacio como condición privativa y el “habitar” como el modo de ser (estar) del hombre en la tierra.

Del mismo modo actúan los trabajos sobre el espacio de Gastón Bachelard, de Maurice Merleau-Ponty o de Otto Friedrich Bollnow. En esas obras, no sólo se reafirma la concepción espacial existencial que atañe al hombre en su estructura, sino, además, se contrasta con aquella noción circunscrita a la metafísica de la presencia dominante. También es el caso de Michael Foucault. En efecto, poco antes del mayo parisino, en el año 1967, el filósofo francés realiza en el *Cercle des Études*

¹⁸⁴ Cf. K. Schlögel (2003:64).

¹⁸⁵ Cf. K. Schlögel (2003:64).

Architecturales de París, una conferencia que llevaba por título *Des espaces autres*.¹⁸⁶ Aunque las ideas centrales ya las había dado a conocer previamente en una entrevista radial, en la ocasión, ante una audiencia de arquitectos, Foucault desarrolló los seis principios de la Heterotopología. Una ciencia nueva cuyo objeto, según sus palabras, serían aquellos “espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos”. Transponía, en esa ocasión, sus investigaciones sobre el lenguaje al campo de la arquitectura. Afirmaba no interesarle la metáfora espacial, sino haber encontrado, sin saberlo, que los objetos del lenguaje se hallaban *espacializados*. De ello deduce la clave de su indagación futura: “el lenguaje es (o quizás ha llegado a ser) asunto de espacio” (Foucault, 1984:1).

Todo ello ha influido la arquitectura, desde luego. Christian Norberg-Schulz, historiador y crítico de la arquitectura, ha sido quien ha considerado con propiedad la noción de espacio existencial de Martin Heidegger en sus reflexiones. No obstante, reconoce que en su libro *Intenciones en arquitectura*, de 1963, había dado poca importancia a la noción y que no debía constituir algo esencial en la teoría de la arquitectura. Imbuido, como estaba, en estudios sobre de la percepción visual y la geometría, consideraba que los estudios sobre el espacio no debían trascender más allá del edificio mismo y de su volumen tridimensional. Sin embargo, con la noción de espacio existencial heideggeriano, “el espacio reconquista aquella posición central que debería ocupar en la teoría de la arquitectura” (Norberg-Schulz, 1982:24). Desde esta óptica, el crítico noruego concibe el espacio arquitectónico como concretización de esquemas e imágenes ambientales, inherentes a la condición del hombre de “estar en el mundo”. Esta teoría no deja de ser fundamental para una comprensión amplia de la relación entre arquitectura y lugar, privilegiando para ello un punto de vista fenomenológico en sus estudios de comunidades originarias o regionales.¹⁸⁷ No obstante, Norberg-Schulz no indaga a fondo la relación con la técnica moderna, que

¹⁸⁶ Cf. M. Foucault (1984).

¹⁸⁷ Cf. *Supra*, Capítulo 3, p.82ss.

sólo considera útil frente a los aspectos cuantitativos de los problemas y porque “ayuda a sustituir los motivos devaluados de las formas de historicismo que dan carácter a nuestro entorno y así hacer que éste se convierta en un lugar real”.¹⁸⁸

De este modo, otra sensibilidad aparece en el discurso arquitectónico por el espacio. Precedentemente, hemos mencionado a autores contemporáneos que reflexionan en esa dirección.¹⁸⁹ Un punto de vista más preciso, lo provee el historiador y crítico inglés Kenneth Frampton en *Historia crítica de la arquitectura moderna* (1980). Atendiendo trabajos de Heidegger y del filósofo Paul Ricoeur, Frampton acuña el concepto de “Regionalismo crítico”, con el cual piensa se pueda contrarrestar el avance y dominio de la sociedad globalizada. Compartiendo con Ricoeur, que “no todas las culturas pueden absorber y sostener el impacto de la civilización moderna”, intenta poner en relieve un tipo de producción arquitectónica localizada, regional y de gran identidad. Con esta noción, Frampton postula la urgencia de reivindicar tradiciones locales y técnicas constructivas circunscritas a un territorio cultural pertinente. Dice Frampton:

Entre los diversos factores que contribuyen a la emergencia de un regionalismo de esta clase está no sólo una cierta prosperidad, sino también una especie de consenso anticentrista; una aspiración de tener por lo menos una forma de independencia cultural, económica y social (Frampton, 1993:318).

Por su parte, el arquitecto Paolo Portoghesi con su artículo para el catálogo de la Bienal de Venecia de 1980, *La presenza del passato*, aboga por “el fin de la prohibición”, aludiendo a la necesidad de escapar de conceptos y métodos que impone el racionalismo a ultranza de la arquitectura moderna. Al mismo tiempo, promueve la memoria y la historia, volviendo a una concepción de proyecto en donde el examen del espacio construido constituye la fuente de referencias y significados.

¹⁸⁸ Citado en K. Frampton (1993:348).

¹⁸⁹ Cf. *Supra*, Capítulo 3, p. 86.

En este sentido, los textos de Aldo Rossi y Robert Venturi son emblemáticos.¹⁹⁰ En el ámbito de la teoría e historia de la arquitectura, el sentido de la Bienal veneciana marca un punto de inflexión entre la modernidad y la así llamada posmodernidad.

Para finalizar este recuento, en donde se han individualizado las señales de otra sensibilidad por el espacio, diversa de aquélla del dominio técnico, parece necesario detenerse en una circunstancia particular de esta recuperación del espacio. Se trata del momento de la historia de la arquitectura, en el que emerge una concepción de espacio que no sólo busca reinterpretar de manera particular el sentido conocido de la noción moderna de espacio-vacío, sino también, explorar la potencialidad reveladora, desocultante, de la arquitectura. Tal oportunidad se genera en la Italia de posguerra, cuando se hace evidente la necesidad de una política de recuperación de edificios antiguos y de renovación de museos.

Los años cincuenta en Italia fueron de reconstrucción y debate sobre el destino de las preexistencias y del legado histórico. Al interior del ámbito de la teoría y la historia, ya se habían escuchado algunas voces de cuestionamiento de la “racionalidad” de la arquitectura moderna y su principal operación, la *tabula rasa*. Se cuestionaba entonces el vaciamiento de valores históricos y la pérdida del carácter vivencial de las nuevas soluciones y de los lugares. Asimismo, se manifestaban por concertar un espacio inclusivo, mediatizando la visión abstracta de la modernidad, con lo propio del espacio construido, localizado y heterogéneo. Dicho experiencia comienza con la renovación de los museos. Tal es el caso del reordenamiento de la Galería de la Academia de Venezia en 1946, obra de Carlo Scarpa, y la inauguración del Palazzo Bianco en Génova, obra de Franco Albini de 1951. A partir de estas primeras manifestaciones, el trabajo de los arquitectos consiste en elaborar un pensamiento que permita comprender e intervenir en una estructura preexistente, que “habita”. Se trata

¹⁹⁰ Cf. A. Rossi (1980). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: G. Gili; R. Venturi. (1972). *Complejidad y Contradicción en la arquitectura*. Barcelona: G. Gili.

de conocer primeramente el elemento físico, el *texto* espacial y tectónico, la historia de las intervenciones, el proceso “de lo ya sido”. En síntesis, se trata de la *lectura* de la preexistencia, como argumento para la intervención.

10.2 Lo decisivo del espacio preexistente.

En este escenario, se produce la confrontación entre una modalidad de producción espacial, que como hemos visto es consecuencia del desarrollo del proyecto moderno, con el proceso de disolución que preconiza. Las intervenciones en estructuras preexistentes, desafía y se opone a la acepción moderna de proyecto, pues relativiza su carácter lineal y absoluto. Junto con disolver la valencia paradigmática de la estructura, ya que ésta debe ser finalmente intervenida, también cuestiona la idea de novedad,¹⁹¹ dada la elocuencia física del existente, se condiciona la imposición de otro lenguaje. Gianni Vattimo, en el ensayo “Habitar está antes que construir”, a propósito de la oposición metafísica entre *ser* y *devenir*, que aquí se interpretan como proyecto absoluto y proyecto relativo, aboga por un pensamiento que disuelva la oposición,¹⁹² ya que la “arquitectura, cada arquitectura, no responde a sentidos últimos (*archai*), sino que se mueve en ámbitos de sentidos relativos” (Vattimo, 1982:49). La preexistencia corroe el sentido del proyecto absoluto y deja emerger *el tiempo* bajo el aspecto de viejas estructuras y una modalidad de construcción histórica nutrida de inevitables y sucesivas remisiones, culturales o sociales. La ciudad misma está construida de este modo. Su desarrollo obedece a un conjunto de intervenciones sucesivas, que no sólo pone en cuestionamiento aquellas precedentes, sino también las propias trazas originales. La emergencia de la noción de proyecto relativo cambia el sentido del espacio en la arquitectura moderna. Vattimo, interpelando a Heidegger, con relación a su idea de proyecto, acorde a aquél arquitectónico, escribe:

¹⁹¹ Recordemos la crítica del A. Loos al *Architect*. Cf. *Supra*, p. 164.

¹⁹² Cf. G. Vattimo (1982:48).

Es sabido que en *Sein und Zeit* Heidegger confirió una posición central al proyecto como carácter constitutivo de la existencia. Pero en las obras sucesivas este rol central ha sido siempre ocupado por una noción en muchos aspectos opuesta: aquella de *An-denken*, rememoración. Este es otro aspecto de la disolución nihilista del proyecto. Pensado a la luz del *Andenken* heideggeriano, el proyecto se cualifica como pro-yección, como en el cine: arrojar sobre la pantalla formas ya escritas en la sutil película de la *Ueber-lieferung* -la tradición- y del *Ge-schick*- el envío; la luz que permite la proyección es el acto interpretativo. (...), en una perspectiva heideggeriana, la arquitectura pierde su carácter proyectual absoluto y se cualifica como actividad hermenéutica (Vattimo, 1982:49).

Entre las operaciones que identifican las intervenciones en antiguas construcciones, prevalece el principio de diálogo entre espacio-vacío y objeto expuesto. Un vacío producido al interior de una estructura histórica. Para Marisa Dalai Emiliani, historiadora del período de reconstrucción en Italia de los años '50, este principio nace espontáneamente, para luego transformarse en un verdadero *metalenguaje*. Sin tener mucha conciencia del paso que se estaba dando, dice la autora, la relación entre espacio-vacío y objeto se establece del siguiente modo:

... la tendencia es la de articular las grandes salas, aunque históricas, en locales más simples y recogidos, gracias al uso de paneles móviles para su cerramiento. Pinturas oscuras y decoraciones en estilo ceden el paso a simples estucos pintados en tonalidades claras y neutras (marfil, gris perla o blanco absoluto). Los cuadros son seleccionados y separados unos de otros, lo que supone más depósitos y mayor superficie para las salas. Se eliminan las falsas cornisas, los diversos tipos de pedestales, las bases, los zócalos y *boiseries* que antes servían para adaptar los cuadros a las paredes. Ahora, las obras están más espaciadas y alineadas al nivel de la mirada de los visitantes. Vitrinas de cristal con soportes metálicos, de diseño más o menos racionalista (muchas veces demasiado similar a los stands de las ferias) sustituyen los armarios de vidrio que abultaban e impedían una visión simultánea de los objetos, mientras las esculturas conquistan el centro del ambiente

y se presentan en modo diferente y con una idea escenográfica ya que se han eliminado los apoyos uniformes al muro.¹⁹³

Este “tono” diverso del espacio, se potencia con un proyecto diverso. “El timonel de toda praxis y de toda *téchne*” (Cacciari: 202:18), ahora tiene como tarea concertar la dirección a seguir y no imponerla. En efecto, en el proyecto, y luego en la obra, se articulan criterios de rehabilitación y de conservación de espacios que remiten a una realidad cultural temporal y atmosférica determinada en consonancia con una noción de espacio abstracto derivado de las propias leyes de configuración espacial. El espacio-vacío que de ello se deriva, fusiona los rasgos abstractos, metafísicos, de la modernidad expresada con los vestigios de construcciones sacados a la luz. Esta experiencia ha madurado junto a los principios de la restauración, imponiéndose en la arquitectura actual, aunque muchas veces esta operación busque efectos estetizantes. Despojada del diálogo con la preexistencia, el cuerpo tectónico sólo puede manifestar su materialidad, el cómo está hecho. Lo cual no excluye que de este aparente no decir nada, emerjan otros sentidos inadvertidamente; el espacio-vacío se oculta.

El caso emblemático de este período lo representa la obra del arquitecto Carlo Scarpa.¹⁹⁴ En este arquitecto, lo que predomina es su capacidad de interpretar tramas de significado en objetos, espacios y estructuras históricas caracteriza su trabajo. Los múltiples signos y acontecimientos históricos devienen para él, *textos* visuales y relaciones formales.¹⁹⁵ Sus intervenciones, buscan crear momentos de comprensión histórica, visual y figurativa. Esta concepción le permite sortear los dictámenes del diseño técnico. Su planteamiento de diseño hace dialogar espacio y tiempo. Sugiere vínculos con la historia potenciando remisiones, sintonías y resonancias a través del uso de diversos materiales que dialogan con la obra expuesta y su lugar.

¹⁹³ Marisa Dalai Emiliani (1982:151). *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*. Milano: Edizione di Comunità.

¹⁹⁴ Cf. Francesco Dal Co y G. Mazzariol (1987). *Carlo Scarpa 1906-1978* Milano: Electa Editrice.

¹⁹⁵ Cf. Sergio Los (1994:36). *Carlo Scarpa*. Colonia: Benedikt Taschen.

Pese a mantenerse alejado de la arquitectura más de la mitad de su vida, Scarpa, junto a otros arquitectos, será pionero en la rehabilitación de edificios antiguos.¹⁹⁶ Este hecho les impone el deber de desarrollar una mirada diversa respecto del proyecto moderno. Inicialmente, motivado por el trabajo interpretativo de los valores puestos en juego por dichos edificios; valores contextuales, históricos, culturales. Luego, por la comprensión del sentido de esos restos, obras y objetos en relación a un sujeto que los experimenta. Esta mirada, entonces, implica la consideración histórica del contexto previo a la intervención y de la condición actual, fáctica, del mundo al cual son devueltos. En ambos casos esto se traduce en una actitud de escucha. Un “dejar que las cosas hablen”, para así calibrar las posibilidades de intervención en lo construido. En ese plano, lo nuevo está enmarcado en un margen estrecho de posibilidades, pues la relación entre lo viejo y lo nuevo teje una compleja trama de interferencias y potenciamientos que impiden la inmediatez del diseño determinista, deductivo. Limita la prefiguración y exige el planteamiento del proyecto desde la dimensión espacio-temporal.

Al crearse un vínculo entre presente e historia de la preexistencia, como relación entre lo nuevo y lo viejo, el proyecto evidencia una dialéctica temporal que se funde en una totalidad que hace cambiar el sentido del proyecto y el del espacio. La fusión de elementos fragmentarios en un “aquí” y un “ahora” esencial remite a algo diverso que está fuera de ella, su sentido. El vacío es el “material” que amalgama esa configuración. Innovador en el diseño de objetos de vidrio en Murano, la experiencia de Scarpa con ese material maleable y ligero, marca su sensibilidad por el *tiempo*. Su cultura veneciana, un palimpsesto de expresiones, lo impulsa a integrar y conciliar opuestos. Así, leemos que tiempos diversos están como “fundidos” en el espacio-vacío (fig. 19-20-21). La idea de proyecto moderno pierde su carácter *absoluto*, y el vacío de la modernidad ahora puede ser comprendido como condensador de una experiencia espacio-temporal en acto.

¹⁹⁶ Con Franco Albini y el grupo compuesto por Banfi, Belgiojoso, Peressutti y Rogers (B.B.P.R).

Tal es el caso de su intervención en Verona en el museo de Castelvecchio en 1957. Según se desprende de diversos dibujos del arquitecto, la antigua estructura datada del siglo XIV, está tratada internamente siguiendo criterios de una gramática urbana propia del espacio veneciano (Fig. 19-20-21). Scarpa sigue las sugerencias del popular barrio del Arsenal de ciudad lagunar. Para L.Magagnato, en este espacio,

...se asiste a un ritmo continuo de expansiones inmensas y de angostas compresiones que se alternan según reglas que se sustraen a las coordenadas simétricas, escenográficas propias de la monumentalidad clásica o barroca...¹⁹⁷



Fig. 19-20-21 C. Scarpa. Museo Castelvecchio. Verona, 1957-58. Dilatación y contracción espacial

Del mismo modo, Scarpa excava buscando piezas para reutilizar; piedras, ladrillos y mármoles que, habiendo estado en contacto con la vida de la ciudad, poseen las trazas de sus usos como en veredas, calles, pavimentos, así como el color de los muros los cuales toman una nueva vida en la operación de restauración. Junto a ello, y con extrema libertad, se acompaña el uso de cemento, acero, madera y estucos pintados, que revelan, al decir de Magagnato, “la simpatía de Scarpa por Mondrian”. Así, dice el historiador, no son las formas, sino “la naturaleza corpórea” del Medievo local impulsada por la formación moderna del arquitecto lo que genuinamente retoma vida.

¹⁹⁷ Cf. L. Magagnato (1984:159). “El museo de Castelvecchio” en *Carlos Scarpa 1906-1978*. A cargo de Francesco Dal Co y Giuseppe Mazzariol. Milano: Electa.

El punto central de la intervención scarpiana, es el amplio espacio destinado a la estatua ecuestre de Cangrande¹⁹⁸ (fig.22-23). En efecto, encontrar el lugar para su colocación constituye la solución que disuelve un complejo problema de restauración ambiental y de museología. Porque, por una parte, entrega a la estatua misma una ubicación que mantiene protegida, su función histórica monumental, pero, por otra, otorga al conjunto su legibilidad museológica. Los diversos puntos de vistas que ofrece este lugar central “enriquecen la comprensión crítica de todo el conjunto” (Magagnato (1984:160). Por lo mismo, la instalación de la estatua, bajo la concepción de un espacio-vacío, se transforma en acto esencial y reunidor. “Constituye el soporte conceptual de una elección conclusiva sobre una ubicación notable.” (Magagnato (1984:160).



Figs.22-23 C. Scarpa. Museo Castelvecchio. Verona, 1957-58.

¹⁹⁸ Alberto I Canfrancesco della Scala conocido como Cangrande della Scala, fue Señor de Verona entre a inicios del siglo XIV.

Capítulo 11: Correspondencias entre Heidegger y Venezia.

Cuando se está frente a la presencia del Coliseo, enorme tambor con órbitas sin ojos, se tiene el sentimiento del vacío.

Giuseppe Ungaretti. *Sentimiento del tiempo*

¡Casas vacías! Como una Madre

Anciana – así las honro.

Porque vaciarse es una acción:

Aquello que está vacío desde siempre
no se puede vaciar.

(Casas medio vacías,
mejor sería quemarlas)

Marina Cvetaeva. *Poemas finales*

En este último capítulo, mostraremos algunos modos en que la noción de *pro-ducción de vacío* puede darse en la arquitectura. En efecto, si ya hemos revisado la noción central de este trabajo, remitiéndola con Heidegger al orden de la desocultación, por lo tanto, como una *téchne* que se sustrae de la acepción técnica que refiere al orden del objeto, ha llegado al momento de identificar un pensamiento y una práctica de aquello que se busca develar en la arquitectura: “el espacio-vacío”. Es decir, aquella modalidad del espacio que no se confunde con las connotaciones habituales, técnicas y funcionales del mismo, como vimos en las dos primeras partes del trabajo, sino que por el hecho de constituir su condición de posibilidad, las excede. Pero, en cuanto anterioridad que precede dicha manifestación, permanece oculta, sin identidad visible ni conceptualizable. Sin embargo, mientras no se muestre esta tercera modalidad del espacio, no podremos explicitar completamente cómo el espacio interfiere de manera esencial en la arquitectura; es decir, cómo la arquitectura deja de ser “controversia” con el espacio, para devenir modo de desocultamiento.

Para este efecto, intentaremos establecer algunas correspondencias entre las indicaciones conceptuales halladas en los textos de Martin Heidegger sobre el vacío y las operaciones espaciales más propias de la obra del arquitecto Francesco Venezia. La *pro-ducción* de espacio-vacío parece estar al origen de la concepción de esta obra arquitectónica que, al subvertir el principio del funcionalismo moderno, se abre de manera ejemplar a diversas intensidades de vaciamiento. Lo que se busca con esta conexión, no es ilustrar el pensamiento filosófico con la obra de arquitectura, ni viceversa, sino acceder a la idea de vacío por medio de un cuestionamiento que inquiere por la tensión entre la *experiencia* de la arquitectura con la *reflexión* filosófica. Esta conexión, en cuanto vía de comprensión del espacio, define un campo de exposición ambiguo donde no es posible interpelar directa y simultáneamente ni las imágenes, ni las sensaciones, ni los conceptos, sino, justamente, sus correspondencias. Para alcanzar algo de aquello se requiere formular una *figura*, un *fictum*,¹⁹⁹ cuyas alusiones no sólo sugieran la posibilidad de la conexión, sino, también, iluminen el sentido del espacio-vacío en tanto manifestación de lo propio del espacio. Esta conexión es a la que hemos querido aludir a lo largo de todo este desarrollo.

Con la denominación de “figura” se confía tanto en el destello de lo visivo como en la aprehensión conceptual. Así, se salvaguarda el momento de tensión de esos dos “pensamientos” y la capacidad de mostrar su conexión particular. Lo que interesa, es acceder al despliegue de la idea de espacio-vacío, enunciando su poderoso carácter alusivo y los caminos posibles para pensar su identidad.²⁰⁰ No obstante, antes de entrar en esas correspondencias o diálogo filosófico-arquitectónico, es necesario enfatizar algunos aspectos de la idea de vacío en su comprensión habitual. Luego,

¹⁹⁹ Este alcance útil a nuestro propósito lo hemos tomado de *El dios que baila*. Cf. M. Cacciari (2000:67).

²⁰⁰ Franco Rella, entiende por figura, “una tentativa de forma, contrapuesta a la fascinación y a la sugerencias de imágenes, que aunque están cargadas de verdad, deslumbran y palidecen sin poder transformarse en un saber. Cf. F. Rella (1993:14). *Miti e figure del moderno*. Milán: Feltrinelli.

presentaremos el pensamiento del arquitecto Francesco Venezia, cuya sensibilidad por el espacio-vacío ha orientado la lectura de su obra que aquí presentaremos.

Del vacío. En el Diccionario de la Real Academia Española (RAE),²⁰¹ el término vacío se describe como un adjetivo que designa la condición de ausencia de cualquier elemento o sustancia. Según este diccionario, el término proviene del latín *vacíus*, es decir, sin contenido, que no tiene nada dentro de sí. Por lo mismo, el término indica que algo está falto de contenido físico o mental; como algo hueco o sin solidez. Indica también la falta o ausencia de cosas o personas. Se usa como sinónimo de concavidad, abismo o precipicio. En la física, el vacío se describe como espacio carente de materia, por lo tanto, como condición de posibilidad del movimiento. Así, el vacío representa un término de valor privativo que se opone a “lleno” -a pesar de que, para Aristóteles, el espacio debía ser lleno. El pensador griego desarrolla esta idea luego de observar que al sacar un material de un lugar, vaciándolo, una nueva materia se precipitaba inmediatamente en él para llenarlo.²⁰² Su conclusión es que “la naturaleza aborrece el vacío” (*horror vacui*). Pero, a partir del siglo XVII, con las experiencias de Evangelista Torricelli en 1664, se pone en duda la teoría del *plenum* de Aristóteles, ya que el físico italiano capta claramente el concepto de cambio de presión en el aire produciendo accidentalmente el vacío. El vacío, entonces, es noción indeterminada, por ello resulta difícil saber de qué se trata cuando se habla de vacío. En especial, en la cultura arquitectónica, cautivada por la presencia y entereza de lo ente, de los objetos, del útil y de los detalles de su venir a presencia sustancial.

Una concepción diversa del vacío proviene de la cultura oriental, la que ha influido notablemente en el pensamiento filosófico contemporáneo. En el apartado XI del famoso texto sagrado *Tao Te Ching*,²⁰³ denominado *La utilidad de la nada*, se sugiere

²⁰¹ Cf. Real Academia Española. <http://buscon.rae.es/draei/> Consultado el 23.02.2011.

²⁰² Cf. Aristóteles (1995:208b 10).

²⁰³ El libro *Tao Te Ching* es un texto clásico chino en el que se encuentran los fundamentos del taoísmo filosófico. Fue escrito alrededor del siglo VI a. de C. por el sabio Lao Tzu.

que la utilidad misma de las cosas está dada por el vacío, concebido como “aquello que no es”. Dice el apartado que la utilidad de la rueda es posible por el hueco central, que el vacío interno es aquello que hace útil un recipiente, que la utilidad de la casa radica en el vacío interior y en los vanos de puertas y ventanas. Para esta concepción, el vacío es aquello que hace *ser* al ser. El texto del apartado XI, es el siguiente:

Treinta rayos convergen hacia el centro de una rueda, pero es el vacío del centro el que hace útil a la rueda /Con arcilla se moldea un recipiente, pero es precisamente el espacio que no contiene arcilla el que utilizamos como recipiente/Abrimos puertas y ventanas en una casa, pero es por sus espacios vacíos que podemos utilizarla /Así, de la existencia provienen las cosas y de la no existencia su utilidad.²⁰⁴

Martin Heidegger, por su parte, en el ensayo “La cosa” (*Das Ding*) de 1951,²⁰⁵ reflexionado sobre la utilidad de una jarra, se interroga sobre la cosalidad de la cosa. La cosalidad está definida por él, como la función por la que la cosa existe; porque lo que tiene de cosa la jarra está en el ser un recipiente. Pero lo que acoge del recipiente, es decir de aquello por lo cual recibe su ser, es el vacío. “El vacío, esta nada de la jarra, es lo que la jarra es como recipiente que acoge” (Heidegger, 2001: 124). Para Heidegger, “vaciar” algo significa congregarlo en su unidad disponible; de allí que el vacío no sea una nada, un no-ser y tampoco la falta de algo. El vacío producido en la jarra abre la comprensión sobre la diferencia entre la producción del útil que hace el alfarero y su *pro-ducción*, el acto de vaciar, de verter; de entregar el obsequio. Más adelante, Heidegger agrega:

²⁰⁴ Cf. Lao Tzu (1972). *Tao Te Ching*. Traducción de Onorio Ferrero. Consultar en: <http://www.upasika.com/docs/china/Lao%20Tse%20-%20Tao%20Te%20Ching%20Ferrero.pdf> Recuperado el 23.9.2011.

²⁰⁵ Cf. *Supra*, Capítulo 2, sección 2.15., p 48.

El alfarero lo primero que hace, y lo que está haciendo siempre, es aprehender lo inasible del espacio, es aprehender lo inasible del vacío y producirlo en la figura del recipiente como lo que acoge (Heidegger, 2001:124).

Por lo mismo, la esencia de la jarra consiste en el ofrecer, esa es su esencia. La esencia del vacío continente se recoge en el ofrecer. Coincidiendo con el pensamiento despegado en el texto del *Tao Te Ching* escribe Heidegger:

Este vacío no es la Nada negativa. Si entendemos el vacío como un concepto espacial, debemos decir que el Vacío de este espacio es eso-que-crea-espacio (*das Einräumende*), eso que recoge todas las cosas.²⁰⁶

Como vemos, si bien en la acepción corriente la idea de vacío indica una negación que refiere a una falta, a algo despojado de aquello que se sabe lo ocupa o que se intuye lo podría ocupar, el vacío es propiamente lo vacante. Y, en tanto vacante, el vacío es también potencialidad de ocupación, disponibilidad y condición de posibilidad de lugares. Entendido así, el vacío es anterior a los eventos, a la manifestación de las cosas, es *apertura* que posibilita la experiencia espacial. La negatividad del vacío, sin presencia tangible y sin trazas visible de su identidad, circunscribe ideas y conceptos como de manera similar los contiene el *lleno* marmóreo, tal como refiere Miguel Ángel en uno de sus sonetos. Sin embargo, el vacío no es algo que se encuentre en esa condición vacía *sin más*. El vacío es algo *pro-ducido*, deriva de la *acción* de vaciar; así lo indica la experiencia de arte, tal como lo propone la obra de Jorge Oteíza, Lucio Fontana o Francesco Venezia. El vacío debe *pro-ducirse*, en el sentido de sacar, de develar, porque “aquello que está vacío desde siempre no se puede vaciar”.²⁰⁷ En la arquitectura, si nos apropiamos de los dichos de Heidegger, vaciar querría decir abrir el espacio para preparar un lugar, para concertarlo y “recolectarlo” en el vacío originario.

²⁰⁶ Cf. Carlo Saviani (2004: 89). *El oriente de Heidegger*. Barcelona: Herder.

²⁰⁷ Cf. Marina Cvetaeva (2007:158). *Poesie*. Traducción al italiano Pietro A. Zveteremitch. Milán: Feltrinelli.

La producción de vacío de la modernidad ha actuado anulando, vaciando para “deslocalizar”; es un mismo expediente interpretado en su opuesto. Si pensamos en la crisis del proyecto que busca el dominio técnico del espacio para someterlo a la presencia, como en los conglomerados urbanos y en su propagación planetaria, el vacío, en tanto movimiento negativo, puede actuar de cuña en la estrechez de esa realidad que piensa solo el objeto. Constituye vía de salida, apertura, para la restitución posible de lugares y de la relación entre sujeto y espacio. En este contexto, en la idea de lugar vacío resalta la ausencia, pero también la extrañeza de lo posible, al no ofrecer pautas impuestas de antemano. Al contrario, para que algo tome lugar es necesaria esa nada original. En ella, lejanías y cercanías, tiempo y espacio se manifiestan como “fondo” de la experiencia de su restitución. El vacío se transforma entonces en la metáfora del espacio interior, del abrir espacio del sujeto, como movimiento orientado a experimentar su *ahí* propio.

En un ensayo de Valentina Parisi sobre la poeta rusa Marina Cvetaeva, la autora expone el modo en que se produce este proceso de mutación del espacio-vacío (*mesto pusto*) en vacío existencial en la poeta:

En la obra de Cvetaeva, se asiste a una suerte de reelaboración del tema del *mesto pusto* que, de *Tópos* recurrente en las Escrituras y en la literatura hagiográfica rusa, se transforma en símbolo de la condición existencial del yo poético. A través de un audaz proceso de interiorización, el lugar desierto, tradicional sede de monasterios y ermitas, se identifica con las paredes en progresiva desintegración del cuerpo del poeta (Parisi, 2001:207).

Pero, ¿cómo se articula el vacío con las cosas? En un pasaje de *Totalidad e infinito*, Emmanuel Lévinas contribuye a ampliar lo dicho desde la fenomenología del vacío, afrontando este punto a partir de la relación entre ente y espacio. Observa Lévinas que la inteligibilidad del ente consiste en una efectiva puesta en acto, al ponerse en obra en el “ejercicio de ser”, en una actualización donde “aparecen las articulaciones

de la visión” que operan entre sujeto y objeto. Lévinas, al discutir las implicaciones de la visión y la mano en la actualización del vacío, opta por considerar la relación entre la visión y la luz de origen platónico, cuestionando su carácter trascendente. Afirmando su carácter constitutivo, sostiene, en efecto, que la visión hace posible una relación con las cosas, pero que es la luz la que condiciona el carácter de la significación. Dice este autor:

La inteligencia del ente consiste en el ir más allá del ente en lo abierto precisamente. Comprender el ser particular es aprehenderlo a partir de un lugar iluminado que él no rellena (Lévinas: 2006: 204).

De esas palabras y de las siguientes, se deduce que el lugar *iluminado* constituye el vacío, en tanto que mediatiza la relación de las cosas o los entes con el sujeto. En este orden de cosas, el vacío, “la forma de toda experiencia”, dice Lévinas, también parece ser “algo” a su vez visto. Sin embargo, en el espacio iluminado puede perder su consistencia la determinación geométrica de las cosas; por efecto de la luz los límites se desvanecen, tal como se devela en los alabastros de Oteíza. Para Lévinas esta luz es la que crea el vacío, vaciando el espacio. Pero éste, desocupado de la oscuridad, es una nada, lo cual no significa que haya allí una nada absoluta. Para él, en toda cosa, ente u objeto, “*hay* este vacío”. Afirmación similar a aquella de Heidegger en la que sostiene que, en el fondo abismal de las cosas, en la negación, “se abre el vacío originario”. Este vacío, escribe el filósofo francés,

No existe por virtud de un juego de palabras. La negación de todo lo calificable deja resurgir el impersonal *hay* que, detrás de toda negación, vuelve intacto el indiferente al grado de la negación. El silencio de los espacios infinitos es terrorífico. La invasión de este *hay* no corresponde a ninguna representación; hemos descrito en otra parte su vértigo. Y la esencia elemental del elemento, con el sin-rostro mítico del cual viene, participa del mismo vértigo (Lévinas: 2006: 204).

Según lo dicho, el vacío se muestra como “algo” a partir del juego de la luz que hace visibles las cosas, que las hace surgir de la nada y por tal motivo, el vacío mismo se constituye al vaciarse el espacio. Esta potencialidad del vacío, ha sido privilegiada por la producción de las vanguardias de inicios del siglo XX, tal como hemos visto en la segunda parte de este trabajo. En ellas, la vaguedad del término es productiva. La negatividad de vacío no sólo actúa como una potencial entidad, como “algo” en la tela en blanco del cuadro, en el intervalo de silencio en el sonido o en el diálogo pausado de la palabra en el poema; constituye, también, el verdadero símbolo existencial del mundo interior de quien ejecuta la obra.

En la arquitectura, esta negatividad puede ser motivo de experiencia, pues su fundación radica en una separación, especialmente si atendemos el concepto originario de espacio en Aristóteles, donde la relación se da entre la extensión vacía (*khôra*) y la “cosa” que recolecta el lugar (*tópos*). Porque la pregunta que asalta frente al hecho construido es primeramente por el momento de su instalación, por su anterioridad y luego por sus posibilidades. La pregunta es por el pasado y el devenir, es decir, por el tiempo. Por este motivo, la constitución del espacio es experiencia espacio-temporal padecida por el sujeto. A este propósito, repitamos las palabras de María Zambrano: “la primera, originaria *apertura* de la vida humana a las cosas que la rodean, a las circunstancias, es padecerlas” (Zambrano, 2005:188).

Entonces, el vacío no es una nada, ni debe interpretarse como sustracción del ser del ente. Si seguimos el texto de Parisi sobre la poeta rusa, se deriva que el vacío activa la potencialidad de ser; no entraña necesariamente la anulación del ser, sino que es su posibilidad. El vacío es actualización de una condición originaria espacial y temporal, que subyace oculto y por el sujeto tienen la facultad de salir a la luz. Por lo tanto, si nos retrotraemos al concepto que nos guía, la *pro-ducción* de vacío, ésta se puede comprender no sólo como pasaje de la no-presencia a la presencia, sino en tanto que

“rescate del existente” que busca en la figura del vacío, una modalidad de presencia por su propia necesidad de ser.²⁰⁸

Entre los textos de Heidegger dedicados al tema espacial, que hemos desarrollado inicialmente bajo la descripción de un hipotético “itinerario del espacio”,²⁰⁹ hemos identificado algunos indicios con relación a la noción de vacío, que pueden permitir reconsiderar y ampliar las observaciones anteriores, pero esta vez apuntando al diálogo con la obra de arquitectura, bajo la premisa de la experiencia del espacio. Lo que se busca, es un modo de pensar el vacío que pueda conducir a la reintegración del espacio existencial y del espacio físico con el fin de enlazar o reintegrar el espacio con lo humano. Para tal efecto, se examinará a continuación la obra del arquitecto Francesco Venezia. A partir de sus argumentos, se intentará hilvanar algunos episodios –si algo así fuese posible– con los conceptos heideggerianos en juego. El impulso biográfico del arquitecto orienta su proceso de *pro-ducción* de vacío a la actualización de obras, restos y ruinas coincidente, así lo entendemos, con el interés de Heidegger. Según Félix Duque, su interés radica en “la materialidad telúrica y en el carácter inacabado de la obra”.²¹⁰

Del arquitecto. Francesco Venezia comenzó su trabajo hace 40 años, construyendo sus primeras obras en Lauro, pequeño pueblo cercano a la ciudad italiana de Nápoles. Desde ese momento, su itinerario proyectual se ha caracterizado por la renuncia a los modos de producción arquitectónica que caracterizan a las elites de grandes estudios. Opta, más bien, por una búsqueda individual y silenciosa, intentando establecer una continuidad entre la arquitectura de un pasado por él conocido y el presente en el que le corresponde actuar. Dice Venezia: “Nuestro presente está en los lugares o en los edificios que nos parecen notables”.²¹¹ Nace este impulso, por el afán de encontrar

²⁰⁸ Cf. V. Parisi (2001: 216).

²⁰⁹ Cf. *Supra*, p. 47.

²¹⁰ Cf. Introducción en M. Heidegger (2002:48).

²¹¹ Cf. P. Portoghesi (1980: 325).

un lugar propio dentro de la actual cultura arquitectónica. En este sentido, su obra marca un punto singular, ya que a la particularidad de su cultura mediterránea, une los criterios más universales de la modernidad. Su producción es autónoma, no busca adherir a escuelas o movimientos, sino detenerse en las ideas que están en el origen del hacer arquitectónico, las cuales refieren a unos pocos conceptos que “se pueden contar con los dedos de una mano” (Venezia, 2005: 52), intentando así, reflexionar sobre aquello que está en el origen de la arquitectura. No obstante, esta tarea de pensar en una condición original no proviene de un conocimiento erudito sobre la historia, sino de su atención por los hechos mismos de la arquitectura, por las construcciones.

Los indicios de esta disposición hacia los orígenes los encontramos en sus libros. En *Scritti brevi*,²¹² en una notable reflexión sobre la casa Malaparte,²¹³ Venezia descubre en la provocadora disposición del emplazamiento el fundamento de la obra, enunciándolo de este modo: “Casa Malaparte es un *levantamiento* del lugar” (Venezia, 1990:7). Con esta imagen, el arquitecto individualiza una de las ideas que están en el origen de la arquitectura, el *emplazamiento*. Sumergida entre las rocas y apuntando al mar, la obra hace, en efecto, acto de reconocimiento de la preexistencia espacial donde se instala, creando un suelo elevado que “recoge” el horizonte, como otrora templos y teatros. La actualización, el levantamiento, se produce respecto de la preexistencia, del fondo “mítico” en donde la obra se funda. Dice Venezia:

(...) el enorme graderío inclinado y el solarium concluyen, sobre la cima de Punta Masullo, la larga serpentina del sendero a mitad del precipicio y la estrecha y escarpada escalinata terminal. (...) Lugar testimonial y por ello también lugar de la memoria (Venezia, 1990:7).

²¹² Cf. F. Venezia (1990).

²¹³ Construida en Punta Masullo, Isla de Caprí, esta casa fue diseñada en colaboración entre el poeta Curzio Malaparte y el arquitecto Adalberto Libera.

La casa del célebre poeta, la residencia, se desarrolla “debajo”, ocupando el vacío producido entre el plano artificial del solarium y la “línea natural” del despeñadero (fig.24). Fenoménicamente, estos son los signos primigenios que comparecen *junto* con la obra, como “el enunciarse de algo que no se muestra por medio de lo que se muestra”, es decir, como desocultamiento o bien, con palabras del arquitecto, “la cosa más importante en la arquitectura es lo que no aflora, lo que no se ve, aquello que está detrás de las cosas” (Venezia, 2005:47). Si confrontamos esta frase con los dichos de Heidegger, respecto de que en la obra lo que está en juego es la verdad, deriva, con toda su fuerza, la pregunta por el carácter revelador, desocultante, de la arquitectura.



Fig. 24 Casa Malaparte. Capri, 1938. Vista de la casa a media costa, desde el mar.

La potencialidad reveladora de la obra de Venezia remite a lugares, grutas marinas, ruinas de edad romana o a eventos que marcan el origen del espacio construido en sitios y pueblos, tales como Palestrina, Alcamo o Segesta. Venezia, comentando en *Escritos breves* el pasado romano inscrito en las escolleras de Isla de Capri, el “lugar de la mente”, cita un pasaje del Agamenón de Esquilo que le sugiere el diálogo o la tensión entre naturaleza y artificio que la arquitectura tiene como destino mostrar:

Hay en la geometría que Tiberio impuso para siempre en los sitios de Capri algo de aquella fuerza genial y trágica que movía a Esquilo a dar a otras cumbres y a otras peñas formas de mensajeros nocturnos: el paisaje de riscos y precipicios febrilmente transformados en teatro de observatorios, de faros para señalar, con fuegos y con espejos una llegada secreta, en una loca e incesante voluntad de aislamiento y de control (Venezia, 1990:37).



Fig. 25-26 Casa Malaparte Capri.
Vista de la casa desde lo alto de la escollera y vista del horizonte desde la terraza.

Como se lee en esta reflexión, Venezia destaca con la palabra las acciones tanto como los elementos físicos que están en el origen de la arquitectura. La palabra transmite la experiencia del lugar, su memoria, enlazada a hechos inscritos en restos históricos, en los elementos naturales que se transfiguran para devenir elementos espaciales que acogen, reúnen o iluminan, como los teatros y faros mencionados. Los elementos físicos de ese tiempo remoto, los artefactos, consistían en simples piedras reunidas en superficies verticales, horizontales o inclinadas. Suelos, muros, graderías, configuraban lo vacío del espacio abierto. Entonces, erigir un templo, como aquel griego que describe poéticamente Heidegger en “El origen de la obra de arte”, significa instituir la espacialidad en el mundo, abriéndola. Como escribe el filósofo:

Desde el momento en que una obra es una obra, le hace sitio a esa espacialidad. Hacer sitio significa aquí liberar el espacio libre de lo abierto y disponer ese espacio libre en el conjunto de sus rasgos. Este disponer surge a la presencia a partir del citado erigir. La obra, en tanto que obra, levanta un mundo. La obra mantiene abierto lo abierto del mundo (Heidegger, 2000c:32).

Ese mismo impulso por retornar a las experiencias de *lo sido* lo leemos en Venezia. Frente a ello, se dispone en una actitud de *escucha* para afrontar luego sus temas. Como lo observamos en casa Malaparte, para Venezia no hay solución de continuidad entre pasado y presente; por lo tanto, también afronta la modernidad con el rigor de la continuidad.

En el libro *La torre d’Ombre*,²¹⁴ Venezia desarrolla un original estudio de *La Torre de sombras*, edificio proyectado por Le Corbusier para el conjunto del Palacio Capitolino de Chandigarh en la India (fig.27). Con sus textos y dibujos, Venezia revela el carácter del espacio de este tipo de edificios, comunes en Oriente, destinado a mediar el rigor del tiempo atmosférico. En numerosos ensayos con modelos, estudia la cantidad y calidad de la sombra arrojada por el edificio, según las diversas horas

²¹⁴ Cf. F. Venezia (1988).

del día y según las diferentes estaciones del año. Posiblemente, haya sido la experiencia del *Pantheon* romano la guía de este interés por la *meridiana*, por comprender la arquitectura como las culturas originarias, elemento de mediación o instrumento solar condensador del orden cósmico. Este acercamiento analítico a la obra corbusierana, expresa la sensibilidad de Venezia por fundar sus obras ensayando ideas esenciales, pues de ellas emerge el carácter poético del espacio construido, como en la *poíesis* griega.



Fig.27 Le Corbusier, *La torre de sombras*, Chandigarh, 1950

En su estudio para realizar el libro, Venezia descubre la adhesión de Le Corbusier a la poética de Paul Valéry. Estimulado por una copia de *Variété V* hallada en la biblioteca del arquitecto suizo, el arquitecto napolitano escribe:

Las sombras crean en un edificio secuencias, ritmos, melodías que trenzan entre ellas un juego complejo. El placer nace al percibir la tendencia de este plano de conjeturas, de la espera que ese cuidado juego se haga cierto; que la construcción humana, un hecho de abstracta geometría, se transforme en naturaleza, más armoniosa que cualquier otra realidad natural (Venezia 1978:18).

Ciertamente, los procesos de la modernidad son parte de su reflexión, en especial, la experiencia de viaje de arquitectos, poetas, literatos y filósofos a lugares originales; Egipto, Grecia, Roma. En esos lugares, presente y memoria resuenan como los

protagonistas fundamentales.²¹⁵ Como le ocurre a todo viajero, al revivir esos episodios que finalmente no eran “una mera invención”, le es posible preguntarse qué futuro se esconde entre esos restos históricos. Para Venezia, la arquitectura no es sólo procedimiento técnico, sino comprensión del juego espacial, desde el acto de instalación o emplazamiento, que es un dejar ver la *anterioridad espacial*, a la manifestación de un suelo que constituye un lugar, a la fuga del espacio en lo abierto. Su arquitectura, en este sentido, se constituye como lucha entre elementos materiales e inmateriales que se enuncian por medio de aquellos. En su obra, diríamos, se protagoniza la lucha entre *tierra y mundo*, similar a la descripción heideggeriana.

Venezia concibe su obra como momento de celebración del aspecto opaco, sombrío, o luminoso del espacio que subyace en nuestro imaginario. Constituida por diversos estratos espaciales y temporales, propone la pausa para detener la mirada fugaz que busca asir las cosas de una sola vez. Esta *resistencia* de la obra, proviene de las rugosidades de la estructura, de la lucha entre luz y sombra y del diálogo entre apertura y cerramiento. La forma, enlazada a los pormenores de la historia, acoge quiebres e indecisiones. Por ende, su significado remite menos a su aspecto físico que a los sucesos temporales y relaciones invisibles que la constituyen. En su obra, el vacío es memoria; actúa como una galería de ecos donde tiempo histórico y tiempo astronómico se entrelazan, “son la parte escondida, siempre escondida de la arquitectura”.²¹⁶ Las piedras y elementos multiplican la memoria al entrelazarse físicamente a lo existente, al presente; a los suelos, muros o al paisaje. Su obra, por ende, no es objeto simplemente presente, a la manera del pensamiento determinista que hace lo posible por no incorporar la acción del tiempo. Lo que aquí queda en evidencia es el intento persistente por dejar las cosas expuestas al devenir. Una señal viene de esta frase suya:

²¹⁵ Como la lírica descripción de Le Corbusier en *Viaje de Oriente*. Cf. Le Corbusier (1993).

²¹⁶ Cf. P. Portoghesi (1980: 325).

...como arquitectos diseñamos solamente la mitad de la obra, la parte no cambiante, la otra, la mitad de sombras, se forma y se transforma a cada hora del día y en cada día del año (Venezia, 1990:849).

Terminada la presentación del arquitecto y su pensamiento, volvamos a las “figuras” que nos hemos propuesto formular, preguntándonos ¿cuáles son aquellos indicios en Heidegger que, enlazados al pensamiento arquitectónico que propone la obra de Venezia, nos pueden conducir a una interpretación del vacío, en tanto vaciamiento desocultante de lo propio del espacio? Considerando algunos de sus textos sobre el espacio, nos remitiremos a tres indicios, a tres intensidades de vaciamiento que tienen la potencialidad de enunciar, de impulsar la imaginación hacia aquello que no se muestra pero que por intermedio de lo que sí se exhibe, constituye una revelación del sentido del fenómeno del espacio. Las figuras que observamos Heidegger nos sugiere y que expondremos a continuación son: la *ruina*, el *abismo* y lo *abierto*.

11.1 La ruina como vaciamiento del útil.

Un primer indicio de los textos heideggerianos, proviene de la caracterización positiva que el autor hace del útil en *Ser y Tiempo*,²¹⁷ y de su relación con su aspecto negativo, el desgaste o el fallo del útil. Es decir, aquello que H. Dreyfus denomina “perturbación”, y que en “El origen de la obra de arte”, aparecerá como la pérdida de fiabilidad del útil. Para Heidegger, el ser útil del útil es su modo de ser, pero así como en sus procesos y usos el útil se desgasta y consume, también el mismo uso se disuelve y vuelve corriente, se “vacía”, dice el filósofo. La pérdida progresiva de su fiabilidad, testimonia positivamente que el modo de ser del utensilio, está en ese carácter disponible ahora perdido. La poeta María Zambrano aclama este aspecto del vaciamiento del útil, como el “raro privilegio” de que gozan las cosas impregnadas del uso humano, que, al ser despojadas de su condición respectiva de “estar a la

²¹⁷ Cf. M. Heidegger (20005:127ss).

mano”, se muestran captando el interés, fascinando.²¹⁸ Son cosas que *están-ahí*, que provocan la contemplación “reposando en sí mismas”.

En la reflexión de la poeta española, sin embargo, se intuye esa aporética circularidad heideggeriana que busca involucrar en un sólo movimiento, la triple condición de las cosas; en tanto su ser cosa, útil u obra. Heidegger dedica las primeras páginas de su ensayo sobre la obra de arte a desmontar la idea tradicional, analítica, de entender la cosa, es decir, como portadora de atributos, como unidad de una multiplicidad de sensaciones y como materia formada. En efecto, estos tres modos de interpretación de la cosa, sólo revelan el carácter general del ente y no logran dar con el *ser* de la cosa. Para el filósofo, la prioridad de la obra de arte descansa en que en ella está puesta en juego la *verdad* de lo ente.²¹⁹ Una reflexión de este tipo sugiere interrogar la ruina arquitectónica como la figura que encarna tales momentos. La ruina es cifra, vestigio, de una relación indisoluble de tiempo y espacio.

Como se sabe, la recuperación de los vestigios del mundo clásico se había iniciado con la visión humanista del Renacimiento. La confianza depositada en textos, obras de esculturas o de arquitectura, debía ser el soporte histórico para la renovación del espíritu humano. Posteriormente, en el siglo XVIII, Giambattista Piranesi dibuja las ruinas romanas y representa en sus grabados un mundo de pesadilla. El legado histórico, se interpretará ahora en una atmósfera de nostalgia por la irreparable pérdida de la arquitectura romana, más no sólo por su pérdida de actualidad, por el vaciamiento de su ser útil, sino porque ello comporta la pérdida de su mundo. Pese a esto, el arquitecto veneciano, en un acto de fe en el vigor de la obra y en la capacidad de mostrar el mundo derrumbado, dibujará las grandes moles de piedra y los oscuros espacios de prisiones, circos y foros. Y no sólo porque la “amenazadora belleza de las ruinas”, lo subyuga por el incesante aparecer de la lucha entre vida y muerte o entre

²¹⁸ Cf. M. Zambrano (2005:253).

²¹⁹ Cf. M. Heidegger (2000c:27-28).

naturaleza y cultura, sino porque cree leer en la ruina, la promesa de un pasado diferente, gastado por el tiempo y desvanecido en su época.²²⁰

Dos siglos después, Le Corbusier, visitando la Acrópolis ateniense, manifestará un sentimiento similar a aquél del grabador veneciano. De allí su visión del pasado le ayudará a formular una idea de futuro con la cual recuperar esas dimensiones antagónicas, oposiciones de las que también está hecha la arquitectura y que parecen presentarse en la ruina. El sentimiento frente a la ruina es de nostalgia, porque la ruina emerge como alegoría de la vida, de su proceso de declive, memoria de un presente agotado progresivamente. La presencia en ella de la acción de las fuerzas naturales que la desgastan modela una nueva estructura aérea penetrada por la luz, abierta de algún modo a las incursiones del viento y sometida a la invasión de la naturaleza. Son estas fuerzas y el tiempo lo que en definitiva forman la ruina. En su conocido ensayo *La ruinas*, George Simmel escribe:

...el encanto de las ruinas consiste en el hecho de que una obra del hombre es percibida, en definitiva, como si fuera un producto de la naturaleza. Las mismas fuerzas que por erosión, disgregación, hundimientos y expansión de la vegetación han dado a las montañas su aspecto, demuestran también aquí su eficacia en los muros.²²¹

Considerar una ruina para reconocer en ella una memoria, significa inquirir por el trabajo indeterminado del tiempo. Intervenir sobre la ruina, es colaborar con el tiempo para prolongar su existencia y revertir el destino de las cosas destinadas a desaparecer por causa de él mismo. Así, la ruina arquitectónica no es sólo un edificio mutilado o incompleto, es también, sobre todo memoria. En las ruinas, dice G. Simmel, se exhibe la materia formada a la cual se han agregado otras fuerzas para

²²⁰ Para referirnos a la nostalgia piranesiana hemos parafraseado esta frase de Andreas Huyssen, “sentimos nostalgia por las ruinas de la modernidad porque todavía parecen transmitir una promesa que se ha desvanecido en nuestra época: la promesa de un futuro diferente”. Cf. A. Huyssen (2006:7).

²²¹ Cf. G. Simmel (2002:185).

crear una nueva totalidad. Con la acción de la naturaleza, cuerpos y estructuras cobran un nuevo sentido. Un sentido que no está fundado ya en finalidad alguna, sino “en las profundidades donde ésta y la labor subterránea de las fuerzas inconscientes de la naturaleza brotan de una raíz común” (Simmel, 2002: 111).

En los grabados de Piranesi, los espacios interiores se dan independientemente de un exterior. Para Huyssen, en las “Cárceles” piranesianas se señala una “ausencia” que se abre al infinito. Señala tal dimensión la incontrolada relación entre los elementos espaciales; pasajes, umbrales, escaleras. La confusa extensión, su inutilidad aparente y la expresión amenazante que asumen en los grabados, es un modo de exhibir la vacuidad, es decir, la *apertura* al vacío. Como dice Zambrano, este “raro privilegio” del útil, despojado de su ser útil, fascina. Además, porque congrega una temporalidad y una espacialidad indeterminadas. En un cierto sentido, la ruina, por la trabazón de esos elementos diversos y dislocadores que la constituyen parece corresponder al sentido de las heterotopías de Foucault, que:

...inquietan sin duda porque corroen secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque hacen pedazos y enredan los nombres comunes, porque devastan antes de tiempo la “sintaxis” y no sólo aquella que construye las frases, sino aquellas menos evidentes que hacen tener juntas (al lado y de frente a las unas y las otras) las palabras y las cosas.²²²

11.1.1 Un museo de sí mismo. El traslado del pueblo y de los habitantes de la pequeña localidad de Gibellina, completamente destruida por el terremoto de Sicilia en enero de 1968, ha sido la ocasión para el arquitecto Francesco Venezia para intervenir en la fundación de un nuevo pueblo, con pequeñas construcciones de carácter público que complementan el plan urbano y el proyecto de viviendas nuevas para las víctimas. Junto a él, numerosos artistas del arte italiano de la época fueron llamados a colaborar en el proyecto de reconstrucción; Alberto Burri, Pietro

²²² Cf. Michel Foucault (1988:7-8). *Le parole e le cose*. Milano: Biblioteca Universal Rizzoli.

Consagra, Fausto Mellotti, Alessandro Mendini, Nino Franchina, Giuseppe Uncini, entre otros participaron con diversas obras, artefactos, instalaciones y esculturas. Entre los arquitectos, el grupo formado por Aprile, Collová y La Rocca, a los cuales correspondió proyectar Las Casas di Stefano, a Ludovico Quaroni La Iglesia Madre y, a Franco Purini, el largo espacio abierto de Las Cinco Plazas. A Francesco Venezia, le fueron encomendados los Jardines Secretos y el Museo de Gibellina.

En efecto, en la primavera del año 1981, el alcalde de Gibellina, Ludovico Corrao, le encarga a Francesco Venezia el trabajo de reubicar los restos de una fachada neoclásica destruida en la nueva ciudad de Gibellina (fig. 28). Los restos son desmontados y trasladados al nuevo pueblo distante cerca de veinte kilómetros. La idea de Venezia es reconstruir la fachada al centro de un edificio cerrado, frente a un estrecho patio abierto al cielo. Consciente de que la operación es consonante con el período de la arquitectura italiana sensible a la recuperación de las preexistencias, Venezia hace de estas piedras el elemento fundador, al decir

En el pasado, numerosos edificios han nacido de otros edificios. Si me permiten la imagen, la arquitectura ha devorado, para conservarse a sí misma (Venezia, 1990:59).

El objeto material enuncia una ausencia: la pérdida de su ser útil, de su espacialidad física y existencial, su mundo. La ruina, actúa como cifra en la configuración de la totalidad; desde ella se ordena el espacio (*Einräumen*). A partir de sus elementos, nacen las direcciones al interior del museo; sin embargo, la fachada misma se oculta al interior del patio. Un recorrido continuo desde el exterior permite deambular por todos los recintos del edificio. Este recorrido, se cierra progresivamente hacia el corazón del patio donde está la fachada, según el sentido de una espiral cuadrada. Al llegar a éste, se advierte que la fachada está dispuesta en forma paralela al recorrido; para verla es necesario seguir recorriendo la espiral, subir una amplia rampa escalera y, desde la altura, volverse para observarla.

Venezia es un constructor de umbrales y límites espaciales. Dentro de esos márgenes las cosas se liberan. Esta génesis múltiple y ambigua, sugiere que la propia estructura del museo pueda exponerse. Para Luca Ortelli, el museo de Gibellina es “museo de sí mismo”.²²³ En él se asiste a la exposición del espacio, del vacío donde los elementos de la arquitectura juegan con la memoria. Esta obra despierta en el observador atento una multiplicidad de referencias y filiaciones. En el patio, la fachada protagoniza el juego de luz y sombras que constituyen el vacío (fig. 28).



Fig. 28 Fachada en ruinas del Palazzo Di Lorenzo.

²²³ Cf. Luca Ortelli (1984:120). “Architettura di muri: Il museo di Gibellina”. “Lotus International”. Milano: Electa.

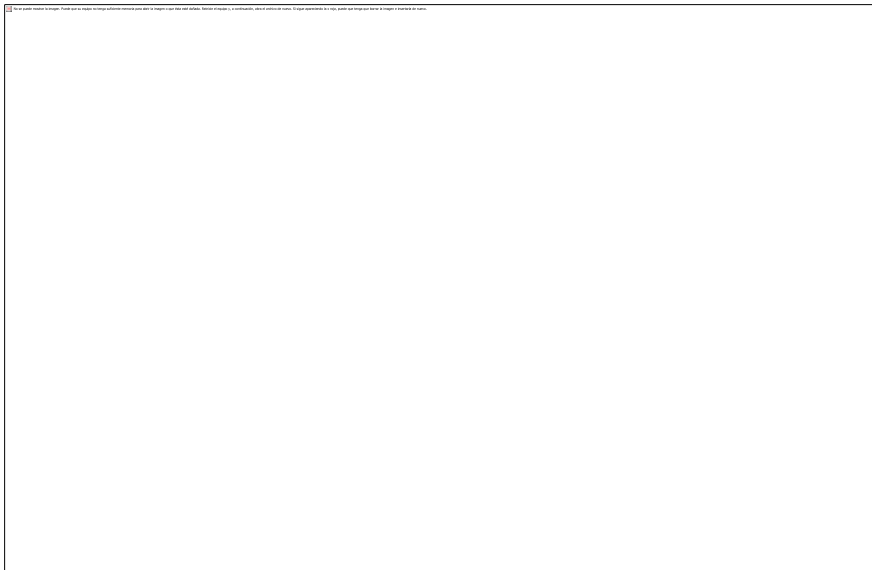


Fig.29 Museo de Gibellina. Fachada antigua incorporada en el muro del patio.

En la fachada, expuesta a Oriente, se recibe la luz de la mañana que elimina las sombras para crear el vacío, pero luego son las sombras las que invaden el espacio de patio llenándolo, en el cíclico alternarse de luz y sombra (fig. 29-30-31-32-33). Sin embargo, el vacío permanece. Emmanuel Lévinas, en este alternarse de luz y de sombras, no sólo ve la constitución del vacío, sino también el origen de las cosas referido a algo que las pro-duce.

La luz ahuyentado las tinieblas no detiene el juego incesante del *hay*. El vacío que produce la luz sigue siendo espesor indeterminado que no tiene sentido por sí mismo antes del discurso y no triunfa aún sobre el retorno de los dioses míticos. Pero la visión en la luz es precisamente la posibilidad de olvidar el horror de este retorno interminable, de este *apeiron*, de estar ante esta apariencia de nada que es el vacío y de abordar los objetos como en su origen, a partir de la nada. Esta salida del horror del *hay* se ha anunciado en la alegría del gozo. El vacío del espacio no es el intervalo absoluto a partir del cual puede surgir el ser absolutamente exterior. “Es una modalidad del gozo y de la separación” (Lévinas, 2006:205).



Fig. 30

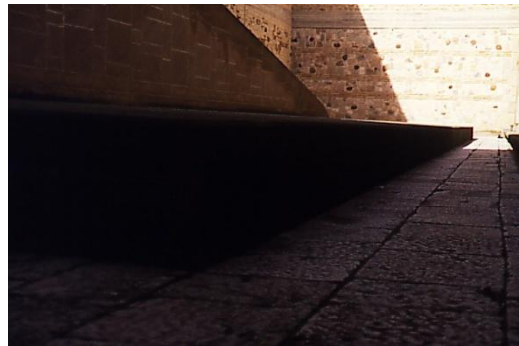


Fig. 31



Fig. 32

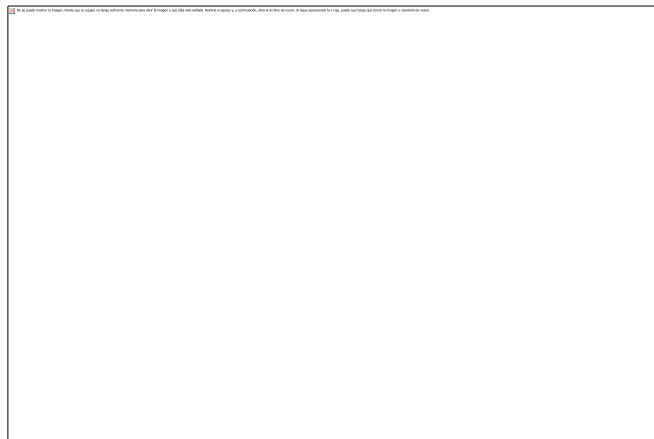


Fig.33

Figs. 30-31-32-33 F. Venezia. Museo de Gibellina. Desde el ingreso (Fig. 15), el recorrido sigue el diseño de una espiral. El juego cíclico de luz y sombra sobre la materia formada crea “vacíos”.

En este paisaje interior, un patio recolector de un modo de habitar desde tiempos de la Magna Grecia, Francesco Venezia, comprende la conexión entre tiempo y espacio en un sentido particular; los diversos momentos de lo cíclico. Por una parte, el juego de luz y sombra que exhibe lo invisible, el espacio-vacío. Por otra, el juego de la materia en su doble transformación; la presencia de piedras y rocas en pedazos de columnas, frontones o capiteles abandonados. La existencia de antiguas canteras de donde se extraían las piedras, así como restos de templos, le hablan del signo del

lugar; el sentido cíclico de lo constante y del cambio. Todo ello descubre, según sus palabras:

El hecho de la recíproca transferencia entre el orden natural de la tierra y sus materiales y el orden artificial de la arquitectura.²²⁴

De allí, viene la coincidencia de los procedimientos de Venezia con el juego heideggeriano de revelación y ocultamiento. En efecto, ubicar la fachada en un patio cerrado, controlado por la geometría de los muros de piedra, supone abandonarla al juego del aparecer y desaparecer del vacío. En este caso, con la pro-ducción de vacío lo que se desoculta es la anterioridad del espacio; la fachada es el catalizador que, a su vez, prepara el lugar como si allí se exhibiera la sacralidad de un templo. Pues toda ruina -dice María Zambrano- “tiene algo de templo”. La idea de templo es, en efecto, un pensamiento originario en la arquitectura, junto a la de casa, de fortaleza o muralla. La fachada, en cierto sentido, es muralla, que delimita y protege, luego no es sólo memoria de la destrucción, es objeto significativo, pero por lo mismo su carácter y espacialidad no podían perderse en lo indefinido. Al colocarse al centro de la configuración, la fachada deviene *primera piedra* para instaurar un lugar como cosa (fig.34-35-36-37).

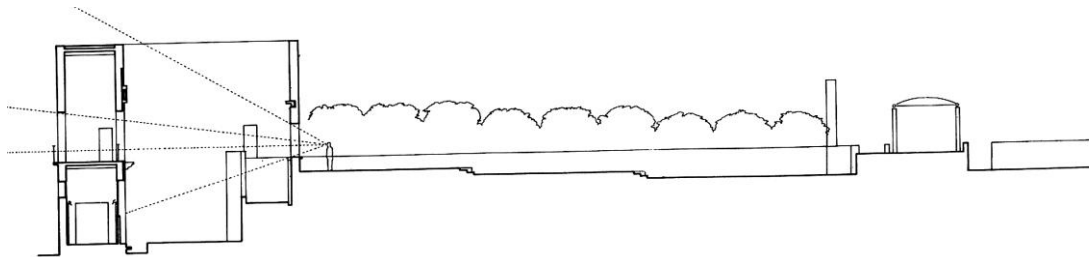


Fig. 34 Sección transversal del Museo Gibellina.
Proyección visual desde el exterior al interior del patio donde se encuentra la fachada antigua.

²²⁴ Cf. F. Venezia (1990:84).



Figs. 35-36-37 Museo de Gibellina. Fachada antigua integrada al muro nuevo. Secuencia de vistas desde la escalera.

Despojada del carácter utilitario en tanto muralla, la fachada se suma a la construcción como otro material, ciertamente, pero su tarea consiste en *fundar* la obra bajo la determinación del cuidado (*Sorge*) en cuanto comprensión unitaria, ya que la obra arquitectónica, como en general la obra del hombre, crea el vacío espacio-temporal en “la plenitud de la naturaleza” (Zambrano, 2005:255). En el cuidado, el instalar de la obra descansa en el encuentro entre espacio físico y espacio existencial: el instante, (*Augenblick*) que se devela como un *pro-ducir*, lo cual en virtud de la erección de la obra, significa fundar y erigir. En este punto, creemos, reside la comprensibilidad del construir. Al respecto, Heidegger se pregunta:

¿Qué instala la obra en tanto que obra? Alzándose a sí misma, la obra abre un mundo y lo mantiene en una reinante permanencia. Ser-obra significa levantar un mundo. (...). Desde el momento en que un mundo se abre, todas las cosas reciben su parte de lentitud o de premura, de lejanía o proximidad, de amplitud o de estrechez (Heidegger, 2000c:31).

La pérdida o desgaste del ser disponible del útil nos ha conducido a la figura de la ruina. Si bien la destrucción de su propio mundo implica que la obra o el útil o la cosa arruinada ya no sean lo que fueron antaño, ahora asumen el carácter de una huella, de una *traza significativa*, que aún resisten. Lo que sobrevive a su destrucción es lo más “viviente de la historia” (Zambrano, 2005:251). La operación arquitectónica desplegada por Venezia, hizo de un objeto con memoria, el origen de la instalación de un lugar al modo de una cosa tipo puente. En efecto, tomando la idea de “puente” de Heidegger, podríamos replicar que la fachada instaure un lugar, o como aquí se busca decir, la fachada *pro-duce* el vacío donde se instaure el lugar. Vaciar es desocultar la anterioridad espacial, la apertura; así, el lugar agrupa la espaciosidad del espacio en torno al habitar. La prioridad del vacío radica en su ser anterior *pro-ducido* y no estable e inmutable, como la interpretación moderna que se ha hecho del espacio desde la *Khôra* de Platón.²²⁵

11.2 El Abismo: la negación de suelo.

Un segundo indicio que reconocemos de los textos de Heidegger, procede de su reflexión sobre la relación de co-pertenencia entre hombre y espacio. Esta mutua dependencia, olvidada por la concepción física del espacio, para él constituye la esencia de todo pensamiento sobre el espacio. Por lo mismo, este asunto marca el punto de vista desde el cual aquí se enfoca el problema del espacio. Enfoque que tiene su origen en *Ser y Tiempo*, en donde el filósofo sostiene la idea que “*ni el espacio está en el sujeto, ni el mundo está en el espacio*” (Heidegger, 2005:136). Deriva de esta frase la particularidad, no comprendida aún por el pensamiento físico-técnico del espacio, de que el espacio está en el mundo en la medida en que el *Dasein* está en el mundo -más precisamente, si el ser-ahí, estando en el mundo, ha abierto el espacio. El espacio, en consecuencia, constituye un problema para la arquitectura, porque el ser-ahí es espacial y porque el ser-ahí está al “cuidado de la arquitectura”.

²²⁵ Cf. M. Heidegger (1956:100).

Como se sabe, es a partir de esta comprensión que Heidegger introduce la espacialidad, puesto que toda comprensión suya no adviene independientemente del *Dasein*. En este caso el espacio no puede considerarse *a priori*, puesto que su condición respectiva está determinada por la temporalidad, es, decir por aquellas del *Dasein* que está en el mundo. Como ya se ha indicado en la primera parte, Heidegger, cuestiona los conceptos de Hegel o Kant, en tanto que éstos no consideran la conexión espacio-tiempo. En Heidegger, inversamente, el momento espacial es experiencia de esta reunión donde el espacio y la condición extática horizontal del ser-ahí se constituyen en el sitio del ahora, del instante (*Augenblicksstätte*).²²⁶

Si hemos asumido correctamente el concepto de instante, algo así como “un abrir y cerrar de ojos”, nos recuerda la misma brevedad del concepto de espacio en Hegel, que éste resume en la idea de “puntualidad”. Según vimos antes, de esta puntualidad deriva la constitución de una pluralidad abstracta de puntos. Puntos que no interrumpen la continuidad, pues ellos mismos *son espacio*. El carácter negativo, que estos últimos asumen con relación a la pluralidad, permite por su parte a Heidegger conjeturar que “el espacio sea *tiempo*”.²²⁷ Pero afirmar este carácter doble no significa reconocer la diferencia radical de tiempo y espacio, pues, regularmente, la representabilidad de este último adviene en una actualización y por lo mismo en una determinada temporalidad. Como dice el filósofo, esto no conduce a la comprensión del espacio; por lo tanto, en este caso, no es necesario remontar el espacio al tiempo. Al espacio-tiempo se llega sólo en el cuidado de lo esencial de cada uno de ellos y mientras más atrás se vaya a captar la esencia de su copertenencia como espacio-tiempo, lo cual pertenece a “la esencia de la verdad como fundamento aclarador del ocultamiento”.²²⁸ En esta dimensión de espacio- tiempo está fundada la singularidad del ser, y desde ella se puede entender el concepto del “evento apropiador”, como el

²²⁶ Cf. V. Cesarone (2008:114).

²²⁷ Cf. M. Heidegger (2004a:204).

²²⁸ Cf. M. Heidegger (2003:301).

momento de constitución del ser-ahí en tanto ser. Por ende, en el mismo evento, se constituye “el *ahí* del ser”. En *Aportes a la filosofía*, Heidegger escribe:

Cercanía y lejanía, vacío y donación, impulso y titubeo, todo ello no puede ser concebido espacial-temporalmente desde las representaciones espacio-tiempo usuales, sino por el contrario, en ellas se encuentra la esencia oculta del espacio-tiempo (Heidegger, 2003:298).

¿Y qué hay del vacío? Si bien la intención de Heidegger no parece ser disminuir los conceptos conocidos de espacio y de tiempo, su tentativa se remonta a mostrar de qué manera se constituye el ser-ahí, con relación al concepto esencial de tiempo-espacio en un círculo interpretativo donde entra en juego la verdad. Pero, como deja en evidencia el mismo Heidegger, la originariedad de espacio y tiempo, “en cuanto ligada a la experiencia misma del ser queda siempre sin explicitación” (Cesarone, 2008:115). Esta vacilación del análisis de Heidegger, es un aspecto cardinal no resuelto en su reflexión, lo cual lo conduce a remitir el espacio-tiempo originario a la idea de una nada originaria, a un abismo. Como dice Heidegger, fondo-abismal (*Abgrund*), “que se abre de frente a la inconmensurabilidad entre ser y ser-ahí” (Cesarone, 2008:115). La frase de Heidegger al respecto es la siguiente:

A-bismo es el vacilante rehuso del fundamento. En el rehuso se abre el vacío originario, acaece el *claro* originario, pero al mismo el claro, para que se muestre en él la vacilación. (...) El a-bismo es el primer esencial, aclarante ocultamiento, el esenciarse de la verdad (Heidegger, 2003:303).

Ahora bien, si la frase refiere al vacío como aquella apertura originaria de ausencia de fundamento del espacio-tiempo, y su relación con la constitución verdadera con el propio proyecto del ser-ahí, significa que el vacío es clamor de la apertura y modo de constituirse de la verdad. Entonces, el vacío, en tanto origen ¿puede enunciarse como “algo” que no se muestra, por medio de lo que se muestra? Si estos argumentos

fuesen suficientes y se correspondieran convenientemente con el problema que estamos desarrollando, entonces, el vacío no sería una nada, sino una apertura del suelo del espacio-tiempo original. Bajo esta comprensión, el vacío se manifiesta como ausencia. Y, en cuanto “ausencia”, el vacío deviene espacio de recogimiento, acontece como vacío “reflexivo”. Así parece comprenderlo Marina Cvetaeva en su poesía, cuando escribe: “*Me siento a la cabecera de la mesa dejando un puesto vacío para lo invisible, lo imperceptible*”.²²⁹

En la arquitectura, la *figura* que reúne tal comprensión del vacío la encontramos en el “suelo” como negación del abismo. Las profundidades, las excavaciones, son lo oculto. El suelo, los zócalos, las plataformas, corresponden a la expresión física que busca dar sustento a la constitución del *ahí* del sujeto. La arquitectura de suelos, dice Francesco Venezia, es arquetípica y a menudo más esencial que la arquitectura de edificios que responde a estilos transitorios. Por ende, siendo el suelo algo originario, levantarlo, es *promesa* de lugar.

11.2.1 Suelos y plataformas que “sellan”. En la portada de un libro que procede de un catálogo realizado con ocasión de la muestra en Siracusa “Francesco Venezia, Arquitectura, 1973-1991”, encontramos un singular dibujo del arquitecto que muestra la extraña relación entre dos estructuras espaciales opuestas. Una se abre hacia arriba, la otra se cierra hacia abajo. Se trata de la sección vertical del teatro griego de Siracusa. Lo extraño del “corte”, es que debajo de la concavidad del teatro, Venezia ha dibujado un espacio profundo, una especie de pozo subterráneo que, pese a estar inmediatamente debajo, no toca el teatro, busca descender y la estructura superior actúa de sello (fig.38). El espacio, corresponde a una antigua cantera griega de donde se habrían extraído las piedras para la construcción del teatro. Según diversas leyendas, habría sido el pintor Caravaggio quien dio el nombre de Oreja de Dioniso a

²²⁹ Cf. V. Parisi (2001:199). Marina Cvetaeva. Poeta rusa (1892-1941).

esta excavación,²³⁰ dada la figura vagamente semejante a las orejas humanas que tiene la entrada. Las extraordinarias condiciones acústicas del teatro, según algunos, provienen de su localización encima de su propia cantera. Un vacío en el cual se han creado, de manera involuntaria, las condiciones para la transmisión de sonido y ecos.

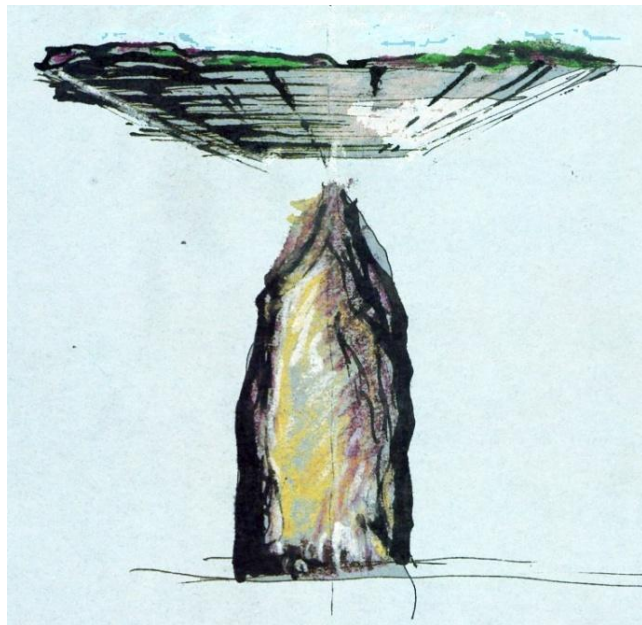


Fig. 38 Dibujo de F. Venezia. Sección del

teatro de Siracusa y de la oreja de Dioniso. 1980.

Aunque no tenemos referencias del arquitecto sobre este dibujo, es evidente que con él quiere mostrar otra de esas pocas ideas que están en el origen de la arquitectura; el diálogo entre suelo y subsuelo. Algo que ya notamos al presentar al arquitecto y anotar su reflexión sobre casa Malaparte como “levantamiento” del lugar. Venezia ha captado lo esencial de la condición de lugar, justamente, cuando la presencia de este diálogo o lucha entre lo que se oculta y lo que emerge se hace patente. Sea en su experiencia entre templos y canteras en Sicilia, la historia de las excavaciones en Roma, Herculano o Pompeya, así como la misma configuración tectónica del suelo napolitano, la ciudad en la que vive. Todo ello, le demuestra la persistencia de esta

²³⁰ El nombre de Dioniso pertenece a un Rey tirano que allí hacía encerrar a sus enemigos. Cf <http://www.absolutitalia.com/la-oreja-de-dionisio-cueva-en-siracusa/>. Recuperado el 02.03 2011.

operación que reviste un carácter ontológico; la excavación es un traer a la luz lo oculto, y la construcción de un suelo, la manifestación y negación del vacío original. En un pequeño escrito titulado *Ibis redibis non moriens*,²³¹ Venezia recoge el sentido de este diálogo entre los elementos emergentes y aquellos soterrados que caracteriza a Nápoles:

Expuesta en igual medida al dominio del sol y de las tinieblas, la ciudad vive el coloquio entre suelo y subsuelo. Su sentido se funda en este estrato poroso, donde el agua y el fuego son presencias infernales, premonitorias de catástrofes desastrosas con las que la ciudad mide su propia existencia (Venezia 1990:79).

Venezia busca dirigir su atención a estos orígenes, en donde la arquitectura se puede comprender como el intervalo temporal que reúne el orden de las cosas naturales con el orden de las cosas del arte. Es decir, para nosotros, el vacío en donde ese orden de condiciones se manifiesta.

Según Venezia, un hecho imprevisto relacionado al subsuelo, ha sido aquel que provocó en Le Corbusier la imagen “prometida”, aquella de los futuros proyectos destinados a instaurar una nueva idea de arquitectura, como fueron los “pilotis” de la Unidad de Habitación de Marsella. En “Teatros y Antros, el regreso del mundo subterráneo en la modernidad”,²³² Venezia relata los hechos ocurridos en los años 50, durante la construcción del Pabellón suizo en París (fig. 39). En las excavaciones realizadas para alojar las fundaciones del edificio fueron descubiertas antiguas canteras que sirvieron para la construcción de otros edificios. Este accidente a “reacción poética”, dice Venezia, parafraseando al maestro suizo, le permite fundar su edificio al suelo. Para ello, debió construir grandes columnatas, un “orden gigante hipogeo” que debía atravesar diversos estratos para llegar al subsuelo.

²³¹ *Irás volverás no morirás*, (a la guerra); ambiguo responso oracular latino.

²³² Cf. F. Venezia (1990: 89-90).



Fig. 39 Le Corbusier. Fundaciones del Pabellón suizo. París, 1950.

El impulso de Venezia por el espacio vacío de los terraplenes, por la limpieza de pequeños levantamientos del suelo, es evidente en su obra. Si la excavación determina físicamente el vacío, en tanto inscripción en el suelo, el encubrimiento amplifica su sentido luctuoso. Según Adolf Loos, el monumento funerario y el conmemorativo pertenecen a aquella pequeña fracción de la arquitectura relativa al arte.²³³ El límite entre la idea de sepultura o la excavación y la arquitectura no es simple metáfora, sino que corresponden a las ideas originarias que se transfieren desde tiempos remotos al tiempo del habitar la superficie y aún la altura.

En su proyecto para Casa Palazzolo, Venezia imagina una apolínea geometría volumétrica montada sobre una antigua gruta. En la matriz cúbica, en lo solar que trasunta la modernidad, está el vacío. En las simples líneas de los muros, en la luz que atrapan las columnas; instrumentos de su búsqueda de lo universal. Esa misma universalidad lo llama a fundir en la obra su gusto por la sombra, por lo subterráneo, por la materia sedimentada, oculta por la tierra. Su trabajo no está definido por la “composición” de la forma, sino en la comprensión de que ésta adviene sólo en la experiencia del juego entre suelo y subsuelo: el negativo y el positivo de un espacio que encuentra en la luz y la sombra el origen de las cosas que se presentan. Al centro

²³³ Cf. A. Loos (1993:33).

se instaaura el vacío, la ausencia (fig.40).. Como en un pequeño *Pantheon*, Venezia deja un orificio abierto vinculando la gruta–cantera, ubicada debajo de la casa, con el cielo.

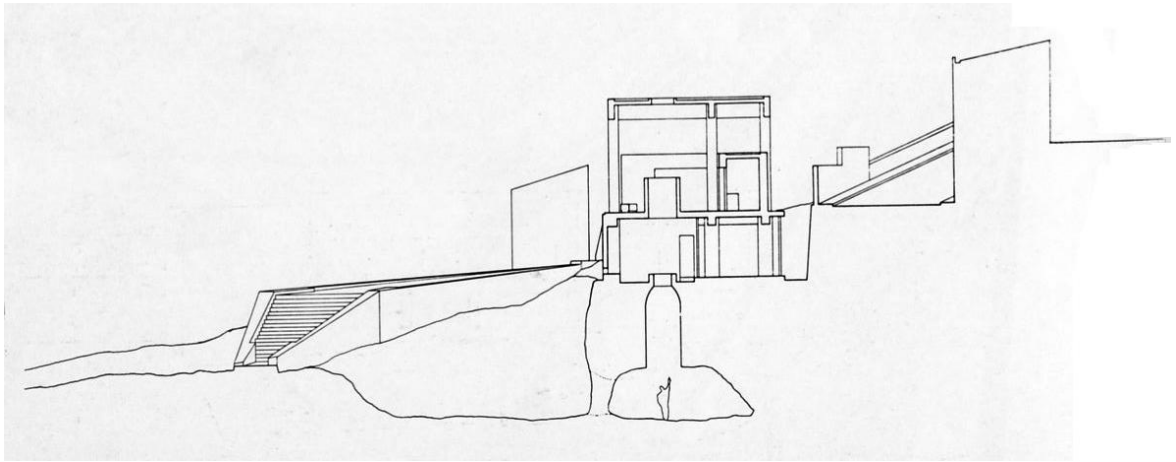


Fig. 40 F. Venezia, Casa Palazzolo, Acreide. 1988-89.

En Plaza en Lauro, Venezia desarrolla el tema del suelo evidenciando las características orográficas del sitio para expresar lo que él llama *el arte de los pequeños cambios de cotas* (Venezia: 1998:14). A través de planos inclinados y pequeñas deformaciones de la superficie, Venezia propone el suelo para esta pequeña plaza. Por medio de excavaciones y relieves genera una diversidad espacial para los recorridos y para la estancia. A través de pequeñas variaciones de medida, Venezia provoca la modalidad de movimientos y desplazamientos. Una manera de entrar en diálogo con el lugar es recorriéndolo, moviéndose en diferentes modos y direcciones. Como en los paseos y recorridos de Heidegger por los senderos de la Selva Negra, cuando “en rigor nunca contemplaba el paisaje”, la espacialidad del espacio se manifiesta. Pese a la vastedad de la explanada, Venezia busca crear una interioridad, plegando la superficie del suelo, limitándola con pequeños muros como recurso

geométrico para la configuración del espacio interior, donde lejano queden el ruido y el movimiento urbano (fig.41-42).



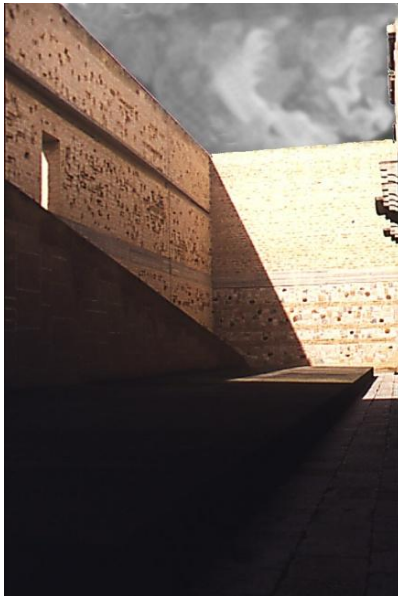
Figs. 41-42 F. Venezia. Plaza en Lauro, 1980.

En el Museo de Gibellina, en cambio, esta operación aparece con fuerza mayor. Allí, el exterior, se presenta como una ligera imagen de luz y sombra que se observa a través de pequeños intersticios en los muros perimetrales. La plataforma en el suelo representa lo que está debajo, la presencia de una ausencia, simbolizado por el “sello físico” (fig. 43-44-45). El sujeto de esta obra es el *vacío* interior del arca. Coincidente con el sentido del desocultamiento heideggeriano o con la potencialidad desocultante de la arquitectura, esta frase de Venezia resulta aclaradora:

Expresividad de lo ausente - no tendría el sentido completo de un zócalo, de una plataforma de un pavimento (intención primera de levantar un lugar), si la arquitectura no nos regalara hoy estos elementos por sustracción -por aparición de aquello que pesaba sobre ella- la arquitectura a veces está presente por ausencia.²³⁴



Fig.43 Museo de Gibellina.1981-87. La plataforma sella el subsuelo, la carencia de fundamento.



Figs. 44-45 Museo de Gibellina, plataforma. 1981-87. La sombra enfatiza el elemento luctuoso.

²³⁴ Cf. P. Portoghesi (1980: 325).

11.3 Lo abierto o disolución de lo mundano.

En el breve escrito de Heidegger *El arte y el espacio (1969, Die Kunst und der Raum,*²³⁵ se presenta el tercero de los indicios que nos interesa concertar con el pensamiento arquitectónico y la obra de Francesco Venezia. En este texto, Heidegger formula la contribución más clara sobre el espacio en su tentativa por pensar una modalidad de comprensión del espacio opuesta al planteamiento de la metafísica del sujeto, que conocemos por medio de la técnica y de la física. El asunto refiere a la irrupción del espacio en el arte, específicamente, en la escultura. El arte plástico sería para Heidegger el lugar de manifestación de una confrontación con el espacio. Espacio que, en cuanto producto de la técnica, provoca al hombre para obtener un dominio general. Por su parte, el arte plástico moderno ratifica su actualidad en la medida de tal provocación. ¿Es ese el verdadero espacio, al cual todas las otras denominaciones, como el espacio en el arte o en la arquitectura, se deben subordinar y permanecer en una relación de confrontación con él?, pregunta Heidegger.

El camino para dilucidar esta relación pasa primeramente por comprender que sea el espacio. Esto significa, como se ha venido diciendo, experimentar lo propio del espacio. Para Heidegger, la relación entre obra y espacio se da, genéricamente, de tres maneras. A saber: el espacio *dentro* del cual la obra se exhibe como simple objeto presente; el espacio que *involucra* las figuras; el espacio que se da como vacío *entre* volúmenes.²³⁶ Mas, si ya se ha concedido que la obra de arte opera como desocultamiento del ser, y que por tanto es “la obra que pone en obra la verdad”, entonces, en esa misma medida, ¿no debe ser el espacio verdadero “aquello que saca de lo oculto lo que le es más propio- el que dé la pauta”? (Heidegger, 2002: 125).

Heidegger infiere del lenguaje que el ser del espacio surge de la actividad de *hacer espacio*, de espaciar. En efecto, el alemán *Raum* expresa el liberar, procurarse lo libre

²³⁵ Cf. M. Heidegger (2000a).

²³⁶ Cf. De Barañano (1990:53).

para la radicación, coincidente con el latín *spatium*, proveniente de la raíz *spa*, extender. Hacer espacio, en esta etimología, consiste en un “disponer” lugares (*einräumen*) en relación a la “libre vastedad” de la comarca.²³⁷ Lo cual se define en una doble dimensión: una disposición o emplazamiento de lugares u obras y una remisión más allá de la obra misma, hacia el vasto contexto vital que la circunda.

Si en el párrafo 24 de *Ser y Tiempo*, al decir “espacialidad del *Dasein*”, se hablaba de “hacer lugar”, era porque la noción estaba unida a la posibilidad, por parte del hombre, de manipular las cosas en la cercanía; es decir, a la utilizabilidad del ente intramundano. Luego, en el texto de 1936, *El origen de la obra de arte*, la relación de cercanía se da la obra a partir de la *Lichtung*, el “claro” del bosque. La obra deja ver esta verdad en un espacio, en un juego de revelación y ocultamiento. Finalmente, en *El arte y el espacio*, de 1969, este “hacer espacio” deviene “libre donación de lugares”. Para G. Vattimo, en *Fin de la Modernidad*, esta triple relación entre espacio, obra y verdad va a derivar en el concepto fundamental de *lo abierto*, concepto que aclara el sentido que hasta aquí se ha pretendido buscar respecto del espacio-vacío, en su esencialidad. Escribe Vattimo:

La escultura es puesta por obra de la verdad en cuanto es acaecer de espacio auténtico (en lo que el espacio tiene de propio); y ese acaecer es cabalmente el juego de localidad y comarca en la cual la cosa obra es más bien puesta en primer plano como agente de una (nueva) ordenación espacial; pero también como punto de fuga hacia la libre vastedad de la comarca. Lo abierto, la apertura (*Das Offene*, *die Offenheit*) son, como se sabe, los términos con los que Heidegger designa la verdad en su sentido original... (Vattimo, 1986:77).

Así, con el concepto de *lo abierto*, la reflexión de Heidegger sobre el espacio, a partir de la espacialidad en *Ser y Tiempo* se ha enriquecido. Si, primeramente es estructura existencial del *Dasein*, luego es vía de comprensión del ser del útil. Posteriormente,

²³⁷ Cf. M. Heidegger (2000a: 29).

es “fenómeno primario”. En su ensayo sobre *La cosa* de 1951, Heidegger detiene su análisis del espacio, en cuanto vacío, con relación a las cosas y utensilios, para continuar su reflexión sobre el “lugar” con su diálogo “histórico-ontológico” con los poetas. En esta conexión, la reflexión del filósofo se inclina por una concepción de vacío ligada al pensamiento oriental, según se deduce de las siguientes palabras:

...*vaciar* algo significa congregarlo en su unidad disponible, el vacío no es nada, un no-ser y tampoco la falta de algo” (Heidegger, 2001:124).

En este itinerario, aquello que se confirma y se aclara, es que la *mundaneidad del ser-ahí se basa en la espacialidad*. En *El arte y el espacio*, la “proximidad” tiene que ver con liberar el espacio *desde un lugar*. Así, el espacio, a través del concepto de lo abierto, adquiere un sentido “positivo”. Aquí la *pro-ducción* de vacío equivale a instaurar lugares liberando, parafraseando a Heidegger, creando un claro en el bosque, abatiendo árboles para formar un lugar sagrado. Es decir, potenciando el vacío como la *nada* de lo que aún no tiene forma, pero en la que algo se origina; *se da*. En *El arte y el espacio*, escribe:

En el verbo *leeren* (vaciar) habla el *lesen* (leer) en el originario sentido del reunir, que se despliega en el lugar. Vaciar el vaso quiere decir: reunirlo, como lo recipiente, en su ser devenido libre. Vaciar de una canasta los frutos recogidos significa: prepararles el lugar. El vacío no es una nada. Tampoco es una carencia. En la incorporación escultórica juega el vacío en el modo del fundar de lugar que busca y proyecta (Heidegger, 2000a:37).

Pero, ¿cómo trasladar estos conceptos a la arquitectura? Ya que no habitamos, sino que “estamos arrojados” o “proyectados” en una temporalidad, ¿no significará esto que la *pro-ducción de vacío* no es sino otra modalidad de un vaciar desmundificador, que tiende al cumplimiento del “destino” (*Geschick*) que porta la modernidad? Algo de esto aparece cuando Heidegger, en el mismo texto, comprende el espacio como

fenómeno primario (*Urphänomen*), que “según una sentencia de Goethe, cuando los hombres llegan a percibirlo, les provoca una suerte de temor que puede confinar con la angustia” (Heidegger 2000a:23). ¿Significa esto que enfrentar el espacio sería experimentarlo como una *nada*? Porque, si la conquista del espacio por la técnica es fuente de afecciones negativas y el desarraigo (*ent-ortung*) su efecto más propio, lo abierto del espacio, confrontaría al ser humano aparentemente con esa nada de origen y como destino. En este caso, el vacío se hace portador de una proyección que disuelve lo mundano, que impide enfrentar aquello que Rilke creía ver en la mirada de los niños y de los animales, las cosas en cuanto ellas mismas y no de aquello que se ha construido en torno a ellas. En efecto, en su indagación poética sobre qué significa estar *en* el mundo y *en* el espacio, escribe en su VIII Elegía:

Con todos los ojos ve la criatura lo Abierto. Sólo nuestros ojos están como vueltos al revés y puestos del todo en torno a ella. (...) Lo que hay fuera lo sabemos por el semblante del animal solamente; porque al temprano niño ya le damos la vuelta y le obligamos a que mire hacia atrás, a las formas, no a lo abierto... (Rilke 1998:105).

Para Rilke, lo abierto es lo opuesto al mundo (a las formas). Para Heidegger, esto es algo así como experimentar *lo cerrado*. Aquello no iluminado, el ciego trascurrir que no se enfrenta a nada. Sin embargo, en *El arte y el espacio*, veintitrés años después de su admirable ensayo *¿Y para qué poetas?*, en el que refiere esas palabras de Rilke,²³⁸ Heidegger, al señalar el espacio como *Urphänomen*, abre la posibilidad de que sea la experiencia del espacio, para nosotros el espacio-vacío, justamente, lo que saca al hombre del mundo y lo ponga *ante* el mundo. Es decir, ante aquello que lo inquieta y lo demanda. Develar el espacio, en este sentido, sería preguntarse por sí mismo y por el propio destino, por aquello que el mismo Heidegger, en el escrito citado denomina

²³⁸ Dice Heidegger: “Rilke llama “lo abierto” a esa completa percepción (relación) a la que queda todo ente en cuanto a arriesgado (ponerse en juego) “Abierto” significa en el lenguaje de Rilke, eso que no cierra o impide el paso. No cierra porque no pone límites, no limita porque dentro de sí está libre de todo límite. Lo abierto es la gran totalidad de todo lo ilimitado” Cf. M. Heidegger (2000c:211).

“la otra percepción, la muerte” (Heidegger, 2000c:226). También a *ella* se refiere Rilke en el poema. Lo que se sustrae de “nuestro habitual querer la objetivización del mundo”. El espacio-vacío, se revelara en términos de esa misma limitación. Entonces,

Donde hay limitación lo limitado es reconducido y empujado hacia sí mismo y por tanto retraído a sí mismo. La delimitación desvía, cierra la relación con lo abierto y convierte esa misma relación en una relación desviada. La limitación dentro de lo ilimitado nace en la representación humana (Heidegger: 2000c:211).

Una notable coincidencia a *posteriori* une Heidegger a Rilke, el poeta señala el lugar impensado, la mirada abierta del animal, y la distingue de aquella humana, cerrada a sus propias interpretaciones. El filósofo, ve en esa apertura al mundo, la posibilidad de volver a lo abierto, como exigencia del *pensar*.

11.3.1 Multiplicidad de horizontes. La *figura* que en la obra de Francesco Venezia puede conjeturar estas diferentes relaciones que mantiene el hombre con *lo abierto*, es la visión del horizonte. La cara con que se presenta esta apertura en la arquitectura es la profundidad. Sin embargo, en Venezia profundidad no sólo significa un distanciarse de las cosas y “abandonarse al natural cambio de las cosas”, como muestra la pintura de C. D. Friedrich (Venezia, 1990:83),²³⁹ sino también intervenir el espacio a través de la geometría para dar una medida a esa relación de abandono. Observa este procedimiento Venezia en De Chirico y en Carrà, precisamente, en el “disponer” un lugar con relación a la “libre vastedad”. En ellos, el espacio-vacío, se dispone como lo que acoge. Espaciar el espacio, entonces, se funda en el juego de lugar o del conjunto de lugares, en un juego que devela la reciproca pertenencia con la vastedad, aquella en donde “descansan las cosas”. Este impulso de pertenecía entre lugar y comarca, constituye la esencia de la reflexión sobre cómo el espacio del

²³⁹ Francesco Venezia alude en su texto a dos cuadros del pintor alemán de la Galería Nacional de Berlín: “Mann und Frau den Mond betrachtend” y “Mondaufgang am Meer” Cf. F. Venezia (1990:83).

hombre, en su ser ubicado, puede intervenir la arquitectura en su potencial de desocultamiento: atrae hacia la interioridad del sí mismo y, al mismo tiempo, lo dispone hacia un entorno vital de pertenencia.

Una referencia arquitectónica sobre este pensamiento, lo observa el propio Venezia en el caso de la *Última Cena* de Leonardo. Para él, esta es “una de las primeras veces que el paisaje entra en la arquitectura a través de las ventanas” (Venezia, 1990: 85). Pero quizá la clave que aclara el sentido de esta operación de configuración y liberación arquitectónica, proviene de una observación de Le Corbusier. En *Hacia una arquitectura*, en una de las notas de las pocas imágenes de la Acrópolis que acompañan su texto, Le Corbusier apunta:

Se han construido sobre la Acrópolis templos que pertenecen a un único pensamiento que ha recogido en torno suyo el paisaje desolado, reteniéndolo a la composición. Es por esto que no hay otras obras de arquitectura que posean esta grandeza... (Le Corbusier, 1989:166).

Esta relación entre lugar (Acrópolis) y comarca (paisaje desolado) constituye la esencia de la reflexión heideggeriana de la espacialidad existencial. Como vemos, Le Corbusier, a la par del filósofo, cifra en el pensamiento “a un único pensamiento” la constitución espacial en la experiencia.

Francesco Venezia alude a esta experiencia y comprensión del espacio-vacío, dejando ver su potencialidad como entidad que posibilita no sólo la reunión de las cosas bajo la luz, como dice Lévinas, sino como constituyéndose a sí mismo. El espacio iluminado no sólo es intervalo absoluto; posibilita relaciones. En su libro sobre la Casa Malaparte, Venezia alude indirectamente a esta potencialidad del vacío al describir los lazos de la casa con el horizonte marino. Desde la amplia terraza superior, que levanta el “lugar” para enfrentar al Mediterráneo, surge la tensión entre

lejanos y cercanos horizontes, “en un enclave inhóspito de sobrehumana belleza, donde construir es temerario si no es sagrado (Venezia, 2001:39), luego dice:

Y el juego se establece entre el horizonte último, tenue línea azulada que separa mar y cielo, y el horizonte próximo, sólida línea roja de flotación del solárium. (...) Y puede acontecer que en el momento de la alineación la blanca vela petrificada del solárium cobre vida y se confunda con una vela inmóvil en el horizonte (belleza propia de un lienzo de Carrà), (Venezia, 2001: 43).

Son éstos los argumentos de Venezia para su intervención en Salemi (Fig. 46). La idea de un Teatrino de dos anfiteatros contrapuestos ya había sido formulada por el arquitecto Giuseppe Terragni en los años 40. Venezia actualiza este recurso instaurando nuevos lazos espaciales a través de la visualidad. En la doble orientación de los planos inclinados del anfiteatro ve una oposición y una posible apertura del entorno inmediato. Crea un hueco desde donde sujetar visualmente el entorno, transformando el programa de teatro al abierto, en un vacío en donde la atmósfera de luz y sombra juegan en su constitución excediendo su condición de útil disponible. Su cometido es la “instauración” de un lugar. Para esto, concibe el escenario para un nuevo acontecimiento, socavando, instala un vacío bifronte, un vacío que hace de umbral entre interior y exterior. Es el lugar de las dos miradas. Aquella hacia el pueblo, hacia el entorno de casas cuya transformación cotidiana es incierta, por el juego de cercanía y lejanías que se producen desde los diversos lugares de la cávea.

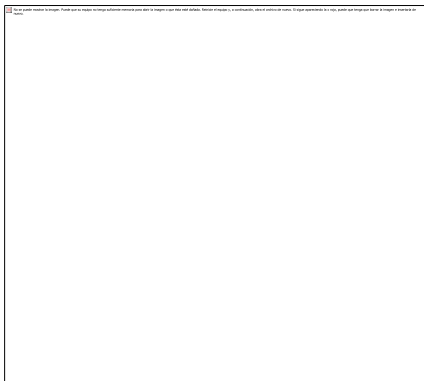
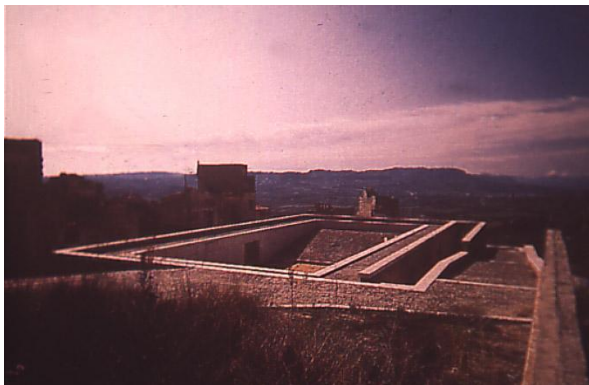


Fig. 46 F. Venezia. Teatrino en Salemi, 1980.

Del lado opuesto, la mirada desde las graderías propiamente, la visión se fuga hacia el horizonte; el borde superior de la caja que contiene el teatro bloquea la inmediatez de la mirada. De este modo, Venezia busca dar forma al tiempo organizando el espacio del que se desplaza o se detiene. Los diversos momentos de los eventos cotidianos, son captados por el vacío, incidentalmente, cuando las cosas entran en juego, obstruyendo y liberándose a la mirada (fig.47-48). Los muros que encierra el espacio vacío del teatrino constituyen físicamente el vacío que se abre al cielo, dejando al espectador de espaldas al poblado. Si la composición de los elementos físicos tiende a la simetría compositiva, el juego de transformaciones de la luz y la sombra, alternándose en muros y planos inclinados, la diluye.



Figs. 47-48 Teatrino en Salemi, 1980.

El vínculo predominante que permite la constitución del vacío, es el juego entre lo que la visión provee, en tanto representación, y el movimiento que sugiere al cuerpo que la actualiza. “La visión no es una trascendencia”, dice Lévinas, “otorga una

significación por la *relación* que hace posible” (Lévinas, 2006:205). Lo físico desencadena este juego esencial. Esta “ocupación y desocupación espacial” define una atmósfera espacial, quizá la más sublime de las dimensiones. Su configuración, junto al movimiento del sujeto, obedece al paisaje, a la variación del tiempo que golpea las superficies del pequeño teatro. Dada la vastedad del entorno cercano y lejano, se patentiza la impresión de abandono, la sensación de pérdida irreparable. Más allá, están las canteras, los elementos de piedras esparcidos, fustes, capiteles y templos abandonados. El juego de lugar y el vasto paraje genera el clima metafísico del vacío; el sublime kantiano. La experiencia de caminar entre esos elementos parece análoga al recorrido fragmentado que paso a paso restituye el espacio en una errática apropiación de una totalidad que sólo puede ser imaginada. Ver el horizonte para Venezia significa, entonces, ver una multiplicidad de horizontes, comprometiendo no sólo aquél que olvida el haber previo, la “satisfacción esencial (...) gozo o contento de lo finito”,²⁴⁰ sino preocupación por lo finito y lo infinito, por la lucha o tensión entre ambos conceptos que la *visión* actualiza (fig.49-50-51-52).



Figs. 49-50 Museo de Gibellina. Apertura desde el “reposo” hacia su horizonte.

²⁴⁰ Cf. E. Lévinas (2006:205).

Los espacios demasiado vastos están ceñidos por umbrales de piedra; de ellos emergen límites y horizontes. En esos parajes, el hombre ya no se encuentra “inmediatamente en lo abierto”, si lo mundano fuese el estar *en* lo abierto. La construcción de límites, la “multiplicación de horizontes”, ponen al hombre “frente al mundo”. En esa soledad le queda la imaginación. En *El infinito* de Giacomo Leopardi, poema en el que vemos reflejado el pensamiento de Francesco Venezia, se revela el acento imaginativo de esta inflexión propia del sujeto moderno.

Siempre querida me fue esta yerma colina y esta maleza que de tanta parte del último horizonte la vista impide. Pero sentado, y contemplando interminables espacios detrás de ella, y sobrehumanos silencios y profundísima calma finjo en mi pensamiento. Y poco falta para que el corazón no se amedrente. Y cuando el viento oigo susurrar entre estas ramas, yo aquel infinito silencio a esta voz voy comparando; y me viene l recuerdo de lo eterno y de las muertas estaciones, y de la presente, viva y rumorosa. Así en esta inmensidad se anega el pensamiento mío, y el naufragar me es dulce en este mar.²⁴¹



Figs. 51-52 Museo de Gibellina. Vínculos visuales desde el edificio hacia el entorno que le otorga un “lugar”.

²⁴¹ Cf. G. Leopardi (2000: 67). “El Infinito”, en *Los Cantos*. Traducción Juan Bautista Bertrán, S. J. Barcelona: Río Nuevo.

CONCLUSIONES

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.

J. L. Borges *La muralla y los libros*

Porque la verdad es recíproca oposición de revelación y ocultamiento.

M. Heidegger. *El origen de la obra de arte*

La dirección de la profundidad es la que mantiene presente la emoción del espacio *produciéndose*.

O. Spengler, *La decadencia de Occidente*

Hasta aquí, el desarrollo principal de este trabajo de tesis ha sido dedicado a los modos en que el espacio se “da” en la arquitectura. Con ello, la pregunta esencial no formulada directamente, es decir, aquella que inquiera por el *ser* del espacio, ha quedado solo sugerida, o quizá oculta en algunos de los pasajes vinculados a los textos más tardíos de Heidegger sobre el espacio. La decisión de suspender esa importante pregunta no sólo proviene del hecho de que esta investigación emerge en el ámbito arquitectónico -como vimos más ligado a la “producción” del espacio, que al ámbito de la reflexión pura de “pensar” el espacio-, sino porque atendiendo una sugerencia de Heidegger, mientras no se haga la *experiencia* del espacio, quedará indeterminado el modo en que el espacio irrumpe en la arquitectura, “en el arte”, dice

Heidegger.²⁴² De esta manera, mientras lo propio del espacio no se muestre por sí mismo, tampoco podemos siquiera “atribuirle en general un ser”.²⁴³ Por ende, antes de preguntar qué es el espacio, se ha preguntado cómo se nos presenta.

Por ello, se han individualizado tres modalidades diversas de manifestación. A partir de estos criterios, desplegados en las tres partes del trabajo, se ha elaborado una conexión de argumentos filosóficos y arquitectónicos, tendientes a aclarar la condición de posibilidad de manifestación del espacio mismo. Sin embargo, al exponer tales modalidades, en especial aquellas física y existencial, se observa que entre ellas conforman una relación problemática.²⁴⁴ En efecto, la imposición de la concepción físico- técnica del espacio parece dominar toda posible interpretación de lo que es el espacio. Mas una tercera modalidad interviene en la arquitectura, aquella del *espacio-vacío*. Con este enunciado, que emerge consonante con las reflexiones decisivas de Heidegger sobre la cuestión del espacio, en términos de un “dejar aparecer”, ha sido posible comprender la experiencia de la constitución físico-existencial del espacio en la arquitectura. En este sentido, el itinerario argumental desarrollado hasta aquí, no sólo ha buscado desentrañar el carácter del problema planteado respecto a dos concepciones espaciales, sino también reunir esos elementos conceptuales, en torno a la posibilidad de que el espacio se muestre en la experiencia de su constitución *junto con* el sujeto, en la *pro-ducción de vacío*. Y, dado que la arquitectura, en cuanto configuración espacial habitable, porta la traza de una apertura a lo abierto o la espacialidad, lo propio del espacio, identificamos en la obra de arquitectura una potencialidad reveladora.²⁴⁵ Por último, parece necesario atender más profundamente la conexión entre el pensamiento de Heidegger sobre el espacio y la reflexión sobre el carácter *desocultante* de la obra de arquitectura, porque de ello emerge la posibilidad de *repensar* el espacio en la arquitectura.

²⁴² Cf. *Supra*, p.7. Cita.

²⁴³ Cf. M. Heidegger (2002:123).

²⁴⁴ Cf. *Supra*, Capítulo 8. Cuadro, p.179.

²⁴⁵ Cf. *Supra*, Capítulos 9 y 11. p. 191.

Por lo tanto, en lo que sigue, trazaremos tres líneas conclusivas que a nuestro juicio son las más evidentes que nos quedan después de esta reflexión sobre el espacio y su repercusión en la arquitectura. La primera de ellas, deriva del desarrollo y cotejo entre las dos concepciones espaciales, es decir, de la relación aporética entre espacio existencial y físico. Tal relación, se presenta en el espacio *construido*, como una especie de lucha inminente entre uno y otro espacio. Sin embargo, la manifestación de éste, corresponde al juego del *aparecer* y al *ocultamiento*, en consonancia con la idea heideggeriana de *fenómeno*. Una segunda línea, proviene de la síntesis de la premisa anterior que hemos desarrollado en la tercera parte del texto. Ésta refiere al hecho que, al interpretar el espacio como fenómeno, la experiencia está determinada por un juego de revelación y ocultamiento similar a la *poésis* y a la *téchne* griega, con que Heidegger define el concepto de “verdad” o *Alétheia*. La *pro-ducción de espacio-vacío*, tal como postulamos en el título de esta tesis, remite a ese modo del desocultamiento del espacio. La tercera línea de conclusiones, por una parte refiere a la obra de arquitectura como configuración espacial, vaciada de su funcionalidad, que exhibe su potencialidad desocultante. Pues, lo propio de semejante configuración, corresponde al juego espacio-temporal de puntos del espacio; de gradaciones y congruencias con una marcada disposición a lo abierto que remiten a la *espacialidad* del espacio.²⁴⁶

1. El espacio como fenómeno es el juego del *aparecer* y del *ocultamiento*.

Hemos identificado en el habitar cotidiano *el modo fundamental de darse del espacio en la arquitectura*. Una modalidad fáctica respecto de los usos y hábitos que allí realiza el hombre y en donde el espacio aparece connotado con la idea de lugar. Tematizado por Martin Heidegger, bajo la denominación de *espacio existencial*, indica el espacio propio del ser humano en situación; el espacio habitado del cual se tiene experiencia cotidiana; es la manifestación del espacio-lugar. Otra modalidad

²⁴⁶ Cf. *Supra*, p. 221ss. Cap. 11.

fundamental, remite al espacio físico, en la que prevalecen las reglas de configuración determinadas por la geometría euclidiana y por la idea de espacio como extensión. Es el modo como la arquitectura ha tratado el espacio; es decir, espacio pensado y configurado. En la arquitectura moderna, período en el que se centra el análisis, esta noción se alza inadvertidamente, como el principio rector del proceso de configuración y producción de la obra de arquitectura.

La relación entre las concepciones descritas resulta problemática, dado que, en el proceso histórico de modernización, se ha verificado un dominio progresivo de la concepción físico-técnica del espacio. A través de la operación del proyecto moderno, esta concepción interpreta el espacio como un producto o como otro elemento de la estética de la modernidad, olvidando su relación directa con la vivencialidad del espacio; “olvido” del espacio relativo al ser humano y su experiencia. Es decir, considerar el espacio al modo del ente reduce la significación histórica y existencial: el espacio se iguala en todo sus puntos y se extiende sin límites. En síntesis, parafraseando a Paul Ricoeur, se reduce el núcleo “ético y mítico” del habitar.²⁴⁷ Lo que aquí se define, pues, como “relación problemática”, es el desajuste entre *pensar* el espacio y *experimentar* la espacialidad, que no son actitudes opuestas sino mutuamente complementarias. Frente a esta separación o diferencia, nuestra propuesta consiste en elaborar un itinerario argumental apoyado en los escritos sobre el espacio en Heidegger, que permita dilucidar la posible articulación entre ambas concepciones, pese a la opinión del filósofo que ve entre ellas una distancia insuperable, una “diferencia ontológica fundamental”.²⁴⁸ En consecuencia, de la confrontación entre las diversas modalidades del espacio, emergen los elementos conceptuales esenciales del problema que ha dado origen a este trabajo de tesis de doctorado.

²⁴⁷ Paul Ricoeur se refiere a la “destrucción del núcleo ético y mítico de la humanidad” como consecuencia del fenómeno de la universalización. Cf. K. Frampton (1993:318). Cita.

²⁴⁸ Cf. *Supra*, Capítulo 8., p.174.

Por nuestra parte, hemos conjeturado, basándonos en la reflexión del filósofo francés Paul Ricoeur, que tales dimensiones espaciales se conciertan en la experiencia del “espacio construido o habitado”,²⁴⁹ y que en la medida de esa manifestación, se puede hablar de *la constitución del espacio en la experiencia del ser humano en situación*. En este evento ambas “espacialidades” se *dan*; la existencial y la del construir, porque el espacio no es fijo, simplemente presente, sino algo que acontece *en* el mundo, constituyéndose junto con el ser humano.

Para Heidegger, sin embargo, el habitar reviste un carácter de *prioridad*, puesto que de él depende el construir, en el que la noción de espacio-lugar constituye el modo en el que el espacio se da en la cotidianidad. Sin embargo, el espacio en el proyecto del habitar moderno se ha manifestado como *configuración* del espacio-físico, como un *no ha lugar*. Su desarrollo ha sido caracterizado como un proceso de “vaciamiento” de lugares y de dislocación de modos y de significaciones históricas construidas entre los sujetos, las cosas y el espacio. La experiencia moderna del espacio, en este sentido, no corresponde plenamente a la de un “lugar propio” como señala el habitar heideggeriano determinado por elementos históricamente reconocibles, por sentidos incorporados culturalmente, sino, por el contrario, al desarraigo y a la dislocación de lugares.²⁵⁰

Según hemos visto, en la modernidad, la condición de “estar en el mundo” es estar erradicado de un lugar propio. En el hábito cotidiano se disuelven las consistencias históricas, materiales, espaciales y temporales. El lugar se difumina y la apertura hacia el paraje disipa las cercanías. Lo que se impone es una impresión de fugacidad. Tal extrañamiento de la cercanía provoca “inquietud” y “ceguera” como afecciones propias de la modernidad. Este alejamiento del cuidado cotidiano del lugar, de la conciencia posicional, permite comprender la imposibilidad del habitar lugareño,

²⁴⁹ Cf. *Supra*, p. 42.

²⁵⁰ Cf. *Supra*, Introducción, p.19.

como recogido como en la tierra natal. Al contrario, la realización de ese ideario parece más bien construcción nostálgica concordante a parajes y tiempos de una *arcadia* natural como la que describe la poesía de Hölderlin. En uno sus libros, Heidegger, haciéndose eco de del poeta alemán, anota el siguiente verso:

*Los estorninos presienten la tierra natal (...) Pues cuando /el aire se hace camino/
y el Nordeste con su soplo afilado/más despiertos les vuelve los ojos, ellos levantan
el vuelo (Heidegger 2005:94).*

Lo que se deduce del poema, si lo asociamos a la idea de habitar, refiere a una condición innata, incorporada, que obedece a los movimientos de la naturaleza, a un *estar sumergido en ella*. En ese contexto, el espacio en cuanto fenómeno, supone constante remisión al *aparecer* y al *ocultamiento* propio de la tierra, de la *phýsis*. Pero el espacio, en tanto configuración física, es mundo (*Welt*), por ello, ateniéndonos al concepto de Heidegger, de lucha entre Tierra y Mundo, *el espacio puede interpretarse como un pro-ducirse en ese juego hermenéutico.*²⁵¹

2. La pro-ducción de vacío es “dejar aparecer” el espacio.

La segunda línea de conclusiones refiere al concepto de *pro-ducción* de vacío. La reflexión fenomenológica de Paul Ricoeur, que ya hemos señalado,²⁵² permite precisar el lugar en el que el coloquio entre espacio existencial y físico acontece y en el que el espacio se constituye en cuanto tal: el *espacio construido*. En él, se *da* lo permanente, lo que en el caso del espacio corresponde a los movimientos del sujeto que tienden al “para qué” de dicho espacio. Dada la prioridad de los quehaceres cotidianos, este requisito oculta el espacio. “El espacio puro todavía está encubierto. El espacio está fragmentado en los lugares propios” (Heidegger, 2005:130). Para saber de él, de su esencia, se requiere “hacer su experiencia”. Si recordamos nuestro

²⁵¹ Cf. *Supra*, Introducción, cita, p. 32.

²⁵² Cf. *Supra*, p. 43

principal epígrafe, incluido en la primera página de la Introducción, en él, las palabras de Heidegger señalan que la posibilidad de conocer o experimentar lo propio del espacio, su espacialidad, es condición necesaria para determinar cómo el espacio interviene la obra de arte o, como en nuestro caso, la obra de arquitectura.²⁵³

A este respecto, hemos acuñado la noción de *pro-ducción* de vacío, como la experiencia de constitución del espacio junto al sujeto. Sin embargo, la acción moderna sobre el espacio es también producción, pero que busca resaltar sus cualidades etéreas, la transparencia y el espacio vacío aéreo, “exteriorizarlo todo” (Virilio, 2006:113). La modernidad desea alejarse de la “irracionalidad oscura” de la arquitectura decimonónica. La “máquina para vivir” de Le Corbusier será su ejemplo más característico. En este sentido, la reflexión arquitectónica sólo ha mirado el habitar originario para replicar sus insondables procedimientos, como otro de sus propósitos de control del espacio. Tampoco ha pretendido resolver el enigma del espacio, se ha abocado a la tarea de disponerlo, de darle medida y de mostrarlo como objeto estético. Por ende, parece urgente conocer y experimentar los modos de darse del espacio en la arquitectura. Para Jacques Derrida, esto equivale a tener que elaborar un nuevo camino del pensamiento arquitectónico que refiera “al deseo o la invención”, como retorno a la *téchne* original y así “tener lugar en el espacio”.²⁵⁴ Pues, precisamente, en el concepto de *téchne* está la posibilidad de modificación de la actitud moderna sobre el espacio.

Como se sabe, la técnica moderna es producción en el sentido de la provocación (*Herausfordern*) de la naturaleza y tiene como finalidad descubrir lo que ésta guarda como energía para luego acumularlas y repartirlas. En este trabajo, se ha buscado utilizar el mismo concepto de producción, una variante de aquel moderno, que permita coincidir con la manifestación de un pro-ducir en el sentido de la *téchne* y

²⁵³ Cf. *Supra*, Introducción, p. 7 y 10.

²⁵⁴ Cf. *Supra*, Introducción, citas, p. 13.

de la *poiesis*. Así, esta noción también apunta a la provocación pero como desocultación del ser del espacio. En consecuencia, con la pro-ducción de espacio-vacío, se propone una articulación conceptual, que intenta concertar las dos dimensiones del espacio irreconciliables para el filósofo. En el mundo griego, a esta forma de develamiento se le conoce con el término de *Alétheia*, que se traduce por epifanía, manifestación de algo, pero, más importante aún, es la palabra griega para designar la “verdad”. Pero, si para Heidegger, es el arte el que lleva a obra la verdad, entonces, parafraseando al filósofo: ¿no será también necesario entonces que, en la arquitectura, sea el espacio verdadero, aquello que saca de lo oculto lo que le es más propio, el que dé la pauta? “El artista (y el arquitecto decimos nosotros) configura lo invisible en el espacio” (Heidegger 2000b:45), pero quizá verdaderamente se necesite de una intuición diversa para captar la inminencia de su figura. Tal como la describe Joseph Beuys al referirse a las esculturas de Wilhelm Lemhbruck:

Sólo se la puede captar con una intuición, abriéndole a uno su puerta intuitiva unos órganos de los sentidos completamente distintos, y es sobre todo lo oyente, lo meditativo, lo volitivo, esto es, en su escultura están presentes categorías que antes jamás lo habían estado.²⁵⁵

Con la idea de *pro-ducción* de vacío se apela a la contemplación, a la imaginación del espacio. Como sugiere el poema *El infinito* de Leopardi,²⁵⁶ quien contempla no sólo confía en que su mirada puede llegar al último horizonte, sino también, cuando no es posible, lo puede imaginar, lo cual sigue elaborar (fingir) con el pensamiento.²⁵⁷ Es ésta la experiencia del sujeto en la que se instituye el espacio-vacío ya que, al mismo tiempo, diluye la indeterminación entre lo físico y lo existencial. Entonces, el espacio no tiene elementos concretos que lo circunscriban ni preconceptos que lo determinen;

²⁵⁵ Joseph Beuys (1968:62). “Agradecimiento a Wilhelm Lemhbruck” en *En torno a la muerte de Joseph. Beuys. Necrologías ensayos discursos*. Traducción de Rafael de la Vega. Bonn: Inter Naciones.

²⁵⁶ Cf. *Supra*, p.261.

²⁵⁷ Cf. M. Cacciari (2004:31) *Soledad acogedora*. De Leopardi a Celan. Madrid: Abada Editores.

está abierto a otros “paisajes” inminentes y está la palabra para mostrarlo; En la *pro-ducción de vacío* juega la palabra como lo desocultante de lo inminente.

3. La potencialidad desocultante de la obra de arquitectura.

En su origen artesano, forzando extemporáneamente la afirmación, el arquitecto también es *poietai*, un artesano que posee una *téchne*, que “sabe”, “hace aparecer”. Pero, ¿qué puede aparecer desde el espacio cuyo fondo desconocemos o cuya esencia inefable se oculta? ¿Debemos inventar una figura para aquello que no podemos interpelar directamente con la mirada contempladora? En efecto, la salida de esta aporía, es inventar un *fictum*.²⁵⁸ Un recurso de la imaginación, como ya se ha registrado en la antigua Grecia, en donde arquitectos y artesanos conjeturan la morada de los dioses, o con Palladio, que concibe la casa como el templo del hombre o Piranesi, cuya nostalgia por la ruinoso arquitectura romana lo hace dibujar Cárceles.

La obra de arquitectura y su espacio, cada vez menos obedecen a sentidos últimos que condicionen un lenguaje. La oposición metafísica entre *ser* y *devenir*, que se asimila a las ideas de proyecto absoluto y proyecto relativo, parece disolverse rápidamente. Lo que emerge, a cambio de ello, es una modalidad de la memoria histórica con objeto de amalgamar, en torno a lugares, diversas pulsaciones de lo humano, con sus naturales remisiones culturales y sociales. La emergencia de la noción de proyecto *relativo* cambia el sentido del espacio en el ámbito de la arquitectura moderna. Por lo mismo, la actitud del arquitecto se enfoca a la “lectura” de las pertinencias, aquellas desde las cuales el proyecto se origina y en donde encuentra sus propias trazas originales, los lugares y estructuras que preexisten y que conservan aquello que los amalgaman a la cultura que los han producido.

La obra de Francesco Venezia que hemos analizado en el último capítulo junto a los conceptos de Heidegger, ha individualizado en el *vacío* esta amalgama cultural.

²⁵⁸ Cf. *Supra*, Capítulo 11., p. 222.

Excediendo los requerimientos prácticos y funcionales del espacio habitable, el espacio-vacío *formaliza* una experiencia espacio-temporal. Vista así, la *pro-ducción* de espacio-vacío en la arquitectura no comprende la función utilitaria, aunque deba cautelarla tenazmente. A la *epoché* del espacio funcional se sucede un espacio *imaginado*, ya no reducible a objeto. Cada época ha querido imaginar el suyo propio. Con la sola utilidad, los vectores espaciales del “habitar” se circunscriben, convergen, intentan cerrarse cuidadosamente en torno a un lugar reunidor. Las cosas, los útiles deben estar en su lugar y en su paraje inmediato. Con *la imaginación espacial*, en cambio, los vectores espaciales se movilizan, fugan o acaso remiten, a otros lugares o a otros tiempos, como aquellos perfectamente pintados en los muros de las Villas palladianas o de Giulio Romano alusivos a un mundo mitológico. En Francesco Venezia, remiten a la condición original de *instalación* arquitectónica, a la lucha entre vacío de fundamento y suelo y a la construcción de horizontes en el vacío.

El espacio-vacío, encarna ambos vectores, el de la radicación y el de la fuga: son su *extensión*. Entonces, estos vectores son *la forma del vacío*. En tanto *forma*, la arquitectura debe asumir la tarea de conocer, delimitar, y mostrar esta nueva *extensión*. Mientras, el sujeto reconfigura ese vacío en la experiencia, imaginando, recordando y proyectándose. En este *producirse* del espacio radica el fundamento de lo que será el producto. Si ante el espacio “no hay ningún desviarse hacia otra cosa”, como reza el epígrafe heideggeriano, sólo queda entonces la fuga aporética hacia él mismo. El espacio es el *aquí* del suelo y, al mismo tiempo, el *allá* del horizonte.

Entonces, ante la pregunta por qué sea el espacio, nos debemos enfrentar con el espacio vacío, al *entre* el aquí y el horizonte. Pero ¿qué significa esto? ¿Estar frente al signo de lo religioso, frente la imposibilidad de radicación o quizá frente a la “manifestación irrepetible de una lejanía”? ¿Es un “aura”, que crea la distancia, o el heideggeriano fenómeno originario del *Urphänomen*, que se substrahe al trato diario? Si el espacio, en cuanto tal, comparece entre las cosas y el sujeto; como tensión,

como fuerza física reunidora o dispersiva a la palabra le está dado *decirlo*, mostrar su inminente presencia.

4. Tres cifras sobre el método. Por último, presentamos una nota sobre el método seguido en este trabajo. Hemos dicho que esta elucubración ha sido posible porque nos hemos dispuesto a comprender el fenómeno del espacio atendiendo los conceptos de Heidegger a partir de su “fenomenología hermenéutica”. Por ello, nos referiremos a tres cifras, a tres oposiciones que, pensamos, parecen ser inevitables al momento de *repensar* el espacio en la arquitectura. Estas ideas subyacen, tácita y explícitamente, en las tres partes en que está organizado este trabajo.

4.1 Oponer la existencia a la abstracción. Intentar comprender el espacio significa comprender el ser humano en su condición de estar en el mundo, como el *Dasein* de Heidegger, que es una *forma de existencia*. A éste lo constituye una “pre-comprensión” del mundo en su estar cotidiano. Su facultad de mirar no parece ser sólo trascendental, como sugiere la metafísica tradicional, sino que es mirada interesada. Esta existencia, como sabemos, está arrojada en el mundo y al trato con los entes; por esto tampoco es un mero observador, como se querido caracterizar; es hombre concreto. Como ente, no es nunca un mero “hecho mundano real, porque él no está simplemente presente sino que existe”.²⁵⁹ La relación estructural, que lo define de ese modo, es con el *mundo* concreto, fáctico. Y dado que el mundo no está “fuera” del hombre, ni tampoco “dentro”, hombre y mundo se co-pertenecen: corresponde al hombre el cuidado del habitar, pues éste no es mero don natural, sino construcción humana. En tanto *construcción* del hombre, el espacio habitable puede tematizarse, por lo tanto, *arquitectónicamente*.

4.2 Oponer el haber previo al proyecto absoluto. Pese al carácter inefable del espacio, éste se constituye *en situación* junto al sujeto y *muestra* un mundo. La

²⁵⁹ Cf. M. Ferraris (1988: 61).

relación con la tradición y la historia supone una condición necesaria para comprender la espacialidad en la arquitectura. Su descripción es posible si existe esa pre-comprensión del fenómeno, especialmente porque no existen criterios de entendimiento o intuiciones esenciales definitivas. Sólo la pre-comprensión histórica de los hechos o fenómenos hacen posible la apertura, porque recuerda los haberes previos de carácter histórico o existencial de las cosas. Esta dimensión particular se encuentra en el *espacio construido*: es el entorno habitado donde se cuida el haber previo. La arquitectura, en consecuencia, debe volver su mirada hacia su “campo de trabajo”; es allí en donde se hallan las diversas comprensiones del espacio y la posibilidad de su restitución como experiencia de lo suyo propio.

4.3 Oponer la escucha a la visión. La aproximación al estudio del espacio-vacío, a un intangible, requiere menos de la visión que de la escucha, lo cual significa “dejar que las cosas hablen”. El pensamiento para Heidegger es hermenéutico en tanto escucha del lenguaje que reemplaza a la visión, propias de otras modalidades de la fenomenología. La palabra abre el mundo: “la poesía y la filosofía aparecen en la dimensión de la hermenéutica como escucha y como anuncio”.²⁶⁰ Por ende, la arquitectura, en su camino por encontrar el modo en que el espacio interviene en ella, debe explorar su propia forma de desocultación. Pero, dado que el desocultamiento del espacio, adviene esencialmente con la palabra, la apertura que ella posibilita orienta la expresión de la lucha entre lo físico y lo existencial, que la obra de arquitectura muestra.

La esencia del espacio, como hemos afirmado, asume así el carácter de una aporía. En este caso, es la palabra la que hace comparecer el vacío. La palabra en la arquitectura debe ser “palabra vidente” que haga emanar del *ahí* del puesto vacío un *allá* abismal, en donde el deseo o la imaginación nos quieran trasladar.

²⁶⁰ Cf. M. Ferraris (1988: 262).

BIBLIOGRAFÍA:

- AGAMBEN, Giorgio (2006). *Lo abierto*. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo.
- ARISTÓTELES (1995). *Física*. Libros III - IV Traducción, introducción y comentario de Alejandro Vigo. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- BARTHES, Roland (2001). *La torre Eiffel: textos sobre la imagen*. Traducción de Barcelona: Paidós.
- BACHELARD, Gastón (1991). *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: F.C.E.
- BENJAMIN, Walter (2002). *I "passages" di Parigi*. Edición de Rolf Tiedemann. Edición italiana a cargo de Enrico Ganni. Torino: Einaudi.
- (2000). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Traducción de Enrico Filippini. Torino: Einaudi.
- (1999). *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Versión de H. A. Murena. Buenos Aires: Leviatan.
- BOESIGER, Willy; GIRSBERGER, Hans (1994). *Le Corbusier 1910-1965*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BOLLNOW, Otto Friedrich (1969). *Hombre y espacio*. Traducción de Jaime López de Asiain y Martín. Prólogo de Victor d'Ors. Barcelona: Labor, S. A.
- BRANDI, Cesare (1975). *Teoria Generale della Critica*. Torino: Einaudi Edizioni.
- BUCK-MORSS, Susan (1995). *Dialéctica de la mirada*. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes. Madrid: Visor
- CACCIARI, Massimo (2000). *El dios que baila*. Traducción de Virginia Gallo. Barcelona: Paidós
- (2002). *Adolf Loos e il suo angelo*. Milano: Elemond.
- (2007). "La salvación que cae" en CACCIARI, Massimo; DONÁ Massimo *Arte, tragedia, técnica*. Traducción de Flavia Costa y María Teresa D'Meza. Buenos Aires: Prometeo libros.
- CAILLOIS, Roger (1939). *El mito y el hombre*. Traducción de Ricardo Baeza. Buenos Aires: Ediciones Sur.

- CESARONE, Virgilio (2008). *Per una fenomenologia dell'abitare*. Il pensiero di Martin Heidegger come *Oikosophia*. Genova-Milano: Editrice Marietti S.p.A.
- CRUZ, José (2004). *Hacia una nueva abstracción*. Santiago: Ediciones ARQ.
- DE BARAÑANO, Kosme María (1990). *Chillida-Heidegger-Husserl*. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX. Universidad del país Vasco.
- DERRIDA, Jacques (1986). "Architettura ove il desiderio può abitare" entrevista de Eva Meyer, en "Domus" 671.
- DESCARTES, René (1995). *Los principios de la filosofía*. Introducción, traducción y notas de Guillermo Quintás. Madrid: Alianza Editorial.
- DÍAZ, Gonzalo (2003). *RÚBRICA*. Santiago: 18 Ediciones de *La Cortina de Humo*.
- DREYFUS, Hubert (2002). *Ser-en-el-Mundo*. Comentario a la División I de Ser y Tiempo de Martin Heidegger. Traducción de Francisco Huneeus y Héctor Orrego. Santiago de Chile: Ed. Cuatro Vientos.
- FERRARIS, Maurizio (1988). *Storia dell'Ermeneutica*. Milano: Bompiani.
- FONTANA, Lucio (1986). Catálogo General. Milano: Electa Edizioni.
- FOUCAULT, Michel (1984). "Des espaces autres" en *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5, octubre 1984. Trad. Castellana de Pablo Bilchtstein y Tadeo Lima. Recuperado el 1 de Abril de 2010 de:
<http://www.scribd.com/doc/18767939/De-los-espacios-otros-Michel-Foucault>
- FRAMPTON, Kenneth (1993⁶). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Traducción de Esteve Riambau i Sauri. Barcelona: Gustavo Gili.
- FRANCK, Didier (1986). *Heidegger et le problème de l'espace*. París: Les Éditions de Minuit.
- GIEDION, Sigfried (1968). *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Editorial Científico-Médica.
- GIVONE, Sergio (1999). *Historia de la estética*. Traducción de Mar García de Lozano. Madrid: Editorial Tecnos.
- HEGEL, George W. (1981). *La Arquitectura*. Traducción de Alberto Clavería. Barcelona. Kairos S. A.
- HEIDEGGER, Martin (2008). *Estancias*. Traducción de Isidoro Reguera. Valencia: Pre-textos.

- (2006). *Meditación*. Traducción de Dina V. Picotti. Buenos Aires: Biblos.
- (2005). *Ser y Tiempo*. Traducción de Eduardo Rivera. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- (2005). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza.
- (2004a). *Lógica. La pregunta por la verdad*. Traducción de Joaquín Ciria Madrid: Ed. Alianza S. A.
- (2004b). *Carta sobre el Humanismo*. Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza
- (2002). *Observaciones relativas al arte – la plástica - el espacio; El arte y el espacio*. Introducción y notas de Félix Duque. Traducción de Mercedes Sarabia. Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra.
- (2003). *Aportes a la filosofía*. Acerca de evento. Traducción de Dina V. Picotti. Buenos Aires: Biblos.
- (2001). *Conferencias y artículos*. Traducción de Eustaquio Barjau. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- (2000a). *L'arte e lo spazio*. Traducción de Carlo Angelino. Introducción de Gianni Vattimo. Genova: Il Melangolo.
- (2000b). *Corpo e Spazio*. Osservazioni su arte-scultura spazio. Traducción de Francesca Bolino. Genova: Il nuevo Melangolo.
- (2000c). *Caminos de bosque*. Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza Ed. Madrid.
- (1993). *Filosofía, ciencia y técnica*. Traducción de Francisco Soler. Prólogo de Francisco Soler, Introducción y notas de Jorge Acevedo. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- (1987). *De camino al habla*. Traducción de Ives Zimmermann. Barcelona: Editorial del Serbal.
- (1987). *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Madrid: Editorial Alianza.
- (1956). *Introducción a la metafísica*. Traducción y estudio preliminar de Emilio Estiú. Buenos Aires: Editorial Nova.
- HUSSERL, Edmund (2000). *Libro dello spazio*. Edición de Vincenzo Costa. Milano: Guerini.

- HUYSSSEN, Andreas (2006). *La nostalgia de la ruinas*. En “Grey Room 23”, Recuperado el 07.05.2009 de <http://es.scribd.com/doc/36408267/3433-Nostalgia-for-Ruins-huysen>
- KANT, Immanuel (2006). *Crítica de la Razón Pura*. Traducción, prólogo, notas e índices Pedro Ribas: México: Taurus.
- LE CORBUSIER (1999a). *Precisiones*. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo. Trad. Johanna Givanel. Barcelona: Ediciones Apóstrofe.
- (1999b). *La casa del hombre*. Trad. Roser Berdagué. Barcelona: Ediciones Apóstrofe
- (1993). *El viaje de Oriente*. Traducción de Ramón Lladó y Marta Cervelló. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- (1989). *Verso una architettura*. Trad. Pierluigi Cerri y Pierluigi Nicolini. Milano: Longanesi.
- (1971). *Principios de Urbanismo*. (La carta de Atenas). Trad.de Juan-Ramón Capella. Barcelona: Editorial Ariel.
- LEVINAS, Emmanuel (2006) *Totalidad e infinito*. Ensayo sobre la exterioridad. Traducción de Daniel E. Guillot. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- LOOS, Adolf (1993). *Escritos I*. traducción de Alberto Estévez, Josep Quetglas y Miquel Vila. Madrid: El Croquis.
- MANTEROLA, Pedro (1996). *La Pasión de Jorge Oteiza*. Publicado en el libro Premio Manuel Lekuona de Eusko Ikaskuntz. Recuperado el 10 de Octubre de 2004a de: <http://www.euskonews.com/0089zkb/gaia8906es.html>
- MAZARELLA, Eugenio (1981). *Tecnica e metafisica*. Saggio su Heidegger. Napoli: Guida.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2008). *El mundo de la percepción*. Siete conferencias. Trad. de Víctor Goldstein. Edición y notas de Stéphanie Ménasé. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MOHOLY-NAGY, László (1994). “De los materiales a la arquitectura”, en *Textos de arquitectura de la modernidad*. Compilación e introducción de Pere Hereu, Josep María Montaner y Jordi Olivera. Madrid: Editorial Nerea S. A.
- MONEO, Rafael (2007). *Arquitectura y ciudad*. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura Hernández León, Juan Miguel editor. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

- NORBERG-SCHULZ, Christian (1982). *Esistenza Spazio e Architettura*. Roma: Officina Edizioni.
- ORTEGA Y GASSET, José (1962). *En torno al Coloquio de Darmstadt*, en “Pasado y porvenir para el hombre actual”. Madrid: Revista de Occidente.
- OYARZÚN, Pablo (2003). *El rabo del ojo*. Ejercicios y conatos de crítica. Santiago: Editorial ARCIS.
- PARISI, Valentina (2001). *Nel bianco. Semantica dello spazio vuoto in Marina Cvetaeva*. Recuperado el 30 de septiembre de 2004 de <http://www.ledonline.it/leitmotiv/allegati/leitmotiv010115.pdf>
- PALLASMAA, Juhani. (2006). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PANOFSKY, Edwin (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Traducción de Virginia Careaga. Barcelona: Tusquets Editores.
- PLATÓN (2000). *Diálogos VI Filebo-Timeo-Critias*. Introducciones, Traducciones y notas de María Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid: Gredos,
- PORTOGHESI, Paolo (1980). *La presenza del passato*. I^a mostra internazionale d'architettura Venezia. Milano: Electa Editrici.
- RICOEUR, Paul (2002). “Arquitectura y narrativa” en *ARQUITECTONICS. MIND, LAND & SOCIETY*. Barcelona: Ediciones UPC
- RIEGL, Alois (1994). “Arte industrial tardorromano” en *Textos de arquitectura de la modernidad*. Compilación e introducción de Pere Hereu, Josep María Montaner y Jordi Olivera. Madrid: Editorial Nerea S. A.
- RILKE, Reiner María (1998). *Elegias de Duino Los sonetos a Orfeo*. Edición y traducción de Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra.
- ROWE, Colin (1990). *La matematica della villa ideale e altri scritti*. Bologna: Zanichelli Editori.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2007). *Un maestro de Alemania*. Martin Heidegger y su tiempo. Traducción Raúl Gabás. Barcelona: Tusquets Editores.
- SCHLÖGEL, Karl (2003). *En el espacio leemos el tiempo*. Sobre Historia de la Civilización y Geopolítica. Traducción de José Luis Arántegui. Madrid: Ediciones Siruela.

- SCRUTON, Roger (1985). *La estética de la arquitectura*. Versión española de Jesús Fernández Zulaica. Madrid: Alianza Forma.
- SHARR, Adam (2006). *Heidegger's Hut*. Massachusetts: The MIT Press.
- (2007). *Heidegger for architects*. Abingdon: Routledge
- SIMMEL, George (2002). "Las ruinas" en *Sobre la aventura*. Traducción Gustau Muñoz. Barcelona: Ediciones Península.
- SLOTERDIJK, Peter (2007). *En el mundo interior del capital*. Traducción de Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, S. A.
- (2003). *Esferas I*. Traducción de Isidoro Reguera. Barcelona: Editorial Siruela.
- SPENGLER, Oswald, (2006). *La decadencia de Occidente*. Bosquejo de una morfología de la Historia Universal. Recuperado el 26 de Enero de 2010 de: http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Spengler_Oswald/LaDecadenciaDeOccidente_Vol00_00_Indice.htm
- TAFURI, Manfredo (1988). *Teorie e Storia dell'Architettura*. Roma-Bari: Biblioteca Universale Laterza
- VAN DE VEN Cornelis (1977). *El espacio en la arquitectura*. Traducción de Fernando Valero. Madrid: Cátedra.
- VAN DOESBURG, Theo (1985). *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Valencia: Colegio de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia.
- VATTIMO, Gianni (1986). *El fin de la modernidad*. Traducción de Alberto L.Bixio. Barcelona: Editorial Gedisa.
- (1982). "Abitare viene prima di costruire" en revista "Casabella" n° 485. Milano.
- (1995). *Introducción a Heidegger*. Traducción de Alfredo Báez. Barcelona: Editorial Gedisa,
- VENEZIA, Francesco (2001). *Casa Malaparte*. Traducción Concha Abrio. Cádiz: Arquitectosdecádiz.
- (1998). *Francesco Venezia. L'architettura, gli scritti, la critica*. Milano: Electa Editrice.
- (1994). *Due case Tre edifici pubblici*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ.
- (1993). *Architettura in Sicilia 1980-1993*. Napoli: Clean Edizioni.
- (1990). *Scritti brevi 1975-1989*. Napoli: Clean Edizioni.

(1988). *La torre d'ombre*. Venezia: Fiorentino Editrice.

(2005). "Francesco Venezia: temas de arquitectura". Entrevista en Revista Arteoficio. USACH, Santiago de Chile.

VIDLER, Anthony (2006). *Il perturbante dell'architettura*. Torino: Giulio Einaudi Editori.

VIRILIO, Paul (2003). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.

(2006). *Ciudad Pánico*. Traducción de Iair Kon. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

VON MOOS, Stanislaus (1999). *Le Corbusier*. Barcelona: Editorial Lumen.

ZAMBRANO, María (2005). *El hombre y lo divino*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Crédito de las Ilustraciones.

Figs.1-5 En W. Boesiger y H. Girsberger (1994).

Figs.2-28-34-41-42-47-48 En F. Venezia (1998).

Fig. 3-4 Imágenes de Internet. G.B. Piranesi, Nolli, Campo Marzio.

Figs. 6-7-8-9 En A. Sharr (2006).

Figs. 10-11-12-13-14 Imágenes de Internet. Cabanon Le Corbusier.

Figs. 15-16-17 En M. Rowell (1988).

Figs. 19-20-21-22-23 En M. Dalai Emiliani (1982).

Fig. 24 En Revista Casabella Octubre 1997.

Figs. 25-29-30-31-32-33-35-36-37-43-44-45-49-50-51-52. Propiedad del autor

Fig. 38 En F. Venezia (1980).

Fig. 40-46 En F. Venezia (1993).