



**El espacio en el espacio :**  
**vacío *intangible* de potencialidad poética .**

Posibilitar la expansión espiritual como componente esencial del diseño de  
un habitar significativo .

Tesis para la obtención del grado de Maestría en Arquitectura .

Presenta: **Karina Contreras Castellanos .**

con la tutoría de la Dra. María Elena Hernández Álvarez .  
y la asesoría del comité tutor integrado por :

Dra. Dulce María Barrios y Ramos García / Dra. Yliana Godoy Patiño .  
Dra. Lucía Gabriela Santa Ana Lozada / Mtro. Alejandro Cabeza Pérez .

Mayo 2014 .

Campo de conocimiento: Diseño Arquitectónico .  
Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura .  
División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM .  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO .



INSTITUTO  
de INVESTIGACIONES  
HISTÓRICAS

PES Aragón



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.





**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ARQUITECTURA  
CAMPO DE CONOCIMIENTO: DISEÑO ARQUITECTÓNICO**

**TÍTULO:  
EL ESPACIO EN EL ESPACIO:  
VACÍO INTANGIBLE DE POTENCIALIDAD POÉTICA.**

**POSIBILITAR LA EXPANSIÓN ESPIRITUAL COMO COMPONENTE ESENCIAL DEL DISEÑO DE UN HABITAR SIGNIFICATIVO.**

**TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA  
EN ARQUITECTURA**

**PRESENTA:  
KARINA CONTRERAS CASTELLANOS**

**TUTOR: DRA. MARÍA ELENA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ**  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNAM

**MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:**

**DRA. DULCE MARÍA BARRIOS Y RAMOS GARCÍA.**  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNAM

**DRA. YLIANA GODOY PATIÑO.**  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNAM

**DRA. LUCÍA GABRIELA SANTA ANA LOZADA.**  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNAM

**MTRO. ALEJANDRO CABEZA PÉREZ.**  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNAM

**MÉXICO, D.F. MAYO , 2014**



***Yo, por mi parte, siempre supe que ahí estaba el territorio de la libertad, que me ensanchaba la vida.***

Graciela Montes

He aquí la síntesis de un viaje recorrido durante los últimos años de formación académica y personal, en el que cada paso de avance ha representado más interrogantes, pero a la vez motivación para seguir indagando. Este es el resultado de un proceso de aprendizaje transformador con cuya oportunidad y todos aquellos que la hicieron posible sólo puedo estar en profunda gratitud.

***Este esfuerzo lo dedico a mi familia:***

A mis hermanos, pero sobre todo a mis padres: *Sofía* y *Jaime* que con su amor antes que nadie, me han dado todo el aliento, las oportunidades y las herramientas para volar y explorar el mundo con mis propios ojos.

***A todos mis maestros:***

A cada uno de los profesores generosos que he tenido la fortuna de encontrar en el camino. Principalmente agradezco a todos los integrantes del jurado que me asesoraron y en especial a mis guías: la *Dra. María Elena Hernández* que junto con la *Dra. Dulce María Barrios* y la *Dra. Yliana Godoy* me han acompañado e iluminado en este laberinto interior de ideas y cuyas enseñanzas son invaluable.

También a mis *otros maestros*, a los de vida, a mis amigos lejos y cerca que he descuidado un poco durante estos años de trabajo interior. Y por último a esos **maravillosos seres con los que coincidí en el posgrado, que me enseñaron a descubrir que a este territorio de la libertad** se accede no sólo enriqueciendo el intelecto, sino compartiendo la vida para alimentar también al corazón y al espíritu. Entre ellos agradezco a mis más cercanos: *Edgar, América, Jorge, Gaby* y muy especialmente a *Eugenio* por estar ahí siempre, cuando más lo necesitaba.

**Gracias** a todos por su apoyo y cariño para ayudarme a encontrar ***mi espacio en el espacio...***

Karina  
Mayo. 2014







# CONTENIDO

## Introducción y metodología

*El espacio en el espacio:*  
Repensando su significación para habitar el mundo

## I. Diseño arquitectónico para habitar

### 1. Habitar

1.1	Para habitar el mundo hoy y siempre .....	5
1.2	Para el diseño del habitar: habitabilidad y habitar significativo .....	11
1.3	Los actores y el escenario del diseño del habitar significativo .....	17
	1.3a El arquitecto y el habitante	
	1.3b El lugar y el tiempo	

### 2. La experiencia del espacio arquitectónico

2.1	Percepción: sensaciones, símbolos y signos .....	29
2.2	La experiencia significativa del espacio arquitectónico .....	35
2.3	La complejidad existencial humana experimenta el mundo que habita .....	43

### 3. Espacio arquitectónico en donde construir la existencia

3.1	Una breve historia del espacio .....	53
3.2	Espacio arquitectónico para habitar: en donde construir la existencia .....	65
3.3	Espacio mítico, sagrado, profano y la noción de vacío para reestablecer lo espiritual en el habitar .....	71
3.4	Multiplicidad espacial existencial: <i>El espacio en el espacio</i> arquitectónico significativo .....	77

### 4. La potencialidad poética del espacio en el espacio arquitectónico significativo

4.1	La significación del espacio arquitectónico .....	87
4.2	La potencialidad poética del espacio arquitectónico desde su esencia artística .....	101
4.3	Poetas del espacio arquitectónico significativo .....	115



## II. El espacio en el espacio arquitectónico significativo para propiciar la plenitud humana en el habitar

### 5. Resonancias y repercusiones: del exterior al interior & viceversa

5.1	La cualidad de lo sublime: otro camino al goce poético .....	137
5.2	Efectos de la experiencia del espacio poético sobre la interioridad humana: .....	169
	5.2a La teoría de la catarsis: depuración y liberación	
	5.2b La poiesis transformadora	

### 6. El vacío *intangible* de potencialidad poética posibilita la expansión espiritual

6.1	Dinámica de alternancia de polaridades: la visión de la complejidad admite la negación como parte del equilibrio vital .....	201
6.2	El espacio en el espacio arquitectónico: el vacío <i>intangible</i> .....	221
	6.2a El vacío: a partir de la composición de la materialidad	
	6.2b El vacío: a partir del pensamiento filosófico para la plenitud existencial	

### 7. Aproximaciones a la develación poética del espacio en el espacio arquitectónico significativo a través de su vacío *intangible*

7.1	El vacío <i>intangible</i> : de lo conceptual a la experiencia. Therme Vals de Peter Zumthor .....	259
7.2	El vacío <i>intangible</i> : de la precariedad a la potencia transformadora. Experiencia en el 2º Callejón de Manzanares .....	295

### 8. Notas finales .....

301

8.1	Para el arquitecto
8.2	Para el habitante
8.3	

### Fuentes de información .....

309







# Introducción

## ***El espacio en el espacio:*** **Repensando su significación para habitar el mundo**

La arquitectura hace visible la invisibilidad...una obra arquitectónica no representa nada, más bien hace presente algo, hace visible el espacio invisible del aire.

Martin Heidegger

El espacio, entendido como *espacio arquitectónico*, es una noción que surge a partir del siglo XIX, resultado del trabajo de historiadores del arte y arquitectos como Gottfried Semper (1803-1879) y August Schmarsow (1853-1936). (Montaner, 2007: 24,25).

Aun con la evolución que ha tenido el concepto, muchas veces éste se interpreta sólo como una tridimensionalidad abstracta que le resta importancia a su implicación con lo humano, cuando el sentido de la creación del espacio arquitectónico se encuentra principalmente en ser habitable.

De esto trata ***el espacio en el espacio***: de que se contemple diseñar *espacios arquitectónicos tangibles que permitan descubrir en ellos los espacios de lo intangible*, para que juntos proporcionen lo necesario para poder ser habitados, en toda la amplitud de término.

Habitar es una necesidad vital para el ser humano, pues significa transcurrir la existencia de forma plena, es un concepto cuyo sentido trasciende la idea de la simple búsqueda de un refugio para subsistir. Ya que no es un acto unidimensional, implica diversos procesos que generan sensaciones de seguridad, pertenencia e identidad entre otros aspectos fundamentales para la construcción y el sentido del ser.

*Habitar no es una acción específica, es más bien un fenómeno existencial complejo que se lleva a cabo en un escenario espacio temporal.* (Saldarriaga, 2002: 30).

Esta cuestión se remonta al origen de la humanidad y representa la base sobre la cual el diseño arquitectónico se tendría que establecer, pues los espacios que concibe inciden directamente sobre todos los niveles de la vida humana y el ambiente. Sin embargo no ha sido siempre una prioridad del pensar y hacer arquitectura.

Si bien existen numerosos ejemplos de la búsqueda y logro de habitabilidad en los espacios concebidos por el ser humano a lo largo de la historia (ya sea por conciencia o por intuición), las cuestiones del habitar han tomado especial relevancia como objeto de estudio arquitectónico a partir del siglo XX, gracias a contribuciones de pensadores dentro y fuera de la disciplina.

Tal es el caso de las aportaciones del filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976) quién fue precursor en profundizar en el sentido existencial del espacio y el habitar. Él es uno de los representantes de la corriente de pensamiento llamada fenomenología cuyo impacto ha alcanzado a la formación de la teoría arquitectónica hasta nuestros días.<sup>1</sup>

Aunque los asuntos del habitar han sido estudiados y debatidos por diversos autores, se advierte en la mayoría de los espacios arquitectónicos que se experimentan a diario, públicos y privados, la precariedad en la cualidad de lo considerado como habitable. Por lo tanto se deduce que hace falta recalcar la importancia de la reflexión sobre el tema para que permee a la práctica arquitectónica, del diseño a lo edificado, del arquitecto al habitante. Razón por la cual el presente trabajo propone en primer lugar hacer énfasis en algunos matices que se han detectado como insuficientemente atendidos aunque incluidos en las definiciones ya conocidas de lo entendido como habitabilidad.

Para este efecto se ha elegido utilizar el término **habitar significativo** que expone la necesidad de buscar la plenitud cotidiana de modo que la vida adquiera sentido, en este caso, por medio de la influencia que en ello pueden ejercer los espacios arquitectónicos.

El *diseño de un habitar significativo* tiene como objetivo el contribuir al bienestar del habitante para que incluso en los eventos más habituales pueda descubrir libremente el valor y goce de su existir. Y se refiere a el diseño por medio del cual el arquitecto dota a los espacios con las cualidades necesarias que posibiliten todas las actividades del acontecer humano de manera óptima, contemplando que el individuo es multidimensional (cuerpo, mente y espíritu) y por lo tanto se deben cubrir sus necesidades a todos los niveles para favorecer su plenitud y relación armónica con lo que lo rodea.

El usuario tiene la última palabra, al ser quién valida el grado de habitabilidad que encuentra en los espacios y que tan significativas le resultan las experiencias en ellos, pero es tarea del arquitecto el plantear una intencionalidad comprometida y desarrollar al máximo las aptitudes requeridas para cada proyecto según sus particularidades, sin aspirar a dictar modos de vida.

1 Heidegger estudió filosofía bajo la tutela del también pensador alemán Edmund Husserl (1859-1938), padre de la fenomenología, la cual inició como un método de investigación. Esta rama de la filosofía estudia los fenómenos o *toda manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción*. (DRAE versión electrónica, 2001). Su influencia en la teoría arquitectónica contemporánea fundamenta la posición actual que se tiene sobre nociones como el lugar, el habitar y el estudio de la interacción del ser humano como ser existencial que percibe al mundo y lo experimenta (Nesbitt, 1996: 28). Los planteamientos de varios de sus representantes tanto en la filosofía como en su posterior resonancia en el estudio de la arquitectura son eje rector de la conformación de esta tesis.

Para ello el análisis crítico debe estar presente desde el principio del proceso creativo hasta la construcción y uso del espacio arquitectónico. Es menester insistir en la consideración de la responsabilidad que implica la toma de decisiones de diseño y edificación sobre la vida del ser humano y el entorno, con el afán de promover la construcción de una ética, desde la formación hasta el ejercicio de la profesión del arquitecto y el diseñador.

Las inquietudes plasmadas en esta investigación han surgido al residir en la actualidad en un contexto urbano, por lo que es desde esta perspectiva donde se perciben, abordan e indagan los planteamientos expuestos en ella. Es así como se encuentra que *el problema del habitar se puede vincular a la crisis de sentido existencial que se presenta en el mundo contemporáneo*, la cual se agudiza en la vida de las grandes ciudades. Este desequilibrio se manifiesta en sentimientos de desconsuelo generalizado que son consecuencia de las premisas que surgen y persigue la sociedad principalmente durante la modernidad<sup>2</sup> y la posmodernidad.<sup>3</sup>

El pensamiento occidental se ha transformado con su fundamento a lo largo de la historia.<sup>4</sup> En un principio, se creía en la trascendencia de la vida donde la divinidad tenía la mayor jerarquía, y el ser humano como parte de su creación se encontraba en estrecha relación con ésta y lo que asumía como sagrado. Posteriormente, hacia el siglo XII, se dio paso al planteamiento de que el ser humano es inmanente respecto a la noción de Dios.

2 Etapa cuyo inicio ha sido marcado en distintos puntos de inflexión histórica como referencia pero cuyos planteamientos adquieren auge especialmente a partir de la Ilustración y la Revolución Industrial entre los siglos XVIII y XIX. Se caracteriza por el predominio de la razón y el cambio en los medios de producción que prioriza el avance de lo tecnológico sobre lo natural como idea de progreso. Aun cuando muchas de estas ideas permean hasta nuestros días, se considera que termina con planteamientos que cuestionaron los paradigmas hasta entonces vigentes a finales del siglo XIX.

3 Término que popularizó el filósofo Jean-François Lyotard a partir de la publicación de *La condición posmoderna* en 1979. En pensadores como él y Gianni Vattimo se entiende más cómo condición que cómo tiempo concreto, que libera al ser humano de los grandes relatos totalitarios. Marca un cambio de pensamiento que causa el surgimiento de movimientos filosóficos y culturales desde el siglo XX en oposición a las ideas rectoras de la modernidad. Varios autores le han asignado distintos nombres según el enfoque que desarrollan. Entre estos se encuentran *el capitalismo tardío* de Fredric Jameson, *la modernidad líquida* de Zygmunt Bauman, o *el desierto de lo real* de Slavoj Žižek. En 1989 la filósofa M. Rodríguez Magda le llama *transmodernidad* refiriéndose a la época donde predominan procesos como la globalización. En arquitectura el inicio de la posmodernidad se ubica en la década de los sesentas del s. XX según algunos teóricos.

4 Se ha utilizado como referencia el cuadro resumen de la Evolución del Pensamiento Occidental de la autoría de la Dra. Dulce María Barrios, incluido en la temática del Seminario de Teoría del Diseño I, a su cargo, dentro del programa de Maestría en Diseño Arquitectónico en el Posgrado de Arquitectura de la UNAM.

Esto significa que aun cuando en esencia es parte de lo divino, también es una entidad que puede distinguirse de ello. Así se originó la idea del yo, donde se acepta al sujeto como individuo. A partir de ahí, su ego en avance pretendió el dominio de la naturaleza y fue priorizando la supremacía de la razón sobre lo emocional e irracional, lo cual se hace evidente desde el siglo XVII <sup>5</sup>. Con esto ganó terreno el pensamiento científico como descubridor y aval de verdades absolutas.

Después llega la duda de todo referente. La sensación de orfandad espiritual contemporánea es el resultado de la ausencia de fundamento o nihilismo en el pensamiento occidental que se detona hacia finales del siglo XIX y en cuya resonancia aún seguimos inmersos.<sup>6</sup> La pérdida del mito y lo sagrado nos son recordadas en ejemplos como el ensayo de Heidegger del año 1946, titulado *¿Y para qué poetas?:*

*La noche del mundo extiende sus tinieblas. La era está determinada por la lejanía del dios, por la "falta de dios" (...) Esa época de noche del mundo es el tiempo de penuria, porque, efectivamente, cada vez se torna más indigente. De hecho es tan pobre que ya no es capaz de sentir la falta de dios como una falta. Con dicha falta, el mundo queda privado del fundamento como aquel que funda.* (Heidegger, 2010: 199)

El malestar se ha reforzado con la continuidad de procesos heredados de la modernidad, como lo son los modelos de progreso impuestos que incluyen la exacerbación del avance tecnológico, de lo material y del consumo, cuyos efectos enajenantes e insensibilizadores han banalizado a la cultura, los valores y por lo tanto a la significación de la existencia humana. Estudiosos del tema, como lo son los alemanes, Max Horkheimer y Theodor Adorno acuñaron el término *industria cultural* para criticar y señalar que se ha banalizado a la cultura mercantilizándola, ya que se ha convertido en un producto más que ofrece el sistema en el poder para engañar a la sociedad de masas. (Adorno & Horkheimer, 1993: 165-212).<sup>7</sup>

5 El siglo XVII se considera revolucionario para el nacimiento de la ciencia y filosofía modernas con aportaciones como el uso de procedimientos de investigación experimental para la explicación de fenómenos físicos de Galileo Galilei (1564-1642) o el método e ideas base del pensamiento racional que propuso René Descartes (1596-1650).

6 Planteamientos determinantes como los desarrollados por Friedrich Nietzsche (1844-1900) marcan un nuevo cambio radical al evidenciar el nihilismo o falta de fundamento del pensamiento y vida de la sociedad occidental.

7 Max Horkheimer (1895-1973) y Theodor Adorno (1903-1969) en su obra *La Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos* publicada en 1947, elaboran una crítica hacia el proyecto que identifican con el de la Ilustración o Iluminismo que se basa en el sometimiento de la naturaleza y el predominio de la razón. La banalización forma parte del proceso autodestructivo de la sociedad donde el dominio que el ser humano cree ejercer se torna en su contra, ya que para alcanzar los ideales de progreso material y económico planteados por el sistema gobernante se sacrifica el goce de la vida, resultando en una eterna insatisfacción.

Los drásticos cuestionamientos de las premisas del pensamiento occidental que se han dado hasta nuestros días, han hecho evidente la crisis y su sentir, pero también han abierto opciones para la reflexión y el rompimiento de esquemas preconcebidos. Ahora habrá que actuar e insistir en proponer maneras para trabajar en la recuperación de la plenitud de la vida y su esencia.

Con esta idea, la presente indagación ha encontrado que una de las posibilidades para aliviar al individuo, se encuentra en promover su desarrollo interior y exterior, así como la relación con su entorno, de manera integral y armónica. Tarea en la cual se puede contribuir diseñando espacios arquitectónicos que apunten a influenciar un habitar significativo.

Ahora, para abordar el enfoque que interesó al desarrollo de este trabajo, que es ***posibilitar la expansión espiritual en los espacios arquitectónicos***, es necesario aproximarse primero al estudio de la complejidad de la naturaleza existencial del ser humano.

Las distintas teorías que se han formulado para tratar de explicar al universo tanto en occidente como en oriente, a lo largo de la historia de la humanidad, han influenciado a su vez las diferentes maneras en que se ha planteado el estudio de la naturaleza humana.

Platón (427 a.C.-347 A.C.), por ejemplo, en la Grecia antigua, advirtió que el ser humano está constituido por elementos de naturaleza distinta, y los clasificó en dos. El primero, el *cuero*, el cual relacionó al mundo sensible, material, ilusorio y cambiante. El segundo, el *alma* con facultades para pensar y sentir, cuya sustancia atribuyó al mundo de las ideas, real e inmutable.

La división entre estas dos esferas se enfatizó en el siglo XVII gracias al filósofo francés René Descartes (1596-1650), quién cambió la noción clásica de alma como principio de vida, otorgándole en su lugar propiedades de pensamiento puro. Situación que además de marcar radicalmente una distinción entre lo físico y lo mental, *priorizó al razonamiento y lo concreto sobre lo emocional y espiritual*. Cuestión que sigue haciendo resonancia hasta la actualidad, aun con la aparición de muchas otras posturas filosóficas y científicas.

Dentro de los avances del pensamiento científico más recientes están las teorías que ofrecen las neurociencias, cuya especialización en el estudio del sistema nervioso, han dado lugar a descubrimientos que hoy tienen gran peso en el análisis de la condición humana dentro de la ciencia y la filosofía.<sup>8</sup>

Sin embargo el debate continúa, y es que la visión generalizada no deja de atribuir al ser humano capacidades para cuya explicación no basta lo racional ni el avance científico actual. Se sigue percibiendo que a diferencia de otros seres con los que coexiste, el humano tiene la particularidad de poseer ese algo más llamado alma, espíritu o conciencia de sí, que lo puede llevar a desarrollar un estado más elevado que el de su simple existencia material.

Es desde esta perspectiva y sin el afán de poner a discusión las distintas posturas filosóficas o científicas existentes, que se decidió para esta tesis el proponer *tres dimensiones que interactúan entre sí formando una unidad inseparable* que comprende la *complejidad existencial* del ser humano. Estas son: la *dimensión física*, representada por el cuerpo en su anatomía y fisiología; la *dimensión mental*, formada por los fenómenos mentales causados por los procesos cerebrales<sup>9</sup>, que incluyen a las percepciones, pensamientos racionales, intenciones, recuerdos, emociones, estados de conciencia y la imaginación; y la *dimensión espiritual*<sup>10</sup>, entendida como la esfera de interiorización más profunda y elevada donde reside el aliento de vida; la cual posee una capacidad a fomentar que permite dotar de significado y propósito a las propias acciones y por lo tanto a la vida misma.

8 Referencias a partir de los textos de teorías estéticas citados la bibliografía y en especial en el ensayo publicado en versión electrónica del Doctor en filosofía español: Muñoz Gutiérrez, Carlos. *La Disolución del Problema Mente-Cuerpo* en la revista electrónica de filosofía *A Parte Rei*; Madrid, 2004.

9 Referencias a partir del ensayo publicado en versión electrónica del catedrático de filosofía español: De la Cruz, Miguel Ángel. *El Problema Cuerpo-Mente: distintos planteamientos* en la página *Red Científica. Ciencia, Tecnología y Pensamiento*; Madrid, 2002. Se alude a los *fenómenos mentales* según lo toman en cuenta las teorías de *Dualismo Neurofisiológico* del Premio Nobel en neurofisiología de 1963 John Eccles (1903-1997) y el planteamiento de la diferencia entre procesos mentales y procesos cerebrales que ofrece la teoría del *Naturalismo* del filósofo de la mente John Searle (1932- ).

10 La dimensión espiritual ha tratado de ser definida a lo largo de la historia con nociones científicas, teológicas y filosóficas, *que oscilan entre lo místico y lo racional*. De ahí que *espíritu* se asocie a conceptos como *pneuma* o *soplo animador*, *alma* y *conciencia* según el matiz con el que se emplea. Estas ideas relacionadas con la introspección más íntima del ser humano que aspiran a alcanzar un estado existencial más elevado son las que conforman para esta investigación la idea de *dimensión espiritual*. El tema se abordará con más amplitud en el apartado 2.3 del segundo capítulo del presente documento.

Cabe aclarar que al hacer mención de la unidad inseparable que conforma al ser humano se toma en cuenta que se requiere el progreso de cada una de las dimensiones, la física, la mental y la espiritual con igual importancia y en armonía para alcanzar la plenitud, pues cada una de ellas requiere de las otras para expandirse. Así el trabajo espiritual, precisa de todas las aptitudes tanto del entendimiento como de lo emotivo, que parten de la corporeidad y la mente.

El planteamiento expuesto se hace con el propósito de diferenciar las distintas facetas del ser humano. Que si bien se han planteado históricamente como un problema de dicotomía entre cuerpo y alma o mente, colocando a lo racional, emocional y espiritual en el mismo plano, no han podido ser explicadas y clasificadas del todo, porque lo irracional está implicado en ello. Además atiende a la necesidad de este trabajo de subrayar la atención a lo espiritual desde el diseño del habitar significativo, sin olvidar el satisfacer las necesidades a los otros niveles existenciales.

El hecho de fomentar la creación de *espacio en el espacio* para lo espiritual a través del diseño, no se limita a proveer espacios destinados a un uso específico (como los religiosos), ni a una determinada escala o alcance económico. Esta reflexión está encaminada a ser tomada en cuenta en cualquier tipo de proyecto, desde una habitación a remodelar de una casa hasta la concepción de un nuevo espacio público.

Tampoco se pretende insinuar que durante la historia de la arquitectura no se haya contemplado atender a lo espiritual, pero se encuentra que muchas veces se ha minimizado. En la contemporaneidad es un asunto que se pasa por alto, como se puede comprobar en varias propuestas “arquitectónicas” actuales que resuelven sus requerimientos de manera parcial, ya sea que no contemplen al individuo completo, a la afectación e integración al contexto, o no equilibren forma y función. En el grado más extremo, dentro del proceso de banalización ya mencionado, la arquitectura también se ha mercantilizado, ofreciendo incluso productos cuyo único interés es el de la especulación inmobiliaria.

¿Pero cómo posibilitar la expansión espiritual desde el diseño del espacio arquitectónico? Como respuesta, se eligió en esta investigación el estudio del recurso de la **potencialidad poética** que reside en la esencia artística de la arquitectura para recuperar la capacidad de habitar y de reconexión con el equilibrio existencial que Heidegger alude hemos perdido dentro de la época nihilista, angustiante y de incertidumbre por la que hoy se atraviesa. (Heidegger, 1994: 10).

Si bien la arquitectura ha trascendido el papel meramente artístico con el que se le etiquetó en la clasificación de las Bellas Artes<sup>11</sup> y ha entrado al panorama interdisciplinario donde estudia y trabaja con y desde otras perspectivas del conocimiento, mantiene una naturaleza artística que se expresa por medio del accionar de sus cualidades estéticas<sup>12</sup>.

La esencia manifestada por estas propiedades en todas las expresiones consideradas artísticas es apta para estimular reacciones y sensaciones que van de lo intelectual a lo emotivo cuando estas cualidades cobran vida a través de la percepción particular de cada individuo.

La naturaleza artística es poética porque en un principio los fundamentos del arte surgieron del análisis de la poesía dramática en Grecia, la cual suscitó varias teorías para explicar la manera en que ésta se creaba así como sus efectos en la audiencia que la experimenta, por considerarla un medio de expresión elevado capaz de causar impresiones profundas. Entonces surgieron planteamientos como el catártico, el apatético o ilusionista y el mimético para indagarlo. Si bien los griegos no llegaron a conformar una disciplina estética como tal, fundaron sus bases. (Tatarkiewicz, 1997: 126,127).

Por ejemplo en una de esas teorías se analiza la experiencia de identificación que va desde que el autor crea la obra hasta lo que ésta genera en quién interactúa con ella, que llega al punto que permite desahogar cargas emotivas, lo cual se denomina como *catarsis*<sup>13</sup>, vocablo griego que significa purificación.

11 Término acuñado por el filósofo Charles Batteux en 1747 para agrupar a ciertas disciplinas asociadas directamente con la búsqueda de la belleza. En un principio la clasificación no incluía a la arquitectura, la cual fue agregada posteriormente. Por otro lado aun cuando no es el fundador de la *estética* como ciencia, en 1750 el filósofo Alexander Baumgarten introduce el término *Estética* para designar a la disciplina que trata del conocimiento sensorial, definiéndola como *una tal ciencia de lo bello*, en oposición al conocimiento racional. La prevalencia de lo bello sobre otras categorías estéticas y como uno de los tres tipos de valores supremos junto con el *bien* y la *verdad*, se remontan a la clasificación hecha por Platón. Desde entonces persistieron en el pensamiento occidental. Actualmente los criterios en el arte han cambiado y se ha cuestionado no sólo la supremacía sino todo el concepto de belleza como parte del proceso iniciado en el siglo XVIII. Generalmente se asocia a la estética de la arquitectura con la búsqueda clásica de la belleza, pero en realidad alude a todas las cualidades estéticas del arte, porque se considera que todas ellas son variedades del referente de lo bello. (Tatarkiewicz, 2001: 29,35, 160, 188, 194).

12 También conocidas como categorías estéticas cuando agrupan a otras y se convierten en la principal, son aquellas propiedades que le otorgan carácter a una obra de arte y nos permiten acercarnos al conocimiento de esta por medio de la experiencia. Según éstas se expresen y perciban en el objeto artístico, sustentan su valor. Se pueden clasificar de distintas formas y relacionarse entre ellas, por ejemplo: formales (simetría, proporción, etc.); sensoriales o sensibles que aluden a características captadas por los sentidos externos (como textura, timbre, color); emocionales si evocan emociones (como serenidad, nostalgia, alegría), de gusto (como lo bello y lo sublime); de reacción (que producen un efecto en el ánimo pero no sentimental, como lo trágico, cómico, misterioso, aburrido), etc. (Mitias, 1998: 11).

13 Término que proviene griego que significa *purificación* o purgación, por lo que se le asocia con *efectos de liberación y transformación interior suscitados por una experiencia vital profunda* y con la *eliminación de recuerdos que perturban la conciencia o el equilibrio nervioso*. Entre los pensadores a favor de esta teoría que se debate, T. J. Scheff presenta su hipótesis a favor de la *catarsis* en su libro de 1979, *La catarsis en la curación, el rito y el drama*, que apunta a ser aplicada hacia la *psicoterapia*, la recuperación del rito y en el *drama* como expresión estética. (DRAE versión electrónica, 2001).

El beneficio del desbloqueo de emociones, que parte de una concordancia mental y afectiva con lo que se expresa y se percibe por medios como los estéticos<sup>14</sup>, ha sido debatido por varios autores. Entre estos, y a favor de su eficacia, se encuentra el sociólogo estadounidense Thomas J. Scheff (1929 - ), quién apunta que cuando lo emocional ha quedado relegado frente a lo cognoscitivo y simbólico en todos los campos, este proceso cumple una función vital al poder liberar al ser humano de emociones reprimidas que quedan contenidas por experiencias dolorosas o frustrantes no resueltas. (Scheff, 1986: 25).

El estudio de la catarsis se remonta al siglo V. a.C. aunque se tiene registro de su incorporación teórica formal en los planteamientos del filósofo griego Aristóteles (384 a.C.- 322 a.C.) y se han encontrado antecedentes incluso más antiguos de ésta como choque emocional en las ideas sofistas. (Tatarkiewicz, 1997: 126,127).

La catarsis fue descrita por Aristóteles en su obra *Poética* por medio de su definición de la tragedia, una de las formas de poesía dramática creada en Grecia que imitaba acciones y valores que se consideraban serios y honrosos, y era representada ante el pueblo. El filósofo relacionaba el accionar del proceso catártico cuando la obra lograba detonar, junto con otros efectos afines, compasión y temor en su audiencia permitiéndoles entonces la descarga de dichas emociones. (Aristóteles, 1945: 8,9).

Se producía entonces un efecto *de armonización interior en el espectador de la tragedia, lo cual podría hacerse extensivo al contemplador estético en general, analógicamente y según los casos...*<sup>15</sup>

En las creencias populares de su época se le atribuyeron al proceso catártico aptitudes emocionales, irracionales, depuradoras e incluso curativas. (*op. cit.*: 126).

Aunque también se consideraba que la música tenía propiedades catárticas, para los griegos la *poesía* llegó a ser la expresión de mayor alcance para provocar a quién que se envolvía en su goce. Incluso era la más elevada de las acciones humanas al considerarse de inspiración divina. Así la poesía ha jugado a lo largo de la historia un papel distintivo por su notoria capacidad tanto de expresar como de impactar sensiblemente.

14 Scheff también describe otros medios como la psicoterapia y el ritual. Ídem. pág. 25.

15 José María de Estrada en el prólogo a la obra *Poética* de Aristóteles de Editorial Losada, Buenos Aires, 2003; pp. 16.

La palabra *poesía* proviene del término griego *poiesis*<sup>16</sup> que significa producción por lo que puede aludir a un proceso creativo y de transformación. Desde punto de vista del pensamiento aristotélico la *poiesis* no se refiere a cualquier tipo de creación, ya que el hacer para poetizar sólo se origina del principio de imitación conocido como *mímesis*, el cual conlleva armonía y ritmo, y se origina como parte del aprendizaje natural del ser humano y del gozo que le genera emular y contemplar la representación de lo que se imita. (Aristóteles, 1945: 5).

Estos planteamientos en principio basados en el estudio de la poesía, se extendieron después a otros campos hoy entendidos como artísticos, cuando el arte o *techné* dejó de englobar a todas las destrezas técnicas reguladas para avocarse a aquellas de libre expresión pero de génesis poética, quedando la poesía como género literario referida como mera analogía. (Tatarkiewicz, 1997: 39,40).

Martin Heidegger en su ensayo *El origen de la obra de arte* publicado hacia 1952, argumenta que *Todo arte es en esencia Poesía*, por lo tanto la esencia artística de la arquitectura es poética. (Heidegger, 2006: 96).

Con este planteamiento va más allá de aludir a la poesía como género literario, más bien la utiliza como referente para explicar que todas las expresiones con real naturaleza artística, incluyendo a la arquitectura, deben contener aptitudes poéticas, y por lo tanto poéticas. El acto de creación artística, lo creado y su vivencia poseen entonces una fuerza depuradora de pasiones que equilibra al ser y lo conforta.

Es así como esta tesis encuentra en *el desarrollo de la potencialidad poética de la arquitectura*, desde la génesis de su proceso creativo, hasta la incidencia en la vida de sus habitantes, un recurso para aliviar y estimular la restauración del ser humano desde su interiorización profunda.

16 *Poiesis* en griego se refiere a *engendrar, generar, creación, producción* porque este término al igual que las palabras *poética* y *poeta* tienen su raíz en el vocablo griego *poiein* que significa *hacer*. (Diccionario Etimológico, 2001 / Saldarriaga, 2002: 274).

Otros conceptos derivados de éste como el de *autopoiesis* (que alude a un sistema que es capaz de reproducirse y mantenerse a sí mismo), fue propuesto por los neurobiólogos chilenos Maturana y Varela para explicar la autoorganización transformadora continua en organismos vivos. Sus investigaciones realizadas a partir de 1965 aproximadamente incluyen la relación entre la autopoiesis y la cognición e interiorización de la conciencia humana. Dentro del mismo campo de investigación, el de las teorías de la complejidad, aquellas que plantean un universo no determinista como paradigma emergente, se encuentran los trabajos sobre estructuras disipativas, fluctuaciones e irreversibilidad del Nobel de Química de 1977, Ilya Prigogine quien también estudia los sistemas de autoorganización que admiten la dinámica entre orden y caos como generadora de nuevas estructuras y cambios no predecibles en la naturaleza. (Prigogine, 1997 / Ferdig, 2000: 6-9).

Heidegger encuentra en la Poesía el camino a conectar con lo más profundo de la existencia humana, porque los poetas fundan alcances inéditos del lenguaje comunicando significados que detonan la imaginación para crear un mundo mucho más amplio que en el que nos inscribe la realidad tangible. Lo más importante queda en lo que se experimenta a través de lo no dicho, de lo no escrito, de lo sugerido y que se termina de construir individualmente en libertad. Es por esto que los poetas son capaces de rastrear lo sagrado que se ha perdido.

*Los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio.* (Heidegger, 2010: 201).

Incluso con las notorias diferencias entre el lenguaje poético y el arquitectónico este último también puede comunicar y estimular al ser humano. La relación interior y exterior, los matices de luz, el uso del color, la textura de los materiales, las escalas y las proporciones, los vanos y los sólidos, estas son algunas de las herramientas con las que cuenta la composición arquitectónica para ello. Esto es accionar las cualidades estéticas que permiten desplegar la poética del espacio arquitectónico en el diseño cuando el individuo lo experimenta.

En el desarrollo de esta indagación se encontraron dos alternativas para lograr este fin. Una es la de la *belleza* y la otra es la estética de lo *sublime*. La primera presenta una sola dirección, la conciliatoria del placer; la segunda, ofrece una ambivalencia en la que se alternan el placer y el displacer, generando incertidumbre.

Es por esto que sin invalidar a la belleza, se ha elegido ahondar en lo sublime al presentar un criterio más flexible que el de los valores absolutos. Lo cual es una de las motivaciones de este trabajo, en el interés de estudiar ideas y corrientes de pensamiento que buscan romper con la linealidad unidireccional del pensamiento que prevalece.

Así dentro de la idea *del espacio en el espacio* que inicia derivada de la multiplicidad espacial derivada del espacio existencial de Heidegger, se introduce la del **vacío intangible** como recurso de dinámica de polaridades complementarias entre el vacío a partir de lo concreto y compositivo frente al vacío inmaterial de lo existencial y espiritual, inspirado en el concepto taoísta de la alternancia de opuestos como principio activo universal de vida y equilibrio (yin-yang) y en el proceso de detonación poética donde el objeto material logra convertirse en imagen mediante experiencia estética del espacio. (Cheng, 1989:10 /Paz, 2003: 100-103 / Muntañola, 1981: 60).

También del estudio de la filosofía oriental surge el planteamiento de la incorporación de la noción del vacío como manifestación del espacio purificador y transformador que reconecta con la propia esencia. (Cheng, 1989:10 )

*El espacio en el espacio* y el vacío *intangible* son una mezcla de palabras para jugar con la relación entre ellas y la ambigüedad que representan a propósito para quedar sólo sugeridas, pues aluden a la indeterminación que tienen en común estos conceptos con las ideas que les dieron origen: la estética de lo sublime, el pensamiento oriental y algunas nociones heideggerianas.

Aun cuando estos conceptos pueden ser aplicados a cualquier tipo de espacio urbano arquitectónico, se eligió para ejemplificar brevemente, el proyecto de las Termas de Vals (Suiza, 1996) del arquitecto suizo Peter Zumthor (1943 - ) porque se encontró que utiliza el concepto de vacío como una de las ideas generadoras del espacio. Y en el proceso de elaboración de este documento surgió una experiencia en el 2º Callejón de Manzanares del Barrio de la Merced en la Ciudad de México que se incluyó en las conclusiones de la investigación. (de Prada, 2009: 100,101).

También han sido imprescindibles otros referentes de creadores de espacios arquitectónicos significativos donde la poética se despliega para abrir el otro espacio para el desarrollo de la interioridad y el cuestionamiento existencial, tal como la obra y el pensamiento del arquitecto mexicano Luis Barragán (1902-1988).

En resumen este trabajo titulado: ***El espacio en el espacio: vacío intangible de potencialidad poética. Posibilitar la expansión espiritual como componente esencial del diseño de un habitar significativo***, es una invitación a la reflexión acerca de la experiencia arquitectónica del habitar que busca trascender la tridimensionalidad física para incidir en la plenitud humana. Aquí se pretende revalorizar el fenómeno del habitar y su diseño tanto para los profesionales, como para los habitantes que somos todos, pues es parte vital de nuestro transcurrir existencial que clama por un reencuentro con el sentido profundo de nuestro ser que implica la recuperación de la capacidad de habitar poético que Heidegger proclama.

## Metodología y estructura de la Investigación

Para la realización de esta investigación se siguió una metodología principalmente documental cuyos alcances se lograron en cinco semestres. La conformación del marco teórico requirió de la recopilación, lectura, estudio y asesoría en el análisis de conceptos filosóficos, estéticos, arquitectónicos y algunos científicos que se fueron fusionando e interrelacionando. A continuación se mencionan los principales autores y posturas sobre las que se fundamenta el presente trabajo y su marco teórico. La bibliografía a la que se hace referencia se puede consultar al final de este documento.

Esta tesis partió de una serie de inquietudes académicas e intuiciones personales, que se centraba en indagar sobre la influencia del espacio arquitectónico en la espiritualidad humana. Siempre se quiso abordar el asunto desde perspectivas distintas a las de lo arquitectónico, como lo son las del pensamiento filosófico y las de otras disciplinas artísticas. Cabe mencionar que cada uno de los temas a analizar, sus fuentes y enfoque, se fueron encontrando de manera indistinta conforme la investigación fue avanzando, y hasta el final de la misma. Muchas de las asignaturas cursadas en el programa de maestría fueron de mucha utilidad y guía en el proceso.

Al principio, se buscaron las definiciones de espacio y su historia para determinar qué enfoque se asumiría sobre el espacio arquitectónico. Para este efecto y la clarificación de conceptos arquitectónicos y su historia, se revisaron textos como *Arquitectura y Crítica* de Josep Maria Montaner, *Estética de la arquitectura* de Roberto Masiero y *El sentido del espacio* de Armando Cisneros.

A continuación, para definir y aproximarse a la cuestión de la dimensión espiritual, se exploró la evolución filosófica de las nociones de alma, conciencia y espíritu de manera general, entre los planteamientos que se estudiaron se encuentran los de Platón, Aristóteles, René Descartes, Kant y hasta llegar a varias teorías de las actuales neurociencias sobre los procesos mentales. Fue fundamental la inserción de las teorías del pensamiento oriental tradicional, sobre todo el principio de polaridad complementaria que proviene del taoísmo. Por lo tanto se consultaron referencias del maestro chino Lao Tsé en su *Tao Te King* y algunos escritos budistas como el de la autoría de Tenzin Gyatso (XIV Dalai Lama) a lo largo de la investigación.

Como base del estudio de teorías, criterios y conceptos estéticos y su historia, se tomó como referencia la obra del esteta Wladislaw Tatarkiewicz, en su libro *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*.

A partir del interés primario de lo espiritual se detectó una crisis de sentido existencial generalizada en la sociedad contemporánea. Por lo cual se estudiaron los conceptos de modernidad y posmodernidad desde distintas posturas teóricas. De lo cual deriva que se llegara a los planteamientos donde Friedrich Nietzsche y posteriormente Martin Heidegger, denuncian la carencia de fundamento y angustia existencial provocada por el nihilismo en que aún estamos inmersos.

Otras posiciones filosóficas relacionadas que se consideraron son las de Jean-Francois Lyotard y Theodor Adorno principalmente que analizan de manera crítica factores y consecuencias de la modernidad y la posmodernidad (los dos primeros también son referentes en la indagación de la estética de lo sublime); Guy Debord, que además de ser representante de las vanguardias artísticas del siglo XX, se expresó en contra de la enajenación a la cultura de masas y consumo; y Rudolf Otto y Mircea Eliade, especialistas en pensamiento teológico, para entrar específicamente en cuestiones como lo sagrado, lo irracional, lo profano, y el mito. Sobre este último, el espacio, el espacio mitológico y otras cuestiones filosóficas, tales como la naturaleza simbólica del ser humano, se consultó bibliografía de Ernst Cassirer como su obra *Antropología Filosófica*.

En cuanto a Nietzsche, interesó además de su argumento sobre *la muerte de dios*, la apuesta que hizo por lo dionisiaco en el arte y la vida (término relacionado con el dios griego del vino: Dionisio), representado en la tragedia griega. Esto lo explica mencionando que principalmente es en este género de la poesía dramática que se muestra el dolor y el grado de sensibilidad del pueblo griego, en su obra *El Nacimiento de la Tragedia*. Otra de sus ideas motivadoras se encuentra en *La Gaya Ciencia*, sobre lo que esboza acerca de la *arquitectura para los que buscan el conocimiento*.

El pensamiento de Heidegger es el pilar fundamental para la configuración del eje principal de esta investigación. Algunas de las obras de Heidegger consultadas son los ensayos *Construir, Habitar y Pensar*, *¿Qué es la metafísica?*, *El concepto del tiempo*, *De un diálogo acerca del habla* y el titulado *¿Y para qué poetas?*; y los libros *El Arte y el Espacio*, *Arte y Poesía* y *El Ser y el Tiempo*. El análisis de sus planteamientos sobre el habitar, el carácter múltiple y existencial del espacio y su relación con la construcción del ser, dieron lugar al desarrollo de los conceptos del *habitar significativo* y del *espacio en el espacio*.

Sus investigaciones sobre la poesía, y en especial sobre la obra del poeta alemán Friedrich Hölderlin son fundamentales, que junto con la *Poética* de Aristóteles, *La Poética del Espacio* de Gastón Bachelard y *El Arco y la Lira* de Octavio Paz se utilizaron para tratar el asunto de la *potencialidad poética* de la arquitectura y el proceso de la obra a imagen poética.

Sobre la poética y la significación en arquitectura también se estudiaron algunos textos del arquitecto y teórico catalán Josep Muntanola. Como ejemplo de arquitectura poética y emocional no se puede omitir la obra del arquitecto mexicano Luis Barragán, para lo cual se tomaron en cuenta documentos como el libro compilatorio de Antonio Riggen, *Luis Barragán. Escritos y Conversaciones*, *La Revolución Callada* libro compilatorio de Federica Zanco, La trilogía de Maria Emilia Orendain titulada *En Busca de Barragán* y los artículos de la Doctora Iliana Godoy titulados *Luis Barragán, el espacio que interroga* y *Espacios de la ausencia: De Chirico, Villaurrutia y Barragán*. De la autora también se obtuvo documentación de otros temas en su libro *Sincronicidad y arte mesoamericano*.

Los conceptos de catarsis, poiesis y autopoiesis se documentaron conforme a los planteamientos del sociólogo Thomas J.Scheff en el primer caso y para las otras dos nociones se consultaron las teorías de la complejidad, tales como las de Ylia Prigogine, Humberto Maturana y Francisco Varela.

El existencialismo y la fenomenología de pensadores como Heidegger, Bachelard y Maurice Merleau Ponty influyeron a varios autores de los que se examinaron varios textos teóricos, entre ellos algunos de los arquitectos Christian Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa, Steven Holl, el teórico mexicano Alberto Gómez-Pérez y Peter Zumthor. De este último se eligió un proyecto en especial, Las Termas de Vals en Suiza (1996), para ejemplificar los conceptos propuestos en la investigación, porque se halló en él un ejemplo de la configuración del vacío desde la génesis de su composición que trasciende a la experiencia existencial, fundamentado en ideas expresadas en el libro *Arte y Vacío* del arquitecto Manuel de Prada y los conceptos taoístas del vacío y su alternancia de opuestos complementarios.

El asunto del habitar se hizo primordial, y este se ligó a cuestiones de percepción y la experiencia estética del espacio. Para indagarlo estos temas, además de la obra de Heidegger, Bachelard y de los arquitectos citados anteriormente especialmente enfocados a la fenomenología, se utilizó como referencia el concepto de *habitabilidad* de la Dra. Dulce María Barrios; *El arte como experiencia* de John Dewey; *La arquitectura como Experiencia. Espacio, cuerpo y sensibilidad* de Alberto Saldarriaga; y *La Frontera Indómita* de Graciela Montes, para la experiencia del espacio específicamente. Sobre experiencia estética, belleza y simbología también se consultaron ideas del filósofo Hans-Georg Gadamer en su texto *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*.

Uno de los libros base para este trabajo es el de la recopilación de textos teóricos de la arquitecta Kate Nesbitt, llamado *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory. 1965-1995*, donde plantea cinco paradigmas a partir de los cuales entra el pensamiento posmoderno en el desarrollo de la teoría arquitectónica, lo cual sustenta con documentos clasificados dentro de cada temática realizados por diversos especialistas en lo arquitectónico. De estos paradigmas, uno es el estudio de la estética de lo sublime, a la que por otro lado también se llegó al buscar aquello que conmueve. *Lo sublime, conmueve; lo bello, encanta*. (Kant, 1985: 14).

Del libro de Nesbitt, se descubrió el análisis de lo sublime contemporáneo en el trabajo de los arquitectos Anthony Vidler y Peter Eisenman. Ligado a la teoría de este último se consultaron ideas del pensamiento filosófico post estructuralista de Jaques Derrida.

El origen del interés por lo sublime está representado por un texto de la Roma antigua al cual se recurrió, atribuido a un autor nombrado Longino, este documento se titula *De lo sublime*. Posteriormente fue imprescindible consultar los postulados que sobre esta cuestión elaboraron los filósofos Immanuel Kant y Edward Burke.

Otras referencias a mencionar sobre el agotamiento de la belleza, y su carácter monovalente (sólo placer) frente a la importancia de la ambivalencia (placer/displacer) de lo sublime en la actualidad, son el crítico de arte contemporáneo Arthur Danto, el artista Barnett Newman y para ahondar en su efecto perturbador se tomó como fuente el ensayo *Lo Siniestro* (Lo ominoso) del psicoanalista Sigmund Freud.

La ambigüedad de esta categoría estética se relaciona con concepciones hacia una apertura de pensamiento y flexibilidad como lo son la indeterminación y las ideas de negación que presentan polaridad como el vacío como se plantea en esta investigación a partir del espacio arquitectónico y lo tangible complementado con lo intangible.

En relación a estas ideas, se estudió la influencia del pensamiento oriental y sus tradiciones espirituales en el trabajo de personajes como el poeta Stéphane Mallarmé, antecedente transgresor de las vanguardias con exponentes posteriores como el músico John Cage. El pensamiento de éste último fue desde un principio motivación e inquietud fundamental por su relación con los conceptos budistas, de no linealidad y el uso del silencio en su trabajo. Y la obra del escultor vasco Eduardo Chillida, entre otros.

El arquitecto Yago Conde plantea la *Arquitectura de la Indeterminación* como postura teórica en su obra póstuma producto de su tesis doctoral, a partir de la cual se generó el interés de varios de los temas objeto de esta tesis.

La noción de vacío se investigó desde una visión dinámica ambivalente y complementaria, en relación a lo sublime y a la doble condición, tangible e intangible del espacio. Para ello se tomaron como referencia concepciones orientales de estética y filosofía, como las del pensamiento taoísta ya señalado. Cabe mencionar que se encontraron algunos puntos de convergencia entre las ideas orientales y las de Heidegger en aspectos como el espacio y el vacío filosófico y espiritual, que son parte del análisis contenido en este documento.

Además este trabajo se documentó con los escritos *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china* de Francois Cheng, *The Tao of Architecture* del arquitecto Amos Ih Tiao Chang y *El elogio de la sombra* de Junichiro Tankizaki, para la aproximación al estudio de la estética y el pensamiento oriental, que han sido fundamentales para el desarrollo de los conceptos planteados.

Hacia las intenciones de esta investigación como lo es reforzar una ética en la disciplina arquitectónica y la tarea del arquitecto se revisaron el texto del filósofo contemporáneo Karsten Harries titulado *The Ethical Function of Architecture* y el ensayo del semiólogo Roland Barthes *La muerte del autor*.

Para contar con puntos de vista más actualizados de algunas temáticas e información más específica sobre algunos de los tópicos mencionados, como el problema del habitar y la obra de Zumthor, se consultaron artículos en fuentes donde se expone el pensamiento teórico arquitectónico como la revista *Assemblage* de la MIT en Massachussets y *Arquitectura Viva de Madrid*.

Se recopilaron documentos impresos y en línea. Los textos que no pudieron ser obtenidos en su versión al castellano, se consultaron en inglés y la traducción fue realizada por cuenta propia. También se examinó algún material en video por internet de la obra de Zumthor y entrevistas al arquitecto.

A manera únicamente de complemento, ya que esta investigación no contempla como objeto central el análisis de la obra de las Termas de Vals, se diseñó un cuestionario que se le hizo a un pequeño grupo de personas que han visitado dicha obra. La indagación y contacto con gente que fueran candidatos a contestar las preguntas se realizó durante los últimos 6 meses de la investigación.

También se asistió a las últimas conferencias que han ofrecido en la Ciudad de México este año, 2014, Steven Holl y Pallasmaa, este último presentando sus últimos estudios sobre percepción periférica y diseño atmosférico y polifónico, temas en vinculación con los objetivos de estudio principales de este trabajo.

Cabe mencionar que todo este proceso no hubiera sido posible sin la intervención y asesoría del sínodo que la acompaña, principalmente la guía de la tutora de la presente investigación, la Doctora en Arquitectura, María Elena Hernández, y de la Doctora en Arquitectura, Dulce María Barrios y la Doctora en Historia del Arte, Iliana Godoy, parte del sínodo que acompaña a esta tesis.

## Hipótesis

En la continuidad de espacios arquitectónicos, públicos y privados, incluidos dentro del espacio cósmico, acontece la vida humana, por lo tanto cuando se le menciona en esta investigación, no se piensa en él como una abstracción, sino como el contenedor del fenómeno existencial complejo que es el habitar. (Saldarriaga, 2002: 30).

Por lo tanto, este trabajo propone y pretende comprobar que:

1. Existe una potencialidad poética en el espacio arquitectónico que puede ser detonada sí...

a) Desde la génesis del proceso creativo se consideran todos los aspectos que hacen posible el habitar incluyendo la función del edificio, su diseño formal, sustentable, estético, ético, etc. para resolver las necesidades humanas en todas sus dimensiones: cuerpo, mente y la interioridad espiritual.

b) Desde el origen conceptual de la composición hasta la construcción física de los proyectos, se trabaja en el enriquecimiento y expansión de la experiencia humana como necesidad básica de la construcción del sentido existencial, desde las cualidades y detalles materiales y formales del espacio físico, hasta su relación armónica con el lugar como engendrador de espacial a través de sus esencias.

c) Se desarrolla la preparación, sensibilidad y habilidades del arquitecto para adquirir la capacidad necesaria para el análisis crítico, diseño y edificación que provean espacios poéticos. Es decir aquellos cuya materialidad es capaz de transformarse en imagen poética a través de la experiencia del habitante.

d) Se estimula y favorece el desarrollo de la sensibilidad de todas las personas como habitantes.

2. Existen dos alternativas o cualidades estéticas para desarrollar la obra arquitectónica desde su esencia artística hacia la poética y profunda incidencia en la interioridad humana. Y por lo tanto se han de considerar como fundamentales en la creación arquitectónica para favorecer la plenitud humana y la recuperación de la capacidad de habitar.

a) La primera es desarrollar en el proyecto arquitectónico aquellas cualidades que aludan a la *belleza* como fin del goce estético.

b) La segunda se refiere a trabajar en el diseño con el recurso de lo *sublime*, el cual a diferencia del primero se presenta más abierto al no ser monovalente, pues contiene *alternancia en su polaridad*, tiende al *placer o al displacer* en sus efectos con una gama de sensaciones y emociones entre ambos. La estética de lo sublime es capaz de detonar la conmoción, la máxima emoción humana, relacionada con el llegar a la conciencia de la propia existencia, cuestionando su sentido pero permitiendo el contacto con la propia esencia.

Esta investigación indaga en la segunda opción, y su *doble condición complementaria* se liga a la noción de *vacío, espacio* y a su *intangibilidad* como criterios que enfatizan la libertad y ausencia de valores absolutos, más cercana a la dinámica de la realidad como se explica en las teorías orientales y científicas elegidas para el sustento de este punto.

Elegir el estudio de la sublimidad no pretende enunciar que se aspira a conducir a un estado de permanente conmoción, más bien se contempla una serie de matices en lo que provoca, pero sí se quiere subrayar la apertura de su ambivalencia y la potencia de la que es capaz. Además se ha preferido esta categoría estética por su importancia como uno de los cinco paradigmas que la arquitecta Kate Nesbitt<sup>17</sup> apunta como determinantes para el cambio de pensamiento hacia la posmodernidad en la construcción de la teoría arquitectónica. (Nesbitt, 1996: 29).

3. El espacio contiene múltiples dimensiones que se pueden descubrir y desplegar, incluyendo la delimitación física que conlleva espaciar en continuum del espacio terrestre o cósmico y un espacio intangible, en relación con la dimensión existencial y espiritual.

El espacio tridimensional tangible, que es la materialización de la composición en el diseño, puede multiplicarse y trascenderse para abrirse al espacio de lo *intangible* que representa a lo filosófico, espiritual y existencial. Este *espacio en el espacio* podrá ser descubierto cuando alguien lo experimente si se detona su potencial poético resultando significativo en el acontecer cotidiano de la vida de sus habitantes. La validación y percepción de ello, tal como la intensidad y profundidad de la vivencia, dependen de las condiciones particulares del individuo y la situación, y se requiere la opinión de los habitantes sobre su apreciación del espacio y la experiencia para verificar la calidad y cualidad de lo significativo a partir del diseño arquitectónico.

17 Los trabajos de la arquitecta Kate Nesbitt, profesora y teórica norteamericana, incluyen la indagación y publicación de textos de su autoría sobre el tema de lo sublime en la arquitectura moderna.

4. En esta investigación se propone la noción de vacío como una de polaridad complementaria, para implicarla con el espacio en el espacio para hacer énfasis en contribuir a satisfacer las necesidades de la dimensión espiritual en el habitar. Se utiliza el concepto de vacío *intangible*, para aludir a la fusión como un todo de ambas condiciones cuando la materialidad compositiva se transforma en imagen poética, y trasciende los límites físicos. Incidiendo sensiblemente, emocionalmente y sobre todo favoreciendo una experiencia de interiorización depuradora y transformadora que busca beneficiar estimulando la armonización del habitante.

Por lo tanto se plantea que un espacio arquitectónico diseñado para favorecer el habitar significativo es posible. ***El espacio significativo en el espacio*** es aquel que es *habitabile, poético, que trasciende su condición tangible y cuya influencia posibilita y contribuye al alivio del desconsuelo espiritual* que representa la recuperación del sentido existencial de su habitante mediante el goce y valorización de las experiencias del acontecer de la vida que en él sucedan.

Como caso de análisis para verificar este planteamiento se propone las Therme Vals o las Termas de Vals de Peter Zumthor, el cual se analiza como parte de las conclusiones de esta investigación en la segunda parte de este documento.

5. Si el espacio arquitectónico incide en todos los niveles de la existencia humana y su entorno, entonces *es de vital importancia diseñar y edificar éticamente* para buscar la manera en que esta influencia sea en lo posible benéfica, armónica y satisfaga las necesidades físicas, mentales y espirituales del habitante, en provecho del desarrollo de su plenitud. Este diseño logra que el espacio contenga los atributos requeridos para permitir que en él se lleven a cabo, de la mejor manera, las actividades para las que fue proyectado.

6. Se plantea por último que el espacio en el espacio significativo arquitectónico, incluso en su versión de vacío *intangible* de potencialidad poética es un concepto teórico reflexivo que puede llegar a la práctica, que es fundamental para la contribución a la recuperación del propio sentido existencial y de la capacidad del habitar. Y que éste no se restringe a ningún tipo de diseño, uso, escala, localización, presupuesto económico, ni a espacios ya existentes en los que se puede encontrar la potencia a desarrollar o proyectos nuevos.

## **Justificación**

Esta investigación está dirigida principalmente al *arquitecto y diseñador*, en formación o en el ejercicio profesional, como reflexión crítica de los objetivos necesarios y la ética del diseño arquitectónico en todas sus fases. Es decir, desde la formación académica, hasta el proyecto y su resultante edificada, y la responsabilidad que de ello dimana.

Este es un instrumento, cuya consideración pretende incidir a la práctica del diseño arquitectónico al enfatizar el contemplar al ser humano en toda su complejidad, donde la armonía no sólo se toma en cuenta hacia su interiorización, sino también hacia su relación equilibrada y responsable con el entorno en el que habita.

También está pensada para el *habitante*, que somos todos. Para propiciar la sensibilización ante lo que la espacialidad arquitectónica, presente en el día a día, influye en las personas y en la manera en que se relacionan con lo que los rodea.

En síntesis, se busca que tanto profesionales como habitantes reconsideren el valor del espacio arquitectónico y su diseño, pues éste puede contribuir a recuperar la capacidad de habitar directamente relacionada con la restitución del sentido existencial en la vida humana.

## **Alcances**

El documento que se muestra representa la síntesis de este trabajo de investigación y consta de dos apartados que forman su narrativa.

El primero: *El diseño arquitectónico para habitar*, contempla examinar cada uno de los aspectos que configuran dicho tema. Incluye el marco teórico y su análisis, donde se aborda y explica cada tema conforme al enfoque de la investigación. Los temas contemplados son: habitar; la experiencia del espacio arquitectónico; el espacio arquitectónico; la detonación de la potencialidad poética arquitectónica desde el diseño y la experiencia, en cuyo capítulo se incluye el estudio de la significación del espacio, el proceso de la manifestación de lo poético, un breve análisis de obras y arquitectos con capacidad de creación poética, en especial de Luis Barragán. En esta parte del documento se explica la problemática detectada sobre la pérdida de sentido existencial y banalización de la vida en la sociedad actual, que está vinculada con la ausencia de fundamento y pérdida de la capacidad de habitar. Además se desarrollan y plantean los conceptos *del diseño de un habitar significativo, experiencia significativa, el espacio en el espacio arquitectónico significativo* (a partir de los conceptos filosóficos de Heidegger) y la *potencialidad poética* del espacio con miras a su detonación.

El segundo apartado bajo el nombre de: *El espacio en el espacio arquitectónico significativo para propiciar la plenitud humana en el habitar*, consiste en trabajar sobre el concepto central de la tesis, el espacio en el espacio pero en su modalidad de *vacío intangible* para subrayar la necesidad de satisfacer las necesidades humana a todos los niveles, en especial de su dimensión más profunda, la espiritual, el diseño y construcción del habitar.

Es por esto que *el espacio en el espacio* se relaciona con la noción de *vacío intangible*, basado en su concepción oriental, donde el vacío admite un polo positivo que no es estático y oscila y se complementa con el negativo, como transformador y depurador del ser. Esta doble condición tangible e intangible, luz y oscuridad, lo liga a la estética de lo sublime y sus efectos, y se crea un juego de palabras entre las ideas que se esbozan, para quedar sugeridas y no totalmente definidas.

Se incluye en esta sección el análisis de los efectos de las experiencias poéticas y significativas en la interioridad humana en especial con la teoría de la catarsis y la autopoiesis, se expone la cualidad de lo sublime como otro camino al goce poético y se desarrolla el tema de la estética y el pensamiento tradicional oriental encontrando algunas correspondencias con el pensamiento y el arte occidental, que incluye a la creación arquitectónica.

Como conclusión a la investigación se analizan brevemente el proyecto y materialización de las Termas de Vals (Suiza, 1996), a partir de la configuración del vacío como una de las ideas generadoras de la composición que parte del pensamiento de su creador, el arquitecto suizo Peter Zumthor. Para evaluar de manera parcial (ya que no ha sido posible visitar dicha obra personalmente), sí algunos de sus habitantes eventuales encontraron *el espacio en el espacio depurador* de Vals, se utilizan los resultados de las opiniones que en cuanto a su experiencia en dicha obra tuvieron algunas personas que fue posible contactar.

Luego se añade al apartado de las conclusiones, otro caso práctico brevemente, en el que se participó por un día en un barrio de la Ciudad de México. Y finalmente se agregan algunos comentarios y se menciona que quedan esbozados planteamientos para actividades y estudios posteriores, como el del lado perturbador de lo sublime abordado en obras como *The Architectural Uncanny* del arquitecto Anthony Vidler y algunas nociones relacionadas en el trabajo teórico del arquitecto Peter Eisenman, entre otros.

## Objetivos y aportaciones

Se busca enfatizar algunos aspectos de la idea existente de habitabilidad, para ello se proponen los conceptos del diseño que promueve el *habitar significativo* por medio de la creación de espacios arquitectónicos que permitan a su habitante trascender su abstracción concreta por medio de la experiencia de la poética de su *vacío intangible*. Entonces *el espacio en el espacio* se vuelve significativo a partir de la experiencia, es decir tiene incidencia existencial. Con esto primordialmente se intenta fomentar la revalorización del fenómeno del habitar y por lo tanto de la importancia del espacio arquitectónico, de su diseño y concreción material, así como de su experiencia, por medio de la reflexión y el análisis crítico entorno a estas cuestiones vitales para el desarrollo íntegro del individuo. Se busca ante todo contribuir a la reflexión de la importancia de recuperar nuestra capacidad de habitar que implica tanto la restauración del sentido de vida como la convivencia armónica y respetuosa con el entorno.

Se señala que enriqueciendo las experiencias del espacio arquitectónico por medio de la inclusión de cualidades materiales que favorecen la interacción multi-sensorial del individuo con la arquitectura, se profundiza en la vivencia y se impulsa el desarrollo de su potencial poético, pudiendo llegara a obtener impresiones significativas y de beneficio incluso hasta la profunda interioridad en todos los acontecimientos de su vida cotidiana.

También interesa trabajar la apertura hacia nociones diferentes a las de los procesos lineales, sistemáticos, acumulativos y de leyes inmutables que han dominado en el pensamiento occidental, es decir que se buscan criterios más flexibles que acepten el fluir dinámico vital del que la existencia es parte, para ser aplicados al proceso creativo y la conceptualización del diseño. Esta es la razón de que los conceptos aquí propuestos sean ambivalentes o de alternancia complementaria.

Además interesa promover la concientización y ética en la disciplina ante la responsabilidad que implica la labor del arquitecto y la sensibilización de los habitantes sobre la influencia de la arquitectura en su vida que favorezca su involucramiento en los procesos de diseño. Se plantea que este instrumento de reflexión puede contribuir a la teoría del diseño del habitar y se puede convertir en herramienta reflexiva que llegue a la práctica, en la profesión y a la formación del arquitecto, ya que las consideraciones que se exponen a lo largo de esta investigación, se pueden aplicar en cualquier tipo de proyecto urbano arquitectónico, incluso en lo ya existente para trabajar con su potencial y accionarlo para su transformación en beneficio de todos los habitantes sin distinción.





# **I. Diseño arquitectónico para habitar**



# 1. Habitar

Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra.

Friedrich Hölderlin

Este primer capítulo trata de ubicar la problemática detectada y de revisar los fundamentos sobre el diseño del habitar desde el punto de vista fenomenológico y existencial para enfatizar posteriormente algunos de sus aspectos en los conceptos que este trabajo propone. El estudio de la fenomenología en la arquitectura es una de las consecuencias de la introducción del pensamiento postmoderno con su tendencia interdisciplinaria a la construcción de la teoría arquitectónica reciente.

El pensamiento postmoderno de la teoría arquitectónica se caracteriza *por la proliferación de paradigmas teóricos, o marcos ideológicos que estructuran debates temáticos basados en el tratamiento de estos asuntos desde otras disciplinas. Los paradigmas base que dan forma la teoría arquitectónica son el estudio de la fenomenología, la estética de lo sublime, las teorías lingüísticas (semiótica, estructuralismo, post estructuralismo y deconstrucción), el Marxismo y el feminismo.* (Nesbitt, 1996: 28)

Entre los temas que han tomado especial interés teórico en la disciplina a partir de dichos paradigmas se encuentran el habitar y la interacción del ser humano con la arquitectura y la naturaleza, dentro de los cuales se incluye el presente trabajo. (*op. cit.*: 40).

El filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976) ha legado, entre sus múltiples contribuciones al pensamiento contemporáneo, el estudio de los temas del habitar y el espacio desde el punto de vista existencial pues sus reflexiones toman en cuenta al ser humano y su relación armónica hacia su interior y hacia su entorno incluyendo a su referente sagrado.

A su vez Heidegger denuncia, al igual que Friedrich Nietzsche (Alemania 1844-1900), lo había hecho y posteriormente otros pensadores a su manera también, entre ellos el también alemán Theodor Adorno (1903-1969), la crisis y efectos de la ausencia de fundamento.

Su influencia junto con la de otras figuras que desarrollaron la corriente fenomenológica ha tenido resonancia en autores que han conformado la teoría arquitectónica contemporánea entre los que destacan el arquitecto noruego Christian Norberg-Schulz (1926-2000) y posteriormente los arquitectos Juhani Pallasmaa (1936 - ) de Finlandia, el norteamericano Steven Holl (1947- ) y el mexicano Alberto Gómez-Pérez (1949 - ).

Los planteamientos de todos ellos son imprescindibles para el desarrollo de esta investigación cuyo punto de partida es el análisis del significado del habitar en el mundo contemporáneo.

Hay que agregar que aun cuando existen posturas arquitectónicas que priorizan el contenido y el efecto que se produce antes de la forma, tanto en lo teórico como en lo práctico, también existen otras que aun hoy y de manera deliberada apuestan como prioridad por la experimentación y búsqueda formal. Arquitectos contemporáneos como Zaha Hadid (1950- ) y Patrik Schumacher (1961- ) han logrado asombrosas construcciones por medio de la evolución de la tecnología de los procesos de diseño y los edificatorios.

A esto se puede decir que es válida la exploración pero ¿qué se sacrifica o se somete en dichas propuestas? Sí los resultados carecen de habitabilidad habría que cuestionar si estos diseños cumplen con la esencia vital del quehacer arquitectónico, sean o no de “autor.”

En la conferencia magistral que ofreció Steven Holl en la Ciudad de México el 21 de marzo del 2014, al ser cuestionado sobre su opinión sobre el trabajo de Hadid, dijo que la conoce y admira su obra, pero que considera que ese no es el camino para generar arquitectura; para él, cada proyecto es único pues nace del lugar específico del que aspira ser parte.

Para otros arquitectos como Peter Zumthor (1943- ) también es importante la renuncia del arquitecto creador a que su obra resulte de su ego y continúe hablando de él después de terminada. Y es que el objetivo se encuentra en que la arquitectura manifieste y se genere a partir de las esencias del lugar, del construir, y sí del pensar del arquitecto, pero en relación del habitar, incluso con la dignidad del anonimato.

*La buena arquitectura debería acoger al hombre, dejarle que viva y habite allí, y no abrumarle con su charla. ¿Por qué, me pregunto a menudo, se busca tan raramente lo natural, lo difícil? ¿Por qué en arquitecturas recientes encuentra uno tan poca confianza en las cosas primigenias que constituyen la arquitectura? Cosas tales como el material, la construcción, lo portante, lo portado, la tierra y el cielo, con poca confianza en los espacios libres para que sean tales; espacios en los que se procura su envolvente como configurador espacial que lo define, la forma que lo excava, su vacío, su luz, su aire, su olor, su capacidad de recepción y resonancia. Personalmente, me gusta imaginarme que proyecto y construyo casas en las que, al final del proceso de construcción me retiro por así decirlo, dejando atrás un edificio que ya es por sí mismo, que sirve para habitar en él como una parte del mundo de cosas, capaz de seguir adelante sin mi retórica personal. (Zumthor, 2009: 33,34).*

## 1.1 Para habitar el mundo hoy y siempre

Te he colocado en el centro del mundo para que puedas explorar de la  
mejor manera posible tu entorno y veas lo que existe.  
No te he creado ni como un ser celestial ni como uno terrenal...  
para que puedas formarte y ser tú mismo.

Giovanni Pico della Mirandola

Desde su principio se ha manifestado en el fenómeno complejo que implica el habitar el entendimiento que el ser humano tiene del mundo y de sí mismo. En la actualidad esta manifestación se encuentra estrechamente vinculada a la crisis de significación y propósito que sufre la sociedad contemporánea.

En su origen la humanidad buscó satisfacer su necesidad básica de resguardo en lo que su entorno le ofrecía listo para ocuparse, como las cuevas. Después, aun siendo nómada, el ser humano aprendió a edificar sus primeras moradas con elementos naturales disponibles en el lugar, tal como lo hacen otras especies animales, con la diferencia de que éste comenzó a dotar a sus espacios con un carácter simbólico.

*La morada primitiva reflejaba un modo de estar y pensar el mundo, profundamente mágico y religioso. Desde el momento en que el hombre neolítico pudo llevar una vida sedentaria y sobrevivir en un entorno fijo, sus símbolos religiosos también se arraigaron en el territorio.* (Cruz, 2011: 16).

Los símbolos son representaciones sensorialmente perceptibles de ideas que tratan de explicar distintos tipos de realidad<sup>18</sup>, por medio de las cuales el ser humano crea un sistema que le permite experimentar su entorno desde una perspectiva más amplia.

*El hombre ha descubierto un nuevo método para adaptarse a su ambiente. Entre el sistema receptor y el efector, que se encuentran en todas las especies animales, hallamos en él como eslabón intermedio algo que podemos señalar como sistema "simbólico". Esta nueva adquisición transforma la totalidad de la vida humana. Comparado con los demás animales el hombre no sólo vive en una realidad más amplia sino, por decirlo así, en una nueva dimensión de la realidad.* (Cassirer, 1997: 47).

Para el filósofo alemán Ernst Cassirer (1874-1945), lo que distingue a la especie humana de otros seres vivos es su capacidad simbólica, por esto definió al ser humano ya no como animal racional, sino como *animal simbólico*. Lenguaje, mito, rito, arte, historia y ciencia forman parte del universo simbólico que ha creado la humanidad.

(*op. cit.*: 47- 49).

18 A partir de la definición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (DRAE versión electrónica, 2001) en *lae.rae.es*

En un principio el ser humano vivía en estrecha relación con sus dioses a través de sus mitos y ritos, siendo la trascendencia la base de su existir, por lo cual impregnó los espacios que creaba y habitaba con ellos, tratando de imitar la creación divina que lo rodeaba.

*Al ocupar y habitar un lugar el hombre lo transformaba en un espacio protegido y consagrado, un universo que podía ser la imagen del cosmos tal como había sido creado por los dioses. De ahí la necesidad de la toma de posesión de dicho espacio mediante un ritual que permitía una apropiación simbólica del mismo y que podía consistir en una repetición del acto divino de la creación o en una imitación de la morada de los dioses. El espacio creado así tenía la función de apertura o tránsito de una región cósmica a otra.* (Cruz, 2011: 16).

Si los espacios creados para habitar son el resultado de la cosmovisión humana, entonces se entiende que mucha de la producción arquitectónica contemporánea esté llena de carencias esenciales, tal como la vida de la sociedad que refleja.

El pensador Martin Heidegger advierte lo que en su momento ya había subrayado a su manera el también filósofo Friedrich Nietzsche<sup>19</sup>, la ausencia total de todo fundamento.

A partir del análisis que hace de los poemas de su compatriota, el escritor Friedrich Hölderlin (1770-1843), Heidegger describe la etapa en la que aún estamos inmersos como los *tiempos de penuria* donde todo se llena de penumbra e indiferencia y al nihilismo como un abismo sobre el que estamos suspendidos.

*La era está determinada por la lejanía del dios, "por la falta de dios" (...) Pero en la falta de dios se anuncia algo mucho peor. No sólo han huido los dioses y el dios, sino que en la historia universal se ha apagado el esplendor de la divinidad (...) El fundamento es el suelo para un arraigo y una permanencia. La era a la que le falta el fundamento está suspendida sobre el abismo.* (Heidegger, 2010: 199, 200).

La principal carencia que señala Heidegger es espiritual pues se da a partir de que los dioses huyen. La falta de la divinidad en la vida humana manifiesta un reduccionismo del mito y lo sagrado que resulta confuso, doloroso e incluso terrorífico pues muchos ni siquiera lo notan. El fin de estos tiempos no se ve cercano a pesar del sufrimiento y la *ausencia de paz en constante progreso.* (*op. cit.*: 200).

19 Entre otras ideas al respecto, Nietzsche anunció la *muerte de Dios* en su libro publicado hacia 1883, titulado *Así Habló Zaratustra*. (Nietzsche, 2010: 43)

Las ideas expuestas se vinculan directamente a lo que este filósofo detecta como *el problema del habitar* en el mundo contemporáneo. En su conocido texto titulado *Construir, Habitar y Pensar*, Heidegger nos ha legado la más profunda reflexión sobre este asunto. El documento surgió a partir de la conferencia que ofreció en el año de 1951 en Darmstadt, Alemania, con motivo de la reconstrucción de las ciudades alemanas después de la Segunda Guerra Mundial.

En él, Heidegger define al *habitar* en términos de su importancia existencial, ligándolo al *construir* y al *pensar* como una triada inseparable que ofrece al ser humano la posibilidad vital de permanecer y desarrollarse estando en aquello que denomina como *Cuaternidad*. Término acuñado por él mismo, para aludir a la unidad esencial del equilibrio de la vida, formada por la relación armónica entre los mortales, los dioses, la tierra y el cielo. Estando en ella el ser humano habita/construye y es *llevado a la paz*. (Heidegger, 1994: 3).

Para Heidegger el problema del habitar trasciende los conflictos de la posguerra en la que se encontraba y no se resuelve en términos cuantitativos frente a la escasez de vivienda. El corazón del asunto lo ubica en la incapacidad que tiene el individuo contemporáneo para habitar, pues ha olvidado su esencia y razón de ser en los tiempos oscuros por los que transita.

*La auténtica penuria del habitar descansa en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar, de que tienen que aprender primero a habitar.* (op. cit.10).

Theodor Adorno también filósofo, coincide con el planteamiento de la imposibilidad de habitar que sufre la sociedad actual, pero enfoca el problema desde otro punto de vista. Adorno se pregunta cómo puede el individuo habitar, es decir sentirse seguro en un hogar, dentro de un mundo que ha perdido los valores, lo cual ve representado por la masacre y consecuencias atroces de las guerras mundiales. (Heynen, 1992: 89).

Adorno es uno de los grandes críticos del llamado proyecto de la modernidad y sus efectos. Entre estos enfatiza el de la influencia banalizadora sobre el individuo como causante de la superficialidad y mediocridad de la vida contemporánea, donde lo más importante como lo son las experiencias intensas y la profundidad de las relaciones interpersonales, ha quedado relegado. (op. cit.: 82).

La banalización es posible gracias a la enajenación e insensibilización que ejerce el sistema en el poder sobre la sociedad de masas. Los individuos son conducidos hacia actividades que le aseguran al régimen gobernante la pervivencia, impidiéndoles tomar conciencia de sí mismos.

Según Adorno, este proceso ha alcanzado a toda la cultura por medio de su mercantilización transformándola en *industria cultural*, o sea en un instrumento más que usa el sistema para su beneficio. Este tema lo trabaja junto con su colega Max Horkheimer (1895-1973) en su libro *Dialéctica de la Ilustración*.

Para ellos la cultura banal apoyada en los medios masivos de comunicación, distorsiona a las manifestaciones estéticas sustituyendo su carácter artístico por el mercantil. El cinismo del sistema encamina a producir sólo aquello que refuerza su discurso, como lo es el del ideal del progreso tecnológico, lo cual ejemplifican con una descripción de la producción homogeneizada de la *industria* urbano arquitectónica de su época que bien sigue aplicando para la nuestra.

*Los\* organismos decorativos de las administraciones y exposiciones industriales apenas se diferencian en los países autoritarios y en los demás. Los tersos y colosales palacios que se alzan por todas partes representan la ingeniosa regularidad de los grandes monopolios internacionales a la que ya tendía la desatada iniciativa privada, cuyos monumentos son los sombríos edificios de viviendas y comerciales de las ciudades desoladas. Las casas más antiguas a los centros de hormigón aparecen ya como suburbios y los nuevos chalés a las afueras de la ciudad proclaman, como las frágiles construcciones de las muestras internacionales, la alabanza al progreso técnico... Pero los proyectos urbanísticos, que deberían perpetuar en pequeñas viviendas higiénicas al individuo como ser independiente, lo someten tanto más radicalmente a su contrario, al poder total del capital. Conforme sus habitantes son obligados a afluir a los centros para el trabajo y la diversión, es decir, como productores y consumidores, las células-vivienda cristalizan en complejos bien organizados. La unidad visible de macrocosmos y microcosmos muestra a los hombres el modelo de su cultura: la falsa identidad de universal y particular. Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica (...) Los dirigentes no están ya en absoluto interesados en esconder dicho armazón; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara.*

\* "Los"/1944: *El pabellón alemán y el ruso de la Exposición universal de París de 1937 parecían de la misma esencia.* (Adorno & Horkheimer, 1993: 165,166).

Si unimos los procesos anteriormente descritos como el de la banalización y enajenación de la sociedad además del de la pérdida del mito y lo sagrado, al predominio de lo racional sobre lo irracional y emotivo<sup>20</sup>, es claro el cómo se llegó al desequilibrio existencial del que adolece el individuo en el mundo contemporáneo.

*Habitar el mundo hoy* requiere reconectar con la plenitud que ofrece la vida, para contrarrestar el desconsuelo que provoca la falta de sentido de vida de la poca sin fundamento por la que transitamos.

*Para habitar el mundo siempre* y encontrar el camino a la plenitud, es necesario primero comprender que *habitar* no es sólo un acto de subsistencia, sino un fenómeno espacio temporal multidimensional que refleja la naturaleza de la complejidad humana que lo experimenta. (Saldarriaga, 2002, 30-32).

Por lo tanto para que el habitar sea posible, debe contemplar todo lo que la esfera humana implica, como lo es la libre construcción de su ser y la significación de su existir. Razones suficientes para proponer la revalorización del fenómeno del habitar y su diseño.

*Hoy día ya no existe un modernismo activo, pero tampoco un posmodernismo, o un deconstructivismo: no hay una vanguardia arquitectónica viva. (...) En la actualidad, la arquitectura está perdida en la cultura de lo espectacular, en la idea de imagen, de marca, en lo que sólo puede llamarse promoción. Ha perdido su oficio, que consistía en tratar con el espacio y el tiempo: la arquitectura se ha convertido en superficie, y los efectos de la superficie nos intoxican. (...) la arquitectura ha tomado la superficie y la ha extendido por el espacio y el tiempo. Hemos convertido la arquitectura, nuestro patrimonio, en pintura, en superficies decorativas. Una superficie que adquiere importancia creciente en la medida en que la arquitectura se representa cada vez más a través de imágenes fáciles de consumir por parte de un público pasivo.*

El arquitecto Peter Eisenman en entrevista acerca del rumbo de la arquitectura actual.

*Peter Eisenman, Siete Puntos.* (Gardinetti, 2008).

20 Como ya se había mencionado en la introducción, recordemos que el nacimiento de la ciencia moderna y sus planteamientos racionales representados principalmente por Descartes en el siglo XVII, marcan esta tendencia.



## 1.2 Para el diseño del habitar: habitabilidad y habitar significativo

El hombre no soporta una vida sin sentido.

Carl Gustav Jung

Aun cuando el habitar es parte vital de la existencia humana y por lo tanto da sentido a aquello que la arquitectura crea, su estudio teórico dentro la disciplina es reciente ya que se subraya su importancia a partir del siglo XX. Para comprender mejor a qué objetivos y de qué manera tiene que responder el diseño arquitectónico al fenómeno del habitar cabe estudiar las nociones heideggerianas sobre el tema a mayor detalle.

En *Construir, Habitar y Pensar*, Heidegger señala primero que todos los tipos de construcción y no únicamente la vivienda, están incluidos en la esfera del habitar. Por lo tanto cualquier espacio diseñado y edificado debe tener como finalidad el ser habitable. *Habitar sería en cada caso el fin que preside todo construir.* (Heidegger, 1994: 1).

También aclara que habitar no es lo mismo que sólo albergarse en algún sitio, y marca una diferencia entre lo que podemos calificar como arquitectónico por ser realmente habitable de lo que es sólo un objeto construido, aunque éste cumpla con ciertas aptitudes.

*En la actual falta de viviendas, tener donde alojarse es ciertamente algo tranquilizador y reconfortante; las construcciones destinadas a servir de vivienda proporcionan ciertamente alojamiento; hoy en día pueden incluso tener una buena distribución, facilitar la vida práctica, tener precios asequibles, estar abiertas al aire, la luz y el sol; pero ¿albergan ya en sí la garantía de que acontezca un habitar? (op. cit.:1).*

Así para Heidegger lo habitable, entendido como cualidad o conjunto de cualidades que posibilitan que suceda el fenómeno del habitar, no admite reducciones pues es parte imprescindible del existir como parte de la *Cuaternidad*.

La Cuaternidad debe ser cuidada y procurada ya que se refiere a la *unidad originaria* conformada por cuatro elementos que son: el ser humano, la tierra, el cielo y la divinidad. (op. cit.: 3).

Este concepto toma en cuenta que el ser humano, llamado aquí como *mortal*, vive sobre la *tierra*, abajo del *cielo* y en relación con los *divinos* para guardar el equilibrio de su existencia. Lo cual nos habla de una vida que transcurre con respeto y se encuentra en armonía con su entorno humano, terrenal y cósmico ante su referente sagrado. De este último Heidegger no olvida recordar: está por ahora ausente y los humanos deben habitar para esperar su regreso. (op. cit.: 4).

Habitar es tan complejo como lo es la naturaleza humana que lo experimenta. *Significa al mismo tiempo construir y pensar*, morar, abrigar, cultivar, cuidar y ser cuidado además de ser llevado a la paz y permanecer en ella, sentirse libre y seguro. La amplia implicación existencial de este fenómeno es resumida por Heidegger al afirmar que *habitar es el modo como los mortales son en la tierra*, por lo tanto el ser humano es en medida en que *habita*. (Heidegger, 1994: 2,3).

Para *lograr ser*, el individuo debe estar consciente de su esencia que incluye el saberse mortal y parte de la unidad vital de la Cuaternidad.

Todos somos habitantes, de ahí que el desarrollar la aptitud para diseñar y edificar adecuadamente conlleva en principio ser capaces de habitar. *Sólo si somos capaces de habitar podemos construir*. (op. cit.: 9).

La incapacidad para habitar que Heidegger detecta en la contemporaneidad nihilista es un asunto vital a atender, pues representa la desconexión con el equilibrio de la Cuaternidad, por lo tanto con la esencia propia, que conduce a la pérdida del sentido de vida.

Reconocer, cuidar y reconectar con la verdadera naturaleza espiritual del ser, del entorno y lo divino puede entonces devenir en una mayor claridad para comprender *este proceso que el hombre apenas ha considerado aún*. (op. cit.:3).

Tomando como base la profundidad de los planteamientos existenciales de Heidegger, para recuperar la capacidad de habitar y entonces fomentar aquella de proyectar y construir, en primer lugar se detecta que las cuestiones relacionadas con el habitar y su importancia no están del todo asimiladas por los profesionales de la disciplina, ya que su entendimiento no parece traducido en la producción del diseño urbano arquitectónico que se recorre y vive cotidianamente (tomando en cuenta que lo edificado es resultado del trabajo tanto de profesionales del diseño cómo de quienes no lo son).

Al experimentar la generalidad de los espacios arquitectónicos no se encuentra que cumplan con todas las condiciones necesarias *para albergar la garantía de que acontezca un habitar*, de ello se deduce entonces que no existe en ellos la cualidad de lo *habitabile*, es decir de *habitabilidad*.<sup>21</sup> (op. cit.: 1).

21 *Habitabilidad* se define como cualidad de lo habitabile. *Habitabile* significa que puede habitarse. (DRAE versión electrónica, 2001) en *lae.rae.es*

Con el fin de subrayar algunos aspectos de las nociones ya propuestas por diversos autores sobre *habitabilidad* y lo *habitable*, que a partir de las observaciones mencionadas se considera están insuficientemente atendidos y difundidos en la formación y la práctica profesional del arquitecto, se decide proponer el término *habitar significativo* dentro de esta investigación.

Antes de explicarlo, hay que señalar la definición de habitabilidad que se ha elegido tomar como base:

*“Habitabilidad” es el conjunto de las condiciones del espacio arquitectónico que resuelven necesidades derivadas de las características propias del ser humano, para el mejor desempeño de las actividades establecidas. Es decir, para que un espacio sea realmente “habitable”, es necesario que se satisfagan cada uno de los requerimientos que provienen de la compleja naturaleza humana, desde los más concretos como los biológicos, hasta los más abstractos como los estéticos y los éticos para propiciar el desarrollo integral de sus potencialidades.*

(Barrios, 2012: 94).

Cabe aclarar que esta cualidad de lo habitable, debe estar contemplada desde el origen del proceso creativo del diseño arquitectónico y hasta su validación por el habitante en su experiencia del espacio.

*...la habitabilidad ha de entenderse no solamente en tanto aquello que suponemos deba acontecer al término del proceso productivo de lo arquitectónico; que ya sea objetiva cualidad valorativa de lo espacial habitable y que se haya efectivamente producido, sino que debemos entenderla también como aquella noción o concepto producto de la interpretación certera de ese acontecer...* (García & Hierro, 2012: 21, 22).

En cuanto al término *habitar significativo*, parte de lo hasta ahora entendido como habitable pero procura enfatizar algunos matices de ello. La palabra *significativo* alude a lo que tiene importancia, que aunado al habitar señala lo que se valora y por lo tanto permanece para la formación del ser humano.

Este ser encuentra significado en su existencia, cuando tiene la manera de profundizar en su experiencia vital, el autoconocimiento, la relación con otros y lo que le rodea. A partir de la seguridad y confianza que le provee el espacio que habita percibe al mundo, y encuentra su referencia, descubre su pertenencia e identidad, despliega sus afectos, va construyendo sus memorias, y con ellas así mismo. En este proceso se detona el sentido de los acontecimientos de su existencia.

*Habitar es tener un lugar en el mundo desde el cual se extienden los vínculos de comunicación y de participación en aquello que se ofrece como opción de vida en un territorio o en una ciudad. El cuerpo necesita un lugar para descasar, las pertenencias de las personas, pocas o muchas, requieren espacios para localizarse, almacenarse y apoyar la existencia. La conciencia requiere un punto especial de referencia.* (Saldarriaga, 2002: 33).

Por lo tanto, la expresión *habitar significativo* se refiere a permitir que suceda el fenómeno del habitar en toda su amplitud, resaltando la importancia que tiene buscar la plenitud cotidiana para que la vida se valore.

El interés central de esta investigación se halla en la influencia que tiene el espacio arquitectónico sobre la interioridad profunda del ser humano; pero no se busca reducir la repercusión del efecto sobre todo su ser, que implica a lo corpóreo y lo mental. Así que aunque el término *habitar significativo* quiere destacar la consideración del desarrollo de lo espiritual, incluye el contemplar a toda la complejidad existencial de la naturaleza humana por igual.

Ya que en el habitar el *ser humano* es, es decir se conoce a sí mismo reconectándose con su esencia y se armoniza para sí y con lo que lo rodea, entonces desde este punto puede redescubrir su razón de existir. (Heidegger, 1994: 2,3).

Por eso esta expresión se halla directamente vinculada a la dimensión espiritual, entendida como la esfera más honda donde residen el aliento de vida y la capacidad de asignar significación y propósito a las propias acciones, sobre la que se abordará más a detalle en los siguientes capítulos.

Entonces *el diseño* del habitar significativo apunta a la creación de espacios habitables, es decir que cumplan con todas las condiciones de habitabilidad requeridas. Pero pretende ir un poco más allá al marcar el propósito principal del habitar en el mundo y en los espacios que crea: encontrar el sentido vital en el disfrute y aprecio de la existencia que se construye.

Por lo tanto, *el diseño del habitar significativo* se puede definir cómo: dotar al espacio urbano o arquitectónico que se concibe con las cualidades necesarias para posibilitar todas las actividades del acontecer humano de manera óptima, contemplando que el individuo es libre y multidimensional, por lo tanto se deben cubrir sus necesidades a todos los niveles (cuerpo, mente y espíritu) para favorecer su plenitud y la relación armónica con su entorno.

En resumen, este diseño tiene como objetivo que al fomentar la habitabilidad se contribuya al bienestar del habitante para que incluso en los eventos más habituales pueda descubrir libremente el valor y goce de su existir. De este modo el espacio creado a partir de esta reflexión incide también en el desarrollo del ser y de su sentido existencial.

Cabe aclarar que el proponer este planteamiento, no excluye a todos los espacios que han sido creados a lo largo de la historia y responden a los criterios mencionados, hayan tenido o no una intención de conciencia creativa sobre lo que representa el habitar.



### 1.3 Los actores y el escenario del diseño del habitar significativo

Edificamos una cabaña de sueños  
amasando con paciencia las ilusiones ajenas...

Jorge Tamargo

Este apartado es un preámbulo a lo que a continuación se desarrolla, para plantear criterios sobre los que parte esta indagación sobre el diseño del habitar. El diseño del habitar y por lo tanto del habitar significativo, debe tomar en cuenta a sus dos actores que son el arquitecto y el habitante, y a un escenario espacio temporal en el que sucede dicho fenómeno.

Sin embargo hay que tomar en cuenta que en las visiones más contemporáneas de arquitectos han aparecido nuevas aproximaciones y sensibilidad con ideas de *disolución del lugar* como en la *atopía* del estadounidense Peter Eisenman (1932 - ) que va en contra de cualquier relación con el sitio o en las teorías del neerlandés Rem Koolhaas (1944 - ) donde contempla al caos urbano y su energía,

*Los lugares ya no se interpretan como recipientes existenciales permanentes, sino que son entendidos como intensos focos de acontecimientos, como concentraciones de dinamicidad, como caudales de flujos de circulación, como escenarios de hechos efímeros, como cruces de caminos, como momento energéticos.* (Montaner, 2011: 44).

Si bien estas teorías continúan evolucionando y debatiéndose, esta investigación parte de la idea de la recuperación de la esencia existencial por lo que toma a la fenomenología como base. Esto no pretende cerrar se en sus preceptos ni a estudios ulteriores sobre cómo las nuevas ideas pueden contribuir a ampliar la perspectiva del diseño arquitectónico y que junto con las existenciales puedan confluír, pero se cree imprescindible que hoy y siempre la habitabilidad no será obsoleta pues es imprescindible como parte activa en la construcción de la vida del ser humano y en la preservación del planeta.

### 1.3a El habitante y el arquitecto

El habitante y el arquitecto, que a su vez es habitante, son los *actores* del diseño del habitar significativo.

Como ya se ha analizado, en la incapacidad actual para habitar que encuentra Heidegger entre los mortales, todos los seres humanos debemos reaprenderlo para reconectar con la propia esencia, pues habitar es el *rasgo fundamental del ser*. Esta armonización tendrá resonancia con la totalidad de la Cuaternidad y por lo tanto con el final de los tiempos de penuria por los que atravesamos.

*Pero ¿de qué otro modo pueden los mortales corresponder a esta exhortación si no es intentando por su parte, desde ellos mismos llevar el habitar a la plenitud de su esencia? Llevarán a cabo esto cuando construyan desde el habitar y piensen para el habitar.* (Heidegger, 1994: 10).

El habitar transforma al individuo en habitante, es decir revela el *ser* en él, es decir recupera su esencia y equilibrio consigo mismo y con lo que lo rodea. El planteamiento de Heidegger marca un deber para los seres humanos como habitantes del mundo.

En primer lugar el habitante, a cuyas necesidades en relación armónica con el lugar debe responder el diseño del habitar significativo, es libre y responsable de su propia vida y por lo tanto de llevar a cabo el habitar con todas sus implicaciones.

El arquitecto como profesional del diseño<sup>22</sup>, tiene primero que aprender a habitar para entonces poder asumir el compromiso que representa el concebir los espacios necesarios para este fin.

Dentro del diseño del habitar significativo entonces el papel del habitante es activo, y al ser libre, el arquitecto no pretende determinar modos de vida o de apreciación sobre lo que crea, pero sí es el responsable de analizar y resolver cada proyecto con sus particularidades de la mejor manera.

Las condiciones de habitabilidad y la calidad e impacto de la significación que le representan las experiencias vividas en los espacios urbanos y arquitectónicos, deben ser finalmente evaluadas y validadas por el habitante, y no dependen en su totalidad de la labor del profesional del diseño pues es una cuestión de interpretación particular del usuario en determinadas circunstancias.

22 El arquitecto no siempre fue considerado el profesional del diseño habitable. En la Grecia antigua la arquitectura era entendida técnicamente y se perfeccionaban modelos establecidos que no representaban la originalidad del autor. Hacia el siglo XVIII *la arquitectura no se practicaba como negocio sino que se consideraba un arte, y era una actividad de caballeros, no de obreros, y más a menudo de aficionados sin formación académica...La formación del arquitecto no se formalizó en Inglaterra hasta 1850 mucho más tarde que en Francia donde Luis XVI había fundado la Academie Royale d'Architecture en 1671.* (RYBCZYNSKI, 2001: 135). El estudio de lo habitable es reciente, ya que se da a mediados del siglo XX a partir de contribuciones como los planteamientos de Heidegger que poco a poco permean a la teoría arquitectónica.

A lo que puede en principio aludir el arquitecto, es a que desde el origen del proyecto se tenga una intencionalidad y conciencia de la repercusión de sus decisiones de diseño y edificación. Esto es en realidad desempeñar su trabajo de manera óptima y por lo tanto ética. Su formación y experiencia le deben permitir el desarrollo de sus aptitudes, conocimientos y criterio propios para el diseño de espacios con la calidad requerida en los que se favorezca el acontecer del habitar significativo.

Sobre el papel del arquitecto cabe hacer una reflexión basada en el ensayo del semiólogo francés Roland Barthes (1915-1980) titulado *La Muerte del Autor*, publicado por primera vez en 1968.

En este texto Barthes exhibe la crisis de la autoría principalmente en la literatura y aunque es radical al plantear que la muerte del autor es necesaria para abrir paso al verdadero sentido de lo escrito que es el lector, anulando con esto cualquier intención de expresión creativa individual de parte de quién escribe, varias de sus ideas pueden ser útiles y trasladables al análisis del protagonismo del autor en el campo del diseño arquitectónico actual.

Este protagonismo surgió como resultado de la conceptualización individualista de la sociedad que da lugar a la idea del prestigio personal.

*El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo...* (Barthes, 2006: 1).

Barthes enuncia que el texto no pertenece a quién lo escribe, sino a la cultura de la humanidad en general, ya que cada creador escribe una síntesis de las ideas que asimila del mundo. Por esto señala que *la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen*, pues las ideas se reinterpretan y se escriben a partir de otras anteriores que se aprenden. (*op. cit.*:1,3).

Con esto se puede considerar que la intención del autor no es el único sentido válido para entender un texto. El lector participa activamente multiplicando la significación del escrito, pues tendrá una interpretación individual de la obra.

Estos criterios pueden aplicarse a la reflexión que ocupa el diseño del habitar significativo, donde por un lado cómo se ha mencionado, se considera un papel activo del habitante como forjador y testigo de la validez de su hábitat aun cuando no siempre pueda participar desde el origen y durante el proceso de diseño y construcción de lo arquitectónico.

Por el otro lado está el papel del arquitecto, cuya intencionalidad y preparación son importantes para que en principio el espacio diseñado prevea sus objetivos, sin pretender imponer su idea personal del cómo habitar o de las reacciones que espera por parte del usuario a su obra.

El diseño del arquitecto debe ser producto del entrenamiento de las destrezas, del estudio, aprendizaje y reflexión, incluso del ejercicio autocrítico para poder adquirir la capacidad y sensibilización requeridas para realizar su trabajo. Así la propuesta de diseño y el resultado edificado estarán dados por el análisis cuidadoso y responsable de la problemática particular a resolver.

También se encuentra pertinente el planteamiento crítico de Barthes para vincular y esbozar un análisis crítico al creciente protagonismo del arquitecto contemporáneo, el cual se ha banalizado a tal punto de ostentar un aura de figura mediática que vende no sólo lo que produce sino su propia imagen. Con o sin talento, ética o calidad habitable, las figuras destacadas de la arquitectura y el diseño y sus obras son difundidas por medios que refuerzan la superficialidad de las propuestas y no exponen el trasfondo. Alientan el estatus de prestigio y fama como modelos a seguir. Así las aspiraciones de quienes se están formando profesionalmente en estos rubros se distorsionan al alejarse del estudio de la habitabilidad de los proyectos muchas veces minimizado por imágenes o discursos seductores sin sustento ni calidad habitable.

### 1.3b El lugar y el tiempo

El habitar conlleva una serie de acontecimientos, por lo que requiere de un *escenario* que incluye al entorno donde se sitúan y a la temporalidad en la que ocurren.

El entorno con toda la complejidad que supone, el medio ambiente natural, lo social, lo cultural, lo histórico, lo político y lo económico determinan un sitio y su contexto. Pero en su esencia se refiere a la noción de *lugar* que tal como Heidegger lo menciona, es aquella que implica al ser humano, los otros seres, lo terreno y lo cósmico. Es decir estos elementos a los que en conjunto él denomina como la *Cuaternidad* y que si un sitio es capaz de unir entonces éste se considera que es un *lugar*. El cual antecede al diseño del espacio y su construcción, pues la concepción de estos surge primero del carácter del lugar donde se asentarán.

*Lo espaciado es cada vez otorgado, y de este modo ensamblado es decir, coligado por medio de un lugar (...) De ahí que los espacios reciban su esencia desde lugares y no desde "el" espacio.* (Heidegger, 1994: 6).

El arquitecto Christian Norberg-Schulz retoma en su momento la filosofía de Heidegger como base de sus propios estudios, los cuales han sido fundamentales para la introducción de la fenomenología<sup>23</sup> en la construcción de la teoría arquitectónica.

En su ensayo titulado *El Fenómeno del Lugar* (The Phenomenon of Place) originalmente publicado en 1967, desarrolla la idea de *lugar* tomando en cuenta que la experiencia cotidiana que el individuo tiene del mundo se realiza a base de fenómenos concretos<sup>24</sup>.

Es común decir que los actos y ocurrencias "tienen lugar". De hecho no tiene sentido imaginar cualquier suceso sin una referencia de su localización. (Norberg-Schulz, 1996: 414).<sup>25</sup>

23 La fenomenología fue inicialmente definida por su fundador, el filósofo alemán Edmund Husserl como *una investigación sistemática de la conciencia y sus objetos*. Norberg-Schulz usa el término fenomenología como un *método que insta al regreso a las "cosas"*, entendidas como *opuestas a las abstracciones y construcciones mentales*. (Nesbitt, 1996: 412).

24 Para Norberg-Schulz los fenómenos concretos incluyen los fenómenos tangibles y los intangibles como las sensaciones y los sentimientos, pero marca una diferencia de estos con las abstracciones como átomos, números y todo tipo de datos. (Norberg-Schulz, 1996: 414).

25 Este ensayo está incluido en el recopilatorio de textos teóricos de Nesbitt, 1996: Pp. 415-427, dentro del apartado de Fenomenología. Se considera que el estudio de esta corriente filosófica es uno de los cinco paradigmas que revolucionó a la teoría arquitectónica reciente. (Nesbitt, 1996: 29).

La noción de lugar que define Norberg-Schulz no es una localización abstracta, aclara que es el conjunto de objetos con cualidades físicas y sensoriales que se hallan en él y le dan su carácter, además de los intangibles que se vinculan a ello como las sensaciones que se perciben al experimentarlo. El lugar es entonces entendido como un fenómeno en sí mismo.

Nos referimos a una totalidad hecha de cosas concretas con sustancia material, forma, textura y color. En conjunto estas cosas determinan el “carácter ambiental” que es la esencia del lugar. En general un lugar es dotado de un carácter o atmósfera. Entonces el lugar es un fenómeno total y cualitativo, al que no podemos reducir a alguna de sus propiedades, como las relaciones espaciales, sin perder de vista su naturaleza concreta. (Norberg-Schulz, 1996: 414).

Este teórico encuentra necesario para comprender la *estructura* fenomenológica del lugar, el distinguir entre los objetos naturales y los hechos por el hombre; el asimilar las categorías espaciales representadas por el cielo y la tierra que son la horizontalidad y la verticalidad además del exterior y el interior; y el reconocimiento del carácter del lugar dado por las características que lo conforman. El análisis de estos componentes permite entender el *genius loci*, concepto de origen romano que rescata para explicar el espíritu guardián del lugar. (*op. cit.*: 418, 422).

Norberg-Schulz propone una manera de leer al lugar y su esencia, lo cual es imprescindible como criterio del diseño sensible a las particularidades del sitio y los recursos proyectuales de los que esto deriva.

Por otro lado el *tiempo* es el otro factor que acompaña al lugar de los acontecimientos existenciales del habitante. La vivencia del mundo es dinámica, transforma y se transforma.

*La imagen del mundo es multidimensional en el espacio y en el tiempo. Contiene representaciones del pasado, del presente y del futuro. La dimensión temporal de la imagen del mundo está ligada directamente al sentido del pasado y a la visión del futuro tanto en el mundo colectivo como en el personal.* (Saldarriaga, 2002: 171).

Ya que esta investigación toma como referencia el pensamiento heideggeriano es pertinente comentar brevemente la idea que sobre el tiempo desarrolla este filósofo en *El Ser y el Tiempo*, obra de 1927. Para Heidegger el concepto de tiempo es fundamental para comprender al *ser* entendido como existencial, es decir la esencia del mortal que se rescata cuando se halla armonizado y conectado con la Cuaternidad, aunque advierte previamente que el *ser* es indefinible totalmente. El tiempo es el horizonte para acercarse a la comprensión del *ser* sí se parte de la *temporalidad* que señala como parte constitutiva de esta esencia, porque sólo se puede *ser* en el tiempo. (Heidegger, 1986: 13, 27).

(...) aquello desde lo cual el “ser ahí” en general comprende e interpreta, aunque no expresamente, lo que se dice “ser”, es el tiempo. Éste tiene que sacarse a la luz y concebirse como el genuino horizonte de toda comprensión y toda interpretación del ser. Para hacerlo evidente así, se ha menester de una explicación original del tiempo como horizonte de la comprensión del ser, partiendo de la temporalidad como ser del “ser ahí” que comprende el ser. (Heidegger, 1986: 27).

Heidegger busca hacer una distinción entre lo que él llama comprensión vulgar del tiempo y lo que él indaga en sus teorías. Menciona que se pueden clasificar a lo que él llama entes, seres que son pero “no existen” entendiendo a la existencia como una condición superior de vida a la que sólo pueden acceder los humanos cuando el ser de su ente es revelado, por medio de su temporalidad. Marca la diferencia entre los entes *temporales* como los procesos de la naturaleza y las gestas históricas, de los *intemporales* como las relaciones espaciales y numéricas; con lo cual plantea para los entes temporales que pueden llegar a ser, que les es imprescindible el tiempo para lograr la meta de dicho proceso.

*Pero el hecho es éste: el tiempo, en el sentido del “ser en el tiempo”, funciona como criterio de la distinción de las regiones del ser. (op. cit.: 28).*

Para el enfoque de Heidegger, aspectos como tiempo, espacio, lugar y habitar se encuentran íntimamente ligados hacia lo existencial como sentido profundo. Ya que la existencia implica que el individuo descubra el ser en él y este desarrollo requiere la reconexión con la Cuaternidad, este ser al que puede acceder el humano es sólo un esbozo del Ser como totalidad de lo divino incomprensible y eterno.

En un ensayo previo titulado *El Concepto de Tiempo*, presentado en una conferencia en 1924, Heidegger afirma que *el tiempo encuentra su sentido en la eternidad*. Ya que si éste es el horizonte para entender al ser y éste tiene que ver con el referente divino, total e infinito entonces el tiempo tiene que entenderse desde ese punto de vista. En la filosofía de Heidegger estos conceptos siempre quedan abiertos pues sugeridos abarcan lo inabarcable. (Heidegger, 1999: 1).

*El tiempo es el “cómo”. Si seguimos indagando qué es el tiempo, hemos de evitar quedar prendidos prematuramente de una respuesta (al estilo: el tiempo es esto o aquello), lo cual implicaría un “qué”. No miremos la respuesta, sino repitamos la pregunta. ¿Qué sucedió con la pregunta? ¿Quién es el tiempo? Más en concreto: ¿Somos nosotros mismos el tiempo? Y con mayor precisión todavía: ¿Soy yo mí tiempo? Esta formulación es la que más se acerca a él. Y si comprendo debidamente la pregunta, con ello todo adquiere un todo de seriedad. Por tanto, ese tipo de pregunta es la forma adecuada de acceso al tiempo y de comportamiento con él, con el tiempo como el que es en cada caso el mío. (op. cit.: 9).*

Heidegger hace responsable al ser humano de su tiempo donde queda asentado el despliegue de su desarrollo existencial.

En otra perspectiva pero que también implica la reflexión profunda de la temporalidad de la vida, el también filósofo Gastón Bachelard (1882-1962) originario de Francia, desmenuza el tiempo en su obra *La Intuición del Instante* para dejar ver que éste no es sólo uno continuo sino una sucesión de momentos que pasan, mueren y renacen que rompen la continuidad del tiempo medido. (Bachelard, 1999: 11).

*Ese carácter dramático del instante tal vez pueda hacernos presentir la realidad. Lo que quisiéramos subrayar es que, en esa ruptura del ser, la idea de lo discontinuo se impone sin la menor sombra de duda...Si nuestro corazón fuera suficientemente vasto para amar la vida en detalle veríamos que todos los instantes son a la vez donadores y expoliadores, y que una novedad joven o trágica, repentina siempre, no deja de ejemplificar la discontinuidad esencial del tiempo. (op. cit.: 13).*

Este planteamiento es el prelude de lo que describirá como el *instante poético*. Así que no pretende simplificar al tiempo reduciéndolo a su mínima expresión, para Bachelard un instante puede ser complejo con simultaneidades múltiples cuando se convierte en poético.

*Para construir un instante complejo, para anudar sobre ese instante simultaneidades múltiples es por lo que el poeta destruye la continuidad simple del tiempo encadenado. En todo poema verdadero, se pueden entonces encontrar los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue la medida, de un tiempo que nosotros llamaremos "vertical" para distinguirlo de un tiempo común que huye horizontalmente con el agua del río, con el viento que pasa. (Bachelard, 1997: 226,225).*

Con los planteamientos anteriores entonces habrá que considerar al tiempo en términos más cualitativos que cuantitativos, pues éste puede ser fugaz o tocar la eternidad según la intensidad e importancia de la vivencia que acontezca en él. Lo cual es ciertamente afectado por el ritmo acelerado de la vida contemporánea que muchas veces no permite que las experiencias maduren lo suficiente como para ser significativas, propias del acto de habitar. (Dewey, 1949: 42).

Bachelard recomienda tres órdenes de experiencias para liberarse del *tiempo común* al que refiere como *horizontal*, que aplican como sugerencias para llamar a la sensibilidad y reflexión tanto para el arquitecto que diseña como para el individuo que experimenta.

1) *acostumbrarse a no referir su propio tiempo al tiempo de los demás: romper los marcos sociales de la duración;*

2) *acostumbrarse a no referir su propio tiempo al tiempo de las cosas: romper los marcos fenomenológicos de la duración;*

3) *acostumbrarse –difícil ejercicio- a no referir su propio tiempo al tiempo de la vida, a no saber si el corazón late, si crece la dicha: romper los marcos vitales de la duración.*

*Sólo entonces se alcanza la referencia autosincrónica, en el centro de sí mismo, sin vida periférica. De pronto se borra toda horizontalidad plana. El tiempo ya no corre. Brota. (Bachelard, 1997: 229).*

En el habitar el lugar, el espacio y el tiempo no son sólo contenedores de objetos o acontecimientos, más bien son existenciales porque permiten desplegar la plenitud al ser humano. Desde ellos el ser humano se construye.



## 2. La experiencia del espacio arquitectónico

El acto cotidiano de agarrar el pomo de una puerta y abrirla hacia una estancia bañada por la luz puede convertirse en un acto profundo si lo experimentamos con una conciencia sensibilizada. Ver y sentir estas cualidades físicas significa devenir el sujeto de los sentidos. Para avanzar a estas experiencias ocultas debemos atravesar el velo omnipresente de los medios de comunicación de masas. Debemos fortalecer nuestras defensas para resistir ante las distracciones calculadas que pueden mermar tanto la psique como el espíritu...Sólo al reafirmar enérgica y apasionadamente nuestra existencia podremos acceder a aquello que Stéphane Mallarmé denominaba “fuerza de lo negativo” que elimina la realidad de las cosas y nos libera de su peso...

Steven Holl

El abordar los temas del diseño del habitar y de la interacción humana con el espacio desde el punto de vista fenomenológico, requiere de la indagación de cuestiones de percepción y la experiencia, cuyas nociones se desarrollaron principalmente a partir de los planteamientos de figuras como los filósofos Edmund Husserl (1859-1938) de Alemania y Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) originario de Francia.

La incorporación de estas temáticas a la teoría arquitectónica parte también de otros proyectos como la teoría de la *Gestalt* o psicología de la forma, que ha tenido gran influencia desde su aparición en el siglo XIX en el estudio del arte.

La *Gestalt* analiza la manera en que la mente configura y organiza las partes que percibe para formar un todo a partir de formas base como el círculo, el cuadrado y el triángulo y de las relaciones geométricas como lo son la simetría, la proximidad y la semejanza entre otras. Desde entonces la estética investiga los efectos de las formas sobre el individuo. Sin embargo muchas veces se ha priorizado a lo visual frente al resto del cuerpo.

Uno de los precursores de esta línea del pensamiento fue el filósofo y pedagogo Johann Friedrich Herbart (1776-1841) originario de Alemania. Él ya consideraba en su momento, anterior a la fenomenología, que el fenómeno<sup>26</sup> es el único objeto real del conocimiento. (Masiero, 2003: 194).

26 Fenómeno es la manifestación que se hace presente en la conciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción. (DRAE versión electrónica, 2001).

La Gestalt es el precedente de la teoría estética denominada *Einfühlung* o *Psicologista*, que se inicia en Alemania durante la última década del siglo XIX de la mano del filósofo Robert Visser (1847-1933) y gracias a las contribuciones de figuras como Theodor Lipps (1851-1914), quien fue filósofo y psicólogo. Esta línea sería posteriormente retomada por el esteta alemán Wilhelm Worringer (1881-1956) para investigarla junto con la teoría de la abstracción. (Masiero, 2003: 194, 201, 204, 205).

El término *Einfühlung*, significa en alemán compenetración o proyección sentimental. (DIX versión electrónica, 2013). Esta teoría fue nombrada con dicha expresión porque trata de la empatía estética donde el individuo al tener una afinidad con el objeto que percibe puede proyectar sus emociones sobre él. Al tocar temas espaciales y otorgar valor al aspecto psicológico de la experiencia de las formas, esta postura marca una evolución en el entendimiento de la vivencia de la arquitectura. (*op. cit.*: 201, 204).

Bajo estas inquietudes también es relevante mencionar el trabajo de otros pensadores alemanes de la época. Uno de ellos es el de la *teoría de la pura visualidad* del filósofo Konrad Fiedler (1841-1895) que junto con el escultor Adolf von Hildebrand estudian la percepción visual dinámica en el arte. Además está la obra del historiador del arte August Schmarsow (1853-1936) quien influido por la fenomenología de Husserl, subraya la importancia de la participación de todo el cuerpo y la psicología del ser humano en la experiencia espacial. Schmarsow incluye en su trabajo la psicología de la imaginación espacial basado en las investigaciones fisisicológicas de Carl Stumpf (1848-1936). (Montaner, 2007:26, 27).

Para completar este capítulo es importante considerar el estudio de la significación que puede expresar la arquitectura a través de la experiencia, por lo que como se ha visto anteriormente se han consultado los planteamientos de Ernst Cassirer sobre la relevancia de los sistemas simbólicos, tema sobre el que también elabora otro filósofo alemán posterior, Hans-Georg Gadamer (1900-2002).

Por último específicamente sobre la experiencia, el filósofo y psicólogo norteamericano John Dewey (1859-1952) aporta con sus investigaciones al análisis de la ésta en el arte, que luego tomarán como referencia otros autores tal como el arquitecto colombiano Alberto Saldarriaga Roa (1941 - ) quien dirige sus reflexiones a la experiencia de la arquitectura.

## 2.1 Percepción: sensaciones, símbolos y signos

No hay nada en la mente que no haya estado antes en los sentidos.

Aristóteles

La *percepción* se puede definir como: *la experiencia sensible que lleva al conocimiento directo del entorno físico. Es la aprehensión directa de una realidad objetiva cuyo proceso constructivo de carácter selectivo, organiza las sensaciones y las interpreta. En él intervienen tanto estímulos procedentes del mundo exterior como de las estructuras perceptivas internas del individuo que experimenta, además de sus motivaciones, experiencias previas, disposición y circunstancias particulares.* (Abbagnano, 2004: 804).

La *percepción* va acompañada de la *sensación*, ya que ambas son parte del proceso para asimilar al mundo circundante, e incluso a nuestros estímulos internos, que permite la adaptación al medio y la sobrevivencia. Por lo tanto esta capacidad no es exclusivamente humana, ya que se presenta en otras especies en distintos grados evolutivos. (May, 2007: 1,2).

El proceso perceptivo es inherente a la existencia aunque no siempre los seres humanos gozan de la idoneidad en el funcionamiento de todas sus aptitudes sensoriales. Este mecanismo cotidiano consiste de distintas fases en las cuales se organizan, analizan, integran e interpretan los datos recibidos por los estímulos.

Comienza cuando se entra en contacto con un estímulo perceptible o varios simultáneos desde el ambiente que nos rodea, incluyéndonos a nosotros mismos y nuestro interior. Después los órganos de los sentidos y el cuerpo transforman la información captada en impulsos electroquímicos que viajan al sistema nervioso. Una vez en el cerebro los datos son asimilados mediante el procesamiento neurológico y se procede a la fase de *percepción*, que radica en la interpretación de la información. A ésta se le otorga significado en la fase siguiente llamada de reconocimiento, la cual depende de los conocimientos previos que se relacionan con los datos recibidos. El estímulo pudo haber resultado placentero o no, dependiendo de la interpretación individual. Finalmente entonces la percepción deriva en una acción física y/o mental (ya sea intelectual o emotiva como las emociones y sentimientos). (*op. cit.*:1, 2).

Las dos primeras fases del proceso constituyen lo se denomina como *sensación*, la cual se puede describir como la impresión que causan los estímulos recibidos. Así *sensación* y *percepción* son lo que se capta en la experiencia del mundo y como esto se interpreta. (*op. cit.*: 2).

El perceptivo es un proceso cognoscitivo porque permite conocer, adquirir conocimiento.

*La percepción nos proporciona el conocimiento inmediato del mundo por medio de las manifestaciones que de éste se van haciendo conscientes para el individuo. No sólo para orientarnos, sino para comprender o asimilar lo que nos rodea. (Norberg-Schulz, 2001: 20).*

El conocimiento que se adquiere es distinto según la manera y medio por el cual se obtiene. El saber intelectual que se consigue por medio de la razón, es formado en principio por el acto de entender, en cambio el conocimiento sensible se adquiere gracias *al acto de sentir o sensibilidad* que permiten los sentidos, aun cuando luego se intelectualicen las sensaciones obtenidas. (Sellés, 1997: 31).

El ser humano cuenta con diversas facultades sensibles que se dividen en sentidos externos e internos. Los sentidos externos son aquellos cuyos órganos pueden estar en contacto directo con el exterior circundante y son cinco: tacto, gusto, olfato, oído y vista. Los sentidos internos son aquellas facultades con base orgánica que permiten conocer lo que no es corpóreo mediante la ayuda del cuerpo. (*op. cit.*: 36).

Los sentidos internos son el sentido común, la imaginación, la memoria y la *cogitativa*<sup>27</sup>.

Primero el *sentido común* o conciencia sensible es la aptitud que permite darse cuenta de que se conoce por medio de los otros sentidos, por ejemplo, se sabe que se ve, se siente o se escucha. Se adjudica su soporte orgánico al sistema nervioso.

Conocer sus propios actos es asunto del sentido común....*conocer lo físico concreto ausente, re objetivarlo, recordarlo, transformarlo, realizar nuevos proyectos en concreto, es propio también de otros sentidos internos, la imaginación, la memoria y la cogitativa. (op. cit.: 36).*

Luego se encuentran otras facultades que se consideran superiores al sentido común cuyo órgano es la corteza cerebral: la *imaginación*, que permite conocer imágenes, objetos o situaciones con referencia a lo percibido previamente por los sentidos externos o crea nuevas a partir de ello, sin necesidad de que las realidades sensibles estén presentes; la *memoria* que es más elevada que la imaginación, pues recuerda lo ya conocido, trabajando con el pasado; y por último la llamada *cogitativa* que es la facultad sensible que permite proyectar y valorar acciones realizables a futuro, con lo cual es también un grado más que la imaginación, pues es ésta pero con intención de porvenir. (*op. cit.*: 37, 39).

27 Además existen otras facultades internas como el sentido del equilibrio, el cinestésico (movimiento) y el cenestésico (registra datos de la síntesis de la información que genera la sensación de existencia y estado del propio cuerpo).

Christian Norberg-Schulz incorpora, en obras como su libro *Intenciones en Arquitectura* de 1967, el estudio de la percepción a la teoría arquitectónica para aproximarse al análisis fenomenológico de la relación del ser humano con el espacio y el lugar mediante su experiencia. Los fenómenos o *manifestaciones que se hacen presentes en la conciencia de un sujeto y aparecen como objetos de su percepción*<sup>28</sup> son diferenciados por el autor de las ideas abstractas como lo números o átomos. (Norberg-Schulz, 1996: 414).

*El mundo se compone de fenómenos: nuestras experiencias...la palabra fenómeno designa todo aquello que puede experimentarse...Los fenómenos en la vida cotidiana se encadenan de determinadas formas, existen causas y efectos, significado y orden... Un fenómeno se presenta mientras que un objeto existe. Los fenómenos no existen puesto que se caracterizan por la falta de permanencia. (op. cit.: 20, 21).*

El autor apunta a que todo objeto está representado por las manifestaciones de sus propiedades ya sean estas identificables a primera instancia o desconocidas. En este punto cabe acotar que el individuo interactúa y forma una idea en base a lo que alcanza a percibir, que no es la totalidad, y que sus interpretaciones dependen de conocimientos y experiencias previas, por lo que pueden variar posteriormente.

*Tenemos una idea incompleta y superficial del mundo de los objetos. Los objetos se construyen mediante generalizaciones y ordenación de experiencias y la jerarquía de los fenómenos puede variar con las experiencias posteriores. (Norberg-Schulz, 2001: 21.22).*

Con estas nociones reflexiona sobre lo falible o superficial que puede resultar la percepción pues depende de factores que la influyen, desde la capacidad sensorial individual hasta lo que denomina niveles objetuales, donde un objeto cultural y la idea que se tiene de él predominan sobre la percepción del objeto físico. Es que el individuo participa de un mundo común y posee otro personal, lo que explica que por ejemplo, distintas personas experimenten el mismo entorno de manera similar pues tienen los mismos referentes culturales o simbólicos. Por lo tanto hay que tomar en cuenta cuestiones como la actitud, pues sí ésta se cambia puede transformar la situación que se experimenta y por lo tanto la percepción de un fenómeno, porque éste no es un proceso pasivo. (Norberg-Schulz, 1996: 23).

28 Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (DRAE versión electrónica, 2001).

Brunswik<sup>29</sup> usa la palabra *intención* en vez de *actitud* para subrayar el carácter activo del acto perceptivo. Por eso para profundizar en la percepción y no quedarnos en los niveles inmediatos hace falta una “profundidad intencional” mayor. Se necesita trascender el nivel de la vida cotidiana para acercarnos a la filosofía, al arte, la fe, la naturaleza o la intención científica. (Norberg-Schulz, 1996: 23).

Esta *profundidad intencional* a la que se refiere Norberg-Schulz aplica tanto para su incorporación en el proceso creativo del diseño arquitectónico como para su consideración en la disposición del habitante a la experiencia, pero esta última es imposible de determinar o imponer por el arquitecto.

Ahondando en las connotaciones colectivas y particulares de las experiencias, el autor menciona que el proceso de adaptación al ambiente conlleva la socialización del individuo, donde poco a poco se asimilan determinadas pautas y puntos de vista aceptados por la generalidad. Este mecanismo es necesario para la integración del individuo en la sociedad pero puede caer en la manipulación y en la falta de desarrollo de la propia identidad que permita liberarse de prejuicios o criterios impuestos. (*op. cit.*: 26).

La socialización abarca asimilar los planteamientos predominantes en la cultura y la tradición, tal como los *signos* y *símbolos* utilizados para comunicar. Tal como se ha visto anteriormente, es la capacidad simbólica del ser humano la que le ha permitido desarrollar el lenguaje, el mito, el rito, el arte y la ciencia. (Cassirer, 1997:47- 49).

*La experiencia también abarca las percepciones de aquello de lo que no somos inmediatamente conscientes. Es imposible obtener un conocimiento individual de todos los objetos de nuestro entorno, pero en su lugar podemos recoger las experiencias de otros a través de los sistemas de símbolos. Aunque estas experiencias suelen comunicarse y usarse de forma superficial, nos permiten conocer objetos muy por encima de nuestra capacidad individual (...) Los objetos pueden representarse unos a otros. Vemos como los signos que empleamos denotan experiencias generalizadas. El signo es de fundamental importancia, porque pasa por alto pequeñas diferencias y mediante un significado estable hace posible la comunicación...* (Norberg-Schulz, 1996: 26).

Entonces el proceso perceptivo no se limita a aprehender sensaciones, también implica a los sistemas de significación formados por símbolos y signos. Por símbolo podemos entender *una representación sensorialmente perceptible de una realidad en virtud de rasgos que se asocian con esta por convención socialmente aceptada y por signo un objeto, fenómeno o convención que sustituye a otro.* (DRAE v. electrónica, 2001).

29 Cita al psicólogo húngaro Egon Brunswik (1903-1955).

Con el afán de explicarlos mejor, si se toman como referencia las reflexiones de Cassirer, entonces el símbolo tiene un significado menos concreto y más amplio y el signo alude a una convención que representa un significado específico. El símbolo tiene una aplicabilidad universal por su amplitud de significado, es variable pues tiene el mismo sentido en distintos idiomas o dentro del mismo un pensamiento se puede expresar en diferentes términos, entonces es flexible y móvil. A diferencia del signo que de un modo único evoca a lo que se refiere. (Cassirer, 1997:64).

Por esta razón los símbolos son exclusivos de los seres humanos y los signos pueden ser señales entendibles por otras especies animales.

Es entonces en la significación simbólica que no se haya limitada o sujeta al empleo de cierto tipo de signos e incluye la expresión por medio de cualquier material sensible, que se puede fundamentar la capacidad comunicativa del lenguaje arquitectónico y el de otras disciplinas artísticas. Aun así, Cassirer advierte que el lenguaje verbal posee ventajas técnicas muy avanzadas en comparación a otros tipos de lenguaje como el táctil.

*Como lo prueba el caso de Helen Keller<sup>30</sup> el hombre construye su mundo simbólico sirviéndose de los materiales más pobres y escasos. Lo que vitalmente importa no son los ladrillos y las piedras concretos sino su función general como forma arquitectónica. En el reino del lenguaje, su función simbólica general es la que vivifica los signos materiales y los "hace hablar"; sin este principio vivificador el mundo humano sería sordo y mudo. (:op. cit.: 63).*

La experiencia humana entonces implica la percepción individual con la sensibilidad y el mundo de significados personal así como la asimilación del sentido de las convenciones del mundo compartido con su grupo social y cultural.

30 Cita ejemplos de cómo Hellen Keller (1880-1968) sordo muda de nacimiento, la cual posteriormente sería incluso oradora, se aprendió a comunicar entendiendo primero de manera táctil el sentido de las cosas que la rodeaban.



## 2.2 La experiencia significativa del espacio arquitectónico

### Un Patio

Con la tarde se cansaron los dos o tres  
colores del patio.  
Esta noche, la luna, el claro círculo,  
no domina su espacio.  
Patio, cielo encauzado.  
El patio es el declive por el cual se derrama  
el cielo en la casa.  
Serena, la eternidad espera en la  
encrucijada de estrellas.  
Grato es vivir en la amistad oscura  
de un zaguán, de una parra y de un aljibe.

Jorge Luis Borges

Existen distintos tipos de experiencia y a diferentes niveles de profundidad. La del fenómeno del habitar requiere de un espacio y un tiempo para suceder e incluye a las vivencias de todos sus actos: construir, pensar, morar, abrigar, cultivar, cuidar y ser cuidado, ser llevado a la paz y permanecer en ella, libre y seguro. (Heidegger, 1994: 2,3).

Este acontecer comprende las vivencias circunstanciales y cotidianas, momentáneas y prolongadas, ordinarias y extraordinarias, con mayor o menor intensidad pero que contribuyan a la construcción del ser. La experiencia del habitar da la posibilidad de ser, por lo tanto es significativa.<sup>31</sup>

La experiencia en general es parte del proceso perceptivo vital para conocer el mundo. Esta ocurre continuamente ya que los seres vivos interactúan necesariamente con aquello que los rodea. Pueden tener una intención consciente o ser automáticas, dispersas o distraídas. Aunque en ambos casos los objetos son experimentados, sólo cuando resulta significativa en algún grado, la vivencia no pasa desapercibida, incluso puede ser recordada pues se aloja en la memoria. Entonces sea placentera o no, se ha construido una experiencia verdadera que puede ser evocada. (Dewey, 1949: 34).

El psicólogo norteamericano John Dewey investigó la experiencia del arte, es decir la estética. Tomando como referencia sus planteamientos, una experiencia implica una sucesión de sensaciones percibidas e ideas generadas, entonces es dinámica, se puede decir que tiene movimiento y vitalidad con diversos matices: pausas y acciones.

31 La valoración de la *experiencia* para quién la vive, o sea si es o no *significativa*, no se debe confundir con el significado de la obra de arte. Para evitar confusiones y diferenciar la *apreciación de la experiencia* de lo que quiere decir la obra se utilizarán para esta última los vocablos *sentido* y *significación*.

*En una experiencia el flujo va de algo a algo. Como una parte conduce a otra y como otra parte trae a la que venía antes, cada una gana precisión en sí misma. A causa de su continuo resurgimiento no hay hoyos, juntas mecánicas y puntos muertos, cuando tenemos una experiencia. Hay pausas, lugares de descanso, pero ellas jalonan y definen las cualidades del movimiento. (Dewey, 1949: 35).*

En una experiencia las partes fluyen una a una mezclándose sin perder su identidad. Sin embargo la unidad que forman adquiere una cualidad principal que la distingue para poder ser valorada. Esta característica se combina con tintes prácticos, intelectuales y emocionales, pero se resume en ciertos adjetivos interpretativos que dan el panorama de la resultante de la experiencia en general. Se llega a una conclusión de la impresión. (*op. cit.*: 35, 36).

La experiencia estética es aquella que se detona a partir de la interacción que el ser humano tiene con la obra de arte, ya sea terminada o como su autor en el proceso creativo que la concibe. Lo *artístico* señala el acto de producción de un objeto, y lo *estético* se refiere a su percepción y goce. Ambos términos se relacionan pues la evaluación de lo artístico incluye no sólo a la perfección y destreza de la técnica, su conceptualización, o al acto creativo de quién la realiza, también incorpora a aquellos que la perciben y gozan. (*op. cit.*: 44, 45).

En la experiencia estética los componentes percibidos de la obra de arte, ya sean actos, episodios, sonidos, colores o secuencias espaciales, también se funden en una unidad sin perder su carácter individual y diferenciado, generando una impresión final. Esta puede ser una conclusión predominantemente intelectual, pero existen otras experiencias que no llegan a una intelectualización tan profunda. Esta es la razón por la cual existe un “arte” más digerible llamado popular y otro mucho más elevado. (*op. cit.*: 36, 37).

Por ejemplo puede haber características verdaderamente artísticas en alguna pieza de música popular o no, pero tendrá mucho más público que la música culta ya que esta última no es inmediatamente asimilable para todo tipo de audiencia.

Sin embargo, aquello que realmente contiene esencia estética, aunque su público no siempre esté en condiciones de intelectualizar su percepción, es capaz de mover a cualquiera a un nivel intuitivo e irracional generando reacciones sensoriales y emocionales. Por lo tanto la experiencia significativa no pasa desapercibida y no es totalmente racional puesto que detona emociones.

Dewey acota a que se refiere lo emocional y la relevancia que tiene como parte de la conclusión unitaria de la experiencia estética. Describe que las emociones<sup>32</sup> cuando llegan a ser significativas se convierten en cualidades de una experiencia compleja y dinámica. La emoción es provocada por los resultados placenteros o no de los acontecimientos que se viven.

*Somos dados a pensar que las emociones son cosas tan simples y compactas como las palabras con las que las nombramos. Alegría, tristeza, esperanza, temor, ira, curiosidad, son tratadas como si cada una, en sí misma, fuera una especie de entidad que entra ya hecha en la escena, que puede durar largo o corto tiempo, pero cuya duración, crecimiento y desarrollo no afecta a su naturaleza. (Dewey, 1949: 39, 40).*

Una experiencia significativa permanece en el ser siendo parte de su formación existencial porque es una vivencia profunda que adquiere valor. Para Dewey la experiencia estética, que para fines de esta investigación aquí se puede llamar experiencia estética significativa, es emocional y los cambios anímicos que genera no surgen como algo hecho, su desarrollo va unido al proceso perceptivo y tiene variaciones durante este. Si sólo aparecen como estallidos y erupciones del ánimo con reflejos automáticos, tal como el enrojecimiento o sobresalto causados por la vergüenza o el temor pasajeros, entonces no llegan a ser significativas del todo ni estas emociones ni su experiencia.

*Para hacerse emocionales deben convertirse en partes incluidas en una situación duradera que implica ocuparse en los objetos y sus resultados. El salto de temor se hace temor emocional cuando se encuentra o se piensa que existe un objeto amenazante al cual debemos enfrentarnos o escapar de él. El rubor se hace emoción de vergüenza cuando una persona relaciona, en pensamiento, una acción que ha ejecutado con una reacción desfavorable de otra persona. (op. cit.: 40).*

Los estudios de Dewey son aplicables al entendimiento de la experiencia estética arquitectónica y en este caso sirven para definir lo que en esta investigación comprende la experiencia significativa en la percepción del espacio arquitectónico.

32 Emoción es *cualquier estado, movimiento o condición del ánimo por el cual el hombre advierte el valor, importancia o alcance que una acción determinada tiene para su vida. Aristóteles la definía como toda afección del alma acompañada de placer o dolor.* (Abbagnano, 2004: 351). Paul Ekman (1934 - ) por ejemplo, psicólogo norteamericano especialista en el tema, elaboró en 1972 una lista de 6 emociones básicas: ira, repugnancia, temor, tristeza, alegría y sorpresa. Para 1990 amplió su lista a 17 emociones incluyendo las positivas y las negativas. Se han encontrado cerca de 100 variaciones emocionales pero se considera que todas parten de las emociones fundamentales. Las emociones muestran un síntoma psíquico acompañado de alguna reacción física. Los sentimientos son también alteraciones del ánimo, es decir emocionales, por causas que lo impresionan. (DRAE versión electrónica, 2001). Es decir que el sentimiento es resultado de la emoción e incluye a los afectos y las pasiones del ánimo que generan amor y odio principalmente, siendo las demás variaciones de estas. (Abbagnano, 2004: 948).

El autor menciona que existen conclusiones en la impresión perceptiva que tienden a lo emotivo o a la intelectualización. En relación con esta última está la interpretación del sentido simbólico de la obra, donde no se excluye a las sensaciones y emociones, pues como se ha mencionado, en realidad lo racional y lo irracional e intuitivo se mezclan formando un todo en la experiencia y su interpretación. (Dewey, 1949: 35, 36).

Hans-Georg Gadamer, otro de los destacados pensadores alemanes, especialmente conocido por ser el fundador de la escuela filosófica de la Hermenéutica<sup>33</sup>, que estudia la interpretación, analiza lo simbólico de la experiencia estética. Como referencia se encuentra su libro publicado hacia la década de los setentas del siglo XX llamado en castellano *La Actualidad de lo Bello. El arte como juego, símbolo y fiesta* que es parte de su exploración en busca de conexiones entre el arte moderno y el arte clásico.

Inicia su explicación con la descripción de la etimología griega de la palabra *símbolo* que significa *tablilla de recuerdo* la cual se partía en dos cuando un anfitrión se despedía de su huésped, para quedar cada uno con un segmento por medio del cual se podrían reconocer años después. Este significado originario unido a las ideas que Platón plasma en *El Banquete* sobre el amor, donde originalmente los seres humanos eran estéricos y al ser castigados los separan en dos mitades que desde entonces se buscan para completarse como unidad, es para Gadamer una manera de entender lo que hace significativa a la experiencia estética: la búsqueda de complemento a través de su carácter simbólico.

*El encuentro de almas y afinidades puede transferirse a la experiencia de lo bello en el arte. También aquí es manifiesto que la significatividad inherente a lo bello del arte, a la obra de arte, remite a algo que no está de modo inmediato en la visión comprensible como tal.*  
(Gadamer, 1991: 39).

Aunque este planteamiento alude a la relación del amor con lo bello, esta evocación no inmediata de búsqueda de resonancia para completar el significado en quien lo experimenta que provoca lo simbólico de la obra de arte, gracias a la amplitud de su sentido, aplica para otras categorías estéticas como la de lo sublime.

33 En la filosofía de Gadamer, es la teoría de la verdad y el método que expresa la universalización del fenómeno interpretativo desde la concreta y personal historicidad. (DRAE versión electrónica, 2001).

La razón para lo que se infiere anteriormente es que en general la experiencia estética realmente significativa no se queda en la inmediatez ni está totalmente determinada en su significado por el autor, asunto que se retomará en el capítulo sobre poética. Encontrar lo que permanece y construye abarca la exploración de una estratificación que lleva a niveles más profundos, a la cual el individuo puede acceder intencionalmente para enriquecer sus vivencias.

Tal como Norberg-Schulz señala con la expresión *profundidad intencional*<sup>34</sup> para definir lo dinámico y la participación consciente del individuo en el acto perceptivo. (Norberg-Schulz, 1996: 23).

Otro factor a considerar en el estudio del tema es el hecho de que según lo explica John Dewey, existen modelos comunes de experiencias aunque cada una sea particular e irrepetible. (Dewey, 1949: 41).

Es que en el mundo colectivo que el individuo comparte, ciertas situaciones provocan el mismo tipo de reacción en distintos grados. De ahí que al apelar a lo común, la obra de arte en su mimesis<sup>35</sup> o imitación de la realidad, entendida no como copia de algo previamente conocido, sino como su representación, pueda lograr empatía entre lo que se percibe y lo que se evoca de la experiencia propia. (Gadamer, 1991: 43).

Para poder impregnar lo que se crea con una intencionalidad dirigida a generar cierto tipo de respuesta perceptiva en quien lo viva, es necesario entender que toda experiencia tiene una estructura y modelo en la cual se pueden encontrar rasgos en común, pues su esencia se encuentra en el hecho de que cada una es el resultado de una interacción entre el individuo y algún aspecto del mundo en el que vive. Esta estructura implica a quién interactúa, con lo que o con quién interactúa, sus acciones relacionadas y la consecuencia que de ello se obtiene. (Dewey, 1949: 41).

Para Dewey la magnitud significativa de la experiencia se mide en base al grado de conciencia que se tiene del objetivo de la vivencia y gracias a las relaciones con otras experiencias que se van adquiriendo durante la vida.

*El objetivo y el contenido de las relaciones miden el contenido significativo de la experiencia. La experiencia de un niño puede ser intensa, pero como carece del fondo de una experiencia pasada, las relaciones entre padecer y hacer son débilmente captadas y la experiencia no tiene gran profundidad o aliento. (op. cit.: 42).*

34 Esta idea se encuentra en relación con lo mencionado en el apartado anterior: 2.1 Percepción, pp.32 sobre la *profundidad intencional*. (Norberg-Schulz, 1996: 23).

35 En la estética clásica imitación a la naturaleza como finalidad esencial del arte. Se aborda con más detalle este concepto en el apartado 4.2 de este documento. (DRAE versión electrónica, 2001).

Dewey con esto también aclara que la experiencia puede ser limitada, no sólo por el grado de madurez o el conocimiento previo, sino por muchas otras causas de interferencia con la percepción de las relaciones entre el hacer y el objetivo de lo que se hace, y en qué medida se tiene disposición y receptividad durante el proceso. Manifiesta su preocupación por el *ambiente humano de ritmo apresurado e impaciente* en el que muchos vivimos, donde como él lo indica se busca realizar la mayor cantidad de cosas en el menor tiempo posible. Por lo tanto las experiencias no pueden llegar a completarse, no maduran y entonces la mayoría de ellas carecen de profundidad y significado, mermando el sentido de vida en los seres humanos.

*El celo de hacer, el anhelo de acción, deja a muchas personas, especialmente en este ambiente humano apresurado e impaciente en que vivimos, con la experiencia superficial de una increíble pequeñez. Ninguna experiencia tiene la ocasión de completarse porque muy rápidamente entra alguna otra cosa. Lo que se llama experiencia es una cosa tan dispersa y mezclada que apenas merece ese nombre. (...) El exceso de receptividad corta la maduración de la experiencia. Lo que se aprecia entonces es el mero padecer de esto o aquello, sin importar la percepción de algún significado. El amontonamiento de la mayor cantidad posible de impresiones se considera que es la "vida", aun cuando ninguna de ellas sea más que un aleteo o un sorbo. (Dewey, 1949: 42).*

Este ritmo sobresaturado y ansioso es consecuencia de lo que hasta ahora hemos denominado como la incapacidad que presenta la sociedad contemporánea para habitar. Espacio y tiempo adecuados cualitativamente, y no sólo cuantitativamente, son requeridos para recuperar reinstaurar esta aptitud.

Cabe aclarar que en la experiencia del habitar si bien lo cotidianas que puedan resultar las acciones que lo conforman no son una limitante para lo significativo que pueda ser su experiencia, sí se considera que habrá vivencias primarias y secundarias según su interpretación e intensidad, y que no todas podrán ser profundas o valorizadas.

Todo tipo de experiencias, incluso las que pueden ser más distraídas, son valiosas como matices para el dinamismo de la existencia humana, y por lo tanto necesarias para su equilibrio.

A partir de las consideraciones anteriores entonces se puede decir que las *experiencias significativas del espacio arquitectónico* son posibles pues están inscritas en todos los actos y cualidades que constituyen el habitar. (Saldarriaga, 2002: 183).

El diseño del habitar significativo pretende favorecer el acontecer de dichas experiencias brindando espacios que alientan la profundidad de la vivencia de cuerpo, mente y espíritu a través de sus cualidades sensoriales y simbólicas. Este diseño busca que su experiencia no pase desapercibida y se quede sólo en la inmediatez superflua. Entonces el espacio logra comunicar la intencionalidad impregnada por el arquitecto desde su concepción, que además considera la libertad de disposición e interpretación del individuo en su interacción con el objeto arquitectónico.

Sin embargo la obra procura seducir para sensibilizar a quién la viva. Es deseable invitar a que el habitante expanda su receptividad para envolverse en su disfrute. Pues interesa promover el carácter activo del éste como parte del habitar significativo.

Por último es pertinente mencionar que el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa plantea las experiencias significativas como aquellas que tal como Dewey describe permanecen en el ser, definiéndolas como *experiencias existenciales*. También para él estas pueden surgir de la experiencia estética siempre y cuando esta sea enriquecida y multi-sensorial, asunto sobre el que se profundizará en los siguientes capítulos de esta investigación. Lo importante es dejar asentado desde aquí y destacar que cuando en este trabajo se alude a lo significativo tiene que ver con la formación del sentido existencial y que la arquitectura es capaz de contribuir a ello en forma benéfica o no, al transmitir mensajes, significados, sensaciones, emociones al ser humano, a través de su experiencia en el espacio.

*Es evidente que la arquitectura “enriquecedora” tiene que dirigir todos los sentidos simultáneamente y fundir la imagen del yo con nuestra experiencia del mundo. El fundamental cometido mental de la arquitectura es el alojamiento y la integración. La arquitectura articula las experiencias del ser-en-el-mundo y fortalece nuestro sentido de realidad y del yo (...) Los edificios y las ciudades proporcionan el horizonte para entender y confrontar la condición humana existencial. (Pallasmaa, 2010: 11).*

En síntesis, se define a la *experiencia significativa del espacio arquitectónico* como aquella que sin importar su condición ocasional o habitual, tiene valor porque permanece en la formación del ser humano a nivel existencial y resulta de las acciones de su habitar; admite matices de intensidad y permite el libre despliegue de las sensaciones, emociones y pensamientos que se unen a la dinámica de los acontecimientos y a la percepción de sus fenómenos. La naturaleza de estas experiencias expande cualitativamente el tiempo donde maduran adecuadamente.

La importancia de promover la significación y profundidad de la experiencias, reside en que estas contribuyen a que el ser humano recupere su capacidad para habitar el mundo, y por lo tanto a su propia esencia y sentido. De esta manera el individuo se podrá transformar en habitante en los espacios arquitectónicos que experimenta.

## 2.3 La complejidad existencial humana experimenta el mundo que habita

Nuestro inconsciente está habitado. Nuestra alma es una vivienda (...) Ahora se ve que las imágenes de la casa se mueven en dos direcciones: están en nosotros igual que nosotros estamos en ella.

Gastón Bachelard

El ser humano es multidimensional y con esa complejidad que lo conforma experimenta al mundo. Por esta razón se acota este tema, para destacar que es imprescindible tomar en cuenta todos los niveles de la existencia humana dentro de un adecuado diseño arquitectónico. Es que el diseño promotor del verdadero sentido del habitar fomenta en el individuo la posibilidad de ser, de desplegarse de manera integral y armónica a través de los espacios que le provee. De ahí el énfasis de la inclusión del desarrollo de la dimensión espiritual en estas consideraciones que buscan incidir en la recuperación de la capacidad del habitar y en consecuencia lograr la reconexión a la plenitud y contribuir al alivio existencial.

Existen estudios que afirman que desde los estadios primitivos de la humanidad se empezó a distinguir que la naturaleza humana es mucho más intrincada de lo que muestra su presencia física. En épocas posteriores con los antiguos griegos, se encuentran teorías que fueron definiendo el entendimiento occidental del mundo como las de Platón de los siglos IV y III a.C. En su pensamiento ya aparece la noción de *alma*, como sustancia distinta al *cuerpo*. Platón relacionó a la corporeidad con el mundo sensible y material, y al alma como perteneciente al mundo intangible pero real e inmutable de las ideas, con lo cual ambas se hallaban distanciadas además de separadas. Los filósofos posteriores siguieron discutiendo sobre el asunto pero no fue sino hasta el siglo XVII de esta era que con René Descartes se introdujo de manera decisiva la idea de conciencia racional uniéndose a la de alma que a partir de entonces se empieza a diluir.

(Muñoz, 2004: 1,2).

El problema de la naturaleza compleja del ser humano ha sido una cuestión en discusión constante desde siempre en la filosofía y la ciencia occidentales. Dentro de estas disciplinas se han formado distintas concepciones de la realidad. Están las posturas monistas que sólo contemplan un estrato en lo existente que en muchos de los casos se presenta como lo material, las dualistas que consideran dos tipos de sustancias y por lo tanto el dúo cuerpo-mente y otras más pluralistas.

Se puede observar entonces que en la evolución del pensamiento occidental, aun con los diferentes tipos de perspectivas que se suceden como resultado de lo que la humanidad va descubriendo y asimilando, la distinción entre el cuerpo físico y otra instancia ha estado presente. Lo corpóreo concreto y tangible ha sido una idea más clara y constante, en cambio la noción de alma intangible fue cayendo en desuso en el campo erudito y ganaron terreno los principios de *conciencia* y *mente*. Sin embargo ha persistido una idea general de *alma* y *espíritu* como maneras de designar una magnitud interior, exaltada y menos racional que muchas veces se relaciona con la conexión a lo sagrado y divino o a la capacidad de los seres humanos de alcanzar un nivel de conciencia superior.

Luego de que Platón marcara la diferencia entre el cuerpo físico y el alma incorpórea, independiente, *que vive y da vida*, Aristóteles afirmó que el alma era una forma indivisible presente en do cuerpo orgánico, asumiendo que existe en todos los seres vivos, pero le asignó niveles, y al alma humana no solo le atribuyó la función de la vida, también la consideró fuente del pensamiento. Describió al alma como *el pacto final y primero de un cuerpo que tiene la vida en potencia*. Sustituyó la dualidad platónica de mundo sensible e inteligible por la de materia y forma. La tradición aristotélica predominó por mucho tiempo como la base para explicar al alma entendiéndola como esencia o *sustancia del cuerpo*, incluso hubo nociones de ésta que la comprendían como soplo de Dios e inmortal. (Abbagnano, 2004: 47).

La idea del aliento sagrado también se hizo presente en raíces de tradiciones como la judeocristiana, donde el ruaj se traduce como viento o hálito divino, pues se usa para describir la energía con la que Dios dio vida al hombre, y es una de las cinco potencias que integran la esfera espiritual del ser. (Kabbalah apuntes personales, 2010).

En la filosofía grecolatina fue Plotino (204 d.C.-270 d.C.) quién acentuó las propiedades divinas del alma, le volvió a asignar independencia del cuerpo y fue el primero en referirse a la noción de introspección como *replegamiento sobre sí o reflexión interior*. Agustín de Hipona (354 d.C.-430 d.C.) fue otro de los pensadores que reconoció la *interioridad espiritual como camino a la realidad del alma* y describió a este como la experiencia que lleva a la reflexión interna basándose en los planteamientos platónicos que transmitió al mundo cristiano. Esta experiencia interior y reconocimiento de la propia profundidad es lo que luego se conocería como conciencia. (Abbagnano, 2004: 48).

A partir de la Escolástica del s. XIV, con pensadores como el anglosajón Guillermo de Occam (1288-1347), se señaló en la filosofía la distinción entre la experiencia interna y experiencia externa o sensible. Luego en el siglo XVII es cuando, como ya se ha referido, René Descartes, como pensador base de la filosofía moderna, relacionó a la noción de alma un camino de acceso a la realidad que es el pensamiento. Así introdujo el concepto de *conciencia*, sustancia pensante que describió como *totalidad o mundo de la experiencia interna* y la idea de alma se va perdiendo. (Abbagnano, 2004: 49).

Posteriormente la experiencia interna como una de las fuentes de conocimiento fue estudiada por otro filósofo inglés, John Locke (1632-1704), quién explicó a la conciencia como *la captación de las operaciones que el espíritu realiza en torno a las ideas que vienen del exterior*, entre las cuales estaban la percepción, el pensamiento, la duda, el conocimiento y la voluntad. (*op. cit.*: 50).

En el siglo XVIII la filosofía del alemán Immanuel Kant (1724-1804) termina por reducir la idea del alma totalmente y asumir la de conciencia, esto influenció a otros pensadores, como es el caso de G.W. Friederich Hegel (1770-1831) también de Alemania. Aunque éste se refirió al alma, la definió como *el primer grado de desarrollo del espíritu, que es la conciencia en su grado más alto*. (*op. cit.*: 50).

Ya diluida la noción de alma y frente al dualismo que prevaleció heredado de las ideas cartesianas surgieron nuevos planteamientos que lo cuestionaban como los que se dieron a finales del siglo XIX y principios del XX entre los que están la teoría de la evolución de las especies del naturalista inglés Charles Darwin (1809-1882) y el psicoanálisis, del neurólogo de origen austriaco Sigmund Freud (1856-1939). Éste último descubrió que existen en la mente o psique mecanismos que influyen en la conducta humana que escapan al control de la conciencia. Es precursor en explorar el campo del inconsciente y sus manifestaciones como los sueños, síntomas neuróticos y los instintos. Dividió el dominio de la vida psíquica en tres, el *Ello* totalmente inconsciente formado por los impulsos de agresión y sexuales que buscan el placer irracional sin límites; el *Yo* que se halla entre el consciente y el inconsciente y actúa de mediador entre las otras dos instancias psíquicas; y el *Super-yo* que es la conciencia moral y la más represiva pues se adhiere totalmente al deber ser de las normas sociales generando el sentimiento de culpa en el individuo cuando no logra controlar sus impulsos instintivos. La relevancia de Freud es indiscutible pero cabe destacar la aceptación en sus teorías de lo racional y lo irracional que conviven en el ser humano. (De la Cruz, 2002: II 3c).

Para el entendimiento de investigaciones más recientes es pertinente antes mencionar el planteamiento pluralista del filósofo austriaco Karl Popper (1902-1994), quien ideó la teoría del conocimiento humano conocida como de los Tres mundos, los cuales interactúan entre sí para proporcionar una idea de la realidad. Popper postuló que el primer mundo es el de la realidad física de los objetos palpables y otros que detectamos porque se manifiestan en ella, como los campos energéticos. El segundo es el de los estados mentales conscientes e inconscientes que incluyen al proceso perceptivo con sus sentidos internos y externos, las sensaciones y emociones resultantes y los mecanismos de razonamiento que generan los pensamientos y el lenguaje. En el tercer mundo contempla a los productos de la mente humana que reflejan una construcción más compleja. En esta categoría se encuentran las teorías científicas, argumentos, mitos y las obras de arte entre otros que pueden a su vez formar parte de los mundos anteriores, porque su construcción implica el paso por ellos, y a su vez ya logrados, inciden también en estos. (De la Cruz, 2002: III 2c).

En base a estas ideas el nobel en neurofisiología, el australiano John Eccles (1903-1997) reflexionó que el cerebro está contenido en el primer mundo por su anatomía física y lo mental en el segundo. Con esto colocó la noción del yo o conciencia, donde reside la identidad y continuidad personal con la que nos reconocemos, como núcleo del mundo dos y marca la diferencia entre cerebro y mente. Posteriormente John Searle (1923- ) estadounidense especializado en filosofía de la mente, planteó en sus teorías que los estados mentales conscientes o inconscientes son causados por los procesos cerebrales. Por lo tanto, los fenómenos mentales son propiedades autónomas que han emergido de los sistemas neurofisiológicos a lo largo de la evolución de la especie humana y no son lo mismo que los mecanismos cerebrales. (*op. cit.*: III 4c).

Tomando en cuenta lo anterior se puede notar que los avances del pensamiento hasta nuestros días han permitido aportes como los de la psicología que estudia los procesos mentales y los de las neurociencias que se avocan a la indagación del sistema nervioso central que incluye a los procesos cerebrales.

Frente a toda la diversidad de teorías contemporáneas en constante cambio y avance, queda claro que ahora y desde que la lógica ha predominado en el pensamiento occidental se busca una manera racional para entender a la complejidad humana. Sin embargo todavía el desarrollo científico no ha sido suficiente para terminar de explorar y clarificar sus implicaciones.

Así que persiste el debate y la duda de cómo es que el ser humano, a diferencia de otras especies vivas, tiene entre sus muchas capacidades, la de poder desarrollar un estado profundo y superior de conciencia al cual se la ha denominado espiritualidad.

*(...) creo que espiritualidad y la ciencia constituyen aproximaciones analíticas diferentes aunque complementarias entre sí, que comparten el mismo objetivo ulterior, la búsqueda de la verdad. En este terreno, es mucho lo que pueden aprender una de la otra, y juntas pueden contribuir a la expansión de los horizontes del conocimiento y el saber humanos (...) por medio del diálogo.* (Palabras del XIV Dalai Lama, Gyatso, 2007: 15).

El experto en neurofisiología, el español Francisco J. Rubia (1938- ) declaró en una reciente entrevista del año 2013, que a su parecer el descubrimiento más importante que se ha hecho del cerebro en los últimos años es el de la estimulación de este órgano para emular *experiencias espirituales, religiosas o de trascendencia, cuestiones que van a cambiar la imagen que el ser humano tiene de sí mismo y el mundo* con su mayor desarrollo en los próximos años. Este avance lo considera sumamente relevante porque él argumenta que ayuda a superar finalmente el dualismo mente-cuerpo o mente-espíritu, al permitir a la ciencia acceder al análisis de temas que antes se consideraban únicamente filosóficos o teológicos. (Martínez, 2013).

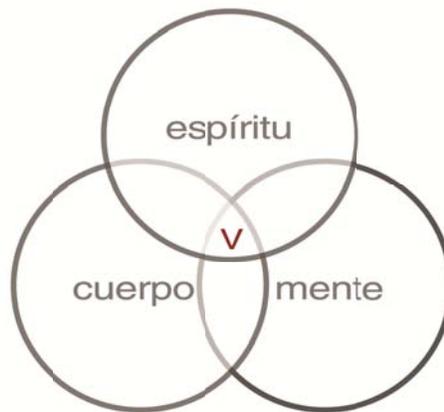
Por lo tanto aun la ciencia hoy en día admite que existe una magnitud de lo espiritual. Que si bien sus nociones se pueden atribuir a los procesos cerebrales y mentales se tiene que aceptar que lo hasta ahora descubierto no ha terminado de desentrañar todos los misterios para explicar esta y otras cuestiones de la naturaleza humana.

Es así cómo sin el afán de debatir las posturas filosóficas y científicas existentes, se decidió para fines de esta investigación que busca enfatizar la importancia de la dimensión espiritual para retomar el sentido del habitar, hablar de la complejidad humana como aquella formada por tres magnitudes inseparables que forman la unidad del ser.

En esta unidad se coloca a la esfera del espíritu en un nivel que representa la capacidad de elevación del desarrollo humano o trascendencia a partir de sus otras dos dimensiones vitales, el cuerpo con su anatomía y fisiología que incluye al cerebro y la mente que incorpora lo intelectual y psicológico con sus estados conscientes e inconscientes, mecanismos de razonamiento y percepción y por lo tanto sus resultantes como lo son las sensaciones, emociones y pensamientos.

Con este planteamiento no se intenta dividir al ser humano ni negar la implicación de lo espiritual con la mente. En base a las hipótesis previamente referidas, se busca hacer clara la diferencia entre lo cerebral y lo mental, así como incluir a lo racional lo irracional y lo todavía no explicado de la naturaleza humana dentro de la unidad. Este esquema también marca la relación que tienen el trabajo de lo corpóreo y lo mental para lograr desplegar la espiritualidad.

### complejidad existencial humana



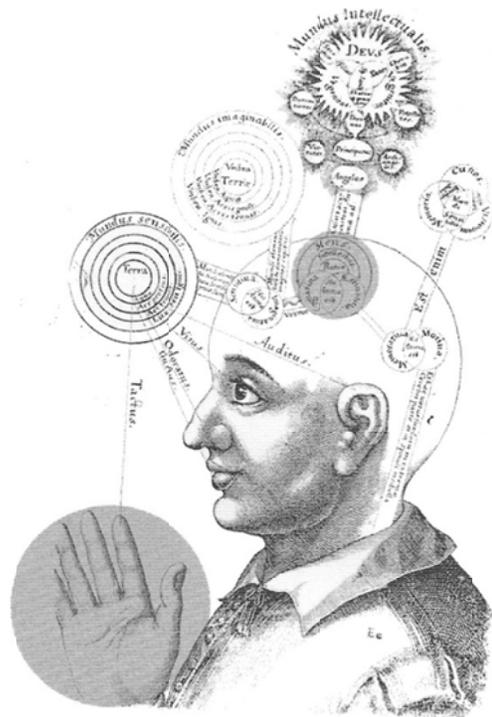
1. La complejidad existencial humana cómo se plantea para fines de esta investigación. La *v* indica el *vacío*, concepto que se desarrolla en el capítulo 6 de este documento. Basado de las teorías taoístas, el ser humano es capaz de cultivar su Espíritu Divino o Shen, en la medida en que comulgue con el vacío que es la potencia que logra que todos los pares de energías opuestas complementarias de la naturaleza entren en la dinámica de transformación y regeneración continua para la pervivencia del universo. (Cheng, 1989: 48).

Visto lo anterior se puede decir que lo espiritual se ha relacionado históricamente con las ideas de alma, espíritu y conciencia, con el ámbito de lo místico y lo sagrado, con el aliento o chispa divina que da la vida, con los estados de conciencia o mentales superiores, con lo intangible como diferencia de lo palpable del cuerpo y con lo esencial del ser que es capaz de trascender su existencia física.

De esta manera se concluye *que la dimensión espiritual se puede entender como la esfera humana de interiorización más profunda y encumbrada por su capacidad transformadora donde reside la esencia del ser*. Por lo tanto esta dimensión que potencia y se potencia con las otras dos, tiene un lugar en el habitar significativo. Y hoy es pertinente su reflexión frente a la tendencia cultural de un excesivo y banal culto al cuerpo y la preponderancia de la lógica.

Por último cabe mencionar lo que se desarrolla en la segunda parte de este documento. Esto es que en algunos sistemas filosóficos y tradiciones místicas orientales existen conceptos que representan la unidad energética dinámica conformada por el complemento alternado de dos contrarios cuya presencia se encuentra en todo el universo como principio de equilibrio y regeneración vital. (Paz, 2003: 102,103).

De ahí que en las distintas escuelas de pensamiento oriental como en el taoísmo, se admitan nociones de indeterminación tales como *el Ser* y el *No ser* o en el budismo la idea de *lo insustancial*. Otros términos como el *vacío* conforman la unidad de contrarios complementarios con su opuesto que es lo pleno, o en sí mismos porque contienen una polaridad que oscila entre lo positivo y lo negativo. Además estas cosmovisiones contemplan al vacío como una instancia que activa la purificación o transformación, esto es que en la vacuidad del ser se encuentra lo realmente importante. De manera parecida al pensamiento platónico, en estos planteamientos orientales la realidad material se presenta como ilusoria y mutable y lo trascendente queda en lo esencial por lo que carece de sentido el apego al mundo físico y tangible. (Cheng, 1989: 10 / Gyatso, 2007: 60).



2. Ilustración del Arq. Wim van den Bergh para su conferencia *Interface entre la Experiencia y la Intuición*. 1997.

**Aquel que mira afuera, sueña.  
Quién mira en su interior, despierta.**

**Carl Gustav Jung**

### 3. Espacio arquitectónico en donde construir la existencia

La arquitectura sólo se considera completa con la intervención del ser humano que la experimenta.

Tadao Ando

En este capítulo se abordan distintas concepciones y puntos de vista sobre el espacio y como esta noción ha evolucionado a lo largo de la historia, para luego hacer énfasis en aquel que interesa primordialmente a los objetivos de esta tesis, es decir el espacio arquitectónico que vincula con el espacio existencial, ya que éste último, tal como lo describe Heidegger, es esencial para la recuperación de la capacidad de habitar. Además se hace una breve referencia a nociones espaciales relacionadas con lo mítico y lo sagrado por su relación directa con la dimensión espiritual del ser humano. Para finalizar se explica el concepto aquí propuesto de la doble condición del espacio al desplegarse: *el espacio en el espacio arquitectónico significativo*.

La etimología del término *espacio* viene primero del vocablo griego *spodium* que describe a un lugar vasto y apto para caminar, luego directamente se traduce como *spatium* que se refiere a una extensión que separa dos puntos, por lo tanto alude a toda amplitud que nos rodea aunque únicamente se pueda recorrer con la mirada. (D. Etimológico, 2001).

*El mundo vital, significativa y significado, tal cual existe a nuestro alrededor y tal cual es representado por nuestra mente se nos manifiesta con y dentro del espacio. Sin embargo nadie tiene la verdad absoluta sobre su concepto ni una versión acabada del tema. (Cisneros, 2006: 8).*

La noción del espacio se ha transformado a lo largo de la historia conforme el pensamiento mítico, filosófico y científico ha permitido concebir la realidad.

La arquitectura también ha ido modificando su perspectiva y objetivos durante su desarrollo como disciplina. No es sino hasta el siglo XIX que con la aportación de diversos teóricos se llegó a estudiar al espacio arquitectónico, por lo que el historiador del arte August Schmarsow describió a la *arquitectura como el arte del espacio*. (Montaner, 2007: 25).

Tal como lo indica el arquitecto Josep Maria Montaner la consideración del lugar y el espacio como parte de los objetivos de habitabilidad del diseño arquitectónico no se da hasta mucho después de las primeras teorizaciones de la espacialidad todavía en términos platónicos. Incluso en el movimiento moderno esa visión continuaba tanto en la praxis como en el análisis teórico que se derivó de ello.

*La sensibilidad hacia el lugar por parte de la arquitectura contemporánea es un fenómeno reciente. De hecho, el mayor esfuerzo del movimiento moderno consistió en definir una nueva concepción de espacio utilizando el soporte de los nuevos avances tecnológicos (...) Con ello se continuaba una concepción platónica y una tradición matemática de espacio que reaparece primero en los textos de August Schmarsow y Alois Riegl (...) y más tarde se desarrolla en la pintura cubista, en los modelos neoplasticistas, en los experimentos de la Bauhaus, en ejercicios constructivistas y en los prototipos de Mies van der Rohe y Le Corbusier. Una concepción de espacio que es crucial en las interpretaciones historiográficas relacionadas con el movimiento moderno en autores como Sigfried Giedion y Bruno Zevi. (Montaner, 2011: 29).*

De ahí que el espacio arquitectónico muchas veces se siga interpretando como una abstracción o lo que se contiene intramuros o delimitado por algunos elementos si se trata de una amplitud al exterior. Sin embargo desde la aparición del espacio fenomenológico existencial se abrió la puerta a su entendimiento como lo habitable que queda trascendido por sus límites físicos. Además en la actualidad otros tipos de espacialidad como la virtualidad informática siguen planteando nuevos retos que moldean la concepción de la realidad, por lo que es pertinente revisar y acotar lo hoy se entiende por espacio arquitectónico.

Con el fin de ahondar en otro aspecto del diseño del habitar, en este capítulo se retoman algunos de los conceptos que aportó Martin Heidegger sobre la espacialidad y el ser para la reflexión de lo que puede ser un espacio arquitectónico significativo. Los profundos planteamientos heideggerianos sugieren imágenes del espacio cósmico y al espacio humano esbozando una delgada línea entre lo singular y lo múltiple, lo finito y lo infinito, lo tangible e intangible, lo palpable y la interioridad del ser dando lugar a la noción aquí propuesta del *espacio en el espacio*.

### 3.1 Una breve historia del espacio

*El espacio eterno, que no puede ser destruido, que sirve de teatro a todo lo que nace, que sin caer bajo el dominio de los sentidos es perceptible solamente por una especie de razonamiento bastardo, en el que sólo con trabajo creemos y que entrevemos como en sueños, siendo que es absolutamente necesario, que todo lo que sea en algún lugar....ocupe algún espacio, y lo que no está en la Tierra ni en algún otro punto del cielo es nada.*

Platón

Para concebir una noción de lo que se haría llamar *espacio*, el ser humano primero logró un proceso de abstracción geométrica. Se atribuye el origen de la idea a los antiguos griegos, pues se ha encontrado el primer testimonio de su dimensionamiento en Pitágoras (569 a.C.- 475 a.C.), quién gracias a su matematización del mundo hizo posible el desarrollo de la geometría. Platón, con su planteamiento del espacio del universo de origen divino como *teatro de todo lo que nace*, lo asume como un lugar contenedor donde las cosas y seres se ubican. (Cisneros, 2006: 14).

Por lo tanto la idea de espacio cósmico infinito como *continuum* que da sitio a todo lo creado proviene del concepto de *chora* como espacio eterno, indestructible y abstracto que planteó Platón en uno de sus diálogos titulado *Timeo*. (Montaner, 2011: 31).

Aristóteles delimita al espacio y lo hace más empírico y concreto con el término *topos* que propone. Este será el antecedente de la noción de lugar existencial que se ha revisado en el apartado 1.3b de este documento. (*op. cit.*: 32).

A la idea platónica de espacio, Aristóteles agrega también el concepto de tiempo y la forma esférica como representación de una idea geométrica. Esta figura platónicamente perfecta y movable conceptualizaría la forma de un universo cerrado y de los cuerpos celestes que se mueven en él. Ahora el espacio adquiriría finitud y la temporalidad permite el movimiento en él. La infinitud espacial y la noción de vacío sólo eran posibles en potencia teórica, imaginando algo más allá del cielo y lo visible. Heidegger retomaría varios de estos planteamientos como base de sus indagaciones para su obra *El Ser y el Tiempo*. (Cisneros, 2006: 17-19).

La Edad Media no consigue ir mucho más allá de las visiones platónico-aristotélicas donde el espacio es una referencia de localización o una relación de opuestos como: lo terrenal y lo celestial o lo rural y lo urbano. (*op. cit.*:26).

A principios del Renacimiento, el arquitecto italiano Filippo Brunelleschi (1377-1466) como precursor de la época, descubrió los principios geométricos de la perspectiva cónica que luego divulgarían y perfeccionarían figuras como Leon Battista Alberti (1404-1472) y Leonardo Da Vinci (1452-1519). (Pérez-Gómez & Pelletier, 1992: 25,26).

Este logro transformaría la representación artística del espacio en general donde se carecía de una manera sistemática para plasmar la profundidad y permitiría a la arquitectura elaborar una vastedad de documentos para manifestar la proyección de una obra como nunca antes. También de aquí parte la autoridad de la percepción visual sobre los otros sentidos en el entendimiento del posterior espacio arquitectónico. (Pérez-Gómez & Pelletier, 1992: 25,26).

El Renacimiento además trajo una visión distinta del espacio cósmico gracias a las aportaciones de Copérnico (1473-1543), Kepler (1571-1630) y Galileo Galilei (1564-1642). Estos investigadores revolucionaron la ciencia y el pensamiento con sus estudios astronómicos que lograron que el universo y el espacio se conviertan en entes mecánicos, geométricos y demostrables en términos matemáticos. Galileo además de sus innovadoras hipótesis espaciales, teorizó para el vacío, la velocidad y el tiempo. (Cisneros, 2006: 28-34).

El racionalismo como única verdad que consolidó Descartes en el siglo XVII aceptaba que el ser humano primero detecta al mundo circundante a través de los sentidos, pero luego lo racionaliza. Su gran aportación espacial fue el plano cartesiano o *res extensa* que consiste en adjudicar la ubicación de los cuerpos a un espacio tridimensional, concreto y medible, éste es por lo tanto experimentable y verificable con el método científico, oponiéndolo a la idea de la nada y el vacío. (*op. cit.*:39, 40).

Todos los cambios revolucionarios tuvieron consecuencias en la concepción de la realidad en todos los campos. En la arquitectura, la visión racional y científica termina de validar el uso de la perspectiva como modelo del conocimiento humano de representación espacial por ser metodológico. Además el punto de vista mecanicista se combina con el simbolismo del Barroco de la época. (Pérez-Gómez, 2005: 221).

En el siglo XVII aparece además de la geometría analítica, con los planteamientos cartesianos de tres dimensiones y coordenadas, la geometría proyectiva gracias al tratado de 1639 del ingeniero y matemático francés Gérard Desargues (1591-1661) que permitió la representación de volúmenes complejos antes de su construcción. (*op. cit.*: 222).

Posteriormente Isaac Newton (1642-1727) plantearía las bases de la física a partir de sus principios de mecánica y de la gravitación, junto con muchas otras contribuciones que culminan la revolución científica moderna. (Cisneros, 2006: 49).

En el Siglo de la Luces Kant describe al espacio y al tiempo como elementos de la razón pura, es decir que sus nociones son previas al saber científico o experiencia. Con esto señala que el conocimiento no es sólo empírico, también existe una manera de aprender intuitiva que llamó trascendental, que apela a la sensibilidad. Estas ideas abren una doble concepción, el espacio de la física que es apto para ser analizado y el espacio subjetivo trascendental que sería la base para el campo de conocimiento fenomenológico que Husserl emprendería después. (*op. cit.*:51-63).

A partir de la Ilustración en el siglo XVIII, las distintas disciplinas del conocimiento se replantearon sus principios, entre ellas la arquitectura, tal como se puede observar en el texto del teórico francés Marc-Antoine Laugier (1713-1769) *Ensayo sobre la Arquitectura*. El cual contribuiría a que varios estudiosos del tema impulsaran que la arquitectura trascendiera la imitación de historicismos tan difundida en la época, buscando nuevos principios en los materiales, las estructuras o las formas biológicas. Entre ellos se encuentran Gottfried Semper (1803-1879), Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) y John Ruskin (1819-1900) ya en el siglo XIX. (Maderuelo, 2008: 25).

El espacio geométrico y homogéneo proveniente de las concepciones racionalistas llega a trabajos que tuvieron gran divulgación como el del arquitecto francés Jean Louis Durand (1769-1834), quién en sus textos como *Précis des Lecons d'Architecture* de 1802 a 1805 propuso una manera esquemática para el análisis y diseño de edificios. La idea de la arquitectura y su proceso creativo como una metodología siguen presentes en mucho del entendimiento y praxis actual. (Pérez-Gómez/ Pelletier, 1992: 21).

No se tiene evidencia de que el concepto de espacio haya estado presente en los tratados antiguos de arquitectura. Es hasta el siglo XIX que aparecen las primeras nociones teóricas de *espacio arquitectónico*. Semper, arquitecto alemán cuya visión estaba basada en las ciencias naturales y la técnica con las que liga ciertas propiedades estéticas, esboza la idea de que la arquitectura es la técnica y arte del espacio. Lo cual retomará el historiador alemán August Schmarsow para definir a *la arquitectura como el arte del espacio*. Sólo que a diferencia del determinismo de Semper que se enfoca en las formas exteriores y los detalles técnicos, Schmarsow se aboca a estudiar la importancia del *espacio interior como alma y esencia de la creación arquitectónica* considerada artística. (Montaner, 2007: 24-27).

Alois Riegl (1858-1905) historiador austriaco, también trabajó la idea de arquitectura como arte del espacio al darle a éste un lugar central, pues describía a la disciplina en función de la *modelación del espacio*. (Montaner, 2007: 28).

El filósofo y psicólogo Theodor Lipps que desarrolla la idea de empatía estética de la *Einfühlung*, plantea que existen en el objeto dos tipos de forma, la *forma material* que es su masa y la *forma esencial* que aparece cuando se retira la primera. Con lo cual permitió comprender el *vacío espacial* sugerido por las líneas abstractas en las representaciones arquitectónicas. (Maderuelo, 2008: 26).

El primer texto teórico que hace referencia al espacio como tema en el arte fue el ensayo *El problema de la forma en la obra de arte*, que apareció en 1893, obra del escultor Adolf Hildebrand que trata del valor del espacio entre espectador y objeto. (*op. cit.*: 26).

Los estetas Schmarsow, Riegl, Worringer y Henrich Wölfflin (1864-1945) entre otros teóricos estuvieron influenciados por la *Einfühlung* no por jerarquizar al espacio, sino por el hecho de que esta teoría lo redefinió dentro de la psicología y el formalismo que estudiaba. (Masiero, 2003: 205).

Existe otro factor importante en la segunda mitad del siglo XIX, representado por un personaje de repercusión revolucionaria para el pensamiento occidental, a tomar en cuenta en el desarrollo de la estética hasta nuestros días. Este es la aparición de las ideas del filósofo alemán Friedrich Nietzsche, que de alguna manera influyen el surgimiento de las vanguardias artísticas. Clasifica al arte en apolíneo y dionisiaco aludiendo a los dioses griegos y al carácter más racional y mesurado del primero y a la libertad más irracional y emotiva del segundo, a la arquitectura la coloca entre ambos grupos. También continúa el proceso de desmitificación del concepto de la belleza (lo puramente estético), el cual inició con el cuestionamiento de la teoría clásica de lo bello iniciado en el siglo XVIII que la separa de lo verdadero (lo real) y de lo bueno (lo debido), la triada que prevalecía desde los argumentos platónicos. A esta filosofía nihilista se le asocia también con la idea de la voluntad de poder y Nietzsche vio en la arquitectura un papel simbólico para afirmar su pensamiento, por eso no la podía reducir a ninguna de sus dos categorías propuestas. (*op. cit.*: 209, 210).

Todos estos pioneros aportaron desde sus disciplinas los fundamentos para el desarrollo del concepto de espacio arquitectónico hasta nuestros días.

El físico alemán Albert Einstein (1879-1955) resumió tres tipos de espacialidad a partir de los conceptos filosóficos y científicos hasta su época: el espacio aristotélico o tópos (lugar) que contiene un sistema de ordenación y que es ubicable de manera concreta; el espacio como contenedor de la totalidad de objetos materiales, en concordancia con la idea de espacio absoluto de Newton; y por último el espacio de categoría cuatridimensional o relativo, en estrecha relación con su teoría de la relatividad, donde la cuarta dimensión es el tiempo. (Maderuelo, 2008: 13).

A principios del siglo XX no hay que omitir la repercusión de las vanguardias artísticas en la transformación de la idea de lo espacial. Picasso por ejemplo, rompe con la perspectiva unifocal tradicional heredada del renacimiento en su obra de 1906 *Las señoritas de Avignon*. El Cubismo, considerado la primera vanguardia, permitió una mirada simultánea a los distintos planos de un objeto fragmentado. (*op. cit.*: 42).

En este periodo donde las vanguardias experimentan en la búsqueda de un espacio *libre, fluido, ligero, continuo, abierto, infinito, secularizado, transparente, abstracto, indiferenciado y newtoniano* contrasta con la idea a la que entonces había llegado el espacio tradicional que es volumétricamente diferenciado, *de forma identificable, discontinuo, delimitado, específico, cartesiano y estático*. Esta visión nueva del espacio de vanguardias se une a la influencia de la teoría de la relatividad de Einstein con el tiempo como cuarta dimensión para dar lugar a la noción de *espacio-tiempo*. También surge la denominación de *antiespacio* derivada de lo anterior en oposición del *tradicional espacio cerrado delimitado por muros*. (Montaner, 2011: 32).

Surgieron diversos experimentos plásticos en las corrientes de avanzada entre las que se puede mencionar al neoplasticismo, al constructivismo y al suprematismo ruso con exponentes como Vladimir Tatlin (1885-1973) y El Lissitzky (1890-1941) que le dan al espacio un valor artístico como lo demuestran varias de sus obras que lo implican. Artistas como Naum Gabo (1890-1977) y Kazimir Malevich (1879-1935) consolidaron la abstracción que influenció la espacialidad del movimiento moderno. El concepto del espacio se abre paso como cualidad artística, por lo que teóricos y artistas entre los que se encuentra László Moholy-Nagy (1895-1946), categorizaron las artes según sus relaciones espaciales, asignando el plano a la pintura, la masa a la escultura y el espacio a la arquitectura. (Maderuelo, 2008: 45-48).

Antecedente y parte del cambio en la manera de mirar al mundo que da lugar al espacio abstracto en el movimiento moderno fue la crisis del ornamento que derivó no sólo en la crítica que de ello hizo el arquitecto checoslovaco Adolf Loos (1870-1933), sino también en su teoría denominada *Raumplan* que propuso la composición arquitectónica por medio de la articulación de distintas cualidades espaciales en su forma y volumetría. La manera en que Loos diseña las distintas habitaciones en el espacio y no en plano, se manifiesta en la Villa Müller de 1929, donde los volúmenes son dispuestos a distintos niveles que se acoplan por las circulaciones y escaleras. (Maderuelo, 2008: 30, 33).

Por otro lado el espacio estético y arquitectónico en el siglo XX también ha conllevado una evolución en su entendimiento a partir del estudio de cuestiones como lo formal, lo material, lo emotivo y la existencia. La psicología Gestalt fue una referencia al igual que la fenomenología trascendental que Edmund Husserl desarrolló a partir de algunas ideas kantianas, al abrir la puerta a la experiencia humana más allá del empirismo científico.

*Husserl había descubierto el mundo vital, un mundo de representaciones, de carácter precientífico, intuitivo y netamente humano (...) La experiencia empírica, en tanto experiencia objetiva interiorizada, era ya aprehensible y apta para ser expuesta en toda su complejidad. Se trataba de un mundo paralelo al de la razón, asentado también en el ámbito de lo subjetivo pero sustentado por principios no científicos, se trataba del mundo de vida, un mundo de experiencias, de lo cotidianamente humano, físico evidente. Aparecía ya con claridad un mundo de representaciones sobre las vivencias diarias, el mundo de las ideas sobre lo acontecido, el mundo en el que creemos y que pensamos (...)* (Cisneros, 2006: 71,72).

Se definía una nueva categoría espacial: el *espacio fenomenológico*, aquel donde la experiencia concreta, el espacio y el tiempo conforman al mundo con cuerpos en reposo y en movimiento. Distinto al espacio de la física, el fenomenológico es el espacio de la experiencia cotidiana, base para las disertaciones de otros pensadores como Heidegger, Ortega y Gasset y Merleau-Ponty. Con Heidegger el espacio termina por adquirir un sentido existencial al reconocer que el ser humano tiene una experiencia espacial inherente y constante que le permite reafirmar su sentido de presencia en el mundo. (*op. cit.*: 81).

Merleau-Ponty vio también al espacio como una de las estructuras que expresan la existencia del ser humano. Indaga sobre la corporeidad, su percepción y sensaciones espaciales. Abre la perspectiva a la consideración de las experiencias no sólo en lo concreto sino también en lo imaginario y lo virtual. Señala el habitar del cuerpo también en términos temporales y desarrolla la noción del *espacio corpóreo*. (Merleau-Ponty, 2002: 335).

Entre otras aportaciones a los estudios existenciales del espacio es vital mencionar las de Gastón Bachelard que subrayan la capacidad poética que tiene el espacio en trabajos como *La Poética del Espacio* del año de 1957.

Luego del logro evolutivo en la arquitectura de *la concepción internacional del espacio conformado sobre un plano horizontal libre con fachada transparente* donde *el vacío fluido gira en torno a los elementos puntuales y verticales* estructurales, o sea las columnas más esbeltas que nuevas tecnologías ofrecían, aparece la llamada “tercera generación” de arquitectos modernos que abordaran con nueva sensibilidad su labor. (Montaner, 2011: 31).

Arquitectos como Louis I. Khan (1901-1974), Jorn Utzon (1918-1942) y Luis Barragán (1902-1988) buscan otras maneras de expresión en el diseño arquitectónico y su espacialidad más allá del formalismo. Contemplan factores como la importancia del lugar y el interés de la arquitectura vernácula. Las primeras muestras de arquitecturas sensibles al lugar están en la obra de autores como el estadounidense Frank Lloyd Wright (1890-1978) y el finlandés Alvar Aalto. (1898-1976). (*op. cit.*: 17,35).

En esas concepciones está presente la influencia de las teorías de Husserl, Merleau Ponty de la fenomenología y de Heidegger del habitar y el lugar que capitalizaría el arquitecto Christian Norberg-Schulz en sus propias indagaciones: *El espacio surge a partir de la esencia del lugar*. (*op. cit.*: 41).

Norberg-Schulz, en base a sus estudios en fenomenología contribuiría a la teoría arquitectónica con la definición de *espacio existencial* que incluye en su libro de 1971 *Nuevo caminos de la Arquitectura. Existencia, Espacio y Arquitectura*. Él define a la espacialidad vital como un *sistema estable de esquemas perceptivos o imágenes del ambiente circundante*. (Norberg-Schulz, 1975: 19).

Toma como referencia la idea del psicólogo suizo Jean Piaget (1896-1980) de un mundo estructurado que se desarrolla gradualmente durante la infancia para explicar cómo el ser humano va procesando sus nociones espaciales. Propone tres niveles del espacio existencial, los objetos que se encuentran a la mano, el mobiliario que tiene una escala mayor para que el cuerpo lo use y la casa que tiene mayor amplitud y contiene a los anteriores. (Norberg-Schulz, 1975: 19).

Norberg-Schulz define al espacio arquitectónico como:

*(...) una concretización del espacio existencial, tomando en cuenta que éste último es un concepto psicológico que denota esquemas que el hombre desarrolla en interacción con el entorno para vivir satisfactoriamente. (op. cit.: 49).*

Finalmente es importante considerar que después del movimiento moderno han surgido otras posturas. Actualmente el desarrollo filosófico y el científico siguen aportando ideas que amplían la visión de la realidad. Para el teórico de la arquitectura, el italiano Roberto Masiero, figuras tales como Heidegger, Gadamer y Adorno llevaron su pensamiento a la crítica de la metafísica<sup>36</sup> occidental o de la sociedad de masas pero no consiguieron llegar al cambio que la tecnología en materias como la robótica y la informática han logrado en el mundo a partir de mediados del siglo XX.

(Masiero, 2003: 269)

Esta crítica junto con la de otros cuestionamientos posmodernos como la no linealidad, lo inmaterial, la indeterminación, lo difuso e incluso la biotécnica, fue llevada a cabo a partir de pensadores posteriores como los del estructuralismo y post estructuralismo. (*op. cit.:* 269).

El estructuralismo retomó a la semiótica<sup>37</sup> e introdujo la investigación lingüística y la psicología al pensamiento filosófico y de ahí a varias disciplinas como la estética. Pensadores como el semiólogo Umberto Eco (1932 - ), originario de Italia, aplicaron el estructuralismo para el estudio de la significación e interpretación en arquitectura.

Para Eco todo sistema de signos en la cultura es comunicativo y por lo tanto es posible establecer un análisis de significación de ello. Así establece parámetros para el análisis semiótico del espacio y la obra arquitectónica. (*op. cit.:*273).

36 Parte de la filosofía que trata del ser en cuanto tal y de sus propiedades, principios y causas primeras. Fue en la antigüedad la designación que se aplicó en la ordenación de las obras de Aristóteles a los libros de la filosofía primera. (DRAE versión electrónica, 2001).

37 Semiótica o semiología es la teoría general de los signos. Su iniciador fue el lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913). (DRAE versión electrónica, 2001).

Otro pensador catalogado como estructuralista es el francés Michel Foucault (1926-1984) que propuso el término *heterotopía* hacia 1967 para referirse al espacio de su época que el calificó como dispersa. Frente a otros momentos históricos donde el territorio era más organizado y claramente delimitado, este filósofo detectó que el caos de la ciudad contemporánea presenta un espacio heterogéneo formado por una red de lugares y relaciones idea que ejercerá influencia en concepciones espaciales vanguardistas posteriores.

Por otro lado el post estructuralismo filosófico busca superar la estructura de oposiciones del pensamiento occidental como lo bueno y lo malo, el sujeto y el objeto o el tiempo y el espacio, por lo tanto cuestiona los límites, la linealidad y todo concepto tradicional. Surgen posturas como las del filósofo francés Jaques Derrida (1930-2004) que pretende liberar al espacio de imposiciones pre codificadas dejándolo a la libertad de su acontecer. Su teoría de la deconstrucción sin embargo fue malentendida al llevarse a la praxis arquitectónica pues la profundidad filosófica es difícil de alcanzar en la practicidad de la disciplina

*En Derrida, lo posible no puede sino ser abandonado a la libertad de su acontecer (...) Heidegger habría estado de acuerdo. La arquitectura se convierte entonces en un acontecimiento compuesto por lugares y espacios, donde no hay nada cerrado, que existe sólo en tanto haga posibles los eventos particulares. (Masiero, 2003: 282, 283).*

Otro exponente del post estructuralismo, el también francés Gilles Deleuze (1925-1995) junto con su colega Félix Guattari (1930-1992) idearon conceptos filosóficos como los de *espacio liso* y *estriado* que también cuestionan las fronteras espaciales. El primero es un espacio no predeterminado, donde no importan sus límites sino el recorrido que se hace en él y queda como espacio intermedio, es abierto, indiferenciado y homogéneo. El *espacio estriado* en cambio, es aquel que define, el contorno, es previamente determinado, cerrado, organizado y jerarquizado. Es como el desierto contra la ciudad, lo nómada contra lo sedentario.

El espacio en la época posmoderna o postindustrial tiene que incluir nuevas nociones que lo cuestionan u otras que provee el avance tecnológico como la del espacio virtual informático. El teórico literario originario de los Estados Unidos, Fredric Jameson (1934- ) explica su idea del espacio en la condición posmoderna.

*Es la mutación del espacio constructivo mismo a un hiperespacio respecto al cual aún no hemos madurado las capacidades perceptivas adecuadas, y que nos exige el desarrollo de nuevos órganos, expandir nuestros sentidos o nuestro cuerpo hacia nuevas dimensiones hasta ahora inimaginables o quizá imposibles. El espacio asume otros significados, pierde su capacidad de ser un calibrador de lo existente (...)* (Masiero, 2003: 277).

Por lo tanto hoy el espacio adquiere otros significados que difuminan y trascienden sus límites. A esta desorientación Masiero la relaciona con el vocablo que se refiere a algo sin lugar o desubicado, entonces el espacio se vuelve *atópico*. Atopía y Nootécnica (término usado en robótica e informática para un método traductor de un lenguaje de datos informáticos al humano) son para él las actuales estéticas de lo superfluo que influyen a lo arquitectónico. (*op. cit.*: 278).

*Se llega a también a la trans-arquitectura, es decir a la artificialidad sin cuerpo, más allá de la técnica, con la espiritualidad cyborg, con la atopía y la Nootécnica, cuando –o allí– donde la arquitectura deja de ser casa, palacio, iglesia, fábrica o cosas por el estilo, para ser grumo indiferenciado de dis-posiciones, de no-lugares a la búsqueda de una identidad afectiva, producida por los mass media y la des-valoración de mercado global.* (*op. cit.*: 286).

Montaner también hace recuento de la repercusión de estas ideas en la obra y teoría de arquitectos como Peter Eisenman quién toma la desubicación o atopía en sus premisas, Rem Koolhaas o el catalán Ignasi-Solá-Morales (1942-2001) para hablar de las arquitecturas contemporáneas que buscan la disolución del lugar como idea generadora del espacio. Cita a los *espacios mediáticos*, donde el espacio físico no es el que prevalece y la arquitectura aparece como un contenedor neutro o los *no lugares* o espacios del anonimato, planteamiento del antropólogo francés Marc Augé (1935 - ) y al ciberespacio (al que también alude Masiero) que es el virtual al que podemos acceder por medio de la informática y también es ahora herramienta y sitio del diseño arquitectónico. (Montaner, 2011: 44-47).

*Dentro de esta madeja de nuevas realidades espaciales podemos discernir tres tipos de grupos de fenómenos. (...) el espacio mediático donde el espacio físico ya no es predominante, sino que la arquitectura se ha transformado en un contenedor neutro (e incluso transparente) con sistemas de objetos máquinas (...) los llamados “no lugares”, el fenómeno que Marc Augé ha calificado como de espacios de la sobremodernidad y el anonimato, definidos por la sobreabundancia y el exceso. Siempre espacios relacionados con el transporte rápido, el consumo y el ocio que se contraponen al concepto de lugar de las culturas (...) y el espacio virtual o ciberespacio aquel que utilizan arquitectos, ingenieros, diseñadores, músicos, etc., para proyectar y crear en el ordenador, aquel que puede conectar distintos espacios de edificios mediante sistemas computarizados, sin necesidad de recurrir a los espacios tradicionales (...) Ese impalpable, que configuran los que hablan por teléfono o los cibernautas que se mueven a través de la infinita telaraña de Internet. (Montaner, 2011: 44-47).*

Estos son algunos ejemplos de las visiones más recientes de lo espacial, la búsqueda de lo difuso, lo transgresor de los límites establecidos, que están penetrando en el pensamiento arquitectónico. Pero tampoco se debe olvidar que en un tiempo en que el uso de tecnologías y la difusión de información se ha hecho excesivo, muchas veces se produce arquitectónicamente modelos que presentan una estética superflua que aparenta complejidad pero carece de un fundamento en su creación ni siquiera lo tienen a niveles experimentales. Existen numerosos ejemplos arquitectónicos contemporáneos logrados a través de las nuevas herramientas tecnológicas de trabajo pero no de la comprensión de su trasfondo, ni siquiera si éste es a nivel experimental, ni del ejercicio profundo y ético que representa el proceso creativo y analítico del diseño.

El hecho es que aún con sus variados panoramas y los cambios que abren los alcances del conocimiento, el espacio arquitectónico aún es necesario para el habitar humano. Cómo tal más allá de experimentaciones y la integración de nuevas tecnologías y cuestionamientos que no deben pasarse por alto, el diseño del espacio debe atender al bienestar del ser y de su entorno. El habitar acontece en la realidad concreta que admite apertura a otras que la trascienden pero sigue siendo pertinente la definición de *espacio arquitectónico como lugar donde se construye la existencia humana, es decir donde acontece el fenómeno del habitar.*



### 3.2 Espacio arquitectónico para habitar: en donde construir la existencia

Yo soy el espacio donde estoy.  
Noel Arnaud

La contribución de la noción de espacio fenomenológico de naturaleza existencial al que Husserl abrió la puerta, fue consolidado en su expresión vital y humana por otros estudiosos del tema entre los que destaca Martin Heidegger.

*Merleau Ponty, Bachelard (...) deben mucho a Heidegger que fue el primero en mantener que "la existencia es espacial", que "no puede dissociarse el hombre del espacio" (...) la relación del hombre con los lugares, y a través de ellos, con los espacios, consiste en el habitar (...)* (Norberg-Schulz, 1975: 18).

Heidegger aporta a la filosofía y a la arquitectura algunas de las ideas más complejas y profundas sobre el espacio en relación con el habitar humano. Para este pensador el tema del *ser existente*, *dasein* o el *ser ahí*<sup>38</sup>, se convirtió en primordial para sus disertaciones. Trataba de comprender el carácter existencial y mundano del *ser* en la Tierra, y su relación con los otros, con lo que lo rodea y con lo divino, es decir con el concepto de equilibrio de la Cuaternidad como parte de su habitar, planteamiento que se ha revisado en el apartado 1.2 de este documento.

Las ideas heideggerianas de espacio y tiempo quedan siempre relacionadas con su concepto de *ser*. El ser humano es el único apto para *ser ahí* porque es quién se puede preguntar por esta entidad, reflexionar y trabajar para serlo, ya que no es algo que sea evidente en una capa superficial. Para llegar a esta fase de *ser existente* debe el individuo en su proceso de experiencias ir desocultando al *ser* que hay en sí mismo. Por eso la esencia del *ser ahí* consiste en su existencia en el espacio, ya que en él suceden dichas experiencias. El *ser* tampoco se puede desligar del tiempo, el ser humano nace en él y su destino es la muerte, por lo tanto es en este lapso que tiene la posibilidad de desvelar al *ser* unido a la verdad. El *ser ahí* tendrá en la *verdad* descubierta el camino a la unión con su referente sagrado como parte de la recuperación del equilibrio y capacidad de habitar. (Gómez, 2011).

38 Previo al *ser* se encuentra el *ente* que designa a todo lo que es, todo objeto abstracto o material. El ser humano no es cualquier ente, pues es el único que tiene *la posibilidad de ser, de preguntar*, y por lo tanto de tener conciencia de *ser arrojado a la existencia*. A este estado Heidegger lo designa *dasein* o *ser ahí* que es el que da acceso al ente previo a la verdad, a reconocerse a sí mismo y conocer al mundo. El *dasein* es finito pues es un *ser para la muerte*, entonces es distinto al Ser Absoluto trascendente e incognoscible.. El *ser en el mundo* es la estructura necesaria para la constitución del *ser ahí* pues es el mundo que experimenta la plataforma para su posibilidad de existencia, por lo tanto ésta requiere del espacio y del tiempo. El *ser en el mundo* es el *ser ahí* en relación con el mundo que lo rodea. Para Heidegger la mundanidad del mundo sólo es para el ser humano, los demás entes tienen entorno, pero no mundo. También considera que el *olvido del ser* durante toda la historia de la metafísica occidental es lo que ha hecho que los entes no lleguen al ser y ha llevado al mundo al nihilismo. (Abbagnano, 2004: 373,961 / Gómez, 2011).

La amplitud del trabajo de Heidegger sobre lo espacial ofrece una noción donde el espacio no es sólo la magnitud que contiene las cosas concretas. El planteamiento fundamental que desarrolla es el de *espacialidad*, ésta trasciende lo físico pues va más allá de referirse a un lugar medible matemáticamente y por lo tanto delimitado. Para Heidegger la vastedad cósmica presenta distintos aspectos y genera una multiplicidad espacial a partir de la percepción y existencia del *ser ahí*, tal como lo explica en su obra *El Ser y el Tiempo* de 1927.

El *ser ahí* es un *ser en el mundo* porque el mundo es el que vive y que descubre es su único horizonte y plataforma de interacción. Cabe aclarar que según esta postura así como el ser humano es el único que se puede desocultar al *ser* en sí mismo, también es el único que tiene un mundo, los demás seres vivos no alcanzan un proceso perceptivo tan complejo y por lo tanto considera que sólo tienen un entorno.

*De donde haya que precisar en qué sentido es el espacio algo constituyente del mundo, ya caracterizado a su vez como un elemento estructural del "ser en el mundo". En particular habrá de mostrarse cómo lo circundante del mundo circundante, la específica espacialidad de los entes que hacen frente en el mundo circundante, está fundada en la mundanidad del mundo, y no a la inversa, que el mundo sea "ante los ojos" en el espacio. (Heidegger, 1986: 116).*

Heidegger asume que *el espacio constituye el mundo*; distingue tres estadios en ello y en el estudio de la espacialidad del *ser ahí*. El primero es *la espacialidad a la mano dentro del mundo* que se refiere a lo que es útil para el *ser* por su *cercanía*, lo cual no alude a su distancia medible, pero se alcanza a percibir en *el sitio constituido por la dirección y la lejanía* (o *cercanía*). Así el Sol, por ejemplo es parte del sitio pues provee luz y calor. Independientemente de su distancia el *ser ahí* lo advierte y le da pautas de orientación espacial y temporal como cuando es el medio día o el atardecer, o donde se encuentra el oeste. (*op. cit.*: 117,118).

Sin embargo el mundo circundante no es para Heidegger algo previamente dado por determinada ubicación, para él es parte de lo que el *ser ahí* va experimentando y que se va articulando en la significatividad de este proceso. (*op. cit.*: 119).

*El lugar no se encuentra en un espacio ya dado de antemano, a la manera del espacio de la física y de la técnica. Este espacio se despliega sólo a partir del obrar de los lugares de una comarca. Habría que pensar el juego de entrelazamiento de arte y espacio a partir de la experiencia del lugar y de la comarca. (op. cit.: 27,29).*

En segundo lugar presenta la idea de la *espacialidad del ser en el mundo* donde trasciende la noción de espacio evidente concreto, y por lo tanto de distancias precisas y cuantificables. Vuelve a enfatizar que el espacio en sus distintos aspectos es descubierto en la experiencia del *ser ahí en el mundo*.

*La espacialidad del “ser ahí”, que esencialmente no es ningún “ser ante los ojos”, no puede significar ni nada como un estar en un lugar del “espacio cósmico”, ni un “ser a la mano” en un sitio. Ambas cosas son formas de ser de los entes que hacen frente dentro del mundo. Pero el “ser ahí” es “en” el mundo en el sentido del “andar en torno”(…)En una espacialidad que ostenta los caracteres del “des-alejamiento y la “dirección”(…)Por “desalejamiento” como forma de ser del “ser ahí” en lo que respecta a su “ser en el mundo”, no entendemos lo que llamamos lejanía (“cercanía), ni mucho menos “distancia” (…). “Desalejar” quiere decir hacer desaparecer la lejanía de algo, es decir, acercamiento. El “ser ahí” es esencialmente des-alejador. (Heidegger, 1986: 120).*

El ser percibe fenómenos en el mundo y estima su cercanía pero no con exactitud cuantitativa, calcula medidas de estimación, no distancias objetivas como cuando se expresa por ejemplo que un lugar queda a veinte minutos de otro. La percepción individual puede entonces producir apreciaciones distintas en las personas sobre las distancias en el espacio y los lapsos de tiempo que no tienen que ver con la precisión matemática medible, sino con la interpretación de la experiencia.

*El des-alejar “viendo en torno” que es inherente a la cotidianidad del “ser ahí” descubre el “ser en sí” del “mundo verdadero”, del ente cabe el cual el “ser ahí” en cuanto existente es en cada caso ya. El orientarse primaria y hasta exclusivamente por las lejanías tomadas como distancias medidas encubre la espacialidad original del “ser en”. Lo presuntamente “más cercano” no es en absoluto lo que está a la mínima distancia “de nosotros”. Lo “más cercano” se halla en lo que está alejado dentro de una posibilidad media de alcanzarlo, cogerlo, verlo. Por ser el “ser ahí” esencialmente espacial en el modo del des-alejamiento, se mantiene siempre el “andar en torno” en un “mundo circundante” alejado de él un cierto espacio libre en cada caso. (op. cit.: 122).*

Dentro de estos estadios de la espacialidad que estudia presenta en tercer lugar *la espacialidad del ser ahí y el espacio*, después de explicar en el punto anterior como es que el *ser ahí* se hace *ser en el mundo* al percibirlo. De ese modo descubre un mundo, y para ello es indispensable la libertad del ser, en este proceso aún no se entra en contacto con la tridimensionalidad del espacio físico, a esta fase Heidegger la denomina *espacio en estado de abierto*.

(...) sólo por ser espacial el “ser ahí” en el modo del des-alejamiento y la dirección, puede hacer frente lo “a la mano” dentro del mundo circundante en su espacialidad (...) En la significatividad, con la que está familiarizado el “ser ahí” en cuanto “ser en” “curándose de”, radica el esencial “estado de coabierto” del espacio. El espacio así abierto con la mundanidad del mundo aún no tiene nada de la pura multiplicidad de las tres dimensiones. En este inmediato “estado de abierto” permanece aún oculto en cuanto puro “en donde” de un orden de lugares y una determinación de posiciones métricos. (Heidegger, 1986: 126).

Para Heidegger el espacio no es dado a priori, el *ser ahí* y *en el mundo* lo descubre y lo abre pues al poseer naturaleza espacial el *ser* es capaz de *espaciar*. Una vez abierto el espacio aparecerán sus distintos aspectos, desde el espacio puro homogéneo hasta el espacio de la forma y medible de lo arquitectónico.

Este “dar espacio” que llamamos también “espaciar”, es el dar libertad a lo “a la mano” en su espacialidad. Este “espaciar” es el previo descubrimiento de una posible totalidad de sitios (...) Si en cuanto “curarse del” mundo, “viendo en torno”, puede el “ser ahí” “trasladar”, “apartar” y “colocar”, es tan sólo porque en su “ser en el mundo” es inherente el “espaciar” comprendido como existencial (...) Con “el ser en el mundo” es descubierto el espacio inmediatamente en esta espacialidad. Sobre la base de la espacialidad así descubierta resulta accesible para el conocer el espacio mismo. Ni el espacio es en el sujeto, ni el mundo es en el espacio. El espacio es, antes bien, “en” el mundo, en tanto que el “ser en el mundo”, constitutivo del “ser ahí”, ha abierto un espacio. (op. cit.:1 27).

En otros de sus textos, como la que apareció en 1969 titulado *El Arte y el Espacio*, vuelve a abordar su concepto del *raum* o *espacio existencial* y la acción de *espaciar* que realiza el *ser*. En este ensayo invitó a colaborar al artista vasco Eduardo Chillida (1924-2002) con siete obras en una técnica combinada entre la litografía y el collage para ilustrar la versión original. (Heidegger, 2009: 37).

En esta obra Heidegger utiliza el término *espaciar* para indicar que al espacio hay que abrirlo, hacerlo, pues es dinámico y está vivo. El espacio se crea y se transforma cuando se desarrollan en él los sucesos y actividades de la existencia humana y de los entes que ocupan esa amplitud, cada uno con un sitio y función propia.

En la medida en que el “*dasein*” es *estar-en-el mundo*, es él quien abre y da espacio (...) una vez los entes han encontrado su espacio, podemos abstraerlos del uso pragmático que determina su lugar. Los lugares se reducen entonces a la multiplicidad de posiciones aleatorias que ahora pueden ser medidas. En contraste con la tradición filosófica, el espacio y el tiempo no son sintetizados a partir del flujo de experiencias internas nacidas aquí y ahora y ancladas en el yo, sino que tiene una estructura pública en la que cada ente posee un lugar propio y desempeña una función concreta. (Heidegger, 2009: 42,43).

Heidegger le otorga al espacio existencial la capacidad de aportar libertad e identidad al ser y hace especial énfasis en que le permite habitar el mundo dentro de la Cuaternidad que lo armoniza. Habitar para existir podrá ser posible por medio del emplazamiento que permite que sucedan los acontecimientos de la vida humana.

*¿Pero cómo podemos hallar lo peculiar del espacio? Hay una vía de escape, estrecha, sin duda y vacilante (...) Intentamos ponernos a la escucha del lenguaje. ¿De qué habla el lenguaje en la palabra “espacio”? En ella habla el espaciar. Espaciar remite a “escardar”, “desbrozar una tierra baldía”. El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre. Pensado en su propiedad, espaciar es libre donación de lugares, donde los destinos del hombre habitante toman forma (...) (Heidegger, 2009: 21).*

*Espaciar es entonces aportar libertad a la existencia vital, y a partir de esta espacialidad ya se puede constituir un lugar habitable para que acontezca la vida en todas sus magnitudes. Ya que trasciende su condición concreta, el espacio se despliega en su totalidad al albergar las cosas y dejarlas en libertad para su desarrollo. Al desplegarse completo muestra sus cualidades tangibles y se abre el acceso a su dimensión intangible.*

*Espaciar aporta la localidad que prepara en cada caso un habitar. Los espacios profanos son siempre la privación de espacios sagrados a menudo muy remotos. Espaciar es libre donación de lugares. En el espaciar habla y se oculta a la vez un acontecer. Este carácter del espaciar se pierde de vista con suma facilidad. Y cuando es visto, sigue siendo difícil determinarlo, sobre todo mientras el espacio físico-técnico pase por ser el espacio al que de antemano debe atenerse toda caracterización de lo espacial. ¿Cómo acontece el espaciar? ¿No se trata acaso de un emplazar?...emplazar admite algo. Deja que se despliegue lo abierto, permite la aparición de las cosas presentes a las cuales se ve remitido el habitar humano (...) (op. cit.: 23).*

En este ensayo el filósofo también elabora sobre los distintos aspectos del espacio que se configuran en relación con la obra de arte entendida como aquella que pone en operación la verdad para la develación del ser. Para propiciar este desocultamiento propone un una espacialidad a la que denomina *espacio verdadero* donde reitera que trasciende lo físico.

*El espacio dentro del cual la figura plástica se puede encontrar de antemano como un objeto presente, el espacio que encierra los volúmenes de la figura, el espacio que subsiste como vacío en los volúmenes, ¿no son siempre estos tres espacios, en la unidad de su juego recíproco derivados del espacio de la física y la técnica, aun cuando las mediciones obtenidas a través del cálculo no se puedan aplicar a las obras artísticas? Una vez admitido que el arte es el poner-en-obra la verdad y que la verdad designa el desocultamiento del ser, ¿no será entonces preciso que, en la obra de las artes figurativas, sea también el espacio verdadero –es decir aquello que desoculta lo que le es más propio –el que fije la pauta a seguir? (op. cit.: 19,21).*

Todos los aspectos del espacio que Heidegger refiere son profundamente humanos, pues sólo él ser humano puede esbozarlos al espaciar. La multiplicidad espacial del mundo siempre remite a favorecer que el fenómeno del habitar acontezca. El *espacio verdadero* de la experiencia estética y por lo tanto de la arquitectura contribuye a la construcción y develación del *ser ahí* en su habitar porque revela la verdad, el sentido profundo de la existencia.

*Si el tiempo determina al ser en su praxis y en su intencionalidad más profunda, el espacio lo contiene y le da sentido.* (Cisneros, 2006: 99).

Heidegger opina que la incompreensión del profundo vínculo del ser con el espacio no radica en que exista insuficiente conocimiento de éste último, sino que se halla en el reduccionismo de los conceptos sobre el ser y sobre el espacio. Al primero sólo visto en su capa superficial y al segundo observándolo como red de coordenadas matemáticas o abstracción, sin tomar en cuenta lo fenomenológico que se suscita en la relación entre ambos. El espacio contribuye a la constitución del mundo que sólo puede existir como el lugar existencial de la experiencia humana.

*La espacialidad sólo se deja descubrir sobre la base del mundo, porque el espacio contribuye a constituir el mundo, respondiendo a la esencial espacialidad del "ser ahí" mismo debida a su fundamental estructura del "ser en el mundo".* (Heidegger, 1986: 129).

*El ser ahí* es espacial, el espacio es un elemento estructural y constitutivo del *ser en el mundo*. El centro de la espacialidad cae en el individuo, él lo percibe, lo descubre, lo abre y lo concibe. El cuerpo y la mente se convierten en el referente para el arriba, abajo, adelante o atrás, si bien lo más importante no son las dimensiones concretas, el ser en relación con lo que lo rodea siempre lo ubica. Se funden el espacio físico y el psicológico en la espacialidad del ser y su experiencia.

*El espacio arquitectónico para el habitar significativo* es entonces aquel donde el ser humano habita, por lo tanto en él encuentra las condiciones que le posibilitan la construcción de sí mismo y la revelación profunda de toda su plenitud.

### 3.3 Espacio mítico, sagrado, profano y la noción del vacío para reestablecer lo espiritual en el habitar

...entre los mortales también debe lo elevado sentirse.  
Por esto construyen ellos casas...

Friedrich Hölderlin

Si bien el diseño para el habitar significativo no excluye ningún tipo de espacio, pues todos son parte del desarrollo integral del ser humano, existen nociones de éste que están más directamente relacionadas con la dimensión espiritual. Esto se puede explicar desde el planteamiento del habitar heideggeriano que se ha tomado como base en el desarrollo de este trabajo.

Como se ha mencionado, el nihilismo ha llevado al desequilibrio del ser humano por la desconexión con su esencia y con la Cuaternidad que incluye en ella el olvido de su referente sagrado. Razón por la cual hay que propiciar su reencuentro como parte del restablecimiento de la capacidad de habitar y del sentido existencial. Por lo tanto es pertinente señalar estos conceptos asociados con la temática abordada.

Más allá de la clasificación de espacialidades se busca que el *espacio arquitectónico significativo*, cualquiera que sea su destino, función o uso, incluya lugar para que el habitante redescubra su mundo espiritual.

La pérdida de lo mítico y lo sacralizado se hallan vinculadas al desconuelo que siente el ser humano en la sociedad contemporánea, por ser parte del fundamento hoy ausente que anteriormente lo sustentaba. Además está el factor de la supremacía de la racionalidad sobre la intuición sensible que prevalece aniquilando la naturaleza irracional, inexplicable e intocable de estos conceptos. Porque si el mito y lo sagrado se pretenden explicar, controlar y entender de manera lógica, se pierden.

La raíz griega del término mito alude tanto a reunir y recolectar como al habla, un relato o narración, por lo que se relaciona con historias ficticias que se desarrollan según la cosmogonía de los grupos culturales. (D. Etimológico, 2001).

Entre sus investigaciones, el filósofo Ernst Cassirer estudia al mito y las variaciones que su valorización ha tenido en la historia, menciona por ejemplo cuando en el romanticismo adquirió importancia y se fundía con la realidad. Cita los planteamientos míticos del filósofo idealista alemán Friedrich W. J. Schelling (1775-1885) y cómo luego las generaciones que le precedieron abordaron el tema de manera más empírica., hasta que prácticamente se le desconoce la validez quedando relegado a un vestigio de la mente primitiva o se asocia a lo mágico por no ser parte del pensamiento científico.

*Las consecuencias de esta filosofía romántica las derivó Schelling en su Sistema de Idealismo Trascendental, y, más tarde, en sus Conferencias sobre la Filosofía de la Mitología y la Revelación.(...)El mito, que había ocupado el rango inferior, fue súbitamente promovido a la más alta dignidad.(...)En un sistema como éste no podía establecerse una brusca distinción entre el mundo “subjetivo” y el “objetivo”. El universo es un universo espiritual, y este universo espiritual forma un todo entero, orgánico y continuo. (...) Las generaciones posteriores se formaron una idea más cabal del carácter del mito. Ya no les importaba la metafísica. Abordaron el problema por el lado empírico (...) (Cassirer, 1985: 33).*

El mito es en realidad mucho más que un conjunto de narraciones épicas o del origen divino del cosmos, es importante porque tiene una función social y es producto de la capacidad simbólica de los seres humanos. Surge de la colectividad y opera a través de los ritos, de ahí la fuerza que contribuye al desarrollo del sentido de pertenencia e identidad de los individuos en un grupo.

Por medio del pensamiento mítico se ordena y clasifica al universo para tratar de explicarlo, al ser esto inabarcable para el ser humano, el mito adquiere un carácter irracional. Sin embargo de alguna manera ofrece respuestas que permiten alivio<sup>39</sup> ante la angustia constante de la inquietud existencial. El mito impulsa en sus ritos, meditaciones y acciones, a un orden a partir del caos del todo indescifrable. Es *el eje donde comienza para el hombre la organización de lo espiritual de la realidad. (op. cit.: 199).*

Cassirer también emprende una indagación cultural de la relación entre el mundo *objetivo* de la “realidad” y el *subjetivo* del mito. Representa estos campos por medio del yo del individuo y de su alma en la dimensión espiritual. Apunta a que el alma se halla vinculada al mundo material aun después de la defunción. Pues dentro del pensamiento mítico la muerte no es el aniquilamiento de la existencia, sino sólo otro modo de ser en ella. Encuentra en las distintas tradiciones que estudia un intercambio constante entre el mundo material tangible y el de lo espiritual intangible, por lo tanto ambas dimensiones se encuentran bien definidas aunque el mito busque fundir la realidad concreta con la que la trasciende. Una de sus distinciones entre ellas es que la dimensión de lo espiritual del pensamiento mítico va más allá de lo pura y racionalmente entendible, sobrepasando así al mundo físico, permitiéndole así un rango de elevación sobre él.

*(...) Pues lo sensible y material aparece aquí como un límite de lo “inteligible”, pero como un límite necesario pues el poder de lo espiritual sólo puede demostrarse y evidenciarse en la superación progresiva de ese límite. (op. cit.: 201, 202, 215).*

39 Conclusiones a partir de la lectura de *El Mito del Estado* de Cassirer en el Taller de Investigación de Arquitectura y Humanidades de la maestría, impartido por la Dra. en Arq. María Elena Hernández.

Cassirer realiza una clasificación espacial que incluye al *espacio mítico* situándolo entre lo que denomina *espacio de percepción sensible* y el otro que llama *espacio del conocimiento puro* o de la *intuición geométrica*. El espacio de percepción sensible es palpable y se inclina hacia lo fenomenológico porque aparece para que la intuición de los sentidos humanos lo conozca. Por lo tanto no puede ser infinito porque la percepción requiere un campo espacial estrictamente delimitado, además en él no existe homogeneidad. En cambio el espacio del conocimiento puro es una abstracción heredada del cartesiano. Es el espacio euclidiano geométrico, matemático y medible que puede ser totalmente abordado por el pensamiento lógico. Aunque es métrico admite la infinitud, la continuidad y una completa uniformidad. Es el polo contrario al de la percepción sensible. (Cassirer, 2003: 116).

En medio de los anteriores queda el espacio mitológico pero de alguna manera éste es mucho más cercano al espacio de la percepción sensible. Ambas son configuraciones concretas de la conciencia y sus condiciones todavía no permiten la construcción del espacio puro de la geometría.

*De ahí que tanto en el espacio sensible como en el espacio mitológico, el “aquí” y “ahora” no sea un mero aquí y ahora, un mero término de una relación universal que puede ser la misma para los distintos contenidos sino que cada punto, cada elemento posee aquí, por así decirlo, una “tonalidad” propia; cada uno posee un carácter distintivo particular que ya no puede describirse de modo conceptual y universal sino en que cuanto tal es percibido inmediatamente.(...)El espacio sensible se distingue del “métrico” en que en el primero el adelante y atrás, izquierda y derecha, arriba y abajo no es intercambiable, dado que al movernos en cada una de estas direcciones se producen sensaciones orgánicas específicas; pues bien, cada una de estas direcciones va ligada correlativamente a específicos valores emotivos mitológicos. (op. cit.: 117,118).*

Cassirer apunta que el carácter fundamental del espacio mitológico es la división de lo profano y lo sagrado. El espacio mítico organiza al cosmos y a las creencias que una comunidad funda sobre él.

*Los límites que traza la conciencia mítica y mediante los cuales organiza el mundo espacial y espiritualmente, no se basan, como en la geometría en el descubrimiento de un reino de rigurosas figuras frente a las fluctuantes impresiones sensibles, sino en la autolimitación del hombre como sujeto que quiere y actúa en su posición inmediata ante la realidad, en la edificación de ciertas barreras frente a esta realidad que sujetan sus sentimientos y su voluntad. La única distinción espacial primigenia que se repite en las creaciones más complejas del mito y se va sublimando cada vez más, es esta distinción de dos regiones del ser: una normal generalmente accesible y otra que como región sagrada, aparece realzada, separada, cercada y protegida de lo que la rodea. (op. cit.: 119).*

Así el espacio mítico y su importancia simbólica se hallan en relación con la sacralización y lo profano del espacio. La diferencia entre lo *profano* y lo *sagrado* reside en el significado que se le otorga al objeto, ser o circunstancia por medio de la apreciación que de ello se adquiere en la experiencia. Su interpretación tiene cierta resonancia en la profundidad interior del ser humano.

Lo profano está ligado a la existencia física del espacio más cotidiano que al ir ascendiendo su valoración alcanza en lo sagrado su grado más alto pues se relaciona con lo que trascendencia de la materia.

Partiendo de las reflexiones del filósofo rumano Mircea Eliade (1907-1986) se puede tener un mejor acercamiento a la comprensión de las diferencias entre espacio sagrado<sup>40</sup> y espacio profano. El autor define *hierofanía* como la experiencia que se tiene de un acto que califica como misterioso y sucede cuando algo sagrado se nos revela.

*Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo “completamente diferente”, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo “natural”, “profano”. (Eliade, 1981: 10).*

Eliade marca la diferencia entre el espacio profano y el espacio sagrado. El espacio profano lo describe como homogéneo y neutro, sin rupturas ni diferencias entre sus distintas zonas. El espacio sagrado por el contrario aparece como heterogéneo pues presenta diferencias cualitativas en sus distintas porciones en las cuales también existen rupturas como la que se origina entre el lugar donde lo santo aparece y el resto que lo rodea. La experiencia del espacio sagrado otorga referencias que la homogeneidad profana no concede y adquiere su intensidad del simbolismo que representa. Este espacio adquiere la carga mítica o la de ser la *realidad verdadera*, por eso en él es donde se puede *vivir realmente* o donde es posible recrear la fundación de un mundo a partir del caos primigenio tal como en el origen divino del universo.

*La experiencia del espacio sagrado es la revelación que permite obtener un “punto fijo, orientarse en la homogeneidad caótica, “fundar el mundo” y vivir realmente. Por el contrario la experiencia profana mantiene la homogeneidad y por consiguiente la relatividad del espacio. Toda orientación “verdadera” desaparece según las necesidades cotidianas. A decir verdad, ya no hay “mundo” sino tan sólo fragmentos de un universo roto, la masa amorfa de una infinidad de lugares” más o menos neutros en los que se mueve el hombre bajo el imperio de las obligaciones de toda existencia integrada en una sociedad industrial. (op. cit.:16).*

40 Mircea Eliade en sus estudios teológicos relaciona lo sagrado directamente a lo religioso en sus estudios teológicos. Ya que no es interés de esta investigación ahondar en asuntos de doctrinas y tradiciones religiosas se ha decidido sólo hacer alusión a su vinculación con lo espiritual en general.

Aun cuando este teólogo delimita el carácter espacial de lo profano y lo sagrado de manera clara, no invalida el hecho de que cualquier profanidad puede cambiar más allá de las creencias religiosas. Al manifestarse lo sagrado un objeto cualquiera se convierte en otra cosa, incluyendo al espacio, que desde ese momento deja de ser profano.

Esta transformación sucede por medio de las vivencias significativas de la existencia humana, y es ahí donde su visión es pertinente para este trabajo. Explica que aún con el grado de desacralización al que la sociedad ha llegado en la actualidad, el ser humano que sigue una vida profana no logra deslindarse del todo de la concepción simbólica y sagrada del universo y su mundo. (Eliade, 1981: 16).

*(...) En esta experiencia del espacio profano siguen interviniendo valores que recuerdan más o menos la no-homogeneidad que caracteriza la experiencia religiosa del espacio. Subsisten lugares privilegiados, cualitativamente diferentes de los otros, el paisaje natal, el paraje de los primeros amores, una calle o un rincón de la primera ciudad extranjera visitada en la juventud. Todos esos lugares conservan incluso para el hombre más declaradamente no religioso, una cualidad excepcional, "única": son "lugares santos" de su Universo privado, tal como si ese ser no religioso hubiera tenido la revelación de otra "realidad" distinta de la que participa en su existencia cotidiana. (op. cit.: 17).*

Los anteriores conceptos relacionados con las distintas concepciones espaciales también se enlazan a la *noción del vacío* espacial como elemento purificador y transformador en el pensamiento mítico de algunas culturas como las orientales. Si bien este concepto es parte del enfoque central de esta tesis y por ello se desarrolla con amplitud más adelante en este documento, es importante mencionarlo desde este apartado para hacer notar su relación con lo mítico, lo profano que se convierte en sagrado y el restablecimiento de lo espiritual en el habitar. Por lo que ahora para esbozar el tema sólo se menciona una referencia a la noción del vacío de Heidegger en correspondencia con el punto de vista del pensamiento oriental:

*El vacío no es nada. Tampoco es una falta. En la corporeización plástica el vacío juega a la manera de instituir que busca y proyecta lugares. (Heidegger, 2009: 31).*



### 3.4 Multiplicidad espacial existencial: *el espacio en el espacio arquitectónico significativo*

La arquitectura no deriva de una suma de longitudes, anchuras y alturas de los elementos constructivos que envuelven el espacio, sino dimana propiamente del vacío, del espacio envuelto, del espacio interior, en el cual los hombres viven y se mueven.

Bruno Zevi

Con base en las reflexiones filosóficas de Heidegger y las otras que sobre la espacialidad aquí se han estudiado, se puede observar que se conciben distintos espacios o aspectos de éste dentro del aparente infinito continuo celeste que nos rodea. Si bien el espacio se puede concebir a partir de su máxima escala como la noción de uno sólo que apenas el ser humano alcanza a percibir, pero cuyo esbozo se extiende a su idea del cosmos, también se detecta una especie de condición múltiple en él y dentro de la que nos movemos.

*Ahora bien, como quiera que se determine en lo sucesivo el espacio, ¿puede valer el espacio proyectado en términos técnicos y físicos como el único espacio verdadero? Comparados con él, todos los espacios configurados de otro modo —el espacio artístico, el espacio de la praxis cotidiana y del comercio con la gente—, ¿son solamente formas previas y transformaciones subjetivamente condicionadas de un solo espacio cósmico? (...) La pregunta de qué es el espacio en cuanto espacio no está planteada, y menos aún contestada. Queda por resolver el modo en que el espacio “es” y se le puede atribuir en general un ser. (Heidegger, 2009: 17).*

Tal como lo indica Heidegger aún quedan muchas especulaciones por resolver en cuanto al espacio y sus distintas nociones, pero la idea que él plantea es tomada como base en este estudio por sus profundas implicaciones para el diseño arquitectónico del habitar. Ya se ha revisado que en sus planteamientos el espacio es constitutivo del ser, pues es necesario para que éste exista, es decir para que cree su mundo. Este ser a su vez siempre se hará un espacio en él como punto de partida de su relación con lo circundante. En la idea de espacio existencial o *raum* heideggeriano, existe una noción que va más allá de la delimitación física del lugar. El ser lo abre, por lo tanto el espacio se hace por medio de la capacidad de *espaciar*. *En la medida en que el “dasein” es estar-en-el mundo, es él quien abre y da espacio. (op. cit.: 42).*

Heidegger presenta una diversidad donde en el espacio se puede descubrir otro continuamente, *espaciando*, dando libertad a los lugares con su esencia. Distingue varios tipos de espacio, el mundo, el cósmico, el que se abre con el espaciar, el físico medible, el de la experiencia estética, pero los describe como un sistema en la que todos están relacionados con el espacio existencial.

Así que más allá de una simple subdivisión, se pueden encontrar distintos espacios dentro de los espacios que se suceden de manera simultánea. Incluso algunas teorías científicas contemporáneas ya postulan la existencia por ejemplo de universos paralelos, revolucionando una vez más los conceptos de espacio y tiempo.

La complejidad que Heidegger sugiere en cuanto a la amplitud cósmica preexistente pero que no se convierte realmente en espacio y mundo sino es a través de la experiencia del ser que permite crearlo al espaciar, da lugar para proponer el concepto de la doble e incluso múltiple condición espacial del *espacio en el espacio* dentro de esta investigación.

*El espacio en el espacio* se encuentra cuando el primero se despliega bajo ciertas condiciones, y en el caso del espacio arquitectónico será bajo las condiciones de las experiencias significativas que generan en habitar, mostrando otro(s) que lo trascienden. Tal como lo menciona Heidegger, esta extensión que se da en la espacialidad se logra por medio del ser que espacia en su habitar. Por lo tanto es parte de su propio descubrimiento y construcción de su ser existencial<sup>41</sup>. (Heidegger, 2009: 27,29).

*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). Para esto está el concepto (...) frontera. Espacio es esencialmente lo aviado (aquello a lo que se ha hecho espacio), lo que se ha dejado entrar en sus fronteras.* (Heidegger, 1994: 6).

El planteamiento aquí propuesto puede capitalizarse como herramienta reflexiva y también como materia prima conceptual dentro del diseño arquitectónico. *El espacio en el espacio* se puede descubrir en los objetos arquitectónicos de naturaleza tangible, es decir material y palpable, que contengan las cualidades necesarias que se aportan en lo que como se ha indicado contempla el diseño del habitar significativo.

Este otro espacio es el espacio existencial que se revela cuando se trasciende la tridimensionalidad física del primero, entonces es el resultado del diseño del habitar significativo por lo que se le puede nombrar a esta multiplicidad espacial como *el espacio en el espacio arquitectónico significativo*. Lo cual no excluye que ambas espacialidades sean valorizadas y significativas.

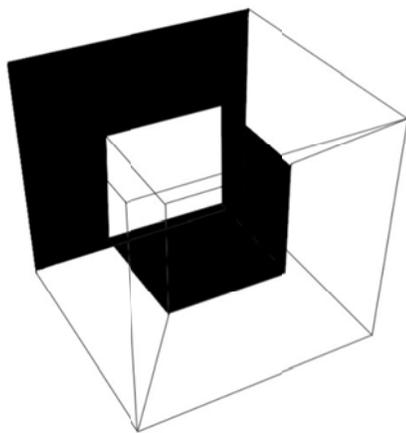
41 Ir a las pp. 40,41, 93y 94 para la definición de *experiencia significativa* y como a través del espacio de cualidades multi-sensoriales se promueve. Ir a la pp. 68 de este documento para mayor referencia del planteamiento citado de Heidegger.

Aunque se apunta a que la intencionalidad de lo habitable se ejecute desde la consideración de satisfacer la plenitud del desarrollo humano en el diseño, hay que recordar que también se busca el papel activo del habitante. Por lo que es sólo desde su experiencia y apreciación que se podrá acceder a este otro espacio, al espaciarlo él lo despliega. Lo importante es que los espacios diseñados contengan esa potencialidad que para su mayor intensidad se logra desde el trabajo arquitectónico, por lo que es en este punto que se empieza a relacionar este proceso con el desarrollo de la vocación poética del espacio diseñado.

*El espacio en el espacio arquitectónico significativo* que se revela mediante el desarrollo de la potencialidad poética del habitar sin embargo no se restringe a los espacios diseñados por profesionales como se explicará con más detalle posteriormente.

Existen lugares, me atrevo a decir que en cualquiera es posible, en donde las rupturas a las que alude Eliade que le quitan homogeneidad al espacio, dan oportunidad de ser intersticios por donde cabe la fuerza de transformación de la realidad en sus habitantes y en lo material con o sin la intervención de arquitectos. Es deseable que estos sitios con potencialidad de cambio puedan ser aprovechados por la praxis de la profesión para contribuir a detonarlos junto con su comunidad para ser habitables.

El binomio *espacio en el espacio* que introduce la ambivalencia entre la trascendencia de la tangibilidad material hacia la intangibilidad existencial, se une con el concepto de vacío *intangibile* como recurso dirigido principalmente a la expansión de la dimensión espiritual dentro de la recuperación de la capacidad del habitar. Este tema se aborda con mayor profundidad en un apartado ulterior dentro de esta investigación.



3. Dibujo basado en un tesseracto o hipercubo cuatridimensional.



## 4. La potencialidad poética del espacio en el espacio arquitectónico significativo

El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas, había que señalarlas con el dedo.

Gabriel García Márquez

La poética muy a menudo es entendida como algo idílico reservado a la literatura, sin embargo es el alma de cualquier disciplina de esencia artística como tal como lo explica Heidegger, porque es lo que logra que la materialidad trascienda su condición física y penetre en la interioridad de la sensibilidad y emotividad de quién la experimenta. Por lo tanto la arquitectura ofrece un verdadero espacio para habitar, es decir que está dirigido también a la más profunda interioridad del ser humano como parte del favorecimiento de su plenitud existencial, contiene potencia poética. Este es el tema que se desarrolla a largo de este capítulo.

Aristóteles planteó tres tipos de pensamiento humano en cuanto a sus fines de conocimiento: el teórico (theoría), el práctico (praxis) y el poético (poiesis). El primero busca captar el ser de las cosas tal y como aparecen, el segundo es lo que se obtiene sobre la acción del individuo y el tercero es aquel relacionado con la producción y perfección del objeto que se hace. En este último ámbito no basta con “hacer” para que algo se considere artístico y por lo tanto de raíz poética.<sup>42</sup>

Si lo artístico es visto desde la *perspectiva aristotélica* habrá que considerar lo que Aristóteles plantea como el origen de la poesía dramática de la tragedia que luego aludirá a toda creación entendida como artística. La génesis poética se encuentra en dos causas que describe como presentes en la naturaleza humana. La primera es la forma natural de aprender del individuo desde la infancia presente en el principio de imitación de su entorno, pero no sólo como mera copia sino que evoluciona a la representación de lo que ve. La otra es la complacencia o goce que genera este aprendizaje, el imitar y contemplar dicha imitación. Aristóteles detecta en el ser humano la capacidad de imitar tan natural como la búsqueda de ritmo y armonía que juntas fueron evolucionando hasta hacerlo lograr la creación poética. (Aristóteles, 1945: 5).

42 José María de Estrada en el prólogo a: La *Poética* de Aristóteles de Ed. Losada, B. A., 2003; pp. 9

Entonces desde la antigüedad la *poesía* tuvo un lugar privilegiado y era la más elevada de las disciplinas artísticas. Esto sucedió porque en un principio el arte incluía sólo destrezas técnicas y no era entendido como expresión más libre, pero sobre todo porque siempre se han encontrado en su manifestación capacidades especiales para producir experiencias intensas y liberadoras. En Grecia incluso se le pensó como producto de la inspiración divina y en la Edad Media se le relacionaba a la filosofía o profecía. *El poeta era un profeta no un artista.* (Tatarkiewicz, 2001: 42).

La esencia artística entonces es poética y común a todas sus disciplinas. Ésta también sigue presente en la arquitectura aunque los criterios estéticos ahora se entiendan de manera distinta y el campo arquitectónico haya ampliado su perspectiva a lo interdisciplinario.<sup>43</sup>

Además la arquitectura siempre se ha diferenciado por tener que crear objetos materializados útiles y prácticos, no sólo con fines estéticos, para las actividades de la vida humana.

En las cualidades estéticas o variedades de la belleza impregnadas desde el diseño al espacio arquitectónico se expresa su naturaleza artística. Estas propiedades conforman la obra y permiten su conocimiento sensible. Son llamadas categorías estéticas cuando agrupan a una subdivisión de cualidades que van desde las formales y geométricas como la simetría y la proporción, las sensoriales como textura y color, hasta aquellas llamadas de gusto como lo bello y lo sublime. La capacidad comunicativa de dichas propiedades permite a lo arquitectónico adquirir una significación y transmitirla. (Tatarkiewicz, 2001:188 / Mitias 1998: 11).

Entonces se puede decir desde el desarrollo de la base aristotélica que la naturaleza artística de la arquitectura es poética porque *todo arte es en esencia Poesía*. Todo proceso artístico es creativo por lo tanto implica poiesis y la aptitud de producir poética. (Heidegger, 2006: 96).

43 Lo comprendido por arte ha variado a lo largo de la historia. Aunque la belleza fue un valor supremo desde la antigüedad griega no es sino hasta el Renacimiento que los conceptos de arte y la teoría clásica de la belleza quedaron unidos. En el siglo XVIII surge la primera crisis de la teoría clásica del arte cuestionándola, pero hasta el siglo XX termina de detonar el declive de la belleza clásica. Desde entonces existe confusión y debate en lo hoy entendido y apreciado como arte. (Tatarkiewicz, 2001: 177,183).

Sin embargo se considera en esta investigación que la esencia artística sigue presente en las distintas disciplinas que históricamente se han considerado como catalizadoras de expresiones humanas que hábilmente interpretan la realidad o lo imaginado y en cuyas creaciones es posible apreciar un carácter especial por su significado y/o composición mediante su capacidad comunicativa.

Dentro de esta investigación se afirma que la poética se encuentra en potencia en el espacio arquitectónico porque es una cualidad que está pero que habrá que revelar. Esto es desarrollarla con las destrezas y sensibilidad desde la génesis de su diseño pero sin olvidar que se termina de desplegar hasta que el individuo interactúa en el espacio proyectado y por medio de su particular percepción lo experimenta.

La potencialidad poética contenida en lo arquitectónico es generadora y transformadora porque crea y es capaz de resonar al incidir en su contexto, lo cual incluye a su habitante. Su fuerza reside en la empatía que causa y en que lo que sugiere su contenido impulsa en quién participa de ella a terminar de construir un mundo.

En el proceso perceptivo y la interpretación es donde el ser humano alcanza a vislumbrar otras realidades y se trasciende a sí mismo al dejarse llevar por las sensaciones y emociones que libera en el goce poético.

Si *todo arte es en esencia Poesía* como lo argumenta Heidegger, no quiere decir que las demás artes se encuentren subordinadas a la literatura. Más bien se refiere con esta idea a un sentido de la poesía más amplio que el de un género literario. (*op. cit.*).

Pero es desde su modelo que los poetas fundan los nuevos alcances del lenguaje con los que logran ampliar la visión más allá del mundo donde el ser humano se halla inscrito. Por lo que hay que profundizar en lo no evidentemente expresado en lo poético para nutrirse de ello.

*Pero habría y hay la necesidad única de experimentar lo inexpresado en lo dicho por su poesía por medio de un pensar lúcido. Ésta es la vía de la historia del ser. Si alcanzamos esa vía, llevará al pensamiento a un diálogo con la poesía desde la historia del ser.* (Heidegger, 2010: 202).

Hay que recordar que Heidegger encuentra por medio del análisis de la poesía de Hölderlin principalmente, que en la labor de los poetas se encuentra la sabiduría para seguir el rastro de la esencia humana y lo divino ausente, lo que guía a los demás mortales hacia ello y se puede entonces reestablecer la armonía que terminará con la angustia de los tiempos abismales por los que se atraviesa. Este trabajo es realizado por medio del lenguaje que instaura lo permanente y lo significativo. Por lo tanto este filósofo insta a aprender a escuchar los mensajes poéticos para desentrañar al ser que llevamos dentro. Así lo poético es parte del habitar porque nuestra existencia es poética, de ahí la relevancia de propiciarlo, ya que armoniza develando a la verdad y al ser. (*op. cit.*: 201,202).

*La poesía es instauración palabra por palabra y en la palabra. ¿Qué es lo que instaure? Lo permanente. Pero ¿puede ser instaurado lo permanente? ¿No es ya lo siempre existente? ¡No! Precisamente lo que permanece debe ser detenido contra la corriente, lo sencillo debe arrancarse de lo complicado, la medida debe anteponerse a lo desmedido. Debe ser hecho patente lo que soporta y rige al ente en totalidad. El ser debe ponerse al descubierto para que aparezca el ente. Pero aun lo permanente es fugaz. “Es raudamente pasajero todo lo celestial pero no en vano”. Pero que eso permanezca, eso está “confiado al cuidado y servicio de los poetas”. El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. (...) La poesía es la instauración del ser con la palabra. (Heidegger, 2006: 115).*

Se suele comparar al lenguaje arquitectónico y su significación con el lenguaje verbal y escrito pero hay que entender que no son directamente traducibles por su distinta naturaleza, aun cuando la semiótica se ha tratado de adaptar a su análisis y se admita que cuenta con elementos utilizados como signos y símbolos.

Además se tiende a pensar que el lenguaje en general es preponderantemente racional, a lo que Cassirer aclara que también admite irracionalidad y emotividad en sus distintas categorías, entre las que cabe el lenguaje de la imaginación poética.

*El lenguaje ha sido identificado a menudo con la razón o con la verdadera fuente de la razón, aunque se echa de ver que esta definición no alcanza a cubrir todo el campo. (...) Porque junto al lenguaje conceptual tenemos un lenguaje emotivo; junto al lenguaje lógico o científico, el lenguaje de la imaginación poética. Primariamente, el lenguaje no expresa pensamientos o ideas sino sentimientos y emociones. (Cassirer, 1997,48: 115).*

La potencia ya desarrollada del espacio arquitectónico es descrita en principio en parte de la obra del filósofo Gastón Bachelard quién tras una trayectoria de disertaciones dedicadas a temas racionalistas y científicos decide romper sus esquemas y adentrarse en el tema.

*La poesía es una metafísica instantánea. En un breve poema, se debe dar una visión del universo y revelar el secreto de un alma, del ser y de los objetos al mismo tiempo. Cuando obedece simplemente al tiempo de la vida, es menos que la vida; no puede ser más que la vida sino inmovilizando la vida, sino viviendo en la realidad la dialéctica de las dichas y las penas. Es entonces el principio de una simultaneidad esencial en que el ser más disperso y más desunido conquista su unidad. En tanto que todas las demás experiencias metafísicas son dispuestas en antepropósitos interminables, la poesía desecha los preámbulos, los métodos, las pruebas. Desecha la duda. Cuando mucho necesita un preludio de silencio. (Bachelard, 1997: 226).*

Capitalizar esta vocación poética de lo arquitectónico es una estrategia que esta investigación ha encontrado dirigida a la recuperación de lo espiritual en el habitar que por lo tanto contribuye al restablecimiento existencial humano.

*Esta es “poética” en su fundamento. Pero nosotros entendemos ahora a la poesía como el nombrar que instauro los dioses y la esencia de las cosas. “Habitar poéticamente” significa estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas. Que la existencia es “poética” en su fundamento quiere decir, igualmente, que el estar instaurada (fundamentada) no es un mérito, sino una donación. La poesía no es un adorno que acompaña a la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún la mera “expresión” del “alma de la cultura”. Que nuestra existencia sea en el fondo poética no puede, en fin significar que sea propiamente sólo un juego inofensivo. (Heidegger, 2006: 117).*

El despliegue de la poética es parte de la revelación del espacio en el espacio arquitectónico significativo que se descubre por medio de la experiencia humana. Este tema es imprescindible porque busca atender al habitar que es en esencia poético y que significa la construcción misma de la existencia a partir de la plenitud.

Aun cuando varios autores hayan abordado el asunto, manifiestan su preocupación por la pérdida de sensibilidad y merma de la capacidad comunicativa en la arquitectura, por lo tanto este tema necesita enfatizarse. Es fundamental analizar y subrayar en la teoría y praxis del diseño arquitectónico así como en su edificación porque nuestra existencia es poética y en las palabras de Hölderlin: *Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta Tierra.* (Heidegger, 2006: 116).



## 4.1 La significación del espacio arquitectónico

La casa es de hecho un instrumento metafísico, una herramienta mítica con la que intentamos introducir un reflejo de eternidad dentro de nuestra fugaz existencia.

Juhani Pallasmaa

La naturaleza artística y poética arquitectónica es expresiva y por lo tanto cuenta con una capacidad comunicativa. Es así como interesa hablar de la significación de lo arquitectónico. Aunque esta indagación se centra en el punto de vista fenomenológico, aquel que Edmund Husserl propuso en su análisis sobre *lo mundano, lo sensible y lo perceptible para abrir la posibilidad al espacio de la experiencia continua de la existencia*, también se considera el aporte de otros enfoques. (Cisneros, 2006: 74).

El enfoque principal de este trabajo se encuentra en la experiencia humana del habitar que incluye la percepción y por lo tanto de la interpretación de lo sensible, de los signos y los símbolos donde el mundo individual se une con el compartido social y culturalmente. Husserl detectó que en el proceso perceptivo el individuo siempre otorga un significado (aunque de distinta intensidad) a los objetos y fenómenos con los que se relaciona. El ser se convierte en el eje de la espacialidad y la temporalidad que experimenta, incluso si el espacio es parte de su cotidianidad el sentido que le representa se refuerza al convertirse en un lugar reconocible donde evoca su pasado y a partir de lo que ha construido hasta su presente puede vislumbrar un futuro. (*op. cit.*: 74).

El estudio de la capacidad comunicativa del objeto arquitectónico incluye desde su incorporación en la génesis de su proceso de diseño hasta el estudio del significado de lo edificado a posteriori como objeto y en su experiencia.

Dentro de la corriente estructuralista con base en el estudio de la semiótica, Umberto Eco plantea que la obra arquitectónica es un signo<sup>44</sup> que comunica, pero aclara su postura al respecto. Indica que el significado del signo arquitectónico no se puede comprobar por medio de las reacciones que pretende estimular o determinar. Ya que no todos los estímulos son signos. Algunos se quedan simplemente en la reacción inmediata que no llega a un proceso intelectual, es decir a la percepción como interpretación. (Eco, 1986: 255,259).

44 El *signo lingüístico* está formado por un *significante* que es su imagen sonora verbal o escrita y por un *significado* que es el concepto mental al que refiere el significante. Por ejemplo *mesa*, su significante es m-e-s-a es decir la palabra en sí, y su significado es la imagen mental de una superficie sobre una base o patas que conforman lo que es el objeto mesa.

Por ejemplo una luz cegadora puede provocar cerrar los ojos instintivamente. Este tipo de estímulos no llegan a ser signos.<sup>45</sup> Describe al signo como el conjunto de *un significado codificado que un determinado contexto cultural atribuye a un significante*. (Eco, 1986: 260)

Eco reconoce al *signo arquitectónico* porque encuentra en él *la presencia de un significante cuyo significado es la función que el significante hace posible*. Explica que los componentes que comunican una función son los significantes de la arquitectura. Una escalera por ejemplo, se transforma en un estímulo que comunica que: “es posible subir a través de ella”. Es decir se convierte en un significante cuando el estímulo llega al proceso intelectual donde se reconoce lo que es una escalera, para que sirva y que significa subir, a partir de los conocimientos previos del individuo. Al final el que una escalera determinada logre estimular suficientemente a un individuo para que éste suba o no, no es lo que determina su capacidad comunicativa, ésta reside en que transmite la idea de su función a partir de que ciertas características del objeto que la hacen reconocible como significante y por lo tanto es un dato cultural. (*op. cit.*: 260)

*(...) lo que permite el uso de la arquitectura (pasar, entrar, subir, pararse, salir, apoyarse, etc.) no solamente son las funciones posibles sino sobre todo los significados vinculados a ellas, que me predispone para el uso funcional. (op. cit.: 255)*

Para Eco los significantes del signo arquitectónico deben poder ser observables para admitir una descripción y en consecuencia ser catalogados. De esta manera forman códigos que transmiten el significado, es decir la función que representan los significantes.

*Esta estructura denota significado (...) fundándose en un código que puedo elaborar y reconocer como operante (...) Así pues, nuestra impostación semiótica reconoce en el signo arquitectónico la presencia de un significante cuyo significado es la función que éste hace posible. (op. cit.: 260).*

La función abarca todas las finalidades comunicativas de un objeto, tanto en su denotación funcional, entendiendo por denotar cuando el significado del signo es directo, exacto y convencional; así como en su connotación como función simbólica, que trasciende la función inmediata con la que se relaciona un signo. Es decir una silla tiene la denotación de ser un objeto para sentarse, pero si además es un trono, tiene una connotación simbólica de rango, dignidad o poder. (*op. cit.*: 263,266).

45 En relación a lo explicado por Dewey sobre como las reacciones ante los estímulos que sólo son reflejos automáticos no llegan a ser tan profundos como para que una experiencia deje una impresión significativa. Ver página 37 de este documento en el apartado 2.2 *La experiencia significativa del espacio arquitectónico*.

Los códigos en arquitectura pueden ser *sintácticos*, aquellos cuyos elementos al vincularse configuran la estructura por medio de la lógica constructiva que dará lugar a la obra arquitectónica como un todo; o *semánticos* que son los que con la articulación de sus elementos dan el significado del signo arquitectónico. Los códigos semánticos se dividen a su vez en dos grupos, la *articulación de elementos arquitectónicos* y la *articulación de géneros tipológicos* o tipologías que van surgiendo en determinado momento histórico. (Eco, 1986: 283,284).

Los *elementos arquitectónicos* abarcan aquellos que denotan *funciones primarias* como ventana, escalera, terraza, techo o cúpula; también están aquellos que connotan funciones secundarias “simbólicas” tales como un frontón, cornisa o columna de un determinado estilo arquitectónico; además existen los elementos que denotan un “carácter distributivo” espacial y connotan las ideas de un modo de habitar como la cocina, el comedor, la sala de estar o el dormitorio. Por otro lado se halla la articulación de los géneros tipológicos ya sean por su tipo de función social como un hospital, palacio, escuela o vivienda, o por su tipo de configuración espacial como planta de cruz griega, planta abierta, laberinto, entre otros. Eco admite que estas categorías pueden extenderse o cambiar según la cultura y sus necesidades, entonces la arquitectura descubre y concibe otras maneras de representar y crear sus espacios. (*op. cit.*: 281, 283,284).

Entre las reflexiones de Eco hay que considerar a la arquitectura como medio comunicador de masas pues tiene la capacidad de persuadir o inducir a ciertos modos de vida que además pueden ser provechosos para el mercado en el que se halla inserta. Por lo tanto expone que el discurso arquitectónico muchas veces puede responder a los intereses de poder como manipulador ideológico. Incluso menciona que los mensajes arquitectónicos pueden percibirse con desatención, de ahí que se vuelva a hacer énfasis en el presente trabajo en la importancia de la intencionalidad ética consiente del arquitecto que diseña el espacio hacia lo que quiere transmitir en él y de la sensibilización al individuo para que se convierta en un habitante activo y crítico de los espacios en los que vive. Aun con lo anterior, Eco no descarta la capacidad que tiene el objeto arquitectónico de aportar algo nuevo y de asumir una postura crítica, pues en cada proyecto único y singular la arquitectura representa con su materialización una manera de entender y habitar el mundo. (*op. cit.*: 286-288).

*Partiendo de las premisas de la sociedad en la que se desarrolla para someterla a crítica, toda obra arquitectónica nueva aporta algo nuevo y no solamente por ser una máquina de vivir buena, que connota una adecuada ideología de la habitabilidad, sino también porque con su existencia critica otras maneras de vivir y las ideologías que la habían precedido. En la arquitectura, la técnica, dedicada a fines persuasivos, en la medida que connota determinadas funciones, y en la medida en que las formas del mensaje forman un todo con los materiales que le sirven de soporte, se autosignifica, siguiendo en esto las leyes del mensaje estético. (...) Siguiendo la cadena semiótica que va del estímulo a la denotación, y de la denotación a la connotación (y del sistema de denotaciones y connotaciones al mensaje autosignificante que connota las intenciones arquitectónicas del emisor) resulta que en la arquitectura los estímulos son a la vez ideologías. La arquitectura connota una ideología del vivir y por lo tanto, a la vez que persuade, permite una lectura interpretativa (...) (Eco, 1986: 288).*

El arquitecto y teórico catalán Josep Muntañola (1940 - ) examina también desde el estructuralismo lingüístico la significación de la arquitectura. A finales de los años setenta del siglo XX formula la teoría denominada *topogénesis*, la cual enfatiza el origen del lugar para habitar a partir del individuo, del grupo sociocultural y del contexto donde se inscribe. Al primero le llama *psicogénesis* o el cuerpo como productor de lugares para vivir y al segundo factor lo nombra como *sociogénesis*, es decir la creación de lo arquitectónico desde la historia colectiva. (Muntañola, 1980: 11,12).

Dentro de sus planteamientos explica porque para tratar de entender al objeto arquitectónico y su diseño se compara su lenguaje compositivo con el verbal aunque este último sea mucho más preciso técnicamente y por lo tanto menos abstracto. Muntañola no descarta el lado sensible e indeterminado del espacio arquitectónico frente a su vocación utilitaria específica.

*La arquitectura es siempre algo difícil de conocer dado su doble naturaleza física y social, y no es por casualidad que hayamos querido siempre compararla con el lenguaje verbal en el que, al parecer, esta doble naturaleza es más fácilmente comprensible. Porque nadie discutirá que la arquitectura sirve, no sólo de lugar para realizar ciertos usos con mayor o menor facilidad, sino también de receptáculo para cohabitar, coexistir e intercambiarse cuerpos humanos diferentes.(...) Un mínimo de realismo me inclina a creer que el hombre y su arquitectura no han sido nunca, ni lo serán, ni una selva ni un paraíso, sino casa, ciudad, paisaje y lugar; es decir: algo nace, se desarrolla y muere entre la selva y el paraíso, y que se nutre precisamente de su diferencia.(...) existe una tensión profunda, e incluso angustiada entre un medio ambiente en el que todo está previsto de antemano y un medio ambiente en el que tienen lugar provocaciones inesperadas. Analizar esta tensión, entre la sensibilidad y la razón es el objeto de la topogénesis (...) (Muntañola, 1978: 9).*

Así se puede observar que aún en los análisis más sistemáticos de lo arquitectónico y su significación se admite que no todo puede estar establecido con precisión aunque se tomen como base denotaciones y connotaciones compartidas universalmente o en determinado grupo socio cultural. Y es que el acontecer humano y la individualidad perceptiva en disposición y desde una personal perspectiva del mundo no es del todo previsible. La cultura, los grupos sociales, el individuo, el habitar mismo están vivos y sometidos a procesos dinámicos, sin embargo se asientan en fundamentos humanos profundos más estables.

Conforme al enfoque principal de esta tesis, se pueden analizar los planteamientos del arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa. Él es una de las figuras contemporáneas cuyas investigaciones sobre las experiencias multi-sensoriales del espacio siguen aportando a la teoría del diseño arquitectónico. En su ensayo *La Geometría de la Sensibilidad: Una mirada a la Fenomenología de la Arquitectura*, publicado hacia 1986, desarrolla el tema de la capacidad comunicativa de la arquitectura desde la perspectiva fenomenológica y existencial. Ante todo expresa su preocupación por el empobrecimiento del significado interno de la mayoría de la arquitectura contemporánea diseñada por profesionales comparada con la arquitectura sin arquitectos, cuyos ejemplos vernáculos y muchos de ellos modestos, aun son capaces de estimular la sensibilidad.

¿Por qué tan pocos edificios modernos atraen nuestra sensibilidad, cuando casi cualquier casa anónima en un pueblo antiguo o en la granja menos pretenciosa nos ofrece un sentido de familiaridad y placer? (Pallasmaa, 1996: 448).

Rechaza que la solución se encuentre en la revitalización de temas históricos o en los debates que genera el que lo arquitectónico se quede en el formalismo que muy precariamente quiere justificar un simbolismo conceptual sin fundamento. Pallasmaa critica la manera en cómo el uso de la tecnología tanto en el diseño como en la edificación se presenta como si fuera una manera vanguardista de expresión artística, siendo que muchas de las veces lo tecnológico se queda en el nivel experimental o representa fríamente al objeto arquitectónico mermando su calidad habitable. Y es que la forma arquitectónica, por más novedosa o compleja es inútil si no se genera en concordancia con la experiencia de su espacio y la armonía con el lugar al que pertenece. La idea de la percepción sensible del espacio aun cuando se ha estudiado mucho teóricamente se omite en la generalidad de la práctica del diseño, pues erróneamente se piensa que se crea un edificio a partir de su composición formal, pero como lo indica Pallasmaa la geometría no es el elemento básico de la arquitectura. (*op. cit.*: 449).

Esta noción generalizada es producto de la influencia del reduccionismo científico, que siempre buscando respuestas lógicas, su racionalidad pretende construir un todo a partir de sus partes de modo sistemático lo cual es contrario al proceso del trabajo artístico que nace del todo e integra sus partes, no como suma, sino como conjunto cohesionado. Pallasmaa afirma que el análisis formal y estructural de una obra arquitectónica no revela necesariamente la calidad artística de la misma, ni el efecto que tiene sobre la vida de sus habitantes, y por lo tanto de la profundidad de lo que comunica. Para este arquitecto lo grave es que esta manera de diseccionar la complejidad y aminorarla es dominante en la enseñanza, teoría y práctica arquitectónica actuales, la cual en su opinión también tiene que ver con la reducción de los sentidos a la predominancia de la percepción visual y a la intelectualización de lo que la composición materializada y concreta de la arquitectura transmite. (Pallasmaa, 1996: 449).

La fragmentación llega hasta la unidad que conforma el ser humano. Se divide el cuerpo, la mente y el espíritu como si fueran aspectos independientes que no tuvieran una interrelación para formar el todo. Esta situación aunada a la banalidad cultural y de valores resulta en un culto excesivo al cuerpo como expresión de la superficialidad que rige a la sociedad contemporánea.

Para llegar a la comunicación y significación profunda de lo arquitectónico tanto desde el diseño como en su percepción, habrá que entender que la dimensión artística de la obra de arte, que Pallasmaa cree imprescindible y presente como esencia de la arquitectura, no se yace en el objeto físico como tal. La forma por sí sola afecta a la sensibilidad y emotividad humana sólo por lo que es capaz de representar. Si se le enriquece con cualidades estéticas que aludan a lo táctil, olfativo, sonoro y no sólo a lo visual, además de a los sentidos internos como la imaginación, entonces la huella de su percepción será más expresiva y por lo tanto más intensa.

El análisis de una obra de arte se encuentra en su modo más genuino en la introspección de la conciencia sometida a él. Su significado no se halla en sus formas, pero sí en las imágenes y sensaciones transmitidas por las formas y la fuerza emocional que ellas conducen. La forma sólo afecta nuestra sensibilidad a través de lo que representa. (...) Los esfuerzos hechos para restaurar la riqueza del idioma arquitectónico a través de la diversidad de formas, están basados en la falta de entendimiento de la esencia del arte. La riqueza de la obra de arte yace en la vitalidad que sus imágenes despiertan, y paradójicamente, las imágenes abiertas al mayor número de interpretaciones son detonadas por las formas arquetípicas más simples. (*op. cit.*, 1996: 449).

El lenguaje arquitectónico desde el punto de vista fenomenológico, tal como lo indicaba en su momento Norberg-Schulz, es sensitivo y simbólico, pero Pallasmaa enfatiza la relación entre ambos códigos. El espacio arquitectónico debe diseñarse para entrar en contacto con la memoria sensorial que queda en el inconsciente y articula todos los sentidos humanos. El efecto del espacio debe encontrar un equivalente en el mundo de su habitante para que este logre percibir esta intención. Si los arquitectos cambian la perspectiva de que lo primario en el diseño no es el objeto físico formal, sino las necesidades, el imaginario y sensibilidad de la gente que lo habita, entonces la materialización emerge de estas pautas intangibles en conjunción con el análisis del contexto en el que se inscribe y las funciones que busca satisfacer. (Pallasmaa, 1996: 450).

La fenomenología de la arquitectura estudia el lenguaje interno del espacio. Pero el acercamiento introspectivo a lo arquitectónico ha generado dudas porque se argumenta su falta de objetividad. Sin embargo a otras disciplinas artísticas se les otorga más credibilidad en cuanto a su capacidad comunicativa a través de la estimulación sensible e intuitiva porque no tienen que satisfacer una finalidad utilitaria como función imprescindible para la vida cotidiana como lo hace la arquitectura. En cualquier caso Pallasmaa recuerda que la obra de arte sólo se hace realidad cuando ésta es experimentada, y esto es definitivamente aplicable también para la obra arquitectónica. (*op. cit.*: 450).

Una de las claves que aporta Pallasmaa para el enriquecimiento del espacio arquitectónico y de su experiencia, es el énfasis en proveerlo de cualidades multi-sensoriales que no se centren, como usualmente se hace, en la capacidad visual humana dándole poca o nula importancia a los otros sentidos. Este teórico parte del estudio de la “*polifonía de los sentidos*” que describe Bachelard en la *Poética de la Ensoñación* y señala como ejemplo el paseo por un bosque que resulta revitalizador porque *estimula una constante a interacción de todas las modalidades sensoriales*. Además de las vistas del paisaje, se escuchan sonidos a nuestros pasos por la tierra y del canto de aves hacia el cielo, se perciben fragancias de planta y árboles que casi se degustan, y nuestro mundo háptico, es decir el de la piel que es nuestro órgano sensible más amplio, se despierta con las texturas y temperaturas de todo lo que la roza y tocamos, incluso con el correr del viento. (Pallasmaa, 2010: 43,10).

Este tipo de experiencias son las que pueden integrar y conmover al ser humano en toda su complejidad, pero sobre todo inciden en su construcción existencial con fuerza, pues estas son las experiencias que pueden ser más significativas en el habitar. De ahí que sea fundamental aplicar este planteamiento como criterio de diseño arquitectónico.

*Cada experiencia conmovedora de la arquitectura es multisensorial; las cualidades del espacio, de la materia y de la escala se miden a partes iguales por el ojo, el oído, la nariz, la piel, la lengua, el esqueleto y el músculo. La arquitectura fortalece la experiencia existencial, el sentido de cada uno de ser-en-el-mundo, y esto constituye fundamentalmente una experiencia fortalecida del yo. (Pallasmaa, 2010: 43).*

Las dimensiones mentales que este arquitecto menciona como la imaginación, el deseo, el ensueño, la memoria, la intimidad o la identidad, son una serie de facultades además de cualidades y valores resultantes de la capacidad de apreciación individual que este arquitecto señala como la *materia prima personal interna* para el análisis fenomenológico. Esta “materia prima” tiene que ver con los sentidos internos que ya se han señalado, por lo tanto se puede utilizar en el diseño del habitar significativo pues su estímulo parte también de la creación de experiencias multi-sensoriales a través de las cualidades del espacio arquitectónico. (Pallasmaa, 1996: 450).

Tal como se observa a partir de sus planteamientos, para Pallasmaa la significación del espacio arquitectónico trasciende la materialidad de cualquier edificio, pues está ligada a la significación de la vida de su habitante, es decir que es un significado existencial.

*Los edificios y las ciudades proporcionan el horizonte para entender y confrontar la condición humana existencial. En lugar de crear simples objetos de seducción visual, la arquitectura relaciona, media y proyecta significados. El significado primordial de un edificio cualquiera está más allá de la arquitectura; vuelve nuestra conciencia hacia el mundo y hacia nuestro propio sentido del y o y del ser. La arquitectura significativa hace que tengamos una experiencia de nosotros mismos como seres corporales y espirituales. De hecho, ésta es la gran función de todo arte significativo. (op. cit.: 43).*

El espacio arquitectónico entonces tiene una capacidad comunicativa que se despliega en la experiencia del ser humano, a considerar y explorarse desde las estrategias compositivas del diseño, pues los efectos sensoriales o emotivos de su incidencia llegan no sólo a nivel corporal, sino que también alcanzan las magnitudes mental y espiritual.

Juhani Pallasmaa habla de las *sensaciones primarias de la arquitectura* como parte del vocabulario básico del diseño arquitectónico para crear espacios para el habitar humano.

El efecto arquitectónico se basa en el número de lo que podemos llamar “sensaciones primarias”. Estas sensaciones forman el “vocabulario básico” genuino de la arquitectura y sólo trabajando a través de él una obra se transforma en arquitectura y no sólo en una escultura o escenografía a gran escala. La arquitectura es una expresión directa de la existencia, de la presencia humana en el mundo. (Pallasmaa, 1996: 451).

Dentro de estas sensaciones primarias coloca distintos tipos de experiencia producidos por la arquitectura entre las que se encuentran la casa como signo cultural en el paisaje donde el ser humano se proyecta y queda como punto de referencia en el contexto físico; otra es el reconocer la territorialidad en la esfera de influencia de un edificio; también contempla el hecho de percatarse de tener un techo que provee abrigo y seguridad; otra vivencia es llegar al hogar o a la familiaridad de un espacio frente a la diferencia de sentir un lugar desconocido; cruzar los umbrales o fronteras entre el interior y el exterior espacial es otra más así como el mirar a través de un vano como vínculo con el exterior circundante; además se pueden mencionar otras experiencias que el autor describe como el descubrir la luz o la oscuridad que domina en un espacio o la sensación de una introspección que puede ser serena o de soledad y abandono que transmite un lugar arquitectónico. Pallasmaa señala especialmente sobre ésta última, que una experiencia arquitectónica intensa puede producir sobre todo una *sensación introspectiva, estimula la reflexión, la contemplación y el diálogo interno que invita a permanecer en silencio*, pues el espacio arquitectónico al ser una creación humana delimitada evoca la soledad más que la amplitud del contexto natural.

Experimentar lo artístico es un diálogo privado entre la obra y la persona que lo experimenta en donde se excluye cualquier otra interacción. El paisaje natural nunca puede expresar la soledad de la misma manera que un edificio. La naturaleza no necesita al ser humano para justificarse a sí misma, pero un edificio representa a su creador y proclama su ausencia. (*op. cit.*: 452).

A este tipo de experiencias de luz, introspección y silencio son descritas en algunos textos del arquitecto nacido en Estonia Louis I. Kahn sus reflexiones quedan manifiestas en su trabajo materializado, al igual que lo expresa la paz de la obra del ingeniero y arquitecto mexicano Luis Barragán.

Por sobre todas las experiencias que comunica el espacio arquitectónico, la más exhaustiva y tal vez la más importante en la opinión de Pallasmaa es la que significa encontrarse en un *lugar único*. Lugar entendido como lo explica Norberg-Schulz<sup>46</sup>, con las cualidades físicas y sensoriales que le da un carácter singular y lo hacen apto para el habitar. Y cuando logra comunicar una experiencia intensa que se vuelve significativa en su grado máximo ese espacio único antes profano incluso adquiere la connotación de un territorio sagrado tal como Mircea Eliade lo describe. Es aquí cuando hay que reconocer la capacidad simbólica de la arquitectura que evoca otra realidad además de la cotidiana en la que el ser humano está inscrito y habita sus espacios.

La fuerza emocional de las ruinas o de una casa abandonada (...) emerge del hecho que nos hacen imaginar y compartir la suerte de sus dueños. Estas seducen nuestra imaginación para escapar lejos del mundo de las realidades diarias. (Pallasmaa, 1996: 452).

Sobre las experiencias que implican a todos los sentidos, incluyendo los internos y a otros órganos del cuerpo, que logra estimular el lenguaje arquitectónico también hace referencia el antropólogo estadounidense Edward T. Hall (1914-2009) en su libro *La Dimensión Oculta* de 1966. En su análisis agrega el factor cultural que hará que la espacialidad se disponga y lea de manera distinta en cuanto al objeto arquitectónico y en cuanto a las distancias de las personas que interactúan en él.

En uno de sus ejemplos describe el cómo desde los primeros diseñadores de los jardines japoneses ya había una conciencia no sólo de la experiencia visual de un espacio, sino de la experiencia cenestésica<sup>47</sup>, entendida como una totalidad del cuerpo en conjunción con la mente humana.

*Como les faltan los grandes espacios abiertos y viven muy juntos unos con otros, los japoneses aprendieron a aprovechar al máximo los pequeños espacios. Fueron particularmente ingeniosos en el agrandamiento del espacio visual mediante la exageración de la participación cenestésica. Sus jardines no están diseñados tan sólo para que los contemplen los ojos, y en la experiencia de pasear por un jardín japonés entra mucho más que el número acostumbrado de sensaciones musculares. El visitante se ve de trecho en trecho obligado a mirar donde pisa para escoger su camino por losas pasaderas irregularmente espaciadas dispuestas en un estanque. En cada piedra debe detenerse para mirar donde pondrá el pie al siguiente paso. Incluso los músculos del cuello se hacen entrar deliberadamente en juego. Al alzar la vista le detiene un momento la contemplación de un aspecto que cambia en cuanto da el siguiente paso en un nuevo apoyo.* (Hall, 2011: 68,69).

46 Ver el apartado 1.3b de este documento: *El lugar y el tiempo*.

47 Sensación general de la existencia y del estado del propio cuerpo, independiente de los sentidos externos, y resultante de la síntesis de las sensaciones, simultáneas y sin localizar, de los diferentes órganos y singularmente los abdominales y torácicos. (DRAE versión electrónica, 2001).

Cuando los objetos arquitectónicos, así como otros de esencia artística, nos permiten imaginar y hacer empatía con lo que identifica a la universalidad humana entonces logra movernos emocionalmente. Para Pallasmaa *la calidad de la arquitectura reside no en el sentido de la realidad que expresa, sino en su capacidad para despertar la imaginación*. Con lo cual para él la significación de la creación arquitectónica debe estar depositada en los elementos que hacen posible una experiencia multi-sensorial del espacio, esto es que involucre a todos los sentidos además de que contenga representaciones simbólicas y asociaciones que den lugar a un rango amplio de interpretaciones, donde la conciencia puede desplazarse de una a otra posibilidad. Los significados de la experiencia tienen que aludir a lo que conforma el mundo del habitante, lo biológico, lo cultural, lo colectivo, lo individual, lo consciente, lo inconsciente, lo analítico, lo emocional y por lo tanto dirigido a estimular al cuerpo, a la mente y al espíritu. Una experiencia que deja impresión profunda, es decir significativa a partir de las premisas de Pallasmaa es aquella capaz de sintetizar la totalidad de la receptividad física y mental del individuo. (Pallasmaa, 1996: 453).

Como conclusiones a los planteamientos analizados en este apartado, se observa en primer lugar que la arquitectura cuenta con un lenguaje y aptitud comunicativa, que tiene naturaleza artística pero debe satisfacer su finalidad utilitaria y requerimientos constructivos. Los objetivos funcionales, estéticos y fenomenológicos son parte del diseño del habitar significativo que contempla un espacio arquitectónico que conduce su significado a través de las cualidades que enriquecen la experiencia multi-sensorial y simbólica para su habitante.

También se puede decir que el lenguaje verbal y escrito tiene un desarrollo técnico que no es directamente comparable con el lenguaje arquitectónico, sin embargo éste último puede comunicar transmitiendo sensaciones e incluso ideas. Aunque hay que reconocer que éstas nunca serán de la precisión del lenguaje verbal y también depende de la disposición receptiva del habitante, consciente e inconsciente, y de su particular interpretación.

Por otro lado tal como Umberto Eco lo reflexiona, la arquitectura también se ha utilizado con su capacidad comunicativa como instrumento ideológico de grupos de poder a lo largo de la historia, por lo que la intencionalidad depositada en su diseño conlleva una responsabilidad y consecuencias que hay que asumir.

Para capitalizar la capacidad expresiva y de significación de la arquitectura no puede pretenderse que se dé sólo desde de un concepto intelectualizado o de una composición formal configurada con elementos que aislados también pueden ser signos, pues sin su articulación como totalidad no se logra una fuerza en lo que se busca transmitir. Esta capacidad también se ve reducida si sólo se contempla un diseño basado en lo formal o la tecnología, todos los elementos de la arquitectura son imprescindibles a tomar en cuenta para lograr espacios para el habitar.

Además la experiencia del habitante, tomando en cuenta que no se puede determinar, siempre se puede enriquecer con cualidades estéticas que permitan la interacción sensitiva de toda la complejidad humana, tomando en cuenta que el proceso perceptivo alude a cuerpo, mente y espíritu.

Por último cabe señalar que existen distintas formas de expresión de la realidad que utilizan los distintos tipos de lenguaje, al ser sistemas de comunicación de referencias y significados, para dar sentido a lo que nombramos y articulamos. Pero sólo el uso que hace la poesía del lenguaje logra trascenderlo por medio de la imagen poética (sobre la que se profundiza en el siguiente apartado) que construye a partir de él, de elementos tales como las palabras, de ahí su relevancia y capacidad de decir lo indecible.

*(...) el lenguaje tocado por la poesía, cesa de pronto de ser lenguaje, trasciende el lenguaje. (...) el poema es el lenguaje –y lenguaje antes de ser sometido a la mutilación de la prosa o la conversación-, pero es algo más también. Y ese algo más es inexplicable por el lenguaje, aunque sólo puede ser alcanzado por él. Nacido de la palabra, el poema desemboca en algo que la traspasa. (Paz, 2003: 111).*

La fuerza poética también se presenta en la capacidad comunicativa del lenguaje arquitectónico por la naturaleza artística<sup>48</sup> de la disciplina, por lo tanto en esta esencia contiene un potencial a desarrollar:

*El poeta redescubre el mundo con la palabra y ya no puede observarlo con las mismas particularidades que el lenguaje cotidiano le ofrecía. Pero es en esa relación de dependencia con el lenguaje donde el poeta, en el acontecer de sus imágenes, imprime nuevas inquietudes y diversos referentes que le sitúan en el origen mismo del lenguaje; en un orden de libertad lingüística que le capta por entero y pone al lenguaje en un estado de emergencia que desborda todos sus sentidos. En un estado de fascinación abrumadora y desconcertante donde la palabra deja de ser simple geometría, signo que designa y caracteriza una realidad movедiza que se afianza en conceptos previamente adquiridos para devenir en una producción incesante de nuevos y distintos sentidos. (Royo, 2004: 95).*

48 *Todo arte es en esencia Poesía. (Heidegger, 2006: 96).*

Así que debo poner sobre la mesa algo que he pensado recientemente que puede ser la clave de mi punto de vista en cuanto a todas las obras de arte incluyendo la arquitectura. Así que lo pongo en la mesa: el Silencio y la Luz. (...) Deseo de ser, de expresar. Algunos pueden decir que es el ambiente del alma –si van hacia atrás y piensan en algo en que la luz y el silencio estaban juntos, y tal vez sigan juntos, y separados sólo por la conveniencia del argumento. Yo volteo a la luz, la dadora de todas las Presencias, por voluntad, por ley. Pueden decir que la luz, dadora de todas las presencias, es la creadora de un material, y que el material fue hecho para arrojar una sombra, y que la sombra pertenece a la luz. (...) Pero uno puede decir, luz al silencio, silencio a la luz, tiene que ser una clase de umbral ambiental y cuando es percibido, sentido, ahí hay inspiración.

Louis I. Khan. *Silence and Light*. Fragmento.1969. (Khan, 2003: 236, 237).



4. El Salk Institute (1959-1965) de Khan y el Bebedero de Barragán (1958-1963). Louis I. Khan contactó a Barragán al conocer este proyecto en Las Arboledas para pedirle consejo sobre el diseño de la plaza del instituto que remata al mar. De esa manera se conocieron y compartieron experiencias.

- Silencio. *En mis jardines, en mis casas, siempre he procurado que prive el plácido murmullo del silencio, y que en mis fuentes cante el silencio.*
- Soledad. *Sólo en íntima comunión con la soledad puede el hombre hallarse a sí mismo. Es buena compañera, y mi arquitectura no es para quién la tema y la rehuya.*
- Serenidad. *Es el gran y verdadero antídoto contra la angustia y el temor y hoy más que nunca, la habitación del hombre debe propiciarla. En mis proyectos y en mis obras no otro ha sido mi constante afán, pero hay que cuidar que no la ahuyente la indiscriminada paleta de colores. Al arquitecto le toca anunciar en su obra el evangelio de la serenidad.*

Luis Barragán. *Discurso de aceptación del Premio Pritzker*. Fragmento.1980. (Riggen, 2000: 59)



## 4.2 La potencialidad poética del espacio arquitectónico desde su esencia artística

Todos los sentidos se despiertan y armonizan en la ensoñación poética. Y esta polifonía de sentidos es aquello que la ensoñación poética escucha y la conciencia poética debe registrar. Gastón Bachelard

La esencia *artística* que se manifiesta por medio de las cualidades *estéticas*<sup>49</sup> de la arquitectura es poética. Pero cuando aquí se expresa como potencialidad a desarrollar se refiere a que no basta con sembrarla desde la intencionalidad del arquitecto en la poiesis del espacio con estrategias compositivas que vayan más allá de una preocupación reduccionista centrada en el resultado formal. Esta potencia poética sólo se termina de desplegar con la particular percepción y validación del individuo que la vive y que gracias a su experiencia se convierte realmente en habitante.

Se debe advertir que al estudiar las nociones de poética no se pretende afirmar que tal cómo se generó en la tragedia griega o se produce en la poesía como género literario se puede entender la creación de lo poético arquitectónico, pero permite un mejor entendimiento del tema pues esas son sus bases. Así que es importante tener presente que la naturaleza de cada disciplina artística, en este caso la arquitectura que requiere materializarse en un objeto funcional y habitable, es particular y no se pueden traspasar directa y literalmente los modelos entre unas y otras.

49 *Diferencia entre lo artístico y lo estético.* El vocablo *arte* viene del latín “ars” que en principio deriva del “techné” griego y por lo tanto como afirmaba Platón no era considerado *un trabajo irracional*. Esta implicaba oficios técnicos dentro de los que se contaba a la arquitectura que se limitaba a seguir modelos constructivos sin permitir la expresión individual o búsqueda de originalidad. Todas las destrezas que requieren ciertas reglas, incluyendo por ejemplo el conducir un ejército, eran consideradas artes. El arte entendido en la antigüedad y hasta la Edad Media era mucho más amplio que lo que hoy abarcan las bellas artes, pues incluía labores manuales como la sastrería y la artesanía y a las ciencias. En el medioevo se establece una clasificación entre artes mecánicas y artes liberales que prevaleció hasta el Renacimiento. La arquitectura pertenecía a la primera categoría y la música a la segunda por ejemplo. En el Renacimiento inicia el proceso de separación de los oficios y las ciencias de las artes reconocidas como destrezas de distinto carácter. Se incorpora al ámbito artístico a la poesía cuando se revisa de vuelta la opinión sobre ésta en la *Poética* de Aristóteles. En esta época también vuelve el auge de la valorización de la belleza por lo que aunque surgieron otras clasificaciones fue tomando forma la idea de las “bellas artes”. Sin embargo no fue sino hasta el siglo XVIII cuando el filósofo francés Charles Batteux (1713 -1780) acuña el término como tal y la clasificación, que poco ha variado, se establece y es universalmente aceptada. La Estética se formaliza como disciplina filosófica que estudia las artes en la misma época con el filósofo alemán Alexander Baumgarten (1714-1762) que introduce el término *estética* a esta rama que existía previamente. (Tatarkiewicz, 2001: 39-50).

Por lo tanto el *arte* se puede definir como *una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque [conmocionar]*. (Tatarkiewicz, 2001: 67). Mientras la *estética es el estudio de las teorías, razones, cualidades o categorías y efectos de la percepción del arte*. (DRAE versión electrónica, 2001). Ésta última se asocia con lo bello porque históricamente éste ha sido la referencia principal del juicio estético. Por lo tanto estas cualidades son variedades de la belleza, y se llaman categorías cuando se trata de una propiedad general que comprende una multiplicidad de cualidades. Entre estas categorías se encuentra *lo sublime*. (Tatarkiewicz, 2001: 188).

Esta y otras cuestiones son aclaradas por el arquitecto Josep Muntanola, uno de los teóricos que se ha dedicado a la investigación de la poética arquitectónica, donde además enfatiza algo que en el presente trabajo también interesa subrayar:

*Que las relaciones entre la poética y arquitectura son potencialmente y culturalmente una fuente de inspiración y de orientación para el diseño arquitectónico (...)*

(Muntanola, 1981:11, 22,23).

Esta indagación tampoco intenta sugerir que para diseñar o para revelar la potencialidad poética arquitectónica desde el proceso creativo exista una receta metodológica, ni busca alentar la obtención de productos genéricos y previsibles. Más bien se plantean criterios teóricos que se espera puedan llevar a utilizar las relaciones entre la poética y el diseño del habitar como recurso de reflexión para desarrollar en la práctica en estrategias proyectuales y de sensibilización del individuo ante su experiencia arquitectónica. Lo cual siempre contempla tomar en cuenta las condiciones únicas a resolver que cada proyecto plantea. (*op. cit.*: 64,65).

*El arquitecto, diferentemente al poeta trágico, no utiliza el “médium” de las palabras para “tramar” sus obras, sino el proyecto constituido por diseño, planos o dibujos. Su obra se representa una sola vez cuando se construye, salvo raros casos, y muy pocos edificios, una vez destruidos, se vuelven a construir de la misma manera. Los diseños, planos o dibujos pueden permanecer como la poesía de la tragedia, pero no se representan, quizás nunca (...) En cambio, una obra construida se convierte en una representación espacial permanente, cobijando mil y una tragedias y cambiando muchas veces su significación. La fábula, o la imitación estética de los hechos que constituía el corazón poético de la tragedia (...) es la que debe darnos clave de la poética correspondiente en arquitectura, aunque ello sea una operación muy arriesgada. (*op. cit.*: 23).*

Tal como se observa, el análisis de Muntanola sobre la poética arquitectónica parte del estudio de las teorías aristotélicas que presentan a la *mímesis*<sup>50</sup> o imitación estética como origen de la poética de la tragedia griega.

Poética es la cualidad del arte de la poesía que se asocia con la manifestación del sentimiento estético que va más allá de un tipo de composición literaria; la poesis es el acto de creación de dicho arte que alude a la producción que convierte sus componentes en algo nuevo y que por medio de su obra activa a la poética. Ambos términos vienen de la raíz griega que significa hacer. Por lo tanto la poética arquitectónica implica la estructura generativa de su creación y su potencia creadora y transformadora. (Saldarriaga, 2002: 274 / Muntanola, 1981: 8,9).

50 Concepto ya referido en el apartado 2.2 de este documento, pp. 39 nota no. 35 en torno a los planteamientos de Gadamer.

El principio de imitación al que Aristóteles se refiere como factor del origen de la poesía dramática de la tragedia griega es lo que se denomina como la *mímesis*, cuya teoría es interpretada como la producción de cosas irreales o ficticias según lo enunciaba Platón, mientras otros la describen como la imitación que es una representación o emulación de la realidad. Lo cierto es que la *mímesis* no se refiere a una copia simplemente y no siempre ha sido entendida sólo como la imitación bella de la naturaleza, pues parte de lo que se asume como verdadero y real con la ficción creada.<sup>51</sup> (Tatarkiewicz, 2001: 128).

*Mímesis que ya no hay que entender, pues como pasiva imitación o reduplicación de un objeto, sino como la activa conexión de una trama estructural: la construcción y una fábula psicosocial: el habitar; como la poética transformación de lo físico en significativo, de un objeto en imagen (...)*<sup>52</sup>

Toda producción artística conlleva la producción de algo artificial o ficticio que requiere convertirse en significativo más allá del objeto que aparenta ser, y esa transformación se da con el sentido de lo que representa desde su *mímesis*. La obra de esencia artística, incluyendo a la arquitectónica, manifiesta su poética cuando su materialidad logra convertirse en una imagen que percibida se aprecia y logra ser significativa. Esta es designada como *imagen poética*.

Aristóteles encuentra que en la tragedia clásica se detona *el proceso poético o de transformación de la obra dramática en significativa*, por medio de la *mímesis* o imitación de la acción que se da en el transcurrir de la puesta en escena. Esta representación transmite su mensaje a la audiencia por medio todos sus componentes que van desde el guion hasta la actuación de los artistas o la configuración del escenario. De ahí que la acción mimética adquiriera tanta relevancia en sus teorías.

51 La *mímesis* como imitación de lo bello natural y origen del arte ha sufrido cambios y distintas valoraciones a lo largo de la historia de la estética según evoluciona el pensamiento de la época. Por ejemplo, después de la clasificación de las Bellas Artes de Batteux en el siglo XVIII, *Rosseau (1712-1778) se apartó de la reproducción del mundo empírico para buscar en el arte una estética que se fundara en la abundancia de emociones y pasiones que dio lugar al romanticismo*. (Cassirer, 1997: 209,210).

Tatarkiewicz por su parte, en su obra de 1976 *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*, presenta varias concepciones sobre lo que se puede entender actualmente como arte y sus conceptos fundamentales, tales como la belleza y la *mímesis* en la historia de la estética, En la definición de arte que propone incluye a la *mímesis* pero también otras nociones que han surgido posteriormente como elementos configurativos de éste concepto. Ver nota 49 pp.101. (Tatarkiewicz, 2001: 56-67).

52 Xavier Rubert de Ventós en el prólogo al libro *Poética y arquitectura* realizado por Muntañola y publicado en 1981, pp.8

*La poética se produce en la tragedia cuando la fábula [o imitación de la acción] mimetiza una acción en congruencia con unos caracteres, siendo el “médium”: el movimiento de los personajes, la dicción, el pensamiento, el espectáculo, etc. (Muntañola, 1981: 22).*

Muntañola, consciente de que la poesía dramática clásica y su representación no son directamente comparables con la producción del espacio arquitectónico, incluye en la capacidad comunicativa de la arquitectura el estudio de la persuasión de la retórica para transmitir sus mensajes y atraer a quién interactúa en ella. Aunque este teórico emprende un análisis semiótico del proceso poético arquitectónico en su trabajo, enfoque distinto que al que aquí se sigue, aporta valiosas reflexiones sobre cómo el arquitecto puede ser *el productor de un discurso poético dentro de una historia colectiva.* (Muntañola, 1981: 16).

*Por caminos paralelos llegaríamos a la conclusión de que imitar formas no es copiarlas, sino “fabularlas”, es decir: convertirlas en poesía. El arquitecto es el poeta de las formas, porque sabe “construirlas” (“tramalarlas”) poéticamente, mediante la encadenación de sus elementos (caracteres) dentro de una misma totalidad, mito o fábula. El programa, las estrategias de distribución funcional, los dibujos, los sistemas de representación, etc., pertenecen paralelamente, a lo que Aristóteles llamaba (...) retórica por un lado y espectáculo por otro. (op. cit.: 24).*

La creación o poiesis arquitectónica es explicada por este arquitecto como:

*La capacidad de hacer verosímil un habitar desde un construir (...) transformando poéticamente un contexto histórico geográfico dado. (op. cit.: 8).*

En su definición está presente la idea de poiesis como productora y transformadora; también entra el concepto de *mímesis* para que sea verosímil la creación es decir, que logre ser una representación que emula la realidad y el imaginario donde lo artificial cobra vida. Y aunque no lo menciona como tal es pertinente agregar que la transformación poética a la que se refiere en su texto tiene efecto sobre todo el contexto, sí el histórico y geográfico, pero también el social, cultural, etc. y por lo tanto al individuo.

Muntañola relaciona a la *mímesis* en la tragedia a partir de la teoría aristotélica de la poesía con la arquitectura para encontrar el origen de la poética en ésta.

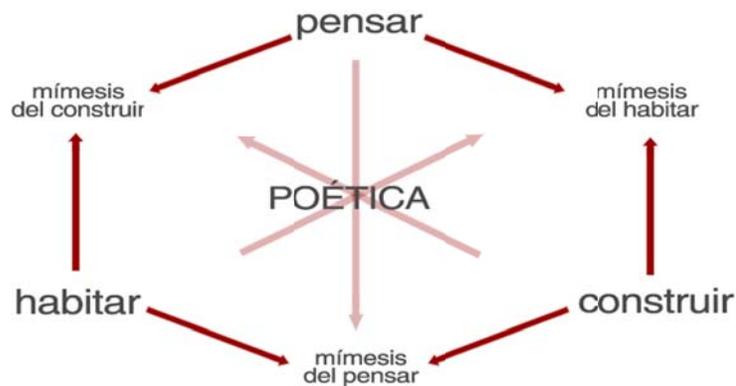
*¿Qué imita la arquitectura? Esta ha sido la pregunta sin respuesta de todos los teóricos de la arquitectura de los últimos 2000 años, especialmente de los que a partir del siglo XVIII empezaron a preocuparse por la posibilidad tan aristotélica de “tipificar” la arquitectura. Lo único evidente, es que lo propio de la arquitectura son las formas construidas y su “trama” (...).* (op. cit.: 23).

Él mismo propone una respuesta a su pregunta proponiendo que existe una *doble mimesis*<sup>53</sup> o doble estructura de representación en la conformación de la poética arquitectónica. Es decir que la arquitectura desde su esencia artística imita y transforma a la realidad representando (como parte de la capacidad simbólica del ser humano) y reproduciendo formas e intenciones desde que se diseña, hasta el *construir* y el *habitar* en términos heideggerianos. (Muntañola, 1981: 57-59).



5. Diagrama a partir del original de J. Muntañola: *Génesis del Simbolismo Humano*.

A estos términos añade el factor del *pensar* como diseñar para proponer una triada análoga al pensamiento de Heidegger buscando explicar la génesis de la poética arquitectónica. Del pensar en el proyecto se bifurca la doble mimesis, pues hay que diseñar el habitar y el construir, pero ambos aspectos se compenetran. Plantea un desdoblamiento de cada término en los otros dos, donde todos se interrelacionan. (*op. cit.*: 57-59).



6. Diagrama a partir del original de J. Muntañola: *Analogía entre el Habitar, el Pensar y el Construir*.

53 Planteamiento que el autor refiere a las teorías del filósofo húngaro Georg Lúkacs (1885-1971).

*Por una parte, la arquitectura transforma (imita) la naturaleza gracias a su capacidad constructiva, por otra parte, transforma (imita) el "hábitat" social, gracias a su capacidad de "habitabilidad". (...) La lectura que hace Heidegger de esta misma realidad al puntualizar que hay que construir desde un "habitar" y desde un "pensar", creo que sigue la misma senda teórica, ya que su conclusión final de que "construir" y "pensar" son ambos necesarios al "habitar" pero, simultáneamente, son inconfundibles, ya que no se puede construir y pensar al mismo tiempo (...) El punto esencial es que en arquitectura no podemos pensar en el construir sin definir al mismo tiempo un habitar (...) es justamente por esta interrelación entre el construir, el habitar y el pensar que la arquitectura puede ser poética. (Muntañola, 1981: 57-59).*

Al ser el habitar (hábitat social, cultural) y el construir (construcción) lo que representa la realidad y reproduce la creación arquitectónica según Muntañola, es a partir de estos elementos que la arquitectura crea su fábula, entendida como la acción de la imitación aristotélica. Entonces siguiendo estos planteamientos la poética arquitectónica se puede originar a partir del *construir*, el *habitar* y el *pensar*. En este proceso se requiere que el ser humano, arquitecto y habitante, se reconcilien con su propio habitar, es decir que es vital que recupere esta capacidad para que se origine la poética en el espacio arquitectónico.

*"La poesía construye la naturaleza del habitar...": Poéticamente, el hombre habita...La poesía y el habitar no solamente no se excluyen el uno al otro sino que se pertenecen. Pero la capacidad de poesía sólo es posible si el hombre se apropia en cuanto hombre "afable", con "corazón", reconciliado con su propio habitar (...) Como lo indica el mismo Heidegger (...) y debido a su naturaleza de medir lo inmedible, la poesía (y con ella la arquitectura en cuanto poética) opera con imágenes, es decir con cosas que son y no son. La arquitectura como poética será, pues, la que sea capaz de convertir el objeto en imagen. Sólo así el construir, el habitar y el proyectar (y con ellos lo físico, lo social y lo psicológico del lugar habitado) cumplirán con la máxima de Hölderlin: "Poéticamente, el hombre habita"... (op. cit.: 60).*

Una vez diseminada la intención en la potencialidad poética ésta tiene la posibilidad de manifestarse, como ya se ha mencionado, sólo si el espacio arquitectónico ha sido diseñado con la capacidad de transformar su materialidad en *imagen poética* para ser transmitida y percibida a partir de la interacción con sus habitantes. Esto es que el ciclo se completa hasta que el individuo aprecia su experiencia como poética, considerando que la interpretación de sus efectos puede tener distintos matices y depende también de la disposición, sensibilidad y cuestiones particulares del caso.

*La transformación de lo tangible a la intangibilidad de la imagen entonces es imprescindible para que se logre activar la poética del espacio arquitectónico.*

Para el filósofo Gastón Bachelard esta imagen dinámica y variable tiene la facultad de unir la realidad y una subjetividad pura pero efímera porque se origina a partir de la libertad de la imaginación. Esta naturaleza intempestiva hace que se asome en lo que define como el instante poético<sup>54</sup>, por lo tanto se anticipa a cualquier pensamiento razonado. (Bachelard, 2010: 10, 11, 16).

Así como la historia es producto de la memoria y la filosofía de la razón, la poesía es creada por la imaginación que permite ver otra realidad, es el lugar donde se sincronizan lo real y lo fantástico. (Lapoujade, 1988: 45,99).

El escritor mexicano Octavio Paz (1914-1998) reseña a la imagen poética en términos literarios, sin embargo sus palabras permiten comprender su función como ensanchadora de realidades, ya que al generarla el poeta puede ampliar los significados y por lo tanto el mundo percibido a primera vista.

*(...) designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases que el poeta dice y que unidas componen un poema. Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paranomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc. (...) Cada imagen –o cada poema hecho de imágenes– contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos. Así San Juan habla de “música callada”, frase en la que se alían dos términos en apariencia irreconciliables (...) La imagen es cifra de la condición humana. (Paz, 2003: 98).*

En la obra poética las palabras como elementos de la imagen o imágenes que la conforman no pierden su significado individual, sin embargo juntas expanden y cambian la asumida realidad expresando incluso el misterio en las contradicciones de la vida misma que la razón no llega a explicar. Lo imposible se convierte en posible, lo inerte cobra vida, lo pesado se convierte en ligero, se abraza al aire, se ama eternamente, el sol acaricia, alcanzamos las estrellas, la música calla, los espacios cantan, el tiempo de la vida se detiene y ésta se eleva sobre la condición mortal humana.

*El poeta nombra las cosas: éstas son plumas, aquéllas son piedras. Y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello. (...) Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar. Por tanto la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad [expresada aquí como la realidad aceptada como verdadera]. El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. (...) la piedra es un momento de la realidad; la pluma otro; y de su choque surge la imagen, la nueva realidad. (Paz, 2003: 99).*

54 El instante poético es definido por Bachelard como un instante complejo donde suceden simultaneidades y tiene efectos profundos en quién lo vive, pues cambia la percepción del tiempo mecánicamente medido. Para ahondar en ello acudir a las pp. 24, 25 y 107 de éste documento donde se refieren varios aspectos de este planteamiento. (Bachelard, 1997: 226).

Ya que el proceso dinámico de la imagen poética descubre nuevos mundos y significados es fundamental contar con la creatividad e imaginación como parte de las habilidades que el poeta tiene que desarrollar.

La imagen poética siempre se renueva y permite trascender al lenguaje habitual por su fuerza y alcance, incluso se llega a liberar de él.

*La imagen poética es una emergencia del lenguaje, está siempre un poco por encima del lenguaje significante. (...) Pero esas emergencias se renuevan: la poesía pone al lenguaje en estado de emergencia. La vida se designa en ellas por su vivacidad. Esos impulsos lingüísticos que salen de la línea ordinaria del lenguaje pragmático son miniaturas del impulso vital. (...) ¿Hacer imprevisible la palabra no es un aprendizaje de la libertad? (...) Pero la poesía contemporánea ha puesto la libertad en el cuerpo mismo del lenguaje. La poesía aparece entonces como un fenómeno de la libertad. (Bachelard, 2010: 18,19).*

Esta liberación se da gracias a que a diferencia de otras expresiones comunicativas tales como comentarios o el uso de la prosa literaria, en las que el lenguaje permanece como un conjunto de signos movibles e intercambiables, en la imagen el sentido es ella misma por lo tanto las palabras son insustituibles y ésta se convierte en irreductible ya que si cambian se pierde. (Paz, 2003: 110,111).

Además la imagen poética logra no sólo enunciar una serie de aspectos como lo hace una descripción, sino que va más allá al recrear, es decir, reproducir el momento de la percepción de un individuo de la realidad, de golpe. En la riqueza del proceso perceptivo (que Pallasmaa describe como polifónica y atmosférica) existen una simultaneidad y pluralidad de objetos, cualidades, sensaciones y significados que se unifican gracias al sentido que la interpretación individual le otorga a esta experiencia. La imagen es la única forma de expresión que usando el lenguaje pero llevándolo al límite puede expresar la complejidad indescriptible ya que es capaz de invitar a revivir la experiencia de lo real.

*El poeta no describe la silla: nos la pone enfrente. Como en el momento de la percepción, la silla se nos da con todas sus contrarias cualidades y, en la cúspide, el significado. Así la imagen reproduce el momento de la percepción y constriñe al lector a suscitar dentro de sí al objeto un día percibido. (...) evoca, resucita, despierta, recrea. O como decía Machado: no representa, sino presenta. (...) El poema nos hace recordar lo que hemos olvidado: lo que somos realmente. (op. cit.: 108,109).*

Bachelard también encuentra que en el terreno de la conjugación de lo real y lo irreal es que la poética, es donde se puede llevar al ser humano a liberarse del letargo automático en el que el que vive.

La imaginación poética *seduce o inquieta* al individuo, desprendiéndolo del pasado, de la realidad y le descubre una nueva perspectiva y posibilidades futuras. Cuando esta *agitación* que lo poético causa logra contactar al ser con niveles profundos de su propia interioridad, llega a cuestionarlo existencialmente hasta llegar a despertarlo.

*Nosotros proponemos, al contrario, considerar la imaginación como una potencia mayor de la naturaleza humana. (...) es imposible recibir la ganancia psíquica de la poesía sin hacer cooperar sus dos funciones de psiquismo humano: función de lo real y función de lo irreal. Se nos ofrece una verdadera cura de ritmo análisis en el poema que teje lo real y lo irreal que dinamiza el lenguaje por la doble actividad de la significación de la acción y de la poesía. (...) Con la poesía, la imaginación se sitúa en el margen donde precisamente la función de lo irreal viene a seducir o a inquietar –siempre a despertar- al ser dormido en su automatismo. (Bachelard, 2010: 26,27).*

El proceso poético no sólo consiste en la conversión de lo material en imagen inmaterial, sino también en la repercusión que esto tiene en su contexto y en la transformación profunda y espiritual que sucede en quién se somete a él. Así que cuando el espacio poético es capaz de convertir la realidad, entonces también lo es de incidir en todos los seres que existen dentro de sus límites y a él se exponen en los actos del habitar que por lo tanto es en esencia poético. Este es el objetivo del diseño del habitar significativo, la transformación hacia el bienestar del individuo y su mundo, que contribuya a su alivio y a la restitución de su sentido de vida, cuestión que en el desarrollo del proceso poético arquitectónico entonces encuentra una alternativa.

La dificultad de la conversión del objeto a imagen poética en el caso específico de la arquitectura, se halla en que la obra tiene que responder a la concreción de su propuesta en un objeto físico, funcional y habitable, lo cual le resta libertad frente a otras expresiones artísticas.

*La imagen poética, como producto privilegiado de la imaginación, no requiere de ninguna materialización ni ninguno de los sentidos en particular para comunicarse, por ello constituye el acto imaginativo por excelencia. Tal como el lenguaje hablado subsume y enuncia cualquier información de campos ajenos a su ejercicio, así la imagen poética abarca y expresa cualquier intención imaginativa, por más que ésta sea imposible o contradictoria, sin necesidad de recurrir a una representación unívoca, como es el caso de la pintura. (...) La imagen poética cumple con el cometido de las artes más abstractas, como la música y la arquitectura, sin renunciar a un mensaje concreto. Un mensaje que en cierta medida participa del universo conceptual y sensorial de una manera autorreferencial, y que sin embargo toca una amplia gama de asociaciones intelectuales y emocionales. (Godoy, 2001: 18).*

Sin embargo como hasta ahora se ha analizado, la creación y recuperación del espacio poético es factible, cuidando la activación y expansión de su capacidad expresiva por medio de todas las propiedades perceptibles que lo conformen, es decir de sus *cualidades estéticas*. Tal como ya se ha subrayado en el apartado anterior (4.1), hay que favorecer la experiencia multi-sensorial del espacio arquitectónico significativo (no sólo las condiciones formales que apelan a lo visual por ejemplo) desde las intencionalidades y estrategias del proceso de diseño.

Las *cualidades estéticas* se refieren a las propiedades que son captadas por los sentidos y juntas otorgan el carácter particular a una obra según estas se expresen en ella y sustentan su mérito artístico. Estas características comunican desde el lenguaje arquitectónico, pues permiten percibir un objeto y otorgarle una interpretación cualitativa y significado a lo que un objeto transmite y nos representa, entonces son las que generan la imagen poética desde el objeto físico.

Estas cualidades incluyen propiedades pueden ordenarse y asociarse de distinta manera, por ejemplo según características específicas que se perciben como la forma, textura, timbre, color, etc. o por la reacción que provocan o evocan como la serenidad, nostalgia, alegría, misterio o aburrimiento. (Mitias, 1998: 11).

Se les llama categorías estéticas cuando agrupadas varias características conforman una cualidad principal. Aunque la clasificación de estas categorías ha variado con el tiempo, ha persistido aquella que las cataloga según el juicio estético del gusto. Por lo tanto todas las categorías son variedades de la belleza, pues históricamente se le ha tomado a ésta como la principal referencia y modelo del goce y placer humano. (Tatarkiewicz, 2001: 186-189)

*A las variedades de la belleza se las denomina también como categorías, sin embargo esto ocurre sólo con las variedades más generales que comprenden una multiplicidad de variedades. (op. cit.: 188).*

Entre las categorías principales y genéricas en la historia de la estética se encuentran lo bello, lo sublime, lo feo, lo cómico, lo trágico y lo gracioso a las que se han agregado otras que por lo regular derivan de las anteriores. (Farre, 1967: 30).

Esta investigación se alude a lo bello y lo sublime, por ser las categorías que alcanzan la provocación de los niveles máximos de los efectos del goce estético, como dos alternativas expresivas de la poética del espacio arquitectónico significativo que directamente enfatizan la expansión espiritual, tema que se aborda en la segunda parte de este documento.

Estas cualidades estéticas resultan del planteamiento integral derivado del proceso de diseño, que deben manifestarse en la calidad de la concreción edificada de la obra arquitectónica. Al final de este apartado se presenta una síntesis esquemática del proceso del diseño del habitar significativo hasta su despliegue poético en la develación del espacio en el espacio arquitectónico. Lo cual no propone una metodología, sólo resume los planteamientos hasta ahora expuestos y aspectos que se consideran indispensables para lograr el objetivo del diseño arquitectónico del habitar.

Este planteamiento contempla el uso de lo que aquí se refiere como *recursos del diseño arquitectónico* junto con el favorecimiento y valorización de lo que ya se ha mencionado en el apartado anterior, como la *materia prima personal interna* a cuyos elementos Pallasmaa y Bachelard hacen referencia en sus estudios.

(Pallasmaa, 1996: 450, 451).

Los *recursos del diseño arquitectónico* son todos aquellos bienes con los que se cuenta en el proceso creativo del habitar. Lo cual comprende los estudios analíticos de todos los factores de la problemática del caso proyectual específico y la implementación de herramientas de proyecto y lenguaje arquitectónico compositivo del todo al detalle.

Dentro de este grupo se encuentran procedimientos tales como el análisis y sensibilización hacia el lugar para generar el espacio (tal como Heidegger lo refiere) tomando en cuenta al contexto físico, histórico, social, cultural y económico; el estudio de las necesidades humanas, funcionales y constructivas del proyecto; así como el conocimiento, habilidad, creatividad y esfuerzo dispuestos en el ejercicio compositivo manifestados en el uso de la geometría, la forma, las proporciones y escalas, luz, inclusión de lo natural, vanos, macizos, hasta el aprovechamiento de las condiciones estructurales y de las propiedades sensoriales de los materiales constructivos elegidos como los son la textura, el color, sus matices de opacidad, etc.

Por su parte el estímulo de los elementos de la *materia prima personal interna* como la memoria y la imaginación a partir de las propiedades de la creación arquitectónica resultante materializada, debe considerarse como parte integral del diseño del habitar desde su génesis y relacionarse con las estrategias de los recursos proyectuales mencionados para dar lugar a la propuesta. Estos materiales son facultades de los sentidos internos humanos como la imaginación y la ensoñación, la memoria, la intimidad y el sentido de protección, pertenencia e identidad, que aparecen en la interpretación del proceso perceptivo y aportan los valores significativos a los acontecimientos de la vida personal del habitante.

Los criterios y análisis teóricos aquí presentados pretenden motivar la reflexión y el estudio para llegar a la praxis en estrategias de diseño que utilizando los *recursos del diseño arquitectónico* expresen una síntesis de proyecto para su edificación, donde las *cualidades estéticas* resultantes del espacio proyectado, estén pensadas en conjunción a la provocación de las facultades y apreciaciones que conforman la *materia prima personal interna*.

En resumen de lo expuesto en este apartado, el diseño del habitar significativo parte del *pensar* del acto creativo o poiesis arquitectónica que implementa a la mimesis para representar las intenciones del *habitar* que se materializarán en el *construir* y así encontrar la posibilidad del desarrollo de la potencialidad poética de su obra.

La oscilación de la mimesis es una alternancia de opuestos complementarios ubicada en el límite entre la verdad que imita y la ficción que se crea, que se manifiesta por medio de lo que las cualidades estéticas del espacio resultante del proceso de diseño. Estas propiedades comunican la representación de la evocación mimética y según el desarrollo de su aptitud expresiva, permiten al espacio artificial arquitectónico trascender su tridimensionalidad física y transformarse en una imagen viva, verosímil y transmisora de la poética en la experiencia sensible del individuo.

Si el espacio logra a partir de sus cualidades perceptibles provocar en quién lo vive efectos de goce en distintas intensidades, entonces el sentimiento poético se transmite desde la sensibilidad creativa del arquitecto hasta su obra e incide en el habitante, lo cual completa el proceso de despliegue de la poética del espacio en el espacio arquitectónico significativo.

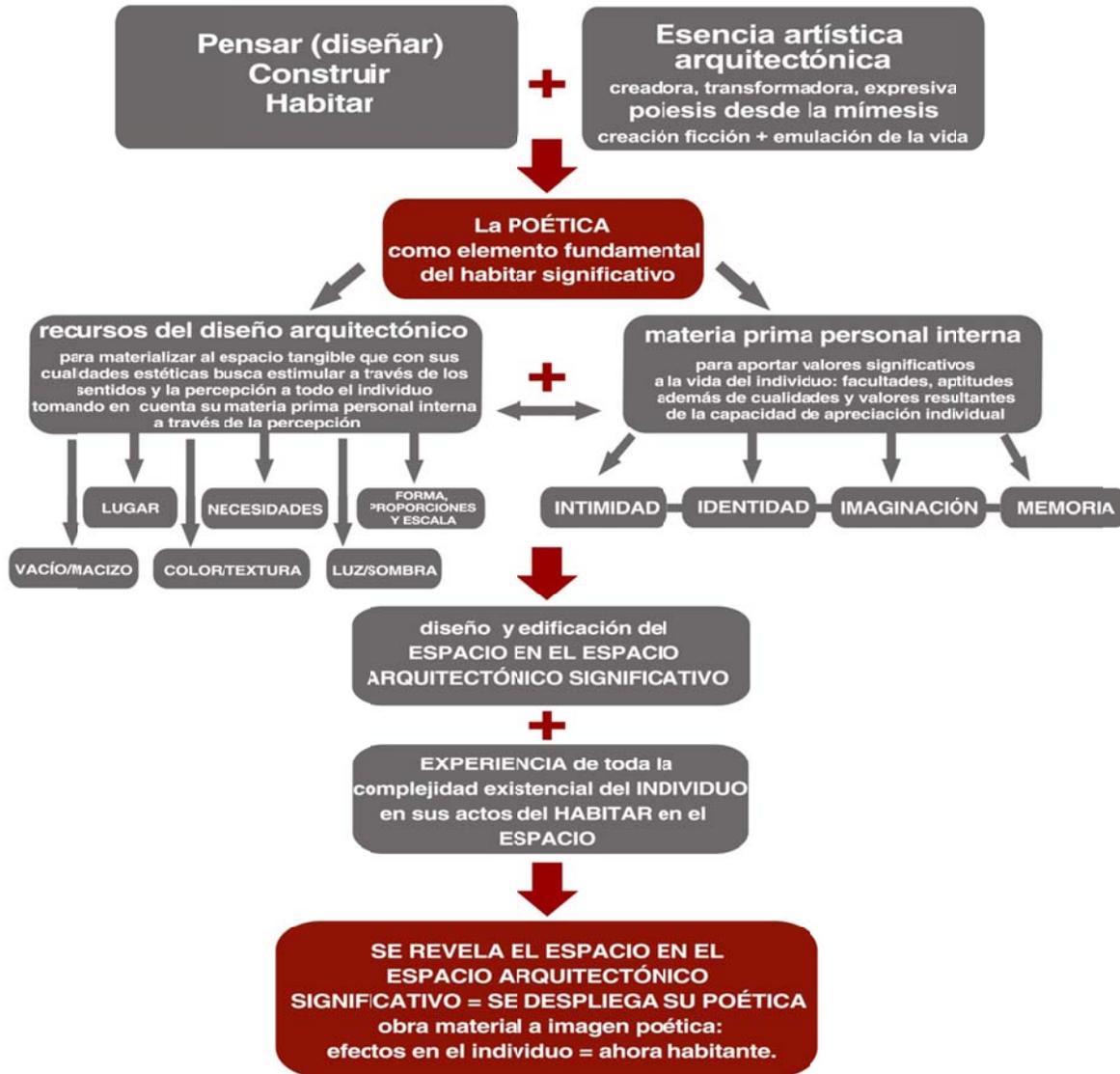
Por lo tanto *la poética arquitectónica desplegada es la fuerza que se devela con el espacio intangible de la imagen poética a partir del espacio material tangible significativo por medio de la capacidad expresiva de sus cualidades estéticas, percibida desde la experiencia de los actos del habitar que tiene un efecto poético en quién a ella se expone.*

El desarrollo de la potencia poética es pues un recurso vital a implementar porque si el objetivo del quehacer arquitectónico es proveer de espacios para el habitar, y es *poéticamente como el hombre habita*<sup>55</sup>, entonces el fundamento de la arquitectura es la creación de obras donde el proceso poético sucede.

55 De la poesía Hölderlin: *Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta Tierra.* (Heidegger, 2006: 116).

La intencionalidad poética en el diseño arquitectónico para el enriquecimiento de las vivencias del acontecer de la vida que se pretende promover en esta indagación no se refiere a que se fuerce a una creación a parecer “poética”, lo que se quiere enfatizar es que al diseñar para el habitar (una vez habiendo entendido lo que este fenómeno implica), como objetivo primordial de la creación arquitectónica, entonces por ende los elementos que conforman la cualidad poética estarán incluidos desde el proceso creativo de la propuesta. El logro se dará en mayor o menor medida según se desarrollen las habilidades, el entendimiento y la sensibilidad que sólo pueden dar la búsqueda, el esfuerzo y trabajo continuos que demanda la labor realmente comprometida del arquitecto.

## DISEÑO DEL HABITAR SIGNIFICATIVO



7. *Síntesis esquemática del análisis del desarrollo de la potencialidad poética del espacio arquitectónico del diseño del habitar significativo.* Este diagrama no pretende presentarse como un modelo a seguir, sólo es el resumen y guía de los planteamientos hasta ahora estudiados que incluyen los aspectos relevantes a contemplar dentro del diseño del habitar que plantea esta investigación. En este trabajo se considera que no existen metodologías de diseño, a manera de receta, sino criterios teóricos base a partir de los cuales se pueden crear e implementar estrategias propias; pues cada proyecto plantea una problemática distinta y singular a analizar, así como cada arquitecto desarrolla una manera particular para realizar su labor creativa.

### 4.3 Poetas del espacio arquitectónico significativo

**Mi casa es mi refugio, una pieza emocional de arquitectura, no una fría pieza de conveniencia. Creo en la arquitectura emocional; es muy importante para los seres humanos que la arquitectura se mueva por su belleza, sé que hay muchas soluciones técnicas para un problema, pero la más válida de ellas es la que ofrece al usuario un mensaje de belleza y emoción. Esto es la arquitectura. Cualquier trabajo de arquitectura que no sea capaz de expresar serenidad, es precisamente, un error.**

**Luis Barragán**

Tal como se ha expuesto en el apartado anterior, la poética del espacio arquitectónico aparece cuando éste presenta la capacidad de convertir su materialidad en imagen poética por medio de la expresividad de sus cualidades estéticas con la que provoca en quién lo experimenta distintos efectos que varían en intensidad y se identifican con el sentimiento poético. (Muntañola, 1981: 60) / (Saldarriaga, 2002: 272-275).

La poética del espacio arquitectónico que se experimenta y su proceso creativo de composición o poiesis, se encuentran relacionadas, por lo tanto el sentimiento poético y creativo del arquitecto impregnado desde su intencionalidad, se extiende hasta la vivencia sensible del habitante por medio de la materialización de su diseño.

(Saldarriaga, 2002: 272, 274, 275).

Arquitecto y habitante se vinculan en el proceso poético por medio de aproximaciones distintas al espacio, desde su creación y desde su experiencia, y ambos juegan un papel activo, sensible y crítico en este procedimiento del habitar significativo.

*La poética es entonces una dimensión especial de la experiencia que emana de los fenómenos y se localiza en el sujeto sensible de modo tal que se establece una relación singular con el mundo, en parte emocional y en parte racional. La poética es una cualidad de la experiencia de las cosas. La experiencia de la arquitectura alcanza la dimensión poética cuando el ser encuentra en los lugares y en sus circunstancias valores expresivos que le inducen estados especiales de emoción. (...) La poética se encuentra en el ser y se transmite a las cosas [en este caso a la obra arquitectónica], por la creación, por la experiencia. Hacer arquitectura es una acción poética, cuando existen en su autor la intención de dotar de sentido a la materia. Experimentar arquitectura es un acto poético en cuanto quien la vive valora sus cualidades y se emociona con ella. (op. cit.: 275).*

## EL PROCESO POÉTICO:

LA POÉTICA SE TRANSMITE DESDE EL PROCESO CREATIVO DE LA OBRA, HASTA SU EXPERIENCIA, LO QUE REVELA AL ESPACIO EN EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO POÉTICO = SIGNIFICATIVO



8. Diagrama sintético del proceso poético y su transmisión en el habitar significativo a partir de los planteamientos estudiados en esta investigación.

A todo esto no se debe olvidar que si bien la arquitectura posee aptitudes poéticas por su esencia artística, es un tipo especial de arte que se produce para ser habitado. Las obras urbano-arquitectónicas se realizan para alojar a la vida cotidiana y sus matices, por lo tanto deben permitir que acontezca la dignidad que provee lo habitable. Una óptima calidad de la creación arquitectónica, sin duda poética y significativa, debiera estar presente en todo lo que se edifica, empezando por las viviendas como núcleo principal del habitar. Panorama muy lejano a lo que sucede en la realidad.

En el mundo moderno (...) se cree que sólo en donde hay riqueza y poder se expresa el arte arquitectónico. Lo común es demasiado prosaico y poco interesante. La ciudad se valora más por sus hitos monumentales y artísticos que por sus lugares de habitación y recreación. (...) La idea de arquitectura como arte se aplica a aquello que (...) se asocia usualmente a obras singulares, hechas exclusivamente para clientes especiales. Esto tiene connotaciones ideológicas muy fuertes que, al ser inoculadas en la mente de estudiantes y profesionales desvían la atención de aquello que es la esencia de la arquitectura, la existencia humana, y la enfocan únicamente hacia los problemas formales y hacia los juicios estéticos. (Saldarriaga, 2002: 271, 272).

Tal como lo expresa el crítico y arquitecto Alberto Saldarriaga existe hoy una distracción y confusión del objetivo esencial de la arquitectura que se ha referido a lo largo de esta investigación como el diseño del habitar significativo, y que tal como se puede observar hasta ahora, implica el desarrollo completo del proceso del despliegue poético arquitectónico.

La omisión, la ignorancia o la falta de entendimiento de lo fundamental en la creación arquitectónica, parece estar presente tanto en la docencia, como en la práctica, desde la formación hasta el desarrollo de la vida profesional pues claramente se manifiestan profundas carencias en todos los aspectos que conforman lo habitable en la generalidad de la producción arquitectónica existente según lo detectado por esta indagación. Habría que cuestionar y analizar entonces si todo lo edificado merece ser llamado arquitectura sobre todo cuando es producto del trabajo de supuestos profesionales del diseño.

Los arquitectos y constructores, los académicos y los estudiantes, la gran mayoría no tiene claro el propósito primordial y ético de su campo de acción, y si lo tienen, por lo visto no se desarrollan las capacidades necesarias para concretizarlo. Esto significa una grave situación a denunciar y atender para tener la posibilidad de mejorar la calidad de los espacios diseñados y edificados por arquitectos en acorde a la realidad de sus lugares y contextos.

La merma en la calidad habitable conlleva a su vez una aptitud expresiva y poética disminuida o simplemente inexistente. Por lo tanto la recuperación de la capacidad de habitar de la que habla Heidegger, para todos los seres humanos empezando por los profesionales del diseño, es un asunto vital que representa la oportunidad no sólo de mejores ejemplos arquitectónicos, sino de la restauración de la armonía existencial.

Aunque ya varios teóricos han analizado desde diversos ángulos los conflictos que empobrecen las creaciones arquitectónicas, el panorama que se percibe indica que se debe insistir en estos asuntos para que permeen a la formación y la práctica de la disciplina. Entre los criterios teóricos que se han planteado para motivar la reflexión crítica se pueden mencionar algunas consideraciones en torno al análisis de la creación y la expresión arquitectónicas.

Norberg-Schulz por ejemplo, contempla que la excesiva sistematización del proceso creativo y del análisis de la significación de la arquitectura o el pretender universalizar un lenguaje como global afecta a la obra arquitectónica diseñada pues ya no contempla el lugar específico del que deberá emerger el espacio. Lo cual expone diciendo que *la generalización ha simplificado la particularidad del lugar*. (Muntañola, 1981: 57).

Esta situación que parecía aminorada cuando a finales del movimiento moderno se manifestaron arquitecturas más sensibles a su contexto, influenciadas por los planteamientos fenomenológicos y existencialistas a partir de los cuales Norberg-Schulz también desarrolla su teoría, sigue presente.

Por su parte Juhani Pallasmaa como uno de los estudiosos del tema del habitar existencial también ha expresado su preocupación, cuestión ya señalada previamente, sobre la pérdida de poder comunicativo en la producción arquitectónica contemporánea<sup>56</sup>. Entre otras cuestiones, lo asocia con el hecho de que la disciplina a su parecer se ha dirigido más hacia su lado técnico y a la sobrevaloración superficial de la forma, con lo cual ha descuidado su expresión simbólica desde la intencionalidad en el proceso de diseño y por lo tanto los efectos de su experiencia estética.

Transformándose en una profesión especializada, la arquitectura se ha desconectado de su trasfondo intencional (...) se ha volcado al campo de la tecnología en el que se atreve a pensarse a sí misma todavía como una forma libre de expresión artística. (...) Erróneamente pensamos y evaluamos un edificio como una composición formal, ya no entendemos que es un símbolo o la experiencia de otra realidad que yace detrás del símbolo. (Pallasmaa, 1996: 448, 449).

Para Muntañola uno de los conflictos que afecta al desarrollo de la poética arquitectónica tiene que ver con el reduccionismo que describe como la minimización que ha sufrido la mimesis frente al dominio racional, aludiendo como ejemplo al clasicismo en contraste con la dimensión dionisiaca enriquecida de otras expresiones como la del barroco. (Muntañola, 1981: 9).

56 Referido anteriormente en el apartado 4.1 de este documento.

Josep Maria Montaner habla también de una simplificación pero referida al cambio hacia el arte abstracto. Explica que las transformaciones en las maneras de mirar y representar al mundo que han sido parte de la evolución del arte, incluyen la sustitución de recursos generativos y expresivos como el de la mimesis, por otros derivados de la abstracción tales como la conceptualización. Lo cual no es necesariamente negativo, es una transformación expresiva que incide también en la búsqueda arquitectónica. (Montaner, 2011: 15).

*El concepto tan amplio de mimesis que tuvo su origen en Grecia y que alcanzó su máximo desarrollo en el clasicismo y el neoclasicismo, ha estado en la base de toda la historia del arte y de la arquitectura. (...) A finales del siglo XIX y principios del siglo XX se consumó la gran transformación al abandonarse paulatinamente la mimesis de la realidad y al buscar nuevos tipos de expresión en el mundo de la máquina, la geometría, la materia, la mente y los sueños con el objetivo de romper y diluir las imágenes convencionales del mundo en aras de unas formas arquitectónicas completamente nuevas. Los recursos básicos de esta transformación fueron los muy diversos mecanismos que posee la abstracción como suplantación de la mimesis en las artes representativas: invención, conceptualización, simplificación, elementalismo, yuxtaposición, fragmentación, interpretación, simultaneidad, asociación o collage. (op. cit.: 15).*

Para el arquitecto Montaner, la abstracción y sus dispositivos que suplantaron a la mimesis en las artes representativas en las vanguardias, repercutieron hasta llegar a la Bauhaus y a la concepción espacial del movimiento moderno arquitectónico<sup>57</sup>.

*En arquitectura esta nueva concepción entroniza un método que abandona las normas de la composición clásica – basada en criterios antropomórficos, relaciones de armonía y simetría, conformaciones ornamentales, aprendizaje a través de los modelos de la historia, idealización de la naturaleza, búsqueda de la belleza, conciencia de formar parte de una tradición y de unas convenciones- (...) cuyos métodos más sistemáticos encuentran su síntesis en la escuela de la Bauhaus (1919-1933). (op. cit.: 16).*

En este punto cabe mencionar que el planteamiento y aceptación de la validez sobre las teorías clásicas ha sufrido variaciones según el pensamiento de la época, y con esto las concepciones clásicas como la de mimesis ha cambiado de la imitación literal de la naturaleza hasta admitir su representación simbólica<sup>58</sup>.

57 Se debe recordar que la abstracción y el purismo estético de la arquitectura moderna es también el resultado de una estandarización para abatir costos de vivienda ante el crecimiento urbano y las necesidades sociales de la época. (Godoy, 2001: 15,16)

58 Sobre lo simbólico ya se ha tratado en apartados anteriores como el 2.1 y 2.2 de este documento, aludiendo a Cassirer y a Gadamer.

Incluso la mimesis hoy se admite como la emulación de la obra artística precedente.

*(...) es posible que los artistas que hoy consideramos libres y creadores también fundamenten sus obras en la imitación; que imiten lo que otros antes hicieron para desvelar la naturaleza esencial de las cosas, como siempre han hecho los productores de obras de arte. Posibilidad que nos obliga a replantear el significado de la antigua y repetida sentencia: el arte es imitación de la naturaleza. (de Prada, 2012: 16).*

Aun con la transformación de los criterios estéticos, se puede considerar que una obra arquitectónica es poética sin importar su época e incluso sin ser el resultado del diseño de un profesional, si logra estimular en su habitante cierto tipo de efectos. Sin embargo no todo espacio ni vivencia llegará al desarrollo del mismo nivel de poesía, con lo que además hay que tomar en cuenta que no todos los proyectos demandan y consiguen un grado de complejidad equiparable.

Se requiere entonces de una visión crítica tanto del arquitecto como de quién se exponga a la interacción con la obra, cuya experiencia también varía según las circunstancias como la disposición, la profundidad y frecuencia, para emitir un juicio menos subjetivo sobre la cualidad poética de un espacio arquitectónico y los efectos del goce estético que éste produce. Además aun cuando se tengan testimonios de vivencias poéticas en determinada obra, eso no la define como habitable, para lo cual habrá que analizar si satisface otros aspectos.

Estos asuntos se pueden ejemplificar por ejemplo con el Pabellón Alemán para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 cuyo autor fue el arquitecto alemán Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969). Esta obra representa la abstracción y racionalidad del movimiento moderno, cuya relevancia es incluso validada por los historiadores de la arquitectura. Sin embargo no hay que remitirse únicamente a estos criterios, aunque sean válidos y sustentados, pues cada obra puede representar algunos aspectos apreciados por la disciplina a nivel teórico y no necesariamente cumplir con otros cometidos prácticos.

Después de haber recorrido algunas veces el espacio del Pabellón Alemán en Barcelona, y sin pasar por alto que el actual es una reconstrucción que se halla fuera del contexto original para el que fue creado, se aprecia de manera personal y como arquitecto una esencia poética en este ejemplo del movimiento moderno.

Se llega a este planteamiento porque aun con su sencillez y dimensión, su espacialidad permite descubrir detalles y remates a lo largo de su recorrido que no son evidentes en primera instancia. A su vez las proporciones, depuración de elementos, el contraste de las texturas y los colores de los materiales, así como la inclusión del espejo de agua en el diseño y el cuidado en los detalles, expresan armonía en un ambiente de simplicidad serena que invita a ser disfrutada.

Lo que habría ahora que evaluar es sí en su situación actual, este espacio consigue motivar de manera especial algunos efectos en una generalidad de personas (no necesariamente instruidas en lo arquitectónico) al recorrer este espacio, para estimar en qué medida se le puede adjetivar como *poético* y esto adquiera mayor sustento.

Así mismo hay que considerar que la naturaleza de este espacio obliga a vivirlo de manera transitoria y en cuanto a su diseño, las exigencias a resolver de un pabellón efímero son muy distintas a las de espacios con otra finalidad como lo puede ser una vivienda.

En contraste de complejidades se puede citar otra obra del mismo arquitecto, pero que pertenece a otra época de su trayectoria, la casa Farnsworth en Illinois, Estados Unidos del año de 1951. Este es otro caso bien apreciado por los críticos de la arquitectura, pues cada uno de sus elementos estructurales logran dimensiones mínimas que aluden a una ligereza que complementa la transparencia de su envolvente vidriada. Su abstracción permite marcar una delgada línea entre interior y exterior, fundiendo espacio arquitectónico y paisaje, lo cual deriva en una interesante propuesta conceptual que manifiesta las premisas de su época. Sin embargo el resultado construido no logró satisfacer los estándares de habitabilidad necesarios, pues su clienta original al utilizarla expresó su descontento con varias quejas en cuanto a falta de condiciones térmicas adecuadas, de ventilación, goteras entre otras, cuestión que llegó a un juicio legal entre arquitecto y cliente.

Con esto se quiere señalar que las obras de un mismo autor son distintas, no sólo en las particularidades de su naturaleza, sino también en el diseño, pues reflejan un proceso de desarrollo de las capacidades, entendimiento y sensibilidad en un momento particular de un arquitecto. Por lo que no todas lograrán el mismo nivel de calidad poética o en otras áreas, que también se ven afectadas en su proceso de construcción, pues un buen proyecto puede edificarse de manera equivocada.

Por lo tanto el logro de la buena arquitectura es un reto complejo con muchas variables a considerar, y aun con ello existen varios ejemplos del quehacer poético de la arquitectura a lo largo de la historia.

Entre estos se encuentran los de la llamada *tercera generación* del movimiento moderno, la cual representa el eco vigoroso que tuvieron las fenomenológicas y existencialistas de la filosofía que los precedió. De la búsqueda de esta generación, que emerge como reacción crítica a las primeras búsquedas de la arquitectura moderna donde prevalecía lo analítico, sistemático, abstracto y cuyo lenguaje pretendía ser universal pero genérico, surgen arquitectos más interesados por los valores del lugar y del habitar, lo cual se manifiesta en las cualidades de su producción.

Entre los creadores que lograron este cambio sin renunciar del todo a la estética del moderno se encuentran los arquitectos Louis I. Khan, Luis Barragán, y a la arquitecta italo-brasileña Lina Bo Bardi (1914-1992).

*(...) rechazan el formalismo y el manierismo del estilo internacional y reclaman una nueva mirada hacia los monumentos, la historia, la realidad, el usuario y la arquitectura vernácula. Se potencia una obra que arranque a partir de la experiencia acumulada en los dibujos que estos arquitectos vuelven a hacer interpretando la arquitectura construida (...) En todo estos casos se produce una resonancia respecto a las concepciones de Martin Heidegger, "Construir, habitar, pensar", "los espacios reciben su esencia no del espacio sino del lugar (...)*

(Montaner, 2011: 17, 41).

A la expresividad de estos creadores se pueden agregar obras también derivadas del movimiento moderno tales como las del periodo brutalista de Le Corbusier entre las que destacan La Tourette o Ronchamp.

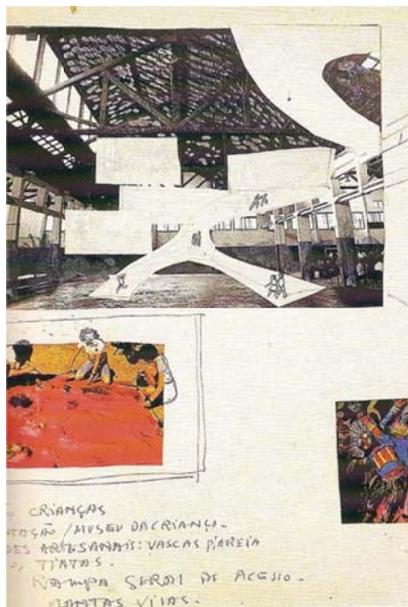
Los espacios diseñados por estos arquitectos y el contenido de las reflexiones que algunos de ellos vertieron en sus escritos y bocetos denotan no sólo una sensibilidad especial hacia el lugar sino también hacia la existencia humana. Esta actitud no sólo propone una manera distinta de aproximación y búsqueda de la arquitectura, sino que además alcanza a enriquecer las experiencias espaciales a nivel poético. Estas obras transmiten el sentimiento que sus creadores consiguieron imprimirles desde su poiesis, exponiendo la creatividad y profundidad con la que se abordó cada problema de diseño.



Pabellón Alemán en Barcelona de Mies van der Rohe. 1929.

9. El racionalismo artístico de Mies van der Rohe representante del movimiento moderno puro que contrasta con la expresión más libre y no menos artística de Lina Bo Bardi que pertenece a la tercera generación de dicha corriente. Desde la experiencia que se ha tenido al visitar ambas obras se considera que manifiestan esencia poética en sus espacios aun cuando su naturaleza expresiva sea distinta al igual que su origen, finalidad y uso. Sin embargo hay que considerar que el pabellón es hoy una pieza museística inmutable a diferencia del centro comunitario que aún funciona como espacio vital de integración social, tal como fue concebido desde un principio por Bo Bardi, lo cual se puede apreciar en los bocetos que forman parte de su proceso creativo.

Sesc Pompéia de Bo Bardi. Sao Paulo, Brasil. 1964.



Esta corriente que Montaner refiere como de *la arquitectura del lugar* tiene sus antecedentes en la estética del pintoresquismo romántico del siglo XVIII en la que predominaban los paisajes por lo que se le otorgó importancia al tratamiento de jardines y parques. Esto evolucionó hacia la llamada *arquitectura orgánica* que ya proyecta tomando en cuenta al entorno natural. En este grupo se considera la obra de figuras como los arquitectos Alvar Aalto (1898-1976) de nacionalidad finlandesa y Frank Lloyd Wright (1928-1959) de origen estadounidense. (Montaner, 2011: 35).

En la opinión de varios críticos como Montaner, el arquitecto mexicano Luis Barragán presenta uno de los ejemplos más relevantes de su generación, al reflejar en su obra una profunda sensibilidad y un talento innato para la creación poética. Capacidad que incluso le valió el reconocimiento a su trabajo con el premio Pritzker de 1980, porque el jurado consideró que Barragán se había dedicado a la arquitectura “*como acto sublime de la imaginación poética*”. (Riggen, 2000: 58).

Quienes lo conocieron y han recorrido sus espacios también han dejado testimonio de lo significativo e intenso de sus vivencias.

(...) *Luis cree en las casas-fortaleza a donde no llega el rumor de los demás. Nunca deseó vivir en voz alta, ni le interesó jamás desentrañar el ruido. La sonoridad no se hizo para él. El silencio, sí. En torno a él se aquietan el espacio y el silencio. Entro a un jardín misterioso y desconocido. Se hace el vacío o el todo o el absoluto o la nada a lo irreductible. Las paradojas se absorben unas a otras. Estoy frente a una figura resguardada. Respiro un aire casi atemporal (...)* (Luis Barragán. Entrevista a Barragán por E. Poniatowska, 1976 en Riggen, 2000: 105).

Barragán tenía un instinto natural que fue desarrollándose a lo largo de su carrera en gran parte de manera intuitiva, ya que su formación teórica fue como ingeniero y no como arquitecto. Pero sí estaba pendiente con visión crítica de lo que sucedía en la producción arquitectónica de su época.

*Yo he dicho ya que no he tenido método alguno, sino que me he dejado llevar casi en forma intuitiva por mi afición y por las críticas y elogios que hago de la arquitectura. (...) A propósito de mi concepto intuitivo, lo que yo hago es entonces, analizar los fenómenos arquitectónicos que están pasando (...)* (Los Jardines de Barragán. Fragmento. Entrevista a Barragán por A. Ramírez Ugarte, 1962 en Riggen, 2000: 82).

Su propia *materia prima personal interna* para crear lo arquitectónico incluía su memoria, el rescate de añoranzas y recuerdos de imágenes poéticas de su infancia en las haciendas de su tierra natal, el aprendizaje de la experiencia de sus viajes y el cultivo del gusto por el arte y la lectura.

Entre los autores que lo inspiraron se encuentran los pintores Chucho Reyes (1880-1977) de México y el greco-italiano Giorgio de Chirico (1888-1978), así como el escritor francés Marcel Proust (1871-1922).

*La nostalgia. Es consciencia del pasado, pero elevada a potencia poética, y como para el artista su pasado personal es la fuente de donde emanan sus posibilidades creativas, la nostalgia es el camino para que ese pasado rinda los frutos de que está preñado. El arquitecto no debe, pues, desoír el mandato de las revelaciones nostálgicas, porque sólo con ellas es verdaderamente capaz de llenar con belleza el vacío que le queda a toda obra arquitectónica una vez que ha atendido las exigencias utilitarias del programa.*

(Discurso de Aceptación del Premio Pritzker. Fragmento. Barragán, 1980 en Rikken, 2000: 61).

Su obra, sobre todo la de su periodo de mayor madurez, además de reinterpretar a la arquitectura vernácula de Jalisco en México que conjuntaba a la estética purista del moderno, incluye influencias árabes de sitios como Marruecos y la Alhambra en Granada, España. Las ideas de sus jardines multidimensionales llenos de magia a descubrir, espacios de resguardo y serenidad, privados o públicos, también fueron enriquecidos por las visiones del artista francés Ferdinand Bac (1859-1952) quién las plasma en su libro *Les jardins enchantés* del año 1925.

*(...) la belleza de la arquitectura islámica reside en el hecho de que dos extremos se tocan: el misterio de la religión y la magia de la sensualidad, casi del erotismo.*

(Entrevista a Barragán por M. Schjetnan, 1980/81 en Rikken, 2000: 125).

Barragán hizo de la ortogonalidad y el plano instrumentos de espacio depurado y a su vez emocional que consiguió. El plano que se convierte en muro, en espejo de agua, en ventana, en cielo. (Godoy, 2001: 17).

Así sus diseños se presentan la constante inclusión vital de la naturaleza: agua, vegetación y el sabio juego que establece con la luz que es capaz de bañar la textura del muro para que incluso mediante el reflejo sobre otro logre fundir los colores de ambos. A Barragán también le gusta crear misterio, por lo que utiliza algún elemento para dejar asomarse a otro, sugiriendo con la sutileza de un susurro que algo espera a ser descubierto, de manera que el recorrido de sus espacios seductores va liberando secretos que motivan la curiosidad.

*(...) porque más bien he tenido la tendencia a buscar la emotividad, y mis ambientes son el misterio, la magia, el enigma. Siempre he funcionado en torno al enigma.*

(Luis Barragán. Entrevista a Barragán por E. Poniatowska, 1976 en Rikken, 2000: 109).

Como parte del enigma su arquitectura denota soledad introspectiva que invita a la pausa restauradora y al silencio dentro de sus límites que cobijan y protegen la intimidad del ajetreo urbano.

*(...) Los espacios de Barragán comparten esa estética del aislamiento inmóvil conducente a la meditación o al trance poético. (Godoy, 2001:18).*

Incitando a la interiorización, en un sentido más profundo, en estos espacios la dimensión espiritual encuentra lugar para crecer y desarrollarse. Esto es que permiten la reconexión con el propio ser para recobrar el aliento frente al desconsuelo nihilista.

*Lo que estos espacios solitarios sugieren (...) es que la verdadera opción de encuentro humano comienza por el encuentro con uno mismo, en soledad, ante el misterio, principio de la filosofía y la poética. (op. cit.: 19).*

El reencuentro emotivo del habitante su propio ser, que conlleva la asimilación poética de la experiencia multi-sensorial de la arquitectura de Barragán, incluso llega en su punto más intenso a inquietar por la incógnita existencial que la introspección profunda plantea ante el sentido de la propia vida.

*No es sólo el equilibrio entre masa y vacíos; es en sentido estricto un espacio de cuatro dimensiones donde el tiempo busca acomodos cambiantes; (...) es la dialéctica del hombre frente a la naturaleza, del que mira y escucha mientras siente sobre la piel transcurrir el cosmos (...)*

*Esa interrogación de Barragán no es violenta, es inquietante, es la pregunta última, que sin subir de tono, se repite incesante, como una oración de lucidez progresiva hasta despertarnos. (Godoy, 1989: 2).*

Con lo anterior es posible ver que Barragán realmente representa la esencia de un creador poético cuyos espacios aún inspiran el sentimiento sublime en aquellos que hoy tienen la oportunidad de adentrarse en ellos, pues su fuerza no es efímera. Sin embargo este arquitecto no se quedó sólo con su talento innato, lo desarrolló trabajando; supo extraer las enseñanzas de sus aprendizajes e inspiraciones hasta hacerlas suyas interiorizándolas para luego crear su propia manera de expresarse a través de la arquitectura.

Con su legado logró a su vez ser un atemporal ejemplo de creación poética que ha influenciado a muchos arquitectos posteriores hasta la actualidad, no sólo mexicanos sino también extranjeros, como el japonés Tadao Ando (1941 - ) y el británico John Pawson (1949 - ). Figuras destacadas que a su vez han alcanzado una expresión propia en su poética espacial.

En el trabajo atemporal de estos y otros arquitectos que consiguen transmitir el sentido poético en el espacio material, a los que Pallasmaa califica como atmosféricos<sup>59</sup>, se pueden encontrar varias constantes tales como una profunda sensibilidad; una visión del diseño no sólo como un resultado formal, la comprensión del lugar en términos fenomenológicos (carácter, clima, orientación, topografía, etc.) y por lo tanto la emergencia armónica del diseño a partir de las características del lugar; la atinada inclusión de la naturaleza en el diseño (vegetación, agua, cielo, vistas) ; un sabio manejo de la luz (natural y artificial) en contraste con la sombra; el entendimiento de la estructura y la construcción; la valorización de las cualidades estéticas de los materiales utilizados como la textura y el color y la atención del diseño integral del todo al detalle. Con lo cual manifiestan en sus creaciones una asimilación de la naturaleza existencial del ser humano y sus necesidades, satisfaciéndolas y estimulando toda su plenitud.

Los espacios que surgen de estas consideraciones donde el habitar es el objetivo primordial del diseño arquitectónico y la construcción, no pueden ser menos que poéticos y contribuyen a la reencuentro humano con el sentido de la vida.

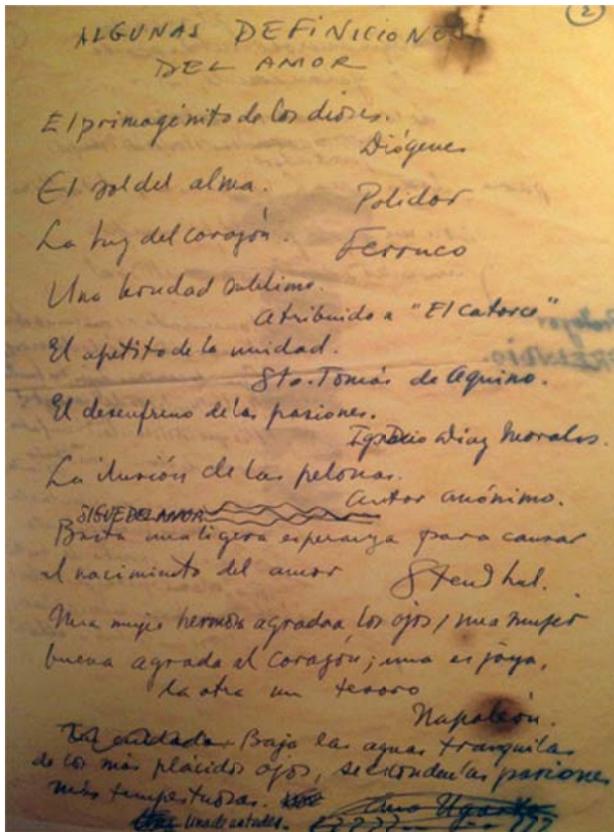
Barragán presenta un caso sobresaliente porque se convierte en verdadero poeta del espacio al lograr provocar emocionalmente a quien vive sus obras e incluso atraerlo a un punto introspectivo más intenso. Aquí el goce poético detonado alcanza un nivel existencial, entonces la experiencia de sus espacios revela ***el espacio en el espacio arquitectónico significativo que trasciende su naturaleza material tangible para abrirse a la dimensión de lo intangible pero perceptible.***

Tal como lo anuncia Heidegger, los poetas ponen en operación y develan la verdad del ser, en sí mismos y en los que comparten su obra, y con esto guían a los demás mortales hacia el fin de la noche del mundo, para despertarlos de su letargo, restaurando la armonía. Entonces necesitamos más poetas entre nosotros.

59 Juhani Pallasmaa en la conferencia que ofreció en la Ciudad de México el 25 de marzo del 2014 habló de la percepción periférica humana esto es que se da como polifónica y atmosférica, aquella que puede captar la complejidad de distintos estímulos e intensidades simultáneas ocurriendo en el ambiente, basado en estudios neurobiológicos. Señala como la arquitectura muchas veces lo pasa por alto y se diseña en base a una experiencia simple y de atención enfocada, que es por lo general la visual. Los artistas y arquitectos que han logrado entender o ser sensibles a la importancia de la complejidad del proceso perceptivo, trascienden las propiedades formales de su obra y más allá de las formas expresan e invitan a una experiencia estética enriquecida. Entre estos, Pallasmaa habló de la capacidad de expresión atmosférica del Bosco, Monet, Rothko, Brancusi, Giacometti y de arquitectos como Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright y Peter Zumthor.

*(...) a pesar de la inconmensurable necesidad, a pesar de todos los sufrimientos, a pesar de un dolor sin nombre, a pesar de una ausencia de paz en constante progreso, a pesar de la creciente confusión. Largo es el tiempo, porque hasta el terror, tomado por sí mismo como un motivo del cambio, no logra nada mientras no se produzca un cambio entre los mortales. (...) los mortales cambian cuando se encuentran en su propia esencia. (...) Los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio. (...) Ser poeta en tiempos de penuria significa: cantando, prestar atención al rastro de los dioses huidos. Por eso es por lo que el poeta dice lo sagrado en la época de la noche del mundo. Por eso, la noche del mundo es, en el lenguaje de Hölderlin, la noche sagrada.*

(Heidegger, 2010: 200,201).



Creo que hay misterio cuando se ve la copa de un árbol detrás de un muro...

Luis Barragán



#### 10. Distintos aspectos que muestran la sensibilidad poética de Luis Barragán:

- 10a. Algunas definiciones de amor en sus anotaciones personales:  
El primogénito de los dioses... La luz del corazón (...)
- 10b. La profundidad que aún cobija a quienes pasean por el paseo del Bebedero en el Fraccionamiento Las Arboledas (1958-1963), Atizapán, Estado de México. Imagen 2005.
- 10c. Boceto de Barragán para la integración del árbol en la Casa Gálvez (1954-1955).
- 10d. Árbol junto a la sala en Casa Gálvez una vez construido el proyecto. Cd. de México.



Todos malgastamos nuestros días buscando el secreto de la vida. Pues bien: el secreto de la vida está en el arte.

Luis Barragán



#### 11. Ejemplos de la influencia de la poética de Barragán en la obra de arquitectos posteriores.

- 11a. El Bebedero de Barragán transmite una atmósfera de misterio a descubrir, al dejar que algunos elementos naturales del lugar se asomen, conviviendo con los elementos arquitectónicos de la composición asimétrica. Fotografía 2007.
- 11b. La casa Montauk (2013) en Long Island, EUA de John Pawson, en la que también la arquitectura permite entrever el paisaje para estimular la curiosidad.
- 11c. En el corredor que remata en la piscina de la casa Gilardi (1975-1977) en la Cd. de México, se puede apreciar el manejo de las cualidades de la luz reflejadas en el color agregado a muros y plafones.
- 11d. El corredor que proyectó Tadao Ando en la casa Koshino en Japón (1980-1984) juega a su vez con los claroscuros pero sobre el color natural de todos los materiales.





**II. El espacio en el espacio arquitectónico significativo  
para propiciar la plenitud humana en el habitar**



## 5. Resonancias y repercusiones: del exterior al interior & viceversa

El que abraza  
la totalidad de la vida  
es como un niño recién nacido.  
Las serpientes venenosas no el pican.  
Las fieras no le muerden.  
Las aves rapaces no se abalanzan sobre él.  
Sus huesos son débiles,  
y blandos sus músculos,  
pero sabe asir firmemente.  
Aun no sabe nada de la  
unión de hombre y mujer  
pero su sangre se agita  
porque contiene la plenitud  
de la semilla.  
Es capaz de gritar todo el día  
sin desgañitarse, porque contiene  
la plenitud de la calma.  
Conocer la paz es ser  
eterno.

Conocer la eternidad, ser lúcido.  
Se llama feliz al que acrecienta su vida.  
Se llama fuerte al que emplea su energía para realizar sus deseos.  
Más cuando las cosas se han fortalecido, envejecen.  
Éste es el contra-Sentido,  
Y el contra-Sentido está cerca del fin



## 5.1 La cualidad de lo sublime: otro camino al goce poético

La forma más elevada de belleza se encuentra donde no queda ni forma ni estructura.  
Schin'ichi Hisaamatsu . filósofo budista zen

Lo bello nos prepara para amar sin interés algo, incluso la naturaleza; lo sublime para valorarlo.  
Immanuel Kant

La teoría clásica de la belleza que se origina en la antigüedad griega y el concepto tradicional del bello arte que fue tomando forma en el Renacimiento y se consolidó con los planteamientos de Batteux en el siglo XVII, que han sido predominantes en la historia del pensamiento occidental, ya han sido trascendidos en la contemporaneidad. (Tatarkiewicz, 2001: 43-50).

Sin embargo, arte y belleza aún tienen relevancia porque satisfacen una necesidad espiritual, que siempre será vigente como parte de la vida humana, a través de la expresión y el deleite. Así que es importante tomar en cuenta las transformaciones y las posturas actuales de estas nociones, sin anularlas.

Basado en los cambios que ha sufrido el concepto y la apreciación del arte, el esteta de origen polaco Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980) propuso su propia definición en la que no pretende invalidar a las teorías de la mimesis, de la expresividad, de la producción de formas, ni a la belleza misma. Aclarando que muchas de estas ideas como lo bello y la imitación han quedado ambiguas en la historia de la estética, por la incapacidad de poder explicar nociones tan amplias y que varían en sus juicios estéticos influidos por factores como la cultura en que se gestan, Tatarkiewicz incluye a todos estos aspectos como formativos de la esencia de lo que se entiende por artístico. En esta esencia incluye a la expresión, la experiencia y la provocación emotiva y sensible. (*op. cit.*: 56-60).

*El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque [conmocionar]. (op. cit.: 67).*

Además de la belleza que ha sido desde la antigüedad la noción placentera de perfección y armonía por excelencia, existe otra cualidad estética conocida como la sublimidad que puede producir goce e incluso la emoción más intensa que puede llegar a experimentar el ser humano, ese choque al que se refiere Tatarkiewicz que es la conmoción. Lo sublime a diferencia de lo bello es una aptitud ambivalente, por lo tanto más flexible, que oscila entre el placer y el displacer y en su grado máximo de intensidad produce la conmoción que es a su vez éxtasis y terror.

Esta capacidad de fluctuación que ninguna otra categoría estética ofrece y que amplía su rango es la que ha llevado a elegirla para su estudio en este trabajo de investigación dentro de la búsqueda del diseño del habitar con especial énfasis en estimular la dimensión espiritual con el deleite poético.

El interés radica en que la cualidad y la experiencia de lo sublime, presenta como la realidad misma, matices de dolor y de goce que no se pueden eludir en el transcurso de la existencia humana, pues ambos territorios son necesarios, formativos y parte natural del transcurrir de la vida. Aun cuando en este trabajo se ahonda más en su lado conciliatorio, se pretende esbozar para futuros estudios, que el polo perturbador de la sublimidad también se relaciona con el sentimiento poético introspectivo que provoca un despertar existencial.

Se tiene que considerar que en los efectos que esta y otras categorías estéticas producen existe una gama de sensaciones y emociones, por lo que no se puede determinar el resultado exacto ni la intensidad de la experiencia estética significativa, cuya poética también alude a la liberación del ser. A su vez y como se podrá leer a continuación, una cualidad estética y lo que puede llegar a detonar conlleva cierta subjetividad y diferencia de criterios, no sólo en su interpretación vivencial, sino incluso en las distintas posturas teóricas que los estudian.

La palabra *estética* viene de la raíz griega que significa sensación o percepción, de ahí que se relacione con el conocimiento sensible que predomina en la expresión artística sobre lo puramente racional. Esta disciplina que trata de la teoría fundamental y filosófica del arte, se asocia entonces con el estudio de la belleza y sus variaciones.<sup>60</sup> (Tatarkiewicz, 2001: 31).

La apreciación de la belleza es una valoración del gusto humano que se interpreta a través del proceso perceptivo, por lo que es más intuitiva que lógica y requiere de la experiencia sensorial, pero en un principio su juicio se remitía a que un objeto cumpliera con ciertas reglas establecidas y no a la subjetividad del individuo, que se admite hasta el siglo XVIII. Esta noción no sólo se limita al arte, de hecho su origen se encuentra en la admiración del mundo natural asociado a ideas míticas.

El predominio de la belleza como uno de los tres valores supremos de la vida en la visión occidental, junto con el bien y la verdad, data desde la clasificación platónica que prevaleció en el pensamiento occidental.

60 Definición a partir del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. (DRAE versión electrónica, 2001).

Por esta razón la belleza es el referente para la clasificación de todas las cualidades estéticas que fundamentan el juicio sobre el valor artístico de una obra. Estas aptitudes son consideradas como variaciones de la belleza, entre las que se encuentran la gracia, la elegancia, el encanto, la agudeza entre muchas otras. (Tatarkiewicz, 2001: 29).

De todas éstas, sólo se consideran *categorías*, término introducido por Kant en el siglo XVIII, a aquellas que agrupan a una serie de subcategorías. Tatarkiewicz aclara que las cualidades o *categorías estéticas son variedades, no tipos, de la belleza*. (Tatarkiewicz, 2001: 188, 191).

Aunque la clasificación de estas categorías ha variado y continúa haciéndolo, pues se admiten otras, se puede considerar que las más genéricas son además de lo bello, lo sublime, lo feo, lo cómico, lo trágico y lo gracioso. (Farre, 1967: 30).

Con la evolución de las teorías estéticas, hoy hay que considerar un espectro mucho más amplio respecto a lo artístico y sobre la belleza como uno de sus fundamentos, lo cual empezó a cuestionarse fuertemente desde el siglo XVIII.

En la antigüedad griega surgió el concepto de belleza entendido de manera muy distinta al actual, que fue evolucionando. En el pensamiento platónico lo bello abarcaba también a la ética y a las matemáticas. Y en el aristotélico se asociaba con lo bueno y agradable. Por lo tanto lo bello era algo digno de reconocimiento y también una noción moral. (Tatarkiewicz, 2001: 121).

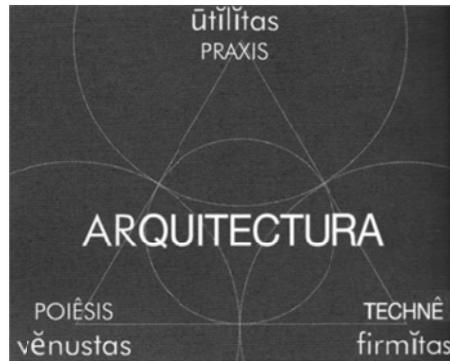
Surgieron ideas como la de la *simetría*, que se refería al estudio de las proporciones en relación con la naturaleza a su vez asociada con la *esencia divina de las cosas* creadas por los dioses. Los objetos eran más apreciados por su carácter místico que por sus características para juzgarlos como bellos. Después de la época de la Grecia clásica aparece la idea de la *euritmia* que es la base de la idea hoy entendida como belleza. Tanto simetría como euritmia significaban orden, pero con distintos matices. La *simetría* se convirtió en la referencia de la *belleza absoluta*, más intelectualizada pero no por ello entendida, ya que abarcaba la inmensidad del orden cósmico. En cambio la *euritmia* denotaba el orden sensual, visual o acústico que hace referencia a la belleza del conocimiento sensible, a aquella percibida por los sentidos humanos. Por lo tanto es a partir de esta noción que se desarrolla el vínculo con la producción artística posterior, aunque en ese momento el arte se dividió en dos tendencias según el orden que pretendían seguir, el de la simetría o el de la euritmia. (*op. cit.*: 121, 122).

Simetría y euritmia eran antagonistas. *La naturaleza de los sentidos al deformar lo que percibe hace que se tenga de la simetría una impresión que no es simétrica –tiene que transformarse de tal modo que proporcione impresiones eurítmicas. (...) los primeros artistas, especialmente los arquitectos, trabajaron de acuerdo con los principios de la simetría e intentaron descubrir los cánones inmutables de la belleza. Los artistas posteriores se esforzaron por establecer las relaciones que son hermosas a los sentidos.* (Tatarkiewicz, 2001: 121,122).

Desde el siglo V a.C. y hasta el siglo XVIII, es decir veintidós siglos perduró la teoría clásica de la belleza denominada *La Gran Teoría* en la estética occidental. Aunque sufrió algunos cuestionamientos incluso desde la antigüedad con personajes como Plotino, mayormente se le aceptaba como base y se buscaba elaborar a partir de ella pero no negarla. (*op. cit.*: 160, 183).

En general, La Gran Teoría explicaba que en el *ordenamiento* y las *proporciones* de las partes de un objeto y sus interrelaciones se encuentra la belleza. De las dos tendencias que se desarrollan, la más limitada o cuantitativa es la que sólo aceptaba que algo era bello si sus partes mantenían una relación entre sí con valores numéricos para las proporciones: uno-a-uno, uno-a-dos, etc. Esta idea se originó con los pitagóricos que estudiaban la *armonía* de los sonidos y observaron que *las cuerdas producen sonidos armónicos si sus longitudes se mantienen en relación de los números simples*. Criterio que se adoptó después en las expresiones visuales, por lo que orden, simetría, euritmia y armonía se asociaron en primer lugar con la vista y el oído. (*op. cit.*: 157,160).

Estas ideas aplicadas a la evaluación de la arquitectura se pueden observar en descripciones de épocas posteriores. Como primera referencia, estas nociones aparecen en el tratado más antiguo que se conoce sobre la materia arquitectónica titulado *De Architectura*, cuya autoría se le atribuye a un arquitecto romano del siglo I a.C. llamado Marcus Vitruvius Pollio, mejor conocido como Vitrubio. En este documento se estipula que la belleza de un edificio depende de que todas sus partes tengan las proporciones apropiadas de altura y anchura cumpliendo con las reglas de la simetría basadas en la naturaleza. Estos criterios consideran que la belleza se podía evaluar tanto en las proporciones numéricas del cuerpo humano como en las de los edificios. (*op. cit.*: 158).



12. Triada de Vitruvio para la validación arquitectónica que prevaleció especialmente desde el Renacimiento: Venustas: la belleza como forma de goce, Firmitas: estructura y Utilitas: utilidad. A estos aspectos el autor de esta imagen vincula los conceptos de Poiesis: creación, Techné: técnica y Praxis: práctica. Ilustración a partir de la original de Wim van den Bergh, 1997.

La Gran Teoría fue complementada en su evolución con otras ideas que se relacionaron con lo bello como la perfección, la metáfora y la moderación, además del orden, las proporciones y la armonía. Distintos planteamientos sobre la noción base se fueron adaptando según la época. El Renacimiento logra enfatizar la unión de los conceptos de arte y belleza lo cual se consolida con la clasificación de la Bellas Artes realizada por Batteux hasta el siglo XVIII. Así se reafirma a la belleza como propósito del arte. (Tatarkiewicz, 2001: 160, 167, 168, 183).

El siglo XVIII es fundamental porque aun cuando por un lado validó el alcanzar lo bello como objetivo de la creación artística, también en éste tiene lugar la decadencia y primera gran crisis de la teoría general de la belleza clásica, que ya había tenido en el Barroco un rompimiento con el lenguaje clásico, que la Ilustración recupera y el Romanticismo posterior vuelve a rechazar. (*op. cit.*: 168,169).

Los cuestionamientos y nuevas propuestas sobre el entendimiento del arte y la belleza en este siglo surgen principalmente de Inglaterra y Alemania, en donde el cambio de enfoque tomó fuerza con la contribución de filósofos, investigadores psicológicos y escritores que lo difundieron. (*op. cit.*: 169,170).

En esta época surge una postura revolucionaria: la admisión de criterios más subjetivos para apreciar lo artístico y lo bello que resultan de aptitudes perceptivas como la imaginación y el gusto (aunque de ambas se buscaron patrones fijos base) como contrapunto al excesivo razonamiento clásico. También la expresión de las emociones y pasiones del individuo adquieren preponderancia. Con lo que se rompe la tradición de buscar las cualidades estéticas sólo en el objeto para valorar la apreciación en la mente del individuo.

(...) toda belleza se proclamaba ahora, es subjetiva, relativa y cuestión de convención. Cualquier cosa puede sentirse como bella afirmaba Alison<sup>61</sup> “la belleza de las formas surge totalmente de la asociaciones que nosotros elaboramos con ellas” (...) Las cosas que son consideradas bellas no son recíprocamente iguales; sería inútil buscar un rasgo que fuera común a todas ellas. Todo objeto puede ser bello o feo según las asociaciones de cada cual y estas varían de individuo en individuo. No puede existir, por tanto, ninguna teoría general de la belleza; como mucho puede concebirse una teoría general de la experimentación de la belleza. (Tatarkiewicz, 2001: 171,172).

El filósofo Immanuel Kant contribuyó con su *Crítica del juicio*<sup>62</sup> de 1790 a investigar la facultad de juzgar del ser humano que lleva a interpretar determinado gusto por algo, con lo cual señala que *los juicios sobre la belleza son juicios individuales*. (op. cit.: 176).

Para el siglo XIX volvieron a aparecer intentos de teorías generales de la belleza que retomaron todo el planteamiento clásico o algunas de sus ideas tal como lo hizo en sus inicios Hegel. Pero lo realmente relevante de este periodo es que el interés se centró más sobre el estudio de la estética, es decir del arte y su experiencia, que sobre la belleza en sí. Con lo que el fenómeno de la experiencia trato de ser explicado con diversas indagaciones como la de la ilusión consciente, el funcionamiento de la mente, las emociones fingidas, la expresión, la contemplación o el estudio de la empatía a cargo de pensadores como Vischer y Lipps. (op. cit.: 175).

Las teorías críticas del siglo XVIII no tuvieron mucho eco en el XIX, pero en el XX lograron su total resonancia cuando finalmente se detona otra crisis, no sólo de la teoría clásica de la belleza, sino que se cuestiona todo el fundamento del concepto de lo entendido por bello en general. Con lo que se llegó a la conclusión de que éste era ambiguo y no puede representar la base de ninguna teoría estética, ni ser el objetivo primordial de la exploración y la producción artística. (op. cit.: 176).

También se reforzó el interés por las demás categorías estéticas que contrastan con la idea tradicional de la belleza y la búsqueda de otras maneras de realizar y expresar arte, incluso de manera crítica, como lo propusieron las vanguardias con la abstracción y más tarde con el surgimiento del arte conceptual.

*Es más importante que una obra de arte produzca un choque en la gente que el que los deleite con su belleza o incluso con su fealdad.* (op. cit.: 176).

61 Se refiere al ensayista escocés Archibald Alison (1757-1839).

62 Esta obra es parte de su trilogía de críticas a la que le anteceden la *Crítica a la razón pura* y *Crítica a la razón práctica*.

Finalmente se llega a la conclusión de que *el arte no es necesariamente bello*. Asunto que el crítico de arte contemporáneo estadounidense Arthur Danto (1924-2013) ha descrito como el agotamiento de las posibilidades o abuso de la belleza, y que también han estudiado otros pensadores.

Desde entonces se produjo un proceso que ha creado confusión y debate en el entendimiento y apreciación del arte y la belleza que llega hasta la actualidad, donde incluso ya se ha hablado del fin o la muerte del arte. No obstante las crisis y cuestionamientos, la noción de belleza sigue siendo parte de la vida humana y está presente en el lenguaje coloquial mientras que en la teoría el término se ha sustituido por el de *estética*, el cual tampoco ofrece una descripción precisa del mismo. (Tatarkiewicz, 2001: 177).

Aún con lo anterior se considera dentro de esta indagación que la belleza siempre tendrá vigencia<sup>63</sup> porque es necesaria como parte del goce y los valores de la vida humana, pero se requiere admitir la subjetividad que contiene su apreciación aunque todos los seres humanos seamos capaces de distinguir algunos de sus rasgos en común. También se contempla que ya que no es el único camino a la expresión artística y poética, aunque sea un modelo de idealización y aspiración de la creación humana, tampoco es la única vía a una experiencia de deleite y enriquecimiento espiritual.

La belleza aún en la ambigüedad de su definición a lo largo del tiempo, que en cada época se trató de acotar e identificar con ciertas reglas o cánones, es monovalente porque se asocia con el estímulo de goce o placer como respuesta a su percepción. Es decir que únicamente admite un efecto que es luminoso que evoca su primigenia relación con lo bueno y verdadero. En cambio lo sublime, que como cualidad estética es una variedad de la misma belleza pero en un nivel exaltado, admite una ambivalencia en lo que expresa y provoca, es decir que es una cualidad que oscila entre el polo del gozo enaltecido y su opuesto del desagrado que desemboca en el terror. Admitir su cara sombría acerca a la sublimidad a la realidad de la vida misma que no se presenta en un solo matiz. Su ambivalencia llega a una imprecisión que multiplica sus posibilidades y efectos, otorgándole un carácter único frente a las otras cualidades estéticas.

63 En la actualidad se continúa estudiando a la belleza. Por ejemplo el esteta estadounidense Denis Dutton (1944-2010) publicó en el año 2008 el libro *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*, en el cual propone su teoría darwiniana de la belleza. Plantea que la capacidad para distinguir a la belleza en la naturaleza, en otros seres humanos y en sus destrezas y obras de arte es el resultado del proceso evolutivo que incluye el perfeccionamiento del gusto artístico y el estético en la humanidad. Dutton señala que la percepción de la belleza se origina como parte de la selección natural y sexual necesarias para la supervivencia de la especie. Con esto explica que los seres humanos compartan valores y placeres estéticos comunes aun perteneciendo a distintas culturas. (Video: Dutton, 2010).

Danto explica que la relevancia de lo sublime reside en que gracias a su naturaleza contradictoria y ambigua ofrece una complejidad que desafía a la belleza como ninguna otra categoría estética. (Danto, 2005: 204, 205).

La idea de la sublimidad nació de la retórica antigua o arte del discurso persuasivo, como uno de los tres estilos de la elocuencia donde la sutileza era el más bajo y lo sublime el más alto asociado con la grandeza y la gravedad. (Tatarkiewicz, 2001: 203,204).

La etimología de la palabra (*super limis*) indica que sublime significa moverse más allá de los límites. (Farre, 1967: 60,61).

Se tiene noticia de que el análisis de lo sublime encuentra su primera referencia en un tratado realizado por un personaje romano llamado Cecilio, sin embargo no se cuenta con este documento. En cambio el texto más antiguo que se conserva es uno en respuesta al primero y su autoría se atribuye a un personaje llamado Dionysius Cassius Longino (lo cual algunos filólogos ya han negado). Este tratado se conoce con el nombre de *Sobre Lo Sublime* y data aproximadamente del siglo I a.C. (Tatarkiewicz, 2001: 204).

Las descripciones que sobre lo sublime son expuestas en dicho texto se encuentran en relación con el campo del lenguaje, la retórica y la persuasión y han servido como base para el posterior desarrollo de esta categoría estética aplicada a todas las disciplinas artísticas.

Un pasaje literario elevado no convence a la razón del lector, pero lo lleva fuera de sí mismo. Eso que es admirable siempre confunde nuestro juicio y eclipsa aquello que es meramente razonable y grato. Creer o no, se encuentra generalmente en nuestro propio poder; pero lo Sublime, actuando con una fuerza imperiosa e irresistible, persuade a todo lector aunque éste quiera o no. (...) pero un pensamiento sublime, si es felizmente cronometrado, ilumina una materia por entero con la vivacidad de un destello luminoso y exhibe todo el poder del orador en un instante. (Longino, 2007: 1).

Dice Longino que *lo sublime es resonancia de nobleza de alma, siendo así como se admira a veces un pensamiento simple, sin voz, por sí, por la elevación del sentimiento.* (Abbagnano, 2004: 993).

En todas sus descripciones, el autor describe esta cualidad con una fuerza y alcances de máxima intensidad, que además seduce para atraer y mover hasta hacer despertar al individuo. Aunque acontezca intempestivo y fugaz, la capacidad fundamental de lo sublime es la de causar efectos sensibles, irracionales y elevados.

Como el mar cuando se retira sobre sí mismo y deja sus costas yermas y desnudas, de aquí en adelante la marea de la sublimidad comienza a menguar y nos atrae lejos dentro de la tenue región del mito y la leyenda. (Longino, 2007: 9).

Estos planteamientos fueron descubiertos y difundidos mucho tiempo después (hasta el siglo XVI) gracias a diversas ediciones de la época, entre las que destaca el *Tratado de lo sublime y de las maravillas en la oratoria* de 1674 del poeta y crítico Nicolás Boileau-Despréaux (1636-1711), por alcanzar la mayor repercusión y difundir la noción de sublimidad que entonces se fusionó con las ideas de grandeza y belleza. Esta propagación llevó en el siglo XVII a algunos artistas del barroco a retomar conceptos de la sublimidad planteados las interpretaciones del tratado de Pseudo-Longino. (Tatarkiewicz, 2001: 204).

Con la crisis de la teoría clásica de la belleza y el cambio de enfoque sobre la apreciación de las cualidades estéticas al admitir los juicios de capacidades perceptivas como la imaginación y el gusto en el siglo XVIII, el estudio de lo sublime cobró mayor fuerza y se extendió al grado de alcanzar a lo bello, para ser consideradas ambas las dos categorías estéticas principales. (*op. cit.*: 189).

Uno de los personajes que contribuyó a su difusión fue el escritor y poeta inglés Joseph Addison (1672-1719). En 1712 publica un ensayo titulado *Los Placeres de la Imaginación* que trata sobre una expedición a los Alpes realizada por Anthony Cooper y John Denno, en el cual planteaba que existen tres cualidades que detonan los placeres de la imaginación: lo novedoso, la belleza y la grandeza. Esta última se asocia con la sublimidad, por lo tanto produce no sólo placer sino también temor, incluso simultáneamente. (*op. cit.*: 189, 205).



13. Alud en los Alpes de Philip James Loutherbourg, 1803. Esta pintura representa la expresión de lo sublime en el Romanticismo. Al desprenderse un alud de nieve, muestra sus efectos en el ser humano: el miedo y el asombro ante un poder superior que se manifiesta en su grandeza que describió Addison.

El miedo y la angustia se producen en el ser humano cuando interpreta algo que experimenta como inmenso y superior o trata de imaginarlo, sobrepasando los límites de su capacidad perceptiva y lógica. Pero por otro lado, ante algo de tal magnitud, siente admiración y respeto porque aparece una idea incomprensible pero que también le maravilla. Por lo tanto el sobrecogimiento es una especie de horror agradable ante la indefensión que provoca en el ser humano la inmensidad, lo incontrolable, lo imperceptible y lo inexplicable. Es por esto que la grandeza y lo sublime se relacionan con los poderes de la naturaleza y sus efectos.

Es importante acotar que si bien lo sublime tuvo gran repercusión en el siglo XVIII, cada autor lo describía de manera distinta aunque con tonos en común.

*Durante este siglo era difícil que un esteta no tratara lo sublime –pero el contenido que casi todos le daban al concepto era diferente. J. Baille (1747) creía que su esencia era la grandiosidad; David Hume, la elevación y la distancia; A. Gerard (1757,1774), las grandes dimensiones y las cosas que actúan sobre la mente de un modo parecido a como lo hacen las grandes dimensiones. Algunos escritores de la época distinguieron en lo sublime una propiedad que estaba relacionada a lo que ellos se referían con el nombre francés de “grandeur”; esta propiedad comprendía las cosas fascinantes. (Tatarkiewicz, 2001: 205).*

Posteriormente los filósofos Immanuel Kant y el inglés Edmund Burke (1729-1797) se destacan entre otros pensadores que también analizaron el tema, como aquellos que dieron mayor y renovada fuerza a este concepto en profundas indagaciones en su contraposición con lo bello y el estudio de su apreciación hasta sus efectos. (*op. cit.*: 206).

A diferencia de Kant, Burke profundizó más en el polo perturbador de lo sublime, mientras el primero dio mayor énfasis a los efectos ambivalentes, contradictorios y a veces alternos que esta categoría estética presenta.

Primero Edmund Burke presentó en 1757 *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* donde investiga primero sobre el gusto y la imaginación para conocer los puntos comunes de ambas facultades en los seres humanos, para poder establecer características y efectos de lo bello y lo sublime. Con lo que encuentra que todos distinguimos los mismos tipos de percepciones<sup>64</sup> por medio de los sentidos pero que existen factores como los culturales que nos harán preferir unos sobre otros. (Burke, 2005: 34-43).

64 Se refiere a que todos los seres humanos, contando con salud en todas las facultades sensitivas, percibimos los mismos tipos de estímulos como olores penetrantes o suaves, sabores como lo salado, lo dulce y lo amargo, intensidades de luz como luminoso y oscuro. Pero que las costumbres y otros de los aspectos de la cultura nos van haciendo preferir unos de otros.

En cuanto a la imaginación como aptitud de interpretación del proceso perceptivo deduce, por medio del estudio de diversas teorías, que la mente humana tiende a trazar semejanzas y buscar diferencias en la comparación que hace de objetos, personas o circunstancias. Y es en el establecimiento de semejanzas que encuentra que se produce placer y satisfacción en el ser humano. (Burke, 2005: 34-43).

*(...) al establecer semejanzas, producimos nuevas imágenes, unimos, creamos y ampliamos nuestros sentidos. (...) Como el placer de la semejanza es el que halaga principalmente la imaginación, casi todos los hombres son iguales en este punto, hasta donde llega su conocimiento de las cosas representadas o comparadas. (op. cit.: 42,43).*

Al enfatizar más la cara sobrecogedora de la sublimidad, Burke estima que la pasión máxima que puede causar, asociada con lo grande o con lo que resulte terrible a la vista, es el asombro describiéndolo como un efecto de miedo intenso que paraliza cuerpo y razón. De menor intensidad identifica que otras reacciones que lo sublime provoca son la admiración, la reverencia y el respeto. (op. cit.: 85).

*(...) el asombro es aquel estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. (...) la mente está tan llena de su objeto que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. (op. cit.: 85).*

El terror es en su opinión el principio predominante de lo sublime que se presenta en los modos de asombro y admiración con distintos matices, que incluyen el respeto y la veneración. Analiza al miedo como bloqueo de la mente racional que resulta de anticiparse la idea de sufrir dolor o ante la muerte, es decir de percibir algo como peligroso independientemente de su tamaño. A estas nociones agrega el ingrediente de la oscuridad como detonante del temor como reacción ante un posible riesgo que se esconde en un panorama que no se alcanza a percibir del todo y nos presenta una incertidumbre inquietante. (op. cit.: 86,87).

Ideas épicas y míticas generan nociones sublimes. Con lo cual no pasa por alto la relación de la sublimidad y el terror como eje común, con la idea de poder. Para Burke el poder está más cerca del dolor y el miedo que el placer, porque éste último no puede ser impuesto, en cambio el primero se le asocia con ser infligido por una fuerza superior. A lo que añade la noción de violencia y sometimiento a la relación entre fuerza, dolor y terror del poder. Si bien conceptos como el poder, la fuerza, la admiración y el respeto pueden tender a ser también fascinantes o benéficos, cuando presentan ese polo que no resulta amenazante Burke afirma que entonces no son sublimes. (op. cit.: 93-95).

Siempre en el lado negativo, este filósofo alude a todos los conceptos entendidos como privaciones como grandes o sublimes, *porque todas son terribles* y entre estos menciona a la vacuidad o vacío, la oscuridad, la soledad y el silencio. También identifica como fuentes de la sublimidad a la vastedad o grandeza dimensiones y a la idea de infinidad o infinito en cuya descripción sí admite la ambivalencia del efecto sublime. (Burke, 2005: 101,102).

*La infinidad tiene una tendencia a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime. (op. cit.: 103).*

Burke llega incluso a estudiar ideas como la dificultad y la brusquedad, además de ciertos colores (lóbregos), sonidos (ruido excesivo o uno sólo estruendoso), sabores y olores (penetrantes y hedores) como cualidades capaces de despertar ideas de grandeza o sublimes. (op. cit.: 108-115).

Por su parte, Kant también explora los temas del gusto estético y las diferencias entre lo bello y lo sublime en sus obras, *Lo sublime y lo bello* publicada hacia 1764 y l posteriormente en la *Crítica del juicio*.

Para él, el gusto admite la subjetividad porque dependen menos de los objetos y fenómenos externos que de la sensibilidad particular interior de cada ser humano, con lo que explica que lo que para alguien es placentero para otro no lo sea. Distingue dos tipos de sensibilidad, una común y otra más refinada, que no todo individuo desarrolla, la cual se requiere para alcanzar el sentimiento de lo bello y el sentimiento de lo sublime. En la sensibilidad humana y su interpretación, intervienen imaginación y razón.

(Kant, 1985: 11,12).

*Gusto es la capacidad de enjuiciamiento de un objeto o de un tipo de representación por medio de una satisfacción o una insatisfacción, sin interés alguno. (Kant, 2003: 160).*

A diferencia de Burke, Kant hace mayor énfasis en la doble condición de efectos de la sublimidad y alcanza más profundidad en el estudio tanto en las diferencias entre lo bello y lo sublime, como en los distintos matices emocionales de éste último.

En primer lugar establece que tanto lo bello como lo sublime producen emociones agradables, con la diferencia que el primero es un *agrado más alegre y sonriente* frente al segundo cuyo efecto es de *agrado pero unido al terror*.

*La noche es sublime, el día es bello. (...) La inteligencia es sublime, el ingenio bello; la audacia es grande y sublime; la astucia es pequeña pero bella. (Kant, 1985: 13,17).*

Sobre todo Kant logra una clara explicación de las diferencias de sentimientos al marcar una distinción de sus magnitudes, en la cual lo bello es asociado a la fascinación, a aquello que encanta y atrae; mientras lo sublime presenta una fuerza estremecedora, pero en la cual también establece tres niveles de magnitud según contenga propiedades o no más asociadas a la belleza. Lo *sublime terrorífico* es aquella emoción que incluye al terror y a la melancolía, *lo noble* es descrito como asombro tranquilo, en mayor correspondencia con el apacible sentimiento de lo bello y lo *magnífico* es un sentimiento de belleza exaltada. (Kant, 1985: 14).

*Lo sublime conmueve, lo bello encanta. La expresión del hombre dominado por el sentimiento de lo sublime es seria; a veces fija y asombrada. Lo sublime presenta a su vez diferentes caracteres. A veces le acompaña cierto terror o también melancolía; en algunos, casos meramente un asombro tranquilo, y en otros un sentimiento de belleza extendido sobre una disposición general sublime. A lo primero denomino lo sublime terrorífico; a lo segundo, lo noble, ya lo último lo magnífico. Una soledad profunda es sublime, pero de naturaleza terrorífica.* .  
(*op. cit.*: 14).

Relacionando la sublimidad con aquello de grandes dimensiones (lo matemáticamente sublime), cuya máxima expresión es referida a la naturaleza que incluso presenta lo inabarcable e informe, también le atribuye a esta categoría la sencillez, mientras a la belleza le otorga la capacidad de ser una cualidad que también refiere a la forma del objeto, a lo limitado, a lo que también puede ser pequeño o adornado. Con estos criterios, Kant explica como lo bello y lo sublime se combinan resultando en distintas impresiones y lo ejemplifica en la arquitectura de las pirámides egipcias y La iglesia de San Pedro en Roma.

*La vista de las pirámides egipcias (...) pero su arquitectura es sencilla y noble. La iglesia de San Pedro, en roma, es magnífica. En su traza, grande y sencilla, ocupa tanto espacio la belleza –oro, mosaico- que a través de ella se recibe la impresión de lo sublime, y el conjunto resulta magnífico. Un arsenal debe ser sencillo, una residencia, regia, magnífica, y un palacio de recreo, bello.* (*op. cit.*: 15).

Las cualidades de lo sublime incitan ideas de respeto, nobleza, veracidad, rectitud, seriedad, dignidad, elevación y a la amistad en contraste con las de lo bello que provocan, la risa y tienen concordancia con el refinamiento, la bondad, la cortesía y el amor. Este último es difícil de alcanzar desde lo sublime, a menos que sea idealizado, ya que esta cualidad se presenta tan solemne, que es difícil aproximarse con amor terreno a aquello que lo inspira. (*op. cit.*: 17, 18)

Y aún en las coincidencias entre ambas propiedades, subraya que la sublimidad alcanza una fuerza mayor, la cual es tan intensa que aclara, *no puede ser disfrutada por tanto tiempo* pues sus *sensaciones tienden las fuerzas del alma más enérgicamente y fatigan antes*. El poder como tal, es lo denomina como dinámicamente sublime. (Kant, 2003: 219).

*Sublime es aquello que aun pudiendo tan sólo ser pensado, hace patente una capacidad del ánimo que sobrepasa cualquier patrón de medida de los sentidos (...). Y de este digo que cuando se enjuicia como medida absoluta y por encima de la cual no es posible subjetivamente (para el sujeto que enjuicia) nada más grande, entonces lleva consigo la idea de lo sublime y da lugar a aquella emoción que no puede producir ninguna estimación matemática (...)* (op. cit.: 207, 208).

Kant también menciona a la comedia en relación a la belleza y a la tragedia le atribuye efectos sublimes, y como Aristóteles describe que en quién la contempla se produce además de compasión, un proceso de identificación con los personajes y los hechos de la historia que se interioriza. Esto conmueve.

*El amor en ella es melancólico, delicado y lleno de respeto; la desdicha de los demás despierta en el espectador sentimientos compasivos y hace latir su corazón con desdichas extrañas. Nos sentimos dulcemente conmovidos y vemos íntimamente la dignidad de nuestra propia naturaleza.* (Kant, 1985: 18).

Otras emociones intempestivas y que nublan la razón como la ira y la desesperación, así como acciones tales como el sacrificio sufrido y el dominio de las pasiones, también son referenciados al arrebató y magnificencia de la sublimidad. (op. cit.: 19).

En el máximo grado de lo sublime terrible, Kant sitúa a lo monstruoso y lo fantástico como manifestaciones de lo sobre natural y la devoción hacia lo místico y sagrado; en menor intensidad, pero también en relación e dichas ideas, está lo extravagante. Al igual que en los escritos de Burke, la infinitud o magnitud inconmensurable aparece como sublime y majestuosa, y con estas, las nociones de eternidad, inmortalidad y virtud moral. (op. cit.: 21,23).

La capacidad de que tiene lo sublime para conmover es descrita por Kant en su punto máximo no sólo como un movimiento del ánimo, sino como el de su máximo alcance emocional, el de la conmoción, que es un choque más intenso, impulsivo y rápido e incluso violento que presenta una condición en la que surge miedo a perderse. Describe un proceso donde los polos contradictorios se alternan en su aparición.

*Este movimiento (sobre todo en su comienzo) puede compararse con una conmoción, esto es con una atracción y repulsión rápidamente cambiantes provocadas, precisamente por idéntico objeto. Lo excesivo para la imaginación hasta donde es impelida en la aprehensión de la intuición es, por así decirlo, un abismo donde ella misma teme perderse. Sin embargo, producir un esfuerzo tal de la imaginación, no es excesivo para la idea de la razón suprasensible (...)*  
(Kant, 2003: 216).

Después de la gran notoriedad de lo sublime en el siglo XVIII su auge decayó. Sin embargo en el siglo XX se siguió abordando el tema, ya sea de manera directa o con nociones relacionadas, tanto en estética como en otros ámbitos, por lo que su estudio sigue siendo pertinente.

A principios del siglo pasado el psicoanalista austriaco Sigmund Freud (1856-1939) incursiona con sus investigaciones hacia el territorio de lo perturbador, cuyos escritos llegaron a ser comparados con la provocación contenida en el de Longino, *Sobre Lo Sublime*.

*Freud sembró la inquietud y la incertidumbre emocional, dejando a todo el mundo con la sensación de que, en términos de promesa orgásmica, algo faltaba en nuestras pequeñas vidas civilizadas.* (Danto, 2005: 208).

Hacia 1919 Freud publica un ensayo por él escrito en tono psicológico, llamado *Lo Siniestro* o *lo Ominoso* en otras versiones. Éste trata del análisis de la palabra alemana *unheimlich*, la cual tiene un significado con una gama compleja de tintes cuyo términos se relacionan a lo siniestro y a las propiedades del extremo más perturbador de lo sublime: lo angustiante, lo espeluznante, lo espantoso, lo incierto, lo desconocido, lo desconcertante, lo inquietante, lo lúgubre, lo sospechoso, lo demoniaco, lo secreto, lo oculto, lo espectral, lo extraño, lo no familiar. Freud señala que frente a las emociones positivas se desestima el estudio de los sentimientos *contrarios, repulsivos y desagradables*, motivo para que él se adentrara en su reflexión. (Freud, 1992: 1-5).

Todas estas ideas comparten el territorio del miedo y el misterio, de lo que no se reconoce por lo que parece amenazante, y aunque no lo sea, tal como Kant lo describía, es en el interior del ser humano que adquiere esa connotación, cuya idea puede crecer a convertirse en un terror más en lo imaginario que en la realidad.

Detecta el principio del temor a lo desconocido o incierto en las creencias primitivas humanas y en la represión de lo heimlich o familiar que queda reprimido. También señala que la exposición a lo siniestro es mucho más fácil a partir de la experiencia estética, como la literaria, que va conduciendo a la imaginación, ya que en la vivencia se presenta en situaciones límite que son menos numerosas. (*op. cit.*: 11,12).

Freud analiza las causas y efectos de lo siniestro, en las que expresa no sólo la ambigüedad del término, sino que enfatiza la condición de incertidumbre como fundamental para esta noción, por lo que para provocarla se requiere la duda y lo incierto. (Freud, 1992: 4).

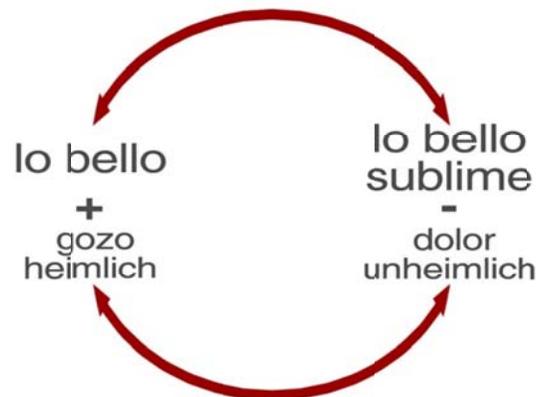
Una de las vertientes más sobresalientes de esta indagación es que al llegar al antónimo de *unheimlich* que es *heimlich*, Freud hace notar que tampoco este término posee un único sentido, sino dos extremos que se contraponen. Además al igual que su opuesto puede ser traducido con términos como lo sigiloso, lo oculto, así como lo familiar, lo confortable, lo íntimo y lo que inspira confianza. Con lo cual los dos vocablos se contradicen constantemente así como coinciden en significado. (*op. cit.*: 4).

Junto con la esfera de lo sublime a la que pertenecen ambas palabras, no sólo presentan ambivalencia e indeterminación, sino que también aparecen ellas mismas como dos opuestos que se relevan tal como sucede en el principio de alternancia de polaridades fundamental para la vida presente en mucho del pensamiento oriental, sobre el cual se elabora en el siguiente capítulo. (Cheng, 1989: 37).

Para aclarar esta dinámica se propone el siguiente diagrama que indica su ambigüedad y además se pone en relación a lo bello y a lo sublime como otra manera de la belleza, a manera de plantear que esta situación también se asocia a estas cualidades estéticas más generales.

En esta correlación de términos y la interdependencia del sentido de sus significados, se genera una alternancia de polaridades como la que se observa en la complejidad de la realidad, que va del gozo al dolor y viceversa como complementos.

*De modo que Heimlich es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia hasta que termina de coincidir con la de su antítesis unheimlich.* (Freud, 1992: 5).



14. Diagrama de la relación complementaria entre lo bello y lo bello sublime, gozo y dolor a partir de lo expuesto por Freud.

Al igual que Freud, otros pensadores a partir del siglo XX han abordado temáticas relacionadas con la sublimidad como el teólogo alemán Rudolf Otto (1869-1937), que entre otros temas, abordó el de lo sagrado religioso o lo santo, relacionado especialmente con lo misterioso y lo numinoso<sup>65</sup> o referente al poder fascinante y enigmático de lo divino.

Otto expone la cualidad irracional de lo mítico y lo sagrado, donde el excesivo razonamiento del hombre los aniquila pues con esto pierden el sentido vital de ser intocables e inexplicables y por lo tanto sublimes, admirados y venerados.

Este concepto por su complejidad, al igual que la de sublimidad, no se puede determinar totalmente.

*(...) como es enteramente sui generis, no se puede definir en sentido estricto, como ocurre con todo elemento simple, con todo dato primario; sólo cabe dilucidarlo...que nuestra incógnita no puede enseñarse en el sentido estricto de la palabra, sólo puede suscitarse, sugerirse, despertarse, como en definitiva ocurre con cuanto procede del espíritu. (Otto, 2001: 15).*

Otto alude también al efecto oscilatorio entre el estado de placer y el de displacer en el estremecimiento sobrenatural y en el misterio que genera lo sagrado, ya que su poder supremo presenta un lado temible y angustioso y otro luminoso y de admiración sobrecogedora que de alguna manera también encanta y conforta al ser humano.

El terror y la fascinación ante la magnificencia de lo sagrado y numinoso, representan el binomio de contraste entre el bien y el mal, parte de las dualidades del equilibrio universal presente en la historia de las religiones.

La noción de lo santo y numinoso sobrepasa al entendimiento humano porque es en principio inabarcable e incomprensible, por lo tanto provoca asombro, fascinación y temor propios de todo lo considerado sublime. A esto, Otto establece diferencias entre estos atributos, los primeros son religiosos y por lo tanto los considera con mayor fuerza que a la sublimidad que es una cualidad estética, aun cuando ésta pueda provocar el sentimiento de lo numinoso. Entonces sitúa a la conmoción y al goce religioso por encima del goce estético, pero desde el arte se puede detonar lo primero.

*(...) sobre todo, en la arquitectura. Y precisamente en este arte aparece lo sublime en los más remotos estadios. Es muy difícil sustraerse a la impresión de que este sentimiento empezó ya en la época paleolítica. Aun cuando al principio la erección de aquellos gigantescos bloques de roca, toscos o tallados, ya solos ya formando prodigiosos círculos, habrá tenido por objeto acumular al por mayor, de manera mágica lo numinoso y localizarlo (...) (op. cit.: 93).*

65 *Numinoso* viene de la palabra *numen* que significa: Deidad dotada de un poder misterioso y fascinador. (DRAE versión electrónica, 2001).

Además de citar como referentes a las pirámides y templos egipcios, budistas y taoístas, Otto considera al estilo gótico, basado en los análisis del teórico en arte Wilhem Worringer, como modelo arquitectónico capaz de encantar evocando lo numinoso para expresarlo en obras concretas.

De este estilo medieval, destaca cualidades como la oscuridad y el silencio que perfilan lo misterioso, pues al matizarse crean un ambiente místico, propicio para generar estados de ánimo introspectivos y de exaltación espiritual en el ser humano. Esta capacidad en el silencio también la liga a la música, cuando menciona que su momento más santo es cuando enmudece.

Muchos años más tarde el filósofo y sociólogo francés Jean François Lyotard (1924-1998), enuncia sus propias consideraciones sobre la pertinencia y cambio en torno a la noción de lo sublime en la expresión artística del siglo XX.<sup>66</sup>

Coincidiendo con otros pensadores, en su momento Lyotard considera obsoletos los modelos de belleza que el arte imitó por largo tiempo. En cambio en la estética de lo sublime encuentra la categoría fundamental que favoreció el desarrollo del arte moderno, el cual por medio de la abstracción y lo conceptual que renunció a la representación figurativa, pretendía presentar lo impresentable. Esto se refiere a que estas obras artísticas querían expresar algo indefinido y oculto a través de lo que se insinúa a simple vista. Su magnitud real se vislumbra sin ser evidente, acrecentando el interés sobre ellas.

Esta manera de crear suspenso para tratar de desentrañar lo secreto, inquieta y alerta ante lo desconocido y a la vez atrae porque estimula la curiosidad. Esta tensión de misterio es válida siempre y cuando la obra de arte en cuestión, contenga una dimensión de significación profunda a descubrir.

Lyotard toma como base de sus planteamientos la filosofía de Burke, exponiendo que las emociones exaltadas se incitan por medio de una amenaza que queda suspendida, entonces el enigma ante lo desconocido genera temor, pero sí se descubre algo y se termina la amenaza, viene un alivio que causa deleite y que revive al alma.

66 A Lyotard se le atribuye haber acuñado el término posmodernidad. En su recopilatorio de conferencias titulado *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* se incluyen dos ensayos sobre el tema de lo sublime: *Lo sublime y la vanguardia* conferencia que ofreció en Berlín en 1983 y *Después de lo sublime, estado de la estética*, extraído de su presentación en el Coloquio *The States of Theory* en la Universidad de California en 1987.

La relación oscilatoria complementaria de la sublimidad que provoca respuestas apasionadas en dos vías opuestas es, según Lyotard, generada a partir de la contraposición que se da entre lo que el individuo percibe sensiblemente, lo que interpreta, lo que entiende y lo que imagina en este proceso.

*La facultad de presentación, la imaginación, no logra suministrar una representación conveniente de esta idea. Este fracaso en la expresión suscita un pesar, o especie de clivaje en el sujeto entre lo que puede concebir y lo que puede imaginar.* (Lyotard, 1998: 103).

Indagando al arte moderno como punto de inflexión hacia la posmodernidad, y la influencia del suspenso sublime sobre éste, Lyotard examina principalmente las ideas y la obra del artista estadounidense Barnett Baruch Newman<sup>67</sup> (1905-1970).

Newman señalaba la relación de la belleza con la perfección y la serenidad, mientras que asociaba lo sublime con el *éxtasis* o *enthusiasmos*, porque es una propiedad primordialmente irracional, pasional, sensible, intuitiva, que *enloquece o arrebatada o nos entusiasma o nos aplasta y eso va mucho más allá de un simple placer*, donde su carácter exaltado encuentra la capacidad para perturbar e incluso llegar a ser disonante. (Danto, 2005: 208).

En su ensayo *The Sublime is now* de 1948, Newman se cuestiona el cómo poder lograr crear un arte sublime en un tiempo carente de leyendas y mitos, con lo cual llega a la conclusión de que antes la sublimidad surgía a partir de la idea directa de Dios, por ejemplo en la arquitectura religiosa, pero que ya en su época carente de este referente, lo sublime se tenía que buscar en la interioridad del ser humano y su sensibilidad. Con esto en mente, Newman desarrolla el concepto de *now*, o sea de lo *sublime aquí y ahora*, refiriéndose al reencuentro del ser consigo mismo al entrar en contacto con la obra de arte, provocando reacciones físicas y metafísicas, que afectan al espectador en la medida en que esa experiencia le resulte significativa.

67 El crítico Arthur Danto, en trabajos más recientes también señala la importancia del papel de la obra de Newman en la recuperación del interés y la renovación de lo sublime en el arte en el siglo XX, añadiendo a esta labor el trabajo de otro expresionista abstracto, Robert Motherwell. Junto con los planteamientos de Lyotard, contribuye a conformar una perspectiva de la influencia de lo sublime en la estética contemporánea. (Danto, 2005: 208-223).

Según Lyotard dicho concepto trasciende lo referente a una temporalidad, a un momento presente, no se puede traducir como el *ahora*, no es ni lo instantáneo ni lo fugaz entre el pasado y el futuro; el *aquí y ahora* de Newman describe algo que no se puede anticipar, simplemente sucede, es una ocurrencia, donde lo importante no es lo que sucede, sino que algo suceda. Este acontecimiento implica la fusión de una noción de lugar, aquí y otra de tiempo, ahora. En su imprecisión, este planteamiento se corresponde con lo sublime.

*El now de Newman, now a secas, es desconocido para la conciencia, que no puede constituirlo. Es más bien lo que la desampara, la destituye, lo que aquélla no logra pensar e incluso lo que olvida para constituirse a sí misma. Lo que no llegamos a pensar es que algo sucede....No es un gran acontecimiento, en el sentido de los medios. Ni siquiera uno pequeño. Sino una ocurrencia. No se trata de una cuestión de sentido ni de realidad referente a lo que sucede, a lo que eso quiere decir. Antes de preguntarse qué es, que significa....es preciso que suceda.* (Lyotard, 1998: 96).

Al no ser predecible, este concepto es incierto, creando el suspenso del que habla Lyotard, y también es libre, pues cabe la posibilidad de que nada suceda. *Dejar surgir lo indeterminado como signo de interrogación.*<sup>68</sup> (op. cit.: 97).

Newman pretendía ir más allá del sentido grandioso y admirable que la sublimidad tuvo en los siglos XVIII y XIX. Para el artista, la pintura asociada a lo sublime de esa época retrataba un mundo lejano e idílico, mientras él con sus creaciones buscaba plasmar la cualidad de la sublimidad indeterminada en el *aquí y ahora* que trasciende la representación pictórica evidente en el cuadro.

Lyotard trató de incorporar en su análisis de lo sublime la noción de lo irrepresentable, apuntando a lo ambiguo e indefinido que por lo tanto es imposible de representar como tal. (Danto, 2005: 221).

*En la determinación del arte pictórico, lo indeterminado, el sucede, es el color, el cuadro. El color, el cuadro, en tanto que ocurrencia, acontecimiento, no son expresables y es esto lo que él tiene que testimoniar.* (Lyotard, 1998: 99).

68 El cuadro expresionista abstracto titulado *Vir Heroicus Sublimis* (Hombre Heroico y Sublime, en latín), que realiza entre 1950 y 1951 es un ejemplo que plasma las intenciones de Newman para afectar al espectador de manera metafísica, cuestionándolo al preguntarse qué es lo que está en la representación de su pintura y tomar conciencia de su propia presencia ahí, ante la obra. El proceso y búsqueda de Newman puede ser comparable con los efectos existenciales que causa la experiencia profunda de la poética espacial de la arquitectura de Luis Barragán (comparten ambas expresiones la estética purista y abstracta), tal como se ha explicado en el análisis previamente presentado en este documento. Ver. pp. 145-150

Analizando la expresión apasionada de la sublimidad del romanticismo en contraste con lo potenciado en la pintura moderna de Newman que propicia el suceso inesperado del *aquí y ahora* por medio del misterio que genera su lenguaje abstracto que se distancia de la obviedad de lo que representa, Lyotard concluye que lo indeterminado es la cualidad primordial de lo sublime moderno.

Según el análisis del crítico de arte Arthur Danto, Newman quiso representar en obras como la titulada *Vir Heroicus Sublimis*, que el ser humano puede ser sublime en su relación con el mundo cuando alcanza el desarrollo consciente y va descubriendo quién es en realidad. Para ello concibe esta pintura para ser contemplada de cerca y en vivo, por lo que la plasma en un lienzo de 2.42 metros de alto por 5.13 metros de largo aproximadamente. Con esto pretende generar una impresión al hacer consciente a los espectadores de su propia escala al estar ahí, no empequeñecidos, sino contundentes, lo cual Danto asocia al concepto del *ser ahí* o *dasein* de Heidegger. (Danto, 2005: 222).

Danto cita las propias palabras de Newman sobre esta obra:

*Con mi pintura busco que el cuadro de al hombre una impresión de lugar: que sepa que está ahí y que, por lo tanto, sea consciente de sí mismo. En este sentido, ya se relacionaba conmigo mientras yo realizaba el cuadro, porque en ese sentido yo estaba ahí (...) Cuando estás frente a mis cuadros te das cuenta de tu propia escala. Ante mis cuadros, el espectador sabe que está allí. Para mí, esa impresión de lugar no sólo encierra un misterio sino que tiene algo de hecho metafísico. (op. cit.: 221).*



15. El cuadro expresionista abstracto titulado *Vir Heroicus Sublimis* de Newman (1950-1951) quiere cuestionar con su indeterminación a su espectador, haciéndolo consciente de su presencia ante la obra que interroga y a su vez lo interroga a él. Esto es comparable a los cuestionamientos e interiorización que causa la vivencia de los espacios poéticos del arquitecto Luis Barragán, en sus alcances más profundos, tal como se revisó en el capítulo anterior. Por lo tanto se puede decir que la arquitectura de Barragán produce efectos sublimes en su mayor intensidad.

El misterio y el hecho metafísico al que se refiere son los *que evocan la escala y el asombro* que aluden a lo sublime. Para Danto el hombre se redescubre en el pensamiento abstracto. (Danto, 2005: 221).

En esta concepción moderna de lo sublime, se puede apreciar la potencia del impacto que puede llegar a causar este atributo por medio de la experiencia estética. Instantes de lucidez introspectiva que permiten al ser que la asimila reconectarse consigo mismo, con lo cual su repercusión trasciende a experiencia de interiorización de cualidad espiritual y existencial.

*La pintura abstracta no está desprovista de contenido. Lo que hace es permitir la presentación de un contenido sin los límites de la representación en imágenes. Por ello los inventores de la abstracción creyeron que ésta estaba dotada de una realidad espiritual. (op. cit.: 220).*

Con los planteamientos expuestos previamente se demuestra entonces que el interés y la influencia de la noción de lo sublime han seguido presentes en diversos ámbitos del pensamiento además de en el desarrollo de la teoría estética. Además es una cualidad revalorada como una idea de incidencia en el cambio de pensamiento hacia la construcción de la teoría arquitectónica a partir de 1965, tal como lo plantea la arquitecta y teórica Kate Nesbitt, cuyos planteamientos se han señalado constantemente durante el desarrollo de este documento.

Aludiendo a Lyotard, Nesbitt afirma que como la expresión característica de la modernidad, lo sublime constituye la principal categoría estética emergente en el periodo posmoderno, cuyo interés repentinamente renace del énfasis de la indagación de la arquitectura a través de la fenomenología. (Nesbitt, 1996: 30).

El paradigma fenomenológico destaca un asunto fundamental en la estética: el efecto que una obra arquitectónica tiene en el espectador . En la instancia de lo sublime la experiencia es visceral. (op. cit.: 30).

El hecho de que lo sublime y lo bello parecen haberse ocultado en la arquitectura del siglo pasado, según su opinión, fue una decisión deliberada de los teóricos y artistas que pretendían distanciarse del pasado reciente rompiendo radicalmente con la historia previa de la estética. Por ello el discurso arquitectónico se inclinó por el énfasis positivista en el racionalismo y el funcionalismo elevando los principios científicos sobre lo intuitivo, lo sensible y lo irracional, marginando a estas categorías estéticas. (op. cit.: 30,31).

Nesbitt afirma que lo sublime existe de incógnito en la obra de las vanguardias y que detectarlo y aceptar que su influencia ha seguido presente, puede ayudar a replantear el discurso arquitectónico para moverse más allá del formalismo que ha imperado en la arquitectura contemporánea. (Nesbitt, 1996: 30,31).

Aun con el bajo perfil que la sublimidad mantuvo en la arquitectura de los siglos XVIII y XIX, opacada por el neoclasicismo y el eclecticismo histórico, existe en la obra visionaria de arquitectos como los franceses Ledoux (1736-1806) y Boullée (1728-1799) la intención de transmitir este sentimiento con sus proyectos utópicos.

Los planteamientos de Burke y Kant encuentran resonancia en el estudio de cualidades de lo sublime presentes en las teorías de la estética contemporánea que en otras épocas (a excepción del romanticismo) fueron reprimidas de la expresión artística tales como lo grotesco, lo extraño, lo antinatural, lo terrorífico, lo desconocido, lo indeterminado, lo perturbador, lo sobrecogedor e inquietante y el vacío y el silencio.

Estas ideas configuran una perspectiva hacia lo angustiante y desconcertante que han explorado teóricos contemporáneos entre los que destacan los arquitectos estadounidenses Peter Eisenman y Anthony Vidler (1941- ) que con sus investigaciones han contribuido a redefinir la persistencia de lo sublime contemporáneo en la arquitectura. Las teorías de ambos encuentran dificultades en su traslación literal a la praxis, sin embargo son muy útiles como herramientas analíticas que plantean cuestionamientos sobre las premisas tradicionales de la búsqueda arquitectónica. (*op. cit.*: 565).

El trabajo de Eisenman parte de la exploración de los límites de la disciplina arquitectónica en relación con la naturaleza y la belleza, como recursos desde la estética clásica para encarnar y representar los ideales de la sociedad occidental. Por lo que en sus indagaciones plantea que en la era post industrial, el desarrollo científico y tecnológico desplazan a la naturaleza como desafío, mientras crean la de un conocimiento (que diferencia de la sabiduría que sólo puede ser humana) que abrumba y parece proliferar en la actualidad en los productos de la informática y la robótica. Conocimiento que en oposición a lo natural no tiene una presencia física. (Nesbitt, 1996: 564 / Eisenman, 1996: 566).

Para la teoría arquitectónica Eisenman propone su deconstrucción<sup>69</sup> por medio de la categoría estética de lo grotesco, como otra forma de lo bello o como componente de la sublimidad irracional que libere el discurso de la arquitectura de lo bueno, lo racional y lo verdadero que incluye la concepción singular y monovalente de la belleza clasicista. A lo grotesco, enfatizando que es un concepto y no una receta, lo asocia con un carácter antinatural, incierto, indecible e intangible, mientras a lo sublime arquitectónico lo encuentra definido por *cualidades etéreas y espaciosas que resisten la ocupación física*. Por lo que cree que las cualidades derivadas de esta categoría son más flexibles y contribuyen a expresar y entender mejor la complejidad e irracionalidad implicadas en la ocupación espacial. (Nesbitt, 1996: 564,565 / Eisenman, 1996: 567).

La sublimidad reta la tradicional consideración que lo arquitectónico es solamente un objeto material, por lo tanto sondea además de lo grotesco en otras nociones vinculadas, como lo son lo indescriptible, lo borroso, lo velado, lo oculto, lo indecible, lo sobrenatural, lo incorpóreo y lo vacío. (Nesbitt, 1996: 565).

Ampliando sus tesis teóricas a partir de la influencia de filósofos como Jaques Derrida, Eisenman se postula a favor de encontrar otra arquitectura, cuyo propósito de diseño se enfoque al valor de lo significativo del contenido, más que al énfasis de la imagen formal que se ha convertido en la protagonista del diseño contemporáneo. También le interesa desafiar la inflexibilidad de dogmas de pensamiento que han regido a la disciplina arquitectónica, proponiendo nuevas vertientes creativas.

Rechaza los binomios de conceptos que el pensamiento occidental coloca en oposición donde uno es el dominante, tal como lo bello sobre lo feo; y explora duplas donde ambas ideas, que él llama *textos*, se coloquen en igual jerarquía sin enfrentarse, formando una estructura de equivalencias. (Eisenman, 1996: 569).

69 El trabajo de Eisenman ha sido profundamente influenciado por las teorías del filósofo Francés Jaques Derrida y formó parte a finales de la década de los ochenta del siglo XX del grupo que participó en la Exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York, a partir de la cual sus integrantes fueron conocidos como arquitectos deconstructivistas. Lo cual ahora acepta Eisenman no pudo lograr expresar en propuestas arquitectónicas concretas la complejidad del pensamiento filosófico que dio origen al concepto del deconstructivismo.

*Aquella muestra puso punto final a la nostalgia kitsch del posmodernismo, pese a carecer de marco ideológico: parecía representar, en términos literales, una arquitectura deconstruida, pero no llegó a comprender el alcance trascendental de la crítica de Derrida.* P.Eisenman (Gardinetti, 2008)

Con este planteamiento, pretende crear un cambio en el discurso actual de la arquitectura que denomina *desplazamiento*. Al ser ambos textos de igual importancia, forman una noción incierta entre ellos (*betweenness*) que sugiere otras ideas. El desplazamiento busca dar lugar a lo indeterminado de un saber que se asoma parcialmente para ser terminado de descubrir, o ampliar sus posibilidades, tal como describe Lyotard que lo hizo la pintura abstracta en trabajos como el de Newman aplicando mecanismos de la estética de lo sublime. (Eisenman, 1996: 569).

Para Eisenman esta postura supera lo ambivalente, logrando lo multivalente. La arquitectura rompe con su definición inamovible posibilitando la trascendencia de su presencia concreta (forma, función, estructura, emplazamiento), para dar lugar a un concepto flexible donde el objeto arquitectónico resultante tenga un efecto borroso. Al estar fuera de foco y no terminar de definirse se provoca las condiciones de indeterminación que harán posible que a partir de lo que sugiere la arquitectura se termine de construir libremente por su habitante. No se puede intentar diseñar ni controlar lo incierto, ni se logra pretendiendo sólo una representación formal, tiene que ver más con la atmósfera que se produce a partir de cualidades simultáneas. (*op. cit.*: 570).

En cuanto a la obra teórica de Anthony Vidler, ésta también contribuye a situar la influencia de lo sublime arquitectónico contemporáneo, estudiando principalmente su lado oscuro e inquietante. Sus indagaciones parten del interés de estudiar los efectos nocivos de lo urbano arquitectónico sobre la psique humana.

De ahí que desarrolle una teoría sobre lo siniestro y perturbador arquitectónico en la que recorre desde el siglo XVIII para averiguar cómo se expresa en la arquitectura los sublime como una cualidad emblemática de la modernidad.

Vidler toma el sentido de las palabras del idioma inglés, *unhomely* y *uncanny*, basado en el ensayo ya aquí revisado: *Lo Siniestro* de Sigmund Freud<sup>70</sup> se basa en la noción de lo siniestro (traducción de *uncanny*) que inquieta y atemoriza pues aparece como lo que ha estado reprimido, lo desconocido, lo que se percibe como raro y como la intuición de una presencia fantasmal que evoca una ausencia. (Nesbitt, 1996: 572).

70      Ensayo citado en pp. 151,152 de este documento.

La combinación entre lo familiar y lo perturbador que Freud estudia corresponde al sentido de *unhomely*, que puede significar lo incierto o extraño, lo no acogedor, lo opuesto al hogar, lo no invitante. El sentido de ambos términos es en realidad indefinido, abarca lo extraño, lo sobrenatural, lo espeluznante y lo espantoso con tendencia a producir miedo por el suspenso que se genera, provocando un estado de alerta constante, con lo cual no se encuentra tranquilidad.

Vidler utiliza su teoría para analizar ejemplos de edificios y proyectos, utilizando lo siniestro como metáfora de lo que al ser perturbador es inhabitable, condición que este arquitecto encuentra como una constante en la producción de la arquitectura contemporánea. En su análisis aborda la complejidad que resulta de las relaciones entre el diseño arquitectónico y el pensamiento político y social en un momento que el calificativo de “sin hogar” no sólo alude a aquellos que ni siquiera cuentan con un techo, sino también a quienes aun teniéndolo y sin importar su condición social, viven en lugares carentes de las condiciones necesarias para habitar en su sentido más profundo. (Vidler, 1992: 258).

Intrigado por las inquietantes cualidades de mucha de la arquitectura contemporánea –sus fragmentadas formas neo constructivistas como mimesis de cuerpos desmembrados, su representación pública enterrada en excavaciones o perdida en el reflejo del espejo, sus “muros videntes” correspondiendo a la mirada pasiva de androides domésticos, sus monumentos históricos indistinguibles de lustrosas reproducciones- yo he sido atraído a explorar aspectos de lo siniestro espacial y arquitectónico (...) el tema de lo siniestro sirve para unir la especulación arquitectónica con la peculiarmente inestable naturaleza de “la casa y el hogar” hacia una reflexión más general sobre las cuestiones de la exclusión individual y social, la alienación, el exilio y la carencia de hogar. (*op. cit.*: IX).

Vidler encuentra una asociación de la arquitectura con la idea de lo siniestro desde fines del siglo XVIII, en conceptos como el de la casa como sitio de innumerables representaciones hechas en la literatura y el arte de que provocan terror como lo embrujado, la duplicación de presencias, lo descuartizador entre otras. Esto lo ejemplifica a partir de algunos relatos cortos del escritor estadounidense del periodo romántico Edgar Allan Poe (1809-1849), quién sabía contrastar la seguridad que emana de un interior hogareño de la intimidante atmósfera que se crea en torno a la sospecha de una presencia extraña o sobrenatural, lo cual detona un juego psicológico en el lector provocando intriga y evocando sus propios miedos. (*op. cit.*: IX, 3).

Además están los espacios laberínticos de las ciudades modernas que son fuente de la generalizada ansiedad presente en los individuos de la sociedad urbana que va de lo contagioso a su degeneración en las fobias y el sentimiento alienante de la pérdida de la propia identidad. (Vidler, 1992: IX).

Seleccionando a partir de numerosos ejemplos de “casas embrujadas” del periodo Romántico, construyo una fenomenología de lo siniestro espacial que luego extendiendo a la ciudad como el locus [lugar] del miedo espacial a través de la lectura de teorías urbanas de patólogos y sociólogos (...) Agorafobia y su complemento, la claustrofobia, son discutidas en torno a la noción de la exclusión urbana. (*op. cit.*: 575).

La vida urbana genera estrés y angustia no sólo por sus ritmo acelerado y sobresaturación de los estímulos, también crea un estado de incesante alerta ante la incertidumbre del peligro que se intuye que puede llegar a niveles paranoicos.

La sensibilidad contemporánea ve brotar lo siniestro en lotes de estacionamiento vacíos, muchos alrededor de centros comerciales abandonados o en decadencia, en el proyectado y visible engaño del espacio simulado, que se da en los desperdiciados márgenes y la superficie de la cultura postindustrial que tiene sus raíces en los lugares comunes de la esencialmente tradición moderna. Su aparentemente benigno y completamente ordinario *loci*, sus escenarios domésticos que rozan el mal gusto, su explotación como el escalofrío de un público ya saturado, todo lo señala claramente como el heredero de un sentimiento de intranquilidad que fue primeramente identificado en el periodo tardío del siglo XVIII. (*op. cit.*: 3).

Además de estudiar la incidencia psicológica y fenomenológica de lo acogedor y protector frente a lo enajenante, constantemente perturbador y por lo tanto inhabitable, Vidler aborda otros temas relacionados entre los que se encuentran la añoranza del hogar, la casa para la sociedad automática, la oscuridad y lo antinatural como factor de discriminación de segmentos de la población urbana en base a aspectos como el género y la raza.

Derivado de las indagaciones anteriores podemos concluir que la influencia de lo sublime no se ha diluido, por el contrario se ha renovado con otras aproximaciones. Su naturaleza se identifica con varios rasgos de la contemporaneidad ya sea por los efectos perturbadores a los que se asocia o por la contradicción y límites desdibujados que implica y que están en correspondencia con la búsqueda actual de rompimiento con la linealidad de pensamiento predominante por tanto tiempo.

En el caso de las posibilidades que abre la indeterminación, esta demanda del individuo el ir más allá de la superficie si se quiere alcanzar un mayor nivel de profundidad en la experiencia. La sublimidad y las cualidades asociadas a ella, aportan flexibilidad y libertad, pero también permiten un nivel más activo.

Por otro lado, en el caso de las propiedades de la sublimidad en sentido nocivo para el habitar como lo es la falta de paz, la pérdida de referente sagrado, la alienación, la enajenación y lo inquietante en general, cabe la reflexión crítica para a partir incluso de las condiciones adversas que se presentan en el panorama actual, se estudien y busquen alternativas para transformar realidades. Por lo que lo que estos planteamientos denuncian es vital para detonar el análisis y la ética arquitectónica.

Las cualidades que son generalmente asumidas como negativas en el pensamiento occidental, adquieren el mayor desarrollo de su capacidad de sucesión en la filosofía oriental, ya que en ésta predomina el sentido de lo paradójico que admite la ambivalencia oscilatoria en la que nociones como el vacío y el silencio representan no insuficiencias sino posibilidades. Lo que se relaciona con la depuración y pausa restauradora de la meditación y el autoconocimiento, como parte del trabajo de expansión de lo espiritual.

Por lo tanto estos y otros conceptos en relación a lo sublime conforman otro camino al goce vital que a diferencia de la belleza, admiten una perspectiva más amplia entre dos polaridades y el nivel de mayor exaltación emocional, sin anular los otros matices por debajo.

La vida admite esa oscilación, en la cual existen momentos de deleite sin negar los de dolor, sí no siempre fáciles, sí todos constructivos cuando se capitalizan. Estas son las razones por las que entre los objetivos de esta investigación se eligió trabajar con la inclinación de re examinar lo sublime y su influencia en la contemporaneidad.

Con lo cual a partir de lo indagado en los planteamientos mencionados, se pretende además de tomar en cuenta las reflexiones críticas del lado perturbador y desestabilizador de los aspectos de la sublimidad que los teóricos contemporáneos de la arquitectura denuncian, recobrar la conciencia del potencial que tiene esta fuerza como detonante del despertar humano desde la provocación de la exploración interna.

El cuestionamiento existencial al que la intensidad del choque producido por lo sublime puede llevar como punto de clímax, manifiesta su naturaleza de identidad complementaria entre el miedo ante la incertidumbre y la reconexión con la propia esencia que reconcilia, armoniza y alivia al individuo en su camino a la plenitud por medio del habitar.

El tono de goce poético y asombro de lo sublime que alcanza el individuo por medio de la experiencia del espacio arquitectónico, hace que de repente en un momento, parezca que se le revela un misterio con fuerza: el de estar consciente de su propia existencia. Newman se refería a ello con su concepto de *lo sublime aquí y ahora*, que intentó provocar en su obra. Estas ideas coinciden también con una reflexión que Nietzsche hizo antes sobre el anhelo de que algún día el ser humano entendiera que para reencontrar el sentido, primero necesitaba re-conocerse a sí mismo, y para ello es vital también comprender que hay que promover la existencia de espacios que posibiliten esta expansión espiritual, los cuales relacionó con la idea de crear *arquitectura para los que buscan el conocimiento*.

***Será necesario entender un día -y probablemente ese día esté cerca- qué es lo que falta en nuestra ciudades; lugares silenciosos, espaciosos y amplios, dedicados a la meditación, provistos de altas y largas galerías para evitar la intemperie o el sol demasiado ardiente, donde no penetre rumor alguno de coches ni de gritos (...) en definitiva, faltan edificios y jardines que expresen en conjunto el carácter sublime de la reflexión y la vida meditada. Ya ha pasado el tiempo en que la Iglesia poseía el monopolio de la meditación, en el que la vida contemplativa era siempre vida religiosa; todo lo que la Iglesia ha construido dentro de este género expresa este pensamiento. No sabría decir cómo podrían satisfacernos esos edificios aunque se los despojase de su destino eclesiástico, pues hablan un lenguaje demasiado patético y sobrecogedor en tanto casas de Dios y lugares suntuosos de un comercio con el más allá, Nosotros los sin Dios, no podemos tener en ellos nuestros propios pensamientos. Nuestro deseo sería vernos nosotros mismos traducidos en la piedra y en las plantas, paseamos por el interior de nosotros mismos, de un lado hacia el otro por esas galerías y esos jardines.*** (Nietzsche, 2007: 68).

# APROXIMACIONES A LO SUBLIME ARQUITECTÓNICO

## 1. Lo sublime en la expresión de otras épocas:

- Ejemplos de otras épocas que expresan la naturaleza de alteridad entre los dos polos de lo sublime, la veneración de ánimo exaltado que hace consciente la propia existencia y el terror ante la grandeza que sobrepasa el entendimiento humano.

## 2. Lo sublime contemporáneo Vidler:

- Lo siniestro y lo perturbador en lo urbano arquitectónico contemporáneo
- Efectos psicológicos sobre el habitante

## 3. Lo sublime contemporáneo Eisenman:

- Es aquello con cualidades etéreas que resisten la ocupación física
- Lo ambivalente hacia lo multivalente
- Lo incorpóreo, lo vacío, lo oculto
- Trascendencia de la presencia material de la arquitectura
- Efecto borroso e indeterminación de los límites
- Romper con la belleza clásica como un fin que limita a la arquitectura
- Lo grotesco como otra manera de lo bello

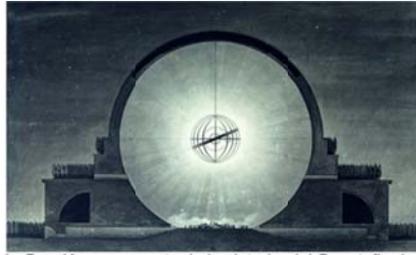
## 4. Revalorización de lo sublime poético:

- Toma en cuenta su naturaleza ambivalente que alterna, tal como las condiciones de la vida
- Estima su capacidad de intensidad e impacto que mueve la interioridad del ser humano y en su punto más alto llega incluso al choque del cuestionamiento existencial. Hay espacios que pueden provocar allá del goce estético de la belleza, ya que ponen en al individuo en contacto consigo mismo, desocultando a su *ser* (Heidegger, 1986: 116-127). Esta arquitectura consigue inspirar la pausa reflexiva y depuradora, cuya experiencia introspectiva favorece la expansión y profundización espiritual como parte de la restauración de la plenitud a través del habitar.

16. Cuadro sintético de lo sublime arquitectónico.



a. El interior de la Catedral de Notre Dame en París (1163-1345) muestra las cualidades sublimes del gótico: espacios de gran altura y el juego de claro oscuros. Para Otto era una arquitectura que incluso llegó a representar lo numinoso (lo sublime religioso) basado en las teorías de Worringer.



b. Sección que muestra la luz interior del Cenotafio de Newton durante la noche. Proyecto utópico del arquitecto Étienne Louis Boullée de 1784. Las exageradas escala y luz son propias de la estética de la sublimidad que impacta y conmueve desde el éxtasis hasta el temor.



c. El prototipo de la casa como sitio de presencias - ausencias perturbadoras que estudia Vidler, se puede ilustrar con el estilo de la vivienda victoriana del s. XIX, que si además se encuentra en deterioro o abandono, ofrece la típica ambiente fantasmal y nostálgico que acompaña al imaginario artístico y al de la cultura popular.



d. Los espacios laberínticos de la urbe inmensa cuyo fin no se percibe. La ciudad agobia, provoca estado de alerta permanente, confunde, el individuo es sobrepasado ante su monstruosidad avasalladora. Las fobias aparecen, no hay equidad y sobra la segregación. La ciudad moderna donde existe más violencia que paz, es otro ejemplo de lo arquitectónico siniestro y perturbador, con profundas consecuencias nocivas para la vida humana.



e. Eisenman explica que en su obra del Memorial a los judíos asesinados en el Holocausto (1998-2005) en Berlín buscó estimular el sentirse perdido al recorrerlo, pues esta sensación, según el propio arquitecto *hace que uno tome mayor conciencia de existir*. (Zabalbeascoa, 2011). Tal como pretendió en su momento Newman con su pintura abstracta.



f. Eisenman también investiga sobre la indeterminación o el desenfoque de los límites, así como sobre la trascendencia de la materialidad física de la arquitectura. Ambos aspectos se expresan en el pabellón efímero que Diller & Scofidio hicieron posible para la Exposición Suiza de 2002. Una muestra de arquitectura experimental que logra hacer palpable la transgresión de la materia a partir de la transición en dos de sus estados, el lago muta en arquitectura y el objeto en lo natural, camuflajeando sus elementos artificiales. Además de que por medio de su experiencia los arquitectos pretendían marcar nuestra dependencia a lo visual, dificultando esa percepción y alentando la vivificación espacial de los otros sentidos.



g. Fuente de los Amantes, Los Clubes, 1966. Barragán.



h. Casa Gilardi, Ciudad de México, 1976. Barragán.

Lo sublime también reconecta al ser humano consigo mismo, lo sitúa en su momento hacia *un paseo en su interior*, tal como apunta Nietzsche en su alusión a la capacidad del espacio arquitectónico significativo. (Nietzsche, 2003: 306). El cuestionamiento existencial inquieto pero devela lo esencial, el sentido, que finalmente conduce a la armonización y a la paz. Como ya se ha analizado, Barragán logra traducir por medio de su poética su *inspiración en la soledad metafísica* (Godoy, 2: 1989) intangible a la materialidad tangible.



## 5.2 Sobre los efectos de la experiencia del espacio poético en la interioridad humana

Nuestro inconsciente está habitado. Nuestra alma es una vivienda. Ahora se ve que las imágenes de la casa se mueven en dos direcciones: están en nosotros igual que nosotros estamos en ella. Gastón Bachelard

Las diversas indagaciones sobre los efectos que producen la creación y la vivencia<sup>71</sup> del arte coinciden en que sus distintas manifestaciones pueden llevar al ser humano a expresar y descargar sus emociones representando un beneficio para su vida. Sin embargo cuando la capacidad comunicativa y sensibilizadora de lo artístico es manipulada por su creador, la obra se puede desvirtuar en propaganda manipuladora o publicidad tendenciosa.

La arquitectura requiere sensibilidad para entender la satisfacción de las necesidades emocionales de la gente. Todas las personas son distintas y todas las comunidades difieren. No existe una única manera para diseñar. (...) El arquitecto es un servidor no una autoridad. La arquitectura es un elemento no la totalidad. (Allsopp, 1977: 26, 27).

Tal como se ha analizado hasta este punto, la consideración de lo que las personas sienten con lo urbano arquitectónico empieza en cómo lo perciben. Y ya que el interés de esta investigación se centra en el favorecimiento de la expansión de la dimensión espiritual de la complejidad humana, interesa abordar los efectos de la experiencia estética que busca la poética en el espacio arquitectónico, es decir aquella que resulta significativa y que permite la manifestación de las emociones y los pensamientos, es decir lo racional y la irracionalidad de las pasiones.

Aunque siempre habrá una incidencia del espacio arquitectónico en el ser humano que interactúa con él y en él, aun sin la intencionalidad consciente y comprometida de su diseñador, suceden distintos tipos de impresiones de diversas intensidades.

Tal como lo apunta Saldarriaga y como se ha venido enfatizando a lo largo del desarrollo de esta investigación, el resultado del espacio arquitectónico es poético cuando se expresa dicha cualidad general en la obra, si es que esta es capaz de crear a partir de su materialidad tangible la imagen poética intangible en la experiencia de su habitante.

71 *El sentimiento creativo no es potestativo de quien la crea, está presente también en quien la vive. Al lado de la poética de la creación existe la poética de la experiencia. (Saldarriaga, 2002: 274,275).*

*La poética de la arquitectura se revela cuando la materia trasciende lo prosaico y se ilumina, por así decirlo, con destellos de sensibilidad, unas veces intuitivos, otros deliberados, unas veces circunstanciales, otras permanentes. Dado que existe una relación directa entre las cualidades del lugar y la experiencia que despiertan en la persona, y dado que cada ser siente y piensa de manera distinta y que su mundo interior es único, es necesario entender que la poética de la arquitectura no es una sino múltiple y que cada mirada puede identificar aquello que otras miradas no percibieron. No es posible reducir la poética de la arquitectura a fórmulas de creación o de experiencia. Eso sería equivalente a dar normas para la vida sensible, la cual, por su naturaleza, tiende a ser tan libre como sea posible. (Saldarriaga, 2002: 290,292)*

El intento de determinar resultados específicos a través de la experiencia estética que pretende ser poética es una postura errónea, pues su naturaleza es la de la libertad donde la respuesta de individuo en individuo varía. Las diferencias dependen de factores que salen del control del autor de una obra, tales como la sensibilidad, la disposición y la capacidad de apreciación de quien la vive. La apreciación por ejemplo, es una habilidad que permite ser más receptivo y sensible lo cual no sólo necesita de la intuición natural, sino también de formación y desarrollo. Además existen otros aspectos externos a la labor del arquitecto que ejercen su propia influencia.

*Experimentar la arquitectura es un acto poético en cuanto quien la vive valora sus cualidades y se emociona con ella, es decir que los efectos que ejerce el espacio arquitectónico son interpretados y evaluados finalmente por el habitante. (op.cit.: 275).*

Hay que considerar que toda experiencia implica simultaneidades y matices, que es un proceso dinámico que cambia y no se mantiene en una sola tonalidad. Por lo que en el diseño arquitectónico se tendría que contemplar un enriquecimiento de la vivencia apuntando a una gama flexible de diferentes sensaciones y emociones. El objetivo es favorecer la plenitud humana en el habitar, satisfaciendo las necesidades de todos sus niveles de complejidad existencial, no tratar de imponer.

También hay que tomar en cuenta que no todas las vivencias llegan al mismo grado de exaltación y que la experiencia total se va conformando de distintos momentos, algunos de los cuales son especialmente intensos y emotivos y le darán el tinte necesario para percibirla como poética. Cuando ésta llega a su clímax será de manera momentánea pero no pasajera ni desapercibida, y luego se diluye en la continuidad de otras impresiones perceptivas. Lo significativo de esta experiencia no depende que sea parte de un acontecimiento especial, pues si se tiene la disposición y sensibilidad suficientes, se puede ver al mundo de la vida cotidiana lleno de momentos entrañables.

*El momento de la experiencia es un momento poético cuando confluyen una serie de factores: la disposición sensible de quien experimenta, las cualidades materiales de la obra, las circunstancias de la experiencia. No todas las experiencias llegan a la cumbre señalada por Maslow.<sup>72</sup> La experiencia poética en “tono menor” es diferente de la excitación que emociona pasajeramente. La poética de lo común es la poética de la vida cotidiana, de la existencia que transcurre en un mundo que, al ser mirado poéticamente, depara incontables momentos de goce. La dignidad de los hechos arquitectónicos no depende ni de su importancia ni de su tamaño. Una calle cualquiera, un recinto humilde, una pequeña casa en medio del campo, una ventana a través de la cual ingresa la luz en un momento dado y atraviesa la habitación, todo ello y mucho más es fuente de experiencias poéticas.(...) El arte de la arquitectura no radica únicamente en sus formas o materiales. Radica en aquello que favorece la vida cotidiana, en aquello que provee bienestar. (Saldarriaga, 2002: 293, 294).*

Sin pasar por alto que se pretende una incidencia favorable para todos los actos del habitar, es decir que se busca el bienestar del habitante, entonces se entiende que esto implica a cualquier tipo de objeto urbano arquitectónico, sin importar su uso, escala o relevancia económica, así cualquier espacio existente o por crear, es susceptible del desarrollo de su potencial hasta en los detalles más humildes para abrirle el acceso a su otro espacio, el poético.

Tampoco hay que olvidar la relevancia de la significación de la arquitectura en cuanto a que permite al individuo traducir a partir del simbolismo de su cultura y de su mundo interior, la expresión del creador de la obra. Interpretación que tal vez nunca será exactamente igual a lo que el arquitecto quiere proyectar en su creación, pero que se puede entender al nivel de un lenguaje universal humano, donde a todos nos mueven los claroscuros, el sonido del agua, y muchos otros resultados que se obtienen de los sabios juegos de la composición arquitectónica con sus recursos y lenguaje. (*op.cit.*: 292).

El arquitecto Juhani Pallasmaa, cuyos planteamientos primordiales se han estudiado en el apartado 4.1 de este documento, ha actualizado sus últimas investigaciones apoyándose en las teorías más recientes de las neurociencias. Actualmente continúa subrayando la importancia que representa que dentro del diseño se reflexione, estudie e incorpore la simultaneidad vital que rodea al ser humano y que éste es capaz de asimilar.

<sup>72</sup> El psicólogo estadounidense Abraham Maslow (1908-1970) entre sus variadas investigaciones propuso una clasificación de las necesidades humanas diagramándolas en pirámide, colocando en la parte baja las que considera como las más básicas. Van desde las necesidades de déficit, las fisiológicas, las de seguridad, las de aceptación social, las de autoestima hasta la cima donde posiciona a las necesidades de autorrealización. Para éstas últimas se basó en planteamientos como los de Lao Tsé para el taoísmo, y aluden a la búsqueda de sentido existencial fuera de lo material. (Euphysician Management, 2013: 461-464).

En su reciente conferencia en la Ciudad de México enfatizó la importancia de tomar en cuenta la *polifonía de los sentidos* para fomentar el diseño de espacios ricos en cualidades perceptibles que siempre ha defendido, pero que en base a conceptos derivados de las neurociencias denomina ahora como capacidad de *percepción periférica*, es decir aquella que absorbe la totalidad multi-sensorial del espacio de manera difusa pero que es capaz de captar una tonalidad general de la riqueza de un ambiente. Esta idea la relaciona con el concepto de *atmósfera*, que ha sido explicado por el arquitecto Peter Zumthor, como la primera impresión que se tiene al entrar a un espacio arquitectónico derivada de la percepción que es apta para captar una simultaneidad de estímulos y circunstancias<sup>73</sup>. (Zumthor, 2011: 11,13).

Pallasmaa describe al espacio atmosférico como aquel que cuenta con una polifonía de estímulos, objetos y acontecimientos tal como en la realidad en la que vivimos pero que muchas veces los sentidos no detectan en todo su potencial. La exuberancia de un atmósfera es comparada por el arquitecto con la de una sinfonía musical que ofrece una profusión y profundidad de diversos sonidos que provienen de varias fuentes, para formar una totalidad que se empobrecería si faltara alguno de esos pequeños detalles. Para poder asimilar esta riqueza, el proceso de percepción periférica humana va de lo general y poco a poco a lo específico, incorporando mecanismos inconscientes, sensitivos, emocionales e intuitivos a los conscientes y lógicos que en conjunto conforman lo que este teórico denomina como *sentido existencial*, aquel del que habla desde sus primeros ensayos aquí ya contemplados anteriormente, como el fortalecimiento del yo por medio de la experiencia en el habitar, y por lo tanto el fundamento de cualquier diseño y edificación arquitectónica. Este sentido del ser permite el propio reconocimiento de la existencia que integra todas las dimensiones de la complejidad humana: cuerpo, mente y espíritu. (Pallasmaa, 2014: conferencia / Pallasmaa, 2010: 43).

Este criterio que apunta a entender y expresar al espacio como lugar de simultaneidades, es decir multi-sensorial y polifónico, al enriquecer su experiencia, es detonante de la poética arquitectónica que lleva a la vivencia existencial del descubrimiento del espacio en el espacio y sus efectos más profundos.

73 La conferencia tuvo lugar el Marzo 25, 2014. Para mayores referencias ver nota no. 59 en pp. 127. Los conceptos de experiencia multi-sensorial y polifonía de los sentidos, que parte del análisis de los planteamientos de Bachelard, fueron abordados en las pp. 93 y 94 de este documento. Para ahondar en las atmósferas de Zumthor y su definición ir a pp. 277 en el posterior desarrollo de este trabajo.

Los espacios son invitaciones. Cuando entramos a un espacio, el espacio entra en nosotros, y la experiencia es esencialmente un intercambio y fusión del objeto con el sujeto. (...) Los arquitectos harían mejor si estuvieran menos preocupados por sus creaciones fotogénicas y entendieran el diseño arquitectónico como polifónico, donde captamos atmósferas más que formas únicas y atractivas. La percepción incluye al más importante de los sentidos, el existencial del que nuestra vida emocional es parte. (Pallasmaa, 2014: conferencia).

Una atmósfera puede ser aprehendida de manera unificada en una sensación o estado de ánimo general a pesar de sus distintos componentes. Para aclarar la idea, Pallasmaa elige algunas obras de artistas que han sabido trascender la forma que plasman para expresar y transmitir cualidades que crean vivencias complejas y más profundas. Entre los creadores cuyo trabajo refiere se encuentran Renoir (1841-1919), Monet (1840-1926), Rothko (1903-1970), Brancusi (1876-1957) y los arquitectos Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright y Zumthor.

El juicio sobre el carácter ambiental es una fusión compleja de incontables factores que son inmediata y sintéticamente captados como una atmósfera, sensación, estado de ánimo o ambiente total. (...) la experiencia multi-sensorial también involucra, además de los cinco sentidos aristotélicos, a las interpretaciones de otras facultades y nociones como las de orientación, gravedad, balance, estabilidad, movimiento, duración, continuidad, escala e iluminación. De hecho el juicio inmediato del carácter espacial llama por completo a nuestro sentido existencial y corpóreo, y es percibido en una manera difusa y periférica más que a través de una observación precisa y consciente. Esta valoración compleja proyecta un proceso temporal y detona la percepción, la memoria y la imaginación. (*op.cit.*).

También habla de la música para explicar la enérgica incidencia que puede tener la percepción compleja de simultaneidades, ya que considera que esta disciplina artística posee una especial capacidad atmosférica que se hace evidente incluso en la vida cotidiana y se absorbe de manera natural.

La música es de las varias formas de arte, la que es particularmente atmosférica y tiene un fuerte impacto en nuestras emociones y estados de ánimo independientemente de lo poco o mucho que intelectualmente entendamos las estructuras musicales. Esta parece ser la razón por la cual la música es utilizada para crear ciertas atmósferas en los espacios públicos (...) La música crea espacios interiores vívidos y atmosféricos así como campos experienciales dinámicos y efímeros, más que objetos y formas distantes. Una atmósfera enfatiza un estar sostenidamente en una situación más allá de marcar un momento singular de la percepción. El hecho de que la música pueda conmovernos hasta las lágrimas es la prueba convincente del poder emotivo del arte así como de nuestra capacidad innata para interiorizar estructuras abstractas emotivas, o mejor dicho, de proyectar nuestras emociones en estructuras simbólicas abstractas. (*op.cit.*). P

ara entender los efectos de la experiencia del espacio en la interioridad humana es preciso analizar la capacidad de la mente y los sentidos. Sin embargo Pallasmaa señala que aún con las más actualizadas investigaciones de la ciencia, coincidiendo con lo que se señala en el segundo capítulo de este documento, no se ha llegado a comprender del todo la capacidad de la mente humana. Aunque los neurocientíficos ya consideran que existe la inteligencia espiritual y existencial, el arquitecto propone que también se contemple una inteligencia emocional y otra estética<sup>74</sup>. (Pallasmaa, 2014: conferencia).

Las reacciones emocionales son frecuentemente las más espontáneas y honestas que el individuo puede presentar frente a la influencia que ejerce el medio sobre él. Generalmente se ha subestimado su importancia aun cuando éstas anteceden cualquier proceso cognitivo pues aparecen antes que los pensamientos. El arquitecto cita las palabras del escultor Constantin Brancusi para ilustrar los máximos efectos de intensidad, que alcanza la experiencia estética poética:

El arte tiene que proporcionar de repente, todo de una vez, la conmoción de la vida, la sensación del aliento. (*op.cit.*)

En la escala emocional es precisamente la conmoción, la que ocupa el lugar más alto porque el ser humano no puede experimentar nada más intenso. Ya se ha hablado de la esfera de la sublimidad cuyas cualidades estéticas se asocian siempre con la provocación del movimiento de una gama de emociones cuyas fuertes impresiones en su máxima magnitud llegan a este choque llamado conmoción, pues como lo explica Kant: *lo sublime conmueve* a diferencia de *lo bello* que sólo *encanta*. (Kant, 1985: 14).

Sin embargo aunque aquí se subraye el interés hacia lo sublime por la capacidad particular que tiene de llegar incluso a producir el efecto del cuestionamiento y despertar existencial, es pertinente aclarar que al hablar de este atributo y sentimiento estético o del espacio atmosférico no se pretende insinuar que un individuo se tiene que encontrar permanentemente exaltado o en cualquier otra tonalidad emocional de manera estacionaria para que logre el desarrollo de su dimensión espiritual. Más bien se apela a que hay que contemplar el estímulo de la vida sensible y emocional con todos sus matices que incluyen los acentos más profundos de éxtasis y entusiasmo sublime, así como momentos de confusión, tristeza y miedo, y otros más neutrales de tranquilidad y alegría, todos parte de la naturaleza humana.

74 En el apartado 2.2 de este texto donde se definen las diferentes dimensiones de la complejidad existencial humana, se comenta el hecho de que las ciencias no han podido explicar del todo al cerebro y a la mente humana mencionando teorías como la de Johh Searle en la pp. 46. Los planteamientos que cita Pallasmaa sobre los tipos de inteligencia están basados en las teorías del psicólogo estadounidense Howard Gardner (1943 - ).

La construcción existencial en el habitar es individual, irrepetible y tiene sus particulares acontecimientos y procesos, pero tal como se ha visto hasta ahora es posible que el arquitecto proponga desde el diseño del espacio una serie de condiciones que no sólo apuntan a resolver las necesidades más evidentes del proyecto y sus habitantes, sino que puede contribuir a la satisfacción y bienestar a niveles más recónditos.

Dentro de los efectos que se relacionan con las cualidades estéticas más generales que se perciben en el ambiente o atmósfera de un espacio arquitectónico, como ya se ha referido pero a manera de síntesis específica sobre este tema aquí se detalla, mientras la belleza tiende directamente a la perfección y a la armonía serena, lo sublime pasa por lo irracional, pasional y arrebatada momentáneamente con energía que puede enloquecer.<sup>75</sup> (Danto, 2005: 208).

Pero no hay que olvidar que lo sublime y la belleza pueden relacionarse en un sistema de polaridades<sup>76</sup> en el cual del extremo del placer o éxtasis hasta el contrario del displacer o terror se recorren varias tonalidades de sensaciones y emociones como la veneración, la fascinación, el asombro, el misterio, la intriga, la inquietud, la perturbación o la paranoia. Tal como Freud lo analiza, existe una ambigüedad de polaridades que se da en este proceso, donde temor y gozo se permutan e incluso sufren una especie de metamorfosis en la que, aparecen el uno como el otro.

*Mi opinión (...) es que la clase de terror vicario en que pensaban Kant y, sobre todo, Burke, sí que desempeña un papel en el goce humano: en las historias de fantasmas, las películas de terror, los pasajes de terror en los parques de atracciones (...) (op. cit.: 215).*

También lo sublime ocasiona evocaciones de indeterminación poética que sugieren algo que el receptor termina de construir pues no está totalmente dado, se genera un enigma, cuya interrogación se dirige hacia la interioridad del ser inquietándolo pero provocando que reconecte con la conciencia de su existir.

El individuo afectado por lo sublime hace un esfuerzo, pues su efecto es más complejo que el del goce puro y plácido de lo bello. La sublimidad muestra al ser humano su escala real e indefensión frente a poderes superiores, lo cual le representa un reto mental y emocional entre el optimismo y el pesimismo, entre la esperanza y el horror. (Farre, 1967: 65).

75 En la clasificación de Nietzsche lo bello se asocia con lo apolíneo, es decir que se encuentra en relación con el dios griego de la belleza Apolo y se caracteriza por aquello que guarda cierta medida, equilibrio y racionalidad. Mientras que lo sublime es dionisiaco, es decir con las cualidades del dios griego del vino, que se deja llevar, es impulsivo, excesivo, desbordante, pero es la afirmación de la libertad, la vida y el erotismo. (Nietzsche, 2012).

76 Ver diagrama no.14 en pp.152 sobre el ciclo de sucesión de polos entre las cualidades de la belleza y la belleza sublime y sus sentimientos a partir de los planteamientos de Freud.

*Lo sublime exige ser conquistado; pero previamente, el alma debe lograr victoria sobre sí misma. Resplandecen, pues, en esta categoría las mejores cualidades del sujeto (...). A mayor sublimidad, mayor esfuerzo; más altas brillarán sus virtudes, cuanto más cercana sea la aproximación. Decir de un alma que es sublime, equivale a afirmar un apartamiento de la medianía. (...) No abandonamos sin pena la placidez y el descanso. Además en lo sublime el hombre comprende que existen poderes superiores; él no lo resume todo. Vese disminuido. (...) Pero muy pronto resalta el júbilo, por su vecindad a aquello que lo supera; y quizá le diga sus secretos, llamándolo hacia sí, para hacerle partícipe de su dignidad. Triunfa el gozo, jubiloso y exultatorio. No es aquel plácido bienestar que acompaña lo bello. Es el grito de la victoria; descubrimos nuestra grandeza intelectual y moral. El enriquecido con lo sublime, se eleva y mira cara a cara. (Farre, 1967: 65).*

El acto poético presenta una *imagen súbita que es llamada del ser en la imaginación* en el instante complejo de simultaneidades múltiples que detiene al tiempo<sup>77</sup>, cuya intensidad en su máximo grado y temporalidad vertical se corresponden con la conmoción y pasiones de lo sublime que arrebatan de manera intempestiva. (Bachelard, 1997: 226,225 / Ídem, 2010: 8,9).

*En esa resonancia, la imagen poética tendrá una sonoridad de ser. El poeta habla en el umbral del ser. Para determinar el ser de una imagen tendremos que experimentar (...) su resonancia. (...) El poeta no me confiere el pasado de su imagen y sin embargo, su imagen arraiga en seguida en mí. La comunicabilidad de una imagen singular es un hecho de gran significado (...)* (Bachelard, 2010: 8).

Bachelard señala que la experiencia poética tiene como materia prima a la imaginación, y gracias a ella puede producir un despertar, que en su clímax es comparable, una vez más, a lo que provoca lo sublime.

*Con la poesía, la imaginación se sitúa en el margen donde precisamente la función de lo irreal viene a seducir o a inquietar –siempre a despertar- al ser dormido en su automatismo.* (op. cit.: 27).

77 Ir a pp. 24, 25 y 107 de este trabajo para mayores referencias sobre el instante poético que describe Bachelard.

Gastón Bachelard como pionero en el estudio<sup>78</sup> de estos asuntos llegó a la conclusión de que la imagen poética que crea el artista puede aparecer en la mente de otro individuo que se expone a su obra, gracias a su capacidad comunicativa. La imagen poética es la que impacta con fuerza al ser humano porque aun cuando la respuesta varíe pues el *surgir de la imagen se da en una conciencia individual*, apela a anhelos y valores comunes que yacen en la interioridad humana. (Bachelard, 2010: 9,10).

Explica también que el proceso de la poética no es causal, es decir que no es un procedimiento lineal y sistemático de causas y efectos predecibles, sino que se trata de un curso de resonancias y repercusiones más libres y espontáneas e incluso simultáneas que se dan entre el objeto y el receptor. (*op. cit.*: 10).

Bachelard estudia sobre todo el efecto del goce poético, el cual conlleva sensibilidad e irracionalidad más que la intelectualización de lo que se advierte. Cita al poeta francés Pierre-Jean Jouve (1887-1976) para señalar que la experiencia poética y el deleite que causa, transforman los “objetos comunes” cuando lo artificial de la forma cobra vida con ello. Lo cual se puede equiparar a la manera en que Mircea Eliade describe, como ya se ha explicado en capítulos anteriores, la conversión del espacio profano de la cotidianidad en sagrado y el asombro que produce este descubrimiento.<sup>79</sup>

*“La poesía es un alma inaugurando una forma”. El alma inaugura. Es aquí potencia primera. Es dignidad humana. Incluso si la forma fuera conocida, percibida, tallada en los “lugares comunes”, era, antes de la luz poética interior un simple objeto para el estudio. Pero el alma viene a inaugurar la forma, a habitarla, a complacerse en ella.* (*op. cit.*: 13).

Aun cuando encuentra que la poesía debe rebasar la disposición de quién la experimenta, también alienta y subraya el carácter activo de quién interactúa con ella para *recibir el mayor provecho fenomenológico de una imagen poética.*

*Se puede admirar más o menos, pero siempre es necesario un impulso sincero (...) En esta admiración que rebasa la pasividad de las actitudes contemplativas, parece que el goce de leer sea reflejo del goce de escribir como si el lector fuera el fantasma del escritor.* (*op. cit.*: 18).

78 Bachelard inaugura lo que llama fenomenología de la imaginación para examinar estos temas, la cual define como el *estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad.* (Bachelard, 2010: 9).

79 Ir a pp. 96 del presente documento donde se explica como la experiencia significativa puede transformar el espacio profano en sagrado para el ser humano.

Esta actitud flexible permite abrirse a lo más profundo de la experiencia poética que es la acción transformadora que toca y sensibiliza a la interioridad humana. El grado de su repercusión, que aclara depende también tanto de la riqueza de la obra como de aquella dentro del receptor, puede llegar al reencuentro con la propia esencia.

*(...) la poesía debe rebasar, por obligación de métodos, las resonancias sentimentales con las que recibimos más o menos ricamente –según que esta riqueza esté en nosotros o en el poema- la obra de arte. Aquí debe sensibilizarse la duplicación fenomenológica de las resonancias y de la repercusión. Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio del ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser. (...) Parece que por su exuberancia el poeta reanima en nosotros unas profundidades. Para dar cuenta de la acción psicológica de un poema habrá, pues, que seguir dos ejes de análisis fenomenológicos, hacia las exuberancias del espíritu y hacia la profundidad del alma. (...) Se trata, en efecto, de determinar, por la repercusión de una sola imagen poética, un verdadero despertar de la creación poética hasta en el alma del lector. (Bachelard, 2010: 14).*

Dentro de los matices emocionales que resultan de la experiencia poética, este filósofo también se refiere a la felicidad provocada a partir del espacio, como una *tonificación de la vida y un elemento del bien vivir*. Es por lo tanto la poética del espacio un bien saludable e imprescindible cuyo provecho transformador incluso restaura y renueva al ser humano. (*op. cit.*: 18,19).

*(...) tendremos que conceder que la imagen poética está bajo el signo de un ser nuevo. Este ser nuevo es el hombre feliz. (...) No es necesario haber vivido los sufrimientos del poeta para recibir la dicha hablada que ofrece -dicha hablada que domina el drama mismo. La sublimación en poesía, supera la psicología del alma terrestremente desgraciada, es un eje: la poesía tiene una felicidad que le es propia, sea cual fuere el drama que descubre. (op. cit.: 21,22).*

En sus análisis filosóficos, que el mismo Bachelard distingue de los psicológicos, también habla de otras impresiones que detona la vivencia del espacio arquitectónico, como aquellas relacionadas con el fortalecimiento del sentido de seguridad, de identidad y la conciencia de pertenencia, todas necesidades fundamentales de atender para nutrir el sentido existencial del ser humano.

Asigna especial importancia a la casa como espacio poético generador de protección pues en sus mejores circunstancias ésta evoca al primigenio vientre materno. Es hogar cuando cumple con las condiciones de habitabilidad, y así puede propiciar y dar cabida en sus rincones al desarrollo de la imaginación, del ensueño, de los afectos, de la confianza, de la intimidad y de la construcción de la memoria personal. Por lo tanto asocia las imágenes que aparecen a partir de que el individuo la habita, con el estímulo de su felicidad. (Bachelard, 2010: 27).

Esto permite la apropiación espacial como referente del ser en el mundo, en el que a su vez siente la confianza para instaurar su mundo interior. De ahí que para Bachelard la esencia de la noción de la casa entendida como hogar sea la que impregna a todo espacio para el habitar. (*op. cit.*: 27,35).

Cuando por el contrario, la casa no es habitable o en ella suceden acontecimientos dolorosos, ésta se convierte en espacio de lo siniestro y el abandono, incitando a la nostalgia, la soledad y la tristeza.

*Porque la casa es nuestro rincón del mundo (...) nuestro primer universo. Es realmente un cosmos (...) La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser "lanzado al mundo" (...) el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna. (...) La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa. (op. cit.: 34,37).*

En cuanto a la conformación de la memoria personal, nos lleva a la reflexión de que si bien la interpretación individual nunca describirá con exactitud los hechos vividos, el recordar posee la capacidad de posibilitar que todo ser humano se convierta en poeta. La memoria de una experiencia, siempre asociada a un lugar o espacio donde ha sucedido, aparece en la mente del ser humano con el tinte particular de lo que le significa, recurriendo a los recuerdos gratos para su consuelo o placer.

*Nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección. Algo cerrado debe guardar a los recuerdos dejándoles sus valores de imágenes. Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida. (op. cit.: 36).*

En las imágenes que se forman en la mente del individuo, lo real y lo interpretado se mezclan y entonces les asigna valores de significación que tendrán mayor o menor repercusión dentro de su construcción existencial. Pero cuando la imaginación entra en el proceso, los efectos de la experiencia se vuelven más profundos y vívidos e incluso idealizados.

*Por razones frecuentemente muy diversas y con las diferencias que comprenden los matices poéticos, son espacios "ensalzados". A su valor de protección que puede ser positivo, se adhieren también valores imaginados y dichos valores son muy pronto valores dominantes. El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente integrado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. Concentra "ser" en el interior de los límites que protegen. El juego del exterior y de la intimidad no es, en el reino de las imágenes, un juego equilibrado. (Bachelard, 2010:28)*

En vista a los anteriores planteamientos como base, se pueden mencionar dos teorías relevantes en relación a los efectos de la experiencia del espacio poético en la interioridad humana, la de la poiesis como principio de transformación y la de la catarsis.

## 5.2a La teoría de la catarsis: depuración y liberación

El corazón de la poesía está en la creatividad sensible y no en una sistematización, por lo tanto en la antigüedad griega no era considerada un arte porque este campo era el de las destrezas o *techné*. La poesía permite la expresión de las pasiones y por su naturaleza se pensaba como el fruto de la inspiración divina que se manifestaba en el poeta. Asociada con la verdad y la belleza, es decir con un sentido moral y estético, también se le vinculó a lo profético y se le adjudicó un poder de encantamiento sobre las personas. Con esta notoria capacidad para provocar a quién se envolvía en su experiencia, alcanzó un lugar elevado por encima de otras actividades humanas.

*Los griegos hicieron sin embargo mucho hincapié en otra propiedad de la poesía, su habilidad para influir en la vida espiritual. Ellos pensaban que, generalmente, esta propiedad era irracional: se pensaba que la poesía fascinaba, embrujaba y seducía las mentes. Unos la apreciaban mucho como si fuera un poder sobrehumano; otros, como por ejemplo Platón, la condenaban por su irracionalidad. (Tatarkiewicz, 1997: 113, 114).*

Entre los tipos de poesía que se desarrollaron en Grecia, la dramática era la que se integraba con otras expresiones como la danza y la música para ser representada de manera popular en la forma de comedia o de tragedia. Esta última era en especial apreciada pues exhibía en su trama la imitación de acciones y valores dignos de admiración con lo que podían producir en la audiencia efectos emocionales intensos. Este proceso de liberación interna que se consideraba incluso un alivio para las aflicciones del alma y del orden espiritual era conocido como catarsis.

La etimología de la palabra *catarsis* significa purificación. Se cree que su noción surge alrededor del siglo V a.C. en Grecia, ya que era parte de las creencias populares de la época que atribuían a la poesía y a la música la aptitud de emocionar intensamente a las personas produciendo incluso *un choque en el que la emoción y la imaginación superan a la razón*. Ya como teoría es posible que se establezca formalmente por primera vez en los planteamientos que Aristóteles formula en su obra *La Poética*, aunque se han encontrado antecedentes más antiguos de este concepto en las ideas sofistas y en otras escuelas de pensamiento como la de los pitagóricos que incluso le atribuyeron propiedades curativas medicinales y espirituales.

*(...) para ellos la catarsis era un concepto natural y el superior de toda la filosofía. Según su eslogan, la medicina purifica el cuerpo y la música el alma. (op. cit.: 126,127).*

Desde los tiempos arcaicos también existen referencias de otras teorías en donde los griegos ya estudiaban los efectos de lo que en su momento entendían como experiencia estética, es decir que comprendía únicamente a la poética de las representaciones dramáticas y que posteriormente a lo largo de la historia se fue extendiendo a otras disciplinas entendidas como artísticas. (Tatarkiewicz, 1997: 127).

Además de la catártica o de la liberación emocional también se desarrollaron la llamada teoría apatética que atribuía el poder de la obra dramática en la audiencia a la ilusión que crear y que por unos momentos se vive como real, además de la teoría mimética entendida en un principio como creación de lo ficticio que tenía que ser verosímil, es decir ser una ilusión a partir de la realidad, como ya se ha comentado en apartados anteriores. Aunque todas forman parte en un principio de la poética integral, la teoría de la mimesis fue la que más se desarrolló. Aristóteles toma en cuenta a ésta última y a la catártica en su análisis de la poética. (*op. cit.*: 126-128).

En cuanto al concepto de catarsis, éste se encuentra referido de manera indirecta pues no se menciona el término específico, en la definición que hace Aristóteles de la tragedia. Describe en ella al proceso catártico como una depuración emocional que se logra en quién experimenta la representación dramática cuando ésta hace eco en su espectador a través de la expresión de *conmiseración* o compasión y *terror* o miedo en su argumento actuado o leído. (*op. cit.*: 127).

*Es, pues, tragedia, la reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza [no como narración, sino como incidentes que excitan piedad y temor mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones]. (Aristóteles, 1945: 8,9).*

La trama imitativa de acciones y eventos exaltados y trágicos que se van matizando con otros de menor magnitud, apela no con exactitud a las circunstancias vividas por el individuo, pero sí evoca miedos, anhelos y emociones comunes a la naturaleza humana. Esto es lo que permite que se establezca un mecanismo de identificación entre lo que se representa y la propia vida, estimulando la descarga de cargas anímicas que incluyen la misma compasión y miedo representados.

Aristóteles otorga principal relevancia a esta trama en la cual el discurso o pensamiento contempla los efectos que deben ser producidos por el lenguaje empleado para la composición de la obra, conducido a *conmover pasiones de piedad, temor, ira y otras semejantes* para su purificación en los espectadores. (*op. cit.*: 29,30).

En realidad la contemplación o experiencia de la obra poética entendida de la manera descrita llega a generar con todos esos tonos emocionales dramáticos e intensos, un placer trágico. Esto una vez más muestra efectos relacionados a la belleza en su grado sublime, *pues no se trata de exponer sólo hechos monstruosos*, sino de crear una oscilación entre la compasión y el horror para que surja dicho goce. (Aristóteles, 1945: 20).

La catarsis entonces era valorada como la facultad de la poesía, en el acto representado o a partir de su lectura, para deleitar y además redimir al individuo de sus propias pasiones, incluso las más bajas, sin exponerlo a sufrir los verdaderos hechos e impresiones que causan. Sin embargo no se pensaba que los efectos de la experiencia dramática serían iguales en todos los miembros de la audiencia, pues se sabía que eran parte de un proceso íntimo y subjetivo. (Aristóteles, 2003:16).

Aunque esta teoría ha sido debatida con posturas a favor y en contra a lo largo de la historia. Aunque a mediados del siglo XX ya se consideraba como anticuada, ha habido pensadores que la han recuperado e indagado para su aplicación en distintos ámbitos. Entre estos se encuentra el sociólogo estadounidense Thomas J. Scheff (1929 - ), quien subraya la importancia de tomar en cuenta a la catarsis como un recurso que trata de la liberación del ser humano frente a represiones de emociones y afectos contenidos por situaciones dolorosas o frustrantes no resueltas de su vida, en un momento en el que *lo emocional ha quedado relegado frente a lo cognoscitivo y lo simbólico* en todas las áreas del conocimiento. (Scheff, 1986: 25).

Scheff estudia a la catarsis, sus detonantes y consecuencias como aptitud curativa de la interioridad humana con repercusiones a su salud física, desde perspectivas culturales y del comportamiento colectivo. Analiza la estimulación de este proceso a partir de medios estéticos, de la psicoterapia y del rito que califica de empobrecido por la sociedad moderna y cuya recuperación es vital para detonar procesos de curación catártica. (*op. cit.*: 25).

Para este autor, las expresiones emocionales son necesidades biológicas, y su bloqueo conlleva consecuencias en la salud física y mental. Por ejemplo, gritar es instintivo y se aprende a suprimir el grito desde la infancia por medio de castigos, y mientras el llanto es permitido a los niños y los adultos lo van reprimiendo y sustituyen la posibilidad de satisfacer la necesidad de llorar con otras sensaciones como la tensión y la ansiedad. (*op. cit.*: 24).

*Yo sostendré que la supresión de gritar y otros procesos catárticos [el llanto, la risa], cuando es aprendida, tiene consecuencias de importancia suprema, tanto para las personas como para las sociedades. (Scheff, 1986: 24).*

Es natural querer experimentar placer y tratar de evitar el dolor, sin embargo ambos polos son parte de la naturaleza humana por lo que es imposible no sentirlos al igual que las demás tonalidades emocionales en algún momento de la vida. Existen algunas personas que buscan sentir emociones no placenteras o dolorosas, lo cual Scheff explica como necesidad de revivir experiencias pasadas que resultaron dolorosas y quedaron inconclusas para con ello intentar resolverlas. En estos casos la teoría de la catarsis puede ser muy útil al llevar a las personas a la descarga de emociones reprimidas pero en un marco lo suficientemente distanciado para que no resulte demasiado abrumador el proceso. (*op. cit.*: 25).

Investiga varios casos clínicos que presentaban una notable rigidez y ansiedad asociadas a la represión emocional. Aunque encuentra que sólo una vez la terapia catártica acabó con todos los síntomas de malestar presentados, la mayoría de los pacientes que se sometieron a este mismo tipo de tratamiento tuvieron cambios benéficos en su salud, manifestando mayor relajación y flexibilidad mental. Con lo que deduce que los efectos de la catarsis son por lo general más sutiles, complejos y tienen lugar por medio de un proceso que no es inmediato. (*op. cit.*: 29).

La catarsis por medio del rito también ha presentado resultados positivos al aliviar de angustia y reducir la agresividad en participantes durante varias investigaciones. Por lo que Scheff propone la revalorización y adecuada implementación en la vida cotidiana del *ritual y sus formas dramáticas para desempeñar la función vital* de permitir el desahogo de *tensiones emocionales universales* acumuladas en los seres humanos. (*op. cit.*: 32,108).

Por último Scheff aborda la catarsis terapéutica, purificadora y restauradora del equilibrio emocional, en el disfrute que implica tanto la contemplación como la participación en manifestaciones artísticas. Incluye a la música popular que es fácilmente asimilada por la sociedad en su vida diaria. Sostiene que interesa promover la identificación, conciencia y alivio que provee la experiencia catártica, así como la importancia de la expresión de los afectos y emociones, en beneficio de la mayoría de las personas en un mundo ávido de depurarse para volver a sentir y liberarse internamente. (*op. cit.*: 139).

## 5.2b La poiesis transformadora

**Estamos aquí para ser transformados. Hemos venido hasta aquí para convertirnos en personas distintas.**

**Arthur Danto** sobre el poder alquímico de la experiencia del arte.

Al igual que la catarsis, la poiesis se considera una virtud creativa de repercusiones alquímicas, restauradoras y liberadoras. Además de Bachelard y Heidegger, otros autores también aluden a su poder de cambio con profunda incidencia existencial, por medio del contacto con la acción poética. Entre estos se encuentra, por ejemplo, Octavio Paz.

*La imagen no explica: invita a recrearla y, literalmente, a revivirla. El decir del poeta encarna en la comunión poética. La imagen transmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en espacio donde los contrarios se funden. Y el hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando se hace otro. La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para transformar al hombre y hacer de “éste” y de “aquél” ese “otro” que es él mismo.(...) La poesía pone al hombre fuera de sí y simultáneamente lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: el mismo y aquel otro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre -ese perpetuo llegar a ser- es. La poesía es entrar en el ser.*

(Paz, 2003: 113).

La escritora argentina Graciela Montes (1947 - ) en su libro *La Frontera indómita* explica la influencia del espacio poético a través de los mundos imaginarios de los cuentos y juegos infantiles desde sus propios recuerdos lúdicos de la niñez.

*(...) había algo que yo atrapaba mientras estaba dentro de ellos [los cuentos infantiles que le contaba su abuela] y que luego, al salir, me ensanchaba, me volvía más sabia. (...) En la frontera de una ficción que es artificio y verdad al mismo tiempo. Que cala otro territorio. (...) Yo, por mi parte, siempre supe que ahí estaba el territorio de la libertad que me ensanchaba la vida. La maestra de ese saber fue mi abuela. (...) Me enseñó a pegar el salto en el vacío.*

(Montes, 2001: 24, 29).

Ya se ha explicado que la poética es la potencialidad que se activa a través de las aptitudes impregnadas en la producción del quehacer arquitectónico, el cual que empieza por el diseño y termina en la construcción de la materialidad espacial. Por su parte la poiesis como acto engendradora de transmutación implica tanto al proceso creativo, que tiene la aptitud de concebir a partir de otros componentes algo nuevo, así como a la posterior interacción que alguien tenga con dicha creación.

La poiesis es en realidad parte de la vida humana porque abarca todo lo que el individuo modifica y genera, así como los procesos que a él lo produzcan y transformen, incluyendo a la continua formación de su ser y sentido existencial.

*Es poéticamente como el hombre habita en esta tierra, dijo el poeta Hölderlin, aludiendo a la poiesis como la forma auténtica de ser en el mundo. Con esta base construyó Heidegger el fundamento del da sein en su filosofía, cuya indagación parte de la pregunta del ser. La poiesis es entonces la actividad primordial de la conciencia frente al mundo; más aún, la noción de mundo en que el sujeto se ve inmerso depende de la poiesis. Esta actividad dadora de sentido va más allá del nombrar poético se amplía hacia la dimensión total de la cultura, como horizonte de conocimiento. (Godoy 2011: 8,9).*

Se pueden obtener referencias desde la antigüedad griega del concepto de poiesis en *El Banquete*, uno de los diálogos de Platón, que narra el encuentro de Sócrates con varios personajes durante un festín en el que conversan sobre Eros o el Amor, a los que en algún momento les cuenta sobre su aprendizaje sobre el tema gracias a una filósofa llamada Diotima. Ella le explica a Sócrates sobre el amor a través de los niveles del hacer nacer o crear belleza que yace en la capacidad de la poiesis humana, ya que entonces la producción de lo bello era asociada directamente con Eros, al igual que el bien, la virtud, la verdad y la inmortalidad en relación con lo sagrado. (Platón, 1871: 341, 344).

La creación poiética entonces es la de la belleza que todo ser humano es capaz de engendrar por medio del cuerpo con el amor sexual, alternativa que es más alcanzable por la mayoría; y por medio del alma, que conlleva un esfuerzo y desarrollo mayor, la cual concibe a la sabiduría y *las demás virtudes que han nacido de los poetas y de todos los artistas dotados del genio de la invención*, estas obras son las que llevan al amor absoluto. Es decir que Platón contempla que la fecundidad o poiesis espiritual abarca a todos los procesos creativos con esencia artística. (*op. cit.*: 343, 347).

*Ya sabes que la palabra poesía [poiesis significa, en general la acción de hacer; pero en particular, la acción de hacer versos y música] tiene numerosas acepciones, y expresa en general la causa que hace que una cosa, sea la que quiera, pase del no-ser al ser, de suerte que todas las obras de todas las artes son poesía, y que todos los artistas y todos los obreros son poetas. (op. cit.: 341)*

Sólo por medio del alma puede el individuo alcanzar a *producir y alimentar a la verdadera virtud* y por ende *contemplar la belleza absoluta*, aquella que en su grado máximo es sublime de tanta perfección y goce. La sabiduría de quién es *más fecundo de espíritu*, lo lleva a comprender entonces que la belleza del alma es más preciosa que la del cuerpo, y trasciende lo físico. (*op. cit.*: 348, 350, 351).

Platón da así énfasis en su obra a la transformación, restauración y evolución de la dimensión interior humana por medio de la poética de la belleza y del amor que a su vez generan sabiduría. (Platón, 1871: 345).

Es notable como logra expresar la dinámica del ciclo natural que oscila entre vida y muerte, en donde ambas son sinónimo de continua metamorfosis. Habla de la producción de lo vivo, desde el nacer y expirar de los seres de la especie, hasta la permanente renovación del cuerpo, de la mente y del alma humana en un solo individuo. Antecedente de las posteriores teorías biológicas como la que abordamos más adelante en este mismo apartado, que es la de la autopoiesis.

*(...) la naturaleza mortal la que aspira a perpetuarse y a hacerse inmortal, en cuanto es posible; y su único medio es el nacimiento que sustituye un individuo viejo con un individuo joven. (...) un individuo, desde su nacimiento hasta su muerte (...) en realidad no está nunca ni en el mismo estado ni en el mismo desenvolvimiento, sino que todo muere y renace sin cesar en él, sus cabellos, su carne, sus huesos, su sangre, en una palabra, todo su cuerpo; y no sólo su cuerpo, sino también su alma, sus hábitos, sus costumbres, sus opiniones, sus deseos, sus placeres, sus penas, sus temores; todas sus afecciones no subsisten siempre las mismas, sino que nacen y mueren continuamente. (...) Así se conservan todos los seres mortales. (op. cit.: 345).*

La noción de poiesis como acto creativo y de transformación no es un asunto planteado únicamente por la filosofía o la literatura. En la actualidad el proceso de poiesis y su dinámica ha sido identificada con aquel que sucede en la naturaleza y estudian las teorías científicas de la complejidad.<sup>80</sup> Estos planteamientos consideran que sistemas complejos dinámicos y en constante variación, que admiten ciertos grados de perturbación, conforman la vida en el universo, ofreciendo una visión más holística que aquella que ha prevalecido en el pensamiento occidental, la del énfasis en las partes más que en la totalidad, en la linealidad y en el determinismo. (Ferdig, 2000: 2,3).

80 Las teorías científicas de la complejidad muestran un nuevo paradigma emergente que rompe con la visión mecanicista del universo que contemplaba únicamente la linealidad y el determinismo. En ellas el todo integrado se enfatiza sobre las partes aisladas presentando una concepción de la realidad que considera a una totalidad conformada a partir de elementos interrelacionados para subsistir y crear nuevos componentes y estructuras dinámicas que van del orden al caos. El desarrollo de este campo inició con la teoría del caos matemático y posteriormente surgió la geometría fractal a partir de los modelos (conjunto de Mandelbrot) del matemático polaco Benoit Mandelbrot (1924-2010). Actualmente se considera a la ciencia de la complejidad como un campo interdisciplinario que abarca distintas aproximaciones aún no unificadas, que estudian los sistemas dinámicos no lineales, que incluyen además de las teorías ya mencionadas a la de estructuras disipativas de Prigogine, las de autoorganización, autopoiesis y cognición de Maturana y Varela, los sistemas complejos de adaptación, así como diversas aplicaciones en las ciencias sociales para investigar los sistemas de relaciones humanas y en otras disciplinas. (Ferdig, 2000: 2-11).

A partir de las indagaciones del campo de la ciencia de la complejidad se ha encontrado que en los distintos sistemas presentes en la naturaleza existen diversos patrones de organización no lineales que más bien tienden a la fluctuación, es decir que de manera no previsible el orden tiende al caos para generar cambios e incluso nuevos órdenes en el sistema. Este proceso de autorregulación que hoy se conoce dentro de los sistemas complejos, que implican metamorfosis y movimiento entre el desorden y nuevos puntos de equilibrio, ha sido el resultado de varias investigaciones entre las que destacan la del físico químico ruso Ylia Prigogine (1917-2003). Este científico postuló la teoría de las estructuras disipativas (estructura: orden, disipación: caos) a partir del análisis de la termodinámica y del comportamiento molecular en líquidos expuestos a distintas temperaturas. (Prigogine, 1997 / Ferdig, 2000: 6-9).

En esta misma línea que examina los procesos de ordenamiento y transformación de los sistemas, los científicos y filósofos chilenos Humberto Maturana (1928- ) y Francisco Varela (1946-2001), propusieron el concepto de autopoiesis, término que derivado de poiesis, se refiere a la capacidad que se encuentra dentro de todos los sistemas vivos de auto-organizarse y auto-regularse, lo cual se presenta como una red de relaciones entre sus componentes, que además de interactuar se afectan mutuamente. Estos neurobiólogos analizan a los seres vivos como máquinas autopoieticas con distintos grados de complejidad cuya diferencia depende la naturaleza de las propiedades de los elementos físicos que la materializan. (Maturana & Varela, 1988: 69-73).

Los mecanismos de organización autopoieticos, aun con sus variaciones presentan patrones similares de ordenación circular que son comunes a todos los seres vivos, es decir a todos los sistemas autopoieticos moleculares, a micro y a macro escala. Lo cual incluye al ser humano con todos sus procesos vitales, desde los corpóreos hasta los psicológicos. (*op. cit.*: 19,69).

La autopoiesis se basa en una red en la que todos sus componentes participan en la producción o transformación de otros nuevos. Es un proceso en el que todo el sistema se encuentra continuamente regenerándose así mismo, tal como pasa por ejemplo con la constante renovación de las células humanas. (*op. cit.*: 73, 82).

Todos los cambios son necesarios para el mantenimiento de la vida a nivel cósmico, por lo tanto la autopoiesis es fundamental al permitir la auto-reproducción molecular, la transformación como parte de la adaptación y la evolución. (*op. cit.*: 98).

*Tal vez lo más iluminador de la teoría de la autopoiesis radica en que ella muestra que el ser vivo es un ente sistémico aun cuando su realización sea de carácter molecular. Esta teoría muestra que ninguna molécula o clase de molécula, determina por sí sola ningún aspecto o rasgo del operar del ser vivo como tal, pues todas las características del ser vivo se dan en la dinámica de su autopoiesis. (Maturana & Varela, 1988: 23).*

Así el ser humano está constituido por varios sistemas que le dan la unidad que lo identifica y que a su vez, además de mantener una constante entre las relaciones de sus componentes, también se encuentran en continuo cambio.

(Maturana & Varela, 1980: 73, 82, 72).

El término de autopoiesis se ha llevado, muchas veces de manera literal sin el análisis cuidadoso de todos los aspectos que abarca su planteamiento original, al campo de otras disciplinas como al sociología y la economía. Aun cuando Maturana critica el uso indiscriminado al que ha llegado este concepto propuesto inicialmente por él desde el campo de la neurobiología, también junto con Varela lo aplica a diversas investigaciones que abarcan desde la indagación del funcionamiento del sistema nervioso humano, sus procesos cognitivos hasta el análisis de las interacciones entre seres humanos en los sistemas sociales que consideran repercusiones éticas. (Maturana & Varela, 1988:19-21)

Sobre el alcance de que todos los seres humanos son sistemas autopoieticos, entonces todas sus actividades como organismos sociales tienen que satisfacer su autopoiesis. Esto lo realizan en el dominio social a través de la satisfacción de sus preferencias biológicas básicas (estados de placer) y de repulsión (estados de displacer) que constituyen su dominio experiencial inmediato el que, como componentes de una sociedad, necesariamente logran conformar sus mundos individuales y contribuyen a la determinación de los mundos individuales de otros. En el hombre como ser social, entonces, todas las acciones, así sean expresiones individuales de preferencias o repulsiones, afectan la vida de otros seres humanos y por lo tanto tienen significación ética. (Maturana & Varela, 1980: XXVI).

Estos investigadores llevan la idea de la autopoiesis incluso hasta el estudio de la del fluir diario de la vida humana, lo cual implica a las dinámicas sociales o de interrelación con el contexto que establece el individuo, además de la conciencia de sí mismo que logra partir de constantes reflexiones hacia su interioridad. Es decir que analizan los procesos de la existencia del ser humano hacia dentro de sí y hacia su exterior. (Maturana & Varela, 1998: 231).

Exponen que para que apareciera la dimensión *de coherencia operacional dentro de nosotros mismos, es decir lo que experimentamos y llamamos como auto-conciencia y asociamos con nuestra identidad*, se dio a partir de la evolución del proceso cognitivo humano, pues dicha coherencia reflexiva requiere de que fluyan regularidades internas como las de los mecanismos de nuestro sistema nervioso, así como del uso del lenguaje común que ha ido construyendo la humanidad y que permite la comunicación interna y con otros. La conciencia de sí posibilita entonces la interiorización humana así como decidir sobre la propia vida, aunque ésta se encuentre también influenciada por un ambiente y agentes externos. (Maturana & Varela, 1998: 232).

La aparición del lenguaje en los humanos y todo el contexto social en el que interviene genera el fenómeno de la mente y la auto-conciencia como la experiencia más íntima de la humanidad. (*op. cit.*: 233).

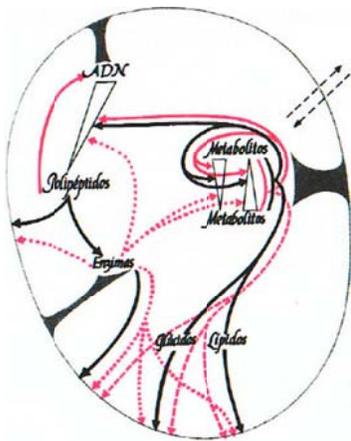
Gracias a lo que denominan como acoplamiento estructural, que es posible por la capacidad de autopoiesis de los seres humanos como organismos vivos complejos en la que se dan interacciones de varios sistemas y cambios evolutivos y de adaptación constante a nivel físico, también aparecen las transformaciones mentales en los procesos cognitivos y de asimilación del mundo que producen ciertas respuestas conductuales, anímicas y emocionales. (*op. cit.*: 124,136).

Maturana y Varela asumen la vida humana como una totalidad que aparece como una red de relaciones entre sus componentes hacia sí y hacia el entorno, cuyas esferas se van implicando y se afectan mutuamente de manera autopoietica. Así todos sus procesos como el cognitivo (aquel para conocer y adquirir conocimiento), no son independientes, también se encuentran relacionados a la estructura biológica así como a la social del que el ser humano forma parte, e incluso a toda la red de vida del universo. De ahí que lleguen a la conclusión de que todo lo que hace cualquier individuo necesita de un enfoque ético, pues las decisiones y acciones afectan a otros.

Todo lo que hacemos en cualquier dominio ya sea concreto (caminar) o abstracto (reflexión filosófica) involucra nuestra totalidad (...) Todo lo que hacemos es una danza estructural en la coreografía de la coexistencia. (...) No es sólo el conocimiento, sino el conocimiento del conocimiento lo que compete (...) hay que tomar la responsabilidad de nuestras acciones diarias, sin excepción, para contribuir a llevar a cabo y validar al mundo en el que nos convertimos con otros. (*op. cit.*: 247, 249).

Incluso plantean una reflexión sobre el amor, con connotaciones científicas, pues aseguran que este sentimiento tiene profundas implicaciones en la dinámica biológica ya que permite la aceptación y el respeto a otros con los que se coexiste. Otorgan relevancia a las respuestas emocionales, pues cualquiera de ellas define patrones estructurales que tienen repercusiones tanto en la interioridad humana como en su cuerpo físico y en lo que lo rodea. (Maturana & Varela, 1998: 247).

La biología también nos enseña que podemos expandir nuestro dominio cognitivo. Esto surge con la experiencia del encuentro con otro a través de la expresión de congruencia biológica interpersonal que nos deja “ver” a otra persona y abrirle espacio en la existencia junto a nosotros. Este acto es llamado amor (...) Sin amor, sin la aceptación de otros seres a nuestro lado, no existe proceso social y por lo tanto humanidad. (...) El amor es una dinámica biológica con profundas raíces. Es una emoción que define en el organismo un patrón estructural dinámico, que es un trampolín a interacciones que pueden derivar en coherencias operativas de la vida social. Toda emoción (miedo, enojo, tristeza, etc.) es una dinámica biológica. (*op. cit.*: 247).



17. Representación de la red celular autopoietica de Maturana & Varela

Todos los planteamientos aquí presentados muestran que toda creación transforma mediante el hacer y la experiencia, en especial desde las acciones que implican la liberación creativa y el detonar poético que reestablece el contacto con el propio ser, es decir que permiten adquirir la conciencia de uno mismo en el existir y sus alcances.

Esto es favorecer la expansión de la interioridad humana que junto con sus otras dimensiones se modifican en la construcción del ser que fluctúa de manera natural entre el dolor y el deleite, entre lo racional y las pasiones, entre el equilibrio y el caos. Una dinámica de constante cambio que comparte con la red universal de la que es parte y de la que recibe influencia y en la que a su vez repercute.

La conmoción del caos es lo que trae la experiencia poética a su máxima intensidad y permite el reencuentro con el sentido de la existencia a partir del cuestionamiento que alivia e inquieta. Sin embargo la perturbación o provocación poética, de cualquier magnitud, contribuye a abrir nuevas posibilidades en el proceso de constante mutación en la vida, hacia mayor sabiduría y plenitud.

*He aquí una concepción dinámica de la filosofía, donde lo más importante son las propiedades emergentes, capaces de trascender los límites de la especie. Según Nietzsche, la naturaleza del hombre es un estado que debe ser superado (...) El impulso dionisiaco, fuente primigenia de conocimiento, es la vivencia más poderosa del cuerpo como pulsión visceral y previa al logos, cuya función es ordenar y clasificar la experiencia. La actitud dionisiaca es la avalancha de lo amorfo en que nos sumergimos cuando la vida nos rebasa. (Godoy, 2011: 8,9).*

*(...) la afirmación suscita necesariamente la negación. (...) Cualquier transgresión por parte del individuo provoca una reacción equilibradora por parte del perturbado conjunto universal.*

Sobre la visión taoísta del universo contenida en el Tao Te King,  
(Wilhelm en: Lao Tsé, 2009: 37).

*Más bien creo que la espiritualidad y la ciencia constituyen aproximaciones analíticas diferentes aunque complementarias entre sí, que comparten el mismo objetivo ulterior, la búsqueda de la verdad. En este terreno, es mucho lo que pueden aprender una de la otra, y juntas pueden contribuir a la expansión de los horizontes del conocimiento y el saber humanos. Es más, por medio del diálogo entre las dos disciplinas, espero que tanto la ciencia como la espiritualidad puedan llegar a ofrecer un servicio mejor a las necesidades y al bienestar de la humanidad.*

XIV Dalai Lama  
(Gyatso, 2007: 15).

**6. El vacío *intangible* de potencialidad poética  
posibilita la expansión espiritual**

El Ser y el No ser se engendran mutuamente.

Lao – Tsé



Ese es el maravilloso camino del zen. Esos comportamientos son perfectas manifestaciones de la mente y entre esos dos límites se incluye todo un arco iris de matices. La paradoja –blanco y negro o negro y blanco- es la sangre del zen. –Silencio- navega inmerso en esa sangre...

John Cage

*El vacío* es un concepto con diversos matices pues es una noción de polaridades complementarias, es decir que además de ser como unidad un opuesto con lo pleno, en sí misma contiene un sentido de negación que alterna con el de afirmación. El primero, se relaciona con la carencia de algo para estar completo o con lo superfluo por falta u omisión; el segundo polo, tiene que ver con la idea de depuración o con la cavidad receptiva que tiene la potencia de engendrar y contener, y por lo tanto de transformar. Así es como existen distintas maneras de entender el sentido y la significación del vacío, y éste se emplea y explora desde varios ángulos según el campo de conocimiento del que se trate.

La palabra tiene su origen en el término grecolatino *vacuum*, que significa *lo que no contiene nada, que no está ocupado por nadie*. Además la idea de vacío se asocia con la de *la nada* que proviene del latín *nihil* que se refiere a *ninguna cosa o cantidad*, raíz de la que también se genera la palabra nihilismo. También se asocia a la nada con la muerte, al ser ésta la negación o final de la vida. De aquí parte la asimilación occidental predominante del sentido negativo del vacío, comprendiéndolo como vaciedad, ausencia, abismo, supresión, exclusión, falta de contenido o sin ideas. (Garbuño, 2010: 66).

Como notación matemática le corresponde el número cero y como vacío de las ciencias físicas, se identifica con la ausencia de oxígeno y con la presencia de gases a una presión total menor a la presión atmosférica. Por otro lado, el vacío como contenedor, seno o hueco con la capacidad de recibir, es vinculado en las distintas culturas con la energía femenina o la vagina y el útero, manifestando la vitalidad de un lugar de procreación en contraste a su vez en sí misma con la idea de la negación fálica. (*op. cit.*: 67).

En la Grecia antigua ya existía esta noción. Aristóteles afirmaba que la naturaleza repele al vacío, asunto que perduró como dogma sin cuestionamientos durante largo tiempo. El físico alemán Otto von Guericke (1602-1686) empezó a experimentar y por medio de la bomba que creó consiguió extraer aire de un recipiente logrando su hermetismo. Así se pudo confirmar que de alguna manera que lo que Aristóteles pensaba era cierto, pues en el vacío generado a partir de la ausencia de aire no se pueden transmitir ondas sonoras, no arde el fuego y la vida animal y vegetal no puede subsistir. (*op. cit.*: 65).

Sin embargo se considera que fue el físico matemático italiano Evangelista Torricelli (1608-1647) el primero en crear el vacío científico en el laboratorio, cuando inventó el barómetro y estudiaba los distintos pesos de la atmósfera terrestre. Posteriormente el científico francés Blaise Pascal (1623-1662) retomó estas teorías y terminó de descubrir la finitud de la atmósfera, con lo que se estimó que a partir de su límite todo lo demás del espacio era un gran vacío. Con estas contribuciones se considera que la ciencia hizo *evidente lo invisible a partir de su incidencia en lo visible, comprobando entonces la existencia física del vacío*. (Garbuño, 2010: 65, 66).

Desde el punto de vista filosófico, Parménides (604 a.C.-531 a.C.) asoció *la nada* con el *no ser*, mientras Platón la describió como el *ser del no ser*, de manera muy similar a los planteamientos del filósofo chino Lao Tsé (aprox. entre el s. VI a.C. y el s. IV a. C.) fundador del taoísmo<sup>81</sup>. Ambas posturas se refieren no sólo a *la negación sino también a la alteridad* de energías que oscilan de manera natural en el sistema universal, tal como lo concibe el fundamento del pensamiento oriental tradicional. (*op. cit.*: 67).

Hegel en su momento aceptó que no hay *algo que no contenga en sí tanto al ser como a la nada*, como parte de su estudio de la dinámica de la unidad de opuestos en sus planteamientos de la lógica dialéctica. Ya en el pensamiento del siglo XX, Heidegger afirmó que la nada es *la negación radical de la totalidad de lo existente* pero al mismo tiempo es el fundamento del ser, ya que la nada experimentada por el ser humano es la que siente cuando no puede alcanzar al ser en su totalidad. Sartre (1905-1980) se basó en estas las ideas para desarrollar su actitud nihilista.

(*op. cit.*: 67 / Abbagnano, 2004: 745,746).

81 El origen del taoísmo (*Enseñanza del Camino*), se atribuye a un sabio de China conocido como el maestro Lao Tsé para quién se asumen distintas fechas de vida, 604 a.C al 531 a.C y 570 a. C. al 490 a.C. Por lo que no se sabe con exactitud si fue contemporáneo de Confucio quién fundó su propia escuela de pensamiento. Lao Tsé por su parte nunca pretendió en vida fundarla, lo cual sucede después de su muerte cuando varios seguidores desarrollan una tradición filosófica a partir de sus textos, la cual tiempo después se concibe incluso como religión. Originalmente fundamento del taoísmo se encuentra en el Tao que representa el “sentido”, “el camino” y la “verdad”. Este vocablo chino se asocia con las palabras: vía, dirección, razón, hablar, decir, conducir y las facultades para percibir el mundo exterior y la conciencia interior además con la capacidad de discernimiento y sentido común. El taoísmo se puede entender entonces como la “enseñanza del camino” donde no se aspira al conocimiento sino a la iluminación interior que resulta del trabajo para el autoconocimiento, búsqueda del sentido de la vida y la relación armónica con la naturaleza. (Wilhelm en: Lao Tsé, 2009: 30-35).

Como ya se señaló, el vacío también se relaciona al nihilismo filosófico en cuanto a la *negación de toda creencia, exención de todo significado y del sentido mismo de la verdad*. Nietzsche describió al nihilismo como *el proceso histórico a lo largo del cual los supremos valores tradicionales (Dios, la verdad, el bien) pierden su valor y perecen*, por lo tanto lo señala como la decadencia del pensamiento europeo. Así el vacío lo es también de fundamento y de sentido existencial que niega la verdad. Situación que puede vincularse a la vaciedad de significado en el discurso y en el arte contemporáneo que manifiestan el *sinsentido* y la banalidad que han alcanzado *la cultura de masas y la sociedad de consumo*, cuestiones que en su momento señalaron pensadores como Theodor Adorno, lo cual se reseña al principio de esta investigación<sup>82</sup>. (Garbuño, 2010: 67 / Abbagnano, 2004: 763-765).

El vacío es un concepto primordial de mayor amplitud, presente sobre todo en la base del sincretismo que las distintas corrientes de pensamiento y tradición espiritual oriental han conformado. Para el taoísmo, que luego influyera en otras escuelas de pensamiento oriental, el vacío supremo está vinculado al Tao o Sentido original de todo lo creado y se manifiesta en cada par de energías opuestas complementarias de manera vital. El vacío provee el aliento que hace posible la dinámica de constante transformación que da vida a todo el sistema universal. Además refiere, junto con otras nociones de negación como la oscuridad y el silencio, a la depuración y vaciedad del ego que se requiere para operar un cambio en el ser, recuperar la pureza, lo esencial y alcanzar la plenitud existencial. (Cheng, 1989: 46).

Por su parte, el budismo desarrolló una teoría del vacío o *shunyata* en su traducción en sánscrito, que manifiesta la *auténtica naturaleza de las cosas*. Esto significa que todo lo que se percibe, incluso la noción de nuestra propia identidad e individualidad son “vacíos” ya que nada es inmutable e independiente. Según la cosmovisión budista, existe un desfase entre el mundo en el que el ser humano vive y otra dimensión que es donde aparece la verdadera realidad de la totalidad. En su visión sistémica interrelacionada no existen fenómenos autónomos, todo lo existente, ya sea material, mental o abstracto, funciona en relación a la causa-efecto. La creencia errónea de que la realidad en la que nos hayamos inscritos es la única y verdadera lleva al apego y al prejuicio, causantes del sufrimiento humano. (Gyatso, 2007: 60-62).

82 Ir a pp. 7,8 de este documento.

Prácticas introspectivas como la meditación, que se realizan por quienes siguen las antiguas tradiciones orientales, aluden al vacío vital pues conllevan una disciplina para purificar cuerpo, mente y espíritu y así transformar al ser. Esta vaciedad del ego y sus aflicciones, incluye desaprender lo aprendido y olvidar lo preconcebido para lograr flexibilidad que permita fluir con la continua mutación universal.

Esta depuración también da acceso a la realidad verdadera que se encuentra vacía de significado. El ser humano es el único que *busca un sentido a la realidad para poder aproximarse a su comprensión, para ello crea a través del lenguaje una realidad simbólica*. Según el maestro de budismo Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966), el método zen propone alternativas para conocer la verdadera realidad al *penetrar directamente en algún objeto y verlo desde dentro*. Esta forma de acercamiento al conocimiento del entorno, también permite al ser humano reconocerse a sí mismo tal y como es fuera del yo del ego. (Garbuño, 2010: 68).

*Conocer la flor es convertirse en flor, ser la flor, florecer como la flor, y gozar de la luz del sol y de la lluvia. Cuando se hace esto, la flor me habla y conozco todos sus secretos, todas sus alegrías, todos sus sufrimientos; es decir, toda su vida vibrando dentro de sí misma.* (op. cit.: 9).

Asimismo en Occidente ha habido pensadores que han asociado las ideas de la nada y el vacío con lo místico y lo sagrado, tal como el francés Emil Cioran (1911-1995) quién asumió que la nada es la *versión más pura de Dios*. (op. cit.: 67).

Dentro de la tónica de lo espiritual, y en referencia de las premisas artísticas orientales, también Rudolf Otto menciona al vacío, junto con la oscuridad y el silencio, como manifestaciones de negación, dentro de la esfera de lo sublime y lo numinoso<sup>83</sup>, pues son recursos perceptibles sensorialmente y además simbólicos, que producen impresiones dentro de la gama del éxtasis y terror sublime que pueden alcanzar el ámbito de lo sagrado y religioso.

*El arte oriental conoce, además de la oscuridad y el silencio, un tercer modo de suscitar la impresión numinosa: el vacío, el gran vacío. El vacío indefinido es, por decirlo así, lo sublime puesto en sentido horizontal. El dilatado desierto, la estepa indefinida y uniforme, son sublimes y sirven de estímulo para despertar, por asociación de sentimientos, una resonancia numinosa (...) Como la oscuridad y el silencio, el vacío es una negación que aleja la conciencia del aquí y del ahora (...)* (Otto, 2001: 97,98).

83 Tema referido en la pp. 153 de este documento.

En cuanto al enfoque de este trabajo sobre el vacío *intangible* de potencialidad poética que posibilita la expansión espiritual, éste se refiere a un juego de palabras y relaciones con los distintos conceptos que se han venido desarrollando a lo largo de este documento.

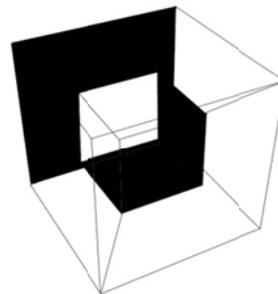
En el arte y en la arquitectura, el vacío es mucho más que un contraste, una supresión, una cavidad o el contenido de una abstracción espacial. Se ha elegido el *vacío* como punto culminante de esta investigación precisamente por ser una noción de negación cuya oscilación de polaridades permite tener una perspectiva más flexible que encuentra resonancia en las teorías filosóficas y espirituales de algunas culturas, en las teorías científicas de la complejidad, en el sentido ambivalente de lo sublime y algunos aspectos de la construcción y percepción del instante y la imagen poética que describen Bachelard y Octavio Paz, así como en la multiplicidad espacial existencial de Heidegger que da lugar a la idea del *espacio en el espacio arquitectónico*. Cuestiones que fueron surgiendo en distintos momentos en el desarrollo de este trabajo y que parten del interés fundamental de comprender nociones que rompan con el entendimiento lineal y de valores absolutos que limita el pensamiento humano, que aunado a la banalidad de la cultura contemporánea, han devaluado a su vez el habitar. Fenómeno que empieza con el cuidadoso diseño de su materialidad arquitectónica en un contexto específico, pero que luego la trasciende. Por esto el simbolismo y distintos matices de la significación del vacío, aluden a lo que delimita el espacio físico y a lo que lo supera, en correspondencia con el habitar físico y existencial. (Bachelard, 1997: 227,228 / Paz, 2003: 103).

El diseño y la revelación *del espacio en el espacio arquitectónico significativo*, es decir aquel que deja recuperar la capacidad de *habitar*, se vincula al vacío que por medio de lo físico permite abrir la dimensión de lo inmaterial. Es decir, se refiere al *vacío tangible* a partir del espacio arquitectónico materializado que al detonar su poética en la experiencia, da acceso al ser humano a descubrir el otro espacio, ese *vacío intangible* que es invisible pero perceptible por la sensibilidad. Se percibe porque llama a la pausa restauradora, al contacto con nuestro propio ser, al silencio, a agudizar los sentidos para experimentar la polifonía que nos rodea y el eco de la vida en nosotros mismos.

Así que al igual que ***el espacio en el espacio***, el ***vacío*** adquiere su doble condición de ***intangible***, que posibilita la expansión de la dimensión espiritual y de toda la complejidad humana, pues en su dinámica de polaridades oscila con la plenitud existencial. Multiplicidad de espacios, de vacíos, de dimensiones a percibir que estimulan la sensibilidad poética para abrazar la vida y encontrar su sentido habitando el mundo.

**Una casa, un jardín,  
no son lugares;  
giran, van y vienen.  
Sus apariciones  
abren el espacio  
otro espacio,  
otro tiempo en el tiempo.**

Octavio Paz



## 6.1 Dinámica de alternancia de polaridades: la visión de la complejidad admite la negación como parte del equilibrio vital

John Cage.- *En lo que se refiere al **no actuar**, o desorden, **me inspiro en los orientales**. Y bien, los orientales no tienen nuestros problemas: están infinitamente más cerca del ambiente que nosotros. Admiten la tecnología electrónica con mayor facilidad ¡Vea el caso de Japón! ¡Y, ahora, de China! En cuanto a la India, cabe esperar sorpresas... Los japoneses han adquirido la tecnología más moderna del mundo y han conservado el zen. **Poseen el orden y el desorden**. Lo cual no significa que su orden sea bueno; pero empiezan a entrar en la **era de simultaneidad de orden y desorden**. A nosotros nos bastaría abandonar nuestras ideas de carrera y competencia - pues en ello consistiría, esencialmente, el no actuar - para que se nos abrieran infinitas posibilidades. Fuller<sup>+</sup> dice muy bien que el objetivo es escaparse de la idea de objetivo. Es lo que, en mi terreno, procuro realizar: una música ecológica. **Una música que permita habitar el mundo**. Entiéndase bien: el mundo, no tal o cual sitio del mundo. **El mundo en su totalidad, no fragmentos separados, o parte del mundo. El mundo pensado, por fin, tal como es.***

Daniel Charles.- **Construir, habitar, pensar**, es el título de un texto de **Heidegger** que sus últimas frases me recuerdan en forma especial.

John Cage.- ***Se trata de construir, o sea de reunir lo que existe en estado disperso. No bien lo intentamos, advertimos que todo ya mismo se ensambla**. Las cosas se han reunido ante nosotros; no habíamos hecho más que separarlas. Nuestra tarea futura consiste en juntarlas de nuevo. Para ello **es preciso que “habitemos” en forma nueva**: no ya tal vez en casas, en el sentido convencional del término, sino en moradas nómades o móviles; en los desiertos, en los océanos, en las montañas. Los cohetes permiten habitar el cielo. **Yo procuro que mi música nos descubra ya nuestro ambiente. Trato de señalar un puesto de escucha para esa nueva forma de habitar el mundo**: no una música para usted o para mí, sino para un oyente que admita, desde ya, el hecho de que en el año 2000 habrá 7.000 millones de hombres, ¡y 20.000 millones en el año 2060!*

\*Se refiere al arquitecto estadounidense Buckminster Fuller (1895-1983)  
Novena conversación entre John Cage y Daniel Charles. Fragmento.  
Revista Revue d'esthétique. 1968 (Cage, 2010: 268,269)

Para hacer de la dispersión y fragmentación de la concepción occidental del mundo un sistema de totalidad, es decir contemplarlo como una red de relaciones en la cual cada componente afecta al otro en mayor o menor escala, tal como lo proponen las teorías de la complejidad, *es preciso que habitemos en forma nueva*. Idea que reflexionaba el músico estadounidense John Cage (1912-1992) a finales de la década de los sesenta del siglo XX. Y es que la realidad presenta una dinámica de simultaneidades y sutilezas a considerar que abarcan a las manifestaciones de negación y sus polaridades como el vacío, el silencio, la oscuridad, el no actuar e incluso el desorden, que multiplican posibilidades enriquecedoras, si el ser humano desarrolla una mayor flexibilidad y amplitud de conciencia sobre su papel existencial para consigo y con todo lo que lo rodea. Es decir si trabaja en recuperar su capacidad de habitar.

Desde la antigüedad griega se gesta la postura de distinciones tajantes y rechazo al caos, parte del fluir natural, sobre la que se desarrolló la visión occidental predominante. Esto se reforzó con la apreciación ordenada y determinista del cosmos, heredada del triunfo científico del siglo XVII que pretendía explicar con un modelo único e ideal de procesos lineales, sistemáticos, acumulativos y de leyes inmutables, todos los conocimientos. Por otro lado, una perspectiva más extensa, dúctil y dinámica de la vida, fue alcanzada por la sabiduría que lograron culturas como las orientales y las mesoamericanas. (Paz, 2003: 101 / Ettinger & Jara, 2008: 128, 129).

Octavio Paz analiza algunas diferencias entre la evolución del pensamiento oriental tradicional que admite la simultaneidad, la alternancia y la indeterminación como parte la existencia, frente al criterio occidental preponderante más limitado que busca certezas y simplificaciones. Para él esta es la causa de *un extravío del propio sentido* en los individuos de la sociedad occidentalizada que conlleva a su vez una disminución del valor de lo místico y la poesía. Lo cual se puede relacionar también a la precariedad del desarrollo de la dimensión de lo espiritual en esta época nihilista carente de fundamento y de significación profunda.

*Desde Parménides nuestro mundo ha sido el de la distinción neta y tajante entre lo que es y lo que no es. El ser no es el no ser. Este primer desarraigo –porque fue un arrancar al ser del caos primordial- constituye el fundamento de nuestro pensar. Sobre esta concepción se construyó el edificio de las “ideas claras y distintas”, que si ha hecho posible la historia de Occidente también ha condenado a una suerte de ilegalidad toda tentativa de asir al ser por vías que no sean las de esos principios. Mística y poesía han vivido así una vida subsidiaria, clandestina y disminuida. El desgarramiento ha sido indecible y constante. Las consecuencias de ese exilio de la poesía son cada día más evidentes y aterradoras: el hombre es un desterrado del fluir cósmico y de sí mismo. (Paz, 2003: 101).*

La manera occidental de asumir al universo como preciso y establecido pero con elementos desvinculados y valores absolutos, donde además el ser humano ha pretendido controlar a lo natural, dejó de lado la percepción sensorial y la apreciación de un mundo de cualidades sutiles y sensibles como parte de lo vital. Sin embargo, sí han surgido planteamientos que buscan romper con la inercia aunque no han logrado ser la tendencia generalizada.<sup>84</sup> (Ettinger & Jara, 2008: 128,129).

En cambio el pensamiento oriental<sup>85</sup> se fundó, en un principio, sin el miedo a la ambigüedad natural o ambivalencia que presenta *lo que es y lo que no es* de manera alternada o incluso simultánea. Esto es evidente en la utilización de recursos como la paradoja y la relación entre opuestos que se complementan, presentes en textos antiguos que fundamentan sistemas filosóficos y tradiciones espirituales tales como el hinduismo, el taoísmo y el budismo zen. (Paz, 2003: 102,103).

84 Entre estos se puede mencionar la obra del filósofo griego Heráclito (535 a.C. – 454 a. C.) que utiliza el recurso de la retórica que consisten en la oposición de dos términos complementarios para generar contraste conocido como la Antítesis. Y a Hegel, quién en el s. XIX establece la lógica dialéctica donde lo uno se convierte en lo otro, según una intercausalidad de lucha y unidad de contrarios. Cuyas transformaciones y dinámica asociaba no solo a la naturaleza sino a la sociedad. Estos autores pueden tener influencia de los planteamientos filosóficos orientalistas, tal como los que se mencionan en este capítulo. (Paz, 2003: 101).

85 Al referir al pensamiento o filosofía oriental, se alude a una generalización de un conjunto de ideas, tradiciones espirituales y cosmovisiones distintas entre sí que provienen de países como Japón, China y la India, entre otros, ubicados en la región llamada Lejano o Extremo Oriente que abarca el este, sureste y noroeste de Asia. Estos planteamientos antiguos tienen en común una visión dinámica de un universo que admite el caos y el orden, cuyos elementos se encuentran interrelacionados y en continuo cambio. Las principales filosofías que se consideran dentro del pensamiento oriental aquí referido, son el budismo, el taoísmo, el hinduismo. De ahí derivan prácticas como el yoga y la meditación en sus distintas modalidades. (Puente, 2011: 16).

Es pertinente acotar que a lo largo de la historia, el pensamiento oriental y el occidental se han influenciado mutuamente, como pasa con la globalización actual. En Occidente se encuentran datos de la interrelación con la filosofía oriental, que posiblemente se introdujo a través de Egipto, desde la obra de Platón y posteriormente en las disertaciones de Plotino. Hacia la Edad Media, el teólogo alemán Eckhart de Hochheim (1260-1328), denota en sus escritos correspondencia con algunos conceptos místicos orientales como el del vacío y la nada budistas lo cual no era del gusto de la iglesia cristiana. En el siglo XIX surgen varias traducciones de textos del budismo y el hinduismo ante el creciente interés europeo de sus premisas. Ya para el siglo XX, el estudio de la filosofía y prácticas orientales se realizan de manera más intensa, lo cual se puede observar en indagaciones filosóficas, psicológicas, artísticas y científicas que encuentran resonancia en estas ideas. (Puente, 2011: 16,17, 20).

El influjo oriental es palpable en propuestas como la del psicólogo suizo Carl Gustav Jung (1875-1961) y en las investigaciones de científicos precursores de la física cuántica como el austriaco Erwin Schrödinger (1920-1961) y el alemán Werner Heisenberg (1901-1976) quién propone el principio de indeterminación. Posteriormente como se puede observar en el capítulo anterior, esta influencia a su vez se encuentra presente en las teorías del campo de las ciencias de la complejidad. En el siglo XX además diversos maestros provenientes de tradiciones del Lejano Oriente, buscaron la difusión de sus ideas viajando a Europa y América. Varios de sus planteamientos y prácticas incluso han permeado al ámbito popular en la actualidad, dentro del cual muchas veces se tergiversa su verdadero sentido. (*op. cit.*: 19, 32).

No hay que dejar de señalar las exploraciones y aportaciones que alcanzaron las distintas vanguardias artísticas del siglo XX y sus exponentes, que si bien no todas son tocadas por conceptos orientales, pretendían encontrar caminos alternativos a lo preconcebido, lineal y determinista, criticando el excesivo control racional y buscando la liberación de la significación del lenguaje y de todo lo que condicione al ser humano. Con lo cual apostaron por experimentar con la desestabilización de los límites y los objetivos, la ambigüedad y la espontaneidad, el encuentro de multiplicidades y la revalorización de lo positivo en lo estereotipadamente considerado como negativo, dando lugar a distintas vías de expresión de la indeterminación. (Conde, 2000: 62).

Se considera que la obra del poeta francés Stéphane Mallarmé (1842-1898) se anticipó desde el siglo XIX al trabajo hacia lo indeterminado y la negación del lenguaje escrito con la ausencia y el silencio, que luego retomarían en las vanguardias personajes como Marcel Duchamp (1887 – 1968) y los dadaístas. Para Mallarmé la realidad del mundo es irreal y reflexiona en la imposibilidad de nombrar esa condición, por eso decidió con la palabra poética expresar la ausencia llenándola de silencios.

*Sólo al reafirmar enérgica y apasionadamente nuestra existencia podremos acceder a aquello que Stéphen Mallarmé denominaba la “fuerza de lo negativo (...) que elimina la realidad de las cosas y nos libera de su peso”. (Holl, 2011: 9).*

El planteamiento de Mallarmé se condensa en el poema que realizó hacia 1897 titulado *Golpe de Dados (Un coup de dés)*. En éste, el poeta alcanza lo que Paz describe como *el poema de la nulidad del acto de escribir*, es decir que logra omitir la composición desde el empleo de una sucesión lineal del lenguaje para romper lo preestablecido y aproximarse más a la expresión de la simultaneidad de acontecimientos que se presentan en la polifonía del mundo percibido. (Paz, 2003: 271, 273).

*Mallarmé lo explicó varias veces (...) la novedad de Un coup de dés consiste en ser un poema crítico. Poema crítico: si no me equivoco, la unión de estas dos palabras contradictorias quiere decir: aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y negación. (...) a diferencia de la mayoría de autores, no nos impone su interpretación tampoco la deja al capricho del lector. (...) No hay una interpretación final de Un coup de dés porque su palabra última no es una palabra final. (op. cit.: 271, 273).*

EXISTIESE

De otro modo que como alucinación dispersa de agonía

COMENZARA Y CESARA

brotando si negado y cerrado cuando aparecido  
en fin  
por alguna profusión derramada en rareza

SE CIFRASE

evidencia de la suma por poco que una  
ILUMINASE

EL AZAR

Cae  
la pluma  
rítmica suspensa de lo siniestro  
sepultarse  
en las espumas originales  
no ha mucho de donde sobresaltó su delirio hasta una cima  
marchitada  
por la neutralidad del abismo



18. Golpe de Dados (Un coup de dés). Fragmento.  
S. Mallarmé.

Un artista posterior que resaltó otra cualidad de negación, la del silencio como parte de la música y por lo tanto de la vida, entre otras premisas, fue John Cage. Buscó generar una relación entre el compositor y el oyente como apertura creativa, de continua transformación y de olvido de lo aprendido. Dirigió esta metamorfosis al yo que entendía como la *sujeción que controla el gusto, la memoria y la emoción, el cual se convierte en un muro que impide la percepción de la abundancia* del mundo. Por lo tanto propuso que el yo aprendiera a cambiar a partir de los valores que absorbe del entorno. Esta postura es una crítica al dualismo que opone al sujeto con el objeto que además quiere provocar que la noción de este objeto que es la obra artística, desaparezca para que el arte y la existencia del individuo se fundan sin distinciones. (Cage, 2007a: 14,15).

Estas ideas encontraron resonancia con el estudio de diversas pautas del pensamiento oriental que fue incorporando a su trabajo, en el cual abarcó la experimentación musical, gráfica y pictórica, aunado a su innata actitud transgresora. Cage asistió durante la década de los cuarenta del siglo XX como oyente a las clases de Budismo Zen impartidas por el filósofo japonés Daisetz Teitaro Suzuki; para 1952 realizó su primer obra silenciosa 4'33", compuesta de tres movimientos en los que no se toca ningún instrumento para hacer énfasis en el ruido ambiental; además de inspirarse en conceptos como la nada y el silencio, también aplicó en su creación nociones como la indeterminación, el caos y el azar a partir del uso de herramientas como el *I Ching* o *Libro de la Mutaciones chino*<sup>86</sup>. (op. cit.: 13-25).

*Como opuesto al Silencio nos enfrentamos al Ruido, y entre el ruido o los ruidos no hay ninguno más potente que ese Silencio cultural que buscamos afanosamente muchas veces en el transcurso de nuestras vidas. Sabemos que Ese Silencio equivale a menos ruido o muchos menos ruidos, es decir, a mucho más blanco que negro o a mucho más negro que blanco, y que, definitivamente, dentro del ruido más absoluto –olvidé, no hay absolutos- está presente siempre el silencio. No hay blanco sin negro ni negro sin blanco y es por eso que el murmullo del fluir de nuestra circulación sanguínea, el sutil silbido de nuestro sistema nervioso, los llevamos con nosotros desde nuestra concepción hasta nuestra muerte. Muerte que también suena.*

Juan Hidalgo analizando la obra de Cage. (Hidalgo en Cage, 2007b: 279, 280).

86 El *I Ching* o *Libro de las Mutaciones* es un documento de la antigüedad china que se ha pensado siempre como oracular, pero que en realidad trata de sabiduría y filosofía prácticas, es decir de conceptos aplicables a la vida. Muestra las consecuencias del comportamiento humano de manera metafórica cuando alguien lo consulta, con lo cual es un medio para enseñar un criterio y responsabilidad ante la toma de decisiones. Su influencia fue la base del desarrollo de las posteriores filosofías chinas como el Taoísmo y el Confucionismo. El libro está basado en la idea de que el universo se encuentra regido por el principio de cambio constante y diálogo entre los opuestos (ying-yang) que conducen a todo a un nuevo estado. *La concepción del Libro de las Mutaciones está muy lejos del dualismo cósmico. Tales fuerzas, por el contrario se encuentran en un continuo estado de transformación.* Es además un documento de total abstracción, se piensa que en su origen ni siquiera contenía palabras, sólo los 64 hexagramas o signos que lo componen. (Wilhelm en: Lao Tsé, 2009: 138-141).

## CONFERENCIA SOBRE NADA

Estoy aquí , y no hay nada que decir . Si entre ustedes hay  
de aquellos que quieren llegar a alguna parte , déjenlos ir en  
cualquier momento ; Lo que re-querimos es  
silencio ; pero lo que el silencio requiere  
es que yo continúe hablando . Den a cualquier pensamiento  
; un empujón ; cae fácilmente  
pero el empujador ; y el empujado pro-ducen ese entre-  
tenimiento llamado una dis-cusión .  
¿Deberíamos tener una más tarde?

€

O , podríamos simplemente de-cidir no tener una dis-  
cusión . Lo que gusten . Pero  
ahora hay silencios y las  
palabras hacen ayudan a hacer los

No tengo nada que decir  
y lo estoy diciendo y eso es  
poesía como la necesito .  
Este espacio de tiempo está organizado  
podríamos amarlos No tenemos que temer a estos silencios,-

compuesta Esta es una charla  
tal como hago , pues la estoy haciendo  
de leche una pieza de música. Es como un vaso  
y necesitamos la leche . Necesitamos el vaso  
vaso vacío . O nuevamente es como un  
momento en el cual en cualquier  
cualquier cosa puede ser puesta  
. Así como vamos avanzando (¿quién sabe?)  
una i-dea puede ocurrir en esta charla  
o no. No tengo idea  
Si una lo hace, Mi-  
€ momentáneamente , co-  
renla como a algo visto ,  
mo desde una ventana viajando .

19. Conferencia sobre Nada. Fragmento. Para su autor, John Cage, la nada es aquello que posibilita que *cualquier sonido pueda llegar*. Ya que entre las cosas no hay nada, *pueden ser los sonidos como centros que irradian en todas la direcciones interpenetrándose*. Este dejar que las cosas sean centros convierte también al hombre en una especie de centro vacío dispuesto a la aceptación. Moverse sobre nada significa que nada es poseído, como se afirma en esta conferencia, el espacio de la memoria se transforma en un paisaje en el que las ideas sólo se dejan ver por un instante, como desde la ventana de un tren. Se ofrece un paisaje sin dirección, en un paisaje cambiante, privado de sentido previo. El orden del texto forma una estructura rítmica de cuarenta y ocho compases que además Cage liga a un sistema de proporción. (Cage, 2007a: 16).

En cuanto a la influencia de Occidente en el Lejano Oriente, ésta ha sido incluso más contundente si miramos como en la era globalizada permea en la ciencia, modos de producción, en la arquitectura e incluso en algunas corrientes religiosas, así como en asuntos de la cultura popular y la vida cotidiana como la moda y la música, mezclándose con sus propias tradiciones. El escritor japonés Junichiro Tanizaki (1886-1965) escribió en 1933 un ensayo titulado *El elogio de la sombra* en el que subraya el valor enriquecedor y el goce que la refinada sensibilidad japonesa tradicional aprecia frente a cualidades de simplicidad y delicadeza que en la generalidad del mundo occidental se asumen como insignificantes o adversas. Además compara de manera crítica a las premisas orientales frente a las occidentales que irremediablemente van siendo adoptadas en Japón en detrimento de la exquisitez sensible de su tradición.

*(...) si Oriente y Occidente hubieran elaborado cada uno por su lado e independientemente civilizaciones científicas bien diferenciadas, ¿cuáles serían las formas de nuestra sociedad y hasta qué punto serían diferentes de lo que son? (Tanizaki, 2012: 6).*

*Dicen que el papel es un invento de los chinos; sin embargo, lo único que nos inspira el papel de Occidente es la impresión de estar ante un material estrictamente utilitario, mientras que sólo hay que ver la textura de un papel de China o de Japón para sentir un calorillo que nos reconforta el corazón. (op. cit.: 7).*

Entre las reflexiones de Tanizaki aparece el análisis de conceptos sensoriales del diseño del tradicional espacio arquitectónico japonés que se generan a partir del entendimiento existencial que tiene esta cultura del habitar su lugar y particular forma de ver la vida, en contraste con la incorporación de elementos y planteamientos occidentales que han afectado su arquitectura de manera práctica y simbólica.

*No tengo nada contra la adopción de las comodidades que ofrece la civilización en materia de iluminación, calefacción o tazas de retrete, pero a pesar de ello, me he preguntado por qué, siendo las cosas como son, no damos algo más de importancia a nuestras costumbres y a nuestros gustos y si sería realmente imposible adaptarnos más a ellos. Ahora están de moda las lámparas eléctricas con forma de linterna portátil, lo que demuestra que nos hemos vuelto a aficionar a la suavidad y al calor que habíamos olvidado durante algún tiempo, característicos de esa sustancia llamada "papel", hemos reconocido que se adapta mejor que el cristal a la casa japonesa (...)(op. cit.: 5).*

(...) Soy profano en materia de arquitectura pero he oído decir que en las catedrales góticas de Occidente la belleza residía en la altura de los tejados y en la audacia de las agujas que penetran en el cielo. Por el contrario, en los monumentos religiosos de nuestro país, los edificios quedan aplastados bajo las enormes tejas cimeras y su estructura desaparece por completo en la sombra profunda y vasta que proyectan los aleros. Visto desde fuera, y esto no sólo es válido para los templos sino también para los palacios y las residencias del común de los mortales, lo que primero llama la atención es el inmenso tejado, ya esté cubierto de tejas o de cañas y la densa sombra que reina bajo el alero. Tan densa, que a veces en pleno día, en las tinieblas cavernosas que se extienden más allá del alero, apenas se distingue la entrada, las puertas, los tabiques o los pilares.(...) Por supuesto, una casa de Occidente no puede tampoco prescindir del tejado, pero su principal objetivo consiste no tanto en obstaculizar la luz solar como en proteger de la intemperie; se le construye de manera que difunda la menor sombra posible (...) Si el tejado japonés es un quitasol, el occidental no es más que un tocado. (...) Si en la casa japonesa el alero del tejado sobresale tanto es debido al clima, a los materiales de construcción y a diferentes factores sin duda. A falta, por ejemplo de ladrillos, cristal y cemento para proteger las paredes contra las ráfagas laterales de lluvia, ha habido que proyectar el tejado hacia delante de manera que el japonés, que también hubiera preferido una vivienda clara a una vivienda oscura, se ha visto obligado a hacer de la necesidad virtud. Pero eso que generalmente se llama bello no es más que una sublimación de las realidades de la vida, y así fue como nuestros antepasados, obligados a residir, lo quisieran o no, en viviendas oscuras, descubrieron un día lo bello en el seno de la sombra y no tardaron en utilizar la sombra para obtener efectos estéticos. (Tanizaki, 2012: 12,13).



20. *kintsukuroi* es el arte de reparar cerámica con oro o plata y de entender que un si un objeto se ha roto no es un desecho y si se restaura es más bello porque demuestra que aun la fragilidad es capaz de recuperarse y alcanzar nueva vitalidad.

Incluso Heidegger reflexionó sobre el influjo entre Oriente y Occidente.

- J. *Poco. Pero, como ya indiqué, es grande la tentación de valerse de la ayuda de modos conceptuales europeos*
- I. *Se refuerza por un proceso que yo llamaría la completa europeización de la tierra y del hombre.*
- J. *Muchos ven en este proceso el triunfo de la razón ¿No fue proclamada diosa a finales del siglo XVIII durante la revolución francesa?*
- I. *Cierto. Pero se va tan lejos en la idolatría de esta divinidad que hay como una compulsión a denigrar como irracional todo pensamiento que rechaza la presunción de la razón en cuánto presunción no originaria.*
- J. *La intocable supremacía de la razón europea se cree confirmada por los éxitos de la racionalidad que el progreso pone constantemente ante nuestros ojos.*
- I. *A tal punto ciega el deslumbramiento que ya no puede verse como la europeización del hombre y de la tierra roe en sus raíces todo lo esencial. Parece como si todas las fuentes debieran agotarse.*

(Heidegger, 1987: 94,95).

De todos los lúcidos planteamientos que la filosofía oriental ofrece para aproximarse a una apreciación más refinada y sensible de la vida, interesa de manera especial en esta tesis recalcar el del *principio de alternancia complementaria* o de *polaridades* para un adecuado estudio de la relación que se genera entre la duplicidad *del espacio en el espacio*, de *lo tangible e intangible*, así como para el entendimiento de la polaridad que por sí sola yace en la *noción del vacío* y en el equilibrio dinámico que ejerce con su opuesto, la plenitud, esta última en especial relacionada a la satisfacción espiritual del habitar. Pues para la tradición occidental existen *conceptos de negación* como éste o el *silencio*, *la oscuridad* y *la soledad*, que tal como se ha examinado en el trabajo de Cage y Tanizaki, tienden a contemplarse principalmente desde su connotación de falta, omisión e insignificancia que incluso puede llegar a remitir a la supresión, a lo adverso, a lo frívolo o a lo nocivo. Así se olvida el valor vital de la armonía que otorga complementariedad. (Cheng, 1989: 37).

*(...) es necesario considerar el hecho de que en chino, la negación desempeña un papel muy distinto del que tiene en el pensamiento europeo. Para el chino, el Ser y el No ser son extremos opuestos, contrarios pero no contradictorios. Se comportan en cierto modo como los signos positivo y negativo de las matemáticas.* (Wilhelm en: Lao Tsé, 2009: 38).

El principio de opuestos que se relevan completándose mutuamente, se origina del antiguo texto del *I Ching* o *Libro de las Mutaciones* que explica que el mundo se encuentra en transformación permanente bajo leyes fijas. Todo cambia y todo lo que nace muere. Así como la vida y la muerte se hallan vinculadas, todo el universo se puede manifestar gracias a la polaridad de dos fuerzas opuestas que a su vez se encuentran en continuo cambio pudiéndose transformar en su energía contraria. Esto es lo que se conoce como el *principio de alternancia de polaridades* también llamado de *unidad o identidad de contrarios complementarios* contenida en todo el sistema cósmico a micro y a macro escala. (Wilhelm en: Lao Tsé, 2009: 138,139).



21. Dinámica de constante re-generación y transformación, a partir de la complementariedad reiterativa de toda energía existente.

Estas duplicidades hacen posible todo lo existente: el Uno y el Dos, lo negativo y lo positivo, la oscuridad y la luz, la pasividad y la actividad, lo receptivo y lo creativo, lo femenino y lo masculino. A este par de energías interdependientes a partir de las cuales se concibe al universo se les llama *yin* (principio femenino y Tierra) y *yang* (principio masculino y Cielo). (*op. cit.*: 41/ Cheng, 1989: 37).

*El Uno, como tesis, genera al Dos, la antítesis (los pares opuestos de Luz y Oscuridad, Masculino y Femenino, Positivo y Negativo, etc.), y de este par de opuestos nace como tercer elemento el mundo visible. (op. cit.: 41,42).*

Las premisas anteriores influyeron en general en todo el desarrollo del pensamiento chino y en varias filosofías orientales. Entre éstas se encuentra el taoísmo cuya fundación se atribuye a las ideas de un sabio llamado Lao Tsé cuyo nombre se traduce como *Viejo Maestro*. Él fue uno de los primeros filósofos chinos en desarrollar sus propios planteamientos partiendo del *Libro de las Mutaciones*. (*op. cit.*: 139).

La base de todas las mutaciones universales se haya en *la Unidad* (que es el *No comienzo* que antecede al *comienzo original*) y es *el punto más alto que puede alcanzar el pensamiento, el misterio de los misterios, la puerta por donde surgen todas las energías*, así que trasciende toda existencia y duplicidad. Es decir que en la Unidad se contienen *todos los contrarios, aún sin separar*. Todas estas fuerzas cambian siguiendo un camino para su desarrollo. La vía de verdad y sentido que toman, es denominada por Lao Tsé como *el Tao*<sup>86</sup> o *el Sentido*, el cual se encuentra conformado como entidad por los dos alientos primigenios complementarios, es decir el yin y el yang. Además el Sentido es el fundamento de todo Ser que bajo la ley de polaridad, es indistinto al No ser, pues ambos términos componen la misma esencia.

(Wilhelm en: Lao Tsé, 2009: 40, 139-141 / Cheng, 1989: 37).

La concepción de la relatividad en Lao Tsé es en un sentido orgánico. Ganar y perder son partes de una sola cosa. Los ejemplos taoístas tienden a ser paradójicos porque son una manera de describir la naturaleza de la vida misma, de ahí su sentido orgánico. (Chang, 1981: 4).

A partir de la filosofía oriental se propone un aprendizaje en el que predomina la percepción individual, que admite lo sensible, lo intuitivo y lo irracional. Por lo tanto se sugiere “el camino” a la plenitud, pero recorrerlo se convierte en una responsabilidad personal, en la cual no se pretende la acumulación de información, sino el cultivo de la sabiduría y la paz. Se propicia la armonización, sin suprimir las fluctuaciones de los procesos, del cuerpo, la mente y el espíritu que implica la reconexión con la propia esencia y con el mundo exterior. Para lograrlo se trabaja para el desarrollo del autoconocimiento y de la flexibilidad al cambio, rechazando lo rígido, lo preconcebido y todo aquello que impida fluir con la naturaleza de todas las energías vitales.

(Paz, 2003: 103,104).

*“No hay nada que no sea esto; no hay nada que no sea aquello. Esto vive en función de aquello. Tal es la doctrina de la interdependencia de esto y aquello. La vida es vida frente a la muerte. Y viceversa. La afirmación lo es frente a la negación. Y viceversa. Por tanto, si uno se apoya en esto, tendría que negar aquello. Más esto posee su afirmación y su negación y también engendra su esto y su aquello. Por tanto, el verdadero sabio desecha el esto y el aquello y se refugia en el Tao...”*<sup>87</sup> (op. cit.: 102,103).

86 El libro donde se encuentra la recopilación de textos escritos por Lao Tsé se conoce como el *Tao Te King* o *Dao de Jing* que se puede traducir como el *Libro de la Vía y el Poder* o *del Camino y la Virtud*, y los manuscritos más antiguos que de él se conocen datan del s. III a.C. Este texto contiene más de 5000 ideogramas chinos.

87 Octavio Paz cita algunos planteamientos de Chuang Tsé, filósofo taoísta del siglo IV a.C. para explicar el principio de identidad de contrarios interdependientes.

Así la visión monista del taoísmo presenta a *la Unidad* suprema que *se despliega de manera circular*, multiplicando la vida en continua regeneración y evolución. Mientras que *el Sentido se manifiesta en un incesante fluir*, actuando en el conjunto de las fuerzas inmateriales (Cielo), fecundando la materialidad (Tierra) y finalmente regresando a sí mismo por medio del ser humano. (Wilhelm en: Lao Tsé, 2009: 41, 42).

*Ser humano, Cielo y Tierra hallan siempre, por lo tanto, su respectivo modelo en el nivel de existencia inmediatamente anterior, y su modalidad de manifestación se deriva del Sentido, único en tener capacidad realizadora directa.* (op. cit.: 42).

Aunque las perspectivas filosóficas orientales plantean caminos de desarrollo espiritual, tienden a ser a desapegarse de juicios de valor éticos o morales que califican el modo de actuar o las cosas dividiendo lo positivo de lo negativo, lo bueno de lo malo, etc. Pues para que algo sea, siempre es indispensable un par de opuestos en el cual cada uno le da al otro lo que le falta para estar completo. Esto no significa que no se distinga un extremo del otro, pero se reconoce se alternan para poder existir y conformar en conjunto una unidad armónica. (op. cit.: 36, 37).

El taoísmo, por ejemplo, plantea que toda fuerza que se ejerza en el sistema universal, cualquiera que sea su polaridad, detona una reacción de autorregulación que para equilibrar activa a su contrario. Por lo tanto, Lao Tsé rechaza las órdenes o reglas del deber de la moral porque bajo este criterio resulta absurdo propiciar que las personas sigan un camino unilateral de bondad cuando ésta únicamente es una parte de un par de opuestos complementarios. Así aunque se entiende que las acciones humanas conllevan consecuencias, existe indeterminación entre lo bueno y lo malo, ya que son valores relativos. (op. cit.: 165-167).

Más allá de la idea de causa y efecto, en la que se basa la visión *secuencial, lineal y limitada* que tiene Occidente para explicar la relación de los fenómenos universales, la tradición china los observa por medio del *principio de sincronicidad*, que se refiere a que *existe una correspondencia entre los estados simultáneos de dos sistemas de fenómenos* distintos. Es decir que la relación de simultaneidad entre dos fenómenos que suceden al mismo tiempo no se da por una sucesión lineal de causalidad, sino que ocurre por homología no causal.<sup>88</sup> *La visión sincrónica de la civilización china está expuesta en el libro más antiguo que se conoce: el I Ching.* (Racionero, 1983: 11, 12).

Así el taoísmo apunta a trascender *los antagonismos* universales. Lao Tsé formula en su teoría, también una dupla de caminos a tomar para llegar a la plenitud, es decir al Tao o Sentido. Esta expansión espiritual requiere seguir la vía del Ser o la del No Ser, las cuales no se rigen por deberes morales, sino que según Lao Tsé deben ser parte de la elección y el comportamiento natural del ser humano. (Wilhelm en: Lao Tsé, 2009: 167).

El camino del Ser implica contemplar las manifestaciones en continua oposición complementaria, *desde un punto de vista objetivo, sin involucrarse*. Es decir, concentrarse en los todos los aspectos externos del Tao, incluso los que puedan parecer insignificantes, desapegándose de las expectativas e intenciones personales *para evitar exagerar alguno de los polos* que hará que el opuesto reaccione indudablemente. Esto aplica tanto para una vida de contemplación espiritual como para una dedicada a la ganancia material. Hay que trabajar para no aferrarse a nada y omitir al ego del yo cuyo sufrimiento depende de la felicidad y viceversa en un tiempo ilusorio de vida, eso mantiene al Ser en el fluir natural del Tao. En cuanto al No Ser, su vía conlleva una vida de soledad y silencio dedicada específicamente a desapegarse de todo lo personal de la existencia terrena para la cual se requiere una *preparación interior*, o sea *trabajar nuestra alma hasta que pueda retener el Uno sin dispersarse*. Escoger la vía y la conducta a seguir debe ser parte de la espontaneidad esencial de cada individuo, ya que perseguir únicamente lo bueno se puede convertir en un actuar artificial e hipócrita que aleja del proceso hacia la verdad y la liberación. (*op. cit.*: 157-160).

88 Carl Gustav Jung, en su ensayo titulado "*Sincronicidad: un principio de relación no causal*" [*en The Interpretation of nature and the Psyche por Jung, N.Y., 1955*], explica cómo esta visión del mundo es la de la Astrología. Las tradiciones esotéricas como la cábala, tarot, alquimia, etc. están basadas en el postulado de la sincronicidad que admite que "*como es arriba es abajo*". (Racionero, 1983: 12,13).

La sincronicidad cuya formulación teórica se debe a Karl Gustav Jung, se define como la correspondencia entre los patrones del pensamiento y la dinámica del devenir externo, para configurar una experiencia significativa. Se trata de acontecimientos que coinciden en el tiempo y en el espacio sin una causa aparente que los relacione entre sí. Es su proximidad y coexistencia la que les otorga un significado para la conciencia humana. (Godoy, 2011: 7).

*El camino del silencio nos aparta de todo lo que es personal, ya que lo personal no es sino el despojo mortal que arrastramos al pasar por la vida. Es una vía que lleva a la calma, donde todo lo visible se disuelve en ilusión sin sustancia. Reconduce a la Unidad desde la Diversidad.* (Wilhelm en: Lao Tsé, 2009:160).

El principio de alternancia complementaria incluye por lo tanto también a la dinámica entre los estados psicológicos donde emociones hostiles como la ira o el odio encuentran su oposición en el amor, la compasión o la empatía. Para los budistas, basados en las enseñanzas del monje filósofo del siglo VII llamado Dharmakirti, no se trata de negar las emociones hostiles, sino de compensarlas reforzando y cultivando las positivas. Pues a diferencia del taoísmo puro, consideran la ley de causa y efecto en combinación con la de la simultaneidad sincrónica.<sup>89</sup> Ya que cada uno de los polos emocionales domina sobre el otro en distintos momentos de la vida, el trabajar en el desarrollo de acciones, emociones y pensamientos positivos, puede lograr que en el momento que lo adverso se presente, lo negativo se *debilite provocando transformaciones reales* en la conciencia humana. (Gyatso, 2007: 175,).

Antes del siglo VII, el budismo hindú ya contemplaba que la mente humana tiene capacidad de transformación, logrando pasar *de un estado negativo a otro de saludable serenidad y pureza*. En obras como la titulada *El sublime continuo* proveniente del siglo IV, se explica que la naturaleza de la mente es la pureza y para recuperar esta esencia se puede practicar la meditación. (*op. cit.*: 177).

Si se toma en cuenta que en el taoísmo *el Sentido se manifiesta en el seno del Ser*, es decir en su interior o vacío, la meditación es un proceso purificador y transformador en el que se vacía el interior para poder contener la plenitud. Por eso las nociones de negación como el vacío, el silencio, la soledad y la oscuridad se asumen como valores de armonización en estas tradiciones. Ya que permiten omitir aquello que obstaculiza el contacto con la esencia interior y expandir la dimensión espiritual. Es decir que estas filosofías fomentan la vaciedad del ego, buscan el vacío en sus experiencias como *ascesis o liberación del espíritu y el logro de la virtud*.

(Wilhelm en: Lao Tsé, 2009: 40 / Garbuño, 2010: 67 / DRAE v. electrónica, 2001).

*(...) cuando purificamos nuestras aflicciones con el cultivo sostenido de la introspección que penetra en la naturaleza última de la realidad, se hace manifiesta la pureza innata de la mente, que [el filósofo budista] Nargarjuna llama "expansión última."* (Gyatso, 2007: 178).

89 Se considera que actualmente la tradición espiritual China ya es un sincretismo en el que taoísmo, confucianismo, budismo y la tradición popular se mezclaron. Existen diversos tipos de budismo actualmente por ejemplo, pero cuando esta corriente llegó a China, el taoísmo lo influenció y se creó la escuela religiosa y filosófica del budismo Chán que al llegar a Japón originó el Zen aproximadamente en el s VII.

La meditación implica una disciplina de todas las dimensiones de la complejidad humana empezando por pausar el movimiento del cuerpo para aquietar a la mente y dar relevancia a la respiración como signo vital conexión del exterior al interior y viceversa. Se busca alcanzar primero la conciencia del existir aquí y ahora y luego otros niveles espirituales más elevados. Este proceso simboliza el desapego a lo material y la renuncia a todo aquello que no sea lo esencial, equivale a un esfuerzo para llevar a la mente al vacío o grado cero, que se logra a base de disciplina gradual.

*Mediante la concentración y la meditación se alcanza el estado (...) donde la psique se eleva sobre la conciencia y penetra en las esferas de la supraconciencia. Estas experiencias, caso de ser auténticas, alcanzan niveles muy profundos del Ser, superiores al mundo manifestado. El aspecto externo del procedimiento se conoce por ciertos fenómenos parapsicológicos que han sido investigados por los científicos. (...) Lao Tsé no sólo atribuye al Tao una importancia psicológica, sino que le da también una dimensión cósmica.*

(Wilhelm en: Lao Tsé, 2009: 147).

La reconexión del ser con su esencia lleva al autoconocimiento entendido no como un proceso intelectual ni de acumulación de información, sino como el cultivo de sabiduría para la vida y lo que la trasciende. El proceso del descubrimiento del Sentido, comienza con el reconocimiento del ser al interior para buscar la relación armónica con el exterior que lo rodea, pues se trata de un camino particular e individual a seguir.

*La meditación no enseña nada, excepto el olvido de todas las enseñanzas y la renuncia a todos los conocimientos. Al cabo de estas pruebas (...) podemos emprender el viaje y afrontar la mirada vertiginosa y vacía de la verdad. Vertiginosa en su inmovilidad; vacía en su plenitud (...) Para la tradición oriental la verdad es una experiencia personal. Por tanto, en sentido estricto, es incomunicable. Cada uno debe comenzar y rehacer por sí mismo el proceso de la verdad. Y nadie, excepto aquel que emprende la aventura puede saber si ha llegado o no a la plenitud, a la identidad con el ser. (Paz, 2003: 103,104).*

Para Octavio Paz la manera en la que varios filósofos orientales lograron expresar sus reflexiones alcanza el nivel poético ya que aunque ninguno *pensó en la poesía como el lenguaje a emplear para trascender el sentido literal de lo que se comunica, para decir lo indecible se requiere del juego de palabras, de la construcción de imágenes y otras formas poéticas*. Así la dinámica de mutación de las polaridades consigue manifestarse a través de las imágenes poéticas del pensamiento de tradiciones como la taoísta, la hindú y la budista. (*op. cit.*: 105).

Es decir que el principio vital de alternancia complementaria encuentra correspondencia en la construcción y expresión de lo poético cuando llega a su máxima capacidad para referir simultaneidades e instaurar nuevos mundos. Pues la *poesía es el reino donde el nombrar es ser, es el lugar donde nombres y cosas se funden y son lo mismo*. (Paz, 2003: 106).

*Hay un punto en que esto y aquello, piedras y plumas, se funden. Y ese momento no está antes ni después, al principio de los tiempos. (...) No vive en el reino de la sucesión (...) sino que está en cada momento. Es cada momento. Es el tiempo mismo engendrándose, manándose, abriéndose a un acabar que es un continuo empezar. Chorro, fuente. Ahí, en el seno del existir –o mejor, del existiéndose, piedras y plumas, lo ligero y lo pesado, nacerse y morirse, serse, son uno y lo mismo. (op. cit.: 103).*

Parece que este principio engendrador y creativo encuentra reciprocidad en todo aquello que implica complejidad, pues se acerca más a la naturaleza de la vida. Esto se puede observar en el emerger del instante poético que describe en su momento Bachelard, o en la teoría de la autopoiesis en constante regeneración ya referida en esta investigación.<sup>90</sup>

*En el instante apasionado del poeta siempre hay un poco de razón; en la negativa razonada siempre queda un poco de pasión. (...) Pero, por el encanto, por el éxtasis, es necesario que las antítesis se contraigan en ambivalencia. Entonces surge el instante poético (...) Cuando menos, el instante poético es conciencia de una ambivalencia. Pero también es más que eso, porque es una ambivalencia excitada, activa y dinámica. El instante poético obliga al ser a valuar o devaluar. En el instante poético el ser asciende o desciende, sin aceptar el tiempo del mundo (...) (Bachelard, 1997: 227,228).*

Esta misma identidad de contrarios también se puede relacionar con la polaridad alterna de la esfera de la categoría estética de lo sublime, tal como se ha explicado en el capítulo anterior, sobre todo en el análisis que hace Freud de la tesis y antítesis de lo siniestro (*unheimlich*),<sup>91</sup> pues dolor y gozo oscilan en la existencia humana.

90 Para el instante poético ir a pp. 45, 46,105 y 128 con la definición en la nota no. 54. Para la teoría de la autopoiesis ir a pp. 207-212 de este documento. Merlau-Ponty influyó en la neurofenomenología de Varela & Maturana, pero sobre todo la filosofía budista. Varela era practicante avanzado de meditación. (Puente, 2011: 36)

91 Ir a pp. 151 y 152 en el apartado 5.1 del capítulo anterior de este documento. Ver imagen no. 14.

De ahí que implicar la concepción oriental sea uno de los encuentros más relevantes que sucedieron en el desarrollo de este trabajo de investigación, pues estos planteamientos abarcan y relacionan de alguna manera a las principales inquietudes que dieron origen a esta propuesta. Este entendimiento de la realidad construido a partir de la asimilación de la simultaneidad y alternancia de sucesos y energías en constante cambio y transformación, permite identificar la complejidad del proceso del fenómeno del habitar como desarrollo existencial del ser humano. Esta perspectiva posibilita que se abra espacio en el espacio para que cuerpo, mente y espíritu, admitan su propia regeneración evolutiva incluso a partir de la crisis como oportunidad ya que la vida no se trata de un pretendido goce permanente o de neutralidad.

Conforme a estas ideas arraigadas en la filosofía oriental que se traducen tanto a sus disciplinas espirituales como estéticas, y que se encuentran en directa correspondencia con la experiencia y el pensamiento poético, esta investigación busca hablar de este tipo de relaciones dinámicas, simultáneas y de complemento que se dan en conceptos que forman parte del planteamiento del diseño del espacio en el espacio arquitectónico significativo.

De aquí deriva la noción del *vacío* en lo tangible y en lo intangible, asociada al espacio invisible que se abre en el espacio arquitectónico material y palpable desplegando su poética para permitir no sólo la expansión de la dimensión espiritual, sino la de todo el ser humano.

*Muchos años antes de que Hegel descubriese la final equivalencia entre la nada absoluta y el pleno ser, los Upanishad<sup>92</sup> habían definido los estados del vacío como instantes de comunión con el ser: "El más alto estado se alcanza cuando los cinco instrumentos del conocer se quedan quietos y juntos en la mente y ésta no se mueve". Pensar es respirar. Retener el aliento, detener la circulación de la idea: **hacer el vacío para que aflore el ser.** Pensar es respirar porque pensamiento y vida no son aquellos universos separados sino vasos comunicantes: esto es aquello. La identidad última el hombre y el mundo, la conciencia y el ser, el ser y la existencia, es la creencia más antigua del hombre y la raíz de ciencia y religión, magia y poesía. (Paz, 2003: 103,104).*

92 Es el nombre de la colección de textos védicos que contienen los fundamentos más antiguos de doctrinas orientales como el Hinduismo y el Budismo.

El sentido que puede  
expresarse no es  
el Sentido  
eterno,  
El nombre que  
puede pronunciarse  
no es el nombre eterno.  
El No ser es el comienzo  
de Cielo y Tierra, y  
el Ser, la Madre de  
los seres individuales.  
El camino  
del No ser  
lleva a contemplar  
la maravillosa  
esencia,  
el del Ser,  
a contemplar  
los espacios limitados.  
Originalmente, los dos son uno,  
su única diferencia radica  
en el nombre.  
La unidad  
de ambos  
se denomina  
misterio.  
El enigma  
más profundo  
del misterio  
es la puerta  
por donde entran  
todas las maravillas.

## 6.2 El espacio en el espacio arquitectónico: el vacío *int*angible

EN EL VACÍO  
se afianza el Tao

... DEL VACÍO  
del espíritu

surge la luz,

ahí se halla la salvación del

hombre.

Chuang Tsé



Tal como se ha señalado, el sentido de la noción del vacío contiene una alternancia de polaridades interna como unidad y como opuesto complementario de la plenitud. Es así que se entiende como falta a la vez que como la vacuidad necesaria para poder contener. Es abismo y ausencia de fundamento, como también es lugar de concepción y transformación del ser. Es la cavidad y su aire, es material e inmaterial.

*El vacío mira hacia la plenitud; permite en efecto, que todas las cosas “plenas” alcancen su verdadera plenitud.* (Cheng, 1989: 44).

El vacío como continuum infinito del espacio cósmico, se presenta en distintas condiciones y escalas según se entiendan sus confines. Así el espacio arquitectónico expresa tanto al vacío contenido que sus límites físicos atrapan, así como al vacío que se encuentra detrás de la materialidad poética esperando a ser descubierto como parte de las experiencias dentro del habitar.

En esta investigación, el *vacío tangible* se refiere entonces al vacío resultante de la composición del *diseño arquitectónico* que se concreta al construirse, especialmente cuando desde su concepto creativo éste se encuentra presente. Es decir que su generación es parte integral del diseño de la obra arquitectónica. Aquí el vacío se hace evidente en contraste con el sólido, y lo tangible es necesario para resaltar la presencia de lo invisible, de lo sutil. De esta manera se puede describir como un vacío compositivo en sentido positivo para aclarar que no se trata del vacío negativo entendido como el residual que es consecuencia de una omisión o falla en el diseño. Aunque aun siendo un residuo no resuelto o no intencional, puede tener potencial a desarrollar.

En cuanto al *vacío intangible*, es el que se contempla como una dimensión depuradora y transformadora existencial que trasciende la condición física. Esta idea se asocia al enfoque de que el diseño del espacio arquitectónico contribuya al desarrollo de toda la complejidad humana enfatizando su interioridad más profunda. Lo cual no implica que este objetivo esté específicamente dirigido a espacios para el cultivo de lo espiritual, como lo puede ser un templo, sino que en este trabajo se plantea que cualquier proyecto, sin importar su función, escala o alcance económico, debe contemplar lugar para la expansión de esta dimensión como parte integral de la vida humana.

Para la exploración de este polo del vacío, se eligió en esta investigación, el estudio de este concepto dentro de la filosofía, pero en especial en aquella ligada a las tradiciones espirituales orientales como el taoísmo y el budismo. Ya que en éstas se considera al vacío como un elemento fundamental para la dinámica vital universal. Según estas premisas, habrá que vaciarse como purificación para llenarse continuamente de lo significativo del acontecer de la vida y así poder alcanzar el sentido profundo de la existencia. Habrá que lograr No ser para Ser y viceversa, es decir que el negativo contiene al positivo, lo tangible a lo intangible, el vacío a la plenitud y sucede lo mismo en sentido inverso. (Wilhelm en: Lao Tsé, 2009: 40).

El negativismo activo de Lao Tsé es la filosofía de la intangibilidad (...) Los conceptos de Lao Tsé están desarrollados desde un punto de vista relativo ya que tendríamos que aceptar que nuestra percepción será siempre limitada de la totalidad. Por eso debemos conceptualizar de manera más abierta y flexible, ya que hay diferentes puntos de vista y no certezas ni verdades absolutas. (...) La vida aparece como una experiencia siempre cambiante y fluida en la que nada puede ser permanentemente contenido o absolutamente conocido. Así el valor absoluto de cualquier ser tangible es inválido, pues lo tangible es parte de la realidad ilusoria, son sólo nombres y apariencias. (...) sólo conteniendo el No ser como positivo es la manera en la que la autosatisfacción puede transformarse en autosuficiencia. (Chang, 1981: 3, 4).

De esta manera el **vacío tangible** se encuentra delimitado dentro de la tridimensionalidad arquitectónica, por lo que se corresponde con *el espacio arquitectónico significativo*, mientras el **vacío intangible** es aquel *otro espacio* que emerge de lo palpable y trasciende lo físico, es una dimensión introspectiva y espiritual. Este último se devela a través del despliegue poético en la experiencia que transforma al individuo en verdadero habitante. *Cuando la arquitectura logra convertir el vacío tangible de la obra física en imagen poética, entonces aparece el intangible.* La transformación de lo tangible a la intangibilidad de la imagen entonces es imprescindible para que se logre activar la poética del espacio arquitectónico.<sup>93</sup>

Ambas dimensiones del vacío y del espacio se entretajan y oscilan. Aunque no en todos los casos, en las manifestaciones más profundas y ricas, esta relación da lugar al **vacío intangible de potencialidad poética**, que es *el espacio en el espacio para posibilitar la expansión espiritual como planteamiento propuesto del diseño de un habitar significativo* que es el tema central de esta investigación.

93 Conforme a lo examinado en el apartado 4.2, pp. 106 de este documento, donde se aborda teóricamente esta transición del objeto a la imagen poética con mayor detalle.

## 6.2a El vacío: a partir de la composición de la materialidad

La materia es el nexa. Su propósito es provocar unión. Todas las formas de arte tienen una base material y deben ser consecuentes con ella (...)  
La palabra, hablada o escrita, es lo que mayor efecto inmediato produce en el hombre; la materia, en cambio, *habla* más lentamente.  
Alvar Aalto

El vacío aquí referido se hace evidente en contraste con el sólido físico y sus límites y tiene que ver con la composición en el proceso creativo de la obra arquitectónica o de otras disciplinas con esencia artística.

El estudio del orden de los vacíos en el diseño arquitectónico surge a partir de que el espacio y el tiempo fueron elementos importantes en el fundamento de la arquitectura. El resultado de este interés en la construcción teórica se puede observar en obras tales como la del historiador suizo Sigfried Giedion (1888-1968) *Espacio tiempo y arquitectura* de 1941, la del historiador italiano Julio Carlo Argan (1909-1992) *El concepto de espacio* del año de 1961 y en el libro de 1978 titulado *El espacio en la arquitectura* del arquitecto holandés Cornelis Van de Ven (1942- ). Éste último en especial hizo notar la importancia del vacío interior de la forma arquitectónica, con lo cual indaga en las teorías del arquitecto alemán Gottfried Semper para desarrollar sus propios planteamientos. El arquitecto británico Kenneth Frampton (1930- ) retoma posteriormente parte de estas teorías para el análisis de la tectónica o componentes y articulaciones de la estructura y la lógica constructiva de las formas arquitectónicas. (de Prada, 2009: 80, 81).

Semper estaba interesado en acercar la técnica y las ciencias naturales a las tareas estéticas. Basado en la teoría darwiniana evolucionista propone un estudio de lo artístico en base al orden natural. En el siglo XIX Semper desarrolla su enfoque determinista y científico unido a la idea de que el ser humano imita o realiza la mimesis de lo natural en la creación de sus objetos *porque el instinto lo lleva a reproducir un microcosmos del orden del Universo*. Con lo que establece que existen dos opciones para construir o crear el vacío del espacio arquitectónico, el modo *tectónico* y el modo *estereotómico*. La *composición tectónica* es la más usual en los proyectos arquitectónicos actuales, porque se trata de edificar por partes en base a una estructura articulada con distintos componentes, mientras que el *construir estereotómico* se refiere a desocultar el vacío por medio de cortes o excavaciones en sólidos. (*op. cit.*: 81, 84).

Pero además de esta tarea para sustraer el sólido y de ahí generar el espacio, la *estereotomía* se refiere al *arte de cortar piedras y maderas*<sup>94</sup>, por lo que es una rama de la cantería que se encarga también de las obras hechas con piedra labrada que eran las que más abundaban hasta la generalización del uso de las tecnologías y materiales resultantes de la Revolución Industrial.

Semper fue uno de los precursores en el estudio del espacio arquitectónico, que aunado a sus inquietudes lo lleva a asociar la idea de que la arquitectura es la técnica y arte del espacio. El historiador August Schmarsow retoma posteriormente este planteamiento además de las teorías de la configuración y conformación de las formas que desarrolló Semper, para describir a la *arquitectura como el arte del espacio*<sup>95</sup>. Así propone que la generación del espacio interior, que según su postura era el que contenía la esencia y el alma de la arquitectura, se origina alrededor del cuerpo del ser humano. (Montaner, 2007: 24-27).

*La configuración del vacío arquitectónico en este caso, tendría por objeto, tanto la protección física del hombre (cobijar), como la satisfacción de sus necesidades espirituales (habitar).* (de Prada, 2009: 84).

Según los planteamientos de Semper, *las formas arquitectónicas pueden aumentar su significado y profundidad existencial cuando, configuradas con vacío, se aproximan a un orden ideal.* Este orden idóneo se puede dar en todas las formas de la naturaleza y en las realizadas por el ser humano, sí responden a tres principios de configuración: la euritmia (y simetría), la proporción y la dirección, siempre y cuando todas se interrelacionen armónicamente.<sup>96</sup> Con estas ideas, el teórico y arquitecto español Manuel de Prada (1956- ) en su libro *Arte y vacío*, analiza varias obras arquitectónicas desde el punto de vista compositivo de la configuración de sus vacíos internos y externos, en contraste con el diseño y conformación del sólido y su estructura, es decir tomando en cuenta su tectónica y estereotomía. (8 op. cit.: 4).

94 DRAE versión electrónica, 2001

95 Tema abordado con mayor detalle en la pp. 55 de este documento.

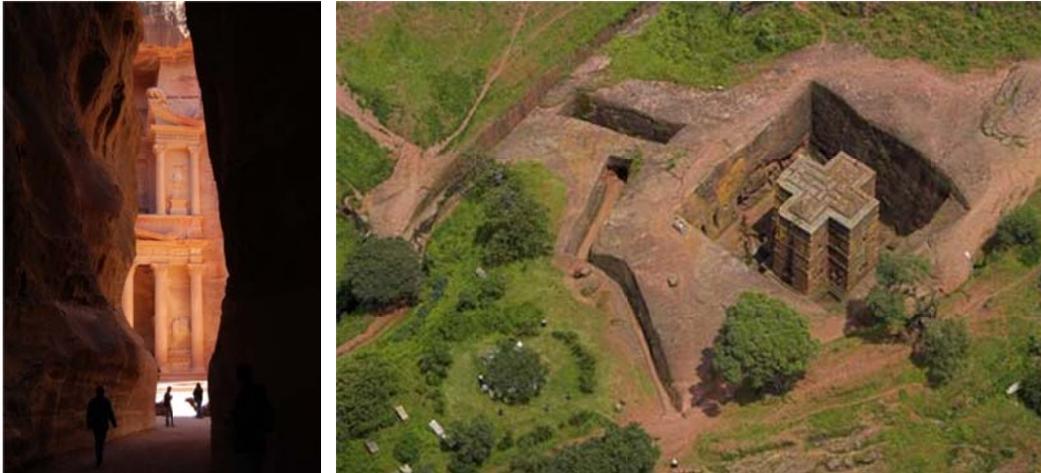
96 Sí estos tres principios o *autoridades* que interactúan entre sí logran una relación armónica, entonces se considera que la forma generada llegue a un *orden ideal* o de *idoneidad de contenido o propósito*. Esta idoneidad es directamente proporcional al grado de perfección y evolución del objeto creado. Estos principios o modos de configuración que se encuentran basados en los planteamientos de Vitrubio, tratan de lo siguiente: 1. *Euritmia y simetría*; la primera implica la yuxtaposición cerrada y alternada de partes de igual forma o de formas alternas como los cristales y flores que alternan la estructuras de sus radios respecto a un centro y la simetría refiere a una forma cerrada y completa en sí misma que tiene centralidad y regularidad. 2. La *proporción* tiende a generar unidad relacionando entre sí las distintas partes de las formas individuales. 3. La *dirección* implica el orden de la estructura que permite movimientos en las tres direcciones del espacio. (de Prada, 2009: 81-84).

De los tipos de composición y construcción que planteó Semper, la estereotómica es la que más contrasta el vano del macizo, aunque a veces ésta idea sólo quede como conceptual y en su construcción se emplee el modo tectónico de estructura articulada para construir.

En obras como los templos ortodoxos de Lalibela en Etiopía y las edificaciones de la ciudad de Petra (apogeo entre el s. IV a. C. y el I) en Jordania, aparece una composición y construcción estereotómica. En planos de proyectos renacentistas se representaba la estereotomía de manera gráfica, pero más que pretender ser edificios excavados de un sólido, se utilizaba la piedra labrada en módulos para la construcción de éstos. En el caso de proyectos contemporáneos como el Hotel y Palacio de Convenciones en Agadir de Rem Koolhaas y la Casa Oxnard de Steven Holl existe una conceptualización estereotómica en el diseño general que pareciera llegar hasta su edificación material, pero ya que la tecnología actual lo permite se utilizan otros materiales no necesariamente pétreos y se combina en algunos elementos con estructuras aisladas que no son parte del aparente monolito, como las columnas. Sin embargo tanto en los templos como en los proyectos de Koolhaas y Holl mencionados, en sus formas resultantes del diseño, *el vacío se presenta como configuración positiva y parece obtenerse de un material virtualmente continuo y homogéneo.* (de Prada, 2009: 81, 86).

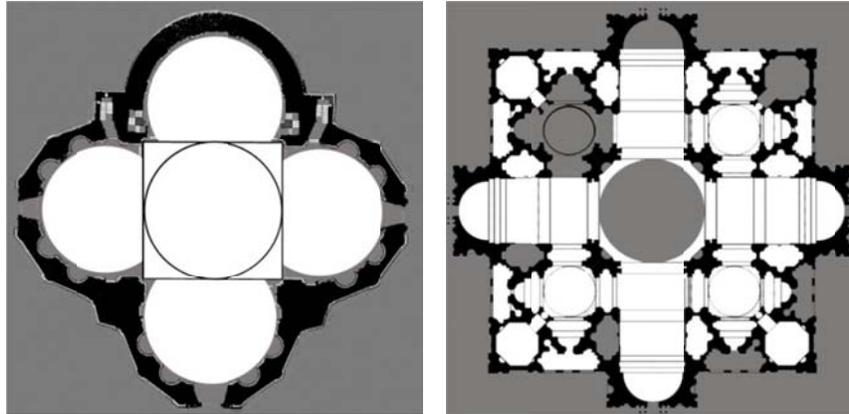
En el caso de la Iglesia de San Jorge o Bete Giorgis (s.XIII) en Etiopía, sus constructores cavaron en roca basáltica para configurar la forma monolítica y descubrir el vacío que la rodea, pero también cortaron el sólido resultante para generar el espacio interior. A su vez esta obra se encuentra ligada a la noción filosófica y espiritual, aquí llamada intangible, que inspira su génesis y posterior uso en el habitar, este es un ejemplo de vacío *intangible*.

*Al igual que las piedras alzadas y las estelas funerarias, aquellos objetos eran signos que producían lo real; recortes significativos que confirmaban la presencia de lo invisible por relación a lo visible. (...) Recortando la montaña, los artesanos dejaron que el vacío y la materia se ofrecieran a la con-templación, para ofrecer unidos a la sensibilidad los aspectos del mundo que la razón suele presentar separados, llámese vacuidad y plenitud, vida y muerte, instante y eternidad o materia y espíritu. En aquellas obras, la materia hacía presente el Espíritu.* (de Prada, 2009:20).



22. A la izquierda el edificio conocido como “La Tesorería” de aproximadamente el s. I a.C. en el sitio arqueológico de Petra en Jordania capital del antiguo Reino Nabateo, ejemplo de la generación del vacío del espacio arquitectónico a partir de lo tangible. A la derecha, el Templo de San Jorge o Bete Giorgis, Lalibela, Etiopía, s.XIII. el cual es una muestra del vacío *intangible*, que se hace evidente a través de su configuración en la composición arquitectónica que se materializa por el corte en el sólido de la roca basáltica. *La materia hace presente el Espíritu*, es decir lo tangible hace evidente lo intangible. Aquí el vacío exterior resultante actúa como espacio de transición entre el espacio cósmico y natural y el interior, en una continuidad y multiplicidad de espacios sagrados. Este es uno de los cuatro templos exentos de la roca madre, los demás en esta ciudad no se encuentran separados de donde fueron labrados. Todos se hicieron en representación de Tierra Santa.

Es importante considerar que aunque el tipo de generación espacial estereotómica se utiliza en la creación escultórica, difiere de su uso en el diseño arquitectónico, porque en éste el problema se complejiza al tener que responder tanto a la conformación y ordenación del sólido como a la del vacío exterior y los vacíos interiores que deben responder a la funcionalidad, articulación y fluidez espacial necesaria. Cuando la configuración del sólido exterior y su interior coinciden no existe conflicto, *porque el muro de cerramiento configura a la vez el volumen exterior y el vacío interior*. Pero cuando el volumen exterior presenta una forma que no corresponde directamente con la configuración principal del vacío interno existen dos maneras de solucionar la composición, *ya sea recurrir a grandes masas de materia que permitan la transición entre las distintas configuraciones, o bien configurar entre ellas los llamados vacíos embolsados o poché*. Esta última es una manera de introducir vacío a otra escala en el vacío principal complejizando el espacio. (de Prada, 2009: 86).



23. Dos ejemplos de configuración del vacío en composición estereotómica del tipo de edificios construidos de piedra labrada. A la izquierda se puede observar en la planta de la iglesia de Santa María de la Consolación en Todi, Italia (atribuida a la escuela de Bramante. 1508) que el vacío interior se encuentra separado del vacío exterior sólo por la silueta del límite del sólido, es decir que la forma del volumen y el espacio creado en él se corresponden casi totalmente. A la derecha en la planta del proyecto de Bramante (1444 -1514) para la Basílica de San Pedro (1506) el espacio se complejiza, por lo que aquí la configuración del exterior del volumen no coincide directamente con el espacio de su interior. Para resolverlo se introducen otros vacíos al vacío interno general para evitar añadir masa de materia como relleno, esto se conoce como configuración de vacíos embolsados o poché. En este caso Bramante recurre a varios órdenes de vacíos embolsados, los primeros reproducen la forma general, y luego existen otros a otra escala con otras formas, como los círculos y los espacios irregulares que se repiten en el patrón. (de Prada, 2009: 86).

*(...) la etimología del vocablo poché, pues su raíz poche tenía el sentido fundamental de “algo hueco, algo hinchado”. La amplitud semántica del poché acogerá pues una suerte de identidad entre dos extremos aparentemente irreconciliables [el vacío y el sólido].*

(Castellanos, 2010: 172).

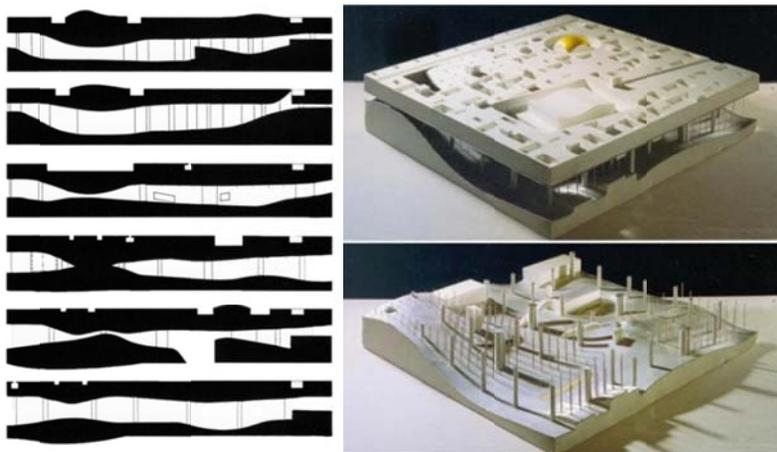
El término poché fue utilizado habitualmente en los talleres de la Escuela de Bellas Artes de Paris en el siglo XIX para aludir a una técnica de representación gráfica arquitectónica que se desarrolló en Francia en el siglo XVIII pero se inicia en el Renacimiento y el Barroco Italiano. Ésta consistía en rellenar los macizos de los muros y las áreas residuales de las plantas arquitectónicas para hacer una representación de *contemplación estética* pero que en realidad omitía o disfrazaba espacios residuales. Sin embargo en un principio, en el Renacimiento, se utilizó para expresar la concepción espacial propia de la época.

*La característica del espacio renacentista reside en esa concatenación de cavidades jerárquicamente organizadas desde el centro del espacio hueco, un concepto de espacio que atribuye un carácter residual a la materia sólida de los muros que le sirven de envolvente.* (op. cit.: 170-172).

De esta manera se hacían los dibujos del proyecto haciendo un mayor énfasis en los macizos que configuran el vacío interno y no en la definición del contorno del exterior del volumen del edificio, para dar la impresión de que se excava al interior del sólido. No se representa de manera independiente a los elementos sólidos, es decir a las columnas y muros, pues su *papel no es otro que el de instaurar un fondo sobre el que se recortan limpiamente las figuras que concatenadas conforman el espacio interior*, lo cual se puede observar en el dibujo de Bramante de su proyecto de la Basílica de San Pedro.

*Lo singular de este dibujo es que únicamente representa la envolvente del espacio interior pero no la silueta exterior del edificio. Ello motiva que la lectura que intuitivamente hacemos de la planta sea la de un interior “excavado”, un macizo que hipotéticamente, se extiende más allá de los márgenes del plano (...) [El dibujo de Bramante de] San Pedro no es, en realidad, una representación completa de su arquitectura, sino un intento por delinear la forma del espacio interior, precisando sus contornos y omitiendo tanto la envolvente exterior del edificio como la impronta sobre el plano de la materia que necesariamente tendría que solidarizar ambas. Esta planta representa tan sólo una superficie sin espesor: la que separa lo macizo de lo hueco.* (Castellanos, 2010: 171,172).

En cuanto a diseños contemporáneos que incorporan la composición estereotómica del tipo de corte o excavación en el sólido, se encuentra por ejemplo el proyecto que realizó Rem Koolhaas para el concurso del Hotel y Centro de Convenciones en Agadir, Marruecos en 1990 y que finalmente no se realizó. El interior en este proyecto, es el resultado de labrar el volumen inicial, tal como si fueran las dunas del desierto que suben y bajan de manera irregular esculpiendo los espacios para disponer el programa arquitectónico.



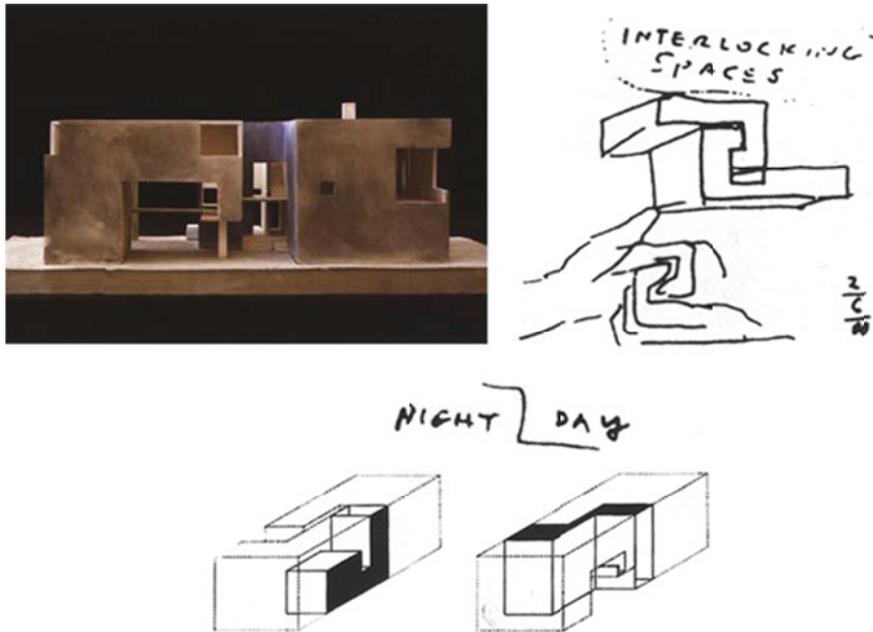
24. Secciones y maqueta del proyecto para el concurso de Agadir, Marruecos. Koolhaas, 1990. El techo y alzado revestidos con piedra local en bruto y pulida, darían al edificio su apariencia rocosa. (En: *oma.eu*).

En varios proyectos de Steven Holl existe la intención de la incorporación de la creación del vacío espacial a partir del modo estereotómico. Pero no en todos se busca generarlo ahuecando el volumen completo, por lo que se presenta de otras maneras. Ya sea en macizos como muros y plafones, o sólo queda como una idea conceptual que se sugiere.

Uno de los diseños de Holl, que aunque no se construyó, contenía desde el principio el planteamiento de dos *prismas simples que se recortan*, es el de una vivienda de vacaciones en Oxnard, California. El concepto parte de dos volúmenes opuestos complementarios en cuya interrelación se da un vacío que los conecta, por lo tanto aquí aparece la expresión *de la doble configuración del lleno y el vacío*. (de Prada, 2009: 90).

*Este vacío exterior, representando la necesaria relación y separación entre las zonas de día y de noche, se convierte en el centro de la vivienda. El resultado del corte del sólido, es una configuración doble de lleno y vacío que recuerda el símbolo que representa en Oriente la unidad de todos los principios polares y la presencia de uno en el otro. Tan significativo como el corte del sólido resulta el parecido estructural que presentan las distintas secciones de estos edificios según las tres direcciones del espacio. Dicha analogía implicaría, de acuerdo con los principios de Semper, unidad de la configuración y armonía entre autoridades.* (op. cit.: 90).

Otra manera en que el vacío compositivo se ha trabajado en el diseño arquitectónico es en base a la influencia que el arte abstracto del siglo XX ejerció en él. Artistas como el ruso Wassily Kandinsky (1866-1944), pretendían aproximar la ilusión a la realidad utilizando al vacío como el espacio real en el que se disponen figuras geométricas para generar sensaciones perceptivas en la composición. Los *architektones* de Malevich, los *Proun* de El Lissitzky y hasta los collages de Picasso tenían estas intenciones. La pintura titulada *Composición en color* del artista holandés Piet Mondrian (1872-1944) se considera que es comparable por analogía formal con la planta del proyecto del *Museo para una ciudad pequeña* del año de 1942 del arquitecto Mies van der Rohe. (op. cit.: 66, 67).



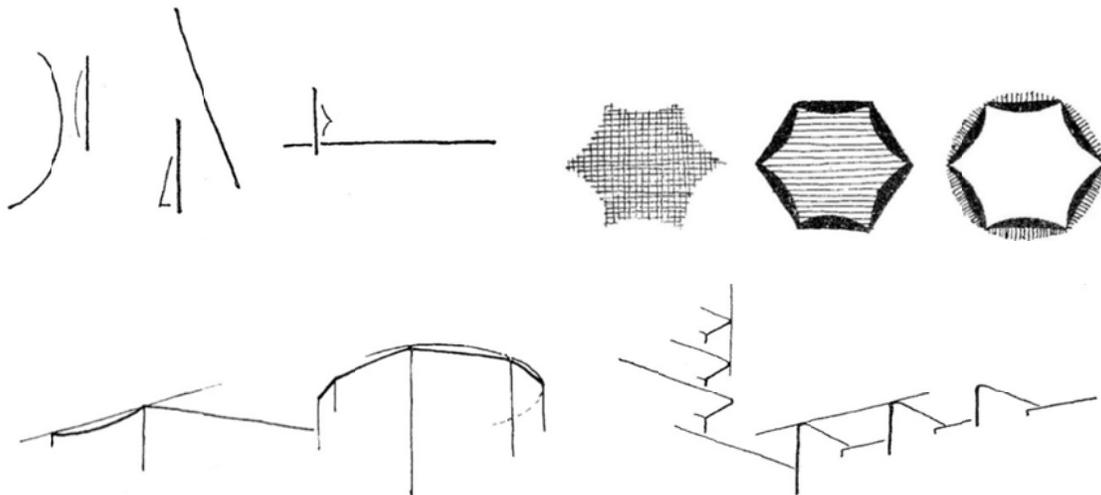
25. En la parte superior: la maqueta y bocetos para la casa en Oxnard, California. Steven Holl. 1988. En este proyecto es clara la idea de partir de la relación de dos sólidos que se corresponden de manera complementaria para generar la tensión y los espacios externos e internos. En la parte inferior otros diseños de Holl en los que se observa la intención estereotómica de la composición en cierto grado. En el primero a la izquierda se encuentra presente en el corte de plafones y muros que se conjuga con la luz y el color en las oficinas D.E. Shaw & Co en Nueva York de 1991-1992. A su lado derecho se encuentran las oficinas Sarphatistraat en Ámsterdam, obra realizada entre 1996-2000 que es una renovación del edificio de ladrillo y la incorporación de un nuevo espacio que da la impresión de ser un sólido excavado. En realidad el nuevo pabellón está construido a base de lámina perforada montada sobre otra capa de envoltente, lo cual logran una textura porosa para contrastar con su contexto. Así el pabellón combina el concepto estereotómico con la construcción tectónica.



En base al pensamiento oriental también existen teorías compositivas del espacio. En el taoísmo como se ha mencionado, todo es relativo, incluso el vacío no se encuentra definido del todo, éste puede ser leído como el espacio libre sin ocupar y como el sólido rodeado de nada. Esto significa que el macizo depende del vano, así como el vano del macizo, ya que el uno sin el otro, no pueden ser.

En el libro *The Tao of Architecture*, su autor propone algunas estrategias compositivas basadas en la idea de que la forma arquitectónica puede provocar un efecto de complemento con su contrario en la percepción humana. Un elemento compositivo intangible surge de lo tangible, es decir que se puede provocar la aparición de complementos perceptivos a partir del principio de alternancia de polaridades. A veces la forma se completa en el vacío, en otras ocasiones un elemento se equilibra con su antagónico. También este proceso de balance sucede en la composición de otras cualidades estéticas como el color y el tamaño.

Parece que la función del complemento intangible tiende a aportar la forma tangible opuesta. (...) Similar a nuestra experiencia del color, el negativismo de reacciones sucesivas es real en nuestra experiencia en cualquier forma que tenga una opuesta concebible. Por concavidad en relación a nuestra posición en el espacio, una forma no solo adquiere riqueza complementaria por sí misma y lo tangible, además obtiene una forma similar de otra manera. La función de la armonía dada por su complemento tangible es más vívida que la armonía con un opuesto material. (Chang, 1981: 27, 34-37).



26. En estos dibujos de A.I.T. Chang se ven algunos ejemplos de su teoría compositiva en base a los conceptos del pensamiento taoísta. El primero a la izq. Superior muestra las tres polaridades posibles concebibles forma: curvo contra recto, perpendicular contra oblicuo y vertical contra horizontal. La siguiente muestra como a partir de una forma se pueden ir completando otras virtualmente a partir de los contrarios de cóncavo o convexo del contorno. Debajo se observa también este complemento intangible que la percepción realiza pero en prismas. Por último se muestra cómo a partir de elementos de distinta escala que se combinen con la verticalidad u horizontalidad predominante de un volumen se logra un equilibrio a partir de las líneas intangibles que aparecen como opuestas complementarias de las tangibles. (Chang, 1981: 33-36).



## 6.2b El vacío: a partir del pensamiento filosófico para la plenitud existencial

He aquí mi secreto que no puede ser más simple:  
Sólo con el corazón se puede ver bien;  
lo esencial es invisible para los ojos.

Antoine de Saint-Exúpery

El vacío intangible se refiere a lo que trasciende el espacio inscrito por lo tangible y concreto. Se descubre a partir de la detonación poética de la materialidad que se percibe a través de la naturaleza, del cuerpo, del arte y del espacio arquitectónico. Este vacío se abre para su acceso cuando lo físico se transforma en imagen. (Muntañola, 1981: 60).

Es posible relacionar la presencia de este vacío más allá de lo material, desde su significación filosófica. En este caso se ha elegido ahondar en este concepto desde el pensamiento oriental con base predominante en el taoísmo y algunas nociones del budismo zen, así como en algunos planteamientos de Heidegger que se relacionan. Este aspecto del vacío también se vincula con la estética de lo sublime y lo místico<sup>97</sup> y sus impresiones emocionales ambivalentes, donde el arrebató irracional de la conmoción oscila entre el gozo y el miedo ante lo inexplicable. El misterio del vacío atemoriza y al mismo tiempo seduce. Mientras en su otra cara, cuando el vacío como negación del ego purifica, da espacio para contener lo esencial que también alude al terreno de lo espiritual y lo sagrado.

En primer lugar, para el taoísmo se considera que el comienzo original, asociado con el Tao o Sentido según el capítulo XLII del Tao Te King, es concebido como el *vacío supremo originario* que es inmutable, del que emergen el uno y luego el dos, que son los dos alientos vitales opuestos complementarios del yin y el yang. Del vacío supremo también emana el vacío mediano que se encuentra presente en cada par de opuestos para que estos no se queden en una relación fija de contrarios, ya que la función de este vacío es atraerlos e integrarlos en los procesos de mutación. Entonces de la unión del yin, el yang y el vacío mediano, se produce el tres y así sucesivamente. En la versión confucionista el tres también se encuentra conformado por la tierra, el cielo y el ser humano. Con esto se puede observar que el *vacío mediano que habita el par yin yang, habita también todas las cosas; al insuflarles aliento y vida los mantiene en relación con el vacío supremo, permitiendo que accedan a la transformación interna y a la unidad armonizadora*. (Cheng, 1989: 46 / Lao Tsé, 2009: 93).

97 Tema referido en la pp. 153 de este documento en el desarrollo principalmente en los planteamientos de Rudolf Otto.

*La cosmología china se halla, pues, dominada por un doble movimiento cruzado que podemos figurar mediante dos ejes: un eje vertical, que representa el vaivén entre vacío y plenitud, plenitud que proviene del vacío que sigue obrando en la plenitud; un eje horizontal que representa la interacción en el seno y el lleno del yin y el yang de donde provienen los diez mil seres, incluyendo al hombre, microcosmos por excelencia. (Cheng, 1989: 46).*

La interacción entre el vacío y el lleno es necesaria porque sin el primero, el segundo o ley dinámica de lo real, que a su vez está virtualmente gobernado por su par de polaridades complementarias, *permanece estático y amorfo. (op. cit.: 48).*

En esta reciprocidad de energías en el proceso de regeneración universal, el ser humano tiene la aptitud de desarrollar su espíritu divino o *shen*<sup>98</sup> para superarse en el devenir o sucesión de mutaciones al asimilar las leyes vitales del Tao. *Aunque es un ser específico, el individuo reúne en él las virtudes del cielo y de la tierra y para su propia realización le corresponde conducir las en armonía. Y ya que cómo es arriba es abajo, y cómo es afuera es adentro, el ser humano debe equilibrar sus virtudes tanto a su interior como hacia el mundo que lo rodea. Le corresponde vivir en armonía, es decir debe habitar. De esta manera logra comulgar con el vacío supremo por medio del vacío mediano y no separa su destino del destino del cosmos. (op. cit.: 47-49).*

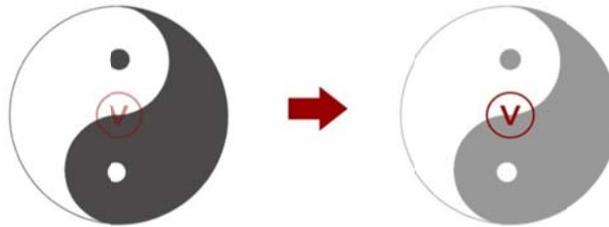
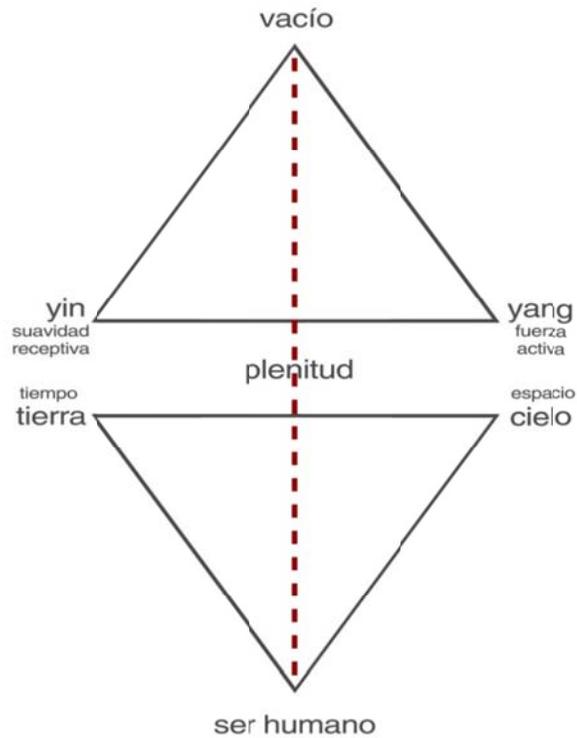
*El ser humano, la tierra y el cielo forman los tres genios del universo. Noción que viene no sólo del taoísmo sino de su fundamento en el I Ching. Entre ellos y el vacío/plenitud supremos se crea un vínculo vital similar al que Heidegger plantea en su concepto de Cuaternidad, en el que el ser mortal debe cuidar de su relación armónica con ella y hacia sí, al lograrlo habita, construye y es llevado a la paz.<sup>99</sup>*  
(*op. cit.: 47,52 / Heidegger, 1994: 3).*

La complejidad existencial humana se presenta siempre en comunión con el universo hacia la escala superior y la inferior, asumiendo que no sólo es un ser con cuerpo físico, sino que también está conformado de alientos, de espíritu y que además contiene vacío vital que le permite depurarse para equilibrar sus energías y transformarse para superarse. El vacío es en realidad el camino, el Tao, el Sentido para llegar a la plenitud existencial.

*Doblarse para mantenerse íntegro; doblarse para mantenerse erecto; vaciarse para una plenitud; marchitarse para una renovación.*  
(*op. cit.: 49,50 citando al capítulo XXII del Tao Te King de Lao Tsé).*

98 En el pensamiento chino la corporeidad física del ser humano es dominada por el *shen* o “espíritu” asociado con el corazón y el *ching* o “esencia” representado por el vientre. (Cheng, 1989: 49).

99 Tema referido en la pp. 12 de este documento.



el vacío como punto nodal donde se encuentran:  
la falta y la plenitud

27. Dinámica del proceso de transformación universal a partir del vaivén del vacío y la plenitud y el par de energías vitales de polaridad complementaria. Esquema en el que el vacío no aparece como un espacio neutral, sino que tejido con lo virtual y el devenir, es un punto nodal donde se encuentra la falta y la plenitud en el par de polaridades opuestas que las atrae y las integra en su transformación continua.(Cheng, 1989: 47,49).

*¡Qué grande es el espíritu del santo! Espejo del universo y de todos los seres. El vacío, la quietud, el desapego, la insipidez, el silencio, el no actuar, son el nivel del equilibrio del universo, la perfección de la vía [Tao] y de la virtud. Por ello, el soberano y el santo permanecen siempre en reposo. Este reposo conduce al vacío, el vacío que es plenitud, la plenitud que es totalidad. Este vacío confiere al alma una disponibilidad que hace que toda acción cumplida sea eficaz. (Cheng, 1989: 50 citando al Tao del Cielo de Chuang Tsé).*

Es el vacío que yace en el ser humano el que también le permite percibirse a sí mismo, al entorno que interpreta con *imágenes y formas*, y sus cambios. Se considera que hasta que el espíritu o *shen* (corazón) voltea hacia el interior del individuo para su autoconocimiento, se vacía de ego, es decir cultiva el desapego y busca su relación armónica con la esencia del mundo del que es parte. Entonces es cuando *comienza la verdadera posibilidad de vivir*. Esto implica asimilar su existencia dentro de un marco de espacio tiempo en constante cambio, cuya duración se acepta como parte del vacío supremo al que retorna al igual que todo lo que nace y muere para alcanzar la eternidad del Sentido.

(Cheng, 1989: 50,51).

*¡Crea en ti la perfecta vacuidad!*

*¡Guarda la más perfecta calma!*

*Entonces, todo puede surgir a la vez,*

*Contempla su cambio.*

*Cada cosa, por muchas que haya,*

*Retorna a la raíz.*

*El regreso a la raíz significa calma.*

*La calma significa encomendarse al destino.*

*Entregarse al destino significa eternidad. (...)*

*(Capítulo XVI Tao Te King. Fragmento Lao Tsé, 2009: 61).*

En la visión taoísta de la acción introspectiva, el vacío humano se vincula con el vacío supremo del cosmos, ya que actúa como una especie de perturbación del caos en un sistema complejo que inicia un cambio en toda la red para volver a autorregularse en cuanto alcance otra vez un punto de equilibrio pero ya en una nueva realidad regenerada. El vacío ejerce un doble papel, el de depurador detonante de la transformación, y el de regulador de la misma.

*En el desarrollo lineal del tiempo, el vacío cada vez que interviene, introduce el movimiento circular que enlaza al sujeto con el espacio originario. Así una vez más, el vacío que yace a la vez en el origen y en el seno de cada cosa, es garante del buen funcionamiento de la vida en el marco del tiempo-espacio. En la medida en que el tiempo vital no es más que una actualización del espacio vital, el vacío constituye una suerte de regulador que transforma cada etapa de la vida en un espacio animado por los alientos vitales, condición indispensable para preservar la oportunidad de una verdadera plenitud. (Cheng, 1989: 51,52).*

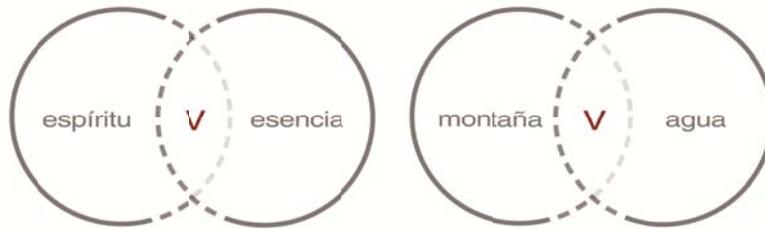
Todas las transformaciones de las energías del Tao se dan en un movimiento circular, en el cual en general, el vacío propicia la dinámica de transmutaciones entre el cielo y la tierra, así como entre el espacio y el tiempo.

*Si bien el tiempo es percibido como actualización del espacio vital, el vacío al introducir la discontinuidad en el despliegue temporal, reinvierte de algún modo la cualidad del espacio en el tiempo, con lo cual asegura el ritmo de los alientos vitales y el aspecto total de las relaciones. Este cambio cualitativo del espacio en el tiempo (no se trata de una simple representación espacial del tiempo o de un sistema de correspondencia que sólo permitiría medirlos uno por otro) es la condición misma de una vida verdadera que no sea unidimensional o un desarrollo en un sentido único. Así tanto Confucio como Lao Tsé proponen, en lo tocante a la manera en que el hombre debe vivir el espacio-tiempo, el hsü-hin, “vacío de corazón”, que vuelve al hombre capaz de interiorizar todo el proceso de cambio cualitativo (...) El vacío entraña interiorización y totalización. (Cheng, 1989: 53).*

Así desde el punto de vista de la tradición oriental principalmente taoísta, el vacío dista mucho de ser algo indeterminado, inexistente o carente, ya que su importancia es fundamental para el equilibrio de la regeneración de la vida universal. El vacío es el espacio vital de las transformaciones y la dinámica de interacción entre todas las fuerzas presente en el corazón de todas las energías que se complementan y alternan y por lo tanto de todo lo existente. Además de ofrecerle al ser humano la posibilidad de armonización y regeneración, lo conecta desde su dimensión espiritual hasta la inmensidad del universo. Esta antigua noción de vacío sobresa porque logra unificar al cosmos como hoy lo plantean los sistemas complejos en continua autopoiesis.

*El vacío (...) donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud. En efecto, al introducir discontinuidad y reversibilidad en un sistema determinado permite que las unidades componentes del sistema superen la oposición rígida y el desarrollo en sentido único. (op. cit.: 11).*

El vacío como noción de polaridad dinámica que se encuentra unida a la idea de *aliento y transformación* se corresponde congruentemente desde su filosofía hasta el pensamiento de la estética tradicional oriental. Así como el ser humano se armoniza por medio del vacío entre su espíritu o *shen* (corazón) y su esencia o *ching* (vientre), lo mismo pasa en toda la naturaleza, por lo que el arte utiliza estas premisas para crear las representaciones de sus composiciones, por ejemplo el esquema de armonía entre la montaña y el agua. (op. cit.: 10, 49).



28. Ejemplos de la armonización de los opuestos complementarios por medio del vacío regulador que contienen, en el ser humano y en la naturaleza.

En el arte tradicional chino, como en la vida, el vacío es parte vital de su concepción. En la música por ejemplo, se introduce a través de los silencios en contraste con los ritmos enlazados y en la poesía se suprimen algunas palabras que se denominan palabras de vacíos y se emplean otros recursos que contribuyen a generar *discontinuidad y reversibilidad en la progresión lineal del lenguaje*. Todo esto con la idea de modificar la manera en que los individuos perciben estas obras, incidiendo así en un cambio en el espacio-tiempo de sus vidas. (Cheng, 1989: 38).

Ya que la cosmovisión oriental tradicional abarca una red desde la totalidad hasta sus partes, el quehacer creativo no se encarga sólo de expresar sus conceptos a través de la obra, sino que el arte se asume como parte de la vida, y esto incluye poner en práctica el cultivo de las virtudes para alcanzar la armonía y el desarrollo espiritual desde la poiesis del ejercicio artístico. Las representaciones o los objetos producidos denotan la refinada sensibilidad de apreciación por la sencillez, el detalle y la búsqueda de lo esencial, en correspondencia con el vacío dinámico y depurador contenido en toda creación natural. Esto se manifiesta en las obras y en las acciones como ejercicio espiritual, tanto en la del creador como en la de quién las experimenta, cada uno con su propio proceso.

En el caso de la pintura china se puede apreciar claramente la vinculación del acto creativo y el artista. Este arte tradicional evolucionó desde el realismo hasta una visión más abstracta influenciada por el taoísmo y posteriormente por el budismo antecesor del zen. En la pintura también se incorporó la influencia de la caligrafía que a su vez es en un arte por sí misma, cuyos ideogramas son de gran belleza plástica y en la cual quién la practica realiza un ejercicio introspectivo y de meditación en el cual *tiene la impresión de entregarse por completo a ella en cuerpo, mente y sensibilidad*. (op. cit.: 55,59).

*La pintura china es una filosofía en acción. Es una práctica sagrada porque su objetivo es la realización total del hombre, incluyendo su parte más inconsciente.* (op. cit.: 39).

Existen varias maneras de aludir al vacío vital en la pintura china. La primera que comparte con el arte japonés, es dejar la mayor parte del espacio del lienzo, muchas veces de papel blanco, sin pintar. Es decir, se deja un vacío para rodear de soledad al objeto que con el uso de la tinta negra entra en contraste destacando las cualidades de los materiales empleados. Lo pintado va emergiendo por medio de trazos que se realizan con movimientos rápidos que denotan vitalidad y dinamismo.

*(...) esta soledad que habla, este vacío que se impone y atrae, son una nada que es a la vez un todo. (de Prada, 2009: 39).*

Otra manera es representar al vacío como el seno del mundo visible, un ejemplo es el vacío que se encuentra entre la montaña y el agua de un paisaje y se simboliza por medio de la nube. Y es que esto trata de la dinámica de los tres estados de la materia, el agua en estado sólido y líquido que sin su condensación serían una oposición rígida. (Cheng, 1989: 38).

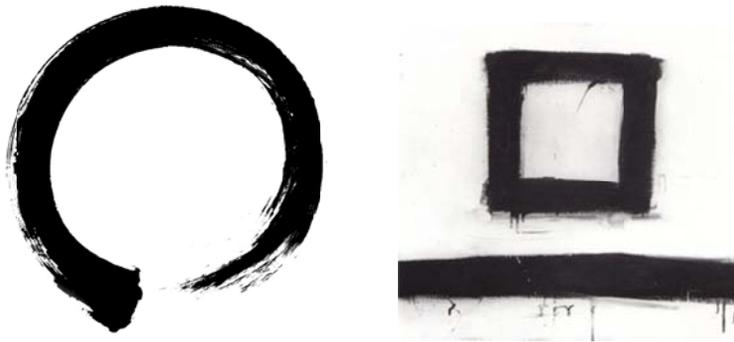
Otro elemento primordial en este arte oriental es la pincelada, es realmente con el acto de pintar y el trazo que produce sobre el papel, que la pintura se convierte en ejercicio filosófico, espiritual y estético simultáneamente. Sus artistas recibían un prolongado aprendizaje para agudizar sus sentidos de percepción minuciosa del mundo y para adquirir las destrezas para con pocas pinceladas lograr abstraer la realidad y plasmarla.

*Para el pintor chino, la pincelada es realmente el vínculo entre el hombre y lo sobrenatural. La pincelada, en efecto, por su unidad interna y por su capacidad de variación, es una y múltiple. Encarna el proceso por el cual el hombre que dibuja se suma a los procesos de la creación (el acto de trazar la pincelada corresponde al acto mismo que saca lo uno del caos, que separa el cielo y la tierra). La pincelada es a la vez, aliento, yin-yang, cielo-tierra, los diez mil seres, a la par que se hace cargo del ritmo y pulsiones secretas del hombre. (op. cit.:57).*

La extrema sensibilidad oriental logra con mínimos recursos y trazos, dar distintos matices para expresar la complejidad. Esta gama de efectos varía según el pincel, lo grueso o fino de su trazo, la precisión, continuidad, ritmo o pausa y de lo diluida o concentrada que se encuentre la tinta empleada, pues además lo oscuro y lo claro refieren a las energías primordiales complementarias alternas del yin y el yang. En cada pincelada habita el vacío de distinta forma. (op. cit.: 59, 60).

*La pincelada (...) sólo funciona plenamente gracias al vacío. Deben animarla los alientos y el ritmo, pero ante todo el vacío debe precederla, prolongarla y aun atravesarla; y si puede encarnar a un tiempo líneas y volúmenes, es porque lo grueso y lo fino de su trazo, así como el vacío que ella encierra o deslinda, los muestra y sobre todo los sugiere. (op. cit.: 60).*

De esta manera el ejercicio artístico oriental tradicional presenta en la experiencia del proceso creativo y en la del espectador, la manifestación del vacío intangible a partir de la creación del objeto tangible, y viceversa. Pero este vacío intangible es mucho más que lo que no se percibe de manera evidente, ya que desde su concepto simboliza los fundamentos de la tradición espiritual oriental. En este arte que se presenta como forma de asumir la vida y fluir con ella, *el vacío no es una presencia inerte, y está recorrido por alientos que enlazan el mundo visible a un mundo invisible.* (Cheng, 1989: 38).



29. *Ensō* o círculo zen. Arte y ejercicio espiritual budista que se relaciona con el vacío y la introspección, en la que se encuentra el vacío *intangible* que se plantea en esta investigación. A la derecha, la obra *Suspended* de Franz Kline de 1953. En occidente ha habido influencia del arte oriental, sobre todo en la corriente del expresionismo abstracto americano, en la obra de artistas como Kline (1910-1962) y Robert Motherwell (1915-1991).

La configuración del vacío desde el punto de vista filosófico y con influencia oriental, también se estudió en el arte occidental, en especial en el siglo XX a partir del desarrollo de nuevas formas expresivas como la abstracción. Algunos pintores plasmaron figuras geométricas que parecen estar suspendidas en el vacío flotando, precisamente para destacar la presencia de éste como fundamento de la obra.

*(...) el vacío sostenía las figuras y con ellas la composición. Por un lado el vacío se presentaba como si fuera un acontecimiento real, pues las figuras, bien separadas, yuxtapuestas o superpuestas se encontraban en él. El vacío era un lugar de encuentros. Por otro lado representaba la necesidad de prescindir de todo aquello que no fuera esencial. La Guerra confirmó que los avances de la civilización y las bellas artes eran sólo ilusiones. Era pues necesario despojarse de las bellas apariencias y comenzar desde cero: forma pura y vacío.*

(de Prada, 2009: 66, 67).

En arquitectura también se manifiesta el entendimiento espiritual y filosófico del vacío. La arquitectura china tradicional utiliza grandes extensiones vacías como parte de la composición total en la disposición de los edificios. Logra provocar sensaciones de solemnidad no por la escala vertical de los volúmenes, sino por crear una *horizontalidad dilatada*. *Nada hay más solemne que la silenciosa amplitud de las plazas, patios y atrios que emplea*. También se alude al vacío en los templos y lugares dedicados a la meditación. Así como en detalles como los vanos que introducen el exterior, siempre en relación a lo natural, al interior y rompen con la continuidad de un elemento ciego como lo es un muro. (Otto, 2001: 97).



30. Detalle del Sepulcro imperial de los Ming en Nanjing, China. (1381-1431). En la arquitectura china tradicional la noción de vacío asociada a su pensamiento filosófico y espiritual se representa no sólo con la obviedad de los espacios que se disponen entre los volúmenes de la composición. En este caso el vacío permite que el paisaje se adentre en el espacio generando también impresiones como las que describe Rudolf Otto, de solemnidad silenciosa. *El sepulcro imperial de los Ming, en Nanking y Pekín, que aloja la vacía amplitud de un paisaje entero dentro de su planta es un ejemplo de silenciosa amplitud*. Otro ejemplo de vacío *intangible*. (Otto, 2001: 97).

En base a la dinámica vital incesante, siempre con la posibilidad de completarse y transformarse en algo más, que tiene el vacío en el pensamiento oriental, es importante considerar la flexibilidad de los espacios arquitectónicos. Por ejemplo la incorporación de elementos que se salen del control total, como los naturales, muestran de manera permanente el paso del tiempo y sus cambios. (Chang, 1891: 26).

En la arquitectura japonesa, el minimalismo de depuración de lo superfluo de los jardines zen es un arte espacial y paisajístico cuyo origen data del siglo VIII d.C. que responde a la necesidad desde un principio de crear un lugar para ayudar a la práctica de la meditación. (de Prada, 2009: 44).

El jardín zen o *karesansui* es seco, pues se crea con una base poco profunda de arena y grava, algunas rocas y en ocasiones otros elementos naturales. Las piedras son consideradas como islas o estelas. La idea es lograr en el diseño de este espacio, dos objetivos básicos que inspiran la introspección, estos son la simplicidad y la belleza del vacío o *yohaku no bi*, basada en su concepto taoísta. En los templos zen, este espacio vacío del jardín seco, *es un modelo del paraíso cercado*. Cuando en estos jardines surge algún acontecimiento natural, de manera espontánea y azarosa, se considera una manifestación del habitar de la divinidad en él. Estos jardines manifiestan el vacío *intangible*. (de Prada, 2009: 44).

Estos jardines se han continuado creando hasta la actualidad. En el siglo XX, hacia los años treinta, el arquitecto paisajista japonés Mirei Shigemori (1896-1975) proyectó su versión de ellos en algunos templos zen antiguos. En Occidente el artista y paisajista estadounidense, de ascendencia japonesa, Isamu Noguchi (1904-1988) aprendió de estos jardines y de la concepción de la nada que aplicaría desde su propia interpretación en su obra. (*op. cit.*: 44,46).

En las casas de arquitectura tradicional japonesa, también existen elementos con referencia al vacío como el tokonoma que es un pequeño espacio elevado en el que se enmarca un hueco en el muro de las salas de estar. Más que ornamental pretende agregar *una dimensión de profundidad* a la sombra de las habitaciones. Originalmente este elemento apareció como un altar privado para los monjes en los monasterios zen, con el tiempo aunque con objetos más profanos, continúa siendo un lugar sagrado dentro del hogar japonés. (Tanizaki, 2012: 14).

Por otro lado el minimalismo oriental ha sido muy influyente en la arquitectura contemporánea, pero el sentido de su austeridad como depuradora de lo superfluo y la búsqueda de las esencias de la luz, de las cualidades materiales o de la introducción de lo natural y en general del espacio arquitectónico, muchas veces se distorsiona utilizándose como un estilo decorativo.

Estas obras figuran entre las más profundas y sublimes que jamás arte humano ha creado. Quién en ellas se abisma, percibe que tras esas aguas, nieblas y montañas, alienta recóndito el antiquísimo Tao, la oscilación del ser íntimo. En estas imágenes, yace, entre oculto y manifiesto, más de un misterio profundo. Allí está el conocimiento de la nada, el conocimiento del “vacío”, el conocimiento del Tao, del Cielo y de la Tierra, que también es el Tao del corazón humano. Ilustrador Anton Otto Fischer, 1920. (Otto, 2001: 95).



En realidad, la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no necesita ningún accesorio. Al occidental que lo ve le sorprende esa desnudez y cree estar sólo ante unos muros grises y desprovistos de cualquier ornato (...) Si comparamos una habitación japonesa con un dibujo a tinta china, los shōji\* corresponderían a la parte en donde la tinta está más diluida y el toko no ma\*\* al lugar en donde está más concentrada. Cada vez que veo un toko no ma, esa obra maestra del refinamiento, me maravilla comprobar hasta qué punto los japoneses han sabido dilucidar los misterios de la sombra y con cuanto ingenio han sabido utilizar los juegos de sombra y luz (...) sólo son sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire de esos lugares encierra la espesura del silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable. (Tanizaki, 2012: 13,14).

Shōji: Tabique móvil formado de una armadura sobre los que se pega un papel blanco espeso translúcido.

Toko no ma: Espacio elevado a manera de altar en las salas de estar adornados con un cuadro o adorno floral que pretende añadir a la sombra una dimensión de profundidad.

31. Superior izquierda: obra del pintor chino Xu Wei (1521-1593), debajo “Dos hombres ciegos sobre un puente del artista japonés Hakuin Ekaku (1685 -1768). La imagen superior derecha corresponde a un *tokonoma* o altar sagrado en un hueco enmarcado en los hogares tradicionales del Japón, cuyo concepto también se asocia con la sombra y el vacío. Expresan todas estas obras el vacío *intangible*.



32. Los jardines zen o karesansui esencialmente manifiestan la belleza del vacío vital presente en todo el sistema universal para detonar la serenidad y la inspiración para la meditación profunda. A la izquierda: Jardín zen o en el templo Ryōan-ji, del s.XV en Kyoto, Japón. A la derecha: Jardín Este de Hojo en el Templo Tōfuku-ji también en Kyoto. El templo data de 1236, pero el jardín es diseño del arquitecto Shigemori realizado en el año de 1938, en el que moderniza los antiguos conceptos de su tradición espiritual. Por otro lado, la imagen inferior muestra el Jardín (Pirámide, Sol y Cubo) que Noguchi realizó para uno de los patios de la Universidad de Yale en 1963. Su idea sintetiza sus raíces orientales con las occidentales, al utilizar el mármol blanco para evocar a las plazas italianas en un espacio depurado que es una reinterpretación del jardín zen.



En estos ejemplos de arquitectura oriental tradicional, así como en otras manifestaciones de su arte, lo tangible manifiesta la poética espacial abriendo el otro espacio, el del vacío intangible. El vacío y lo que lo simboliza como puede ser la penumbra en la tridimensionalidad, la tinta más concentrada o los blancos del papel que se dejan sin trazo se hacen evidentes ante el contraste de su opuesto. En todos estos casos no sólo se trata de evidenciar el vacío que queda inscrito en el espacio de lo materialmente perceptible, sino que el concepto es producto de una manera de entender al mundo y por lo tanto al propio ser y su conexión espiritual con el universo. Por lo tanto son expresiones poéticas que logran el acceso al espacio en el espacio significativo que al incidir en la expansión de la interioridad humana permitiendo desarrollar estados existenciales más elevados, manifiestan el vacío *intangible*.

En el pensamiento occidental también existen referencias a la dinámica engendradora, depuradora y transformadora del vacío filosófico. En este punto se puede volver a hacer referencia a los planteamientos de Heidegger en los que también reflexiona sobre el vacío existencial en relación al espacio.

Para la primera versión de su ensayo titulado *El arte y el espacio* que se ha mencionado con anterioridad en este trabajo<sup>100</sup>, Eduardo Chillida uno de los exponentes más relevantes de la escultura vasca moderna, realizó unas litografías que acompañaban otra con el manuscrito original del filósofo. Ambos personajes cultivaron una amistad intelectual antes de hacer dicha colaboración en la que el texto aparece dedicado a Chillida, pues la reflexión que se desarrolla en él sobre el espacio y el espaciar en el arte, corresponde a la búsqueda del vacío a través de la materia que desarrolló el escultor. (Heidegger, 2009: 37).

Ya se ha analizado en esta indagación el carácter existencial del espacio o *raum*, del acto de espaciar y del fenómeno del habitar para el ser en las ideas heideggerianas<sup>101</sup>. Todo ello se encuentra vinculado por lo tanto al equilibrio fundamental para la Cuaternidad, que implica la relación con lo divino o sagrado, aunque en la actualidad se encuentre tan ausente como el sentido.

*Espaciar es libre donación de los lugares en los que aparece un dios, de los lugares de los que los dioses han huido, lugares en los que el aparecer de lo divino se demora mucho tiempo. Espaciar aporta la localidad que prepara en cada caso un habitar. (...) Espaciar es libre donación de lugares. En el espaciar habla y se oculta a la vez un acontecer. (...) ¿Cómo acontece el espaciar? ¿No se trata acaso de un emplazar, entendido a su vez a la doble manera del admitir y del disponer? Por un lado, el emplazar admite algo. Deja que se despliegue lo abierto, que, entre otras cosas, permite la aparición de las cosas presentes a las cuales se ve remitido el habitar humano. (op. cit.: 23).*

El acontecer del espaciar se revela al emplazar que a su vez es admitir y disponer del lugar previo que dará su esencia al espacio creado. Esto permite el libre despliegue de las cosas presentes en él albergándolas y preservándolas para el habitar. Estas cosas pueden así *pertenecerse mutuamente, estando cada una en su respectivo sitio y desde donde se abre a las cosas. La concesión de lugares acontece en esta doble forma de emplazamiento*, es decir aquella en la que se puede disponer de las cosas y su vez se admite su libertad. (Heidegger, 1994: 6 / Heidegger, 2009: 25).

100 Se menciona dicha obra previamente en la pp. 68 de este documento.

101 Ver apartado 3.2 pp. 65-70 de este documento.

(...) la libre vastedad. *Por ella lo abierto se ve solicitado a dejar que toda cosa se abra en su reposar en ella misma. Pero esto significa al mismo tiempo: preservación y congregación de las cosas en su copertenencia. (...) el lugar no se encuentra en un espacio ya dado de antemano, a la manera del espacio de la física y de la técnica. Este espacio se despliega sólo a partir del obrar de los lugares (...)* (Heidegger, 2009: 25,27).

En estas disertaciones Heidegger plantea la capacidad de multiplicidad del lugar y del espacio y como el ser puede abrir el segundo a partir del primero, así como otros espacios en el espacio a partir del habitar. Desde estas ideas, el filósofo llega a la reflexión sobre el vacío en la cual cuestiona la generalización de esta noción hacia el sentido de la carencia o falta y la reivindica como potencia creadora. Analiza el término vaciar y sus relaciones en el idioma alemán con lo cual lo asocia también con alcanzar la liberación y con la nada, en el sentido de que a partir de dicho estado entonces se posibilita la proyección de algo a contener y producir en un lugar.

*¿Y qué sería del vacío del espacio? Con demasiada frecuencia, el vacío aparece tan sólo como una falta. El vacío pasa entonces por una falta de algo que llene los espacios huecos y los intersticios. Sin embargo, el vacío está presumiblemente hermanado con el carácter peculiar del lugar, y por ello, no es un echar en falta sino producir. (...) En el verbo leeren [vaciar] habla el lesen [leer] en el sentido original de reunir que obra en el lugar. Vaciar el vaso quiere decir: reunirlo, como lo continente, en su haber llegado a ser libre. Vaciar los frutos recolectados en un cesto quiere decir: prepararles este lugar. El vacío no es nada. Tampoco es una falta. En la corporeización plástica el vacío juega a la manera de un instituir que busca y proyecta lugares. (op. cit.: 31).*

La plástica que es el arte que *forma o da forma*<sup>102</sup>, cuya acción se puede aplicar a la escultura y a la arquitectura sobre todo en su modo estereotómico, es definido por Heidegger como *la corporeización de la verdad en el ser en la obra que instaure lugares*. En esta manera de creación artística, como en todas las demás, se descubre al ser que es la verdad, manifestándose en la esencia intangible que trasciende lo tangible pero que es capaz de surgir y ser percibida a partir de la obra física como conexión con la dimensión en la que el individuo habita la llamada realidad.

*Un examen atento de lo peculiar de este arte permite suponer que la verdad, entendida como desocultamiento del ser, no está necesariamente obligada a tomar forma corpórea. Goethe dice: "No es siempre necesario que lo verdadero tome cuerpo: basta con que se expanda espiritualmente y provoque armonía; al igual que el son de las campanas, basta con que se agite por los aires con solemne jovialidad. (op. cit.: 33).*

102 DRAE versión electrónica, 2001.

Incluso en las palabras que el filósofo cita del escritor alemán Goethe (1749-1832) se observa el adjudicar a la verdad, que en Heidegger se revela a partir de la poesía que es todo arte, el poder de la expansión espiritual y de la armonización. En el caso de la obra de Chillida, esa verdad poética se encuentra en la develación del espacio vacío que acontece a partir del lugar que lo atrapa o a partir del el sólido que labra.



33. A la izquierda: El Peine del Viento XV de 1977, conjunto escultórico en San Sebastián en el que además de interactuar con el viento y el golpeteo de las olas del mar, Chillida también atrapa al vacío. A la derecha: Elogio de la luz de la serie de 1965, una de sus obras en las que el escultor no sólo delimita al espacio dentro del espacio, sino que logra penetrar en el sólido para desocultar el misterio de su vacío. Sensible al material que utiliza, destaca sus cualidades, en este caso con el alabastro juega con su condición traslúcida y el efecto de la luz que lo penetra.

Al igual que todos los artistas que alcanzan el nivel poético, su profunda sensibilidad, lo lleva a potencializar las cualidades estéticas naturales de los distintos materiales que emplea, la densidad, la textura, la dureza, la elasticidad o la luminosidad con lo que llega a hacer eco en quién vive sus obras, que recorriendo distintas escalas, se encuentran en el territorio entre la escultura y el espacio que quiere ser arquitectónico.

En el quehacer de Chillida y lo que sus creaciones expresan, el secreto del vacío y de todas las nociones de negación como la nada, el silencio y lo invisible, cobran vida que emociona en el suspenso que luego se convierte en sorpresa ante el descubrimiento de las nuevas perspectivas polifónicas que abre desde la realidad material. Con esto Chillida invita a la contemplación callada y a la serenidad que también conducen a uno mismo con sus obras, muchas de las cuales alcanzan no sólo la expresión del vacío, sino la manifestación más profunda del vacío *intangible*.

La poética de esta experiencia estética desde el proceso creativo del artista hasta la vivencia de quién convive con estas obras, la describe la poeta catalana Clara Janés (1940- ) quién a partir de su cercanía con Chillida en los últimos años, le escribe un poemario póstumo. (Janés, 2008).

### Música callada<sup>103</sup>

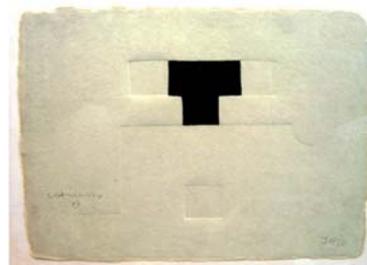
Arpa plural de rama ensimismada  
se entrega al cristalino resbalar de la nada.  
En la dimensión blanca se esbozan los trayectos  
que no decide el peso sino el cuerpo,  
la centella escondida en su almendra  
y el celo de su aura.

Y son puntos de voz, inminencias del ser  
o ramas quebradizas  
condensadas en ondas que se aproximan y se alejan  
hasta perderse en el abrazo curvo,  
absortas en la trama  
del aire cauteloso.

El alba sopla pétalos de luz.  
Vibra el vacío  
en invisible movimiento  
e invita a orientación.

El secreto del silencio  
revela su secreto:  
la quietud sin fondo del amor.

Clara Janés



34.

103 El trabajo de Chillida estuvo influenciado por el de figuras tales como Henry Moore, Bach, San Agustín y el poeta místico del renacimiento español conocido como San Juan de la Cruz. En su interés por la mística, Chillida toma de éste último un verso de su *Cántico Espiritual* de 1578 para nombrar dos de sus obras como *Música Callada*. El verso dice: (...) *la noche sosegada, un par de los levantes de la aurora, la música callada, soledad sonora que recrea y enamora*.

La existencia del silencio se requiere para que se pueda percibir el sonido, la existencia del vacío para que exista la plenitud, y a partir de ambas es posible la escultura y la arquitectura, tal como el equilibrio entre el todo y la nada, éste último concepto también presente en la filosofía de Heidegger. Fruto de una conferencia del año de 1929, el texto *¿Qué es la metafísica?* describe a la nada como aquello que aunque se revela en la angustia,<sup>104</sup> también posibilita la conciencia de sí y el accionar existencial del individuo o manifestación del *dasein*<sup>105</sup> en la vida humana.

*Si en el fondo de su esencia el Dasein no consistiera en este trascender, es decir, si desde el principio no estuviese en la nada, nunca podría actuar ateniéndose a lo ente y por ende tampoco ateniéndose a sí mismo. Sin el originario carácter manifiesto de la nada no habría ningún ser-sí-mismo ni libertad alguna. Con esto tenemos ya la respuesta a la pregunta por la nada. La nada no es ni un objeto ni en absoluto un ente. (...) La nada es lo que hace posible el carácter manifiesto de lo ente como tal para el Dasein humano. La nada no es el concepto contrario a lo ente, sino que pertenece originariamente al propio ser. En el ser de lo ente acontece el desistir que es la nada.* (Heidegger, 2003: 29, 32).

En estas reflexiones el filósofo señala que la negación tiene un carácter complementario aunque esta premisa no haya dominado la lógica de la metafísica occidental. (*op. cit.*: 40).

Heidegger también entró en contacto con el pensamiento oriental, en especial con el taoísmo y el budismo zen, ya que tuvo oportunidad de estudiar diversos de sus textos clásicos e intercambiar ideas con varios profesores chinos y japoneses con los que mantuvo contacto. Incluso en 1946 tradujo, al alemán, algunos capítulos del Tao Te King con la colaboración de uno ellos. Es interesante que varios de sus conceptos, como la *nada*, el *vacío* y el *claro* guardan relación con los de la filosofía oriental aunque no se sabe con exactitud en qué medida pudo haber sido influenciado. Ambos planteamientos, que se configuran a partir de distintas tradiciones, admiten enfoques dinámicos y de simultaneidad en la existencia y hacia la trascendencia del ser. (Martin, 2003: 9).

104 Heidegger señala que la *angustia* a la que se refiere no es igual a la ansiedad que provoca el miedo, y asocia la angustia bajo la que se manifiesta la nada con la sensación de extrañeza, el sobrecogimiento y la conmoción. Para el filósofo la angustia siempre tiene una connotación más profunda en sentido existencial. En el texto consultado indica que cuando la traducción al castellano indica que Heidegger escribió: *Decimos que en la angustia se siente algo "extraño"*, en la versión original en alemán la palabra extraño es *unheimlich*. Una vez más nos encontramos ante la ambigüedad de este término de la esfera de lo sublime y las impresiones que provoca ante lo desconocido e inexplicable, que sobrepasa a la dimensión humana. (Heidegger, 2003: 25-27).

105 Sobre los conceptos del ser que establece Heidegger como *dasein* y *ente* ir a la nota no. 38 pp. 65 de este documento.

El texto que Heidegger escribió en 1954 cuyo título se traduce como *De un Diálogo Acerca del Habla. Entre un Japonés y un Inquiridor*, es el resultado de uno de esos acercamientos, en este caso con el profesor japonés de literatura alemana Tezuka Tomio (1903-1983). En él se puede apreciar tanto el interés de Heidegger por la filosofía oriental, como la de sus contemporáneos extranjeros por sus planteamientos. (Martin, 2003: 9).

En este documento que el filósofo redacta a manera de diálogo, se exponen preguntas en sentido filosófico, sobre ciertos conceptos como el habla, el ser, la poesía y el arte en Japón, y como se han visto afectados los orientales por cuestiones como la tecnificación e industrialización del sistema de pensamiento occidental. En la plática sobre el arte, incluso se menciona la sobriedad espacial del escenario teatral japonés. Éste se encuentra vacío de cualquier tipo de elemento escenográfico para las representaciones del teatro No, que es una de las manifestaciones de su drama musical tradicional. La idea es que ante el vacío cada gesto y movimiento de los actores se acentúen en el espectáculo, sobre todo los sutiles, lentos y pausados.

- J. *Debería usted asistir a un espectáculo No. Pero esto es aún difícil mientras no logre habitar el modo de ser japonés. Para que usted pueda –aunque desde lejos- percibir algo de lo que determina al teatro No, quisiera ayudarle a avanzar con una observación. Usted sabe que el escenario japonés es **vacío**.*
- I. *Este **vacío** requiere un recogimiento inhabitual.*
- J. *Gracias a él sólo se necesita entonces un leve gesto para hacer aparecer desde una singular tranquilidad, algo prodigioso.*

(Heidegger, 1987: 97).

En el intercambio de reflexiones y concepciones que se da en este diálogo, se detecta la correspondencia del filósofo alemán con el pensamiento oriental. A se continuación se han elegido algunos fragmentos en los que Tomio (J.) habla con Heidegger (I.), acerca de la nada y el vacío, además de su relación con el ser y el territorio donde lo sensible y lo supra-sensible, es decir lo tangible y lo intangible, se funden.

- I. Por el modo como el conde Kuki dilucidaba esta palabra fundamental: *Iki*. **Hablaba del resplandecer sensible por cuyo vivo arrebató algo de lo supra- sensible se llega a traslucir.**
- J. Expuesto así. Kuki ha tocado, a mi parecer, aquello de lo que hacemos la experiencia en el arte japonés.
- I. Su experiencia se mueve, por tanto, en la diferencia de un mundo sensible y de un mundo suprasensible. Sobre esta diferencia descansa desde hace tiempo lo que se denomina metafísica occidental.
- J. Con su indicación respecto a la diferencia que rige la metafísica, señala usted la fuente del peligro del que hemos hablado. Nuestro pensamiento –si puedo llamarlo así- bien conoce algo parecido a la diferencia metafísica; pero la diferencia de lo que por ella se diferencia no se deja asir con ayuda de los conceptos metafísicos occidentales. **Nosotros decimos Iro, esto es, color y decimos Ku, o sea, lo vacío, lo abierto, el cielo. Decimos: sin Iro, ningún Ku.**
- I. Esto parece corresponder exactamente a lo que dice la doctrina europea, es decir, metafísica del arte, cuando representa estéticamente el arte. Lo sensible [en griego] que puede ser apercibido deja traslucir [en griego], lo no-sensible.
- J. Usted comprenderá ahora hasta qué punto era grande para Kuki la tentación de determinar el *Iki* valiéndose de la estética europea, según la indicación de usted, de determinarlo metafísicamente.
- I. Mayor era y sigue siendo mi temor de que en este camino se enmascara la verdadera naturaleza del arte extremo-oriental y que se le desplace a un dominio que no es el suyo propio.
- J. Comparto del todo sus temores, **pues Iro nombra en efecto el color pero al mismo tiempo apunta esencialmente a más que a lo sensiblemente perceptible, de la clase que sea Ku nombra lo vacío y lo abierto, pero en realidad apunta a otra cosa que lo meramente suprasensible.**

(Heidegger, 1987: 93,94).

- I. **El vacío es entonces lo mismo que la nada, es decir, este puro despliegue que intentamos pensar como lo otro en relación a todo lo que viene en presencia y a todo lo que se ausenta.**
- J. Ciertamente. Por esto, en el Japón, comprendimos en el acto la conferencia “¿Qué es la metafísica?”, cuando en 1930 nos llegó una traducción que se arriesgó a hacer un estudiante japonés que había asistido a sus cursos. Aún hoy nos sorprende y nos preguntamos por qué los europeos pudieron caer en la cuenta de tomar **la Nada** en un sentido **nihilista. Para nosotros el vacío es el nombre eminente para lo que usted quisiera decir con la palabra “ser”...**
- I. ... en una tentativa de pensamiento cuyos primeros pasos son aún ineludibles. Ocasionó, por cierto, una gran confusión que se halla en el fondo mismo de lo que se cuestiona y relaciona con el empleo de la palabra “ser”. Dicho propiamente, esta palabra pertenece al lenguaje de la metafísica, cuando yo, en cambio, daba con ella título a la tarea que hace aparecer la esencia de la metafísica y que la hace tomar así su lugar dentro de sus límites.

(op. cit.: 99).

Para concluir el planteamiento de la noción del vacío espacial arquitectónico que funde lo tangible de la materialidad con lo intangible existencial, es pertinente mencionar a Merleau-Ponty quién también alude al principio de alternancia de polaridades complementarias y la dinámica del pensamiento oriental cuando expone sus ideas de *lo visible y lo invisible* hacia 1960, donde lo invisible no es lo no visible, ni lo posiblemente visible, sino lo que yace detrás de los visible y tiene inminente visibilidad como puerta de acceso a otra dimensión del mundo perceptible. *Es lo negativo lo que hace posible un mundo vertical, la unión de incompatibilidades, el ser en trascendencia.* (Merleau-Ponty, 1968: 227, 228).

*Cuando digo entonces que todo lo visible es invisible, que la percepción es impercepción, que la conciencia tiene un “punto muerto”, que ver es siempre ver más de lo que uno ve –esto no debe ser entendido en el sentido de contradicción-. (...) El mundo percibido (como la pintura) es el ensamble de las rutas de mi cuerpo y no una multitud de piezas sueltas espacio-temporales. (...) nosotros debemos entender que el mundo sensible es esta lógica perceptual, este sistema de equivalencias y no una pila de piezas sueltas espacio-temporales. Y que ésta lógica no es producida por nuestra constitución psicofísica, ni por nuestra capacidad, sino que se sustenta desde un mundo cuya infraestructura interna, nuestras categorías, nuestra constitución, nuestra “subjetividad” provee explícitamente. (op. cit.: 47, 248).*

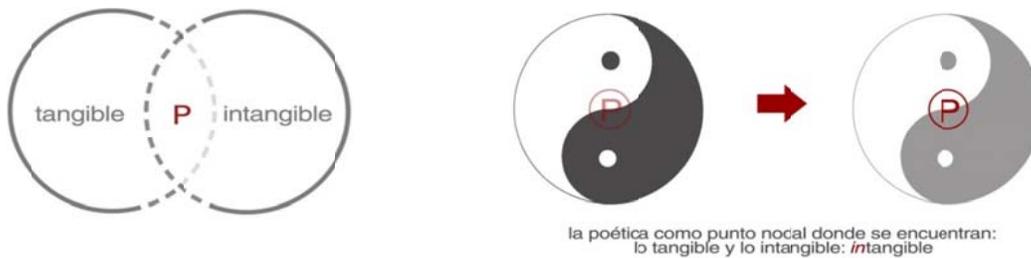
Con los ejemplos anteriores se puede observar que no siempre el **vacío tangible** o el **vacío intangible** llegan al grado en que se fusionan para dar lugar al **vacío intangible de potencialidad poética**, ya que se requiere de la detonación de esta última y de una resonancia hacia la interiorización del individuo.

*(...) y debido a su naturaleza de medir lo inmedible, la poesía (y con ella la arquitectura en cuanto poética) opera con imágenes, es decir con cosas que son y no son. La arquitectura como poética será, pues, la que sea capaz de convertir el objeto en imagen. Sólo así el construir, el habitar y el proyectar (y con ellos lo físico, lo social y lo psicológico del lugar habitado) cumplirán con la máxima de Hölderllin: “Poéticamente, el hombre habita”... (Muntañola, 1981: 60).*

Aun cuando el desarrollo de la poética sea tal que el espacio físico sea trascendido con la imagen, y en la experiencia del habitar se logre una incidencia que inspire el cuestionamiento, la conmoción o la serenidad introspectiva cuya interiorización sea espiritual, se considera que el vacío **intangible** que aparece sigue siendo de potencia poética. Esto es porque el grado de despliegue de este potencial siempre será distinto según las condiciones particulares y la percepción de cada individuo que experimente el espacio.

Sin embargo como se ha explicado la poética y su despliegue es algo que se encuentra presente como consideración desde la génesis del diseño dependiendo también de la habilidad del arquitecto.

En este **espacio en el espacio** sucede una dinámica en la que los opuestos se unen para completar una unidad compleja donde la poética se halla inmersa en la fusión de ambos estados del vacío espacial. A esto se refiere el **vacío *intangible***, concepto propuesto a partir del desarrollo de esta indagación como alternativa teórica de diseño y su análisis, que tal como se ve, puede tener un resultado práctico para abordar las problemáticas y objetivos planteados al inicio de este trabajo.



35. Unidad de contrarios de lo *intangibile* vinculados por la poética y el diagrama del vacío *intangibile* a partir de la fusión de ambos polos complementarios tal como se ha descrito.



## 7. Aproximaciones a la develación poética del espacio en el espacio arquitectónico significativo a través de de su vacío *intangible*

Treinta radios convergen en el cubo de una rueda,  
y es del vacío,  
del que depende la utilidad del carro.  
Modelando el barro se hacen vasijas,  
y es de su vacío,  
que depende la utilidad de las vasijas de barro.  
Se horadan puertas y ventanas,  
y es de su vacío,  
del que depende la utilidad de la casa.  
El Ser procura ganancia,  
el No ser procura utilidad.

Lao Tsé

Como conclusión de esta investigación se presentan dos casos para un breve análisis, empleando los conceptos planteados a lo largo de todo este desarrollo, es decir: **El espacio en el espacio: vacío *intangible* de potencialidad poética. Posibilitar la expansión espiritual como componente esencial del diseño de un habitar significativo.**

El primer lugar se encuentra el caso a analizar según todos los conceptos propuestos en este trabajo. Se eligió para este efecto el proyecto de los baños termales o Therme Vals del arquitecto suizo Peter Zumthor (1943 - ), construido entre 1993 y 1996. El cual se eligió para ejemplificar y analizar el planteamiento del *espacio en el espacio arquitectónico significativo* como vacío *intangible* porque desde el origen de su diseño se incluye deliberadamente el concepto del *vacío* como aquel que se evidencia por la materialidad a partir de la composición. Asimismo se plantea como un recinto poético cuyo uso, no religioso, logra trascender para llegar a fusionarse con el vacío *intangible*, porque es un espacio de regeneración e introspección que iniciando en el cuerpo, llega a la mente e incluso puede alcanzar la experiencia de la serenidad espiritual.

Sin embargo aunque por estas cualidades se propuso, no se da por hecho que cumpla con los conceptos planteados. Por lo que además de presentar una indagación desde la génesis conceptual de su proceso creativo, se examinó una encuesta realizada a un pequeño grupo de personas de distintas profesiones y nacionalidades (con las que se pudo contactar), que han tenido la oportunidad de visitar las termas personalmente. Pues en este trabajo, tal como se ha hecho énfasis, la validación del grado de intensidad y profundidad de la experiencia del espacio arquitectónico, y por ende de su calidad habitable, se considera que se encuentra en manos del particular punto de vista de cada individuo. Por lo que se decidió realizar esto, con la idea de tener un criterio, que aunque no puede verificar absolutamente lo propuesto, permite llegar a una aproximación para concluir si este espacio logra la detonación de la poética y da lugar a la expansión de la dimensión espiritual para llegar a ser un vacío *intangible*.

El segundo caso es un anexo que representa una eventualidad que surgió espontáneamente hacia la fase final de esta investigación, pues mientras se elaboraba este documento, tuve la oportunidad de realizar un proyecto para un concurso la zona de la Merced en el Centro Histórico de la Ciudad de México con un grupo de colegas, y posteriormente se presentó otra ocasión para ir específicamente a interactuar con personas que viven en el 2º. Callejón de Manzanares de ese barrio. Sin esperarlo, tuve una experiencia muy profunda al convivir unas horas con varios de los niños que ahí residen, por lo que decidí incluirla como parte de las conclusiones de este trabajo. Aprendí ese día que más allá de la teoría o de los conceptos que yo misma había planteado para esta tesis, en realidad en cualquier lugar se puede abrir el espacio en el espacio y ensanchar el espíritu, ya que aún con adversidades, en las personas existe un potencial para habitar desde el alma.

## 7.1 El vacío *intangible*: de lo conceptual a la experiencia. Therme Vals de Peter Zumthor

Mediante mis obras no intento querer producir emociones,  
sino dejar que las emociones se expandan.

Peter Zumthor

*En mi juventud me imaginaba que la poesía era una especie de nube de color de metáforas y alusiones más o menos difusas, de la que en determinadas circunstancias, se podía gozar, pero que se hacía difícil conectarla con una visión vinculante del mundo. Como arquitecto, he aprendido a entender que probablemente se acerca más a la verdad lo contrario a esta idea juvenil. Una obra arquitectónica puede disponer de calidades artísticas si sus variadas formas y contenidos confluyen en una fuerte atmósfera capaz de conmovernos. Este arte no tiene nada que ver con configuraciones interesantes o con la originalidad. Trata sobre la visión interior, la comprensión y, sobre todo, la verdad. Y quizá la verdad, inesperada, sea poesía. Su aparición precisa de tranquilidad. La tarea artística de la arquitectura consiste en crear esa espera sosegada, pues la construcción en sí nunca es algo poética. Únicamente así se obtienen esas delicadas cualidades que, en ciertos momentos, nos dejan entender algo que nunca pudimos comprender anteriormente. (Zumthor, 2009: 19).*

El arquitecto Peter Zumthor ha demostrado a lo largo de su carrera que posee la sensibilidad y el talento para el diseño de arquitectura a nivel poético, ya que sus espacios ofrecen experiencias de gran riqueza perceptiva. El desarrollo de su quehacer arquitectónico se ha conformado de varios aspectos como lo es su formación inicial como ebanista que le ha legado destrezas artesano o su trabajo como conservador de edificios históricos de la región que habita desde los años sesenta, es decir en el cantón de los Grisones en Suiza, que ha contribuido a intensificar su capacidad del entendimiento del lugar a la manera que Norberg-Schulz describe. Incluso Pallasmaa ha tomado de sus planteamientos y su manera de diseñar, el concepto de *atmósfera*, para el análisis y composición del espacio arquitectónico como polifonía a experimentar por la percepción periférica<sup>106</sup> que dan todos los sentidos en su conjunto.

En varios de sus diseños y escritos, Zumthor se ha referido a la idea de la composición del espacio especialmente en relación con el vacío no sólo como el contenido entre sus límites físicos, sino con la intención de proveer una calidad espacial tal que *al misterioso vacío se le haga vibrar*. (de Prada, 2009: 96).

106 Tema abordado en las pp. 172 y 173 de este documento.

Ejemplos de esta concepción del espacio son algunos de sus proyectos no construidos como la iglesia Herz Jesu o Iglesia Azul en Munich de 1996 y el Laban Dance Centre en Londres de 1997, en los que realiza una composición estereotómica para que los bloques de los volúmenes den la apariencia de ser sólidos monolíticos cortados y vaciados. Zumthor pensó en utilizar arcilla para construir la Iglesia Azul y lograr ese efecto donde se esculpieran cuevas alrededor del espacio principal para dar cabida a la fuente bautismal, los confesionarios y otros lugares como la sacristía. Dentro del sólido también se contemplaba un deambulatorio a manera de claustro labrado en él

*Un deambulatorio, como un claustro, se encuentra también embebido en el sólido material obtenido de la blanda arcilla; éste relaciona los anteriores espacios y permite acomodar los distintos accesos. En términos espaciales, es la zona de transición y preparación previa al corazón sagrado del templo. (de Prada, 2009: 96).*

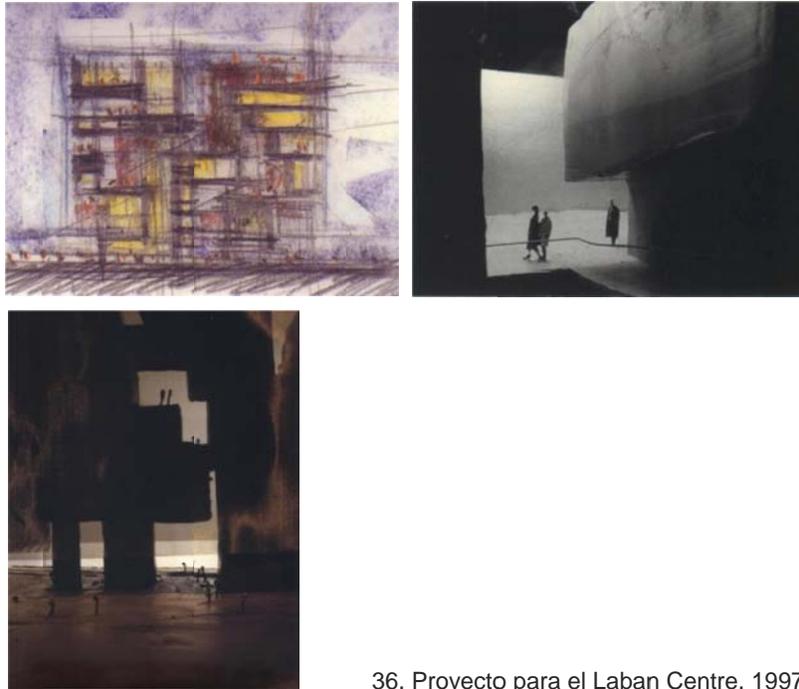
Por su parte el Laban Dance Centre, un espacio dirigido a la danza, aparece como un prisma simple que es traslúcido al exterior y por dentro se despliega un vacío continuo que juega con los volúmenes opacos que contiene y los distintos matices de luz que lo penetran. (*op. cit.*:96).

El arquitecto describe que buscaba que la interrelación que sucede entre los sólidos y los vacíos dentro del volumen principal se identificara con las relaciones de la vida comunitaria y social:

*Los espacios intersticiales entre la masiva anatomía de los cubos y la pantalla forman un vacío específico en el que tienen lugar las circulaciones, en el que las plataformas y galerías abiertas proporcionan áreas de recreo, encuentro, exposición y vida social. Este espacio proporciona sentido de orientación y comunidad. Hace que te sientas parte de la vida interior del edificio sin que importe el lugar en que te encuentres. Funciona como un espacio continuo que fluye alrededor de los sólidos. (op. cit.: 102).*

Los elementos opacos tienen su propia identidad pero son englobados por la envolvente traslúcida, con lo cual Zumthor pretendía expresar una totalidad espacial unitaria que se revela completa, como aquello que devela la obra de arte, que incluye la percepción del vacío que fluye a través de los componentes horizontales y verticales del diseño. (*op. cit.*:96).

*La unidad de la idea, en definitiva, se refleja en la unidad del vacío que se produce mediante cortes realizados en el sólido según las tres direcciones del espacio. Esta posibilidad fue sugerida por Heidegger cuando advirtió que el ser-creación de la obra de arte significa la fijación de la verdad en la figura. (op. cit.:102).*



36. Proyecto para el Laban Centre. 1997

En ese mismo año, 1997, Zumthor concreta un concepto similar en el edificio del centro de arte Kunsthaus que construyó en Bregenz, Austria al ganar la competencia de su diseño. El proyecto consta de un edificio principal destinado a ser museo para exposiciones temporales y otro auxiliar para alojar sus oficinas, la biblioteca, librería y cafetería. Entre ambos se configura una plaza. A diferencia de los otros proyectos mencionados, esta es una composición más tectónica ya que el entramado articulado que sostiene la fachada traslúcida de vidrio del cuerpo principal, que le da un efecto etéreo, se combina con otros elementos de concreto de la estructura general. El espacio es calificado como *el vacío sagrado* en un artículo de la revista española *Arquitectura Viva*.

*(...) la Kunsthaus es un evanescente objeto añadido al tejido urbano, a la vez extraño y seductor. Casi un cubo perfecto, está revestido uniformemente de cientos de paneles de vidrio traslúcidos sujetos con fijaciones de acero que los mantienen inclinados y ligeramente solapados a la manera de tejas de madera, pero de forma que no se toquen nunca. El muro cortina queda por fin liberado de toda dependencia de la estructura interna y el aire circula libremente a través de un amplio andamiaje autoportante de acero de casi un metro de ancho, que sujeta esta envoltura tan diáfana. La nebulosa superficie traslúcida y la angulación oblicua de los paneles de vidrio hacen del cubo una presencia volátil, en constante cambio a lo largo del día según las condiciones de luz, de modo que en algunos momentos casi parece evaporarse, mientras que de noche se convierte en una linterna radiante.* (Ingersoll, 1997: 94).

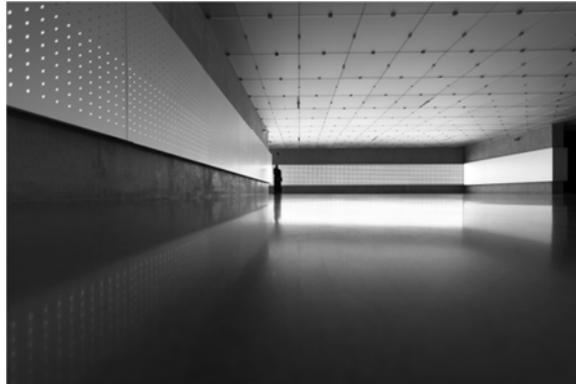
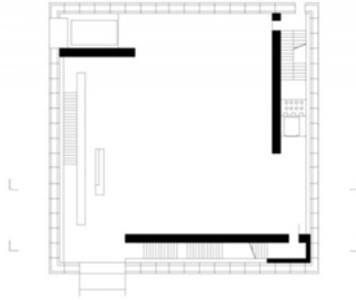
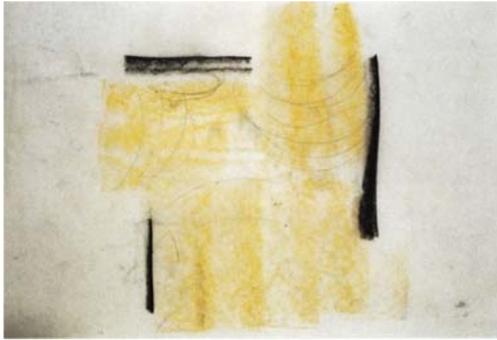
El cuerpo principal abre un vacío que al penetrarlo pretende aislar del mundo exterior. Desde fuera no se puede ver más que algunos rasgos que se esbozan al interior y lo mismo sucede a la inversa; el único punto de contacto transparente entre los dos ámbitos es la puerta de entrada. La planta de acceso es la única que emerge diáfana porque sólo se encuentra rodeada de la envolvente traslúcida, mientras las galerías superiores son ciegas pues además están contenidas por muros de concreto que sustentan el plafón de vidrio que permite bañar los espacios de todo el edificio con luz natural cenital a través de tragaluces en cada nivel.

*(...) si no hay ventanas, ¿de dónde viene toda esta luz natural que surge de lo alto? La respuesta está en la sección (...) Estos tragaluces de entreplanta, de casi dos metros y medio de altura, están equipados con cielorrasos reflectantes que se inclinan hacia el centro, recibiendo la luz filtrada por la envoltura externa. Están equipados además con luminarias (...) La luz natural difusa que atraviesa los volúmenes herméticos de las galerías no sólo es suficiente para ver la obra expuesta sin necesidad de otra iluminación complementaria, sino que provoca una reacción emocional según las condiciones del cielo. (Ingersoll, 1997: 94,97).*

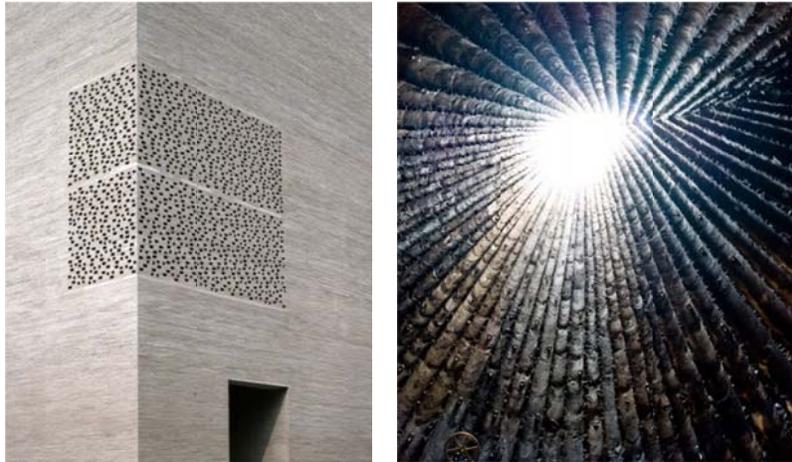
El vacío en este proyecto también se expresa en la búsqueda de las esencias, como la depuración del uso de sus materiales, acero, vidrio y concreto, así como de los elementos constructivos. Los dibujos minimalistas de Zumthor son una fiel representación de la traducción esquemática del diseño a la realidad concreta. Presentan tres muros o planos de la estructura base, en relación progresiva de 5, 9 y 12 unidades, alrededor del vacío central, que a la vez separan las zonas de servicio de éste. (*op. cit.:*94).

Pensado como un recinto minimalista, esta condición favorece la flexibilidad requerida para que las exposiciones que se alojan en él no pierdan protagonismo en contraste con la sobriedad del edificio concebido desde el principio como una caja vacía. En este proyecto Zumthor logra componer su obra con los binomios de sólido/vacío, transparencia/opacidad y luz/sombra para crear un ambiente de riquezas simultáneas que estimula la sensibilidad.

*Al igual que en el laberinto pétreo de Vals, en la Kunsthaus Zumthor transporta el cuerpo lejos de lo cotidiano, sumergiéndolo en éste caso entre los materiales primarios del vidrio y del acero. (op. cit.: 97).*



37. Kunthaus en Bregenz, Austria. 1997. La idea de su minimalismo abstracto se encuentra presente desde la génesis de su proceso creativo. El vacío conceptual y compositivo se enfatiza por medio del manejo de luz, de la opacidad y de la depuración de los elementos constructivos y materiales empleados.



38. Detalles de dos obras de Zumthor del 2007: Kolumba Art Museum y el interior de la Bruder Klaus Field Chapel, ambas en Alemania. En estas imágenes también se puede apreciar el diseño de los vanos en contraste con los sólidos y sus cualidades materiales que interactúan con la luz.

Aunque no como concepto general, en varios de sus proyectos resalta el manejo del vacío en los detalles, ya que el cuidadoso diseño del que son resultado, incluye su contraste contra lo sólido y lleno, tal como se puede observar en el trabajo que plasma en la fachada de la restauración del Kolumba Art Museum, o la puerta de acceso y el hueco de luz cenital de la capilla de Bruder Klaus, ambos proyectos realizados en Alemania en el año 2007.

De todas las obras de Peter Zumthor, existe una en especial, las *Therme Vals* o *Termas de Vals* (1993-1996) que se planteó como parte de la hipótesis de esta investigación como caso para ejemplificar los conceptos propuestos a lo largo de su desarrollo. Se planteó que en esta obra se manifiesta tanto el *vacío tangible* que desde el diseño llega a expresarse en el espacio arquitectónico construido, así como el *vacío intangible* que se despliega desde la poética del primero para fundirse en como *intangible* y resultar significativo en la experiencia de sus habitantes, idea que a continuación se examina para conocer qué tan cierto es este criterio adoptado al principio de este trabajo.

Este *espacio en el espacio* se encuentra localizado en el manantial de aguas termales que brota directamente del suelo a 30 ° C, en la aldea alpina de Vals del cantón (o distrito) de los Grisones en Suiza. En un valle formado por el hielo y la lluvia desde hace miles de años, este poblado ubicado a 250 metros sobre el nivel del mar, se encuentra rodeado por las laderas de imponentes montañas. El proyecto de Zumthor fue el ganador de la competencia convocada por la misma comunidad de Vals en 1986 para regenerar los baños termales de un hotel construido en los años sesenta y con ello contribuir también a la mejora de la economía turística de la aldea.

La vegetación silvestre queda enmarcada por verticales rocosas, que junto al manantial termal, le dan al lugar un carácter único que Zumthor supo leer y abstraer. *Piedra y agua son sus esencias* y de ellas emergería desde los primeros trazos el alma de este diseño: *la composición del vacío contra el sólido* para general la espacialidad de la obra material que desde su origen en la imaginación creativa del arquitecto, pedía manifestar el espíritu del sitio natural en concordancia a su función que es la de ofrecer a las personas un refugio de serenidad para tomar una pausa restauradora que inicia en el cuerpo, pasa por la mente y apunta al espíritu.

Con lo cual en primer lugar, se puede sugerir que el vacío *tangible* del espacio arquitectónico emerge de las esencias del lugar y proyecta la poética que Zumthor impregna en el diseño, para abrir el vacío *intangible*, a través de la atmósfera que se crea en el espacio que el arquitecto va matizando y delimitando para inspirar el acontecimiento del baño como un ritual introspectivo de tranquilidad y depuración.

107 Se aclara que aun cuando esta indagación se aproxima al estudio de la dimensión espiritual humana, no se ahonda en ninguna obra específicamente de carácter religioso (incluyendo las referencias a la obra de Barragán) porque el criterio aquí expuesto considera que la espiritualidad y el ámbito de lo sagrado no necesariamente tienen que seguir alguna doctrina religiosa. Por lo mismo la necesidad de diseñar espacios que contemplen la expansión espiritual, no se limita a obras de templos o de tipo monástico. Por ello se eligió como caso concluyente de esta tesis el análisis de las Termas de Vals, pues es un edificio cuya función es secular y de carácter semi público, con lo que más personas tienen la oportunidad de experimentarlo.

Entonces iniciando con el *vacío tangible*, es decir el que se origina de la composición hacia la construcción material del espacio arquitectónico, este tiene su génesis en la obra de Peter Zumthor desde el lugar donde ésta se emplaza, tal como lo apunta Heidegger.

*Lo espaciado es cada vez otorgado, y de este modo ensamblado es decir, coligado por medio de un lugar (...) De ahí que los espacios reciban su esencia desde lugares y no desde "el" espacio. (Heidegger, 1994: 6).*

Desde el punto de vista de este arquitecto, si bien una obra arquitectónica emana del lugar, ésta debe lograr con sus cualidades expresar lo universal para que trascienda el carácter local o tradicional. Esta universalidad tiene que ver en la obra de este arquitecto con el entendimiento no sólo de lo formal o constructivo, sino con el manejo de las cualidades que parten de lo material para satisfacer las necesidades humanas, que aún en las distintas culturas, tienen como fundamento el permitir que suceda el fenómeno del habitar.

*Edificios que despliegan una presencia especial en un determinado lugar me producen a menudo la impresión de estar sujetos a una tensión interna que apunta más allá de ese lugar. Fundan su lugar concreto dando un testimonio del mundo. En ellos, aquello que proviene del mundo ha contraído un vínculo con lo local. (Zumthor, 2009: 41,42).*

El arquitecto expresa como en su poiesis sintetiza conocimientos, influencias, incluso de otros lugares, e inspiraciones, así como emociones, estados de ánimo, experiencias y aptitudes propias, que van conformando el universo personal que es el bagaje bajo el cual cada creativo expresa sus ideas frente al entendimiento de los objetivos y necesidades particulares que plantea cada caso de diseño.

*Cuando me concentro en un determinado lugar, para el cual debo hacer un proyecto, si intento sondearlo, comprender su estructura, su historia y sus características sensoriales, ya desde muy pronto empiezan a confluír en este proceso de visualización, imágenes de otros lugares: lugares que conozco y que alguna vez me han impresionado, imágenes de lugares cotidianos, o especiales, cuya forma llevo dentro de mí como un símbolo de determinados estados de ánimo y cualidades, e imágenes de lugares o situaciones arquitectónicas que provienen del ámbito de las artes plásticas, del cine, de la literatura, del teatro. (...) Surge el fondo sobre el que se ha de pintar, aparece la red de las diversas vías de acercamiento al lugar, lo que me posibilita la toma de decisiones en mis proyectos. Así es como me sumerjo en el lugar de mi proyecto, lo rastreo y, al mismo tiempo, miro hacia fuera, al mundo de mis otros lugares. (op. cit.: 41).*

Específicamente en el proyecto de los baños termales de Vals, la cuidadosa observación del lugar que realizó Zumthor junto con su equipo, se refleja en la síntesis del espíritu del sitio que queda plasmada como paisajes de piedra y agua en los bocetos desde el inicio del proceso de diseño. Además de recorrer con todos los sentidos la topografía de la ladera hacia el valle y el contexto natural de piedra, así como el manantial termal y la vegetación alpina, también consideraron en los alrededores, más allá de las viejas instalaciones del hotel, la arquitectura tradicional de la aldea con sus techumbres hechas de lajas de cuarcita o piedra gneiss, nombre que recibe la roca extraída de la cercana mina o cantera.

Caminamos alrededor de la aldea y, de repente, por doquier había peñascos, grandes y pequeñas paredes, láminas irregulares amontonadas holgadamente y materia separada; vimos canteras de distintos tamaños, laderas excavadas y formaciones rocosas. Pensando en nuestros baños, en los manantiales termales emergiendo de la tierra detrás de nuestro terreno, encontramos la piedra gneiss de Vals, más y más interesante; empezamos viéndola con gran detalle, quebrada, labrada, cortada, pulida (...) la estructura mineral, sus capas, sus infinitos tonos iridiscentes de gris. (Zumthor & Hauser, 2011: 24).



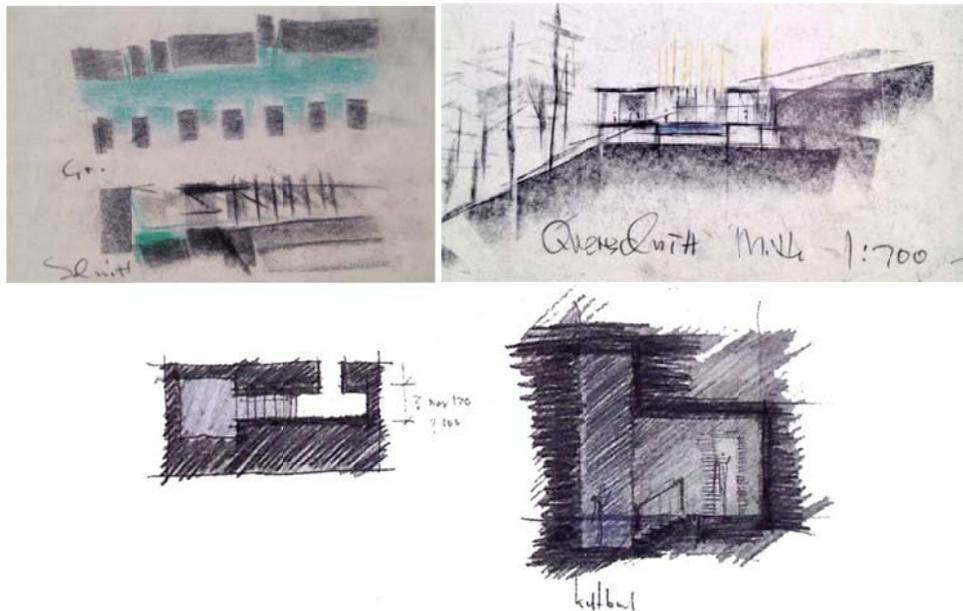
39. Detalle de la piedra gneiss o cuarcita sobre un tejado típico de la arquitectura de la región y una foto que muestra la junta vidriada entre los bloques de las termas de Zumthor y sus muros de cuarcita enmarcando una casa tradicional con esta misma piedra en la techumbre.

Pero los proyectos de Zumthor inician no sólo con una sensibilización al sitio, además nacen de una idea abstracta que siempre va acompañada de una imagen que implica la visualización de un *evento físico y corpóreo* como parte de los actos del habitar en un espacio arquitectónico. Así lo explica el arquitecto en una entrevista incluida en la cinta *Les Thermes de Pierre*, que es parte de una serie francesa sobre arquitectura. Es así como se puede entender que la imaginación sensible de Zumthor engendra el concepto creativo, que incluso de manera lúdica madurará hasta su concreción, dando lugar a espacios físicos para el acontecer de la vida humana, tal como sucede en las Termas de Vals.

Estas primeras ideas son ingenuas y casi de creación infantil ¡Me gustan mucho! Durante todo el proceso del desarrollo del edificio, me aseguro de que esta imagen se transforme en arquitectura. (...) En este caso específico la primer idea fue la de abrir la montaña y crear una cantera. Imaginando una mina donde algunos bloques de piedra todavía quedarán en pie y donde pudieras excavar debajo y de lado para que el material que quedara formara las techumbres o fragmentos de techumbres. (Copans: 2001).

Sobre el especial entendimiento del emplazamiento en Vals, el mismo arquitecto reflexiona que el desarrollo de su sensibilización al contexto tiene relación con habitar y ejercer su profesión en esa región rural desde hace muchos años y no en el ambiente urbano de su ciudad natal, Basilea. Lo cual también es evidente en su reinterpretación del uso de los materiales y la arquitectura tradicional de la localidad. Sin embargo el poder llevar estos gestos a un lenguaje propio y contemporáneo también tiene que ver con las influencias de otros lugares, viajes, conocimientos y su capacidad creativa.

(Zumthor, 2009: 41).



40. El boceto en la parte superior izquierda es el primero que se realizó para este proyecto. El vacío contra el sólido, como concepto generador de la composición del espacio arquitectónico de los baños termales de Vals, aparece claramente plasmado como intención desde los primeros bocetos, llamados "croquis cantera". Este planteamiento creativo surge del entendimiento sensible de las esencias del lugar: la roca y el agua, la montaña y el manantial termal, que dan origen al espacio arquitectónico del diseño hasta su construcción: "*Rocas de pie en el agua*", mientras recuerdo, esa fue mi primera observación acerca del primer sketch para los baños... Se convirtió en una fuerza conductora: *piedra y agua*. La tomé para diseñar una confluencia. "como una cantera" alguien dijo en algún punto. Terminamos dibujando muchos croquis de excavaciones en piedra. (Zumthor & Hauser, 2011: 27).

Entre esos viajes, aquí hubo que “regresar en el tiempo”, primero en el mismo sitio por cuyo peculiar carácter y cualidades, Zumthor relata que se percibía que ya existía ahí la presencia del edificio a proyectar, mucho antes que todo lo demás construido. Con esto se refiere a una presencia primigenia, tal como las cavernas en la montaña y la fuerza del agua que emana con brío del subsuelo. Pues aunque las aguas termales de Vals se empezaron a explotar en el siglo XIX, el arquitecto se remontaba con su imaginación a miles de años atrás, a la idea de la primitiva formación geológica del paisaje o a la manera en que alguien se llegaría a bañar en ese sitio en el pasado remoto.

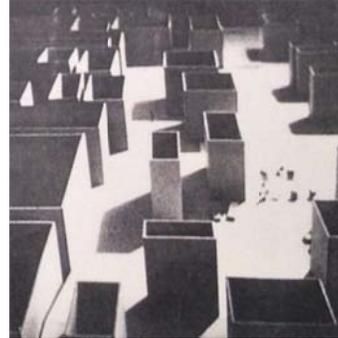
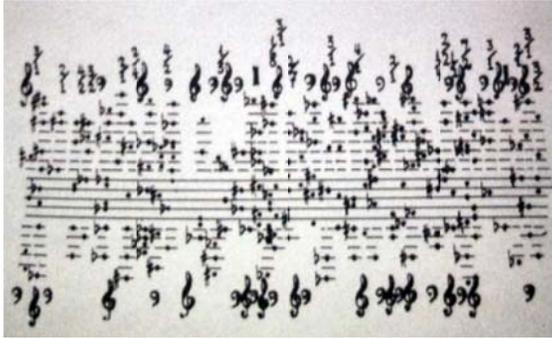
(Zumthor & Hauser, 2011: 23).

Luego hubo que viajar tanto en el tiempo como en el espacio, al Medio Oriente. Pues preocupado por sus influencias externas al sitio, ya que con su formación en la arquitectura moderna negaba el posmodernismo de la época, obtuvo inspiración de un dibujo de antiguos baños turcos. (*op.cit.*: 27).

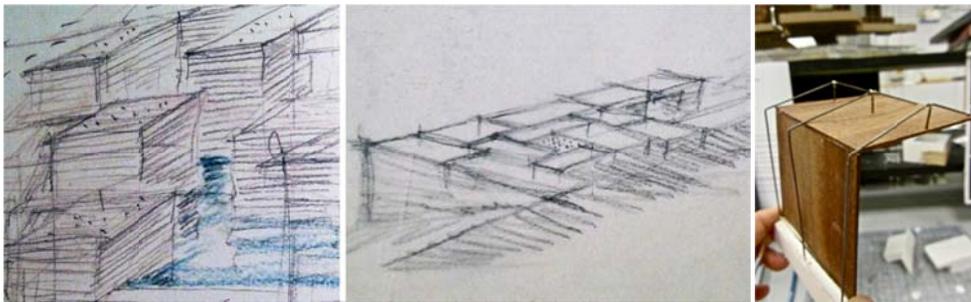
Otra correspondencia que descubrió Zumthor durante el proceso creativo de las termas, fue a partir de una partitura de John Cage que encontró impresa en el periódico dominical. Ésta muestra el modo de componer del artista. A diferencia de otros músicos, la obra de Cage no surgía de algo que primero escuchaba mentalmente, sino que antes de eso, establecía conceptos y estructuras que una vez dispuestos en la composición dejaba que se ejecutaran, para entonces por fin conocer su sonido. Para el arquitecto es precisamente de esta manera que se concretaron los baños termales a la realidad, del hecho de entender primero al lugar con sus características y limitantes, a los materiales a emplear y de ahí analizar el método constructivo y estructura requerida para que luego el espacio realmente se manifestara. (Zumthor, 2009: 31 / Zumthor & Hauser, 2011: 38).

Y es que aunque la idea originaria fue la de cincelar el proyecto desde el terreno, como si se excavara la montaña existente sucesivamente para generar un laberinto de vacíos como en una cantera o en una mina, al analizar los resultados de la mecánica de suelos, resultó que el estrato sólido se encontraba a mucha profundidad. Por lo que aunque el edificio terminó emergiendo del terreno inclinado, el planteamiento de que los muros y cubiertas fueran el resultado del vaciamiento del sólido existente que generara grandes superficies pétreas que luego se unirían para formar los bloques, tuvo su evolución hacia la construcción de muros de concreto armado y firmes en el piso recubiertos de piedra. (*op. cit.*: 38).

De la imagen de la cantera a un edificio hecho de piedra. (...) la primera idea consistió en cortar enormes superficies de roca de los bloques de nuestra cantera, después unirlos juntos y apilarlos unos sobre otros para obtener el edificio que habíamos visualizado. Pero luego la imagen de un gran monolito empezó a arraigar. (Zumthor & Hauser, 2011: 42).



41. Partitura de Cage sobre la que habla Zumthor. Y del lado derecho, aunque señala que no se realizaron maquetas conceptuales del proyecto, el arquitecto incluye esta foto en su libro sobre las termas, en la que se puede ver varios perfiles metálicos o de aluminio de distintas secciones, cortados. Con lo cual explica cómo aunque los distintos vacíos espaciales no podían ser extraídos del material sólido existente, y los bloques, formados con las superficies pétreas obtenidas de este vaciamiento (imagen inferior izquierda y central), sí quedaron con la apariencia de sólidos en la composición, aunque su proceso constructivo fue distinto. Los bloques son de concreto armado, recubiertos de lajas de piedra y los voladizos de las techumbres que emergen de cada uno se resolvieron con unos tirantes internos incrustados entre dos placas de concreto, que bajan las cargas de horizontal a vertical (imagen inferior derecha). (Zumthor & Hauser, 2011: 38 / Copans: 2001).



Es decir, tal como en el proceso creativo de Cage, se comprendió primero al lugar y a partir de sus esencias y las necesidades fundamentales del proyecto, se analizaron los materiales y las intenciones creativas conceptuales de la composición, para definir la estructura y técnicas constructivas que hicieran posible la edificación física final del objeto arquitectónico.

Así que sin renunciar a la estética original de los bloques que sugerían un espacio *de acantilados y fallas* donde el agua corre, se logró emular a una caverna de la cual se van socavando cavidades, incrustando el edificio en la montaña para que parezca que se ha labrado a partir de ella con su revestimiento de cuarcita. Para obtener el efecto espacial que destaca el contraste del vacío con su complemento macizo, el diseño final consta de 15 bloques de 5 metros de altura cada uno, para dar la sensación de un paisaje escarpado natural que sobrepasa la proporción humana. Éstos se disponen en la planta principal alrededor de dos piscinas, una que queda cubierta y otra que se muestra al exterior como si fuera realmente una oquedad excavada en la ladera. (Copans: 2001).

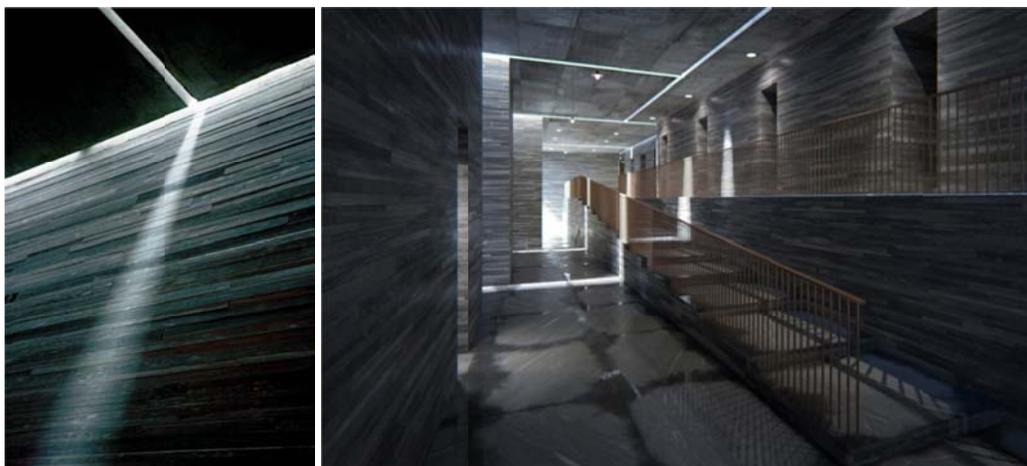
Superficies pétreas, cuevas enclaustradas y un gran hueco entre las superficies, abierto al cielo y la vista panorámica, estos tres elementos fueron la base del repertorio espacial que nosotros calculamos para los baños. (Zumthor & Hauser, 2011: 43).

Cada bloque parece hecho de un sólido en sí mismo pues es una pieza independiente y distinta aunque realmente por dentro contiene un hueco para un uso específico. La techumbre de cada uno de estos “sólidos” se halla en voladizo para el máximo aprovechamiento del espacio en planta. Su estructura se resolvió introduciendo tirantes metálicos entre dos placas de concreto armado para que no sean visibles. Éstos transmiten la carga de la losa de una de las placas que queda como “L” invertida unida al muro, hacia la cimentación. (Copans: 2001).

Además cada bloque nunca se toca con el otro, entre sus techumbres existen juntas de separación de 8 cm. cubiertas con vidrio<sup>108</sup>, que además de evitar filtraciones al interior, dejan que la iluminación natural penetre al espacio interior de los baños, dando la sensación de que los techos de concreto flotan. Las líneas de luz que se forman evocan grietas dentro de las cavidades rocosas. Este efecto es reforzado con otros matices de luz artificial, cuyos juegos de claroscuros reflejados en la piedra y el agua, también contribuyen a la generación del ambiente que Zumthor imagina para la espacialidad de las termas, como si fuera una gruta que contiene los secretos del agua ritual.

En las estructuras que luego se desarrollaron del edificio, tuvimos gran cuidado de articular todos los detalles que pudieran expresar y fortalecer el tema de trasfondo de vaciar y cortar un gran sólido monolítico, permitiendo que pareciera grande y completo, enfatizando los huecos, claramente articulando las separaciones y los cortes en los techos o pisos. La atmósfera dentro de los baños es fiel al tema que se había escogido: potentes bloques base, grandes extensiones de piso pétreo (...) (Zumthor & Hauser, 2011: 46).

108 Ver la junta vidriada en la imagen no. 39 pp. 267 de este documento



42. Arriba: Grietas de luz que enfatizan entre otras cosas, el carácter de los espacios como cavernas de la montaña, donde el vacío se contrasta contra el sólido pétreo resultante. Debajo: la piscina exterior que parece que emerge como resultado de la excavación del terreno de la pendiente natural, y una imagen del despiece de cuarcita sobre el muro y su modulación.

“La montaña es de Luz, sus sombras pertenecen a la Luz. Yo siento el Umbral, Luz al Silencio, Silencio a la Luz, el ambiente –Inspiración, de qué manera el deseo de ser, de expresar, cruza con lo posible. La roca, el arroyo, el viento inspira la voluntad de expresar, de buscar los medios de impartir presencia. Lo bello en el material es transformado (...) a la expresión de belleza y que yace en el deseo de expresar”. (Khan, 2003: 229).

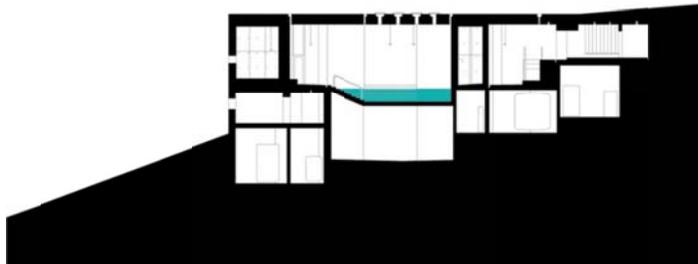


En cuanto a las lajas de piedra cuarcita local utilizadas para recubrir los muros, la idea era que aportaran textura, sobriedad y la apariencia de homogeneidad en los bloques para obtener el resultado estético deseado. Así se optó por disponer de tres diferentes despieces y grosores de la piedra que cubrieran módulos de 15 cm. con los que se instruyó a los artesanos canteros de la región. Aunque las disposiciones se repetían eventualmente, los muros logran apreciarse como si tuvieran una superficie de aleatoriedad natural. (Zumthor & Hauser, 2011: 113).

De esta manera, el edificio final sigue dando la sensación de ser un monolito de materia sólida surgida de la tierra, lo cual se refuerza con el hecho de que todas las techumbres de los bloques en su cara a la azotea se han cubierto de pasto para mimetizarse con el terreno.

En cuanto a la única fachada, ésta se constituye con el ensamblaje de los bloques con voladizos, con lo cual se logra la imagen unitaria que aparenta que la obra es una masa monolítica donde ventanas y terrazas son el resultado de la sustracción de partes del sólido, expresando así la confrontación más evidente de todo el edificio entre llenos y vacíos. (Copans: 2001).

Variaciones infinitas del mismo principio: un monolito gigante creciendo de una pendiente, una sola masa de piedra, ahuecada al frente, de arriba y desde dentro. Lo que emergía eran cuevas contenidas, cavidades abiertas desde arriba o al frente, procesos de vaciado que llevaron a tener poderosos “bloques de piedra” con losas en cantiléver. (Zumthor & Hauser, 2011: 43).



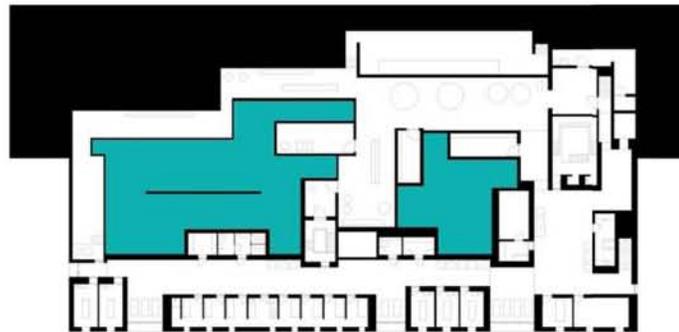
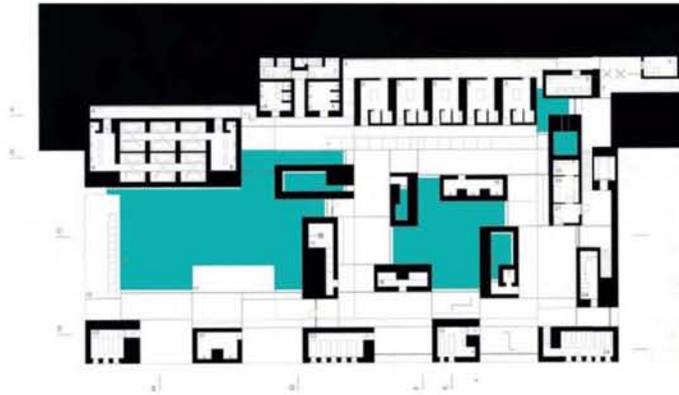
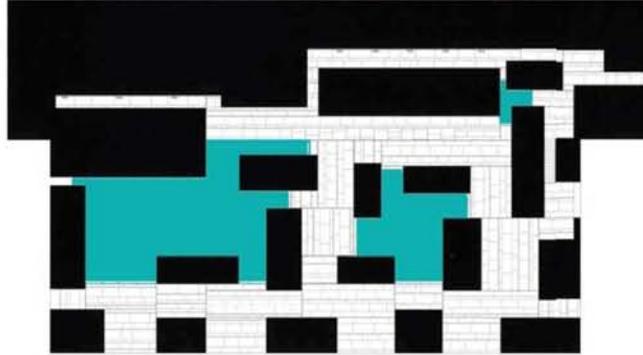
43. La fachada muestra la importancia del vacío en la composición, pues no sólo configura las ventanas de distintas profundidades y tamaños, también genera espacios de las terrazas. A través de estos vanos que dan la impresión de haber sido extraídos del sólido de la montaña, también el exterior permea al interior y viceversa. El corte muestra como el diseño del edificio parece emerger de la pendiente de la montaña al incrustarse en ella.

Desde el punto de vista compositivo esta obra parece la resultante de una configuración totalmente estereotómica, aunque en realidad el uso de la piedra labrada se combinada con la construcción tectónica realizada a partir de distintos elementos estructurales articulados como los tirantes metálicos empotrados en los muros.

Según el análisis de Manuel de Prada, este proyecto semienterrado de Zumthor presenta una composición equilibrada entre los vacíos y los macizos, que no sólo se da en alzado, sino también en las piscinas y cubiertas, por lo tanto en toda su tridimensionalidad. Con ello evoca a templos antiguos como los de Lalibela en Etiopía. Aunque en esos casos la configuración espacial si era totalmente estereotómica<sup>108</sup>.

[Zumthor] *Además de integrar los modos tectónico y estereotómico de construir (las piezas de pizarra que revisten los muros dejan claras las juntas y definen los vacíos, a la vez que parecen el resultado de cortar un sólido homogéneo), logra unificar el agua de las piscinas con las configuraciones del sólido y el vacío. La analogía entre las secciones horizontal y vertical de las piscinas pequeñas, por otro lado, muestra que el arquitecto impuso al vacío las autoridades de la proporción y la dirección* [de Semper]. (de Prada, 2009: 92).

Además de que el diseño de los baños termales de Vals logró una correspondencia entre el concepto surgido a partir del lugar de emplazamiento, la estructura, el uso de materiales y las intenciones estéticas del creador del mismo, también satisface el programa como parte del hotel previo que incluye zonas de servicio e instalaciones, áreas terapéuticas, de descanso y relajación, y cinco piscinas de diferente tamaño, distintas temperaturas, y dirigidas al estímulo sensorial que se enfoca en algún sentido en especial. Todo distribuido en desniveles respondiendo a la naturaleza de la topografía del terreno, incluye la planta principal, y dos niveles más bajos que ésta, el último ocupa sólo una pequeña parte en comparación a la superficie de los otros dos. En total los baños tienen un cupo para 150 personas y han logrado incrementar las ganancias del hotel desde su apertura.



44. Progresión del vacío en contraste con el sólido desde las ideas conceptuales hasta la fase final del desarrollo y solución del diseño de las plantas del proyecto arquitectónico, que van de la abstracción de la planta principal de los sólidos contra el espacio vacío y el agua, hasta su programa arquitectónico y por último el sótano del nivel por debajo de la planta principal de los baños.

En cuanto al vacío *intangible* que se abre paso a través del vacío del espacio compositivo y material, el arquitecto Peter Zumthor realiza un recorrido a su propio interior, pues es desde ahí donde un creador puede nutrirse, ya que no se puede expresar y transmitir lo que uno mismo no es capaz de sentir. La poética que logra impregnar en sus obras inicia desde su propia *materia prima personal interna*<sup>109</sup> es decir desde el estímulo de aquellos elementos que logran aportar valores significativos a la vida del individuo como lo son la memoria y la imaginación, para extraer experiencias, sensaciones y emociones vividas.

Así, de lo que emerge de su mundo como imagen, va desarrollando su proceso creativo que al alcanzar la concreción en estado físico, produce un espacio poético si éste logra volver a transformarse en imagen para su habitante.<sup>110</sup> De esta manera es como en el espacio de Vals se funden los dos tipos de vacío que con el detonar de su potencial poético pueden dar lugar al vacío *intangible* en la experiencia del habitante.

*(...) sólo entre la realidad de las cosas y la imaginación se enciende la chispa de la obra de arte. Si traduzco a un lenguaje arquitectónico la frase que acabo de citar, me digo que únicamente entre la realidad de las cosas de las que trata un edificio y la imaginación, se enciende esa chispa de un edificio logrado. Para mí la frase no es ninguna revelación, sino la confirmación de una experiencia que siempre vuelvo a hacer en mi trabajo y la confirmación de una voluntad cuyas raíces parecen hundirse en mí mismo.* (Zumthor, 2009: 36).

Para llegar a plantear el espacio que trasciende lo físico, Zumthor diseña, como ya se ha señalado, *atmósferas* para el habitar. Es decir que piensa en la riqueza que es capaz de asimilar la percepción humana y genera arquitectura multi-sensorial y polifónica<sup>111</sup>. Con ella introduce al individuo en una travesía para intentar llevarlo hasta un grado perceptivo de profunda sensibilidad del que él mismo partió en su universo personal para crear la obra.

Para el arquitecto el diseño y el espacio edificado, sus cualidades formales, materiales y estéticas son un todo, y es que aunque en este trabajo se planteen dos ámbitos del espacio, el físico y el existencial, para insistir en la necesidad de poner más atención en el último, en realidad los conceptos aquí planteados se refieren a una red de relaciones compleja donde todos los aspectos se vinculan para lograr una obra arquitectónica de espacio habitable significativo.

109 El término es explicado a partir de ideas de Pallasmaa en la pp. 94 y 114, diagrama no. 7.

110 Sobre la poética que se logra en base a la transformación de lo material en imagen ir a pp. 106, 115, 116, 254 y 255 de este documento.

111 Sobre la experiencia enriquecida a través del espacio que potencia lo multi-sensorial, ir a pp. 93 y para la idea de lo polifónico a pp. 172, en ambas se aborda el tema desde las teorías de Pallasmaa.

*Cuando trabajo en un proyecto me dejo llevar por imágenes y estado de ánimo que permanecen en el recuerdo y que puedo relacionar con la arquitectura buscada. La mayoría de las veces las imágenes que se me ocurren tiene su origen en vivencias personales y, por ello, rara vez vienen acompañadas de un comentario arquitectónico compartido por la memoria de otros. Y mientras estoy haciendo el proyecto me esfuerzo por dilucidar cuál es su significado a fin de aprender de todo ello cómo se producen en lo icónico, determinadas formas y determinados estados anímicos. Al cabo de un tiempo, el objeto del proyecto toma prestado, en mi imaginación, ciertas propiedades de los modelos ya utilizados. Y si se logra superponer y mezclar con sentido esas características unas con otras, el objeto cobra riqueza significativa y profundidad. Sin embargo para conseguir ese efecto, las propiedades que introduzco en el proyecto tienen que fundirse sin contradicciones con la estructura constructiva y formal (...) Ya no pueden separarse forma y construcción, aspecto y función; se pertenecen mutuamente y configuran un todo. (...) Contemplemos ahora el edificio. (...) Todo hace referencia a todo. (Zumthor, 2009: 26).*

Una *atmósfera* para Zumthor, es aquello que define la calidad arquitectónica que marca la diferencia entre un espacio que conmueve y otro que no logra transmitir ninguna sensación o emoción relevante. Para explicar el concepto describe la impresión que se tiene al conocer a un extraño o, como lo hacen varios teóricos que aquí hemos examinado como Dewey o Pallasmaa, alude a la música pues parece que los seres humanos tenemos mucho más afinada y consciente la percepción musical que la espacial.

*¿Qué diablos me conmueve a mí de este edificio? ¿Cómo puedo proyectar algo así? (...) ¿Cómo pueden proyectarse cosas con tal presencia, cosas bellas y naturales que me conmuevan una y otra vez? El concepto para designarlo es el de “atmósfera”. Todos lo conocemos muy bien: vemos a una persona y tenemos una primera impresión de ella. (...) Algo parecido me ocurre con la arquitectura. Entro en un edificio, veo un espacio y percibo una atmósfera, y en décimas de segundo tengo una sensación de lo que es. La atmósfera habla a una sensibilidad emocional, una percepción que funciona a una increíble velocidad y que los seres humanos tenemos para sobrevivir. No en todas las situaciones queremos recapacitar durante mucho tiempo sobre si aquello nos gusta o no (...) Hay algo dentro de nosotros que nos dice enseguida un montón de cosas: un entendimiento inmediato, un rechazo inmediato. (Zumthor, 2011: 11,13).*

El énfasis en la poética espacial de las Termas de Vals, que abre el acceso a su vacío *intangibile*, viene del diseño de su *atmósfera* dirigida a provocar todos los sentidos. La idea atmosférica de Vals, nace de los planteamientos conceptuales que generaron todo el proyecto desde su composición hasta su edificación y del fundamento de que Zumthor en general, entiende su labor como artística y ética, ya que como se puede observar en varias de sus obras o leer en sus reflexiones, trabaja para el diseño que fomenta el habitar.

Por lo tanto en el desarrollo de este proyecto, como ya se ha comentado, contempló el resaltar las cualidades estéticas naturales de los materiales, el manejo de la luz y la sombra, la relación del edificio con su paisaje natural hacia el interior y el exterior, una cuidadosa atención a los detalles y por supuesto el satisfacer las necesidades humanas a todos los niveles requeridos; que en este caso implican especialmente el desacelerar el ritmo cotidiano, descansar, aliviar y regenerar cuerpo, mente y espíritu.

Por ejemplo los huecos en la fachada resultantes de la intención compositiva de vaciar el sólido del edificio, presentan distintas dimensiones y profundidades que enmarcan el paisaje natural. Aquí los vacíos son, además de ventanas y balcones, los conductos por donde permea y se relaciona el espacio exterior con el interior de las termas. Se enriquece la experiencia de la naturaleza ya contenida en el espacio del agua y la piedra, exaltándola aún más al ser un objeto arquitectónico que se funde en el contexto, sumergiendo a sus visitantes habitantes en él. Él espacio incita una confrontación entre el individuo y lo sublime del paisaje, el cual se toma conciencia de sí, de estar ahí, ante la conmoción de su pequeñez frente a la grandeza de la naturaleza que contempla, pero a la vez lo hace fundirse con ella y saberse parte del universo.

Todo esto contribuye a la creación atmosférica de Zumthor que en los distintos espacios y ambientes propicia con diferentes matices el descanso, la quietud, la purificación, la reflexión y la meditación como experiencias de reconexión al interior del ser.

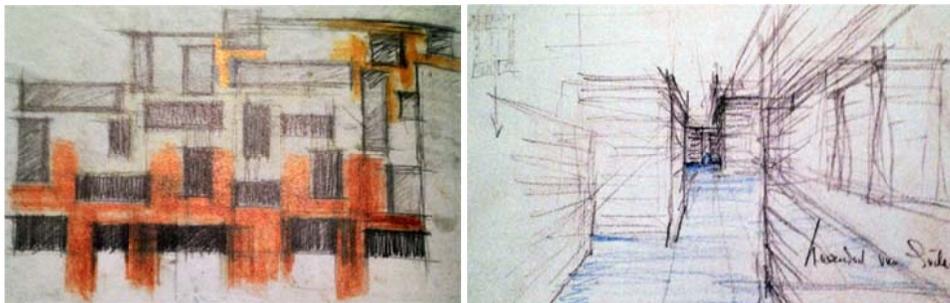


45. Los vacíos introducen el paisaje al espacio interior, el cual se apropia de él. Estos huecos se aprovechan para ser los remates visuales de áreas de descanso y contemplación para que los visitantes habitantes se vinculen con la naturaleza como parte de la atmósfera de sanación de los baños termales de Vals que invitan a la meditación y la experiencia introspectiva.

*En la arquitectura hay aún algo muy especial que me fascina: la tensión entre interior y exterior. Encuentro increíble que con la arquitectura arranquemos un trozo del globo terráqueo y construyamos con él una pequeña caja. De repente, nos encontramos con un dentro y un afuera. Esta dentro, estar fuera. Fantástico. Eso significa –algo también fantástico– : umbrales, tránsitos, aquel pequeño escondrijo, espacio imperceptible de transición entre interior y exterior, una inefable sensación del lugar, un sentimiento indecible que propicia la concentración al sentirnos envueltos de repente, congregados y sostenidos por el espacio (...)* (Zumthor, 2011: 45,47).

En el diseño de la atmósfera del espacio arquitectónico de los baños termales de Vals también se pensó en su calidad cinestésica o quinestésica<sup>112</sup>, es decir aquella relacionada el movimiento del cuerpo del ser humano. La secuencia presenta desde el acceso, vacíos que se abren y se cierran para lograr un recorrido sinuoso y cambiante que añade interés a la experiencia que reúne todos los demás efectos del diseño multisensorial. Se pensó en inducir un pausado descubrimiento de los distintos rincones del espacio, aunque el recorrido y orden de la secuencia escogida para las experiencias rituales del baño es totalmente libre. (Ingersoll, 1997: 84).

El dibujo muestra la idea detrás de la secuencia de movimiento en el recorrido: un corredor estrecho marca la entrada montaña adentro e induce un estado de ánimo. Luego viene la transformación: camino dentro del bloque, dentro de la antecámara revestida en madera roja y camino fuera otra vez fuera de la galería como un huésped bañista (...). Esto es seguido por una zona donde puedo pasear alrededor en el paisaje de cuencos y bloques entrando por una larga rampa de piedra, finalmente, en la orilla frontal interior del edificios, llego a las tranquilas áreas para descansar y contemplar. (...) espacios entretejidos entre los bloques a través del eje de movimiento (...), un variado y serpenteante continuum de espacios con un ritmo de pulso apacible invita a los bañistas a pasear y detenerse. (...) El movimiento guiado a través de las masas de piedra, cambia la percepción de la luz que penetra desde arriba. (Zumthor & Hauser, 2011: 81).



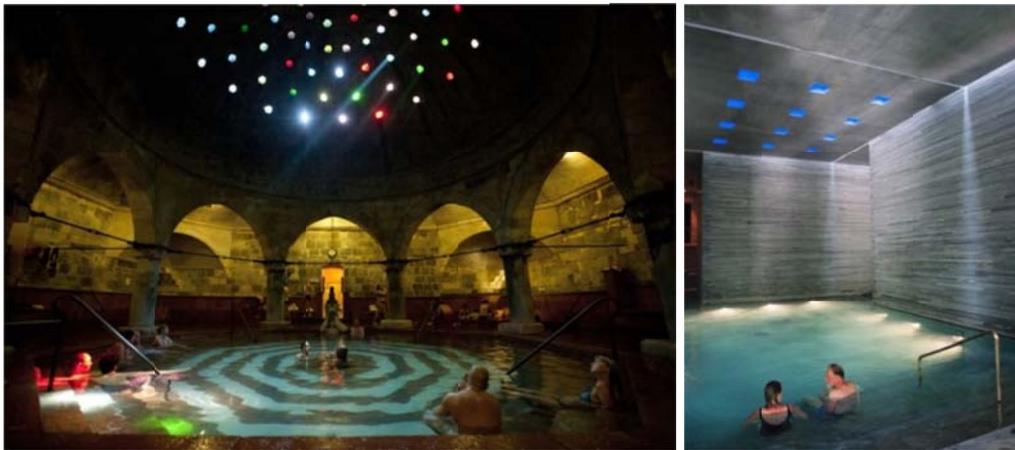
46. Croquis que es parte de la serie que hizo Zumthor y su equipo para el estudio de las secuencias espaciales y el movimiento de los usuarios en sus recorridos, tal como se puede ver en la zona coloreada en terracota.

112 La palabra cinestesia se refiere a la percepción del equilibrio y de la posición de las partes del cuerpo. (DRAE versión electrónica, 2001).

Además de todos los aspectos que interrelacionados forman la espacialidad de la obra arquitectónica de Vals como producto de la manifestación de las esencias de su lugar de emplazamiento y las intenciones de diseño, existe un ingrediente que terminó de afianzar el carácter espiritual del espacio y reside en el entendimiento de la vocación de unos baños termales: ofrecer espacio para el ritual sensual de purificación del cuerpo al alma.

Por lo tanto, además de inspirarse inicialmente con una imagen de los baños Rudas de Budapest, Zumthor viajó a visitar estos antiguos baños turcos y otros en Estambul. Gracias a ello pudo experimentar la mística y sensualidad de estos espacios en los que se contempla al baño como un ritual depurativo necesario para la vida.

Los rayos de luz cayendo a través de las aberturas de un cielo estrellado de la cúpula iluminan la habitación que no puede ser más perfecta para el baño: agua en cuencos de piedra, vapor elevándose, rayos luminosos de luz en la semioscuridad, una atmósfera silenciosa y relajada, habitaciones que se desvanecen dentro de las sombras; uno puede escuchar todos los distintos sonidos del agua, uno puede escuchar los espacios resonando. Había algo sereno, primigenio, meditativo acerca de esto que era completamente fascinante. La vida en el baño oriental. Estábamos empezando a aprender. (Zumthor/ Hauser, 2011: 27).



47. Baños Rudas en Hungría. s. XVI. En sus primeros acercamientos al problema de diseño Zumthor tomó como inspiración una imagen de los rayos de luz penetrando al espacio central de las termas en Budapest, por los huecos de colores, conformando lo que el mismo arquitecto compara a un *cielo estrellado*, posteriormente visitó el lugar. La influencia de los baños turcos reinterpretada a la cultura europea es claramente apreciable en la atmósfera lograda en los baños Termales de Vals. (Zumthor & Hauser, 2011: 27).

Así el arquitecto aprendió del proceso del baño turco como acción y filosofía, y de las características y secuencias espaciales requeridas, con lo que decidió abstraer la calidez y sensualidad de su ambiente para reinterpretar su propia propuesta atmosférica desde un punto de vista occidental. Tal como él mismo explica, quiso encontrar el detonante de las cualidades encontradas en los baños de esos remotos lugares pero sin intentar reproducirlos tal cual desde las imágenes de otra cultura, razón por la que las buscó en su propio mundo y tradición para plasmarlas. (Copans: 2001).

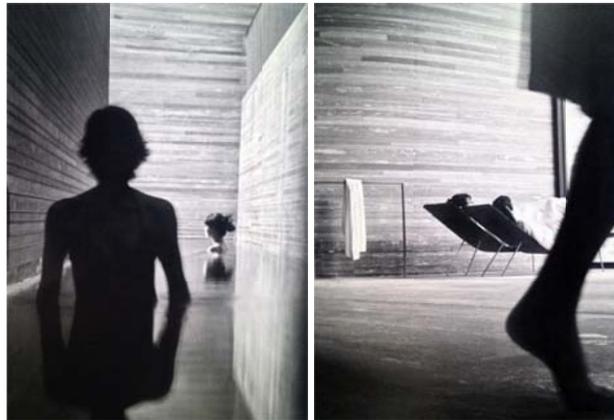
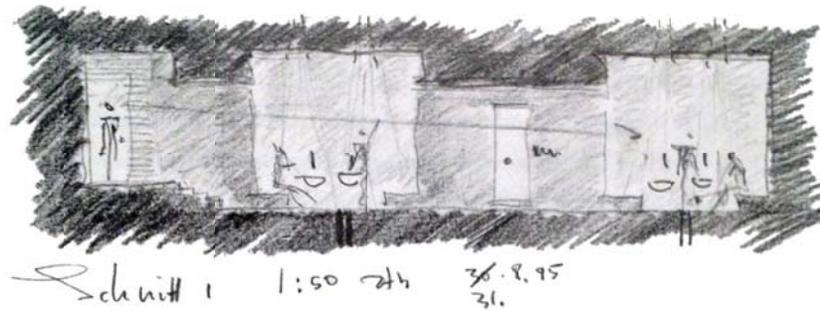
Valiéndose de su capacidad poética y sensibilidad al entendimiento de aspectos comunes que mueven a todos los seres humanos y que residen en lo esencial, Zumthor logró emular de esos espacios orientales de inspiración, la profundidad misteriosa y seductora de los claroscuros sobre los contrastes de macizos de la piedra y los vacíos que como cuencos pétreos contienen al agua; los matices de luz que penetran al sólido por arriba para añadir dramatismo y fuerza a las cualidades materiales; y la provocación del juego sensual entre el cuerpo y el espacio en un ritual de percepción de imágenes, texturas, temperaturas, olores, ecos, silencios y todos los distintos matices del ambiente creado para la purificación desde lo físico que busca lo espiritual.

*Para mí, en los edificios hay un estar callado que es hermoso y que asocio con conceptos como serenidad, evidencia, duración, presencia e integridad, pero también con calidez y sensualidad; ser él mismo, un edificio; no exponer nada sino ser algo. (Zumthor, 2009: 34).*

El arquitecto consigue un ambiente de cavidad natural vaporosa donde el agua fluye y cuya penumbra bañada por rayos de luz parece intrigante pero a la vez transmite serenidad. Tal como sucede en la relación que se ejerce con los vacíos del edificio al exterior, el espacio interior también favorece la experiencia introspectiva del ser. El ritual del baño aun cuando puede ser compartido, se convierte en algo íntimo, ya sea en las piscinas grandes, en las terrazas o en los nichos dentro de los bloques se favorece una experiencia personal profunda.

El vacío interior de cada bloque fue pensado para contener un microcosmos diferente que asombre y contraste con el exterior, así que su tratamiento es distinto, por dentro el concreto de los muros está teñido de color como contrapunto del gris dominante de la piedra en pisos y las áreas más grandes. (Copans: 2001).

Desde el principio nuestro diseño fue también una “filosofía del baño”. En los primeros bocetos, los servicios y recursos estaban ya experimentalmente incrustados en el paisaje interior de bloques, piscinas de agua, chorros calientes y fríos en contraste con el baño en la pendiente posterior...cascadas, riachuelos (...) El vaciado de los bloques asignando, buscando y encontrando experiencias de baño, inventando formas nuevas y combinando usos para el disfrute de los bañistas, todas estas ideas jugaron un rol vital en el proceso de diseño (...) queríamos asegurarnos de proveer placer experimentando el agua a diferentes temperaturas y distintas situaciones espaciales con variaciones de iluminación, colores, climas, materiales y el sonido; contacto cercano con la piedra y el agua; **sumergiéndose uno mismo en el agua para la relajación como ritual. Purificación, paz, serenidad.** No atracciones ruidosas, ni estimulación intrusiva, **sólo la sensación del propio cuerpo experimentando un cambio sutil.** (Zumthor & Hauser, 2011: 88,89).



48. Croquis del vaciado compositivo de los espacios interiores en el sólido, al final cada cavidad dentro de los bloques ofrece sensaciones distintas, ya sea distintas temperaturas del agua, baño con flores o sonidos, para resonar en todos los sentidos humanos, internos y externos, como la experiencia enriquecida del ritual de baño que ofrece este espacio. Las otras imágenes son de los baños en funcionamiento, los cuerpos sumergidos o en reposo, acompañados o solos, la sobriedad esencial del espacio estimula el silencio, el descanso, la intimidad y la interiorización individual.

*(...) crear un ambiente sensual para el cuerpo humano, para la piel desnuda, para los cuerpos jóvenes, para los cuerpos maduros, que se ven hermosos en la suave luz o media penumbra ese, era nuestro objetivo. Las habitaciones de piedra no deben competir con el cuerpo; deben alagarlo y darle espacio. El espacio para la dignidad y el disfrute, espacio para estar. Formas silentes, fuerte presencia material.* (Zumthor & Hauser, 2011: 142).

Un concepto de la noción del vacío en su matiz más filosófico y existencial, pero ligado al vacío del espacio cósmico y a la multiplicidad que realiza la arquitectura al delimitarlo físicamente en distintas formas y escalas, también aparece en la ideología de diseño del espacio que redacta el arquitecto Peter Zumthor.

*No pretendo saber lo que es realmente el espacio. Cuanto más pienso sobre él, más misterioso me parece. Aun así estoy seguro de una cosa: aunque nosotros, como arquitectos, cuando nos ocupamos del espacio lo hacemos de una pequeña parte del espacio infinito que rodea la tierra, cada edificio es único en esta infinitud. Con esta idea en la mente comienzo a esbozar los primeros planos y secciones de mi proyecto. Dibujo diagramas espaciales y volúmenes simples. Intento visualizarlos como cuerpos precisos en el espacio y **siento que es importante que yo perciba exactamente cómo estos cuerpos definen y separan el espacio interior del espacio que los rodea, o si contienen una parte del continuum espacial infinito como si fueran vasijas.***

*Los edificios que emocionan siempre comunican un sentimiento intenso de su calidad espacial. Abrazan el misterioso vacío al que llamamos espacio y de una forma especial lo hacen vibrar.* (de Prada, 2009: 92,96).



49.

Esta idea es comparable a la del vacío vital, transformador y como energía que a través de la depuración conduce a lo esencial del taoísmo. Uno de los fragmentos del Tao Te King, que además Cornelis Van de Ven utiliza para relacionarlo con los modos de configuración propuestos por Semper, es decir el tectónico y el estereotómico, tiene correspondencia con la anterior reflexión citada de Zumthor porque en ambas se le da mayor valor al contenido intangible que a la forma material del objeto contenedor. Esto significa que el vacío aparece como la esencia tanto de la arquitectura, que también menciona Lao Tsé en su alusión a los vanos de la casa, y de todo objeto físico, así como del Ser en su referencia al No ser.

*Treinta radios convergen en el cubo de una rueda  
y es del vacío  
del que depende la utilidad del carro.  
Modelando el barro se hacen vasijas,  
y es de su vacío (wu you),  
del que depende la utilidad de las vasijas de barro.  
Se horadan puertas y ventanas,  
y es de su vacío,  
del que depende la utilidad de la casa.  
El ser (you) procura ganancia,  
el no ser (wu) procura utilidad.*

(Capítulo XI del Tao Te King según la versión en: de Prada, 2009: 110).

Esto mismo lo entendió Van de Ven en el análisis del pasaje taoísta, *donde una rueda de carro construida tectónicamente con radios y un recipiente de arcilla producido estereotómicamente presentaban*, además de los modos de las configuraciones que planteó Semper, *la posibilidad de concebir al vacío como presencia útil y significativa a la vez que parte de lo material.* (op. cit.: 80,81).



50.

*El proyecto de Zumthor es deliberadamente iniciático: oscuro y laberíntico como los templos del Alto Nilo. Se entra desde el hotel a través de un túnel de hormigón negro. El sendero se bifurca, sin que haya ningún letrero y es el cuerpo el que debe decidir a partir de entonces dónde se encuentra bien. (...) la siguiente parte de la secuencia de entrada está flanqueada a la altura de la boca por surtidores de latón que perforan el muro de contención y expelen las ferruginosas aguas terapéuticas, dejando éstas una mancha anaranjada al caer en los derrames del pavimento de piedra. Frente a este muro hay cinco vestuarios con taquillas de caoba insertos en los nichos de piedra. Al salir del vestuario el espacio se abre a una gigantesca caverna (...) En las termas de Vals hay que dejar que el cuerpo aprenda su camino, respondiendo a las variaciones de temperatura y al flujo del agua, siguiendo los encintados de piedra a través del laberinto y deteniéndose en los espacios donde se sienta bien. En la penumbra de esta caverna de filósofo, la arquitectura y el ser están inmersos en un profundo diálogo. (Ingersoll, 1997: 87,88).*

Para finalizar esta investigación y la aproximación a la verificación de que en las Termas de Vals de Peter Zumthor se logra experimentar el despliegue *del espacio en el espacio arquitectónico significativo* a partir de la atmósfera poética que parte de la materialidad de la obra, es decir que este proyecto ofrece un ejemplo del *vacío intangible de potencialidad poética para el habitar que incide incluso en la dimensión espiritual* del individuo, es imprescindible tomar en cuenta la apreciación que del espacio arquitectónico como de su experiencia en él han tenido personas que lo han visitado. Esta consideración implica por lo tanto analizar si las intenciones de diseño del arquitecto se lograron plasmar en la concreción de las cualidades materiales del espacio con la calidad y nivel necesarios para que quienes interactúan en él tengan una *experiencia significativa*, noción que se ha definido y desarrollado a lo largo de este documento.

*En la experiencia del arte tiene lugar un peculiar intercambio; yo le presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su aura, que atrae y emancipa mis percepciones e ideas. Una obra de arquitectura no se experimenta como una serie de imágenes retinianas aisladas sino en su **esencia material, corpórea y espiritual** plenamente integrada. Ofrece formas y superficies placenteras moldeadas por el tacto del ojo y de otros sentidos, pero también incorpora e **integra estructuras físicas y mentales otorgando a nuestra experiencia existencial una coherencia y una trascendencia reforzadas.** (Pallasmaa, 2010: 11).*

Así que se preparó y realizó un cuestionario a un pequeño grupo de personas al que se pudo contactar durante el desarrollo de la última fase de la investigación y que además accedieron a contestar las preguntas. Son hombres y mujeres de con un rango de edad entre los 25 y 45 años, cuyo grado de escolaridad oscila entre licenciatura, maestría y doctorado, de distintas nacionalidades y con diferentes profesiones.

Los entrevistados estuvieron en las Therme Vals entre el año 2004 y el 2012, con estancias de hasta 3 días (alojándose en el hotel del mismo conjunto) y visitas de un sólo día unas cuantas horas.

La siguiente serie de preguntas se hizo con el propósito de obtener información sobre las experiencias de estas personas en el espacio analizado que fuera útil para llegar a un criterio que aporte a la formación de la conclusión al tema propuesto. En el análisis de las apreciaciones de estos visitantes habitantes de Vals, se adjuntan como citas algunas de las respuestas más interesantes.

1. ¿Cuándo y por cuantos días visitaste Vals?
2. ¿Cómo fue para ti la experiencia en general?
3. ¿Qué fue lo más te gustó?
4. ¿Qué fue lo que menos te gustó?
5. ¿Cuál es la característica arquitectónica que mejor recuerdas?
6. ¿Qué podrías decir al respecto de la luz en este espacio?
7. ¿A nivel anímico sentiste algo en tu experiencia del espacio? Descríbelo
8. ¿Te inspiró el espacio a meditar o permanecer en silencio?
9. ¿Podrías relacionar tu experiencia con una sensación de paz?
10. ¿Piensas que el espacio tiene alguna alusión a lo espiritual o a lo poético?
11. ¿Calificarías esta experiencia como...?  
Intensa o no/emotiva o no/sensorial o no/
12. ¿Esta experiencia te recuerda a alguna otra que hayas vivido y recuerdas el espacio arquitectónico dónde aconteció?
13. ¿Regresarías a las Termas de Vals si pudieras? ¿Por qué?

A todos los miembros del grupo entrevistado les gustó el edificio y consideraron su experiencia en general muy saludable, benéfica e incluso maravillosa por lo que a todos les gustaría repetir la visita. En cuanto a las apreciaciones de juicio relacionadas con la primera impresión de la que habla Zumthor al acceder a la atmósfera de un espacio, al 30% tuvo una idea inicial desalentadora al entrar por el túnel que conecta con el hotel, que mejoró y los sorprendió cuando llegaron al espacio central de los baños termales.

Sobre lo que más les gustó, todos citan diversos aspectos de la vivencia que tiene que ver con el diseño arquitectónico del espacio, que para ellos fue placentera y de gran goce, como la posibilidad de contemplar desde su ritual de relajación y depuración las vistas naturales de las montañas nevadas o la atmósfera ya sea calificada como sensual, poética o introspectiva de la espacialidad de las temas que despierta a todos los sentidos. En general los comentarios destacan tres cualidades en especial del proyecto: el uso de la piedra, del agua y de la luz, lo cual también alude a la característica arquitectónica que más llamó su atención.

*Otra cosa que me impresionó es que la cuestión de una cierta sensibilidad del arquitecto que es totalmente distinta que en la arquitectura mediterránea. Creo que en Grecia, Italia o en España la luz desmaterializa los bordes de los muros, les ablanda...mientras que Zumthor usa la luz (artificial o natural) muchas veces para señalar los bordes de los cuartos. Los ángulos. Y eso es algo para mí inesperado (...)* (Antigoni Katsakou. Dra. en Arq. 40 años. Grecia)

Es interesante que el desagrado sea asociado mayormente a situaciones ajenas al diseño del edificio o a sus características, las personas opinaron que lo peor de la visita fue lo complicado que es llegar a la aldea de Vals, el costo de los servicios y del alojamiento o el no haber podido extender por más días su experiencia en las termas, que el 80% calificó de intensa, inolvidable y única.

*Fue una experiencia única, muy agradable e inolvidable. (...) La luz externa ilumina únicamente el espacio y crea sombras y juegos con el agua y la piedra en los cuartos diferentes de los baños.* (Sophia Katsakou. Ingeniera. 31 años. Grecia).

Sin embargo hubo alguna opinión desfavorable del acceso como ya se ha mencionado, y alguien señala que le parece que existen algunos detalles que desentonan con el ambiente general pues presentan una apariencia que calificó como de “lujo” contrastante con todo lo demás en el espacio de los baños termales, tal como los vestuarios de acceso de madera que aunque agradables según su opinión, desentonan con el ambiente general.

Todos los encuestados encontraron la luz, sobre todo la natural, como característica fundamental del carácter del espacio, muy bien precisada su intensidad y como un fuerte estímulo de su experiencia personal.

*El ambiente que se generaba entre el agua, la piedra, el viento y la luz como los antiguos (...) agua, tierra, aire y fuego (...) Creo que después del agua, la luz es el elemento más importante, Zumthor construyó con ella. El espacio sugiere un estado introspección, mucha reflexión, el espacio te hace habitar (estar ahí) pues es un espacio solemnemente silencioso (...) creo que la experiencia sugiere sobre todo paz contigo mismo y el espacio es espiritual, pero no religioso, es espiritualmente humano. (...)* (Luis Hernández. Arquitecto. 36 años. México).

Otro participante en esta indagación que tuvo una estancia de tres días en el complejo del hotel y las termas, cuenta cómo fue cinco veces a disfrutar de estas en diferentes momentos del día y el cambio que percibió en el espacio arquitectónico bajo las distintas condiciones de luz y las climáticas.

*El espacio cambia dramáticamente con las variaciones de luz y hace que las texturas de la piedra sean más o menos notorias. Durante el día, los grandes ventanales enmarcan las vistas de las montañas y en la noche se convierte en grandes espejos que reflejan al espacio interior dando la sensación de continuidad, casi infinita con los bloques de piedra repitiéndose una y otra vez.* (Jaime Díaz-Berrio. Fotógrafo. 39 años. México).

Sobre la calidad kinestésica que Zumthor y su equipo estudiaron para este proyecto, hubo quien indica que la secuencia de espacios y vacíos en el recorrido es muy controlada lo cual provoca caminar poco a poco para ir descubriendo lentamente las sorpresas que guarda el lugar. Con lo cual se confirma que también esta intención en el diseño del arquitecto surte efecto en la realidad.

Ahora que sobre los aspectos más profundos de la experiencia, todos indican que es muy personal y que el espacio sugiere en especial la vivencia hacia el interior de uno mismo. El 100% de las personas entrevistadas también describen como se relajaron y descansaron profundamente, pero algunos puntualizaron aquí algunos inconvenientes, como el que en su visita hubiera demasiada gente lo cual resultó un obstáculo según su opinión para profundizar más en su experiencia individual. Sin embargo hubo otros que mencionaron que aún con otras personas su vivencia fue totalmente íntima gracias a las cualidades de la atmósfera percibida.

A sí mismo la mayoría señala la intensa interacción que experimentaron de su cuerpo con el espacio, donde en cada ambiente y a medida que se pasa más tiempo en este lugar se van despertando todos los sentidos.

Describen no sólo los estímulos de lo visual, sino también las sensaciones de humedad y los cambios de temperatura en la piel, los olores y sobre todo varios comentan de los sonidos, pero no solamente aluden a la música ambiental especialmente compuesta para el sitio, sino que se refieren al eco que se produce en el emerger natural del manantial termal contra la piedra cuarcita que reviste muros y pisos, llegándolo a calificar este efecto acentuado con el dramatismo de los claroscuros que juegan con el agua como *hipnótico*.

Agua, piedra y luz configuran una polifonía en cuya sencillez se logra la seducción y provocar la intriga del misterio de quién a ella se somete, es un espacio arquitectónico que susurra e invita a descubrir los secretos escondidos que contiene y se adivinan en la percepción del todo. Aunque prácticamente todos comentan el disfrute de su experiencia multi-sensorial en las termas, un 30% resalta la intensidad de la sensualidad del ambiente, lo cual asocian al hecho de que las Termas de Vals es un espacio que deseablemente se debe visitar en pareja.

*El edificio de las termas me pareció bastante “sensual” con la luz, música de fondo, aromas. No he visitado ninguna termal parecida. (...) creo que si vuelvo lo haría en pareja.*  
(Cecilia Vizcarra. Consultora ONU. 41 años. Chile).

El 100% opinó que su experiencia fue totalmente intensa y rica sensorialmente, mientras sólo el 50% asoció esto a los sentimientos y lo emotivo. Hubo quién incluso manifiesta que fue lúdica y adictiva.

*La mejor interacción de mi vida con la arquitectura, tiene a su favor un programa lúdico. Me gustó el que juegue con cada uno de tus sentidos y las vistas de la montaña nevada cuando estas en la piscina del exterior. (...) Es una excelente introducción para alguien que no conoce, le guste la arquitectura, porque no se aburre con tus rollos, realmente por sí solos lo sienten.*  
(Roberto Villareal. Arquitecto. 28 años. México).

Sobre sensaciones más intensas e incluso emotivas, hubo quién se sintió *protegido* y alguien más relata cómo una hora después de haber llegado ya se sentía tan confortable y en confianza como con la calidez del *estar en casa*.

Varios describen al espacio y a la experiencia también como poéticos, como un viaje que logra transportarte a otro mundo. Hay quienes se remiten al asombro y profundo impacto tanto del espacio descubierto como del protagonismo de la naturaleza que el mismo edificio destaca. Incluso a algunos llegó a conmoverlos el espacio y a otros a conmocionarlos por el hecho de que el lugar les generó el sentirse más vivos o tener la sensación de ser parte de la paisaje y el lugar, como si su existencia brotara también de la tierra.

*Lo que más me gustó fue el protagonismo de la naturaleza y la sutileza de la intervención del hombre. (...) El espacio te permite estar en silencio, es una experiencia de introspección. ¡De saberte vivo! Te invita a gozar el momento, eres en el tiempo (...) Para mí tiene más que ver con saberte parte de la naturaleza, con la existencia en un sentido más arraigado a la tierra ¡Cómo si brotaras de ella!* (Lina Ruelas. Arquitecta. 34 años. México).

*La acústica, el silencio y la presencia impactante del agua que allá no es banalizada, pero sí potencializada. Cuando no se banaliza un elemento, el resultado es pura poesía, como la vida. (...) Sentí placer y paz. (...) Lo poético viene cuando hay silencio para escucharse a sí mismo y al tiempo, a la pulsación del universo, a la respiración.*

(Anna Victória de Azevedo. Arquitecta. 37 años. Brasil).

*En mi opinión el manejo del espacio en sí es poético (...) La experiencia de visitar los baños termales fue muy intensa, emotiva, sensorial y de paz, todo a la vez. Este es un perfecto ejemplo de un edificio que busca tocar los cinco sentidos del ser humano y lo logra de una forma elegante, sutil y revitalizadora. (...) De ser posible me gustaría ir todos los años al menos una vez. Ningún espacio que yo conozca tiene un efecto tan positivo en uno. Tanto física como espiritualmente.* (Jaime Diaz-Berrio. Fotógrafo. 39 años. México).



51. Imágenes de la atmósfera interior y exterior de las Termas de Vals y la interacción placentera y de goce de algunos visitantes habitantes. Arriba, el interior de la gruta; al exterior, la vista de varios vacíos poéticos de la composición: el de la piscina que como cuenco pétreo del lugar contiene el agua, el vacío superior que contiene el cielo y los huecos laterales, uno que contiene el imponente paisaje alpino y otro que permite el acceso al interior del edificio.

También se relatan vivencias de desintoxicación, purificación, alivio saludable y del restablecimiento de la energía, se señala la *regeneración de cuerpo, mente y espíritu*. Todos asocian su experiencia a que el espacio los incitaba a la meditación y al silencio, lo cual el 90% describió como una experiencia introspectiva y de reflexión hacia sí, el 80% la identificó con una sensación de paz, el 70% asoció la profundidad de su experiencia al contacto con su dimensión espiritual y solo el 50% la describió como poética. Si bien no todos tuvieron una apreciación de experiencia poética o espiritual, para todos fue intensa profunda y saludable, trascendiendo el nivel corpóreo más superficial.

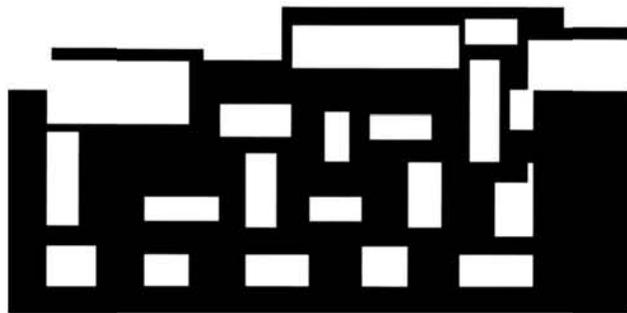
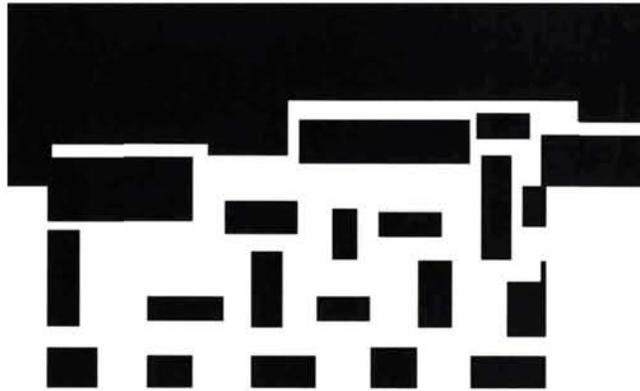
Por último la mayoría de los entrevistados no relacionan este espacio con ningún otro que conozcan, mientras un par lo asocian a las cuevas o grutas cerca del mar, mientras los arquitectos lo relacionaron con su vivencia de otros espacios arquitectónicos tales como el Pantheon romano, el espacio de la piscina en la casa Gilardi de Barragán y el interior de las torres de la capilla de Ronchamp de Le Corbusier.

Tal como se observa, derivado de la exploración a las experiencias de estas personas, las intenciones de conceptualización y diseño del arquitecto Peter Zumthor se cumplen en la materialidad del espacio arquitectónico, por lo tanto son percibidas por quienes lo habitan y transitan. Según lo que este grupo de personas manifiesta, se desprende que la mayoría, sin importar la duración de su estancia en ellas, ha tenido en las Termas de Vals una *experiencia significativa* de purificación, regeneración, alivio y goce, sobre todo interiorizada, es decir profunda y existencial.

Si bien todas estas opiniones son sólo una pequeña muestra y están basadas en apreciaciones subjetivas e individuales, dentro de los criterios que rigen a esta investigación se considera que todas las opiniones de los habitantes son fundamentales para validar los conceptos y planteamientos de diseño y la calidad tanto de este como de la obra resultante del proceso creativo arquitectónico.

Con lo cual y basado en todo el análisis presentado y desarrollado por esta investigación, y a partir de los conceptos planteados en ella, se concluye que las Termas de Vals creadas por el arquitecto Peter Zumthor son un ejemplo que demuestra *el despliegue poético del espacio en el espacio arquitectónico significativo en su modo de vacío intangible* ya que desde la génesis de su diseño hasta su edificación y tal como lo demuestran las experiencias aquí referidas de algunos de sus habitantes, en este espacio se puede acceder a la dimensión poética que contribuye al desarrollo de la plenitud humana posibilitando la recuperación de la capacidad de habitar.

*¿Dónde encuentro la realidad a la que tiene que apuntar mi fantasía cuando intento proyectar un edificio para un lugar y un fin determinados? Una clave para la respuesta a esta cuestión se encuentra, creo, en las propias palabras 'lugar' y 'fin'. En su ensayo "Construir, habitar, pensar", Martin Heidegger dice: "un rasgo esencial del ser humano es la estancia junto a las cosas" Esto lo entiendo yo en el sentido en que, incluso cuando pensamos, nunca nos encontramos en un ámbito abstracto, sino siempre dentro de un mundo de cosas. Y sigo leyendo en Heidegger: "La relación del hombre con los lugares y, a través de ellos, con los espacios se basa en el habitar". El concepto de "habitar", entendido tan ampliamente como lo hace Heidegger, un vivir y un pensar en lugares y espacios, encierra una indicación precisa de aquello que para mí, como arquitecto, significa la realidad. La realidad de las teorías desprendidas de las cosas no es la que me interesa, sino que es la realidad de la tarea constructiva concreta, cuya finalidad es ese habitar hacia la que quiero dirigir mi fantasía. Es la realidad de los materiales de construcción (...) y la realidad de las formas constructivas que utilizo para levantar mi edificio, en cuyas propiedades intento penetrar con mi imaginación, preocupado por su sentido y su sensualidad, a fin de que así se pueda encender, quizás, esa chispa del edificio logrado capaz de alojar al ser humano. (Zumthor, 2009: 36, 37).*





## 7.2 El vacío *intangible*: de la precariedad a la potencia transformadora. Experiencia en el 2º. Callejón de Manzanares.

Este anexo se aparece a la totalidad de la investigación porque no quiero dejar pasar la oportunidad de aludir brevemente a esta experiencia que se sincronizó con todas estas conclusiones del tema investigado. El Barrio de la Merced es el más antiguo de la Ciudad de México y se encuentra ubicado en lo que hoy se conoce como el Centro Histórico. A raíz de mi participación con un grupo de colegas en un concurso que se convocó a finales del 2013 para su regeneración, es que por primera vez empecé a conocer con mayor conciencia la complicada situación de degradación social de la zona. Y es que más allá de la decadente fama generalizada que tiene el barrio, no es sino hasta que uno mismo lo recorre y se adentra en el que puede tener un asomo de la realidad.

Con poco tiempo no hubo oportunidad para profundizar en cada uno de los factores que encontramos imprescindibles a atender, pero pudimos sensibilizarnos con la problemática. La indigencia, la prostitución que muchas veces es producto de la trata de mujeres y menores, la delincuencia, todo ello está vinculado a la decadencia urbano arquitectónica de la zona que se puede calificar actualmente en su mayoría como inhabitable.

Este barrio fue el corazón mercantil de la Ciudad de México por cientos de años, pues desde tiempos prehispánicos y gracias a su localización junto a la Acequia Real que era parte de una red de canales de agua por los que se distribuían todos productos que llegaban a la ciudad, siempre se potenció su vocación comercial, formal e informal. La gran decadencia reciente de la Merced sucede cuando sus mercados son sustituidos por una nueva Central de Abastos para la ciudad en los años ochenta. Desde entonces su número de habitantes ha ido en descenso y se ha incrementado la criminalidad, una zona cada vez más desolada propicia que sus viviendas y edificios sean transformados en bodegas o giros rojos.

Aun cuando hoy se están haciendo esfuerzos por presentar proyectos de regeneración del área, habrá que contemplar que la incidencia en la zona requiere un trabajo multidisciplinario porque no sólo hay que revitalizar los espacios públicos y edificios, hoy hay que contribuir a la sanación de quiénes transcurren ahí sus días, muy el acontecimiento de un habitar, por medio de intervenciones de otras disciplinas.

Al poco tiempo se presentó la ocasión de asistir como parte de un taller experimental<sup>113</sup> de intervenciones en el territorio a una *deriva* inspirada en las teorías situacionistas del francés Guy Debord (1931-1994) de finales de los sesenta. Esta actividad incluía como objetivo principal participar de alguna situación que se presentara en el 2º Callejón de Manzanares del Barrio de la Merced. En la cual decidí participar para caminar por donde durante el análisis del proyecto para el concurso no me había atrevido a ir.

Llegamos a medio día y nos adentramos en el callejón tristemente célebre porque hasta el 2011, año en que el gobierno capitalino intervino, era el espacio donde acontecía lo que se conoce como una *pasarela*, es decir que había un grupo de mujeres y niñas desfilando día y noche para ser ofrecidas como mercancía del comercio sexual para los estratos socioeconómicos menos favorecidos. La mayoría de ellas eran obligadas a ejercer la prostitución.

Hoy en ese estrecho espacio sólo se ven accesos cerrados de ambos lados de lo que parecen ser vecindades muy degradadas. Ya que no es cerrado en ambos extremos hay algunos puestos de comida y un pequeño bar, y durante el día se colocan algunos pequeños puestos de comerciantes ambulantes y circulan los llamados diablos transportando mercancía, niños en bicicleta y todo tipo de peatón, lo cual es un gran contraste a la situación que antes prevalecía en el sitio, donde únicamente circulaban los clientes, las mujeres y quienes las explotaban.

Al principio no fuimos del todo bienvenidos, se notaba que éramos ajenos al barrio y aunque no queríamos incomodar estando ahí, era difícil que las personas que ahí viven o trabajan no se sintieran invadidas por nuestra presencia. Así que entramos al pequeño bar en el callejón a platicar de la intervención que tiene hacerse en función al espíritu de las ocurrencias espontáneas en el sitio. Ya que no pretendíamos ser intrusivos y nos llamó la atención que a esa hora el estrecho callejón estaba lleno de niños jugando, esperábamos que cualquier acción a realizar fuera inclusiva para ellos.

Como no hay mucho que planear sino actuar fuimos a comprar algunos materiales entre ellos gises de colores. A las pocas horas regresamos y para nuestra sorpresa ya no había niños en la calle y era todavía muy temprano, aproximadamente las 4 de la tarde y la atmósfera de esta calle había cambiado totalmente. Ya no había tanto bullicio y en el pequeño bar había a esa hora ya algunas sexo-servidoras. Así que iniciar cualquier intervención era aún más difícil, nos sentíamos totalmente cohibidos.

113 Taller a cargo de Interfictios como parte de su proyecto Alterterritorios. Ciudad de México. Febrero 2014. Para mayores datos ir a Fuentes de Información.

Sólo se nos ocurrió empezar a dibujar con los gises sobre el pavimento, así dejaríamos sólo una huella efímera en el pavimento. Y de repente vi a un par de niños a fuera de una de las puertas que dan a este corredor, y se me ocurrió preguntarles si querían un pedazo de gis para dibujar. Me miraron algo asustados y sólo me indicaron que no con la cabeza, pero después de unos minutos, al verlos dibujando se acercaron y tomaron uno de los colores para hacer ellos sus propios trazos. ¡Desde ahí ya no hubo quién los detuviera!

No sé como pero repentinamente se llenó aquel vacío de memoria desgarradora y aun hostil del callejón otra vez de niños que salieron de esos accesos cerrados que ocultan lo que hay detrás, y estábamos rodeados de risas, dibujos y juegos.

Algunos habitantes del sitio entonces salieron a vigilar a sus niños y nos dieron la bienvenida aun cuando los trabajadores del bar nos veían con desconfianza. Entones pudimos platicar con alguna personas que viven ahí de si es que han percibido algún cambio desde que la *pasarela* desapareció. Aunque nos relataron que ahora por lo menos pueden salir de sus casas porque es más seguro, los niños no tienen donde jugar y por supuesto no pueden permitirles estar en la calle por mucho tiempo. Por eso todos los accesos maltrechos se encuentran cerrados a piedra y lodo, por dentro sus viviendas son muy humildes y están en muy malas condiciones, pero es el único espacio donde pueden transcurrir sus vidas y sentir algo de protección.

Mientras yo jugaba con los niños y dibujaba con ellos les decía que me dibujaran como era su casa y como se imaginaban este callejón afuera de ella si lo pudiéramos transformar como ellos soñarían. Así que se ponían a dibujar y me ensañaban los dibujos que representaban sus tesoros más significativos: su familia, sus padres, ellos mismos; sus viviendas que a mis ojos estaban desvencijadas, sucias y sin espacio suficiente y para ellos son el mundo que conocen donde suceden, juegan y sueñan así que en sus trazos aparecían transformadas en imágenes maravillosamente lúdicas y alegres, rodeadas de sol, nubes, pájaros y árboles. Unas niñas me pintaban unos columpios donde se imaginaban que podían estar en la callejuela y otra me decía que lo transformáramos en un parque o en un jardín.

Con el cercano día de San Valentín, uno de los muros previamente vandalizados cambio su aspecto al exhibir todos los dibujos de colores de diferentes niños llenos de flores, caras sonrientes y corazones. Incluso algunos adultos tomaron un gis y comenzaron a dibujar a fuera de sus casas.

Todos estos habitantes de Manzanares transformaron por unos momentos la realidad de su entorno tan vacío de cualidades para habitar en plenitud, y con la capacidad de la imaginación y la esperanza lo llenaron de alegría, sueños, juegos infantiles y dibujos de colores.

No sé cuántas horas permanecimos ahí, como en los instantes poéticos que describe Bachelard, el tiempo transcurre distinto y por lo tanto me pareció muy breve. Al final nos preguntaban todos que cuando íbamos a regresar a jugar con ellos a su casa y a más de uno nos conmovieron profundamente.

Así se dio la situación, no había nada que intervenir en ese espacio, los niños nos intervinieron a nosotros. Ese día aprendí que más allá de cualquier teoría, la vida siempre sorprende. Esos niños me confirmaron que cualquier espacio contiene una capacidad latente para ser transformado y desplegar su *espacio en el espacio*. Pues aún en las circunstancias más adversas, donde *el vacío* se hace presente como carencia total de lo fundamental para vivir dignamente, aún ahí existe potencial en el lugar y en el espíritu humano para darle vuelta a la situación y al propio vacío hacia su polaridad vital, creadora y transformadora que contribuye a recuperar el sentido existencial.

Es en situaciones como esta, que la verdadera vocación del arquitecto es necesaria, para ofrecer su trabajo como un servicio. Además tiene que aprender a escuchar a las personas para conocer sus necesidades más profundas y que desde ese diálogo que puede ser lúdico, surjan los espacios que realmente contribuyan al habitar significativo de todas las personas sin distinción.





**No cabe duda, ésta es mi casa, aquí revivo, aquí sucedo.  
Esta es mi casa detenida en un capítulo del tiempo.**

**Mario Benedetti /Favero**



## 8. Notas finales

Sólo la vida existe.  
El espacio y el tiempo son formas suyas, son instrumentos  
mágicos del alma y cuando ésta se apague, se apagarán  
con ella espacio, el tiempo y la muerte...

Jorge Luis Borges

Después de este extenso recorrido por la diversidad de temas que surgieron de cuestiones que en un principio parecían aisladas, al final todas aparecen en una red de correspondencias. Buscando romper con criterios absolutos, esta investigación termina manifestando la intención inicial de que muchos de los conceptos ya existentes sobre el habitar, el espacio y la poética pueden ser revisados y vistos desde otras perspectivas para enfatizar algunos de sus aspectos. Todo esto con el objeto de que permeen de la reflexión a la teoría, y luego a la práctica arquitectónica, ofreciendo otra alternativa a su asimilación que de ningún modo pretende ser la única y verdadera.

Se concluye que las hipótesis formuladas al principio de este documento se comprueban en general, aunque existen aspectos subjetivos cómo: la validación y apreciación de la experiencia del habitante que serán particulares en cada caso, pero no por ello menos importantes; y la trascendencia y utilidad de los conceptos y criterios aquí propuestos, tendrán que ser explorados en la aplicación teórica y práctica fuera de este trabajo para probar su verdadera eficacia.

Sin embargo se considera que los planteamientos presentados en el desarrollo de esta investigación son pertinentes y ofrecen un recurso reflexivo con esbozos prácticos de análisis compositivo que cumplen con los objetivos de esta investigación, que principalmente se avocan a resaltar en primer lugar, la trascendente incidencia que tienen los espacios urbano arquitectónicos tanto en la vida del hombre como en su contexto, ya sea en su beneficio o en su perjuicio. Y en segundo lugar, que ante la crisis existencial producto de una época carente de fundamento y llena de banalidad presente en la generalidad de los individuos de la sociedad actual, esta profunda influencia apunta a la magnitud que representa la contribución que pueden tener el diseño arquitectónico y su concreción material para realizar una labor, en la que profesionales y habitantes confluyan, para la regeneración de un habitar significativo en beneficio de la vida del ser humano y sus lugares en el mundo.

A partir del análisis de lo expuesto en esta tesis, se deduce que sin limitaciones de enfoque a cierto tipo de proyectos, escala, función, recursos económicos, ubicación o autoría, y sin distinción de ningún tipo de los habitantes a quién va dirigido, el diseño de un habitar significativo es posible tanto en la creación de nuevos espacios urbano arquitectónicos, como en el aprovechamiento del potencial a examinar de los ya existentes cuando la arquitectura ofrece propuestas competentes, comprometidas y éticas en colaboración con otras disciplinas del conocimiento y expresión humanas.

En términos generales se subraya que sí la recuperación de la capacidad de habitar es posible, entonces esto significa que la restitución del sentido existencial y el desarrollo pleno de la vida humana también lo es, y en ello se requiere un papel activo, consciente, sensible y responsable tanto de arquitectos como de todo habitante, lo cual nos implica a todos.

Se comprueba así que: **sí es posible el diseño y construcción para un habitar en el que se crean *espacios dentro del espacio arquitectónico***, entendiendo que este espacio puede darse tanto en el contexto rural o urbano general, en un espacio público o privado, en un edificio específico o incluso en la propia casa o habitación más íntima. Este desdoblamiento del espacio sucede dónde intuitivamente nos gusta estar, sentimos goce, protección, confianza y paz, gracias a la atmósfera que nos transmite. Esta oscilación de la polaridad complementaria del espacio acontece en la calle arbolada por la que preferimos caminar a diario de camino al trabajo porque nos da alegría, el rincón de nuestra casa en el que preferimos sentarnos a leer para estar tranquilos, o la ventana cuya luz nos provoca una sonrisa al despertar. También nos sorprende el descubrimiento de otro espacio en el espacio en los lugares por los que sólo transitamos de vez en cuando y en los sólo tenemos la oportunidad de estar por única vez y nos abrazan para siempre. La doble dinámica espacial se nos aparece cuando estamos solos o acompañados, y nos provoca del exterior al interior, alojando para siempre la esencia de esos espacios en la memoria, en la imaginación, y en el ensueño pues dejan huella en nuestro acontecer existencial al abrigar y enmarcar los acontecimientos más preciados de nuestra vida, los diarios y los extraordinarios. Es entonces que el espacio arquitectónico se convierte en significativo.

En términos teóricos más precisos, *el espacio arquitectónico* se puede considerar como **significativo** para el individuo, cuando resultando del diseño que abstrae las esencias del lugar donde se emplaza de manera armónica, logra albergar todas las actividades requeridas para su función y satisfacer las necesidades humanas derivadas de ello a todos los niveles existenciales de manera óptima. Entonces, a través de la libre y particular experiencia de su habitante, su potencialidad poética se detona a distintas magnitudes, transformando el objeto material desde sus cualidades multi-sensoriales tangibles, a imagen poética. Cuando esta experiencia impacta como polifonía a los sentidos y logra ser significativa en cierto grado, además se considera poética y contribuye de distintas formas a la interiorización profunda de quién la vive, corroborando que en ese espacio en el espacio arquitectónico vibra la presencia del **vacío intangible que permite la expansión de la dimensión espiritual de la complejidad existencial humana.**

Se aclara que la capacidad poética del arquitecto a la que se alude en toda esta investigación no sólo depende del talento, de la preparación y del arduo trabajo, también es necesario el desarrollo de la sensibilidad y la expansión de la propia interioridad, lo cual tiene que empezar en la formación del estudiante y el docente. Antes que arquitectos todos somos habitantes, así que es deseable que se adopte una actitud profesional producto de una filosofía de vida.

Hace aproximadamente un año tuve la oportunidad de preguntar a la esposa del arquitecto colombiano Rogelio Salmona (1927-2007) cómo es que ella consideraba que él era capaz de diseñar poéticamente los espacios que creaba, a lo que ella me contestó algo que me resume todo: ***Quién no vive intensamente con poesía será incapaz de transmitirla, de diseñar poéticamente.***

## **8.1 Para el arquitecto.**

Sí la recuperación de la capacidad de habitar es posible, entonces la formación y el ejercicio de los profesionales del diseño y la construcción conllevan una gran responsabilidad que hay que asumir, en la toma de decisiones y acciones, por lo que se plantea que es fundamental favorecer la conformación de una ética dentro de la profesión a todos los niveles: estudiantes, docentes y profesionales, desde la teoría hasta en la práctica. Una ética no solo en la conciencia y entendimiento de las implicaciones del ejercicio profesional, para con las personas y el medio natural, social, cultural o histórico, sino también una que establezca las bases del futuro de una arquitectura que tenga como objetivo satisfacer las necesidades de ser-en y habitar el mundo. Plantear una arquitectura en constante autocrítica, abierta al diálogo e intercambio con otras disciplinas y con los mismos habitantes, a quienes además de incluir en los procesos de diseño, también habrá que contribuir en su sensibilización ante la experiencia significativa del espacio arquitectónico. Para lo cual se pueden proponer talleres y cursos en un principio, o incluso tal como en algún momento el arquitecto catalán Josep Muntanya planteaba, que la arquitectura sea una materia incluida en la educación básica, ya que sí todo el tiempo vivimos dentro de espacios arquitectónicos deberíamos estar mucho más conscientemente identificados con ellos y sus efectos en nuestra cotidianeidad, para ser capaces de definir como queremos vivir.

## **8.2 Para el habitante.**

Se invita al habitante, que somos todos, a reflexionar como en todo el transcurrir de su vida se encuentra fundamentalmente en interacción con espacios urbano arquitectónicos que realmente influyen día a día en la construcción de su existencia. Se exhorta a todo habitante a abrirse a las experiencias del mundo, en las que la arquitectura se encuentra incluida, a despertar todos sus sentidos para enriquecer el sentido de su propio ser y a incluir en su vida cotidiana momentos restauradores y transformadores de vacío introspectivo para reconectar con su esencia profunda y volver a sentir el goce pleno de habitar el mundo.

Para cerrar este trabajo quiero añadir que muchos de los conceptos y temas que este trabajo se propuso ambiciosamente recorrer, son apenas un atisbo de su profundidad, por lo que quedan como esbozos de futuros estudios y exploraciones. Tal es el caso del particular interés que me genera la polaridad perturbadora de lo sublime en la arquitectura contemporánea tal como lo emprende el arquitecto Anthony Vidler y ahondar en más en cuestiones de la indeterminación como la vacuidad y la ausencia en la teoría de Peter Eisenman. Así mismo me interesan otros ámbitos fenomenológicos del habitar y su incidencia en la vida humana, que así como el espacio tiene una relación con la interioridad humana espiritual, también la tiene con el erotismo y la muerte, temas que me gustaría explorar más adelante.

Por lo pronto todo lo aquí explorado se puede traducir a una propuesta académica de la que ya he realizado un bosquejo y que por ahora lleva el título de *Teorías contemporáneas para contribuir al diseño de un habitar significativo*.

Por ahora sólo quiero concluir esta fase, que seguro encontrará continuidad en mi persona en el ámbito teórico y en la práctica arquitectónica, con un profundo agradecimiento a quienes contribuyeron a que para mí fuera posible esta profunda experiencia de aprendizaje personal de la que emergen más preguntas para continuar explorando.

Termino lo que apenas inicio, con estas palabras de Heidegger en las que se vislumbra que la recuperación de la capacidad de habitar reside primero en la recuperación del espacio para la expansión espiritual (*medirse con la divinidad*) dentro y fuera de nuestro ser, para que entonces seamos capaces de hacer de nuestra existencia un acontecer poético.

*“...poéticamente habita el hombre...”. Que los poetas habitan a veces poéticamente es algo que aún podríamos imaginar. Sin embargo, ¿cómo “el hombre”, y esto significa: todo hombre, y siempre puede habitar poéticamente? ¿No es todo habitar incompatible con lo poético? Nuestro habitar está acosado por la carestía de viviendas. Aunque esto no fuera así, hoy en día nuestro habitar está azuzado por el trabajo –inestable debido al caza de ventajas y éxitos-, apresado por el sortilegio de la empresa del placer y del ocio. Pero allí donde, en el habitar de hoy queda aún espacio y se ha podido ahorrar algo de tiempo para lo poético, en el mejor de los casos, esto se realiza por medio de la ocupación con las artes y las letras ya sean éstas escritas o emitidas (por radio o televisión). La poesía queda entonces negada como un inútil languidecer o un revolotear hacia lo irreal y es rechazada como fuga a lo idílico, o bien se la cuenta entre la literatura. A la validez de ésta se la evalúa según los módulos de la actualidad de cada momento. Lo actual, a su vez, está producido y dirigido por los órganos que forman la opinión pública de la sociedad civilizadora. Uno de sus funcionarios –es decir, impulsor e impulsado a la vez- es la empresa literaria. De este modo la poesía no puede aparecer de otra manera que en forma de literatura. (...) El poetizar construye la esencia del habitar. Poetizar y habitar no sólo no se excluyen. No, poetizar y habitar, exigiéndose alternativamente el uno al otro, se pertenecen el uno al otro. “Poéticamente habita el hombre...” ¿Habitamos nosotros poéticamente? Probablemente habitamos de un modo absolutamente impoético. Si esto es así, ¿queda desmentida la palabra del poeta y se convierte en algo no verdadero? No. La verdad de su palabra queda corroborada del modo más inquietante. Porque un habitar sólo puede ser impoético, si el habitar, en su esencia, es poético. (...) El hecho de que nosotros moremos de un modo impoético, y hasta qué punto moramos así, es algo que sólo podemos experienciarlo si sabemos lo que es lo poético. Si nos alcanzará o no un giro del habitar impoético, y cuando nos alcanzará, es algo que sólo podemos esperar si no perdemos de vista lo poético. (...) El poetizar es la capacidad fundamental del habitar humano. Pero el hombre únicamente es capaz de poetizar según la medida en la que su esencia está apropiada a aquello que por sí mismo tiene poder sobre el hombre y que por esto necesita y pone en uso su esencia. (...) ¿Cuándo, y para cuánto tiempo, se da el poetizar propio y verdadero? Hölderlin lo dice en los versos que ya hemos leído (...) “...mientras la amabilidad dura aún junto al corazón (...) es decir, llegada (venida a ponerse junto a) cabe la esencia morante del hombre, como interpelación de la medida al corazón de tal modo que ésta se vuelva a la medida. Mientras dura este advenimiento de la gracia, mientras ocurre esto, logra el hombre medirse con la divinidad. Si este medir acaece propiamente entonces el hombre poetiza desde la esencia de lo poético. Si acaece propiamente lo poético, entonces el hombre mora poéticamente sobre esta tierra; entonces como dice Hölderlin en su último poema, “la vida del hombre” es una “vida que habita” (...)*

(Heidegger, 2001: 139, 150 - 152).





## Fuentes de información

### ▪ Bibliografía analítica

BACHELARD, Gastón; *La Poética del Espacio*. Trad. Ernestina De Champourcín; ed. Fondo de Cultura Económica; Cd. de México, 2010; 2ª edición; pp. 281

El filósofo francés Gastón Bachelard nos regala sus reflexiones sobre la poética espacial en este libro originalmente de 1958, el cual es referente obligado para todos los que están interesados en adentrarse a esta temática. Sus escritos sobre la casa como refugio, protección y referente del mundo, la memoria, la imaginación, nos llevan a revalorar todos esos elementos que como los describe Juhani Pallasmaa son materia prima personal interna utilizables como recursos para el proyecto arquitectónico que quiere inspirar la poética para habitar.

CISNEROS, Armando; *El sentido del espacio*. Ed. Porrúa; Cd. de México, 2006; 1ª ed. pp. 135

El autor, Armando Cisneros lleva a un recorrido por la historia del concepto del espacio en diversas disciplinas, y la relación entre ellas, lo cual ha llevado a evolucionar el término. Desde la filosofía hasta las ciencias, con nuevos aportes de pensamiento y descubrimientos físicos, astronómicos y matemáticos, la idea de lo espacial se ha ido transformando. Hace énfasis en la importancia del concepto en la historia de la humanidad como ubicación de nuestro lugar en el mundo y la relación con lo que nos rodea, la idea del espacio es básica para el estudio de la arquitectura y de la existencia.

CONDE, Yago; *Arquitectura de la Indeterminación*. Ed. Actar; Barcelona, 2000; 1ª ed. pp. 287

El libro se basa en la tesis doctoral del arquitecto Yago Conde. El término *indeterminación* se basa en el uso por el músico norteamericano John Cage para explicar sus procesos de composición musical. El autor utiliza el concepto para ligarlo de otras artes como la poesía o la propuesta de Duchamp hasta encontrar vínculos hacia una arquitectura también *indeterminada*, sustentada en conceptos filosóficos contemporáneos como los Gilles Deleuze. La *indeterminación* está basada en lo aleatorio, experimental y el cambio de paradigmas en los procesos creativos.

CHENG, Francois; *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Trad. Amelia Hernández; ed. Monte Ávila Editores; Caracas, Venezuela, 1989; 1ª edición; pp. 120

Este libro nos introduce a la idea del vacío en la filosofía y el arte que en la tradición oriental son consecuencia no de un pensamiento religioso, sino de una manera profunda de entender al mundo donde la espiritualidad no se aísla como punto a parte de la vida. En filosofías como la taoísta, originaria de China, el vacío es entendido como ámbito de transformación evolutiva, donde depurando lo superfluo, conocemos nuestra verdadera esencia y cultivamos la visión de lo esencial alrededor nuestro, de ahí que sea lugar de un proceso de aprendizaje, purificación y sabiduría para llegar a la plenitud de la existencia humana. Cheng explica el concepto de vacío en Oriente desde el pensamiento hasta su expresión en la pintura china tradicional, donde el color, las pinceladas, la densidad de la tinta, el fondo y los temas se entretajan para ejercitar y manifestar un concepto abstracto y profundo de resonancia espiritual.

DE PRADA, Manuel. **Arte y vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura.** Ed. Nobuko; Buenos Aires, Argentina, 2009; 1ª edición. pp. 115

Un breve libro que abre un mundo extenso, el de la presencia del vacío de manera significativa en el arte a lo largo de su historia, pues incluso cita ejemplos desde la pintura rupestre. Sus capítulos revisan varias disciplinas artísticas: la pintura, la escultura y la arquitectura. Y cada una de ellas se va nutriendo de los conceptos filosóficos (principalmente el oriental y el de Heidegger), de ejemplos que De Prada relaciona con estos conceptos, y de un sustento construido en varios teóricos estéticos y arquitectónicos. Por lo que presenta análisis de la noción del vacío, como concepto y como parte de la composición, en de obras artísticas y arquitectónicas de acuerdo al sustento teórico que va construyendo.

HEIDEGGER, Martin; **El Arte y el Espacio.** Trad. Jesús A. Escudero; Herder Editorial; Barcelona, España. 2009; 1ª edición; pp. 45

Este es un breve texto que escribió el filósofo y fue publicado en 1969, un año después de conocer al escultor vasco Eduardo Chillida, a quien dedica el ensayo, y con el que se dice entabló una amistad y colaboración intelectual. Su primera edición se limitó a 150 ejemplares. Heidegger concentra sus reflexiones sobre el espacio, resumiendo su idea claramente. Todo ello para dar lugar a las disertaciones sobre el concepto de vacío, tan importante y presente en la obra escultórica de Chillida. Ideas filosóficas sobre el espacio, vacío y el arte están presentes en este ensayo.

HEIDEGGER, Martin; **Arte y Poesía.** Trad. Samuel Ramos; Fondo de Cultura Económica; Cd. de México, México, 2006; 1ª edición; pp. 124

Recopilación de dos escritos de Heidegger: “El origen de la obra de arte” y “Hölderlin y la esencia de la poesía”. Este libro muestra la concepción de Heidegger del arte, el objeto artístico, la verdad en el arte y el acercamiento a la obra de Hölderlin y el por qué lo eligió el filósofo como modelo poético de sus pensamiento. Aquí se encuentra el fundamento de *todo arte es en esencia Poesía*, el vínculo entre las distintas disciplinas artísticas. Es aquí donde encuentro la base de la relación entre Música y Arquitectura, la Poética para seguirla desarrollando.

KANT, Immanuel; **Crítica del discernimiento.** Trad. Roberto Aramayo; Ed. A. Machado Libros; Madrid, España, 2003; 1ª edición; pp. 536

También llamada la Crítica del Juicio o la Crítica de la facultad de juzgar, esta es una obra que el filósofo alemán Immanuel Kant escribió en 1790. Es la última parte que completa una trilogía sobre las críticas, antecedida por La Crítica de la Razón Pura y la Crítica de la Razón Práctica. La Crítica del Discernimiento establece fundamentos para la estética moderna. Para el presente tema de investigación, son especialmente útiles las reflexiones en torno al gusto, a lo bello y a lo sublime.

MONTES, Graciela; ***La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético.*** Fondo de Cultura Económica; Cd. de México, México, 2001; 1ª edición; pp.119

En la brevedad de su contenido, Graciela Montes nos comparte un tesoro. Entre los relatos que recupera de sus propias memorias de la niñez, la escritora argentina especializada en literatura infantil, nos transporta a nuestras propias memorias. Recordamos e imaginamos al recorrer las letras de este libro, y con ello reflexionamos sobre lo artístico, sobre la importancia del juego, y de la defensa del espacio poético como una manera de preservar e impulsar las experiencias significativas en la vida del ser humano.

MUNTAÑOLA, Josep. ***Poética y arquitectura.*** Ed. Anagrama. Barcelona, España, 1981; 1ª edición; pp. 119

Para el arquitecto y teórico catalán Josep Muntàñola, el buscar poética en la arquitectura, es un resultado lógico después del movimiento moderno, el cual priorizaba la forma y la función, y dejó en su lugar vacíos sobre la dimensión humana. Este libro empieza haciendo un recorrido histórico de la búsqueda de la poética en la arquitectura a partir de la postura Aristotélica hasta llegar a analizar su presencia en el diseño de algunos ejemplos en base a un análisis semiótico. Muntàñola estudia como la arquitectura se genera a partir de su contexto físico, histórico y social, lo cual resume en un concepto que irá desarrollando denominado como topogénesis en el cual siempre vincula a la poética.

NESBITT, Kate. ***Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory. 1965-1995.*** Princeton Architectural Press; New York, USA, 1996; 1ª edición; pp. 606

Kate Nesbitt es profesora de Teoría y Diseño Arquitectónico en la Universidad de Virginia en los Estados Unidos. Entre sus investigaciones se encuentra el estudio de los paradigmas que al surgir marcan la introducción de la posmodernidad en la construcción de la teoría arquitectónica a partir del año de 1965. En este libro hace un recorrido crítico por la historia de la arquitectura de las décadas más recientes por medio de la recopilación de textos de los teóricos más influyentes en el campo. Los paradigmas teóricos que subraya son: la Fenomenología, el rescate de la Estética de lo Sublime, las Teorías Lingüísticas, el Marxismo y el Feminismo.

ZUMTHOR, Peter. ***Pensar la Arquitectura.*** Trad. Pedro Madrigal; Ed. Gustavo Gili; Barcelona, España; 2009. 2ª edición; pp.95

Traducción del libro original editado en alemán en 2006, es un recopilatorio de textos escritos por el arquitecto suizo ganador del premio Pritzker del año 2009, Peter Zumthor. Cada ensayo fue parte de distintas conferencias dadas entre 1988 y 2004 en distintos foros donde se discutieron temas de arquitectura alrededor del mundo. Peter Zumthor no pretende crear una teoría intelectual, más bien es una manera de expresar sus ideas sobre los distintos temas, su proceso creativo y sus obras. Estas reflexiones profundas y muchas veces emotivas, lo cual es congruente con la poética que nos presenta en muchos de los espacios arquitectónicos que el diseña.

## ▪ Bibliografía

ABBAGNANO, Nicola; **Diccionario de Filosofía**. Trad. G. Calderón/ E. Cazenave/ González R. Fondo de Cultura Económica; México, 2004; 4ª edición; pp. 1103.

ADORNO, Theodor. **Teoría Estética**. Trad. Fernando Riza. Editorial Taurus; Madrid, España, 1980; 1ª edición; pp. 479.

– & HORKHEIMER, Max. **Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos**. Trad. Juan José Sánchez. Editorial Trotta; Madrid, España, 1993; 3ª edición; pp. 303.

ALDRETE-HAAS, José Antonio compilador y otros. **Arquitectura y percepción**. Universidad Iberoamericana; México, 2007; 1ª edición; pp. 156.

ALLSOPP, Bruce. **A Modern Theory of Architecture**. Routledge & Kegan Paul; Melbourne, 1977. 1ª ed.; pp. 102.

ARGAN, Julio Carlo. **El concepto del Espacio Arquitectónico. Desde el barroco a nuestros días**. Ediciones Nueva Visión; Buenos Aires, Argentina, 1977; 1ª edición; pp.191.

ARISTÓTELES. **La Poética**. Trad. Juan D. García Bacca. Editorial Universitaria UNAM; Ciudad de México, México, 1945, 1ª edición; pp. 47 de 175.

– **La Poética**. Trad. E. Schlesinger. Ed. Losada; Bs. Aires, Argentina, 2003; 1ª ed.; pp.127

BACHELARD, Gastón; **El Derecho de Soñar**. Trad. Jorge Ferreiro. Fondo de Cultura Económica; Madrid, España, 1997; 1ª edición; pp. 251.

– **La intuición del instante**. Trad. Jorge Ferreiro. Fondo de Cultura Económica; México, 1999; 2ª edición; pp.137.

– **La Poética del Espacio**. Trad. Ernestina De Champourcín. Fondo de Cultura Económica; Cd. de México, México, 2010; 2ª edición; pp. 281.

BARRIOS, Dulce María. **La caracterización de la vivienda sustentable en: La vivienda en México. Temas contemporáneos**. Esther Maya y Effychia Bournazou compiladoras; UNAM; Cd. de México, México, 2012; 1ª edición; pp. 143.

BURKE, Edmund; **De lo sublime y lo bello**. Alianza Ed.; Madrid, España, 2005; 1ª ed.; pp. 223.

CAGE, John; **Escritos al oído**. Presentación y trad. por Carmen Pardo. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia; Murcia, España, 2007a; 1ª ed.; pp. 209.

– **Silencio**. Trad. Marina Pedraza; Ardora Ediciones; Madrid, España, 2007b; 1ª ed.; pp. 288.

– **Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles**. Trad. Luis Justo; Monte Ávila Editores; Ciudad de México, México, 2010; 1ª edición; pp.319.

CASSIRER, Ernst. *El mito del Estado*. Trad. Eugenio Imaz; Fondo de Cultura Económica; México, 1985; 1ª edición; pp.98.

– *Antropología Filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Trad. Eugenio Imaz; Fondo de Cultura Económica; México, 1997; 2ª edición; pp.335.

– *Filosofía de las formas simbólicas. Tomo II. El Pensamiento mítico*. Trad. Armando Morones; Fondo de Cultura Económica; México, 2003; 2a edición; pp.320.

CISNEROS, Armando; *El sentido del espacio*. Ed. Porrúa; Cd. de México, 2006; 1ª ed.; pp. 135.

CONDE, Yago; *Arquitectura de la Indeterminación*. Ed. Actar; Barcelona, España, 2000; 1ª edición; pp. 287.

CRUZ PETIT, Bruno; *Breve Historia Social del Interior Doméstico*. Ediciones Motolinía; Cd. de México, México, 2011. 1ª edición; pp. 123.

CHANG, Amos Ih Tiao. *The Tao of Architecture*. Princeton University Press; New Jersey, USA, 1981; 1ª edición: pp.72

CHENG, Francois; *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Trad. Amelia Hernández; Monte Ávila Editores; Caracas, Venezuela, 1989; 1ª edición; pp. 120.

DANTO, Arthur; *El abuso de la belleza*. Trad. Charles Roche; Ed. Paidós; Barcelona, España, 2005; 1ª edición; pp. 234.

DE PRADA, Manuel. *Arte y vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*. Ed. Nobuko; Buenos Aires, Argentina, 2009; 1ª edición; pp. 115.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. y notas: José Luis Pardo; Editorial Pre-textos. Valencia, España 2003; 2ª edición; pp. 179.

DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Trad. Samuel Ramos; Fondo de Cultura Económica; Cd. de México, México, 1949; 1ª edición; pp. 316.

ECO, Umberto. *La Estructura Ausente. Introducción a la semiótica*. Trad. Francisco Serra; Editorial Lumen; Barcelona, España, 1986; 3ª edición; pp. 379

EISENMAN, Peter. *En Terror Firma: In Trails of the Grotexes* en: *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory. 1965-1995*. Kate Nesbitt compiladora. Princeton Architectural Press; New York, USA, 1996; 1ª ed.; pp. 606.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil. Editorial Guadarrama/ Punto Omega; Madrid; 1981; 4ª edición; pp.130.

ETTINGER, Catherine & JARA, Salvador. *Arquitectura contemporánea*. Plaza y Valdés Editores; Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo; Michoacán, México, 2008. 1ª edición; pp. 226.

FARRE, Luis. *Categorías Estéticas*. Editorial Aguilar; Madrid, España 1967; 1ª edición; pp. 132.

FREUD, Sigmund. *Lo ominoso*. (Lo siniestro). Extraído de la versión electrónica de "Freud Obras Completas." Volumen XVII. *De la neurosis infantil (1917-1919)*. Trad. José L. Echeverry; Amorrutu editores; Buenos Aires Argentina, 1992; 1ª edición; pp. 301.

GADAMER, Hans-Georg. *La Actualidad de lo Bello. El arte como juego símbolo y fiesta*. Trad. A. Gómez Ramos. Paidós Ibérica S.A., Barcelona, España, 1991, 1ª edic.; pp. 58

GARBUÑO, Eugenio. *Estética del vacío. La desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*. UNAM / ENAP; Ciudad de México, México, 2010; 1ª edición; pp.174.

GARCIA OLVERA Héctor & HIERRO GÓMEZ Miguel. *La espacialidad y la experiencia de lo espacial en lo arquitectónico*. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Arquitectura; Ciudad de México, México, 2012; 1ª edición; pp.155.

GODOY, Iliana (Yliana). *Sincronicidad y arte mesoamericano*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Dirección de Fomento Editorial. Puebla, México. 2011; 1ª edición; pp.67

GYATSO, Tenzin (XIV Dalai Lama). *El Universo en un solo átomo*. Traducción y edición: Grupo Editorial Random House Mondadori; Cd. de México, México, 2007; 1ª edición; pp. 253.

HALL, Edward T. *La dimensión oculta*. Trad. Félix Blanco; Siglo XXI Editores; México, 2011; 1ª edición; pp.255.

HARRIES, Karsten; *The Ethical Function of Architecture*. The MIT Press; Massachusetts, USA, 1998; 1a ed.; pp. 403.

HEGEL, George W.F. *Sistema de las Artes. Arquitectura, escultura, pintura y música*. Trad. Manuel, Graneli; Espasa Calpe Argentina S.A; Buenos Aires, Argentina, 1974; 1ª edición; pp. 164.

HEIDEGGER, Martin; *El Ser y el Tiempo*. Trad. José Gaos. Fondo de Cultura Económica; Cd. de México, México, 1986; 2ª edición; pp. 478.

– *De camino al habla*. Trad. Yvez Zimmerman. Serbal; Barcelona España, 1987 1ª edición; pp. 247.

– *El concepto de tiempo*. Trad. R. Gabás Pallás y J. A. Escudero. Trotta S.A.; Madrid, España, 1999; 1ª edición; pp. 9.

– *Conferencias y artículos*. Trad. Eustaquio Barjau. Serbal; Barcelona, España, 2001; 2ª edición; pp. 208.

– *¿Qué es la metafísica?* Trad. H. Cortés y A. Leyte. Alianza Editorial.; Madrid, España, 2003; 1ª edición; pp. 93.

– *Arte y Poesía*. Trad. Samuel Ramos; Fondo de Cultura Económica; Cd. de México, México, 2006; 1ª edición; pp. 124.

– *El Arte y el Espacio*. Trad. Jesús A. Escudero; Herder Editorial; Barcelona, España. 2009; 1ª edición; pp. 45.

– *Caminos del Bosque*. Trad. Helena Cortés Y Arturo Leyte. Alianza Editorial; Madrid, España, 2010; 1ª edición; pp. 279.

HOLL, Steven. *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Trad. Moisés Puente; Gustavo Gili; Barcelona, España, 2011; 1ª edición; pp. 64.

HUSSERL, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Trad. Luis E. González; UNAM. Instituto de Investigaciones filosóficas; Cd. de México, México 2000; 1ª edición; pp. 157.

JANÉS, Clara. *La indetenible quietud. Entorno a Eduardo Chillida*. Editorial Siruela; Barcelona, España, 2008.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Trad. Luis A. Bredlow; Editorial Anagrama; Barcelona, España, 1998; 1ª edición; pp. 198.

KAHN, Louis. **Louis I. Khan: Essential Texts**. W.W. Norton and Company; New York, USA, 2003.

KANT, Immanuel; **Lo bello y lo sublime**. Trad. A. Sánchez / F. Rivera; Espasa Calpe; Cd. de México, México, 1985; 9ª edición; pp.159.

– **Crítica del discernimiento**. Trad. Roberto Aramayo; Ed. A. Machado Libros; Madrid, España, 2003; 1ª edición; pp. 536.

LAO TSÉ. **Tao Te King**. Trad. y comentarios: Richard Wilhelm; Ed. Sirio, S.A.; Málaga, España, 2009; pp. 267.

LAPOUJADE, María Noel. **Filosofía de la imaginación**. Ed. Siglo XXI Editores; Cd. de México, México, 1988; 1ª edición; pp. 265.

LYOTARD, Jean-Francois; **Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo**. Trad. Horacio Pons; Ed. Manantial; Buenos Aires, Argentina, 1998; 1ª edición: pp. 204.

MADERUELO, Javier. **La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos**. Akal; Madrid, 2008; 1ª edición; pp. 425.

MALLARMÉ, Stéphane. **Antología**. Trad. a los poemas: autores varios, uno por cada uno; Visor Libros; Madrid, 2009; 1ª edición; pp. 261.

MARGUERAT, Daniel. **The First Christian Historian**. The Press Syndicate of The Cambridge University Press. New York, New York, 2004; 1ª edición; pp. 299.

MASIERO, Roberto. **Estética de la arquitectura**. Trad. Francisco Campillo; Machado Libros S.A, Madrid, España, 2003; 1ª edición; pp. 307.

MATURANA, Humberto & VARELA, Francisco. **Autopoiesis and Cognition. The realization of the Living**. D. Reidel Publishing Company; Netherlands, 1980; 1ª edición; pp. 142.

– **De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo**. Editorial Universitaria; Santiago de Chile, 1988; 5ª edición; pp. 139.

– **The Tree of Knowledge. The Biological Roots of Human Understanding**. Trad. inglés Robert Paolucci; Shambala Publications; Boston, Massachusetts, USA, 1998; 2ª edición; pp. 269.

MAY, Mike. **Sensation and Perception**. Chelsea House; New York, USA, 2007; 1ª edición; pp. 120.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **The Visible and the Invisible**. Trad. Alphonso Lingins; Northwest University Press; USA, 1968; pp. 282.

– **El ojo y el espíritu**. Trad. Jorge Romero Brest; Ediciones Paidós. Barcelona, España, 1986; pp. 69.

– **Phenomenology of Perception**. Trad. inglés. Routledge & Paul Kegan; Routledge; London, England, 2002; pp. 544.

MITIAS, Michael (editor). **Aesthetic Quality and Aesthetic Experience**. Rodopani; Amsterdam, 1998; 1ª edición; pp. 178.

MONTANER, Josep Maria; **Arquitectura y crítica**. Gustavo Gili; Barcelona, España, 2007; 2ª edición; pp. 120.

– **La Modernidad Superada**. Gustavo Gili; Barcelona, España, 2011; 2ª edición; pp. 189.

MONTES, Graciela; **La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético**. Ed. Fondo de *Cultura Económica*; Cd. de México, México, 2001; 1ª edición; pp.119.

MUNTAÑOLA, Josep. **Topogénesis Tres. Ensayo sobre la significación en arquitectura**. Oikos-Tau. Barcelona, España, 1978; 1ª edición; pp.154.

– **Topogénesis Tres. Ensayo sobre la significación en arquitectura**. Oikos-Tau. Barcelona, España, 1980; 1ª edición; pp. 204.

– **Poética y arquitectura**. Ed. Anagrama. Barcelona, España, 1981; 1ª edición; pp. 119.

NESBITT, Kate (compiladora). **Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory. 1965-1995**. Ed. Princeton Architectural Press; New York, USA, 1996; 1ª edición; pp. 606.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras inmortales. La Gaya Ciencia. Tomo I**. Trad. E. Eidelstein/ M. Garrido/ C. Palazón; Edicomunicación, S.A; Barcelona, España, 2003; 1ª edición, pp. 479.

– **Así habló Zaratustra**. Trad. Fco. Javier Carretero; Edimat Libros S.A.; Madrid, España, 2010; 1ª edición; pp. 304.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Nuevos caminos de la Arquitectura: Existencia, espacio y arquitectura**. Trad. Adrián Margarit. Ed. Blume; Barcelona, España. 1975; 1ª edición; pp. 145.

– **Intenciones en Arquitectura**. Trad. J. Avia Sainz/ F.González Fernández; Gustavo Gili; Barcelona, España, 2001; 3ª edición; pp. 240.

– **The Phenomenon of Place** en: *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory. 1965-1995*. Kate Nesbitt compiladora. Ed. Princeton Architectural Press; New York, USA, 1996; 1ª edición; pp. 606.

ORENDÁIN, María Emilia. **En Busca de Barragán. Tomo 3. El instante fugaz**. Ediciones de la Noche; Guadalajara, Jalisco, México, 2004; 1ª edición; pp.117.

OTTO, Rudolf. **Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios**. Trad. Fernando Vela; Alianza Editorial. Barcelona, España, 2001; 1ª edición; pp. 224.

PALLASMAA, Juhani. **The Geometry of Feeling: A Look at Phenomenology of Architecture** en: *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory. 1965-1995*. Kate Nesbitt compiladora. Ed. Princeton Architectural Press; New York, USA, 1996; 1ª ed.; pp. 606.

– **Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos**. Trad. Moisés Puente; Ed. Gustavo Gili; Barcelona, España; 2010. 1ª edición; pp.76.

– **La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura**. Trad. Moisés Puente; Ed. Gustavo Gili; Barcelona, España; 2012. 1ª edición; pp.191.

– **La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura**. Trad. Carles Muro; Ed. Gustavo Gili; Barcelona, España; 2014. 1ª edición; pp.184.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica. Cd. de México, México, 2003. 4ª edición; pp. 305.

PLATÓN. *El Banquete. Obras completas*. Edición de Patricio Azcárate. Tomo V. Medina y Navarro Editores; Madrid, España, 1871; pp. 366.

PRIGOGINE, Ilya. *Tan sólo una ilusión? : una exploración del caos al orden*. Trad. Francisco Martín. Tusquets; Barcelona, España, 1997; 1ª edición; pp. 325.

RACIONERO, Luis. *Textos de Estética Taoísta*. Alianza Editorial; Madrid, España, 1983; 1ª edición; pp. 241.

RIGGEN, Antonio (compilador). *Luis Barragán. Escritos y Conversaciones*. El Croquis Editorial; Madrid, España, 2000; 1ª edición; pp. 200.

ROYO, Jordi. *La imagen poética*. Ediciones Bassarai; Vitoria-Gasteiz, España, 2004; 1ª edición; pp. 150.

SALDARRIAGA, Alberto. *La arquitectura como Experiencia. Espacio, cuerpo y sensibilidad*. Villegas Editores; Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes; Bogotá, Colombia, 2002; 1ª edición; pp. 319.

SARQUIS, Jorge compilador y otros; *Arquitectura y modos de habitar*. Editorial Nobuko y Ediciones de la U; Bogotá, Colombia, 2011; 1ª edición; pp. 160.

SCHEFF, Thomas. *La catarsis en la curación, el rito y el drama*. Trad. Juan J. Utrilla; Fondo de Cultura Económica; México, 1986; 1ª edición; pp.198.

SELLÉS, Juan Fernando. *Curso Breve de Teoría del Conocimiento*. Universidad de la Sabana; Bogotá, Colombia, 1997; 1ª edición; pp. 84

TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Trad. Francisco Rodríguez. Ed. Tecnos (Grupo Anaya S.A.); Madrid, España, 2001; 6ª edición; pp. 387

VAN DEN BERGH, Wim. *La Interfaz Entre la Experiencia y la Intuición o Aprendiendo de Ícaro* en: *Arquitectura y percepción*. José Antonio Aldrete-Hass compilador Universidad Iberoamericana; México, 2007; 1ª edición; pp. 156.

VARGAS LLOSA, Mario. *La civilización del espectáculo*. Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V.; Cd. de México, México, 2012; 1ª edición; pp.228.

VATTIMO, Gianni. *La sociedad transparente*. Trad. Teresa Oñate. Ediciones Paidós Ibérica S.A.; Barcelona, España, 1990; 1ª edición; pp. 172.

VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. The MIT Press; Massachussets, USA, 1992; 1ª edición; pp.257.

– *Theorizing the Unhomely* en: *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory. 1965-1995*. Kate Nesbitt compiladora. Ed. Princeton Architectural Press; New York, USA, 1996; 1ª ed.; pp. 606.

ZUMTHOR, Peter. *Pensar la Arquitectura*. Trad. Pedro Madrigal; Ed. Gustavo Gili; Barcelona, España; 2009. 2ª edición; pp. 95.

– *Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor*. Trad. Pedro Madrigal; Ed. Gustavo Gili; Barcelona, España, 2011. 1ª edición; pp.75.

– & HAUSER, Sigrid. *Peter Zumthor Therme Vals*. Scheidegger & Spiess; Zurich, Switzerland; 2011, 3ª edición; pp. 190.

## ▪ Artículos hemerográficos

CASTELLANOS, Raúl. *Poché o la Representación del Residuo*. Publicado en: EGA revista de expresión gráfica arquitectónica; Universidad Politécnica de Valencia; Valencia; no. 15, 2010; pp. 170-181

HEYNEN, Hilde. *Architecture between Modernity and Dwelling: Reflections on Adorno's Aesthetic Theory*. Publicado en: Assemblage; MIT Press; Massachusetts; no.17 abril, 2007; pp. 79-91.

INGERSOLL, Richard. *Peter Zumthor. El arquitecto de la Montaña Mágica*. Publicado en: Arquitectura Viva; Madrid; no. 56 septiembre-octubre 1997; pp. 84-85.

– *La caverna de la salud. Baños termales, Vals, Suiza*. Publicado en: Arquitectura Viva; Madrid; no. 56 septiembre-octubre 1997; pp. 86-93.

– *El vacío sagrado: Kunsthaus, Bregenz, Austria*. Publicado en: Arquitectura Viva; Madrid; no. 56 septiembre-octubre 1997; pp. 94-101.

GARDINETTI, Marcelo. *Peter Eisenman, siete puntos*. Publicado en: Revista Minerva; Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid; no. 8, 2008.

GODOY, Iliana (Yliana). *Luis Barragán, el espacio que interroga*. Publicado en: Revista Siempre; México; no. 1861 febrero, 1989.

– *Espacios de la ausencia: De Chirico, Villaurrutia y Barragán*. Publicado en: Bitácora. Facultad de Arquitectura de la UNAM; México; no. 6, 2001; pp. 14-19.

PUENTE, Iker. *Filosofía oriental y ciencias cognitivas: una introducción*. Universidad Autónoma de Barcelona. Departamento de Psicología Evolutiva y de la Educación. Publicado en: Enrahonar. Quaderns de Filosofia; Barcelona; no. 47, 2011; pp.15-37.  
RACO, Revistes Catalanes amb Accés Obert.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto/ PELLETIER, Louise. *Architectural Representation beyond Perspectivism*. Publicado en: Perspecta; Yale University School of Architecture; USA; vol. 27, 1992; pp. 20-39

## ▪ Publicaciones electrónicas

BARTHES, Roland. **La muerte del autor**. Trad. C. Fernández Medrano; Publicado en Revista la Letra del Escriba; Cuba; no. 51, 2006; pp. 5. Edición electrónica en: [cubaliteraria.cu](http://cubaliteraria.cu)

BAUMAN, Zygmunt. **La cultura en la era de consumo**. En La cultura en el mundo de la modernidad líquida. Trad. Lilia Mosconi; Fondo de Cultura Económica. Publicado por La Nación; Argentina, 2013. Edición electrónica en: [lanacion.com.ar](http://lanacion.com.ar)

DE LA CRUZ, Miguel Ángel. **El problema cuerpo-mente, distintos planteamientos**. Publicado en: Red Científica. Ciencia, Tecnología y Pensamiento; Madrid, 2002. Ed. Elect. en: [redcientifica.com](http://redcientifica.com)

DERRIDA, Jaques. **La Diferencia. (Différance)**. Publicado con fines académicos por la Escuela de Filosofía Universidad Arcis, Santiago de Chile. Edición electrónica en: [philosophia.cl](http://philosophia.cl)

FERDIG, Mary A. **Complexity Theories: Perspectives for Social Construction of Organizational Transformation**. Benedictine University; Illinois, USA, 2000; pp.20 Publicado en: [sba.muohio.edu](http://sba.muohio.edu)

GÓMEZ, Rafael. **Martin Heidegger**. Filosofía Mercabá; Méx., 2011. Publicado en: [mercaba.org](http://mercaba.org)

HEIDEGGER, Martin; **Construir, Habitar y Pensar**. Trad. Eustaquio Barjau. Publicado con fines académicos en Conferencias y artículos Serbal; Barcelona; 1994. Ed. electrónica en: [es.scribd.com](http://es.scribd.com)

LONGINO, Dionysius Cassius. (Pseudo Longinus) **On the Sublime**. Publicado con fines académicos por Western Illinois University; Illinois, 2007. Ed. electrónica en: [faculty.wiu.edu](http://faculty.wiu.edu)

MARTIN Morillas, Antonio Miguel. **La nada en el segundo Heidegger y el vacío en oriente. Hermenéutica contrastativa**. Tesis Doctoral del Departamento de Filosofía de la Universidad de Granada. Editorial de la Universidad de Granada; Granada, 2003; pp. 618. Edición electrónica en: [digibug.ugr.es](http://digibug.ugr.es)

MARTINEZ, Yaiza. **Entrevista a Francisco Rubia. Las neurociencias han superado el dualismo cerebro-mente**. Publicado en: Tendencias 21; Madrid, 2013. Blog electrónico: [tendencias21.net](http://tendencias21.net)

MUÑOZ, Carlos. **La disolución del problema mente-cuerpo**. Publicado en: A parte Rei. Revista de Filosofía; Madrid; no. 31 enero 2004. Edición electrónica en: [serbal.pntic.mec.es](http://serbal.pntic.mec.es)

NIETZSCHE, Friedrich. **El nacimiento de la Tragedia**. Publicado por Proyecto Espartaco con fines académicos; Chile, 2012; pp. 107. Edición electrónica en: [proyectoespartaco.com](http://proyectoespartaco.com)

– **La Gaya Ciencia**. Publicado por Scribd digital library. San Fco., California, 2007; pp. 114. Edición electrónica en: [es.scribid.com](http://es.scribid.com)

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. **Questions of representation: the poetic origin of architecture**. Arq. Vol. 9, no. 3/4; 2005. Publicado en: [designspeculum.com](http://designspeculum.com)

S/A. **Euphysician Managment. Compilación de artículos**. Publicado con fines académicos por la Universidad Rafael Landívar; Guatemala, 2013; pp. 40 (de la 455 a la 495 de la publicación original). Publicado en: [blbio3.url.edu.gt](http://blbio3.url.edu.gt)

TANIZAKI, Junichiro. **El elogio de la sombra**. Publicado por Librodot.com; 2012. Edición electrónica en: [librodot.com](http://librodot.com)

ZABALBEASCOA, Anaxu; **Peter Eisenman. La máxima ambición siempre es necesaria**. El País versión electrónica; Madrid, 10 de abril 2011. Ed. electrónica en: [elpais.com](http://elpais.com)

## ▪ Dictionarios en línea

**Diccionario DIX alemán/español.** Alemania, 2013.  
Versión electrónica: [dix.osola.com](http://dix.osola.com)

**Diccionario etimológico en línea.** Chile, 2001.  
Versión electrónica: [dechile.net](http://dechile.net)

**Diccionario de la Real Academia Española. (DRAE).** España, 2001; 22ª edición.  
Versión electrónica: [lema.rae.es](http://lema.rae.es)

**Diccionario de sinónimos y antónimos Wordreference.** USA, 2012.  
Versión electrónica: [wordreference.com/sinonimos/](http://wordreference.com/sinonimos/)

**Diccionario Wordreference inglés/español.** USA, 2012.  
Versión electrónica: [wordreference.com/es/translation](http://wordreference.com/es/translation)

## ▪ Asistencia a conferencias en vivo

HOLL, Steven. Conferencia Magistral Premio Kalmanani. Node. Cd. de México, 21 de marzo 2014.

PALLASMA, Juhani. **Space, place and atmosphere. Peripheral perception in architectural experience.** Conferencia Magistral. Mextrópolis. Cd. de México, 25 de marzo, 2014.

## ▪ Trabajo de campo

Entrevistas realizadas a personas que han visitado las Termas de Vals en Suiza. A estas personas que contribuyeron con su tiempo y el compartirme sus experiencias, les agradezco profundamente su invaluable ayuda.

Participación en sesiones del proyecto Alterritorios: Taller de Especulación Experimental Situacionista. Dirección y logística: Interfictios. Ciudad de México, 2014. [alterritorios.com](http://alterritorios.com)

## ▪ Otros

BARRIOS, Dulce María. **Evolución del Pensamiento Occidental.** Cuadro sinóptico para el Curso 2012 de Teoría del Diseño I. Maestría en Diseño Arquitectónico. Posgrado de Arquitectura de la UNAM.

COPANS, Richard. **Les Thermes de Pierre. Série Architectures. 15/19. 26'40''.** Filme producido por: Arte France Les Films D' Ici RMN. Francia, 2001.

DUTTON, Denis. **A Darwinian theory of beauty.** Video de su conferencia para TED en California, USA, Febrero 2010. Publicado en internet por Maria Popova. *Denis Dutton's Provocative Darwinian Theory of Beauty*; Brainpickings. [brainpickings.org](http://brainpickings.org)

Mesas de discusión y trabajo en el Taller de Investigación de Arquitectura y Humanidades de la maestría, impartido por la Dra.en Arq. María Elena Hernández.

## ▪ Índice de Ilustraciones y fotografías

Portada: diseño y fotografía Karina Contreras Castellanos.

1. Diagrama de las dimensiones que componen la unidad de la complejidad existencial humana propuestas para esta investigación
2. Ilustración del Arq. Wim van den Bergh para su conferencia *Interface entre la Experiencia y la Intuición*. Universidad Iberoamericana. México, 1997.
3. Dibujo basado en un tesseracto que es un cubo en cuatro dimensiones. Según diagrama Schlegel.
- 4a. Fotografía: Salk Institute Silhouet. Crédito: Joshua Llaneza, 2007. Publicada en: *flickrriver.com*
- 4b. Fotografía: el Bebedero, Las Arboledas. Crédito: Karina Contreras Castellanos, 2011
5. Diagrama a partir del original de Josep Muntañola: II.1 *Génesis del Simbolismo Humano*. En *Poética y arquitectura*; 1981; pp. 58
6. Diagrama a partir del original de Josep Muntañola: II.2 *La analogía entre el Habitar, el Pensar y el Construir*. En *Poética y arquitectura*; 1981; pp. 59
7. Diagrama de la síntesis de elementos a considerar para el diseño del espacio en el espacio significativo.
- 8a. Pabellón Alemán para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 de Mies van der Rohe reconstruido. Crédito: Karina Contreras Castellanos, 2011
- 8b. Croquis y apuntes del proceso creativo realizados por Lina Bo Bardi para generar el Sesc Pompéia. Adaptación a partir de la ilustración publicada en: De Oliveira, Olivia. *Lina Bo Bardi. Sútis substancias da arquitetura*. RG GG. Sao Paulo, 2006.
- 8c. Sesc Pompéia de Lina Bo Bardi. Interior de la biblioteca pública. Crédito: Karina Contreras Castellanos, 2012
9. Diagrama sintético del proceso poético entre arquitecto, obra y habitante.
- 10. Imagen editada por Karina Contreras a partir de:**
  - 10a. Algunas definiciones de amor. Apuntes personales de Luis Barragán. Publicado en: Orendáin, María Emilia. *El instante fugaz*. Ediciones de la Noche. Guadalajara, 2004.
  - 10b. El Bebedero, Fraccionamiento Las Arboledas, Mayorazgos de los Gigantes, Atizapán, Estado de México. Crédito: Karina Contreras Castellanos, 2005.
  - 10c. Boceto para la localización del árbol junto a la sala en la Casa Gálvez de Luis Barragán. Publicado en: Zanco, Federica, compiladora. *Luis Barragán. La Revolución Callada*. Barragán Foundation / Vitra Design Museum / Museo del Palacio de Bellas Artes. Italia, 2002.
  - 10d. Fotografía del árbol en Casa Gálvez de Luis Barragán, 1955. Publicada en: Zanco, Federica, compiladora. *Luis Barragán. La Revolución Callada*. Barragán Foundation / Vitra Design Museum / Museo del Palacio de Bellas Artes. Italia, 2002.
- 11. Ejemplos de la influencia de la poética de Barragán en la obra de arquitectos posteriores.**
  - 11a. El Bebedero, Fraccionamiento Las Arboledas, Mayorazgos de los Gigantes, Atizapán, Estado de México. Crédito: Karina Contreras Castellanos, 2007.
  - 11b. Casa Montauk de John Pawson. Crédito: Gilbert McCarrgher, 2013. Publicada en: *johnpawson.com*
  - 11c. Casa Gilardi. Crédito: Pov Steve. Publicada en: *Arquitour.com*
  - 11d. Casa Koshino de Tadao Ando. Crédito: Gonzálo Pérez. Publicada en: *Architectuul.com*
12. Ilustración a partir de la original del Arq. Wim van den Bergh para su conferencia *Interface entre la Experiencia y la Intuición*. Universidad Iberoamericana. México, 1997. Publicada en: Alderete-Hass, José Antonio compilador. *Arquitectura y Percepción*; 2007; pp.126
13. *Alud en los Alpes* de Philip James Louthembourg, 1803. Óleo sobre tela. Crédito fotografía: Tate Image de la Tate Gallery, London. Publicada en: *tate-images.com*, 2011.

14. Diagrama de la relación complementaria entre lo bello y lo bello sublime, goce y dolor realizado a partir de lo expuesto por Freud en su ensayo *Lo ominoso (Lo siniestro)*.
15. Vir Heroicus Sublimus de Barnett Newman (1950-1951). Óleo sobre tela. Colección del MOMA: The Museum of Modern Art, NY. Crédito fotografía: Annie Cabigting. Publicada en: *earthfile.com*, 2012.
- 16. Aproximaciones a lo sublime arquitectónico. Cuadro síntesis, ejemplos.**
- 16a. Interior de Catedral de Notre Dame, París. Crédito fotografía: Philips Images. Publicada en: *mnn.com*, 2014.
- 16b. Cenotafio a Newton de Étienne Louis Boullé, 1784. Dibujos de la Biblioteca Nacional de Francia. Publicada en: *thaumatography.net*, 2012.
- 16c. Victorian House. Deram House. s/a. Publicada en: *rebloggy.com*
- 16d. Vista aérea de la Ciudad de México VI. Crédito: Pablo López Luz, 2006. En: *photolucida.org*
- 16e. Monumento a las víctimas judías del Holocausto en Europa de Peter Eisenman, Berlín. 1998-2005. Crédito: Karina Contreras Castellanos, 2008.
- 16f. Blur Building de Diller & Scofidio + Renfro. Pabellón temporal para la Swiss Expo, 2002. Crédito fotografía: propiedad de DS+R. Publicada en: *dsrny.com*, 2014.
- 16g. Fuente de los Amantes de Luis Barragán, Los Clubes, Arboledas, Estado de México, 1966. Crédito fotografía: Ben Pentreath. Publicada en: *ft.com*, 2014.
- 16h. Casa Gilardi de Luis Barragán, Ciudad de México, 1976. Crédito fotografía: Pov Steve. Publicada en: *archdaily.mx*, 2008-2012.
17. Representación de la red celular autopoietica. Ilustración de Maturana & Varela. Publicada en: Maturana & Varela. *Autopoiesis & Cognition*. D. Reidel Publishing Co. Netherlands, 1980; pp. X.
18. *Golpe de dados. (Un coup de de dés)*. Fragmento del Poema de Stéphane Mallarmé fechado en 1897. Publicado en: Mallarmé. Antología. Visor Libros. Madrid, 2009; pp. 234-235
19. Conferencia sobre Nada. 1949. John Cage. Publicada en: Cage. *Silencio*. Ardora Ediciones. Madrid, 2007; pp. 60-61.
20. Taza de té reparada con el método Kintsugi o Kintsukuroi. Autor desconocido. Bajo las leyes de derecho de autor Japonesa se declara del dominio público. Publicada en: *wikipedia.org*, 2014.
21. Imagen de la dinámica constante, complementaria y reiterativa del principio del Tao. Publicada en: *taichidelparque.blogspot.mx*, 2013.
- 22a. Edificio de la "Tesorería" en Petra, Jordania. Crédito: Karina Contreras Castellanos, 2007.
- 22b. Iglesia de San Jorge, Lalibela Etiopía. Sin autor. Publicada en: *coolestplacesintheworld.blogspot.mx*, 2009
- 23a. Dibujo en base a la planta de la Iglesia de Santa María de la Consolación en Todí, Italia.
- 23b. Dibujo en base a la planta del proyecto de Bramante de la Basílica de San Pedro.
- 24a. Proyecto para hotel y Centro de Convenciones de Agadir, Marruecos. Secciones. Crédito: OMA, 1990. Publicada en: *workdifferent.files.wordpress.com*, 2013.
- 24b. Proyecto para hotel y Centro de Convenciones de Agadir, Marruecos. Maqueta. Crédito: OMA, 1990. Publicada en: *workdifferent.files.wordpress.com*, 2013.
- 25a. Casa Oxnard. Maqueta. Crédito: Steven Holl. Publicada en: *Steven Holl 1986- 1996*. El Croquis No. 78; Madrid, 1996.
- 25b. Bocetos del concepto de la casa Oxnard de Steven Holl. Publicados en: De Prada, Manuel. *Arte y vacío*. Nobuko. Buenos Aires, 2009.
26. Dibujos de A.T.I Chang. Publicados en: *The Tao of Architecture*. Princeton University Press. New Jersey, 1981; pp. 33-35.
27. Diagramas a partir de los originales de Francois Cheng sobre el proceso de transformación universal según el pensamiento tradicional chino y su relación con el vacío. En *Vacío y Plenitud*. Caracas, 1989; pp. 47,49.

28. Diagramas a partir de los originales de Francois Cheng sobre los polos de alternancia complementaria y su relación con el vacío. En *Vacío y Plenitud*. Caracas, 1989; pp. 49.
- 29a. Ensó. Símbolo caligráfico y de meditación budista. Publicada en: *vallaspsychologus.hu*. Hungría, 2013.
- 29b. *Suspended*. Action painting de Franz Kline, 1953. Crédito y publicación en: *reproduction-gallery.com*, 2014.
- 30a. Pintura de Xu Wei, pintor chino. Tinta sobre papel. Crédito y publicación en: *chinaculture.org*. China, 2003.
- 30b. Dos hombres ciegos sobre un puente. Pintor japonés Hakuin Ekaku. Tinta sobre papel. Crédito y publicación en: Japan Society Gallery. NY, 2010. *japansociety.org*.
- 30c. Fotografía: Toko no ma en una casa tradicional japonesa. Eva María Hidalgo. Publicada en: *manganimeyotrascosas.com*, 2013.
31. Fotografía: Sepulcro Imperial de los Ming en Nanjing, China. Crédito: Somos-Chinos, España, Noviembre, 2006. Publicada en: *somos-chingos.blogspot.mx*
- 32a. Fotografía: Karesansui del Templo Ryōan-ji, Kyoto, Japón. Crédito y publicado en: *lalibriadejavier.com*. España, 2008.
- 32b. Fotografía: El jardín este de Hojo. Crédito: Hajime Hayashida, Japón, Julio, 2014. Publicada en: *mohsho.image.coocan.jp*
- 32c. Fotografía: The Garden (Pyramid, Sun & Cube) de Isamu Noguchi, 1963. Yale University. Crédito: Ezra Stoller. Publicada en: *news.yale.edu*, 2013.
- 33a. Fotografía: *El Peine del Viento XV* en San Sebastián, País Vasco, España. Chillida. 1977. Crédito: Fundación Chillida. Publicada en: *bombang.com*
- 33b. Fotografía: *Elogio de la luz*. Chillida. 1965. Crédito: Mikel Rivera, 2008. Publicada en: *flickr.com*
34. Fotografía: *Sin título*. Grabado en aguafuerte. Chillida. Crédito y publicación en: *merkart.com*
35. Diagramas del vacío *intangible* y sus polos complementarios.
36. a, b y c. Imágenes del proyecto del Laban Centre, Londres, 1997. Crédito: P. Zumthor. Publicadas en: *aboutnessblog.wordpress.com*
- 37a. Boceto para Kunthaus, Bregenz, Austria, 1997. Crédito: P. Zumthor. Publicada en: *openbuildings.com/blog/2011*
37. b y c. Planos para Kunthaus, Bregenz, Austria, 1997. Crédito: P. Zumthor. Publicadas en: *openbuildings.com/buildings*
- 37d. Interior del Kunthaus, Bregenz, Austria, 1997. Crédito: Kristen Zeibler, 2006. Publicada en: *flickr.com*
- 37e. Kunthaus, Bregenz, Austria, 1997. Crédito: H elene Binet. Publicada en: *integrated4xfiles.com*
- 37f. Interior del Kunthaus, Bregenz, Austria, 1997. Crédito: Manuel Martin. Publicada en: *manuelmartin.photography.com*
- 38a. Kolumba Art Museum, Cologne, Germany.1997. Detalle. Crédito: CG Warez, 2007. Publicada en: *cgwarez.eu*
- 38b. Bruder Klaus Field Chapel, Cologne, Germany.1997. Detalle. Crédito: Samuel Ludwig. Publicada en: *samueltludwig.com*
- 39a. Detalle de techumbre en pueblo alpino realizada con cuarcita. Crédito: PDR+Shota, 2011. Publicada en: *graymatters.gatech.edu*.
- 39b. Detalle de junta entre voladizos con vidrio encima y tejado tradicional. Crédito: Miguel Zapatero. Proyectosinergias. Publicada en: *paperblog.com*
40. a, b y c. Croquis del proceso creativo del proyecto de las Termas de Vals. Crédito: Atelier Zumthor. Publicada en: Zumthor & Hauser. *Peter Zumthor Therme Vals*. S&S. Zurich, 2011.

41. a, b y c. Imagen de la partitura de John Cage, foto de ejercicios de composición de Vals. Croquis conceptuales. Crédito: Atelier Zumthor. Publicadas: Zumthor & Hauser. *P. Zumthor Therme Vals*. S&S. Zurich, 2011.
- 41d. Maqueta para estudiar la estructura y método constructivo utilizado en la Termas de Vals. Crédito: Emily Ashby. USA, 2013. Publicada en: [ashbyportfolio.wordpress.com](http://ashbyportfolio.wordpress.com)
- 42a. Detalle ranuras de luz al interior. Crédito: Hélene Binet, 2005-2006. Publicada en: Zumthor & Hauser. *Peter Zumthor Therme Vals*. S&S. Zurich, 2011.
- 42b. Vista interior. Crédito: s/a. Publicada en: [thisis3d.com](http://thisis3d.com)
- 42c. Terraza exterior. Crédito: David Cook, 2013. Publicada en: [cooktraveller.wordpress.com](http://cooktraveller.wordpress.com)
- 42d. Despiece muros. Crédito: s/a. Publicada en: [cherylkiwifiles.wordpress.com](http://cherylkiwifiles.wordpress.com), 2011.
- 43a. Fachada del edificio de las Termas. Crédito: Riclopes, 2005. Publicada en: [treakearth.com](http://treakearth.com)
- 43b. Edición a partir del corte del edificio. Crédito: Atelier Zumthor. Publicada en: Zumthor & Hauser. *Peter Zumthor Therme Vals*. S&S. Zurich, 2011.
- 44a. Croquis conceptual. Crédito: Atelier Zumthor. Publicada en: Zumthor & Hauser. *Peter Zumthor Therme Vals*. S&S. Zurich, 2011
44. b, c y d. Ediciones a partir de las plantas del proyecto arquitectónico. Crédito: Atelier Zumthor. Publicada en: Zumthor & Hauser. *Peter Zumthor Therme Vals*. S&S. Zurich, 2011
- 45a. Vista desde una terraza interior. Crédito: s/a. Publicada en: [thisis3d.com](http://thisis3d.com)
- 45b. Vista desde el interior. Crédito: Hélene Binet. Publicada en: [vagon293.es](http://vagon293.es)
46. Croquis del diseño de la secuencia espacial para el estudio del movimiento. Crédito: Atelier Zumthor. Publicada en: Zumthor & Hauser. *Peter Zumthor Therme Vals*. S&S. Zurich, 2011.
- 47a. Piscina central de los baños termales Rudas en Budapest. Crédito: s/a. Publicada en: [hungarianambience.com](http://hungarianambience.com)
- 47b. Piscina interior de la Termas de Vals. Crédito: PDR+Shota, 2011. Publicada en: [graymatters.gatech.edu](http://graymatters.gatech.edu).
48. a y b. Imágenes al interior de los baños en funcionamiento. Crédito: Hélene Binet, 2005-2006.
- 48c. Croquis del diseño del interior de los bloques. Crédito: Atelier Zumthor. Publicadas en: Zumthor & Hauser. *Peter Zumthor Therme Vals*. S&S. Zurich, 2011.
49. Imagen que resalta la cualidad traslúcida del espacio en la Kunthaus, Bregenz, Austria. Crédito: *Night time effects* by Brinn Miracle, 2011. Publicada en: [architangent.com](http://architangent.com)
50. Detalle en las Termas de Vals Crédito: Julian Galaad, 2006. Publicada en: [flickr.com](http://flickr.com)
- 51a. Imagen al interior de los baños. Crédito: therme-vals.ch. Publicada en: [searchfit.ch](http://searchfit.ch), 2011.
- 51b. Imagen en de uno de los recorridos interiores. Crédito: Hélene Binet, 2005-2006. Publicada en: Zumthor & Hauser. *Peter Zumthor Therme Vals*. S&S. Zurich, 2011.
- 51c. Imagen de la piscina exterior. Crédito: Dimscale Publicada en: [architectuul.com](http://architectuul.com)
- 51d. Fotografía del vacío que contiene el agua y de los vacíos que contienen el paisaje. Crédito: Deborah Barlow. Publicada en: [slowmuse.com](http://slowmuse.com)
52. Gráfico que representa la polaridad complementaria del **vacío tangible** fusionado con el **intangible** para dar el **vacío intangible de potencialidad poética** a partir de la planta principal de las Termas de Vals de Peter Zumthor.
53. Imágenes de los habitantes del 2º Callejón de Manzanares en el Barrio de la Merced, Centro Histórico, Ciudad de México. Crédito de las fotografías: Karina Contreras, 2014.
54. Detalle del colado del muro del Conference Pavilion, de 1993 diseñado por Tado Ando en Vitra. Weil am Reih, Alemania. Crédito: Karina Contreras Castellanos, 2006.

- Todas las traducciones de los textos del idioma inglés al castellano han sido realizadas por Karina Contreras Castellanos para la presente investigación con fines académicos. Cuando aparece una cita traducida no se usa el modo itálico de la letra para diferenciar éstas referencias de las citas textuales en cuyo caso sí se utiliza la fuente en modo itálico.

contacto: [www.espaciocuatro33.com](http://www.espaciocuatro33.com) . [cckarina@hotmail.com](mailto:cckarina@hotmail.com)

