

00149

**LA DIMENSIÓN  
POÉTICA  
EN LA PRÁCTICA PROYECTUAL**  
“ La construcción del lugar como proyecto “

Arq. Horacio. J. QUIROGA VILLA.

PROGRAMA de MAESTRÍA y DOCTORADO  
en ARQUITECTURA.



2004



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

**LA DIMENSIÓN  
POÉTICA  
EN LA PRÁCTICA PROYECTUAL**  
**“ La construcción del lugar como proyecto “**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO  
EN ARQUITECTURA, PRESENTA:**

**Arq. Horacio. J. QUIROGA VILLA.**

**PROGRAMA de MAESTRÍA y DOCTORADO  
en ARQUITECTURA.**

**2004**

**DIRECTOR de TESIS :**

**M. Arq. Carlos, GONZÁLEZ LOBO.**

**SINODALES :**

**Dr. Arq. Jesus, AGUIRRE CARDENAS.**

**M. Arq. Héctor, GARCIA OLVERA.**

**Dra. Arq. M° Elena, HERNANDEZ ALVAREZ.**

**M. Arq. Miguel, HIERRO GÓMEZ.**



Dedicado a la memoria del **Sr. Ranulfo. C. QUIROGA**, **Sr. Orlando. E. DIAZ** y del **Arq. Jaime. MATEOS RUIZ** . A mi Padre, **Quino**, por ser un hombre .... " Prosaico" ; a mi Padre político "**el Topo**" porque creyó siempre en mí y a mi Maestro, **Jaime**, por ser un hombre.... " Estético "; todos seres ... sensibles .... " viejos" buenos y los tres portadores de la " santa ingenuidad de los sabios " . .....

Un primer agradecimiento **a mi Madre**, porque me permitió " Estar siendo" .....

Otro al **Dr. Arq. Alvaro. SANCHEZ GONZALEZ** y al **Arq. Braulio. HORNEDO ROCHA**, uno porque me dio la oportunidad y el otro porque me acompañó, posibilitando ambos que incursionara por el sendero de la poética.

Uno más, a los muchos Maestros, Amigos, Colegas y Compañeros de trabajo que animan mis búsquedas, me escuchan y enseñan ..... en particular de manera muy especial a **Carlos, GONZALEZ LOBO**. Arquitecto " Jurau !!! ", que ilumina generosamente los caminos de nuestros aprendizajes.....

Otro más, para todos los mortales de buena voluntad que, aún sin proponérselo, en más de una ocasión, hicieron posible que la vida me " besara en la boca " .

**Y el más sentido de todos..... a mi COMPAÑERA, Nancy, y a mis hijos Facundo Nahuel y Horacio Agustín.....a quiénes AMO..... y les debo la razón de mi vida .....!!!!!!!.**

# INDICE

PROLOGO	02
INTRODUCCIÓN.	05
PRIMERA PARTE.	
1. RECIENTES, DEFINITIVAS, CONVICCIONES PROVISORIAS ....	
1.1 La situación de nuestra cultura arquitectónica.	12
1.2 El sentido del espacio.	16
1.3 El objeto arquitectónico.	21
1.4 La función intelectual del arquitecto..	24
1.5 El pensamiento proyectual.	26
1.6 Nuestras ciudades contemporáneas.	30
SEGUNDA PARTE.	
2. .... SOBRE LA TOTALIDAD DE NUESTRA EXISTENCIA.	
2.1 La pregunta por lo nuestro.	38
2.2 Nuestra manera de ser modernos.	51
2.3 Entre el " Ser " y el " Estar - siendo ":	54
2.3.1 El " Ser - en - el - mundo " de M. HEIDEGGER.	
2.3.2 El " Estar - siendo " Americano de R. KUSCH.	
2.4 Nuestra mirada sobre el " Mito " de Occidente.	62
TERCERA PARTE.	

**3. LA ARQUITECTURA .. UN MEDIO SINGULAR DE COMUNICACIÓN ESTÉTICA.**

**3.1 La experiencia estética: 76**

**3.1.1 Espacio - Tiempo.**

**3.1.2 El cuerpo y sus sentidos.**

**3.1.3 Consensos culturales.**

**3.1.4 Vitalidad energética.**

**CUARTA PARTE.**

**4. LA POÉTICA EN EL TERRITORIO DE LA ARQUITECTURA.**

**4.1 La Prosaica. 105**

**4.2 La Poética. 108**

**4.3 La dimensión poética en la práctica proyectual. 111**

**CONCLUSIONES. 122**

**BIBLIOGRAFIA. 126**

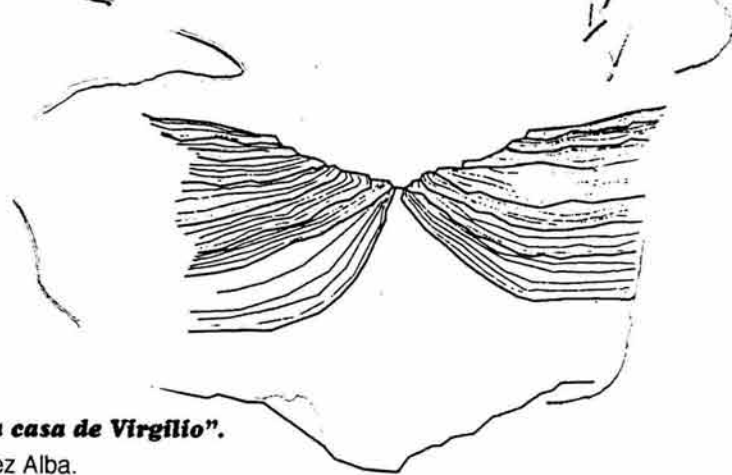
*Post scriptum*

Antes de partir Ictino con el libro de los *Cuatro Saberes*, Virgilio dejó manuscrita la siguiente dedicatoria:

El constructor del lugar  
debe revelar la imagen del mundo  
y recuperar en cada mirada  
lo inexplorado de los lugares que narra su naturaleza,  
de acuerdo con el diseño de su sabiduría y oficio.

El constructor del lugar  
debe interrogarse si ha llegado a comprender  
que el espacio de la arquitectura  
es recinto de acontecimiento poético.

Para edificar el lugar  
no basta con proyectar la escueta geometría de sus espacios,  
sin recrear la luz de los sentimientos  
y tener en cuenta la penumbra de los sueños.



**“ Diálogos en la casa de Virgilio ”.**

Antonio, Fernández Alba.

..... **“ preexistencia poética ”** que,  
una cierta mañana de otoño, llegó a iluminar este trabajo  
de la mano de una **“ presencia tutelar ”** .....

!!!! **“Germen de luz”**..... !!!!

## PRÓLOGO :

En el marco de la oportunidad reflexiva y formativa que oportunamente brindó la Maestría en Arquitectura, Opción Diseño Arquitectónico, correspondiente al programa de Maestría y Doctorado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México; y con motivo de cumplimentar el requisito académico de presentación de una tesis, para aspirar al grado académico de Maestro en Arquitectura, me permito presentar este trabajo en el cual he intentado desarrollar algunas aproximaciones teóricas alrededor del establecimiento del concepto de lo poético como todo aquello que contribuye a construir un mundo más habitable y en sus implicancias, la incidencia posible del conocimiento poético en la actividad proyectual, centro de mis preocupaciones tanto académicas como profesionales.

Precisamente, a partir de las características del cursado de la Maestría, definido como una instancia de reflexión colectiva, a través de seminarios de área, donde analizamos, discutimos y nos capacitamos en relación a diversos temas de interés proyectual, y asumiendo particularmente que la modalidad operativa de nuestro quehacer como docentes se resume en que sólo aprende – enseña, quien es capaz de aplicar lo aprendido - aprehendido a situaciones existenciales concretas, es que tanto la actividad desarrollada, como el presente trabajo, me han permitido enfrentar el desafío de vincular una visión crítica de nuestros modos de conocer con algunas consideraciones inherentes a la construcción de un ¿ nuevo ? humanismo.

Humanismo que entiendo debe permitirnos asumir un nuevo imperativo de apertura y síntesis respecto de lo esencial y perdurable creado por el hombre en cualquier tiempo y lugar; y que a su vez, frente a los actuales procesos históricos, cuya magnitud y vertiginosidad resultan inéditas, donde la memoria, que posee lentitud y densidad, se debate estoicamente en su intento por plantear las conexiones entre aquello que fue y lo que está ocurriendo, y en función de que los modos actuales de las prácticas proyectuales se muestran como no vigentes ni eficaces para la producción de "lugares" y ciudad realmente habitables; debería permitir que nos situemos en el espacio que habitamos; .... situarnos para comprenderlo, .... resguardarlo y transformarlo.

Reconociendo que el oficio de habitar resulta un trabajo difícil, tanto como el mismo vivir, y sosteniendo la ambición de una "poesía total"<sup>1</sup> con la cual podamos asumir una mayor conciencia del lado práctico de toda vida inspirada, enteramente creadora, intentaremos que la tierra sea más habitable.

---

<sup>1</sup> Ver Gabriel, ZAID: " La Poesía en la Práctica ". Ed: F.C.E - CULTURA. Sep. México, D.F. 1985. " Colección: Lecturas Mexicanas N°98". npp:137.

Así, nos encontramos en la perspectiva de considerar al entorno humano como la realización ética y estética del hacer en nuestra disciplina. Entorno humano que suscita la experiencia de un compromiso humano que la arquitectura siempre quiso demostrar y no siempre logra plasmar. Por cierto, esto implica asumir que tanto el entorno urbano como la arquitectura responden a un proceso que tiene una dimensión temporal y generan una intrincada red de claves sensoriales que sirven para poner en el centro de experiencias de la ciudad y la arquitectura al ser humano; en un contexto dónde deben privilegiarse los símbolos, significados y memorias comunes. Dónde se provean certezas emocionales y se tienda a posibilitar esa condición social en la que el hombre, como sugería Aristóteles, se torna plenamente humano.

Considerando tamaño desafío, la idea del mundo como universo de sentido, nos da pie para una recuperación del habitar en su núcleo más pleno. HEIDEGGER se une al poeta HÖLDERLIN al postular: *"lleno está de méritos el hombre, más no por ellos, por la poesía, ha hecho de esta tierra su morada"*. Y con ello destaca en el horizonte de nuestra existencia la complementariedad de dos sistemas significativos en nuestras vidas: El del Habla y el del Habitar.

Siendo el campo de acción de la poesía el lenguaje, todos los lenguajes, mismos que articulan el mundo del hombre poéticamente, con la palabra fundadora del ser, con el sentido del estar en el espacio, entre las formas, con sus historias y mitos; el ser humano no puede habitar sino como poeta y por lo tanto junto con el propósito de recuperar al hombre como fundamento de la arquitectura y por ende de la ciudad, lo que se propone en este trabajo es recuperar la cotidianidad como criterio de validación, desde donde podamos cuestionar las aplicaciones prácticas de la ciencia y nuestro quehaceres, levantando actas de responsabilidad contra las estrategias desarrolladas de acuerdo a sus resultados en lo vivido, en lo posible cotidiano. De manera tal que sea posible permitir a cada persona vivir su sueño antes que proporcionarle el que nunca soñó, porque en definitiva, debemos entender que lo que conocemos como demanda insatisfecha, no es otra cosa que el producto de sentirse en un tiempo sin lugar, despojados de la posibilidad de ejercer el ser.

Porque somos existiendo, construyendo y habitando, construimos tanto para habitar como para dejar que otros también lo hagan, y con ello cuidamos o cultivamos la tierra, acto que por extensión, es espíritu y lo que ello implica, en tanto inevitablemente todo cultivo comporta producción, erección y todo amparo o cobijo, elaboración de cultura. Ahora bien, todo acto cultural presupone un acto poético en el sentido griego del término, *"poiésis"*, es decir tornar aparente, hacer visible lo oculto, traer a la luz aquello que existe solo en la dimensión de lo imaginario, del ensueño, haciéndolo concreta materialidad reveladora de la intuición tenida.

Así, si aceptamos que los problemas más relevantes de nuestro tiempo radican en el hacer ciudad y en la producción de la misma, mucho más que en el lenguaje, podremos acotar el marco de esta búsqueda de un operar lúcido, social, cultural y po

líticamente comprometido, en el entendimiento de nuestra responsabilidad como intelectuales, que a la vez que reflexionan y piensan su hacer, lo hacemos con la comprensión o la intención de estar conformando el marco de nuestras realización individual y colectiva, cultural y existencial. Hacer arquitectura y con ella ciudad significa entonces en esta propuesta, entender a ambas como el producto cultural más excelso y abordarlas con instrumentos o actitudes holísticas, globalizantes, que rechazando las ciencias parcelarias del conocimiento, nos sumerjan en el rico y sugestivo mundo de la poesía y la filosofía.

Apostar entonces por un racionalismo poético donde mito y realidad, cosmos y singularidad; mito y racionalidad dialéctica, ciencia, poesía y tecnología queden convocados y celebrados por igual; puede ser el camino a desandar en esta titánica tarea de intentar aclarar algo acerca de la tarea proyectual.

En consonancia con lo expuesto me interesa que en lugar de elegir entre lo negro y lo blanco, nos asumamos como universos multidimensionales y sincréticos, haciendo de ello paradigma de coherencia; y en el plano de lo arquitectónico, asumir por un lado, la racionalidad dialéctica del pensamiento científico contemporáneo, que reconoce al conocimiento como conjetura y a la verdad como provisoria; y conjuntamente ínter actuando con ella, la poesía, como puesta en emergencia de los códigos, los valores, como reveladora de la intuición, de las esencias.

Finalmente, de la reflexión acerca de estos tópicos, resulta este trabajo, producto de múltiples aportes realizados desinteresadamente por quienes tuvieron la gentileza de ser interlocutores de mis preocupaciones y testigos de mis búsquedas, a quienes expreso mi más profundo y honesto reconocimiento, destacando de ellos su espíritu altruista, una actitud de honestidad intelectual digna de asimilar y una vocación por la enseñanza y el aprendizaje paradigmática, con lo cual orientaron y facilitaron mi acercamiento al tema motivo de este trabajo, como así también sugirieron las modificaciones pertinentes al enfoque y desarrollo del mismo.

De la lectura del mismo obviamente se podrá colegir que se trata de un palimpsesto, es decir, un texto donde son reconocibles otros textos, de diferentes autores, procedencia y antigüedad. Producto inevitable de un método propio de la " *Barbarie* ", podríamos decir primitivo, por oposición a " *Civilización* " : el de la " *Fagocitación* " , que permitió que me nutriese de lo necesario para explicarme el vínculo entre los dos polos de mi existencia, el Ser universal y el Estar siendo americano. De manera tal que los conceptos aquí vertidos, no son más que aprehensiones, según yo pertinentes, de planteos múltiples que provienen de la bibliografía revisada en el tiempo y aplicada al efecto de este trabajo; y a la vez son producto, precisiones provisorias, del obligado enfrentamiento con el horizonte de mi ignorancia y limitaciones, mis vacilaciones e inseguridades y con lo que yo hoy por hoy, y en función de mi experiencia, considero como certezas....



Con todo..... y en relación a que probablemente las intuiciones y reflexiones contenidas en este trabajo no justifiquen un poco más de palabra escrita en el vastísimo foro de la teoría contemporánea, ..... quisiera se me permita referir una reflexión de F.NIETZSCHE en el " *Zarathustra* ", que me aportó el suficiente aliento, como para considerar la posibilidad de comunicar el fruto de mi esfuerzo en el presente trabajo: " *De todo lo escrito yo amo sólo aquello que alguien escribe con su sangre. Escribe con tu sangre; y te darás cuenta que la sangre es espíritu* ".

Así, quiero que sepan que las ideas aquí expuestas fueron engendradas en el silencio y la observación respetuosa, en el dolor y la urgencia del tiempo ... los aciertos que merezcan destacarse, sin duda alguna son fruto de los referentes que operaron como fuentes reflexivas en este trabajo de investigación, más ... inevitablemente ... se encontraran con vacíos y contradicciones propias de quien, en el esfuerzo por aprender, intenta, aunque no lo consiga..... centrar su preocupación en no cometer equivocaciones, más que en perseguir hallazgos..... espero tenga el lector la amabilidad de considerarlas.

## **INTRODUCCIÓN:**

La presente tesis se propone en el campo de la teoría del Diseño Arquitectónico, y tiene por objeto, en el marco específico del hacer proyectual del arquitecto, reflexionar acerca de cuales serian las condiciones de posibilidad de una dimensión poética en el modo de proceder del mismo para cumplir su cometido y con ello, acercarnos a una cierta comprensión de las condiciones que operan en su producción.

Hacer del arquitecto, que se caracteriza por constituir un diálogo permanente con los materiales con que trabaja, resultando de ello no sólo la forma del objeto que configura sino que a su vez se constituye en la expresión de un particular modo de proceder, en la consecución de su deseo.

Así, desde esta perspectiva nos parece que el investigar acerca de la posibilidad de distinguir una dimensión poética en la practica proyectual, toma un carácter de interés en tanto pueda ser entendida, mínimamente, como un recurso del arquitecto en el transcurso de la etapa proyectual, dado que la misma estaría apareciendo como una característica de esa práctica que damos en llamar " Diseño " y a su vez se verifica en la estructura de los diversos lenguajes arquitectónicos. Sin dudas dos razones de peso como para que, no sólo, hagamos consciente el modo en como opera la misma al interior de nuestro quehacer proyectual, sino también que lo tengamos presente en tanto vehículos de un saber que puede y debe ser transmitido. En consecuencia, atento a la lectura, quien avance sobre la estructura de este trabajo, encontrara que el mismo consta de cuatro partes y un apartado conclusivo, constituyéndose ellos en el cuerpo de contenidos producto del desarrollo del tema de tesis.



Así, en la PRIMER PARTE se presentan una serie de consideraciones respecto de temas que emergen de la reflexión acerca de nuestras prácticas proyectuales y que constituyen un primer acercamiento a la frontera de nuestro objeto de estudio. Comenzamos con una caracterización del estado actual de nuestra cultura arquitectónica donde se pone de manifiesto la imperiosa necesidad de promover la reflexión teórica, de manera tal que podamos descubrir, subrayar, interrogar y quizás formalizar tentativamente, tanto el sitio como el modo de, la reflexión disciplinar; con esta premisa, entonces, alentamos la especulación acerca de la relación entre la arquitectura y otras disciplinas, entre el proyecto y el edificio, entre el espacio y el habitarlo, entre el objeto y la subjetividad, entre el edificio y la ciudad, de modo tal que pensando en que sólo hay arquitectura, si existiendo una construcción, un abrigo, reparo, sombra, formas, superficies y texturas; a la vez, hay esa cualidad perceptible como realidad por parte del habitante, que posibilita entender a la misma como el medio por el cual el hombre prepara el ambiente para convertirlo en un mundo habitable, donde la clave radica en que se trata de un mundo humanizado, un mundo de sentido. Donde el espacio de la Arquitectura se constituye en espacio de sentido y la humanización del mismo en el sentido del espacio. Desde esta perspectiva se entenderá que el proyecto es siempre una relación con el espacio y con el tiempo, con un presente que no está terminado y con un campo de significaciones que no está consumado, y que por ello, entre el suspenso de las significaciones y la espera del sentido se instala el trabajo del arquitecto. Trabajo que discurre en un campo, el de la arquitectura, mismo que está tramado de objetos y contextos, contextos a su vez compuestos de objetos, los que serán considerados objetos arquitectónicos, no por su carácter de cosas entre las cosas, sino por estar afectados por una apropiación arquitectónica del espacio que ellos albergan y delimitan, razón por la cual se entenderá que lo que califica al objeto arquitectónico como tal es su relación con el contexto que él mismo constituye a partir de su existencia, como relación significativa. Relación ciertamente compleja que superando el vacío de reflexión propia, intentamos abordar desde lo disciplinar conectándonos con otros campos de conocimiento, de manera tal que a partir de nuestro propio quehacer y de la mencionada necesidad de reflexión, podamos construir los instrumentos, esquemas y conceptos que nos permitan re – pensarnos. Donde la pregunta resultara ser ¿cómo es que se piensa el hacer de un arquitecto desde el arquitecto y sobre todo que agrega ese pensar a ese hacer?. Al respecto, intentando una respuesta, advertiremos acerca de que producir simbólicamente un sentido para el estar ahí no sería posible sin un pensamiento forjado en el acto del habitar y por ello asumiremos que la responsabilidad del arquitecto, en tanto función intelectual, radica en entender que cuando se lo convoca para implantar un objeto arquitectónico en un determinado entorno, es porque el problema que ese encargo comporta, interrumpe la repetición sistemática del saber ya constituido y que esto obliga a pensar en él, a

partir del punto en que todas las determinaciones del saber previo, las continuidades históricas, las repeticiones formales y las clasificaciones técnicas, claudican; con lo cual tendrá que comprometerse con el problema para pensarlo en su indeterminación y poder legarle al habitante de ese espacio una indeterminación pasible de ser habitada. Finalmente entenderemos entonces por pensamiento proyectual a aquel que comprometido con un compromiso de producción, pone en forma una idea que responde a una situación, pero que inevitablemente propone una nueva representación y un nuevo universo de sentido, es decir, un mundo. Hacer un proyecto se trataría entonces de una operación que intenta transformar la realidad, no en el sentido de cómo es el mundo, sino en el compromiso de cómo podrá ser, es decir se trata de una hipótesis de habitabilidad.

En la SEGUNDA PARTE, sosteniendo la perspectiva de situarnos en el espacio que habitamos, se desarrollan reflexiones emergentes del abocarse a la tarea de crear alternativas, mirando la historia y la actualidad, desde nuestras preocupaciones y problemas contemporáneos, de manera tal que pensando en un posible renacimiento cultural, como argentino y latinoamericano, es decir desde nuestras historias particulares, abordamos la "Modernidad", cuyos valores fundadores y constituyentes operan en la base de la estructura del mundo en el cual vivimos.

Ciertamente veremos entonces que así como la conquista y colonización ibérica consolidaron valores y utopismos pre modernos de esa Europa para quienes fuimos "la mayor novedad" de los nuevos tiempos, así también en el siglo XIX, se incorpora en América Latina, Argentina y por extensión en San Juan, una clara expresión del dilema de la Modernidad. Dilema que verificamos a partir de contradictorias modernizaciones, emprendidas a partir de las grandes narraciones sobre la humanidad, el progreso, el orden, las leyes de la historia, los avances técnicos y transformaciones, con las que conflictivamente se articuló el proyecto de la "Modernidad" en nuestro continente a lo largo de las últimas dos centurias. Empresa cultural esta que, en el caso de Argentina, logra la concreción de sus objetivos a través del categórico proceso civilizatorio alimentado por la inmigración de blancos pauperizados provenientes del centro de la Modernidad europea, que llegaron para labrar el sueño de ser Europa en América del Sur.

Advertiremos así, que estos proyectos de "Modernidad", fueron para nosotros siempre crisis agudizadas. Se trata sin dudas de una "Modernidad" perisférica, descentrada, que registra en un mismo espacio y tiempo la irrupción industrialista y el testimonio de nuestros mundos indígenas. Desacoples profundos entre las culturas populares y las racionalizaciones dominantes. Apariencias de desarrollo en contextos inhumanizados.

Resultando así, evidente que estamos atravesados, conformados y empantanados en la crónica de las discursividades modernas, de sus pasados radiantes y de sus supuestos y discutidos crepúsculos actuales. Formamos parte plena, desde lo perisférico, desde lo complementario, desde las dependencias, de los lenguajes de

esa razón. Pero además, en el caso de nuestros países, inmersos en una realidad de mutaciones, agotamientos y profundas reformulaciones de los mundos simbólicos, referenciales, donde se modifican memorias, formas de representaciones y significados de las cosas; como expresión palpable del desarrollo del país moderno del siglo XXI.

Por ello, preguntarnos por la "Modernidad", por nuestra "Modernidad" y sus crisis, nos ubica en la pregunta por la historia del presente, pero ahora poniendo también en cuestión el humus cultural de cada una de nuestras respuestas. Respuestas que nos obligan a comprender que existen y pueden existir cosas modernas pero, la "Modernidad" es una creación particular nacida de un Sujeto también particular, que constituye una forma de pensar, de actuar, de ponerse frente al mundo, propia de la cultura europea.

Nuestra preocupación estará puesta en saber si estamos dispuestos a sustantivar la "Modernidad", es decir si pensamos que la "Modernidad" es una cosa que está ahí y que tenemos que apropiárnosla, o si por el contrario ser moderno es un adjetivo, porque si no, haríamos del "ser moderno europeo" una categoría superestructural y abarcante y no el carácter de nuestra novedad.

La "Modernidad" se nos presenta a nosotros como una "Totalidad" y esa totalidad es el mundo del "Sujeto Europeo", y ese sujeto fundamenta los objetos, conocidos o producidos y así, sólo nos está permitido regionalizar, pero nunca intentar nuestra novedad. Y de esto es de lo que se trata: si a la "Modernidad" la entendemos como un abarcante universal, un sustantivo, lo nuestro es la obra repetida pero con ropaje regional. Si por el contrario es un adjetivo posible para nuestro naciente sujeto colectivo, es novedad y creación. Entonces debemos ser claros: están la "Modernidad" y su Modernización, sustantivadas, o está la posibilidad que seamos de una buena vez modernos comenzando a construir nuestro sujeto. No tanto a partir de las ideas "Claras y Distintas", sino, a partir de la naturaleza selvática y diabólica de nuestro "estar siendo americano".

En concreto vemos que mirar desde un fuera, desde un pensamiento y un hacer universal, hacia un pensamiento y un hacer local, nos lleva a aceptar a la región y sus diversas expresiones como unidad cultural diferente, pero dentro del envoltorio universal de la "Modernidad" y por lo tanto de su mito. Desde luego que si miramos desde la "Modernidad" como sustantivo, hay que ver como esa cosa objeto es apropiada por cada región, lo apropiado debe ser diferente de lo moderno a secas y su excepción. Por esto es que también reflexionaremos acerca de lo que en arquitectura conocemos como "Modernidad apropiada", priorizando en todo caso explorar la o las maneras propias de ser modernos.

Así, este enfoque en definitiva nos muestra que partiendo de la "Totalidad" no se imagina la "Alteridad", a lo sumo se ve la "Diferencia" como opuestos de una lucha interna como por ejemplo entre nosotros, "Civilización y Barbarie" y nunca como camino de la mediación y la encarnación.

Concluyendo al respecto en que solo el tiempo posibilita una resolución más certera de nuestra crítica hermenéutica, al irse diluyendo los malos entendidos y las imaginarias trincheras en la que se nos ubica o se supone que estamos. Proceso en el cual deberemos darnos cuenta que toda interpretación, toda comprensión, nunca se hace en el puro vacío, sino, en el terreno de las opiniones, mitos y creencias previas, que no son comprobables en las cosas mismas.

La TERCERA PARTE de este trabajo nos posibilitará, partiendo de considerar las características de nuestro entorno urbano, de lo producido en términos proyectuales por nuestra cultura, preguntarnos: ¿Cuándo llegará el momento para que las dimensiones éticas y estéticas de las condiciones de vida contemporáneas merezcan la atención debida?. Así, realizaremos una aproximación al campo de la estética, que si bien crítica, no podrá, y por ello no lo pretende, desmontar exhaustivamente el aparato conceptual sobre el cual se asienta el fenómeno estético, tarea para la cual esta investigación resulta a todas luces inadecuada y que por otro lado nos alejaría de nuestro verdadero propósito, que no es otro, que el de aproximarnos al horizonte de la dimensión poética de la actividad proyectual.

Probablemente estemos de acuerdo que en principio atisbar el horizonte de la estética se presenta como una invitación un tanto " *pesada* " y poco llamativa, pero nuestro interés pretende en realidad remover aquel páramo endurecido e " *insensible* ", con el objeto de romper la inercia que estancó a la misma en las disquisiciones acerca del arte y la belleza, nutriéndola con experiencias cotidianas para cosechar mejores frutos: quizás no tan bellos a la vista, pero infinitamente más sabrosos a nuestra posibilidad de entendimiento.

Así, entendemos que no debería escapar a nuestra conciencia que en tanto actividad proyectual, nuestra disciplina, nos permite diseñar espacios habitables siguiendo convenciones paradigmáticas como la noción de " *estilo* " y la distribución de espacios según los recursos económicos y su uso social por parte de los destinatarios. Ahora bien, en este marco y por lo general, la dimensión inherente a la estética los arquitectos la resolvemos en función de convenciones estilísticas o por intuición del diseñador, olvidando o en el mejor de los casos ignorando la importancia de una idea construida en la determinación de posibles conductas en quienes tengan relación con ella. Con lo cual se condiciona la armonía en el hogar, el bienestar y la eficiencia en el trabajo, la alegría y el entusiasmo en la escuela, ya que una construcción opresiva, fría e impersonal influye definitivamente en el ánimo y las actividades de quienes la habitan.

Se propone en este apartado entonces, que mas allá de la resolución del " *buen diseño del producto terminado* ", deberíamos preocuparnos por la construcción de instrumentos que nos posibiliten superar el nivel de la intuición en nuestro proceso proyectual, de manera tal que nos resulte consciente el efecto que produce sobre nuestros semejantes nuestra intervención en un medio determinado y con usuarios concretos. En verdad resulta casi inexplicable, si no fuera por la tradición académica



que atraviesa nuestra formación, que la arquitectura como disciplina, carezca de estudios que contemplen la recepción estética de sus productos como un problema digno de ser abordado. Por cierto, es en esta perspectiva que en esta investigación hemos abordado el estudio de la sensibilidad, conscientes de que es un aspecto muy poco estudiado en los procesos de comunicación y lenguaje, pero también y muy particularmente en tanto facultad humana desde la cual emerge la poética como una mirada particular, que no individual disociada del contexto social, a la vida.

Lamentablemente deberemos reconocer que la investigación de la sensibilidad cotidiana para mejorar la calidad de vida ha sido prácticamente nula, lo cual no sorprendería tanto si tuviésemos conciencia de que conocemos, a partir de SÓCRATES y ARISTÓTELES, las leyes que rigen el pensamiento lógico, pero conocemos relativamente poco los factores que constituyen nuestra sensibilidad.!!!!!!!

En la CUARTA PARTE encontrara el lector un desarrollo teórico destinado a precisar el modo en que opera lo poético en el territorio de la arquitectura. Ubicada la actividad proyectual en el campo de los procesos de estructuración de experiencias sensibles y por lo tanto en el horizonte de las estructuras comunicacionales que se prestan para el intercambio entre los hombres por el hecho de la significación que engendran, dada su articulación al menos en los planos del significante y del significado; se aborda el análisis a partir de proponer a la estética como una disciplina que se ocupa de las relaciones que establece el hombre con su contexto, social, conceptual y objetual en términos de su facultad de "sensibilidad". Con lo cual se habilita la posibilidad de que nos preguntemos por las condiciones de posibilidad de la experiencia estética, es decir qué es lo que la hace posible y así, abordar la definición de la "prosaica", entendiendo que la misma nos posibilita "una mirada sensible a la vida cotidiana" de donde emerge la matriz sensibilidad propia de toda poética.

De este modo se intentara una definición de la "poética" en la perspectiva de entender por tal todo aquello que se relaciona con la creación o composición de "obras" en las cuales el lenguaje, en nuestro caso el formal, es al mismo tiempo la substancia y el medio, y no en el sentido restringido de colección de reglas o de preceptos relativos al mundo literario. Llegando a identificar, de este modo, como objeto de nuestra investigación, a la "poética", entendiendo por tal "el programa operativo que una y otra vez se propone el diseñador, el proyecto de obra a hacer, es decir sus principios ideológicos y sígnicos con los que opera sobre las materias específicas de su práctica, en la producción consciente del objeto de diseño".

Así, en función de considerar al hombre como un ser teórico – práctico, que despliega su actividad transformadora como un ser histórico – social, analizaremos e inscribiremos en el horizonte de las actividades humanas a nuestro quehacer proyectual, mismo que identificamos en tanto transformación de una

materia dada y creación de objetos que conforman el mundo específicamente humano de nuestra cultura material y espiritual. En este contexto advertiremos también que esta práctica puede presentarse como propiamente creadora o reiterativa y mecánica, y que, tanto en una como en otra modalidad, atendiendo al papel que juega la conciencia en la práctica, podemos identificar su actividad en el orden de lo cognoscitivo y de lo teleológico, características estas, que nos posibilitan hablar de una conciencia práctica ( como actividad consciente que se plasma en el proceso práctico) y de una conciencia de la práctica ( que nos permite reflexionar acerca de la actividad misma). Concomitantemente, identificada la actividad proyectual como una actividad práctica intencional, de características creadoras y reflexivas, se podrá advertir que existe un proceso creativo al interior del proceso de diseño, cuyo carácter es de índole personal, individual y único, mismo que analizaremos a partir de considerar a la creatividad como una cualidad trascendente de la inteligencia humana, que nos permite " ver " la naturaleza y las posibilidades " no explicitadas de la realidad ".

Concluye este apartado entendiendo la dimensión poética en la práctica proyectual, como determinada a partir de los límites y las posibilidades de actuar del diseñador, lo cual se expresa de manera singular en el proceso creativo con el cual se estimulan y hacen emerger las capacidades y potencialidades creativas con las cuales se enfrenta " la aventura " de transformar lo físico en significativo y los objetos en imágenes, considerando al arquitecto como productor de un discurso " poético " , el diseño, portador de ideas y sentimientos que se objetivan en un objeto determinado. Finalmente en el apartado correspondiente a las CONCLUSIONES, se despliegan a modo de resumen, los aspectos más importantes del trabajo realizado, expresándose las ideas propias que surgieron durante el desarrollo del mismo; de las cuales derivan hipótesis para futuros trabajos.

## PRIMERA PARTE.

### 1. RECIENTES, DEFINITIVAS, CONVICCIONES PROVISORIAS.....

#### 1.1 La situación de nuestra cultura arquitectónica.

Desde el interior de nuestra disciplina y en el marco y horizonte de la enseñanza de la arquitectura; se advierte cada vez con mayor intensidad la inexistencia de un lenguaje adecuado para pensar la situación actual de la reflexión arquitectónica. No es sencillo encontrar hoy un modo de pensar la situación de nuestra cultura arquitectónica, y el motivo de tal dificultad es que la reflexión misma ha dejado hace tiempo de constituir un ejercicio habitual de las prácticas profesionales.

Ciertamente en más de una ocasión, con motivo de discurrir acerca de los matices de la disciplina, navegamos hacia una extendida modalidad que poco aporta al esclarecimiento de la propia práctica: el juicio de valor sustituye a los procedimientos reflexivos y argumentales. La evidencia en el dibujo y el juicio en los labios resuelven el problema antes de plantearlo, y así la reflexión en arquitectura se va quedando sin palabras, transcurriendo entre el tablero, el lápiz, el papel, o la computadora.

Resulta entonces que, la confianza en el hacer propio de la arquitectura se traduce de manera implacable, en una desconfianza abismal respecto de cualquier pensar en la disciplina, más aún, la reflexión teórica se ha vuelto tan extraña a la arquitectura que más bien parece permanecer sospechosa y fatalmente externa a la disciplina, muy interesante, pero inoperante en el interior de la misma.

Siendo el objeto de estas reflexiones dar cuenta de la situación de nuestra cultura arquitectónica hoy, lo cual implica reflexionar acerca de lo arquitectónico en un intento por desentrañar el sentido latente y explícito de las diversas relaciones que dan vida a la teoría y la práctica de la arquitectura, parecen oportunos los conceptos planteados por Aristóteles, en los primeros capítulos de su *Metafísica*<sup>2</sup>, donde desarrolla sus ideas acerca de la naturaleza de la ciencia y la relación de la Filosofía con las ciencias prácticas en tanto que la filosofía tiene por objeto las causas. Conjuntamente con ello, ilumina mi pensar al respecto la siguiente cita: "*Es imposible que exista una ciencia sin una filosofía detrás; no puede haber una técnica sin una ciencia que la sustente; no hay arquitectura, no hay construcción si no existe la técnica . Por extensión, no puede hablarse de una arquitectura sin filosofía, sin una ética, un sentido y un saber último que la sustente*"<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> ARISTÓTELES: "*Metafísica*". 18ª Reimpresión. México. Ed. Espasa - Calpe Mexicana.S.A.1994. npp 324.Colección Austral.

<sup>3</sup> Arq. Antonio FERNANDEZ ALBA, Español; citado por Arq. MARTÍN Marcelo en "*Otra Arquitectura Argentina: Un Camino Alternativo*". Bogotá - Colombia. Ed. Escala.1989.npp 265. Colección SOMOSUR.

Así, porque particularmente creo que la teoría está íntimamente vinculada a la práctica y por que me interesa la práctica de nuestra profesión es que me resulta motivador el hecho ya comentado acerca de que en realidad pareciera ser que se menosprecia la teoría, cuando en realidad es la base del hacer, un instrumento obligado para comprender los valores, las cualidades, las posibilidades de la arquitectura.

Ahora bien, tomar como punto de partida de estas reflexiones el pensamiento aristotélico pone en evidencia el querer alejarme de la concepción Platónica del mundo de las Ideas, como dualidad metafísica de la realidad, ya que desde el pensamiento Aristotélico lo que se objeta es que ese mundo separado de la realidad no es útil, puesto que no permite explicar el ser y el devenir y por lo tanto me interesa destacar junto con Aristóteles que " *el conocimiento es el producto de una necesidad natural en el hombre. La inteligencia del hombre se caracteriza por la memoria, el razonamiento y el arte* ".<sup>4</sup>

En el pensamiento aristotélico el saber cotidiano esta referido al conocimiento del hombre de experiencia, mientras que el teórico o científico se refiere al conocimiento del hombre de arte, entendiendo al arte como conocimiento general acumulado para la resolución de problemas, es decir como un saber aplicado.<sup>5</sup> Según ARISTÓTELES el conocimiento teórico otorga superioridad en tanto que permite, a diferencia del conocimiento práctico, conocer las causas, el porque de las cosas. Desde esta perspectiva es que para Aristóteles el carácter principal de la ciencia consiste en poder ser transmitida por la enseñanza, ya que los hombres de arte al conocer las causas de las cosas, pueden hacerlo, mientras que los hombres de experiencia no.<sup>6</sup> También me parece relevante destacar que en el filosofo el " *objeto* " de conocimiento aparece como " *sujeto* ", como " *materia* ", como aquello con lo que están hechas las cosas. sensibles: la materia tiene una existencia objetiva. Así las ideas no están separadas de las cosas porque constituyen su " *esencia* ".

No es posible proyectar, realizar el " *objeto* " arquitectónico, sin pensar. Es obvio entonces que tanto la teoría, como la historia y la crítica deberían ser consideradas por nosotros como medios para la reflexión permanente de la arquitectura.

Iluminando en la misma dirección, H.G. GADAMER dice acerca de la arquitectura: " *La arquitectura es el único arte que contiene y proporciona espacio para algo que ocurre en su interior, abarca otras formas de representación artística y ofrece un soporte a un sinnúmero de actividades de la existencia humana* " <sup>7</sup> . Así pues, en cualquier caso estaríamos hablando de actividades que deben circunscribirse a un espacio delimitado preparado a tal efecto. " *Delimitar* " en nuestra profesión sugiere de inmediato la combinación de un exterior con un interior. Al incluir y proporcionar espacio, la arquitectura no desempeña un papel neutral, sino que " *por lo general impone un punto de vista* ", se manifiesta ofreciendo una

---

<sup>4</sup> ARISTÓTELES: " **Metafísica** " .Libro Iº, apartado I. Pag. 11 -12.

<sup>5</sup> ARISTÓTELES: **Op.Cit.** Pag.12 -13.

<sup>6</sup>ARISTÓTELES:: **Op.Cit.** Pag.13 -14.

<sup>7</sup> Ver Hans George GADAMER: " **Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica**". Vol I. Pag. 207 y ss.



interpretación acerca de la forma que debe adquirir ese interior - exterior. Configura una hipótesis de habitabilidad.

Contener no significa solamente dar forma, sino definir posibles escenarios de cumplimiento. ofrecer la posibilidad de aceptar o rechazar y por que no de pensar. La afirmación de GADAMER, debe interpretarse cómo una responsabilidad a asumir, ya que la función de contener debe expresar un punto de vista, debe exponer cuál es su posición en cuanto a la legitimidad de la propuesta y también en relación a un contexto de referencia. La cuestión es, qué contener, con qué propósito, con qué aspiración resolutive y comunicativa.

La obra arquitectónica depende de la convergencia de aspectos que hacen que la relación entre teoría y práctica no sean precisamente simples aunque necesariamente debemos considerar a ambas como complementarias.

Tal como existe una " *práctica* " de la arquitectura , existe una " *práctica teórica* " en tanto producción de conceptos, con sus propias leyes, tan " *material* " <sup>8</sup> y compleja como la primera. Dada la complejidad inmanente al entramado socio histórico del cual somos parte y nuestra arquitectura, bien o mal, expresa; me parece que la misma no reconoce sólo en sí, sus condiciones de generación, por el contrario concurren en ello, a modo de mediación, una serie de causas que se focalizan en un punto determinado : La obra arquitectónica.

Esta confluencia contiene tanto a las condiciones formativas, técnicas, socioeconómicas y la historia constructiva, como la literatura existente, las instituciones culturales y los conocimientos específicos de la arquitectura, por parte del arquitecto. Así, la teoría debe interesarse por las relaciones reales que los hechos constructivos entablan con los hombres que los habitan y en lo que podríamos considerar una escala diferente pero referencial y orientadora, abordar las relaciones estructurales de los distintos discursos teóricos.

La necesidad de la reflexión teórica es irrefutable por lo menos en atención a estos dos argumentos: En primer lugar, la conceptualización ya explicitada de ARISTÓTELES en el sentido de la superioridad del conocimiento teórico, en tanto revelador de las causas. Si no fuera así, no existiría la crítica; el segundo y tratándose de arquitectura, más claro argumento, es que el habitar es algo consubstancial a la manera de ser y estar de los hombres y por lo tanto el hábitat es íntimamente vivido, cuando no sufrido, por el y aunque no lo haya construido, lo incorpora desde temprana edad y lo hace suyo . ¿ Es necesario reflexionar entonces acerca del sentido y la utilidad del hacer arquitectónico?. Sin lugar a dudas Sí. Sin elementos que marquen pautas de acción a partir de ciertos principios y fines

---

<sup>8</sup> Ver en " **Introducción a la Filosofía** " de Leopoldo ZEA, la teoría Aristotélica de la Forma y La Materia en su intento de explicar con mayor claridad la estructura ontológica de la substancia. Pag.126.

actuáramos a ciegas y respecto a nuestra formación, sin lugar a dudas, operaría una reducción a aspectos meramente técnicos.

Resulta evidente que la adecuación de estas dos instancias no está dada, desgraciadamente, en nuestras sociedades. El carácter del espacio global y homogéneo que despersonaliza al sujeto de la ciudad, creo que debería conminarnos, por indigno y enajenante, a tomar conciencia acerca de que quizás sería mucho más considerada por la comunidad nuestra profesión si fuésemos capaz de permitir a cada persona vivir su sueño antes que en proporcionarle el que nunca soñó, porque en definitiva, lo que conocemos como demanda insatisfecha es producto de sentirse en un tiempo sin lugar. Por ello algunas precisiones más acerca del saber se imponen. El saber instrumento del conocimiento, no es neutro como tampoco lo son quienes lo poseen, ya que ambos están cargados política, económica e ideológicamente. Las teorías en general se apoyan sobre un determinado estado de la civilización y en particular las referidas a una actividad ligada a la práctica, como lo es la arquitectura.

Las teorías se insertan en determinadas historias culturales y pretenden servir para la interpretación de una realidad específica, en el camino de resolver los problemas inherentes a ella misma. Existe una fuerte vinculación entre teoría y práctica, una permanente retroalimentación entre ambas, que posibilita el análisis y esa comprensión, de tal manera que teorías forjadas en ámbitos extraños al nuestro necesariamente resultarán inadecuadas, salvo que se sometan al cedazo de nuestra propia realidad para llegar a ser útiles.

En este punto remitirnos a las ideas del antropólogo y filósofo Argentino R. KUSCH, iluminan el real significado de lo antedicho: *" Como sudamericano no tengo menos que confesar que por una parte esgrimimos un saber de datos enciclopédicos, y por la otra una especie de saber del no saber, el de nuestro puro estar, del cual no sabemos en qué consiste, pero que vivimos sin más."*<sup>9</sup> Obviamente estos conceptos nos ponen de cara a uno de los desafíos más complicados que debemos explorar los arquitectos en este continente: El buscar nuestras raíces, asumir nuestra esencia, transparentar nuestra manera de ser y estar.

Oportunas reflexiones entonces para adentrarnos a un sucinto paneo por las distintas tendencias que en la realidad iberoamericana se nos presenta desde la arquitectura, su teoría y su práctica.

Así, veremos que básicamente *" podemos deslindar dos grandes cuerpos, por un lado la que se centra en el " Discurso " orientada a construir materialmente en el espacio el " discurso legible " de la modernidad posible y deseable, para un lector mas o menos culto que deambula curioso y ávido de sensaciones espaciales innovativas.( Posmodernismo, Deconstructivismo, etc.). Por el otro, la que pone el acento en la " Satisfacción ", misma que establece como realidad imprescindible para la producción arquitectónica la de generar " satisfacción habitable " con el edificio, tal que albergue espacialmente nuestra " habitabilidad " donde subyace como vocación*

---

<sup>9</sup> Rodolfo KUSCH : " **Geocultura del Hombre Americano** ". Ed: Fernando García Cambeiro. Bs As. Argentina. 1976. Colección Estudios Latinoamericanos. Pag 19.

de la arquitectura la de proporcionar " ahí y así ", la potenciación de las alegrías esenciales de la vida."<sup>10</sup> En este contexto damos cuenta entonces de tres modos básicos de asumir la práctica profesional, a saber: a) La Elocuencia; b) La Investigación al interior de la práctica, Ahora, Aquí y Así; c) Los que vinculan en su discurso y práctica creativa, la realización de la " *modernidad Incumplida* " con la práctica histórico cultural de los pobladores.

Dar cuenta de estas modalidades implica necesariamente reflexionar acerca de quienes son los protagonistas de la arquitectura y con ello, desde donde pretendemos validar nuestra práctica arquitectónica. Al respecto, nuevamente R. KUSCH, precisa de manera lacerante lo que es la actitud genérica de nuestro pensar y accionar: " *Hacia afuera jugamos nuestra perfección a la manera de los esnobs, hacia adentro, simplemente cambiamos de registro, y es como si pasásemos a un mundo que, como decimos, a nadie le interesa. ¿No somos individuos acaso?. Para eso nos sirvió la lección del Individualismo Europeo: Para ocultar la parte antieuropea. Tenemos miedo de mostrar la verdad. Desde el ángulo Occidental lo de adentro dicho entre comillas " es poco " y es preciso ser " mucho más ", he aquí el criterio. El saber del " estar nomás " no está en la enciclopedia." Es preciso entrar en ese saber, pero como no tenemos ganas, pues entonces nos movilizamos, mediante la competición, para llegar a ser alguien; y como no tenemos pautas culturales propias, asumimos con simulada fruición la enciclopedia.*"<sup>11</sup>

Como vemos el filósofo pone de manifiesto uno de los problemas centrales que han ocasionado un entendimiento de nuestra realidad cultural y una práctica de nuestra profesión, como expresión de la misma , plagadas de sin sentidos, que han marcado a fuego el grado de ilegitimidad que detenta nuestro trabajo a la hora de someterlo a la opinión de nuestros conciudadanos.

Definitivamente, referirnos a estos tópicos, preguntándonos ¿ que hacemos ?, ¿ cómo lo hacemos ?, ¿ quienes somos ? es enfrentar el desafío que conlleva romper con el estereotipo que tan lúcidamente ejemplifica KUSCH.

Hoy es tiempo de comprometernos en la búsqueda de lo que se podría entender como una génesis, reivindicar la producción arquitectónica fruto de una lenta y consciente elaboración de la expresión arquitectónica Latinoamericana, concebida no como una cosa, sino como una esencia.

" *Simplemente la consecuencia de una profunda decisión por lo americano entendido como un despiadado aquí y ahora y, por ende, como un enfrentamiento absoluto consigo mismo. La cultura americana es ante todo un modo: El modo de sacrificarse por América*"<sup>12</sup>

## **1. 2 El sentido del espacio.**

---

<sup>10</sup> Carlos GONZALEZ LOBO: " *Vivienda y Ciudad Posibles* ". Pag. 22 y ss.

<sup>11</sup> Rodolfo KUSCH : *Op. Cit.* Pag 20.

<sup>12</sup> Rodolfo.KUSCH: *Op.Cit.*

Intentar un acercamiento al campo de las relaciones entre la arquitectura y el espacio, nos mostrará que las múltiples maneras de teorizar sobre ello se vinculan directamente con las diversas posiciones respecto de la Arquitectura. Siendo esto así, y aun teniendo en cuenta, como vimos, que hay quienes ponen en duda la utilidad de teorizar sobre nuestra disciplina, importa insistir en el ejercicio de esta práctica porque como dice el maestro C. CAVERI: *" Una teoría de la arquitectura no es una teoría sobre la arquitectura, sino sobre los conceptos que la arquitectura suscita y que a la vez guardan relación con otros conceptos que corresponden a otras prácticas"*<sup>13</sup>

Para avanzar por el sendero teórico que insinúa CAVERI, nos permitiremos pensar acerca de dos definiciones de arquitectura que operarán de manera positiva para nuestro propósito.

Ludovico QUARONI<sup>14</sup> define la Arquitectura como *" la actividad natural del hombre por la cual humaniza el espacio de la naturaleza "*; y Claudio CAVERI nos enseña que *" la arquitectura no es un juego abstracto sino una experiencia concreta y por lo mismo que Hegel y Luckas eran escépticos de su viabilidad como arte, dada su incapacidad de autonomía, es justamente, por esa necesidad de encarnación, por esa dependencia del mundo de la vida donde adquiere su verdadera dimensión de arte. No de arte como lo concibe la conciencia estética, como puro objeto de una vivencia fuera de todo tiempo y lugar concreto, sino como el más humilde " fondo para la vida ", como lo que se vive sin dedicarle una mirada especial. Esa encarnación, ese cuerpo a cuerpo con la realidad, es la difícil tarea de la arquitectura"*.<sup>15</sup> Importa entonces a propósito de nuestra indagación, explicitar, conjeturar sobre el sentido de conceptos tales como *" humanización "* y *" encarnación "*, ambos inscriptos en la relación que se establece entre la Arquitectura y el espacio.

*" Los seres humanos vivimos la mayor parte de nuestro tiempo envueltos por espacios arquitectónicos sin los cuales quedaríamos profundamente descobijados. Estos espacios se encuentran en permanente e íntima relación con el hombre quien los percibe en todo momento, ya sea de manera consciente o inconsciente, desde su subjetividad, es decir desde los aspectos de su sensibilidad. A su vez, la relación que el hombre genera con los espacios que habita llega a ser tan íntima y personal que podríamos asegurar que el espacio se convierte en una prolongación sustancial de sí mismo."*<sup>16</sup>

Corroborando las definiciones con las que abrimos esta reflexión, este comentario nos ilustra de manera inequívoca acerca de que nuestras moradas son los espacios arquitectónicos que hemos edificado partiendo del pensamiento, emociones y necesidades, en las dimensiones y con los materiales que las circunstancias locales y temporales nos han permitido.

---

<sup>13</sup> Ver de C. CAVERI: *" La Arquitectura y las paradojas del sentido"*. Edición limitada e interna ETIT. Bs As. Argentina. 1994.

<sup>14</sup> Ludovico QUARONI: *" Proyectar un edificio, ocho lecciones de Arquitectura "*. Ed: Xarait. Madrid, España. 1980.

<sup>15</sup> Claudio CAVERI: *Op. Cit.* Pag. 71.

<sup>16</sup> María Elena , HERNANDEZ ALVAREZ : *"Arquitectura desde las Humanidades"*. Curso Maestría en Diseño Arquitectónico. UNAM - México. 1997 -1998.



Convencidos, entonces, de que la arquitectura es una actividad que humaniza el espacio, afirmamos con ello que la arquitectura no trata sobre el espacio sino sobre la humanización del mismo. Y que esta humanización implica lisa y llanamente " *la apropiación del espacio* ", es decir, la determinación del espacio físico en sus dimensiones, sus límites, su equipamiento, su escala, y en su sentido o hipótesis de habitabilidad<sup>17</sup>; con lo cual el espacio de la Arquitectura se constituye en el espacio del sentido.

A propósito de ello, y en relación al " *cuerpo a cuerpo con la realidad o encarnación* " de la que habla C.CAVERI, Octavio PAZ , en su obra " *El arco y la lira* " refiere acerca del conocimiento y uso de los lenguajes y significación de los colores, los sonidos y las señas: " *No hay colores ni sonos en sí, desprovistos de significación: tocados por la mano del hombre, cambian de naturaleza y penetran en el mundo de las obras. Y todas las obras desembocan en la significación; lo que el hombre roza, se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia...El mundo del hombre es un mundo de sentido. Tolerancia la ambigüedad, la contradicción, la locura o el embrollo, no la carencia de sentido. El silencio mismo está poblado de signos. Así, la disposición de los edificios y sus proporciones obedecen a una cierta intención. No carecen de sentido - más bien puede decirse lo contrario - el impulso vertical del gótico, el equilibrio tenso del templo griego, la redondez de la estupa budista o la vegetación erótica que cubre los muros de los santuarios de Orissa. Todo es lenguaje*".<sup>18</sup>

Reflejo de lo dicho resulta entonces que podemos entender a la Arquitectura como el medio por el cual el hombre prepara el ambiente para convertirlo en un mundo - mundo habitable, mundo humanizado, en un " *espacio - mundo* " de sentido, universo de sentido; noción fundante de cualquier comprensión cultural, de carácter complejo, donde el arquitecto asienta su tablero.

Ahora bien, la noción de " *universo de sentido* " resulta problemática en tanto sabemos que no es humanamente posible que el sentido cubra totalmente lo real. En la cultura es inevitable que aparezca un desacople entre lo real y el sentido; y esto es así porque el hombre conoce acerca de lo real en tanto no está adherido a ello, en el " *mundo* " sino porque el hombre transforma el medio en mundo y con ello " *el hombre transgrede aun su mundo, lo inventa y lo recrea. Ciencia, técnica, arte, mito, magia... en fin, todas las figuras de la acción humana son fragmentos cuajados de la fuerza desbordante de la imaginación, que humaniza lo real y humaniza al hombre*".<sup>19</sup>

Precisamente M. N, LAPOUJADE en el trabajo citado considera la imaginación como función mediadora entre la sensibilidad y el entendimiento y con ello pone de manifiesto lo fundamental que resulta " *tomar en cuenta esta peculiaridad de los procesos de la imaginación, en cuanto logran mediar entre individuo y la exterioridad. En este sentido*

---

<sup>17</sup> Ver, SALDARRIAGA ROA: " **Habitabilidad** "

<sup>18</sup> Octavio, PAZ: " **El arco y la lira**". Ed: Fondo de Cultura Económica. México, D.F. 4ª Reimpresión 1973. Pg. 19 y 20

<sup>19</sup> Ver, María Noel, LAPOUJADE : " **Filosofía de la Imaginación** ". Ed: Siglo XXI. México, D.F. 1988. Pag. 25.

*resulta crucial el trabajo de la imaginación en cuanto derriba límites -sin ella- aparentemente infranqueables entre interioridad - exterioridad.* <sup>20</sup>

De esta manera como habitantes del sentido, todo aquello que se da, se presenta, se manifiesta, ya sea de manera natural o producto del desarrollo socio - histórico, objeto y materia de un gran esfuerzo humano por lograr colonizarlo, hacerlo un mundo, nos muestra que más allá de nuestra voluntad, se nos escurre; lo real, huidizo en su inagotable movilidad, se nos escapa.

Y en esta especie de déficit, de inadecuación esencial, se materializa una relación entre las palabras y las cosas, entre los conceptos y las realidades, que nos indica que en arquitectura el modo de hacer un proyecto, el modo de construir un mundo, queda siempre situado por una relación con la indeterminación, con la incompletud del mundo y los conceptos; de manera tal que el proyecto arquitectónico siempre implica pararse ante una realidad que esta incompleta. No habría proyecto sin indeterminación esencial del mundo y del sentido en el punto en que el arquitecto es convocado para el proyecto. Entre el suspenso de las significaciones y la espera del sentido se instala el trabajo del arquitecto, porque el proyecto es siempre una relación con el espacio y con el tiempo, con un presente que no está terminado y con un campo de significaciones que no está consumado.

Debemos en esta materia ser claros, no se trata del espacio transparente, abstracto y universal, de ese espacio para mirar, manipulable e iluminista que heredamos del positivismo europeo; ni de ese tiempo, otra de las categorías abstractas heredadas, pura sucesión progresiva, en el que cada momento está sólo en función de los que lo preceden y lo siguen. Tiempo esquemático y lineal.

Desde esta perspectiva importa entender que son las cosas las que son espaciales y temporales y que tanto "espacio" como "tiempo" no tienen existencia real, independiente. El espacio no es un recipiente que nos envuelve y dentro del cual nos movemos, junto con C. CAVERI decimos que "el espacio es lo que las cosas dejan entre sí o determinan en su interioridad. El espacio en sí no tiene entidad, es solo el - entre -". Según CAVERI, KUSCH decía: "Mientras el artista occidental pone la obra (objeto) en el espacio vacío de Galileo y el Renacimiento, el artista precolombino crea la obra funcionalmente entre lo humano y el espacio cosa" <sup>21</sup>

¿ Que es eso del espacio cosa ?, " Por de pronto, se opone tanto al recinto es - cénico (patio de los objetos), como al recipiente obs - ceno ( tinglado decorado con promiscuidad fragmentada de objetos y sujetos como objetos). tampoco es espacio " objeto " (como algo dentro de algo). Estamos ante un espacio que no es una categoría abstracta, sino que hace a la espacialidad de las cosas. Y las cosas tienen adentro y afuera, luz y sombra y superficies topológicas que abren y cierran, clausuran o liberan". <sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> María Noel, LAPOUJADE: Op. Cit. Pag: 38.

<sup>21</sup> Rodolfo KUSCH: " Anotaciones para una estética de lo americano". Separata de la Revista Comentario N° 9 . Diciembre 1955.

<sup>22</sup> Claudio CAVERI: Op. Cit. Pag: 79

KUSCH habla de esa espaciosidad como " *de esa cosa blanda que nos oprime y frustra en su aislamiento, esa cosa que nos acoge, nos levanta y nos disuelve en la negrura de cualquier noche, donde todo se hace presente pero todo se esfuma, donde se siente palpitar al demonio y a Dios entrelazados en el claroscuro de sus superficies. Este espacio palpitante y agobiante, que nos penetra hasta la pregunta por la vida y nos abandona más allá donde ya no hay preguntas, sino el simple estar vivo y en silencio*" <sup>23</sup>

En relación al tiempo " absoluto ", categoría abstracta heredada, " *nada dice de lo que podemos leer en la piel superficial de las cosas, donde la presencia no solo muestra el presente. El cuerpo contiene el antes y el después, la fatiga y la desilusión y el vivir en la mirada expectante de la esperanza*" <sup>24</sup> . Ciertamente al concebir el todo como dado " eterno " nos condena a entender el tiempo como la imagen de la eternidad inmutable, cuando en realidad nuestra experiencia vivencial nos pone en evidencia que no hay UN tiempo, sino que en ese instante de un presente en movimiento, siempre conviven infinidad de temporalidades diferentes.

Resulta entonces que ante el concepto de " tiempo - sucesión " o " tiempo - fluencia " se impone el de " tiempo - duración " ( Bergson)<sup>25</sup>, porque desde allí, ya no vemos al tiempo desde afuera como frente a un espectáculo móvil, sino que implica la inserción en la duración para convivir, con las ondulaciones, las diferentes temporalidades. Es decir requiere que nos " *encarnemos* ", convivir con la realidad, como sugiere CAVERI.

" *Tal vez podamos hacer una re - lectura del tiempo tal como lo intuyó Nietzsche.*

*Primero parece ser el cuestionamiento del tiempo lineal sucesivo y mecánico, el tiempo de las sucesiones y el "progreso" indefinido. Después aparece como aceptando la circularidad del tiempo como un eterno retorno de lo mismo y una recaída en el tiempo arcaico del arquetipo. Pero se puede interpretar que su visión es distinta.*

*Esta visión nace del antagonismo con la visión del tiempo de Schopenhauer, que afirmaba respecto al tiempo, " que en él cada momento existe en cuanto ha aniquilado al que lo precede, su padre, para ser él mismo aniquilado rápidamente." Este tiempo no tiene tanto el defecto de ser lineal, cuantitativo, mecanicista - determinista. Lo que constituye, su esencia estático - funcional: cada momento es sólo en función de los que lo preceden y lo siguen, esto significaba que no tienen un significado propio. El eterno retorno del instante exige que el hombre entable una relación diferente con el tiempo. Un hombre para el cual el tiempo no sea ya una lucha de instantes, sino que sea la presencia pacífica del significado totalmente impregnado de la realidad concreta.*

*Para estar en ese instante vivo hay que instalarse en el interior del acontecimiento que se prepara. llega y se disipa, sustituyendo la vista pragmática longitudinal, por una visión óptica vertical o más bien en profundidad " <sup>26</sup>*

---

<sup>23</sup> Rodolfo KUSCH: **Op Cit.**

<sup>24</sup> Claudio CAVERI: **Op Cit.** Pag: 81

<sup>25</sup> Ver Manuel GARCIA MORENTE: " **La Filosofía de H. BERGSON** ". Ed: Espasa Calpe, S.A. Madrid, España. 1972. npp: 147. " Colección Austral ".

<sup>26</sup> Claudio CAVERI: **Op. Cit.** Pag: 89.

Resulta evidente a la luz de estos conceptos que no se trata de volver sobre nuestros pasos para reiterar un pasado que ya murió, y tampoco para reducirlo a nostálgica "memoria", sino para recuperar el presente, donde se borra el pasado como condicionante acumulado y el futuro como afán inquietante, y por un instante se alcanza la presencia plena del "estar ahí". Pero también se nos hace presente la certeza de que ese instante, al requerir de nosotros que dejemos de lado el vértigo del "afán inquieto por lo que vendrá", y con ello quedar disponibles para vivir en la mirada y el sentido, "coloca al cuerpo y la materia ya no como un obstáculo, sino por el contrario, los transforma en vehículo que nos acerca a la vida y nos muestra una y otra vez que nunca nada en la presencia está sólo en presente."<sup>27</sup>

Así, un proyecto, una nueva obra, no viene a confirmar el mundo tal cual es, sino que viene a hacer visible un mundo nuevo, actuando en el campo del sentido.

### 1. 3 El objeto arquitectónico.

La combinación de rasgos técnicos y rasgos artísticos para pensar el objeto arquitectónico es una tendencia característica del pensamiento moderno acerca de la producción del mismo en tanto obra; y esto es así, porque se parte de considerar que el objeto técnico resulta de una aplicación, un método, una regla operatoria, mientras que el objeto artístico procede de una inspiración, una iluminación, una furia creadora.

Así clasificado, el objeto arquitectónico se reduce a la sabia o torpe mezcla de los ingredientes técnicos y los artísticos, sin ninguna otra especificidad que el modo propio, como variante de técnica o de arte, con lo cual de entrada el mismo queda abolido en su especificidad.

Como vemos NO hay lugar para el objeto arquitectónico en sí. Pero entonces ante esta evidencia cabe preguntarse ¿es la característica del objeto la que lo designa como arquitectónico, o es el campo el que tiñe cualquier objeto que se presente en él como arquitectónico?

Para intentar una respuesta, partiremos de considerar la conocida escena relatada por Louis, KHAN<sup>28</sup>: Debajo de la copa de un árbol, un señor mayor le cuenta historias a un grupo de jóvenes reunidos a su alrededor. Es evidente que se trata de una acción humana donde se está transmitiendo una experiencia, enseñando algo, y los elementos, las cosas que acompañan a los actores, ese árbol, esa tierra, esa sombra; son objetos de la botánica, de la geografía, o la física. En sí no son objetos arquitectónicos, es ese hombre y los muchachos bajo la sombra los que con su actitud de apropiación, transforman la unidad de aire y sombra en "aula", espacio adaptado para transmitir una enseñanza. Lo que "convierte" al árbol, la tierra y la sombra en objetos arquitectónicos no es su carácter de cosa entre las cosas, sino su estar tomado por una apropiación

---

<sup>27</sup> Gilles DELEUZE: "La Lógica del Sentido".

<sup>28</sup> Louis, KHAN: "Forma y Diseño". Ed: Nueva Visión. Bs As, Argentina. 1984.



arquitectónica de ese espacio, porque el acto humano de la transmisión lo ha constituido en un espacio apto para que se desarrolle tal experiencia.

En síntesis, ni la codificación técnica ni la codificación artística permiten capturar esa dimensión arquitectónica que hace que ese árbol pertenezca a la arquitectura, ya que bajo la copa de un árbol no sólo hay vacío físico sino una posibilidad: un mundo de sentido se puede plasmar en ese espacio porque la sombra es habitable, da cobijo.....entonces allí hay Arquitectura. Como vemos, la reflexión específica desde la disciplina es la que nos permite pensar que el objeto se cualifica desde la apropiación arquitectónica del espacio.

Otra condición del espacio que torna arquitectónico al objeto es que, desde el punto de vista disciplinar, no es posible un " objeto " que, por el mero hecho de existir, no genere un " contexto ". De hecho hemos dicho ya que " *un proyecto, una nueva obra, no viene a confirmar el mundo tal cual es, sino que viene a hacer visible un mundo nuevo, actuando en el campo del sentido.*" Razón por la cual lo que califica al objeto como arquitectónico es su relación con el contexto que él mismo constituye a partir de su existencia.

No estamos hablando de un objeto cualquiera que tiene su exterior físico, sin ningún espacio que lo signifique y se signifique desde su relación con el objeto, por el contrario hablamos de que lo propio del objeto arquitectónico es que su objetualidad está pensada desde la " *conexión significativa* ". Recordemos al respecto y en relación a la definición de arquitectura aportada por H.G.GADAMER, que ( " *Delimitar " en nuestra profesión sugiere de inmediato la combinación de un exterior con un interior. Al incluir y proporcionar espacio, la arquitectura no desempeña un papel neutral, sino que " por lo general impone un punto de vista " , se manifiesta ofreciendo una interpretación acerca de la forma que debe adquirir ese interior - exterior. Configura una hipótesis de habitabilidad. Contener no significa solamente dar forma, sino definir posibles escenarios de cumplimiento. ofrecer la posibilidad de aceptar o rechazar y por que no de pensar* ).

Queda expuesta así, una hipótesis determinante: El objeto arquitectónico se define porque promueve una apropiación arquitectónica del espacio y a la vez porque incluye desde sí la relación entre objeto y contexto como relación significativa.

Abordada la especificidad problemática del objeto arquitectónico, resulta necesario acercarnos a la reflexión específica sobre el mismo y con ello estamos nuevamente en presencia del hecho ya comentado de que la nuestra, hoy por hoy, es una disciplina que no alienta la explicitación de su hacer, su pensar, su intervenir. Mas bien, parece como si lo esencial de la Arquitectura se concentrase en su hacer: proyectar, construir, financiar. Es como si estuviésemos ante una superestructura cultural, elegante, sugerente, pero inoperante; exquisito decorado dependiente de la infraestructura técnica, con lo cual, la reflexión sobre el objeto y las prácticas ligadas a él, se empobrecen notablemente.

Ante esta realidad cabe que nos preguntemos ¿ por donde pasa entonces la reflexión propia del hacer arquitectura?. Para acercarnos a una posible respuesta

daremos cuenta de una distinción referida por Josep QUETGLAS <sup>29</sup>, entre épocas arquitectónicas y épocas que no lo son. Según este parecer, una época arquitectónica podría pensarse como una época en la que arquitectura y cultura forman una pareja en la cual una espera algo de la otra, donde la arquitectura no es sólo importante para los arquitectos sino para la gente, quienes esperan de la misma una mejor vida. De este modo la reflexión sobre y desde la Arquitectura, circula un poco por todas partes, y con ello pensar la Arquitectura no sería monopolio del arquitecto sino patrimonio y responsabilidad del usuario, el ciudadano, el político, habitante de la ciudad. Es como si una " *mirada cultural* " <sup>30</sup> al concepto de arquitectura nos posibilitara entender al entorno habitable como la asociación simbiótica de " *lugares* " y " *acontecimientos* ", por ello, decimos que la construcción de la ciudad se trata, entonces, de un asunto multidimensional, de la conjunción de varias prácticas discursivas, un proceso constante y dinámico en el que el papel de quien " *entiende* " la misma, no es el de simple espectador sino de participante activo. De manera tal que los intereses de carácter existencial se fusionen con el espectro de intereses de carácter cultural, formando un solo bloque, constituyéndose como condición de posibilidad de la idea de patrimonio.

Ahora bien, esta reflexión arquitectónica se complica cuando transitamos una época no arquitectónica como la nuestra, una época de desvanecimiento político del espacio público, de desvanecimiento de las promesas arquitectónicas y de la capacidad de los habitantes de la ciudad de dejarse seducir por la belleza de esas promesas. Así, si la reflexión estético - cultural se desvanece y deja de constituir una trama discursiva con orientación de sentido, la arquitectura corre el riesgo de dejar de ser arquitectura para quedar reducida a su mínima expresión, supuestamente esencial, que es el hacer con las manos, con el lápiz o con los ladrillos, relegando, o mejor regalando, la reflexión a otros campos.

Hoy en los albores del siglo XXI el aparente agotamiento del pensamiento moderno en arquitectura produce la disociación entre el " *hacer* " y el " *pensar* ". Se " *piensa acerca de* " la arquitectura desde otras disciplinas y se " *hace desde* " la arquitectura. Circunstancia está que se despliega bajo tres condiciones: el fin de la arquitectura moderna, el vacío de la arquitectura contemporánea, y la invasión de ese vacío desde otros discursos que aparecen como detentando el " *sentido* " de nuestra práctica arquitectónica.

Ciertamente, la filosofía, la sociología, la semiología, la historia y los estudios culturales, inundan el campo de la arquitectura, saturando de sentido una práctica que insiste en prescindir del mismo para producirse en su dimensión práctica. Pero lo que en realidad nos importa es preguntarnos ¿ cómo ? es que se piensa el hacer del arquitecto desde la arquitectura, y sobre todo ¿ qué ? agrega ese pensar a ese hacer.

---

<sup>29</sup> Ver Josep, QUETGLAS : Revista " *El Croquis* ", N° 70. Madrid, España. 1994.

<sup>30</sup> Ver Alberto, SALDARRIAGA ROA : " *Arquitectura para todos los días: La Práctica Cultural de la Arquitectura* ".

La relación con otros campos a partir del hacer propio de la arquitectura y a partir de la exigencia propia de reflexión en el campo, proporciona instrumentos, esquemas y conceptos para repensarse y rehacerse. En particular teniendo en cuenta que " *La presencia e intervención de la arquitectura en la existencia humana define en buena parte el valor cotidiano de los hechos construidos, de las ideas y de las acciones que los generan*" <sup>31</sup>

#### 1. 4 La función intelectual del arquitecto.

Abordar la reflexión disciplinaria desde la disciplina exige un arquitecto pensando en la ciudad desde la transformación de la misma o habitando la alteración del ser mismo de la ciudad. El arquitecto en tanto que tal piensa y si en ese acto convoca e invoca la presencia de otros discursos, lo que sucede entonces es que se pone en valor la figura del arquitecto, en su función intelectual, sobre los modos de pensar sobre su disciplina, sobre los modos de pensar las condiciones contemporáneas desde la disciplina.

Una obra de arquitectura puede ser concebida, leída o registrada desde el pensamiento de dos modos: Como cumplimiento de un pensamiento; con lo cual se trata de la pura expresión de un sentido previo donde por un lado está el pensamiento y por el otro, la ejecución del mismo : la obra no agrega nada, sólo hace realidad lo que en el plano inteligible estaba ya consumado; la otra posibilidad es que la obra sea concebida como un pensamiento en acto, es decir, que el pensamiento inicial, la reflexión que orienta el proyecto y la decisión, den lugar a un objeto arquitectónico y con ello quede explícito que el pensar no tiene contenido en sí todo el hacer, que existe un grado de indeterminación.

Al respecto Antonio, FERNANDEZ ALBA <sup>32</sup> comenta acerca del hacer arquitectónico : " *Descubrir el universo humano y hacer posible que lo pueda soportar en los límites materiales de las tres dimensiones ha sido la aventura asignada al quehacer arquitectónico; encontrar un lenguaje radical para expresarlo, vocación propicia de la belleza humana* "

Si la obra es pensamiento en acto, entonces, la obra piensa más allá del arquitecto. Y si la obra piensa más allá que el arquitecto, el que la habita piensa más allá que lo que el arquitecto ha pensado. Ese " *plus* " de pensamiento es lo que la vuelve algo habitable. Pues eso que NO ha sido pensado por el arquitecto y que sin embargo está pensado en la obra, es lo que se piensa prácticamente en los actos de habitar. Así, el habitante no podría habitar si no es un espacio arquitectónicamente constituido, porque en un espacio de construcción, en un espacio técnico o en un espacio cuyas determinaciones de pensamiento están completas y agotadas, uno puede " *estar* " pero no puede " *habitar* ". Producir simbólicamente un sentido para

---

<sup>31</sup> Alberto, SALDARRIAGA ROA : Op. Cit. Pag: 15

<sup>32</sup> Antonio, FERNÁNDEZ ALBA : " **LA METRÓPOLI VACÍA, Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna** ". Ed. Anthropos. Colecc: Palabra Plástica Nº14. Barcelona, España. 1990. Pag: 197.

el " *estar ahí* " no sería posible sin un exceso de pensamiento a forjar en el acto de habitar.

El arquitecto, en clara puesta en acto de su función intelectual, piensa la arquitectura de la ciudad desde un sesgo particular siempre que es convocado, porque es llamado en el punto más abierto de indeterminación y más exigente de responsabilidad, pues ha sido llamado para implantar ahí un objeto arquitectónico. Y con ello, a partir de ese momento, mejor cosa no le podría pasar, tiene un problema: ahí alguien va a transitar, descansar, trabajar, amar, apoyar la bicicleta, rezar, transpirar, copular, VIVIR!!!!!!.

La responsabilidad del arquitecto no consiste sólo en disponer luces, las opacidades, los abrigos, los reparos o los techos. Si ha sido convocado para implantar un objeto arquitectónico, es porque ese problema interrumpe la repetición sistemática del saber ya constituido. Para una solución prefabricada, nada mejor que un técnico; para habitar un problema, nada mejor que un arquitecto. Pues el arquitecto tendrá que pensar a partir del punto en que todas las determinaciones del saber previo, las continuidades históricas, las repeticiones formales y las clasificaciones técnicas, claudican; tendrá que comprometerse con el problema para pensarlo en su indeterminación y poder legarle al habitante de ese espacio una indeterminación posible de ser habitada, portadora de una hipótesis de habitabilidad.

Entonces, si se trata de producir un espacio capaz de albergar un acto humano, la responsabilidad de pensamiento del arquitecto consiste en interrumpir las determinaciones. Porque si concede todo al standard y a las respuestas establecidas, el sentido ya estará dado de antemano, y el habitante estará desaparecido como posibilidad aún antes de hacerse presente. Para que esto no ocurra, será necesario generar un " *plus* " de sentido capaz de ser determinado por los actos que el habitante realice en su interior.

Así definida, la responsabilidad " *intelectual* " del arquitecto es una responsabilidad de compromiso con el problema, de entrega de un espacio habitable y por ello el arquitecto tiene que lidiar con la repetición estandarizada de las figuras técnicas, con esas figuras que deshumanizan la ocupación de los lugares transformándolos en " *no lugares* " e impidiendo que se despliegue la experiencia del habitar.

Hemos visto que esta noción de la función intelectual del arquitecto, de manera compulsiva parece llamar al verbo " *habitar* ", y por ello precisamos que aquí, " *el habitar* " esta siendo considerado en su dimensión menos ecológica y más humana, invocando la producción de sentido por estar en un lugar destinado a la significación. Para nosotros el habitar humano no es un " *estar* " geométrico, no es un " *ocupar* " cuantitativo, no es un " *usar* " un nicho ecológico; el " *Habitar* " es fundamentalmente producir sentido para el entorno que constituye una actividad humana. Habitar es una acto determinante. Pero sólo es posible " *Habitar* " mediante una indeterminación capaz de ser determinada por el accionar humano.



Para que pueda suceder tal cosa, es condición que el arquitecto ejerza su función intelectual y de la mano de MERLEAU PONTY <sup>33</sup>, quien ha señalado con agudeza, que " *el espacio no es el ámbito (real o lógico) en el que se disponen las cosas, sino el medio que hace posible la posición de las cosas* "; entender el espacio como " *Lugar de acontecimientos* ". Y con ello pensar en la necesidad de entender a la arquitectura, junto al Maestro FERNÁNDEZ ALBA, como: " *La estructura inicial que " ordena el espacio " de aquel " lugar " que ha de edificar el " ser "* ".

### **1. 5 El pensamiento proyectual.**

Venimos desarrollando nuestras reflexiones montados en dos supuestos. El primero dice que la arquitectura construye espacios habitables; el segundo dice que no hay objeto arquitectónico sin subjetividad urbana. De manera tal que cualquier referencia al proyecto, deberá circunscribirse a la dimensión habitable del contexto de referencia. Así, desde estos supuestos, el contexto es el espacio de significaciones que condiciona la significación de un punto, punto de indeterminación de esas significaciones que lo condicionan. Y por ser ese punto indeterminado donde fracasan esas significaciones, es que hay posibilidad de un proyecto.

El objeto que se implanta, necesariamente, producirá sus consecuencias sobre la subjetividad urbana, no sólo en el entorno topológico sino sobre todo en las significaciones contextuales que en ese punto fracasaban. En la experiencia imprecisa de lo real, cualquier término que se nos presente, en la medida en que quiere ser significado, se constituye como texto. Constituido como texto, la interpretación, el significado o la atribución de sentido, jamás puede ser precisa o exhaustiva.

Como vemos la dimensión contextual no sólo es una condición para el proyecto sino también un efecto de la implantación de un objeto en la ciudad, razón por la cual la subjetividad urbana del habitante dependerá en gran medida del modo en que ese objeto haya sido pensado en su objetualidad y en su contextualidad. Si el arquitecto no ha pensado la dimensión contextual o ha desestimado desaprensivamente el contexto como mera localización de su objeto, lo que habrá aportado a la subjetividad urbana será confuso, caótico, insignificante o perturbador.

La arquitectura de puro objeto, la arquitectura que considera que el contexto es nada más que el fondo sobre el que emerge la figura del objeto, genera una subjetividad de pura interioridad. No instituye subjetividad urbana o habitante de ciudad, sino subjetividad de consumidor o individuo; mientras que, si el contexto es pensado en su dimensión de figura, que enmarca al objeto y a la vez producida por la

---

<sup>33</sup> Ver Maurice, MERLEAU PONTY: " **Fenomenología de la percepción** ". Ed: Península. Barcelona, España. 1975.

implantación del objeto, la subjetividad urbana será un efecto no residual sino central de la intervención del arquitecto en la ciudad.

Ciertamente es indispensable considerar al entorno humano como la realización máxima de la estética arquitectónica. Entorno humano que suscita y, a la vez compendia la experiencia de un compromiso humano que la arquitectura pretende demostrar y no siempre logra plasmar. De hecho hay una mutua correspondencia entre el ser humano y la arquitectura, pero la ciudad construida por los hombres, no siempre ubica al mismo en su centro experiencial.

El entorno urbano al igual que la arquitectura es un proceso que tiene dimensión temporal y genera una intrincada red de movimientos en diversas direcciones. En este contexto un arsenal de claves sensoriales pueden servir al objetivo de guiar las actividades humanas, permitiéndonos movernos, en un entorno donde se privilegien los símbolos, significados y memorias comunes; donde se provean certezas emocionales y se tienda a posibilitar esa condición social en la que el hombre, como sugería ARISTÓTELES, se torna plenamente humano.

Así pues, es como lo estético se nutre de una sabia ética. Toda estética, si quiere ser legítima, debe sostenerse sobre pilares éticos. El entorno urbano es la manifestación estética por antonomasia, de una ética del hombre individual y colectivo. Por lo tanto el desafío es, no solo transformar nuestro entorno, sino cómo modificarlo para convertirlo en un "*contexto habitable*".

Como arquitectos debemos proponer y suministrar a la ciudad, acciones múltiples y diversas de percepción imaginativa y significado cultural, para que la ciudad pueda tornarse una poderosa fuerza de humanización social. Un entorno humano que asimile las necesidades vitales, los valores éticos y las características perceptivas del individuo; que aliente respuestas creativas, que en suma, amplíe el alcance, la hondura y vivacidad de nuestras experiencias inmediatas, sin dudas que es un entorno urbano que simultáneamente, actúa como entorno estético.

Sabemos entonces que, implantado el objeto, necesariamente, se producirán consecuencias sobre la subjetividad urbana, no sólo en el entorno topológico sino también en las significaciones contextuales que en ese punto de indeterminación fracasaban. Y relativo a este hecho importa, destacar, la diferencia implícita entre la noción compleja de "*contexto*" respecto de la intuición simple de "*entorno*".

Por lo general las dimensiones de ese entorno, hecho de "*entes*", son precisamente mensurables, información precisa, pero a poco de preguntarnos ¿ que significa ?, comienza a tallar la imprecisión. Por eso mismo, la información, los datos, el relevamiento y el conjunto de conocimientos que podamos tener del entorno físico actúan como precisión, producto de la "*observación fuerte*"; mientras que, todo lo que podamos pensar, percibir y opinar acerca de un lugar, formará parte de lo que podemos llamar "*observación débil*". Siendo esta última la que subordinará a la "*observación fuerte*", en tanto que la operación de implantar el objeto transformará ese entorno físico en un espacio de significaciones.

Si la arquitectura transcurre en el espacio humano del sentido, la " *observación fuerte* " será sólo un indicio para una lectura que pregunte por el sentido del lugar, por el contexto, por el objeto en un lugar resignificando el contexto. Se trata, de un movimiento temporal que descompleta las significaciones para instalar un objeto, y que al instalarlo instaura un suplemento que las altera.

Así, el objeto arquitectónico no se ha de implantar en su entorno sino en su contexto, no se ha de implantar entre las cosas sino en el sentido y hasta en el sin sentido de las cosas. La diferencia entre la descripción del entorno y la comprensión del contexto deriva del punto desde el que se hace la observación. Un instrumento mecánico, técnico y capaz de registrar impresiones, nos proporciona una reconstrucción fidedigna del entorno en sus cualidades métricas más precisas. Pero un ojo humano, un cuerpo humano o una subjetividad humana, mirando, habitando y percibiendo, ya no puede estar en el entorno sino en el contexto.

Siendo que la sensación corporal producida por el lugar es única, el arquitecto implantará el objeto en el lugar experimentado, resultando de ello que la experiencia del lugar es irreductible a la dimensiones de las que supuestamente se compone porque no es compuesto, ni tampoco simple. Es experiencia, es experiencia de sentido.

Por lo dicho, podemos colegir que el " *contexto* " no es una lista o colección de datos de los " *entes* " del entorno de un sitio, sino una percepción de la conciencia corporal que registra el ser del lugar como percepción integral que no desagrega datos. Lo que nos proporciona el mundo material es un indicio de contexto, pero el " *contexto* " es la experiencia del lugar y dado que la experiencia del lugar corre por cuenta de una subjetividad que lo habita, el sentido siempre será otro.

Así, la operación de sentido que un objeto significa sobre un " *contexto* " dinamiza, historiza y temporaliza la subjetividad urbana. No se trata meramente de algo que no estaba y que ahora está, sino que esto que estaba y sigue estando, ahora está de otra manera. Y esto hace a la temporalidad propia de la arquitectura. El diseño de objetos, atrapados en las lógicas del consumo tiende a variar más rápidamente que la materialidad edificada. Pero esos objetos de diseño o esos modos de vida que varían más rápido que la materialidad edilicia, constituyen también un parámetro o un indicio del cambio de contexto inevitable al que está sometido el edificio, por más que su entorno edilicio no se altere.

Vemos que lo que se configura es una tensión entre los distintos " *tiempos* " que conforman el contexto. Por eso mismo, el contexto se transforma de una dimensión espacial, tal como sería si estuviera compuesto sólo por el entorno físico de un punto, en una dimensión temporal, que es lo que le sucede por estar haciéndose de significaciones. Se trata de pensar, además del efecto contextual del espacio, en el del tiempo.

La arquitectura es siempre una manera, quizás la más eficaz, de componer representación y producción de mundo; de preparar el ambiente para convertirlo en

un mundo de sentido, y al constituir un mundo de sentido, constituye un mundo de significaciones y de sensaciones o percepciones. Al respecto es HEIDEGGER<sup>34</sup> quién considera al hombre (Dasein) como " *Ser - en - el - mundo* ", implicando por un lado que al hombre no podemos comprenderlo en abstracto separado de su " *ambiente* ", y por otro, que nuestra comprensión del " *mundo* ", sucede siempre referida a él. Al contrario de lo que comúnmente consideramos, a saber: Por un lado " *lo cotidiano* " y por otro " *la trascendencia del Ser* "; el filósofo sostiene simplemente que el ser está estructurado y que el significado de cada situación consiste en la relación que se establece entre ella y las estructuras generales.

Así pues HEIDEGGER considera la realidad como un fenómeno unitario en donde " *existencia* " y " *esencia* " son aspectos integrales de la misma totalidad. También pone HEIDEGGER de relieve el concepto de " *mundo* ", al cual entiende como " *Espacialidad* " : " *..espacio en términos de tierra y cielo, o sea, como relación entre los " lugares " concretos que se hallan presentes entre la tierra y cielo...* " <sup>35</sup> . Vemos así como el " *espacio* " no es un concepto matemático abstracto, sino estructura concreta dentro del mundo.

Pero esta pertenencia al universo de los sentidos se da desde un sesgo muy particular: dado que la arquitectura pertenece a la urdimbre simbólica de la cultura desde un punto problemático básico de la misma, el desacople entre lo real y lo simbólico es permanente.

Es en este punto, donde no se cubren mutuamente lo que hay, lo que se percibe y lo que significa, el arquitecto ha de implantar un objeto que llene de conexiones de sentido lo que hay, lo que se siente, y lo que significa. Es a este desacople desde el cual el arquitecto mira al mundo, al que llamamos " *punto de indeterminación* ".

Así, si desde este lugar la mirada que impera es una mirada automática o normalizada, seguramente se nos aparecerá el mundo con un sentido único, y nos confirmará que las cosas son como son. En cambio si la mirada es crítica, el mundo se nos aparecerá como lo que verdaderamente es: un mundo que no está hecho de una vez y para siempre, sino que está esperando siempre " *volver a ser hecho* ". En otras palabras, veremos al mundo con la significación suspendida y en espera de nuevo sentido.

Definida la tarea del arquitecto, un proyecto arquitectónico es siempre una relación con lo indeterminado del mundo, en tanto existe un espacio de indeterminación entre el mundo real y el simbólico. Allí es donde actúa el " *pensamiento proyectual* ", allí es donde surge la noción de proyecto. Hacer un proyecto es pararse en ese punto de determina

---

<sup>34</sup> Ver Martín, HEIDEGGER. (1889-1976) : Filósofo alemán que en su obra cumbre " *Ser Y Tiempo* ", analiza la existencia humana, a partir de la idea de " *ser para la muerte* ", base temática de la mayoría de sus obras. También se destaca en su producción: " *Carta sobre el Humanismo* ".

Martín, HEIDEGGER: " *Construir, Morar, Pensar* ". Conferencia pronunciada en el " *coloquio* " sobre Arquitectura celebrado en Darmstadt en 1951. Artículo reproducido por la revista de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín. MORAR. Volumen I. Junio de 1995; a su vez tomado en su totalidad de la revista Arquitectura México, N° 38 de junio de 1952.



ción, y hacer de ese punto en que fracasan las determinaciones, el lugar del ¿ qué hacer ?. Si no hay fisura, no hay proyecto.

Como asegura FERNANDEZ ALBA, " .... la duda se presenta como el terreno apropiado para imaginar el proyecto de la arquitectura..."; ya que él mismo lleva implícita la facultad de imaginar formas en el espacio que superan la realidad para luego ser materializadas en la propia realidad. " ...pre - figurar nuevas formas para el discurrir de la vida, anticipar ámbitos espaciales ajustados a la biografía del ser humano, con - figurar las ensoñaciones materiales donde se puede verificar la acción, de la que es solidaria la existencia...." <sup>36</sup>

No se trata, entonces, del despliegue de las determinaciones del mundo dado sobre una laguna que ha quedado vacante, sino de la operación que intenta transformar una situación en otra. Hacer un proyecto implica transformar la realidad, no en el sentido de cómo es el mundo, sino en el compromiso de cómo podrá ser. " De ser así, quizá no sea tan utópico - imaginar -, en un mundo de fetiches utilitarios, una arquitectura que cobije nuestra existencia con evidente dignidad material y nos permita habitar, no desde los espacios del proyecto que ilustra la no - realidad, sino desde la realidad misma" <sup>37</sup>

## **1. 6 Nuestras ciudades contemporáneas.**

En la reflexión sobre la arquitectura contemporánea, más o menos de manera explícita, o implícita, está siempre supuesto un fondo: la ciudad. Partamos entonces de una evidencia compartida: nuestras ciudades ya no son lo que alguna vez fueron, puesto que en ellas la vida económica, social y cultural se transforma y con ello la vida urbana, y desde este horizonte el punto en que el arquitecto es convocado para un proyecto es siempre un punto de indeterminación por el fracaso del sentido, en este caso será del sentido urbano; teniendo en cuenta que el sin sentido ya no será homogéneo, producto de la complejidad creciente, resultando diversos los caminos por los cuales se problematiza nuestra noción de ciudad.

El problema de la construcción de la ciudad nos obliga, en particular en el caso de nuestras realidades, a asumir que la misma es un emergente de una sociedad caracterizada por una organización marcadamente burocrática y de consumo dirigido, en la cual la orientación cultural se debate entre la búsqueda de respuestas con el enfoque de lo propio y apropiado a nuestras necesidades y posibilidades concretas por un lado y por otro la reproducción de una cultura " modernizante y global ", donde con los ojos atónitos en los resplandores del primer mundo, no encontramos una salida sustentable al fenómeno urbano que es la ciudad.

Nuestras ciudades ya no son sólo la ciudad de los lugares, de la historia, sino que además, hoy se caracteriza por ser atravesada por flujos, del capital, de la informa -

---

<sup>36</sup> Antonio, FERNANDEZ ALBA: Op. Cit. Pag: 103.

<sup>37</sup> Antonio, FERNANDEZ ALBA: Op. Cit. Pag: 74 -75.

ción, etc.

A lo largo de la historia hemos imaginado muchas utopías; como crítica indirecta a un estado de la sociedad, se diseñaba una sociedad ideal, asentada en una ciudad ideal. Concepciones abstractas, donde subyace la eliminación de la imprevisibilidad de la conducta humana, y con ella los impulsos al cambio, hacia la novedad, hacia la creatividad. Por ello, ante la emergencia y desarrollo creciente de nuestra ciudad, cuyos espacios y modos de uso, alteran o encausan hacia otros derroteros la cultura y formas de vida urbana, parecieran pertinentes algunas reflexiones que quizás nos ayuden y ¿ porque no ?, nos orienten en nuestra participación en la construcción de la futura forma urbana de nuestras ciudades.

En este marco aparece la arquitectura como la estructura espacial que fija y soporta las relaciones sociales, expresión que oscila entre la producción de objetos monumentales y simbólicos, como expresión del poder dentro de la cultura de la clase dominante, y la producción masiva de espacio habitable, que como mercancía se dirige a un usuario potencial y cautivo, quien a través del consumo, a su vez, desarrolla el ciclo económico de la acumulación capitalista, por un lado y, que al margen de esta realidad, por el otro, existe una producción de espacio habitable " otro ", precario, desordenado, en proceso de " irse haciendo ", que cuanto menos es ignorado por la " inteligencia " bien pensante de nuestra profesión, pero en el que habitan la vida, las ilusiones y luchas de las mayorías urbanas.<sup>38</sup>

La ciudad, en los últimos tiempos neoliberales, alteró su status al ritmo de esa doble condición heterogénea: es lugar y es flujo. Así, el arquitecto ya no tendrá que pensar solamente un punto de inconsistencia situado en el espacio de los lugares, pues se agrega una dimensión más, el flujo, con lo cual pensar la ciudad actual nos impone pensar en una heterogeneidad irreductible. De hecho, en el desgarramiento o el diálogo, la dinámica global del flujo ( de capitales, de información, de imágenes, de personas) y la lógica de los lugares ( historia, geografía. Identidades, personas) coexisten. Y es ahí donde el arquitecto instala su tablero.

Así, la ciudad real firmemente enraizada en el tiempo y en el espacio, está sometida a todas las contingencias e imprevistos, pero queda también henchida de vida, penetrada por la historia, cargada de las cambiantes sugerencias del ambiente.

Sede de vida, la ciudad tiene memoria y debe cuidar de ella, fundamentalmente porque hasta el día de hoy es materia de las agresiones de la " occidentalización " del mundo como signo de una tendencia irreversible de la humanidad hacia la adopción de un modelo universal de comportamiento social, económico y cultural.

*" Este dictador anónimo es responsable de la invasión de las vidas de las personas por una oleada continua de informaciones, impresiones, productos prefabricados, cosas que tarde o temprano se pierden en un proceso que se acelera sin cesar. En esta prisa, no hay tiempo para quedarse - ver-weilen -. Pero donde no hay tiempo, el hombre no puede habitar ni la ciudad ni la*

---

<sup>38</sup> Ver Carlos, GONZALEZ LOBO: " Vivienda y Ciudad posibles ".

tierra de manera poética, y la memoria desaparece de la vida. Primitivamente, la memoria no es la capacidad de evocar con el pensamiento las cosas y acontecimientos pasados. La memoria significa en su origen que el hombre piensa en lo que sucede, piensa en los acontecimientos de la realidad, mientras que la pérdida de memoria significa que el pensamiento de las personas está ocupado por asuntos secundarios que bloquean y paralizan las actividades de socorro de la auténtica memoria. Por esta razón, el hombre debe liberar su memoria del aluvión de cosas secundarias y recordar lo que él es: y en este recuerdo, en este despertar de la memoria, logrará que el primer paso hacia la salvaguarda o la creación de ciudades sea la renovación de la arquitectura del mundo."<sup>39</sup>

No obstante ello, en la actualidad la constitución heterogénea de nuestras sociedades parecen negar en la realidad esa tendencia universal. La heterogeneidad se refuerza día a día con mayor segregación étnica y cultural, con mayor diferenciación entre la riqueza y la pobreza y con el aumento de ese contraste ancestral entre lo moderno y lo histórico, entre lo nuevo y lo tradicional. Se verifica entonces, desde nuestra experiencia, que la idea de una " *Sociedad Universal* " es apenas una visión de poder que aún no se alcanza, lo cual es particularmente importante en la arquitectura, donde la historia y las tradiciones que no han desaparecido actúan con fuerza como contrapartida de la " *modernidad* ", como patrimonio y como recurso. Ciertamente, en este sentido, la arquitectura moderna a operado eficazmente como modificadora tanto de la historia como de las tradiciones, su " *Universalidad* " puede que haya sido motivo de masificación, pero vista " *nuestra* " realidad, no ha sido causa de satisfacción. Atosigados por el acelerado ritmo de la vida, la prisa y la precipitación empujan a las personas y no les permiten detenerse ni demorarse, ni guardar una " *admiración continua* " por las cosas que lo rodean, resultando de ello que la ciudad moderna es fábrica y depósito de esta incesante oleada de cosas breves que aparecen y desaparecen súbitamente; desencadenando consecuencias sobre el perfil y la atmósfera de la misma: presa de la afluencia precipitada de cosas y personas, la ciudad pierde la proximidad y la confianza - lidad, su ambiente está cada vez más determinado por la extrañeza y por la indiferencia sin encanto ni misterio.<sup>40</sup>

Es más, esta " *universalidad* ", además de ser una concepción de la sociedad, es hoy en día un recurso de dominio. En el mundo contemporáneo, universalidad significa sujeción y control, más que armonía y solidaridad; y por ello es que una aproximación al propósito cultural de alcanzar más y mejores niveles de calidad de vida para nuestra comunidad, centrando la preocupación en el concepto de " *Habitabilidad* ", necesita tener en cuenta la diversidad social y cultural de nuestras comunidades contemporáneas, de sus espacios y edificaciones.

---

<sup>39</sup> Karel, KOSIK : " *La ciudad y lo poético* ".

<sup>40</sup> Ver Karel, KOSIK : " *La ciudad y lo poético* ".

Surge entonces como un camino hacia la respuesta necesaria, la idea de "*Arquitectura para sociedades heterogéneas*"<sup>41</sup>, misma que implica la apertura del espacio epistemológico de la arquitectura para dar cabida a la diferenciación y la diversidad como categorías de la realidad en la cual se validan los efectos de su práctica. De este modo, la arquitectura sigue una dirección ineludible hacia su realidad, el mundo de la vida. Ya que su presencia responde a necesidades profundas de personas y comunidades, donde los conflictos entre arquitectura y realidad emergen precisamente a causa de que la arquitectura es una estructura para cada realidad, porque la arquitectura hace posible la vida cotidiana.

Así, la presencia e intervención de la arquitectura en la existencia humana define en buena parte el valor cotidiano de los hechos construidos, de las ideas y de las acciones que los generan. Hacer "*Arquitectura para todos los días*"<sup>42</sup> se constituye en una práctica cultural desde sus mismos orígenes, deliberada o involuntariamente. Y esto importa sobremanera puesto que "*(una de las características de la sensibilidad moderna, iniciada de manera elocuente durante el período de ruptura de las vanguardias, ha sido el culto hacia el "objeto" y la manifiesta tendencia hacia la "abstracción".) ..... (De tal determinación resulta evidente que la ciudad moderna ha sufrido, con la implantación y celebración del "objeto" como arquitectura, la exclusión del concepto de "lugar", en favor de las cuestiones generales de la significación....)*"<sup>43</sup>

Precisamente por ello, si la historia es la crónica de los acontecimientos humanos que sintetizan permanentemente cultura y naturaleza; no cabe duda que la ciudad es el escenario principal de esa dialéctica, en tanto consumación de la artificialización de lo natural dado, en cuanto tecnologización constante de nuestros modos de habitar.

Si habitar el espacio moderno de una manera razonable parece condenado a una condición irremediablemente "*inhóspita*", cabe que nos interroguemos acerca de ¿Cuál es el lugar de la arquitectura en este escenario inhóspito en que devino nuestra ciudad moderna?; pareciera ser que el de optar por localizaciones más inmediatas, próximas y reconocidas: habitar como el descubrimiento del "*locus*", según el testimonio de HEIDEGGER. Donde la ausencia de una mirada interior hacia los espacios de la arquitectura, ya NO nos incline a entender los lugares como objetos de fruición o escenarios de arrogantes decorados, y a los arquitectos como distribuidores de formas admitidas y tipologías consagradas; sino que, en tanto construcciones, valorarlos como objetos de civilización y espacios para la vida, síntesis de lo real y lo imaginario.

Esta artificialización es una construcción no solamente tecnológica, sino también cultural. Construcción como proyecto y experiencia como conciencia, de allí la importancia de la memoria. Nosotros pensamos, proyectamos y llevamos adelante esta

---

<sup>41</sup> Ver Alberto, SALDARRIAGA ROA :

<sup>42</sup> Alberto, SALDARRIAGA ROA : " Op. Cit." Pag:

<sup>43</sup> Antonio, FERNÁNDEZ ALBA : " LA METRÓPOLI VACÍA, Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna ". Pag: 139.



construcción y es por ello que debemos hacernos responsables de la ciudad que tenemos hoy.

La ciudad contemporánea, nuestra ciudad, abandona rápidamente su rol de armoniosa habitación, generada colectivamente por la comunidad y vinculada con la naturaleza, para pasar a ser la consecuencia, tanto de un gesto tecnócrata o de un programa político / económico / publicitario, como del huracán de transformaciones que ya son globalmente planetarias en estos últimos diez años.

Soportamos en este sentido un estado de "transición" constante, donde a la sinrazón vital de ser "ciudadanos sin ciudad", se le suma el hecho de que como habitantes nos acogemos al poder de la ficción, al exabrupto social o a la marginalidad política, asediados por la irracionalidad de la gestión y la astucia económica sobre la ciudad. Así, ante una realidad hostil, caracterizada por una secuencia inhabitable de moradas, vemos que en nuestras ciudades no existe "voluntad de forma urbana", que permita la actividad cotidiana, cultural, política e institucional; impidiendo de este modo la vitalidad urbana. La ideología del plusvalor mercantil sobre los espacios desarrolla una "consciencia de apropiación" que invade todas las esferas sociales, constituyéndose en una especie de magia económica, acentuada y transfigurada hasta la saciedad por las renovadas corrientes neoliberales que venimos padeciendo.

Lugar y Flujo son dos dimensiones que generan dinámicas urbanas diferentes. Manuel CASTELLS<sup>44</sup>, quien ha introducido desde la sociología esta distinción entre flujo y lugar, plantea que, en la ciudad de los lugares vive la gente, y en la ciudad de los flujos, fluyen las elites. Ahora bien, pensadas sociológicamente puede haber un abismo entre ambas, pero resulta que desde lo arquitectónico nos percatamos de que ambas dimensiones coexisten en la misma materialidad urbana, son distintas dimensiones de una misma ciudad; flujos y lugares no distribuyen espacios sino "dimensiones" en el mismo espacio, que por cierto

generan diversidad de tensiones que llevan a que el arquitecto ya nunca más pueda concebir a la ciudad como un ámbito homogéneo que tiene su materialidad, sino que inevitablemente la ciudad contemporánea lo convocará a intervenir en esas tensiones, que ya no podrá eludir.

Al respecto, las consideraciones del Arq. C. A. NASELLI, constituyen una seria advertencia acerca de la posibilidad de nuestro futuro IN - URBANO : " *La ciudad queda hoy, expuesta a los designios que le tiene reservado el nuevo paradigma: Superpoblación, miseria, violencia, y extrema polución, donde singularmente sobrevivirán protegidos gñetos informáticos intercomunicados por redes multimediales; y / o será un vasto emblema publicitario habitado, surgido de un "marketing" urbano, como un instrumento de regulación de sus inversiones internas y de captación de capital externo. Así la ciudad estará en lucha*

---

<sup>44</sup> Manuel, CASTELLS: " El espacio de los flujos en La era de la información ". Volumen I. Ed: Alianza. Madrid, España. 1997.



*con otras ciudades empresas, bajo la conducción del poder urbano, dentro de lo cual la arquitectura va camino de ser un engranaje más, sin autonomía esencial, perdido su significado inicial de servicio de habitabilidad y rota la relación entre arquitecto profesional / liberal - cliente mecenas / financista, para convertirse en diseñador dependiente de una corporación de empresarios. De este modo la arquitectura real será una producción artesanal, al modo de joyas, pocas y exquisitas, lejos, por ejemplo de la masividad que oportunamente propusieran los maestros del Movimiento Moderno, con su energía creativa .”*

Pensando en el Movimiento Moderno y la producción de vivienda que otrora se erigiese en pieza medular de la cohesión social de nuestros pueblos, creo que puede ser oportuno revisar con espíritu crítico, la experiencia de los maestros modernos de los años 20 y 30 en torno a los problemas del habitar, puesto que la principal tarea que ellos abordaron en relación a la residencia, fue la elaboración de una alternativa global a los modelos de carácter especulativo, definiendo las nuevas propuestas a partir de una crítica radical a los principios de construcción de la ciudad industrial. La casa y la ciudad fueron vistas como dos realidades inseparable que se necesitan y complementan, y atacar el problema del habitar humano equivale a sentar las bases de una refundación de nuestras estructuras urbanas.

Es notorio como en la actualidad esta prácticamente ausente de las discusiones de nuestra disciplina esta temática y yo creo que es preciso otorgar a la vivienda un papel activo, la casa debería recobrar su propia voz y hacerse oír en el bullicio de los demás ingredientes urbanos, estableciendo así un juego dialéctico entre tipo y lugar, entre principio general y aplicación particular del mismo.

Para resolver el problema de la coexistencia entre términos de temporalidad diversa y tensiones varias, necesitamos de una especie de urbanismo espontáneo que, desde la actividad de la gente, produzca ligaduras allí donde las lógicas sociales producen fisuras. La espontaneidad de la vida no deja de producir " situaciones ", que se integran a la materialidad de la propia vida. Si la ligadura y la cohesión constituyen el horizonte, el modo de habitar no debería resaltar ni negar la existencia de aquello que se presenta sino considerarlo " un término más ", " un término otro " que trabajará desde su diferencia. La cohesión no debe suprimir la heterogeneidad, no significa una coherencia integral. En esta tensión entre lógicas heterogéneas, el arquitecto opera una juntura o un diálogo que permite la coexistencia entre términos que, en principio, no podrían coexistir. Llamamos " operaciones de cohesión " a este tipo de intervenciones que permiten componer en situación términos de lógicas aparentemente incompatibles.

Resulta una estrategia potente entonces, la posibilidad de una vida barrial urbana capaz de integrar estos términos a su vida, en lugar de afirmar desde la vida urbana el abismo que se tendría que armar socialmente. Vida urbana como " zurcidor " en el abismo entre dos lógicas.

Ahora bien, la posibilidad de afrontar con éxito estos problemas no dependen tan solo de nosotros los arquitectos, aún cuando para el pensamiento arquitectónico, la ciudad es punto de partida y sujeto político; depende también y en gran medida, de nuestros

gobernantes, de acuerdo al rol que estén dispuestos a jugar en la definición de las políticas y las características de la gestión inherente a los modelos urbanos.

En este sentido es conveniente advertir que muchas de estas experiencias se realizaron a contrapelo de la lógica del mercado y en contraposición a esto, hoy por hoy, en nuestros países en la búsqueda de gestionar la ciudad, de hacerla viable, el mercado se ha convertido en la nueva panacea. El mercado antes como ahora, puede ser que regule los procesos económicos, pero por si solo, difícilmente sirva para construir una ciudad que exprese las aspiraciones colectivas.

La idea del mundo como universo de sentido, nos da pie para una recuperación del habitar en su núcleo más pleno. HEIDEGGER se une al poeta HÖLDERLIN al enunciar: *"lleno está de méritos el hombre, mas no por ellos, por la poesía, ha hecho de esta tierra su morada"*. Este pensamiento también es recogido por LEFEBVRE cuando postula que el habitar y el lenguaje son dos aspectos complementarios del hombre. Así el campo de acción de la poesía es el lenguaje que articula el mundo del hombre. No es ni económica, ni productiva, ni tecnológicamente que ha hecho de esta tierra su morada, sino poéticamente, con la palabra fundadora del ser, con el sentido, con sus historias y mitos.

Cuando en la ciudad moderna la prisa y la precipitación lo dominan todo y dirigen el ritmo de la vida, las personas no tienen tiempo de detenerse, el tiempo y el espacio ya ni existen para lo sublime ni para lo poético. La forma usual y más extendida de privar a las ciudades de lo poético radica en una metamorfosis humillante y degradante: lo bello es reemplazado por lo bonito y por lo grato, lo sublime por lo imponente, la intimidad de las cosas por la agresividad.

Lo poético, que es erradicado de muchas maneras de las ciudades modernas, no es una decoración exterior que vendría después a embellecer la prosa de lo real. Lo poético es un poder sintetizante y conectivo, y cuando es erradicado, la comunidad, (polis), se desintegra y la degradación se convierte en la medida dominante de todo: la sociedad y la ciudad se degradan en un sistema grandioso y creciente de necesidades. Si lo poético es erradicado de las ciudades y de la convivencia de sus habitantes, la alianza de lo finito y lo infinito se quiebra, los hombres pierden el acceso a lo infinito y quedan aprisionados en la agresividad ostentativa y trivial y en lo finito pragmático. Todo es invadido por la transformación patológica que degrada a las cosas y a la gente.

Si desaparece lo poético, la ciudad pierde al mismo tiempo el sentido de su arquitectura. La idea y la acción arquitectónicas determinan lo esencial y lo secundario, definiendo la finalidad "telos". Fuerza que no solamente diferencia lo esencial de lo secundario, sino que determina asimismo el lugar y lo define como el sentido de toda acción. ¿Qué sucede si lo secundario, lo auxiliar, lo instrumental se sublevan contra el "telos", contra el sentido; se apoderan del mando y dominan a las actividades denominadas bellas por ARISTÓTELES para ponerlas a su servicio ?

En ese momento, en el momento de esa conmoción, la arquitectura se derrumba, y la época sucumbe al saber y al acto antiarquitectónicos.

Finalmente importa acercar las siguientes reflexiones en lo atinente a la larga marcha e itinerario vacilante que implica el salto cualitativo de "espacio" a "lugar": " (*Entiendo la concepción del proyecto de la arquitectura en los argumentos del discurrir geométrico, paso previo a invocar la necesidad de su construcción material, para que pueda hacerse tangible la idea, siendo la "construcción del lugar" la finalidad última del espacio arquitectónico; es decir, hacer posible el habitar del ser en un territorio de belleza.*

*Concibo la arquitectura como la estructura inicial que "ordena el espacio" de aquel "lugar" que ha de edificar el "ser". Desde esta concepción, el trabajo del arquitecto se presenta como un dilema ético entre el "imaginar" y el "construir" el ámbito de la morada del hombre. De hecho, se entiende que el "espacio" - relato metafísico de la arquitectura - se puede "proyectar" desde la arquitectura; el "lugar" sólo se puede "construir" desde el fluir de la vida; el "espacio de la arquitectura" es el soporte que proyecta el arquitecto; el "lugar", la "arquitectura" que construye el ser desde la necesidad y el recuerdo, junto al vínculo de la arcana presencia de la naturaleza) " <sup>45</sup>*

Mientras los tiempos sigan caracterizados por la nivelación de todo, incluyendo la cultura y la arquitectura, dentro del ritmo acelerado del sistema en funcionamiento, la poesía, la belleza, lo sublime, lo íntimo, quedarán condenados a la marginalidad y precisamente por ello importa alentar consideraciones como la expuesta, para que las personas aprendan de nuevo a integrar la poesía en las construcciones de casas y de ciudades, para que como habitantes deseen no sólo quedarse en ellas, sino también y, sobre todo, vivir en ellas poéticamente.

La ciudad, contrariamente a lo que creían el clasicismo y el romanticismo alemán, no es música petrificada ni un monumento de musicalidad, sino que en su forma moderna es más bien una expresión perceptible, es decir, visible, audible y sensible, de la esencia de los tiempos modernos, unos tiempos que han perdido la arquitectura o han renunciado a ella, para reemplazarla por otra cosa, por un sistema en funcionamiento.

La arquitectura del mundo es vínculo hecho de tiempo, de espacio y de movimiento, en cuyo seno cada uno de los tres elementos se une a su opuesto: el tiempo de la arquitectura es una conexión de lo permanente con lo temporal. La ciudad en cuanto lugar es un acontecimiento ubicado, un acontecimiento que ha tenido lugar en cierto sitio: la ciudad es un acontecimiento que ha tenido lugar para diferenciar lo esencial de lo no esencial, lo sublime de lo trivial.

En ese apego al lugar, se reconoce responsable de los acontecimientos que allí suceden. Este apego al lugar no maniat a las personas, sino que las invita a asumir una responsabilidad liberadora y las hace afrontar la cuestión de saber si la ciudad seguirá siendo el lugar de los acontecimientos y de la historia, o si se convertirá sólo en un sistema que funciona.....

---

<sup>45</sup> Antonio, FERNÁNDEZ ALBA : Op. Cit. Pag : 169

## SEGUNDA PARTE.

### 2 ..... SOBRE LA TOTALIDAD DE NUESTRA EXISTENCIA.

#### 2.1 La pregunta por lo nuestro.

Por lo general, abocados a la tarea de crear alternativas, miramos la historia y la actualidad desde nuestras preocupaciones y problemas contemporáneos, de modo que es muy importante, para quién lee, para quién piensa, darse cuenta que cada quién mira el mundo desde su circunstancia y es por ello que, pensando en un posible renacimiento cultural, como argentino y latinoamericano, no puedo soslayar el antecedente del proyecto " *Modernizador* " que tuvo por articulación ideológica un discurso que sostuvo fundamentalmente a la " *civilización occidental* " como principio orientador de la acción política, económica y cultural, y por lo tanto como estado ideal a imponer en los países de América del Sur; por el cual se realizaría a la vez, la incorporación de la República Argentina al desarrollo alcanzado en otras naciones avanzadas del mundo.

El recurso de la civilización como ideal a alcanzar, condujo en la práctica todo un programa de " *Modernización* " en Argentina, desde su independencia hasta la fecha. Los cambios producidos mediante este proceso provocaron una crisis de legitimación del modelo a partir del cual se organizó la Nación, que pone en evidencia los límites para la inclusión social y política de los distintos sectores sociales delimitados por el mismo proceso y su construcción discursiva. Se generó así, un eje alrededor del cual gira el debate acerca de la civilización, aún hoy en la Argentina : " *Civilización* " ó " *Barbarie* ".

Es sobre la base de esta dicotomía que como argentinos bien sabemos que tenemos puesto un pie en cada uno de estos mundos: El occidental y el Americano. Ambos nos constituyen y nos reclaman una fidelidad que no siempre alcanza niveles de síntesis y complemento. Pero una cosa es cierta: Que en la búsqueda de una respuesta cultural universalista, creativa y arraigada en la propia circunstancia, " *situada* " , como argentino no deberíamos desoir la existencia del propio continente. Lamentablemente, ha sido un rasgo distintivo del argentino ser más " *europesos* " que los propios europeos, al punto de llegar a definir el " *espíritu* " de un occidente que en realidad no cree en si mismo y que además nos desconoce y desdeña.

Obviamente no podemos renegar de la raíz occidental, pero personalmente prefiero que si se trata de asumir el " *espíritu* " , es decir " *lo esencial y perdurable* " , lo hagamos en relación a todas las culturas del mundo. ¿ Porqué no considerarnos deudores de lo esencial y perdurable de Oriente, de su disciplina contemplativa y de su irresistible sabiduría ?, ¿ y por que no herederos también de las culturas arcaicas y silvestre de nuestra América India ?. En definitiva creo que es preciso esforzarnos



por aprender del espíritu. Es decir de lo esencial y perdurable creado por el hombre en cualquier tiempo y lugar.

Pensando en la civilización, pareciera pertinente, circunscribir nuestras reflexiones en el marco de nuestro auto - conocimiento. ¿Cuál es la esencia de nuestro accionar espiritual ?, ¿ Tenemos una unidad de destino o sólo somos un conglomerado, una sucesión de fragmentos, la consumación caótica del individualismo europeo ?, ¿Cuál es nuestro grado de autonomía ?.

Comprender la dinámica específica de nuestra identidad y autonomía cultural, implica tener en cuenta que América fue, desde su " *invención* ", creciendo en un contexto signado por los paradigmas milenarios y prestigiosos de las culturas de Occidente y Oriente. Si bien es cierto que las culturas de Oriente no tuvieron gravitación decisiva en el acontecer americano, no podemos desconocer que Oriente se nos presentó, desde los albores de este siglo, como un sistema de valores milenarios y con verdadera proyección paradigmática y universal. Obviamente la gran influencia en América la ejerció la cultura Occidental. La primacía del método experimental y científico en el ejercicio del conocimiento, la libertad individual, la expansión colonizante, la idea de Nación, el sentido dinámico de la historia: todos estos valores de una Europa segura de sí misma ejercieron una influencia decisiva en la formación de la América Moderna.

Dada esta hegemonía, con frecuencia, nos tocó jugar el rol de receptores de una cultura elaborada, puesto que fuimos incorporados tardíamente a la historia Occidental. Esta situación fue asumida en buena parte de nuestros intelectuales como una frustración y un inconveniente, pero al mismo tiempo, importa considerarla como uno de los fermentos de nuestra originalidad y riqueza cultural, ya que buena parte de las mejores realizaciones culturales de América Latina no son otra cosa que una excelente transculturalización, " *fagocitación* ", de los rasgos importados.

La marginalidad histórica de nuestros países respecto del centro emisor, la receptividad de nuestros intelectuales a lo foráneo, ha generado en nosotros una movilidad de ánimo capaz de frecuentar los más variados contenidos culturales, una transhumancia abierta a lo distante. Una especie de aptitud para acceder y anudar, ligar los valores opuestos de Occidente y lo nuestro: la razón y el sentimiento; la acción y la contemplación; el mito y el concepto, el " *Ser* " <sup>1</sup> y el " *Estar siendo* " <sup>2</sup>. En definitiva un genuino pluralismo, que posibilite la unión de los fragmentos del mundo.

Precisamente se advierte una voluntad de síntesis en las más grandes y significativas realizaciones de nuestra América Latina. Es decir la afirmación de la plenitud del " *ser* " y el " *estar* ", la aceptación y actualización de contenidos culturales valiosos pertenecientes a culturas foráneas como locales. Al decir del " *tata* " Claudio CAVERI: " *La fagocitación* " de la " *Modernidad europeizante* ". Ideal de una cultura de síntesis que, alargando la mirada mas allá de las propias fronteras, desde una perspectiva de un diálogo entre

---

<sup>1</sup> Ver Martín, HEIDEGGER:

<sup>2</sup> Ver Rodolfo, KUSCH:



iguales, persigue un imperativo de apertura y síntesis; requisito de la autonomía cultural Latinoamericana y la aventura de su creación.

Hoy en día, en los albores del nuevo siglo, resulta casi un lugar común afirmar que ya no hay ni espacio ni tiempo para las grandes síntesis, es más, ni siquiera parecen necesarias. Y esto es así porque la extensión y la complejidad alcanzadas actualmente por el saber desaconsejan programas que pretendan encerrar una realidad en una única visión totalizadora. Por ello intentaremos, en esta aproximación teórica, individualizar algunas líneas de reflexión que nos permitan explicar algunas parcelas del mundo en que vivimos. Lo que creemos válido, en particular, para abordar el tema de la "Modernidad", ya que la estructura del mundo en que vivimos, para bien o para mal, está basada precisamente en los valores fundadores y constituyentes de la misma.

Ante coordenadas de racionalidad ambiental, dónde domina un tiempo sin sentido referencial, débil de certezas y crispado en las relaciones más elementales; dónde los modos actuales de la práctica proyectual se muestran como no vigentes, ni eficaces para la producción de lugares y ciudades habitables; en tanto arquitectos, creemos que los mismos y su teoría de la composición consecuente, pueden y deben ser reconsiderados a la luz de una idea que ha sido muy difundida en las últimas décadas, que se basa en el hecho de que la Modernidad es hoy un montón de escombros que hay que remover.

Desde esta perspectiva se intenta dar por concluida la Modernidad y con ello se piensa en todo, excepto en decir cuál será, una vez concluida la remoción, la nueva organización del mundo que debería sustituir la precedente. Al respecto creemos que ha habido, nadie puede negarlo, puntos en que han tenido lugar verdaderos y propios destrozos, desgarros, en el ordenamiento de ella en su conjunto, lo cual habilita a que este mundo nada estimulante en que vivimos sea interpretado y quizás cambiado para mejor.

Ahora bien, dada nuestra especificidad disciplinar, importa reflexionar acerca de la controversia sobre lo moderno en la arquitectura y en la urbanística, pero ello no nos debe inducir a engaño: nuestra materia de análisis no puede reducirse sólo a estas temáticas, ya que sería ingenuo creer que lo que amerita ser sometido a discusión sea sólo un modo particular de formar el ambiente construido y la cultura material. No tenemos dudas " *La verdadera meta es el proyecto moderno, es decir la condición moderna como proyecto. Y si esto es verdad, y estoy convencido de que lo es, el tema va más allá del debate sobre las figuras estilísticas de los edificios y los objetos de uso. En efecto, si se quiere entablar un discurso coherente, se debe afrontar necesariamente el tema de la modernidad en todas sus implicaciones, y también en aquellas, y sobre todo en aquellas, que se refieren a la modernidad como proyecto innovador del ordenamiento social y cultural*"<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Tomás, MALDONADO : " El futuro de la modernidad ". Ed: Júcar. Madrid, España. 1990. Pg:12.

Así, obligados a pensar el futuro de nuestra Arquitectura como disciplina ciertamente en crisis, articulando el debate que se genera alrededor de la relación entre ella y la ciudad en un sano intento por devolverle el perdido lugar sustancial, otrora significativo y ahora intrascendente y animados por la convicción de ratificar los valores originarios del programa moderno, nos parece que la "razón histórica"<sup>4</sup> ofrece la perspectiva de identificar procesos en los cuales el devenir puede entenderse como consecuencia de lo que ha ocurrido, sobre todo en ese variable tiempo que hemos dado en llamar de la Modernidad. Se trata de intentar, en definitiva: "...una profunda arqueología de su propio proceso en la cultura, para entender los futuros que se anuncian o se deshacen en el aire. Nosotros, latinoamericanos, con una historia violentamente reemprendida en el despuntar de lo moderno a través de la conquista hispano portuguesa, quedamos plenamente involucrados en esta problemática, desde nuestra especificidad, desde nuestra memoria y formas de haber participado de los códigos y paradigmas de la modernidad; desde nuestros antecedentes de seducción y enjuiciamiento a lo civilizatorio que ella propuso."<sup>5</sup>

Por ello es que, si efectivamente creemos que la historia es la única ciencia sistemática del hombre en el tiempo, podemos entender que a la vez sea la crónica de los acontecimientos humanos, emergentes de la permanente relación dialéctica de la cultura y la naturaleza, siendo el sub sistema artificializado, la ciudad, el escenario principal de la misma, quizás el lugar por excelencia de la Historia. Así "examinar la Historia Urbana, al igual que la de la Arquitectura, es recorrer estratégicamente el devenir propio de lo histórico, en tanto consumación de la artificialización de lo natural dado, en cuanto tecnologización constante de los modos del habitar."<sup>6</sup>

Resulta entonces sugerente, a la luz de lo planteado por el Arq. R. FERNÁNDEZ, ver que esa artificialización es una construcción, pero no solamente de índole tecnológica, sino una construcción de cultura. Construcción que intenta orientar la producción tecnológica a los modos seleccionados por cada cultura, para humanizar la naturaleza en tanto pre condición hostil a la habitabilidad social.

El propio transcurrir de ese proceso histórico, el de la oposición cultura - naturaleza, sedimenta a su vez, una experiencia del proceso que se constituye en otra cualidad de la historicidad del habitar de los grupos en las ciudades. Así, Construcción y Experiencia son entonces, elementos de una doble perspectiva de historicidad en tanto conformación de nuestros asentamientos humanos.

La "construcción como proyecto" nos define una dialéctica de tipo "constitutiva" en la oposición cultura - naturaleza, par que tiende a la "estabilización" de nuestros asentamientos humanos; y por otra parte, la "experiencia como conciencia" define otra dialéc

---

<sup>4</sup> José, ORTEGA y GASSET: "Historia como sistema". Pgs: 66 a 68.

<sup>5</sup> Nicolás, CASULLO: "El debate Modernidad - Posmodernidad". Introducción al tema. Ed: El cielo por asalto. Bs As. Argentina. 1993. Pg: 12.

<sup>6</sup> Roberto, FERNÁNDEZ: "Experiencia y construcción de la ciudad". Artículo publicado en la Revista de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. "Notas desde el sur" N° 3. Abril 1994. Pg. 58

tica, en este caso de tipo "sustantiva" en la oposición construcción - experiencia, capaz de proveer los "matices" necesarios a la cosificación absoluta implícita en toda exageración de la artificialización del medio natural.

Podemos advertir, entonces, que en lo que respecta a la historicidad moderna y en referencia al debate filosófico, científico, artístico – literario y también político se plantea una cierta tensión dialéctica entre los conceptos de Modernización y Modernidad; tensión subyacente al pensamiento actual, de la cual da cuenta la agudeza crítica de R FERNÁNDEZ: *" Junto al discurso de Habermas ( Ver: El discurso Filosófico de la Modernidad ) podríamos establecer otra relación fuertemente operante en la constitución de la historicidad, sobre todo dentro del desarrollo del capitalismo: la dialéctica entre Modernización y Modernidad. Si la Modernización es el despliegue histórico, aún no concluido de las relaciones socio - productivas, la Modernidad es la conformación de una experiencia - o campo sub - estructural, diría Gramsci - tendiente a establecer unos límites morales a aquel despliegue, límites que coinciden, en cierta forma, con la utopía iluminista - liberal y que encontrarán un primer cauce en el proyecto socialista"*<sup>7</sup>

Es la " experiencia – conciencia ", entonces, la que induce a una " moral " de la artificialización, pero más importante aún, entendemos que es ella la que crea los componentes de una " segunda naturaleza ". Y así, cobra su verdadera magnitud el análisis y debate acerca de la modernidad, en tanto que ... " colocamos en el centro de nuestro pensamiento y de nuestra actuación los valores que estaban, desde el principio, en la base del programa moderno, posteriormente desfigurado y desnaturalizado: es decir, los valores que promueven la solidaridad, el respeto a la persona, la justicia , la equidad, la libertad; en suma, los valores que pueden hacer si no infalible al menos más probable la emancipación humana"<sup>8</sup>

Se situaba así, en la cultura de la modernidad las posibilidades de cuestionar ( moderar, adaptar, transformar) las imperativas condiciones del desarrollo de la modernización. Actitud que comparada con la voluntad de rechazar globalmente la modernización, desde un punto de vista neoconservador, propio de la postmodernidad, se nos muestran actuando en tanto cosmovisiones que estructuran el mundo histórico, apareciendo aún hoy como nueva escena de un viejo interrogarse : la disputa por reconocer, o invalidar, la existencia de un " espacio de respuestas " a la incertidumbre, como territorio todavía posible en nuestra cultura.

Al respecto resultan esclarecedoras las palabras de Beatriz, SARLO <sup>9</sup>, en el sentido de que en este mundo del " Fin de la Historia ", en este momento sin capacidad crítica, asistimos a un mundo con un aparato cultural enteramente funcional a la lógica de la avasallante modernización. " La pérdida de los sentidos no tiene que ver sólo con el estallido presente, sino con la sombra que lo acompaña: el olvido de la historia y la experiencia de un tiempo que " ha dejado de ser el tiempo histórico " y, en consecuencia, no

---

<sup>7</sup> Roberto, FERNÁNDEZ : Op Cit. Pg. 58.

<sup>8</sup> Tomás, MALDONADO : Op Cit. Pg. 11.

<sup>9</sup> Ver Beatriz, SARLO :

*mantiene lazos con el pasado ni hace promesas de continuidad futura. En la diseminación de sentidos y la fragmentación de identidades colectivas, naufraga no sólo la autoridad de la tradición; también se pierden las anclas que permiten vivir el presente no sólo como instante, al cual seguirá otro instante que también llamaremos " presente ", sino como proyecto. El pasado como quería el filósofo, ya no pesa sobre nosotros; por el contrario se ha vuelto tan leve que nos impide imaginar " la continuidad de nuestra propia historia "...continuando a renglón seguido... " La aceleración de la retórica audiovisual es una alegría: nos movemos en el tiempo a saltos de " zapping ", sin que la memoria (que posee lentitud y densidad) plantee las conexiones entre aquello que ocurrió y lo que está ocurriendo. No se trata de reivindicar un historicismo romántico que encuentra en el pasado las claves que explican toda actualidad. Lejos de una idea de origen, lo que se trata es de rastrear las cicatrices ( muchas veces abiertas ) que el pasado marca al presente, las deudas que el presente tiene sobre las injusticias del pasado, donde hay inscritos deberes y obligaciones y derechos que el presente debe realizar"<sup>10</sup>*

Resulta entonces que el pretendido " fin de la historia " como ocaso de la cultura de la Modernidad y entronización omnipresente de la realidad de la Modernización, nos pone frente a algunas circunstancias especiales que perméan nuestro presente.

La Modernización en tanto consumación de determinadas relaciones socio - productivas, nos presenta dos hechos sustantivos: En primer término, el desprecio por la naturaleza, a través del cuál, luego de un largo proceso de confianza en el progreso ilimitado, se rompió con las condiciones mínimas de " *calidad ambiental* ".

En este sentido podemos entender que la historia, como testimonio de la polaridad cultura - naturaleza llega a su fin, simplemente por el " fin" de lo natural dado. El segundo elemento es el de la autonomía de la Tecnología. Autonomía funcional al desprecio por la naturaleza, en tanto confianza ilimitada en la posibilidad de " *sintetizar* " por la vía científico - tecnológica a la misma.

Ahora bien, a estas " *ofertas* " civilizadoras de la consumación de la Modernización europea podemos oponerle una tercera característica de época: La negatividad de la experiencia. Elemento de la Modernidad que persiste resistiendo a la tendencia hipermercantil que caracteriza los tiempos actuales y que podemos entender como el acuñaamiento de jirones testimoniales de " *una vida dañada* ".

Sin embargo, aún cuando nos consta que esto es cierto, nos referimos a la caída de la cultura crítica de la modernidad, creemos que la mirada histórica sobre nuestras ciudades y sus arquitecturas; nos permitiría encontrar una densificación de los hechos humanos, por los cuales la ciudad emerge como un depósito de experiencia social. Sin lugar a dudas una ciudad que refleje la acumulación discreta de tipologías comprobadas es, en lo material, el equivalente a una responsable producción orientada a reconocer los valores de la experiencia social aludida.

---

<sup>10</sup> Beatriz, SARLO : " **Escenas de la vida postmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina** " Texto citado por la Arq. Berta De La Rúa, en un artículo publicado en la Revista de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina: " **Cuadernos del Sur** " N° 1. Marzo - Abril 1996.



En rigor, la posibilidad de desarrollar este diálogo productivo entre modernidad arquitectónica y modernización urbana en el contexto descrito, creemos que posibilita encontrar espacio para manifestaciones de vanguardia que con su contenido, potencien el cuestionamiento acerca de los límites de la condición de mercancía del objeto edilicio o artístico. De manera tal que las buenas intervenciones, aún no dejando de portar la condición inmobiliaria de su propio tejido urbano, también se erijan, como una oportunidad de resignificación de las ideas de la modernidad, como por ejemplo sucedió con la obra de Gaudí en Barcelona o Wright en Chicago.

Atento a lo expuesto y considerando que nuestro compromiso finca en la ratificación de los valores originarios del programa moderno y advirtiendo que el otrora compacto aparato de cultura que lo caracterizó, subsiste como múltiples fragmentos evidenciando su ruptura, no podemos desconocer que nuestras reflexiones se generan en el marco de un continuo y ascendente proceso de consumación de ciertas relaciones sociales, la modernización, dónde se instaló entre nosotros el concepto de Posmodernismo o Posmodernidad, entendiéndolo por ello una " *postcultura* "; que ajena al compromiso crítico y de su condición de negatividad, olvidando el optimismo utópico, aporta una funcionalidad acorde a las necesidades " *contemporáneas* " de la globalización.

La vieja tradición de la Modernidad se fractura así en elementos manipulables, dessemantizados, convertidos en material " *frívolo* " y es esta fractura de lo moderno, como cultura, lo que implica una neutralización de sus valores como experiencia y además, la capacidad de manipulación frívola de la que hablábamos.

Así frente a la presencia cáustica o banal de la arquitectura de la modernidad, la realidad de la modernización, al decir del filósofo alemán Martín HEIDEGGER,<sup>11</sup> ofrece un horizonte de " *inhospitalidad* ", que creemos se constituye en el saldo de sus procesos al interior de nuestras realidades, hoy francamente " *inhóspitas* ", en parte por los variados fracasos de la cultura de la modernidad, de su manipulación mercantilista y la inviabilidad de sus componentes utópicos.

Con todo, la cultura " *post* " que acompaña el mundo " *inhospito* " de esta etapa de la modernización engendra sus propias estéticas. Las cuales, por ejemplo, a través de diversas expresiones culturales manifiestan el desaliento, el desgano, la voluntad expresa de abandonar todo argumento, toda subjetividad, toda estructura narrativa. Son puro significativo, puro aparato " *frívolo* ". Un mundo sin certezas y sobre todo, sin pretensión de sentido, dónde el concepto de modernidad se relaciona con el de crisis como nunca antes en su historia, apareciendo como... " *un creciente y generalizado espíritu de época. Es decir, una situación del ser social diversificada, discernible en numerosas opiniones y esferas del pensamiento, teniendo lugar paradójicamente en un mundo capitalista que si soñó con inéditos poderes técnicos para implementar* " *ánimos*

---

<sup>11</sup> Martín, HEIDEGGER :: " **Construir, Morar, Pensar** ". Publicado en la Revista de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia – Sede: Medellín. " **Morar. Vol 1** " – junio 1995.



*epocales " afirmativos, homogeneizaciones culturales complacientes, no calculó que estas vías universalizantes se verificarían para emparentar, desde distintas hablas, un idioma de desconsuelo frente a la historia "*<sup>12</sup>

Pero en este marasmo, quizás el hecho de postular por una mirada histórica, la pretensión de entronizar la razón histórica, tenga que ver con que es dable observar que en esa cultura dominante que acabamos de describir, subsisten, quizás en posiciones menos protagónicas en el debate cultural, otras formas de operar con los " rezagos " de la modernidad.

Las posibilidades productivas y estéticas de la participación en lo productivo y en lo cultural, y de la "obra abierta " en lo estético, esgrimen aún una voluntad de sentido y se constituyen en una articulación microcultural que es la relación arquitectura – ciudad - sociedad, en un clima específicamente propio de lo local - regional, en alternativas que suscitan respuestas más modernas, en tanto expresiones del ejercicio de un pensamiento objetivo y racional, que las de la recepción de las ironías o el sordo murmullo de la selva semiótica - lingüista.

De modo tal que, el variado repertorio de ideas y formas de la cultura de la modernidad aparece dividido, por un lado, por una utilización " post ", irónica o silenciosa, pero que acuerdan en la desesemantización frívola, y por otro lado, en una tenaz defensa de valores productivos y culturales, como los de las aperturas participativas y el contextualismo en ambientes específicos; y finalmente una tercera vía, emparentada con los propósitos de la segunda, que podemos individualizar en la proliferación de los regionalismos.

A modo de esquema, la modernidad europea se configura como un desplegarse de una escritura civilizatoria que conquista y fascina por sus certezas y profecías :

*" alrededor de un " núcleo central " o SUJETO FUERTE, ( Europa central y su filosofía del sujeto), que nace de un acto de autonomía frente a las normas, creencias y tradiciones heterónomas heredadas. Este comienzo autónomo supuso tomar distancia sobre el mundo y sus cosas observándolo con cierta frialdad, de modo tal que las cosas se transforman en objetos ( ob - jectum ) que están ahí ( yacientes ) a las que hay que encontrarles un sentido, y que por lo tanto el mismo es dado, puesto ( su - puesto ) por el Sujeto Fuerte.*

*Este " núcleo autónomo " origino tres tentáculos que a la vez le sirvieron de pilares:*

**1º pilar:** una visión global a " vuelo de pájaro ", que estableció la CONTINUIDAD; **2º pilar:** la relativización del lugar de los objetos, que fueron puestos sobre un plano ideal, dejando a las cosas DESTERRITORIALIZADAS; **3º pilar:** el afán de iluminarlo todo y exponerlo a la luz del Sujeto Fuerte y su razón, dejó a todas las cosas desnudas y, las hizo TRANSPARENTES.

*Autonomía del SUJETO FUERTE y CONTINUIDAD, DESTERRITORIALIZACIÓN y TRANSPARENCIA, como pilares, configuran así, la estructura mítica de la Modernidad Europea centrada en el sujeto.*<sup>13</sup>

Modernidad que envolverá la gesta emancipadora latinoamericana a principios del siglo XIX, veinte años después de la revolución francesa. Espíritu de época en nuestra intelec

---

<sup>12</sup> Nicolás, CASULLO : Op Cit..Pg.15.

<sup>13</sup> Claudio, CAVERI : Op Cit. Pg: 5.

tualidad, alentado por los inéditos horizontes del comercio capitalista, pero también por la modernidad de autores tales como: Voltaire, Rousseau, Montesquieu y Diderot. Espíritu materializado en los discursos liberales del industrialismo inglés y a la vez, en las figuras iluminantes del romanticismo soñando patrias, amanecer de naciones y pueblos mesiánicos liberados. Todos sabemos hoy que pertenecemos como latinoamericanos a una cultura que se ha instalado aquí por la fuerza, que viniendo de afuera, nos metió, sin preguntarnos nada, dentro de su apariencia formal como en un envase.

*" (... mirada desde sus matrices culturales más profundas, la modernidad es un - mundo de representaciones - que, desde la titánica lucha de la razón ordenadora, refunda valores, saberes y certezas. Estableció paradigmas para la acción y la reflexión, para la crítica y la utopía. Fijo identidades para la multiplicidad de lo real, denominadores comunes para el acceso al conocimiento y códigos de alcance universal para interrogarse sobre las cosas y los fenómenos. Esta construcción de la escena de la historia, si bien se expresó como permanente conflicto de intereses y contradicciones económicas, sociales, nacionales y políticas, tuvo, sin embargo, como suelo sustentador aquel universo narrativo que propuso el imperio de la razón, que situó al sujeto como conciencia plena de los cursos históricos, que pensó el progreso tecno - industrial como cultura redentora de la humanidad. El proyecto moderno se edificó a partir de esta constelación de discursos hegemónicos, victoriosos, en tanto semantización integradora de un mundo secularizado, en tanto teleológico horizonte para la realización de la historia "*<sup>14</sup>

El " núcleo autónomo o sujeto fuerte " europeo, motor estructurador de la modernidad burguesa que analizamos, detentó una hegemónica ambición pensándose a sí misma desde sus poderes y formas de dominación cultural: garantizar la unidad de la palabra, la solidez del discurso y la irrefutabilidad del conocimiento físico – matemático como arquetipo de la ciencia y por lo tanto como lugar de la verdad.

Verdad que en el entramado de las ideologías de la cosmovisión burguesa tuvo como denominador común el concebir a su tecnocultura, que transformaba y democratizaba la naturaleza de la historia, como redención de lo humano. Así, tanto el siglo XIX como el XX se desarrollan desde esta certeza clave, soporte de los grandes relatos, pero también en estos períodos históricos se ponen de manifiesto infinidad de líneas críticas y experiencias contestatarias y contradictorias a la trayectoria de tal verdad predominante.

De esta manera, por ejemplo para el marxismo, el lugar en la historia de esa verdad paso a ser el del sujeto de la carencia material, sin dudas lugar pensado desde la razón burguesa pero a contrapelo del idealismo como lectura de la historia. Y a la vez, con BAKUNIN, el anarquismo repuso más explícitamente, en el marco de lo moderno, un tiempo milenarista retomado ahora desde la razón, para fijar la verdad

---

<sup>14</sup> Nicolás, CASULLO : Op Cit. Pg: 18.

en las víctimas, en los justos, en una ética humana solitaria o colectiva, satánica y recreadora, como juicio severo y provocador, a ese cúmulo de "verdades" modernas que no podían explicar sus miserias materiales y espirituales.

En este marco la estética moderna, de la mano del vanguardismo, buscará la verdad extraviada entre los múltiples intentos tecno - manipuladores de la cultura capitalista, pretendiendo en lo fundamental, al recorrer las antípodas de sus figuras y discursos legitimadores, refutarle a la razón, al positivismo, a la soberbia de las ciencias, los significados de los tiempos que se vivían.

Al respecto, importa recordar por ejemplo al romanticismo alemán: " *El mundo, decía Novalis, debe ser romantizado*"; o expresiones tales como las del manifiesto dadaísta de R. HAUSMANN: " *Yo proclamo la llegada del mundo dadaísta....¡ Solos queremos crear todo nuestro nuevo mundo*" ; o en el caso de Theo VAN DOESBURG: " *En interés del progreso debemos destruir el arte. Porque la función de la vida moderna es más fuerte que el Arte, todo intento por renovar el Arte ( Futurismo, Cubismo, Expresionismo ) ha resultado fallido..*

*No queremos perder más tiempo con estas cosas. Preferimos mejor crear una nueva forma de vida adecuada a las exigencias de la vida moderna*".

Sin duda alguna, nos encontramos frente a expresiones donde se destaca un aspecto que, en grados y de manera distinta, siempre se verifica en los movimientos de las vanguardias históricas: la tendencia congénita de pretender exaltar la propia poética como la única deseable y además como la única posible. Idea hegemónica donde una visión estética particular del mundo es impuesta a todos, en todas partes y para siempre.

Está claro que esta búsqueda de hegemonía no expresa únicamente la voluntad de confirmar un determinado movimiento artístico sobre los demás, sino también, la voluntad de estetizar globalmente a la realidad, de transformar a la realidad misma en una obra de arte total. En este sentido hoy podemos constatar que este objetivo no fue logrado, en efecto, ni el romanticismo ni las vanguardias lo han logrado. No obstante importa resaltar una diferencia. Mientras el romanticismo formuló, con matices, una visión bastante homogénea, las vanguardias propusieron una multiplicidad de programas, de modos opuestos entre sí, es decir una multiplicidad de modos distintos de concebir la realidad como obra de arte. El resultado de esto lo conocemos: los movimientos de vanguardia en sus respectivos programas de hegemonía se han neutralizado recíprocamente.

Esta idea estetizante de la realidad basada en un único principio estético ordenador, desde otro punto de vista, nos pone ante el peligro de estar frente a un proyecto ideológico autoritario. Se trata en definitiva del tema tantas veces tratado por W. BENJAMIN<sup>15</sup>: La estetización de la política como presupuesto del fascismo y viceversa. Además de esto, queda el hecho de que la derrota de los intentos hegemónicos ha

---

<sup>15</sup> Walter, BENJAMIN : " *El fascismo conduce lógicamente a una estetización de la vida política*". Trad. Cast; " *Discursos Interrumpidos* ". Ed: Taurus. Madrid, España. 1973.

conducido a una situación inédita en la historia del arte: el nacimiento de un exasperado pluralismo en la producción y crítica artística contemporánea; cuyo impacto devastador se demuestra en las mil plataformas de la crítica postmoderna al edificio del proyecto moderno y al pensamiento de la modernidad en particular.

Respecto de lo expuesto es significativa para nosotros la siguiente cita: " *No obstante, el rastreo estético vanguardista, sus realizaciones, a excepción tal vez del Dadaísmo que llama a la abolición de todo lo dado no ya desde un nuevo lugar de la verdad sino desde " el desastre " y " el incendio " , en otras corrientes artísticas ( Cubismo, Expresionismo, Futurismo, La Bauhaus y también el Surrealismo ) pondrá de manifiesto las contradicciones que plantea la modernidad como novedad perpetua y aparente de la historia. Desde el subjetivismo creador en tanto última defensa frente a la cosificación de la vida, desde la rebelión frente a lo efímero, lo absurdo y la precariedad del presente, el discurso estético de vanguardia apostará ambivalentemente, a veces explícitamente, al desorden del mundo pero también a un orden utópico y moderno del mundo. Condenará y aplicará lo técnico. Blasfemaré, pero regresará a las vidrieras del mercado. Satirizaré pero también será seducido por las teorías científicas. Dudará de las totalizaciones políticas y del discernimiento de las masas para adherir sin embargo a los poderes que se asumen dueños de la revolución venidera. Denunciará la ausencia de razones de toda una cultura, desde sus fundamentos, pero creará en los usos alternativos de sus dones técnicos ( y hasta bélicos ) que el esplendor capitalista ofrece para su propio entierro. A semejanza de las vanguardias políticas, enemigas acérrimas del capitalismo, la modernidad es lo trágico, la barbarie, que no cierra jamás los lenguajes de salida: el optimismo – en último término - de la crítica a esa modernidad"*<sup>16</sup>.

En este punto del análisis cabe dar cuenta, a la luz de la distinción acuñada por el filósofo de la ciencia Thomas. S. KUHN<sup>17</sup> entre " *ciencia normal* " y " *ciencia extraordinaria*", de que no siempre los paradigmas en crisis son sustituidos por otros inéditos, al punto tal que pareciera que la ciencia avanza proponiendo de nuevo viejos paradigmas. Así, emparentado con este enfoque, la contraposición entre arte normal y arte extraordinario no sólo puede corresponder a la realidad del proceso creativo en la comunidad artística, sino que puede iluminar también muchos aspectos que hasta ahora han quedado en penumbra. Existe un arte normal que opera con paradigmas, con configuraciones muy institucionalizadas, con cánones, normas y reglas. En suma, con estereotipos que conducen el proceso creativo. Pero existe también otro arte, el arte extraordinario, que se subleva contra los paradigmas vigentes, ataca a las casillas prefabricadas del saber artístico y propone nuevos modelos al proceso creativo. parafraseando a Kuhn, " *el arte que hace las revoluciones artísticas*".

Sin embargo, en este sentido, el paralelismo entre ciencia y arte tiene un límite muy preciso: mientras en la ciencia el " *progressus retrogradis* " es un fenómeno esporádico, en arte es, sin embargo, bastante frecuente. Dicho con otras palabras: arte

---

<sup>16</sup> Nicolás, CASULLO : Op Cit. Pg: 42 - 43.

<sup>17</sup> Thomas.S, KUHN: " **La estructura de las revoluciones científicas** ". Ed: Fondo de Cultura Económica. Breviarios. N° 213. México D.F. 13° Ed. 1997. Npp: 320.



normal y arte extraordinario no son dos terrenos perfectamente delimitados. A menudo el arte extraordinario se enfrenta al arte normal de su época contraponiéndole los paradigmas de un arte normal del pasado: es el fenómeno del "Revival", que se halla en conexión sutil con el de la ciclicidad de los estilos. La causa es clara: a diferencia de lo que sucede en la ciencia, la innovación se presenta en arte sobre todo – téngase presente, no solo - como innovación en el ámbito de la forma..... " se puede afirmar en líneas generales que la práctica artística ha estado siempre guiada, y lo está todavía, por una innovadora voluntad de forma...." <sup>18</sup>

Además MALDONADO, advierte respecto de lo enunciado, que en tanto voluntad innovadora, esa voluntad formal no dispone de un amplio margen de maniobra, ya que no puede transgredir sin imitar. Porque parándose en el papel de la imitación en la dinámica de las formas culturales, nos enseña que " si es fácil transgredir una forma (es suficiente con el rechazo total de lo que en ella hay de canónico), mucho menos fácil es, si no imposible, concebir una nueva forma que no esté inspirada, ni implícita ni explícitamente, en una forma del pasado."

Estas consideraciones nos permiten abordar el análisis de la dicotomía arte normal / arte extraordinario, en el campo de la enseñanza del arte. Así, vemos que en relación a la formación de artistas, desde el Renacimiento con la innegable influencia del Neoclasicismo del siglo XVIII, las academias de bellas artes han funcionado como verdaderos y simples laboratorios de " arte normal ", lugares donde más que la innovación, lo que se desarrolló fueron programas que tenían por objeto transformar las innovaciones de épocas recientes en sistemas de paradigmas socialmente aprovechables, donde al tiempo que se aborda ese aprendizaje como un código, un cuerpo articulado de instrucciones para el uso productor y receptor de las obras de arte, se acunaba también, como no podría ser de otra manera, la rebelión contra el sistema de paradigmas dominantes.

Ahora bien, a la luz del desarrollo histórico de las vanguardias, es un hecho que las academias no son ya el punto de anclaje del proceso constituyente del arte normal. Por el simple motivo de que el arte de vanguardia del siglo XX, con sus múltiples manifestaciones a desestructurado de manera irreversible el cuerpo de paradigmas del mismo; a la vez que impidió la recomposición de cualquier sistema de paradigmas alternativos.

En este marco de descomposición sin recomposición, en la práctica se observa, que si bien las vanguardias, tanto las nuevas como las viejas, constituyen un factor de dispersión en el sistema de las preferencias estéticas de nuestra cultura occidental, lo hacen en un ámbito bastante restringido del sistema: el ámbito que todavía permanece fuera del vasto universo de la " cultura de masas ". Al respecto sirve recordar el famoso ensayo del filósofo estadounidense J. DEWEY, " Art as Experience ", donde decía: " Las

---

<sup>18</sup> Tomás, MALDONADO : Op Cit. Pg: 38 - 39.



*artes que hoy tienen mayor vitalidad para el público medio son cosas que dicho público no considera arte*<sup>19</sup>

Frente a este hecho innegable, " *la situación resultante puede ser caracterizada del siguiente modo: por un lado, las vanguardias, que se anulan recíprocamente por la abundante proliferación de sus propuestas y la progresiva reducción de su área de influencia; por otro, la cultura de masas que, por su cuenta, está realizando ya el programa de una Gesamtkunstwerk a escala planetaria, o sea una cultura de masas muy homogeneizada a nivel universal. Dicho con otras palabras, mientras las vanguardias insisten en cumplir una obra de fragmentación que explica en gran parte su ineficacia, la cultura de masas, por el contrario, desarrolla, debido a lo compacto de sus medios y de sus fines, un eficaz papel de integración y de homogeneización de la vida cultural, imponiendo por todas partes los mismos valores y promoviendo los mismos comportamientos preferentes.*

*Según esta visión, la pluri dimensionalidad de la cultura de vanguardia, que afirma el papel creativo del individuo, sería un bien sin consecuencias, mientras que la uni dimensionalidad de la cultura de masas, que hace pasivo al individuo, un mal con influencia inmensa y aterradora.*<sup>20</sup>

Ahora bien, esta bipolarización " *arte de vanguardia / cultura de masas* ", no se presenta como si se tratara de compartimentos estancos. Y esto teniendo en cuenta que, si bien existen modalidades expresivas muy estereotipadas, a la vez en más de una ocasión, la cultura de masas recurre a modalidades que directa o indirectamente aluden al repertorio de estilemas del arte de vanguardia; como por ejemplo: películas de ciencia ficción y vídeo clips, donde a menudo encontramos recursos escenográficos y efectos especiales propios de matrices figurativas que pertenecen a vanguardias históricas tales como: el expresionismo, futurismo, constructivismo o surrealismo. Al mismo tiempo la cultura de masas tiene momentos de una propia y autónoma creatividad que no debemos soslayar, aunque esporádica y controlada por las preferencias de la industria del espectáculo, puesto que, justamente, es el arte nuevo, la neo vanguardia, el que a menudo la transfiere a su propio campo de experimentación; valga como ejemplo el fenómeno de las " *performances* ".

Con todo y teniendo en cuenta que se trata de una apretada síntesis, creemos prudente resaltar que tanto el matiz de " *entretenimiento* " como los componentes " *propagandísticos* " de la cultura de masas, no son solo ni exclusivamente entretenimiento y propaganda, sino también un vehículo de normas, valores y preferencias que dejan una huella profunda en nuestra manera de actuar y pensar. En este marco entonces, es obvio que lo que está en juego no es solo " *el futuro del arte*", sino también otra cuestión no menos cargada de consecuencias teóricas y prácticas: ¿ puede considerarse, en términos razonablemente aceptables, que en un futuro próximo las patologías halladas puedan ser superadas, pero sin renegar de la directriz de desarrollo trazada por el proyecto moderno?, es decir, poner en acto,

---

<sup>19</sup> John, DEWEY : " *Art as Experience* ". Minton, Balch and Co; New York 1934. Pg: 5.

<sup>20</sup> Tomas, MALDONADO : *Op Cit.* Pg: 42 - 43.

superando los componentes manipuladores de los " *mass - media* ", elementos experimentales y emancipadores en beneficio de nuestra comunidad ?. Ojalá!!.

## 2. 2 Nuestra manera de ser modernos.

Abordada la Modernidad, cuyos valores fundadores y constituyentes operan en la base de la estructura del mundo en el cual vivimos, resulta necesario reflexionar acerca del acontecer moderno desde nuestras historias particulares. Desde allí entonces, vemos que, así como la conquista y colonización ibérica consolidaron valores y utopismos premodernos de esa Europa para quienes fuimos " *la mayor novedad* " de los nuevos tiempos, en el siglo XIX se incorpora en América Latina, Argentina y por extensión en San Juan, una clara expresión del dilema de la Modernidad.

Dilema que verificamos a partir de contradictorias modernizaciones, emprendidas a partir de las grandes narraciones sobre la humanidad, el progreso, el orden, las leyes de la historia, los avances técnicos y transformaciones, con las que conflictivamente se articuló el proyecto de la Modernidad en nuestro continente a lo largo de los últimos dos siglos. Empresa cultural ésta que, en el caso de Argentina, logra la concreción de sus objetivos a través del categórico proceso civilizatorio, alimentado por la inmigración de blancos pauperizados provenientes del centro de la Modernidad europea, que llegaron para labrar el sueño de ser Europa en América del Sur.

Advertimos así que estos proyectos de modernidad, fueron para nosotros siempre crisis agudizadas, irracionalidad exasperante entre discurso y realidad. Se trata sin dudas de una modernidad periférica, descentrada, que registra en un mismo espacio y tiempo la irrupción industrialista y el testimonio de nuestros mundos indígenas. Desacoples profundos entre las culturas populares y las racionalizaciones dominantes. Apariencias de desarrollo en contextos infrahumanizados. " *Recreación y réplica de lo ideológico, de lo político, de los idiomas consagratorios y críticos, y complejas experiencias que trataron de nacionalizar el drama de la historia a través de la articulación de una velada, intuida identidad, con las modernizaciones a escala del sistema* " <sup>21</sup>

Resulta así evidente que estamos atravesados, conformados y empantanados en la crónica de las discursividades modernas, de sus pasados radiantes y de sus supuestos y discutidos crepúsculos actuales. Formamos parte plena desde lo periférico, desde lo complementario, desde las dependencias, de los lenguajes de esa razón. Pero además, en el caso de nuestro país, inmersos en una realidad de mutaciones, agotamientos y profundas reformulaciones de los mundos simbólicos, referenciales, donde se modifican memorias, formas de representaciones y significados de las cosas; como expresión palpable del desarrollo del país moderno del siglo XX.

Por ello creemos que preguntarnos por la Modernidad, por nuestra Modernidad y sus crisis, nos ubica en la pregunta por la historia del presente, pero ahora poniendo

---

<sup>21</sup> Nicolas, CASULLO : " El debate Modernidad Posmodernidad ". Prólogo.

también en cuestión el humus cultural de cada una de nuestras respuestas. Respuestas que nos obligan, al decir del " tata " CAVERI: " *comprender que existen y pueden existir cosas modernas pero, la Modernidad es una creación particular nacida de un Sujeto también particular, que constituye una forma de pensar, de actuar, de ponerse frente al mundo, propia de la cultura europea.*"<sup>22</sup>

Nuestra preocupación está en saber si estamos dispuestos a sustantivar la Modernidad, es decir si pensamos que la Modernidad es una cosa que está ahí y que tenemos que apropiárnosla, o si por el contrario ser moderno es un adjetivo, porque si no, haríamos del " *ser moderno europeo* " una categoría superestructural y abarcante y no el carácter de nuestra novedad.

La Modernidad se nos presenta a nosotros como una " *Totalidad* " y esa totalidad es el mundo del " *Sujeto Europeo* "; y ese sujeto fundamenta los objetos conocidos o producidos, y así, sólo nos está permitido regionalizar, pero nunca intentar nuestra novedad. Y de esto es de lo que se trata: si a la Modernidad la entendemos como un abarcante universal, un sustantivo, lo nuestro es la obra repetida pero con ropaje regional. Si por el contrario es un adjetivo posible para nuestro naciente sujeto colectivo, es novedad y creación. Entonces debemos ser claros: están la Modernidad y su Modernización, sustantivadas, o está la posibilidad que seamos de una buena vez modernos comenzando a construir nuestro sujeto. No tanto a partir de las ideas " *Claras y Distintas* ", sino, a partir de la naturaleza selvática y diabólica de nuestro " *estar siendo americano* ". Al respecto, el filósofo argentino Rodolfo KUSCH nos ilumina a través de algunas de sus agudas reflexiones: " *Los argentinos parecemos ser parias de los modelos. Los buscamos con ahínco para habitarlos.*"<sup>23</sup>....." " *La verdadera dimensión del estar nomás debe ser entendida a nivel del miedo. Ahora bien entre ese miedo y la enciclopedia está nuestra piel. Se trata de lo que está detrás de la piel. De la piel para afuera, sabemos, y sabiendo nos domiciliamos en el mundo, nos sentimos entre las cosas como en casa. ¿y qué pasa de la piel para adentro?*" " *Pareciera que entre el miedo y la piel se da un saber del crecimiento*"<sup>24</sup> .....ir en busca de ese saber " *del crecimiento* ", del que se da de la " *piel para adentro* " y que inexorablemente acerca al pensar y sentir de los sectores populares de nuestros países, sujetos de nuestra historia y destinatarios de toda concepción de hábitat que se precie de tal: colectivo y solidario, enraizado en la dignidad secular del habitante de nuestra tierra; se constituye entonces en nuestro camino.

En concreto vemos que mirar desde un fuera, desde un pensamiento y un hacer universal, hacia un pensamiento y un hacer local, nos lleva a aceptar a la región y sus diversas expresiones como unidad cultural diferente, pero dentro del envoltorio

---

<sup>22</sup> Claudio, CAVERI : " **Mirar desde aquí ó La visión oscura de la arquitectura**". Pag: 4.

<sup>23</sup> Rodolfo, KUSCH : " **El pensamiento Indígena y Popular en América** " BS AS. Ed : Machete.1977.

<sup>24</sup> Rodolfo, KUSCH : " **Geocultura del hombre americano** " .Bs As., Argentina. Ed. F, García Cambeiro.1976. npp 158. Colección Estudios Latinoamericanos.

universal de la Modernidad y por lo tanto de su mito. Desde luego que si miramos desde la Modernidad como sustantivo, hay que ver como esa cosa objeto es apropiada por cada región, lo apropiado debe ser diferente de lo moderno a secas y su excepción. Por esto es que interesa reflexionar al tenor de este enfoque acerca de lo que en arquitectura conocemos como " *Modernidad apropiada* " y en todo caso explorar la o las maneras propias de ser modernos.

Al respecto, compartimos la crítica que esgrime Adrián GORELIK al concepto de modernidad apropiada: " *La necesidad de buscar excepciones apropiadas es el índice que se mantiene la idea de modernidad como pérdida. Lo que se teoriza como modernidad apropiada no es más que la renuncia implicada en la aceptación de un hecho que se considera tan fatídico como irreparable* " <sup>25</sup>

Parece una cuestión solo de gramática pero en realidad no lo es. Al entender a la Modernidad como sustantivo, se la hace cosa y no como debería ser un adjetivo de las cosas modernas, luego es algo al que hay que adaptarlo pero permanece abarcante a toda realidad, en última instancia se es moderno o se es retrógrado. Así, este enfoque en definitiva nos muestra que partiendo de la " *Totalidad* " no se imagina la " *Alteridad* ", a lo sumo se ve la " *Diferencia* " como opuestos de una lucha interna, como por ejemplo entre nosotros " *Civilización y Barbarie* " y nunca como camino de la mediación y la encarnación de un camino propio.

Concluimos así que quizás, solo el tiempo nos posibilitará una resolución más certera de nuestra crítica hermenéutica, al irse diluyendo los malos entendidos y las imaginarias trincheras en la que se nos ubica o se supone que estamos. Proceso en el cual deberemos darnos cuenta que toda interpretación, toda comprensión, nunca se hace en el puro vacío, sino, en el terreno de las opiniones, mitos y creencias previas, que no son comprobables en las cosas mismas. Por ello como decíamos al inicio de esta aproximación teórica, junto con J. HABERMAS creemos que " *..... en vez de abandonar la modernidad y su proyecto como una causa perdida, deberíamos aprender de los errores de esos programas extravagantes que han tratado de negar la misma* " <sup>26</sup>

La tensión entre los modelos universales y nuestras realidades locales, es decir el dilema entre la necesidad de pertenecer a la civilización universal sin abandonar los valores de nuestra propia cultura, requiere de una actitud francamente MILITANTE, ya que se trata expresamente de promover un determinado tipo de arquitectura y a reforzar una determinada orientación en la producción de la misma: La condición de HABITABILIDAD Latinoamericana. Al respecto dice Silvia ARANGO: " *El rol de las teorías en Estados Unidos y en Europa es dilucidar y entender lo que está pasando. Pero en América Latina la teoría, además de esa tarea, tiene otra aún más importante y creativa: La de ayudar a inventar una realidad que recién empieza.* "

---

<sup>25</sup> Adrián, GORELIK: " *¿ Cien años de soledad?. Identidad y modernidad en la cultura arquitectónica latinoamericana* ". Summarios N° 134. Bs As, Marzo / Abril 1990.

<sup>26</sup> Jürgen, HABERMAS : " *El discurso filosófico de la Modernidad* ". Ed: Taurus. 1989.



Así es como se ha trasladado el centro de gravedad de la reflexión de nuestros intelectuales al corazón de América Latina; adoptando en cada caso puntos de vista y pautas valorativas, que corresponden a cada región de nuestro mágico continente. Alienta esta magnífica producción la convicción de que solo con instrumentos propios de pensamiento es posible enfocar adecuadamente y por lo tanto comprender nuestros problemas particulares.

En definitiva, es aquí, aún sumidos en la pobreza y en los desequilibrios, en nuestra América, donde bullen las ideas en busca de un proyecto de futuro todavía por construir.....y de nosotros depende que siga siendo nuestro, como quería el "CHE".

### **2.3 Entre el "Ser" y el "Estar Siendo".**

Anteriormente en este trabajo planteamos que la construcción del entorno humano es para nosotros los arquitectos, y en general para todo ser humano, un compromiso ético y Estético; ya que este entorno, suscita la experiencia de un compromiso humano que la arquitectura a menudo quiere demostrar y no siempre logra plasmar.

Precisamente por ello, quiero compartir con el lector la parte final del famoso discurso del premio Nobel de Literatura, Alexander, SOLYENITSIN <sup>27</sup>, pronunciado en la Universidad de Harvard en el año de 1978, donde señalando el carácter epocal de la crisis ético - cultural de la democracia occidental y aludiendo a la necesidad de un giro inminente de la historia, decía : " .... *Este viraje histórico exigirá de nosotros, tanto en el Este como en el Oeste, un ascenso hacia un nuevo modo de vida en el cual nuestra naturaleza física no estará más librada a la maldición, como en la Edad Media, pero en el que tampoco será pisoteada, como en la Edad Moderna, su naturaleza espiritual. Este ascenso es comparable al paso hacia un nuevo grado antropológico. Nadie tiene en la tierra otra salida que la de ir cada vez más alto.* " ..... sugiero entonces, reflexionar alrededor de estos conceptos puesto que me parecen pertinentes, visto lo que viene ocurriendo con nuestras sociedades y modelos de desarrollo, ya que pareciera que aquello que se espera y se demanda en la construcción de nuestro futuro tiene el sentido de una verdadera recreación o cambio cualitativo en nuestros arraigados modos de ser y de relacionarnos con nosotros mismos, con los demás y con nuestro hábitat planetario.

Uno de los saldos de esta circunstancia, que me parece obvia y digna de reconsiderar, es la continua asimilación del valor de la vida al valor de la subsistencia material y la enajenación del " *tener para ser* " por sobre el " *estar siendo* ", lo cual ha degradado de manera significativa nuestra calidad de vida.

Con el objeto de modificar de manera creativa un fenómeno global que se nos presenta como la separación del hombre de su entorno natural, propongo remitirnos

---

<sup>27</sup> Ver Alexander, SOLYENITSIN: " **Discurso** ". Tomado del artículo de Mariano GRONDONA: " El regreso de SOLZHENITSYN ". Diario La Nación – 22/9/91. Pag.10. 1ª Sección.



a las mediaciones inscriptas en nuestras prácticas sociales y con ello mirarnos detenidamente para saber qué y quienes somos; qué hacemos y cómo lo hacemos. Al respecto, optar por el camino de abrir un espacio para acceder a una mayor y mejor comprensión de lo nuestro, forjando categorías propias de análisis, requiere, de nuestra parte, asumir tanto el pensar occidental como el americano, como extremos de un pensar general que nos permiten afirmar la totalidad de nuestra existencia; razón por la cual se propone entonces, en un intento por favorecer una integración abarcadora; realizar algunas consideraciones acerca del pensamiento filosófico de Martín HEIDEGGER<sup>28</sup>, por una parte y el de Rodolfo, KUSCH<sup>29</sup> por la otra, la nuestra.

Pretendemos, con ello, asomarnos a lo que estos pensadores pueden decirnos, esperando que lo que surja sea una invitación entusiasta a ponernos en contacto directo con las implicancias de los mismos y como operarían en nosotros. En definitiva una invitación a la profundización, interpretación y juicio crítico sobre dos modos de pensar que dan cuenta de la realidad en su verdadera constitución.

### **2. 3. 1 El " Ser - en - el - mundo " de HEIDEGGER :**

Comencemos por decir que el punto de partida de HEIDEGGER es su concepción del hombre ( *Dasein* ) como " *Ser - en - el - mundo* ". Lo cual implica por un lado que al hombre no podemos comprenderlo en abstracto separado de su " *ambiente* ", y por otro, que nuestra comprensión del " *mundo* ", sucede siempre referida al hombre. Al contrario de lo que comúnmente consideramos : por un lado " *lo cotidiano* " y por el otro " *la trascendencia del Ser* "; el filósofo sostiene simplemente que el ser esta estructurado y que el significado de cada situación consiste en la relación que se establece entre ella y las estructuras generales.

Así HEIDEGGER considera la realidad como fenómeno unitario, en donde " *existencia* " y " *esencia* " son aspectos integrales de la misma totalidad. En su obra egregia, *Ser y Tiempo* (1927), analiza las estructuras basilares del " *Ser - en - el - mundo* ", a partir de la fenomenología de HUSSERL<sup>30</sup>, dividiendo el análisis en dos: en primera instancia examina la estructura del " *Ser - en - el* " (*Insein*). Es aquí donde utilizando la fenomenología orientada al análisis de las estructuras basilares de la existencia, da cuenta de la ( *Verstehen* ) " *comprensión* " en un sentido mas amplio que el de la simple cognición, abarcando aspectos tanto prácticos como intelectuales; así como del " *estado de animo* " (*Befindlichkeit*), indicando con el, ese modo de ser inmediato que es la relación primor -

---

<sup>28</sup> Martín HEIDEGGER: (1889-1976). Filósofo alemán que en su obra cumbre " *Ser y Tiempo* " analiza la existencia humana, a partir de la idea de " *ser para la muerte* ", base temática de la mayoría de sus obras. También se destaca en su producción: " *Carta sobre el Humanismo* ".

<sup>29</sup> Ver Rodolfo KUSCH:

<sup>30</sup> Edmund HUSSERL: (1859 -1938).Filósofo alemán que abrió con sus trabajos un nuevo campo en la filosofía: La fenomenología. Entre sus obras se destacan: " *Ideas para una fenomenología pura*" y " *Filosofía Fenomenológica* "; " *Lógica Formal y Trascendental*" ; *Meditaciones Cartesianas*".

dial del hombre con su ambiente; y finalmente el " discurso " (*Rede*), denotando con el la expresión de significados.

También pone HEIDEGGER de relieve que el " *Ser - en - el* " implica siempre " *Ser - con* "; lo cual pone de manifiesto las estructuras de las relaciones sociales, considerando como punto de partida el hecho de que " *el mundo siempre es aquello que yo comparto con los otros* " <sup>31</sup>, es decir el encuentro.

En segunda instancia y culminando con su análisis, el filósofo aborda el concepto de " *mundo* ", al cual entiende en términos de " *Uso* ", " *Implicación* " y también como " *Espacialidad* ".

Así con base en estos razonamientos llega a una definición del " *mundo* " como " *cuadratura* " (*Geviert*) de " *Tierra* ", " *Cielo* ", " *Mortales* " y " *Divinidad* "; concepto que nuevamente presenta la dificultad de tener que esbozarlo en unas pocas líneas, pero que se destaca como de suma importancia para la tarea proyectual, ya que en tanto " *Tierra* " y " *Cielo* ", Heidegger, lo pone en directa relación con el problema del " *construir* " y del " *Habitar* ". De manera tal que se presenta como relevante para quienes enfrentamos el desafío compositivo, la definición Heideggeriana de " *Espacialidad* " : " *..espacio en términos de tierra y cielo, o sea, como relación entre los lugares concretos que se hallan presentes entre la tierra y cielo...* " <sup>32</sup>. Vemos así como para HEIDEGGER el " *espacio* " no es un concepto matemático abstracto, sino estructura concreta dentro del mundo.

Finalmente parece oportuno destacar el concepto de " *cosa* " que HEIDEGGER desarrolla en la última etapa de su producción filosófica, devolviéndole el significado original de " *reunión o asamblea* ", donde la naturaleza de la " *cosa* " supera sus propios esquemas instrumentales y se caracteriza primordialmente por " *su capacidad de recoger un mundo* ". HEIDEGGER nos dice " *las cosas abren un mundo* " y " *las cosas visitan a los mortales con un mundo* ". Así, comprender a las " *cosas* " como " *reunión* " aparece como muy significativo ya que si consideramos la definición de arquitectura que conocemos de H.G.GADAMER: " *La arquitectura es el único arte que contiene y proporciona espacio para algo que ocurre en su interior, abarca otras formas de representación artística y ofrece un soporte a un sinnúmero de actividades...* " <sup>33</sup> podemos comprender que las obras de arquitectura no dejan de ser " *cosas* " que adquieren su significado en tanto el carácter de lo que " *reúnen* ", o sea, en su " *mundo* ".

---

<sup>31</sup> Martín HEIDEGGER: " *Ser y Tiempo* ". (1927). Parte Primera . II. Pag 53 y ss.

<sup>32</sup> Martín HEIDEGGER: " *Construir, Morar, Pensar* ". Conferencia pronunciada en el "coloquio" sobre Arquitectura celebrado en Darmstadt en 1951. Artículo reproducido por la revista de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín. MORAR. Volumen I. Junio de 1995; a su vez tomado en su totalidad de la revista Arquitectura México, N° 38 de junio de 1952.

<sup>33</sup> Hans George GADAMER: " *VERDAD Y MÉTODO I* "; Salamanca, España; Ed. Sígueme, S.A; 1977; npp 697.

Al decir de L. KAHN y de C. NORBERG - SCHULZ : " *El reunir en general es posible precisamente por la existencia de la arquitectura, es decir, de un " lenguaje " de estructuras arquitectónicas esenciales* " <sup>34</sup>.

Hablando de lenguaje, HEIDEGGER nos plantea que el " *discurso* " entendido como denotador de la expresión de significados, es una de las mas importantes estructuras existenciales, ya que no es tan solo y primordialmente un instrumento de comunicación, sino " *apertura* " de las estructuras existenciales. Es el lenguaje un medio unificador entre el " *mundo* " y las " *cosas* ". Es el " *entre - medio* ", el " *lugar* " donde la " *verdad* " es develada, según el concepto griego de " *alétheia* ". Ahora bien, aquí, la " *verdad* " no significa ni un sistema de ideas trascendentes ni una representación de la realidad conforme el sentido cartesiano, sino, el " *no - escondimiento - del - ser* ". Según el filosofo debemos entender que la " *verdad* " acaece en el encuentro del " *mundo* " y las " *cosas* ", como concepto unificador de la realidad. Así el " *entre - medio* ", el lenguaje, la verdad, es un " *centro existencial* ". Si volvemos la mirada al pensamiento de los griegos, veremos que para ellos la verdadera naturaleza del lenguaje es poética, en cuanto sirve para llevar a presencia, es decir, " *poiésis* "; y HEIDEGGER afirma que : " *La autentica poesía nunca es un medio más elevado que la lengua cotidiana; más bien es verdad lo contrario: Que el habla cotidiana es una poesía olvidada...* " <sup>35</sup>.

HEIDEGGER nombra explícitamente a la arquitectura junto con la escultura, la pintura y la música, como una de las " *Artes* " que " *son poesía en esencia* " y concibe al arte en general como " *la puesta en practica de la verdad* ", lo cual ocurre en términos de una " *proyección poética* " que se " *despliega en figura* " (*Gestalt*); donde podemos apreciar que a la figura no se le considera como una forma abstracta, sino como encarnación concreta, con lo cual se nos propone, y podemos proponer, no dispersarnos en abstracciones y acceder a la arquitectura como elemento " *recogedor* ", como encarnación de " *verdad* ". Evitando conscientemente evadirnos de la realidad y comprendiendo que la " *poiésis* ", en sus variadas formas, le da significado a la existencia humana. Al decir de HEIDEGGER, citando al poeta HÖLDERLIN: " *Illo de mérito, pero poética- mente habita el hombre en la tierra* " <sup>36</sup>

### **2. 3. 2 El " Estar siendo Americano " de R. KUSCH:**

En una suerte de atmósfera inquieta, a mediados del siglo XX y desde los " *márgenes extremos* " de un continente " *remoto* ", el nuestro; preocupado por encarnar una mirada crítica a su tradición intelectual y quizás también animado por lo que fueron los intensos reclamos en contra de las " *absolutizaciones* ", realizados ya a partir de fines del siglo

---

<sup>34</sup> Christian NORBERG - SCHULZ y Jan Georg DIGERUD: " *LOUIS. I. KAHN, Idea e Imagen* ". Madrid, España; Ed: Xarait. 1980.npp. 133.

<sup>35</sup> Martín HEIDEGGER: " *El Lenguaje* "; *In camino verso il Linguaggio*. Milán, Italia; 1973. Pag 42.

<sup>36</sup> Martín HEIDEGGER: " *Interpretaciones sobre la poesía de HÖLDERLIN* ". Barcelona, España; Ed. ARIEL ,S.A; 1983.Pag 62.

XIX en la vieja Europa por la " *La Viena del 900* " <sup>37</sup>, donde la voz de KIERKEGAARD se hacia escuchar, KUSCH pone bajo la lupa muchos de los valores que la " *Modernidad* " había pretendido absolutos, aquí entre nosotros: el yo en cuanto sujeto pensante que ejerce en soledad su racionalidad abstracta, que privilegia el sentido de la vista y se maneja generalizándolo todo, perdiendo con ello los diferentes matices de lo real; y con ello un mundo reduciéndose a objeto de conocimiento iluminante y a dominio de explotación manipuladora, con lo cual se van perdiendo los rastros de los dioses y los demonios, es decir, del " *Misterio* ".

Quizás, ejemplo elocuente de esa suerte de paralelismo que es posible intuir en posturas intelectuales de culturas descentradas, vale el de la crítica a los procesos de abstractización que la modernidad impone a la convivencia, ya que KUSCH apunta certeramente a la transformación que se produce en la comunidad que tiene que pasar del compromiso de sangre al contrato. <sup>38</sup>

Se trata de una crítica que se esmera por rescatar las riquezas de una mentalidad para la cual una comunidad concreta y vivida, con la plenitud de su existencia dinámica, contradictoria e impredecible resulta inmensamente más importante que cualquier generalización. Tarea de rescate que sin lugar a dudas se vincula con el pensamiento " *Mítico* " , particularmente poniendo en valor al mismo, en tanto ingrediente constitutivo de lo humano, de su potencia para " *hacer ver todo cuanto permanece refractario al concepto* " <sup>39</sup>

Interesa prestar atención a esta perspectiva ya que KUSCH a lo largo de su obra señala rasgos fundamentales del pensar americano que coinciden de manera singular con el pensar " *semita* " <sup>40</sup>, tal es el caso de un modo mucho más concreto y existencial de describir la propia vida y la realidad, bloqueando el mecanismo del pensar generalizador por una parte y también, otra coincidencia, la intuición de que corazón y pensamiento no son dos niveles diferentes ni mucho menos contradictorios.

Importa advertir y valorar, desde la tendencia intelectual que llamamos " *postmodernidad* ", respecto de este modo de pensar, que al poner límite al racionalismo a las abstracciones generalizadoras, nos abrimos al reconocimiento y valoración de lo distinto, como un modo respetuoso de encontrarse con lo de los otros, con la alteridad en sus rasgos más concretos e incómodos; respeto que hace posible superar cualquier etnocentrismo que arrogándose todo lo bueno, descarga lo malo sobre el diferente, que por diferente, es también inferior. Al mismo tiempo, este pensamiento que cuestiona al racionalismo se aproxima al otro modo de pensar que

---

<sup>37</sup> Subtítulo de la obra " *La Remoción de lo Moderno* ". Compilación y prólogo de N. CASULLO. Ed: Nueva Visión. Bs. As. 1991.

<sup>38</sup> Rodolfo KUSCH: " *América Profunda* ". Ed. Bonum, Bs.As. 1977 ( 3ª Ed.) publicado en 1962. P.129.

<sup>39</sup> Mircea ELIADE: " *Imágenes y Símbolos* ". Ed. Taurus, Madrid. 1955. p. 20.

<sup>40</sup> A. NEHER: " *La Filosofía hebrea y judía de la antigüedad* ", en " *Historia de la Filosofía del Siglo XX* ", Vol 1. México, 1973.



postula la " *postmodernidad* ": un pensar integrador, inclusivo y no excluyente, que puede acomodarse mejor a la ambigüedad de una realidad muchas veces paradójica e inexplicable. No menos importante y operante en este nuestro tiempo " *postmoderno* ", resulta el rescate de la carga lúdica y festiva de la existencia; y la reivindicación de la emocionalidad escamoteada por la cultura occidental.<sup>41</sup>

El de KUSCH es un pensamiento que reconoce que en el corazón del tiempo se acomoda el lugar, ese lugar que condiciona todo pensamiento, ya que nadie puede escapar a la " *gravidez del suelo* "<sup>42</sup>. Haciéndose eco del desgarramiento entre la tierra y la ciudad, se caracteriza por el presentimiento de una onticidad americana.

Precisamente es en el contexto de una Argentina singular, como la que se percibe en Bs As, caracterizada por la introducción de los principios intelectualistas del enciclopedismo ilustrado, en el que se generaron las ideas libertarias; y por la carga ideológica de la revolución industrial; donde R. KUSCH se anima a prestar oídos y comprometerse con la existencia de las " *otras* " argentinas.

En Argentina, como en toda América " *no existe .... un estilo unitario de vida* "<sup>43</sup> y esto que se intuía, se manifiesta de manera rotunda, allá por 1945 en Bs As, con el advenimiento de las mayorías populares, que en el corazón mismo de la gran urbe, transforma las voces mas o menos remotas de otros argentinos en un clamor inacallable.

Oyendo ese sacudón es que Kusch descubre una secreta pertenencia a la América distinta que él presentía, la cual no era explicitada ni comprendida por el ciudadano común: una América con entidad e identidad. Vemos así, que es en esta tarea de rescate " *de un estilo de pensar que .... se da en el fondo de América y que mantiene una cierta vigencia en las poblaciones criollas* "<sup>44</sup> que Kusch manifiesta de manera contundente su capacidad de " *escuchador* "<sup>45</sup> de las voces de su suelo; y para ello no duda en " *contradecir los esquemas a los cuales estamos apegados* "<sup>46</sup>, en tanto entorpecen y tergiversan la tarea de escuchar. Lo cual para él resulta imprescindible puesto que estaba convencido de que " *Occidente no tiene un instrumental adecuado para pensar* " lo que " *caracteriza a nuestro vivir* "<sup>47</sup>.

Y eso que caracteriza a nuestro vivir americano, eso que contradice los esquemas que hemos aprendido y nos cuesta soltar, es un modo de pensar que NO responde a un

---

<sup>41</sup> Rodolfo KUSCH: " *El pensamiento Indígena y Popular en América* ". Ed. Hachette. Bs.As. 1977 ( 3ª Ed.), publicado en 1971. p 40 - 42.

<sup>42</sup> Rodolfo KUSCH: " *Esbozo de una Antropología Filosófica Americana* ". Ed. Castañedas. Bs As. 1978. ( 1ª Ed).

<sup>43</sup> Rodolfo KUSCH: " *El pensamiento.....* ". p 17.

<sup>44</sup> Rodolfo KUSCH: *Ibid.* p 11.

<sup>45</sup> Ver el texto de Julia ALESSI de NICOLINI: " *Kusch, El escuchador* ", publicado en la Revista Humanitas N° 25. 1994; de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Argentina.

<sup>46</sup> Rodolfo KUSCH: *Ibid.* p 16.

<sup>47</sup> Rodolfo KUSCH: " *Geocultura del hombre americano* ". Ed. F. García Cambeiro. Bs As. 1976. (1ª ed ). p155.



modo de ser, sino a un modo de "estar" y es precisamente a partir de las diferencias entre estar y ser, que van apareciendo en los textos de KUSCH una serie de "pares polares" que logran describir lo peculiar de nuestro vivir americano. Kusch se permite la originalidad del "estar nomás" o el "estar así" como categoría principalísima, con lo cual el estar se va adjetivando y a la vez se enriquece con precisiones y sutilezas que le van creciendo desde dentro, como corresponde a la seminalidad del pensar en América; la cual sin lugar a dudas, se opone al causalismo típico del pensar occidental moderno.

Así, del mismo modo en que el estar se contraponen al ser, se irán contraponiendo vida y norma, metamorfosis y permanencia, accidentalidad y esencialismo, lo inconsciente y lo consciente, la realidad que se desgarran entre lo fasto y lo nefasto (siempre volcándose lo uno en lo otro, escurridizos e impredecibles) y el mundo de los objetos (neutros y distanciados) que se dejan manipular y cuyos comportamientos son previsibles en función de una causalidad obediente a las leyes racionales..... y podemos continuar ..... la salvación, vinculada a los conjuros de la magia, frente a las soluciones que provienen de la utilización de la técnica (lo que se corresponde con las diferencias entre el saber del "como" y el saber del "por qué", el saber que señala y el saber que define, el saber revelado y el saber demostrado); la sabiduría, que es emocional, globalizadora y contemplativa; frente a la ciencia, que es racionalista, analítica y motivadora de acción. La comunidad frente al individuo; lo distendido frente a lo tenso; la gravedad frente a la ligereza; lo concreto frente a lo abstracto.

No cabe duda que el esfuerzo realizado por KUSCH se configura como un ejercicio de simpatía auténtica, de justicia y amor como lo definió alguna vez R. GUARDINI, ya que si la justicia supone que los otros, como las cosas, tienen un núcleo peculiar que hay que respetar, el amor "significa percibir lo valioso en el ente ajeno, especialmente en el personal, sentir su validez y la importancia de que subsista y se despliegue, experimentar la preocupación por esta realización como si se tratara de algo propio"<sup>48</sup>

Analizando el ¿Qué? del pensamiento de R. KUSCH, cabe destacar el sentido que tuvo y tiene, en la cultura Argentina y americana, el haber priorizado, no solo la reflexión sino fundamentalmente la investigación en relación a nuestra naturaleza selvática y hedionda. Ciertamente a partir de allí se abrió un espacio novedoso para acceder a una mayor y mejor comprensión de lo americano, forjando para ello, categorías de análisis originales.

Pensamiento que sin mengua de lo ya expuesto, podemos identificar por otros tres matices importantes: El primero, el de su realismo para percibir que su aventura lleva a "asumir un margen de distorsión"<sup>49</sup> inevitable, ya que ¿cómo hace un ciudadano para acercarse al indígena hasta el punto de poder meterse bajo su piel

---

<sup>48</sup> Romano GUARDINI: "Mundo y Persona". Ed. Guadarrama, Madrid. 1953. p 186.

<sup>49</sup> Rodolfo KUSCH: "El Pensamiento .....". p 16.

para vivirlo desde dentro?, " ¿ Cómo se cruza el límite de un pensar a otro? <sup>50</sup>; El segundo, la enorme simplicidad y coraje con que se enfrenta a los riesgos que implica su aventura tratando de perder " la impaciencia y aceptar la realidad en su verdadera constitución "; y en Tercer lugar, el equilibrio con el que evita caer en la tentación de nuevas absolutizaciones; ya que desabsolutizados los ídolos de la modernidad, no recurre a la salida fácil de transformar en absolutos los valores de la mentalidad americana. KUSCH lo plantea con meridiana claridad: " son los extremos de un pensar general .... Ambos.... el occidental y el americano .... son formas necesarias para afirmar la totalidad de la existencia <sup>51</sup>. " sólo así se logrará una comprensión total y una realidad también total <sup>52</sup>. De otra manera, la existencia " flota entre verdades parciales y sólo se completa por exceso adoptando un extremo por vez ", con lo que " permanecerá insalvable la frustración, la incapacidad de completar se en el paisaje y en el prójimo ".<sup>53</sup>

Sin dudas que, a la luz de este pensamiento, debemos abocarnos a la construcción deliberada de un hábitat sustentable o tendremos que asumir la responsabilidad histórica de legar a nuestros semejantes un entorno físico y un tejido social incapaz de albergar una vida digna que merezca ser vivida.

¿Se podrá?, ¿Es posible asumir esta enorme y compleja problemática, generando modos sustancialmente distintos y nuevos de relacionarnos con nosotros mismos y nuestro entorno?. Creo que si; siempre y cuando nos propongamos superar las bases de la cultura hegemónica contemporánea, y para esto es necesario que nos aclaremos lo más posible la estructura de la marea en la que estamos sumergidos, sus elementos sígnicos y su mitología profunda, para desde nuestro punto de vista, entender la cosmovisión que la motoriza y que la hace dominante, ya que nos guste o no, como ya lo hemos dicho, constituye un sistema en el que todos nos movemos, obvio ..... hablamos de esa cosa llamada " Modernidad ".

Precisamente por lo expuesto comparto la invitación que nos realiza el maestro C.CAVERI: " Desde aquí y con nuestros mitos confusos, que supongo conforman el campo o suelo desde donde pensamos y observamos, miremos esa enorme y poderosa experiencia histórica que podemos englobar esquemáticamente bajo el nombre de cultura o cosmo - visión europea.

*Pero sabiendo de entrada, que no hay forma de abordar los sistemas llamados abiertos producidos por culturas, ni intentar la búsqueda de su sentido, sin entrar en sus fábulas, sus mitos e imágenes, y sus figuras simbólicas, y hacerlo desde nuestras fábulas, mitos, símbolos y figuras poéticas. "* <sup>54</sup>

Sin lugar a dudas optar por el camino de abrir un espacio para acceder a una mayor y mejor comprensión de lo nuestro, forjando categorías propias de análisis, requiere, de

---

<sup>50</sup> Rodolfo KUSCH: *Ibid.* p 211.

<sup>51</sup> Rodolfo KUSCH: " *El Pensamiento ....* ". p 214.

<sup>52</sup> Rodolfo KUSCH: *Ibid.* p 219.

<sup>53</sup> Rodolfo KUSCH: " *La seducción de la barbarie*". Ed. Fundación Ross. Argentina (2ª Ed).1953. p 85.

<sup>54</sup> Claudio, CAVERI: " *Una Frontera Caliente o la arquitectura americana entre el sistema y el entorno*". Pag: 21

nuestra parte, asumir que tanto el pensar occidental como el americano, son los extremos de un pensar general que nos permiten afirmar la totalidad de nuestra existencia; razón por la cual se impone entonces, favorecer una integración abarcadora, de la apertura incluyente, del diálogo conciliador, que de todos modos comienza por la necesidad de preguntarnos: ¿convendrá - después de intuir la incompatibilidad entre los valores modernos y el pensar americano - seguir insistiendo en proponer la "modernidad" como ideal? o ¿será tiempo ya de que nuestros burócratas dejen de serlo y flexibilicen las normas. Enriquezcan sus criterios y no le frunzan el ceño a lo diferente y le sonrían a los duendes de lo imprevisto?. La puesta en cuestión de esa "Modernidad" acuñada al influjo de los avatares del "sujeto fuerte europeo", requiere un compromiso de nuestra parte que nos lleve en profundidad al análisis de la gestación misma de tal cosmovisión, por ello en las líneas subsiguientes daremos cuenta de ello de manera esquemática.

#### **2.4 Nuestra mirada sobre el "Mito" de Occidente.**

Hoy, iniciado el Siglo XXI, sabemos que la vieja Europa dejó como herencia un cuerpo de pensamientos, que en manos de sus herederos, se transformó en un enredo de interminables matices; y justamente intentar ver de que se trata tal enredo, implica aclarar lo más posible la estructura de la marea y su oleaje en la que estamos sumergidos, sus elementos sígnicos y su mitología profunda, para desde nuestro punto de vista, entender la cosmovisión que la motoriza y la fuerza que la hace dominante.

Al respecto, que la ciencia griega fue una novedad y su elaboración la separó definitivamente de Oriente y marcó el camino futuro de Occidente, es para nosotros hoy una evidencia; pero no debemos olvidar que tanto la India como Grecia tuvieron un tronco lingüístico común: su raíz indoeuropea. Y con ello, que ambos, compartían un mito de origen o cosmovisión, que concibe a lo divino como unido de modo inseparable a la esencia del mundo y en lucha permanente contra lo aparente que lo quiere negar.

Pero a partir de esa coincidencia básica, sus visiones y caminos se bifurcaron de manera tal que, el griego quiso hacer del mundo exterior un reflejo formal de la perfección divina, mientras que el hindú rechazando esa utopía, se replegó en el anonada miento interior en búsqueda de la esencia divina, utopía inversa pero utopía al fin.

Diferenciamos, entonces, dos líneas extremas de búsqueda: la griega hacia la búsqueda de un mundo racional, intentando crear otro mundo, armónico, que arroje fuera de sí el caos, el miedo y los demonios. Buscando en definitiva crear una segunda naturaleza que exprese el "ideal". La otra, por el contrario, renuncia a todo intento de modificación del mundo exterior y busca conjurar el caos en un gradual proceso de interiorización en marcha hacia el ideal de liberación. Así para el griego la

realidad fue el término de una formalidad : el " Ente ", entendiendo la esencia como una morfología, mientras que para el hindú la realidad es un " engendro de la esencia ", donde la esencia es constitucionalidad, principio activo concentrado.

Como vemos, ambas se evaden del tiempo concreto, ambas escamotean la historia, en ambas el movimiento es un salir hacia algo ideal, ambas sufren la imperfección buscando lo " puro "; y con ello junto a la constitución de grupos aristocráticos o de elite, que orientan el camino en pos de llegar al ideal ( democracia restringida o casta sacerdotal ), extienden sus respectivas visiones con el objeto de suprimir el caos circundante. Al respecto, importa decir que también nuestras culturas de la América indígena emprendieron en algún momento de su desarrollo la tarea de extender sus respectivas visiones, de ahí los esquemas en cruz que simbolizan la expansión imperial a los cuatro rincones del mundo, pero tal desafío de ordenamiento y expansión tenían el sentido de conjurar el caos, sin la pretensión de extirparlo, con el fin de permitir el fruto y llenar el granero para el ciclo de la vida.

No se puede negar entonces que tanto para el griego como para el hindú, es una realidad divinizada la que se busca en una perfección exterior idealizada, o en un camino interior en búsqueda mandálica de esa partícula divina (rasa) que lo obliga a sumergirse en la nada original.....y por lo tanto.....esto abrió el camino para que el llamado " Ser " sobrevolara sobre toda realidad, y esto, guste o no, conformo la tan productiva mentalidad teórica y el futuro del mundo occidental y la primacía de la abstracción sobre la realidad concreta: " No Ser es más que Ser alguien " ..... anonadamiento interior o anonadamiento de lo particular en el ideal formal.

De este modo los griegos formaron reductos de ideal inmanente, ciudades intramuros, puro artificio construido, armónico y perfecto; como ideal de humanidad la ciudad griega fue el triunfo del hombre, de la vida civilizada y ordenada dentro de ese límite que la separaba de la noche y la barbarie. Así, Europa nace de ese gesto, de ese acto de una parte de la humanidad que se sustrae al caos y que se encierra dentro de los muros, donde el miedo y su tenebrosidad es reemplazado por la creación de otro mundo, mismo que se constituye como sistema.

Se marca con toda claridad una línea divisoria entre el sistema y el entorno, rompiendo con la continuidad hombre - naturaleza. Ciertamente, al contrario de lo que sucedió en nuestra América, donde no hubo separación ni creación de un mundo distinto al mundo natural, por ejemplo en Roma, se deja de depender de la naturaleza para pasar a ser centro de un nuevo orden, sistema de cosas creadas por su razón: las leyes, el Derecho Romano.

*" Urbe como totalidad, como Dios, el orden como condición, la PAX ROMANA, y el sistema queda funcionando como " superestructura ", como nuevo "Dios totalidad", que cubrirá , asegurará a los individuos " libres " bajo ese sistema ordenador. La ciudad es Dios y nada hay fuera de ella. El sistema legal y normativo hecho universal, totalitario, reina en su abstracción*



como segunda naturaleza, como verdadera realidad y como única realidad." <sup>55</sup>.... .en contraposición a lo que realizaban nuestros antecesores por estas tierras..... " El secreto último del cosmos de la visión quechua, parece residir en una decidida dualidad. La que se refiere al orden de la vida se traduce como macho ( orco ) y hembra ( china ), y la que separa al mundo en dos capas horizontales: arriba ( hanac - pacha ) y el mundo de abajo ( caypacha ). El caypacha, o " este suelo ", esta dividido en los cuatro elementos que consuman la obra de Viracocha ( Yllapa - Pachamama - Mamacocha - Chukichinchay ). La cruz que divide el caypacha es la conjuración del mundo, el ordenamiento del caos, pero conviviendo con él, aceptando que la alternativa entre maíz ( sara ) o maleza ( cora ), no siempre se resolviera por el maíz. El objeto del orden tiende así, no a la superposición de un " punto de orden ", sino a un orden que trata de proteger del caos, a una organización que desemboque en una " economía de amparo " que implanta el granero en el caos" <sup>56</sup>

Ahora bien, ante la dinámica del tiempo ese sistema totalizador y autosuficiente que pretendió ser la URBE romana ( europea ), tuvo que abrir sus límites a lo " otro ", lo distinto, la " barbarie " y todo lo nuevo que en su " caos " traía. Evidencia plena de la inoperancia de la abstracción pretendida y umbral del futuro carácter de la " Modernidad " europea. Por cierto, ante la realidad de la desintegración del imperio y su decadencia, con los bárbaros a las puertas de hipona, es San Agustín, último hombre antiguo y primer europeo moderno; quien ante la imposibilidad de apostar por una sociedad unitaria y universal, plantea las dos ciudades, la de Dios y la terrestre, poniendo de manifiesto que el reino de Dios no está aquí, ni ahora, sino que es un largo camino de lucha entre la " civitas Dei " y la " civitas terrena ". Así, desde esta concepción dinámica se forja la mirada moderna que afecta la noción del tiempo estático y frontal del imperio, poniendo al final del camino el reino ecuménico, actitud mundanal dinámica, aunque el reino de Dios aparece sin dinamismo, estático e intemporal, evidente reminiscencia del dualismo platónico.

Al respecto sabemos hoy que la vitalidad bárbara del germano y los pueblos de la estepa central, mezclan, sin descanso, su visión aria con la semita, aportada por el cristianismo, venido de Asia menor. A partir de esta mezcla, en el origen de la visión europea, el " Ser " del hombre es confundido con su alma ( psychén ) y borrosamente se insinúa la pregunta: ¿ Que es lo que es, el mundo de las cosas, lo material, el cuerpo; o el sujeto, alma, espíritu, que las ve?.

La visión aria, con su dualismo original, (espíritu - materia, bien - mal, luz - tinieblas ), primó y sólo tomo la unidad de la existencia humana como espíritu - alma, subjetiva y autoconciente, pero como lo trascendente dentro de lo inmanente, como lo divino encerrado en un cuerpo; con lo cual se da pié para que nazca la mirada del sujeto, desde su interior, aunque sin diferenciar quien es el que mira, si el hombre común o lo divino de él a través de su cuerpo.

---

<sup>55</sup> Claudio CAVERI: **Op Cit.** Pag: 38.

<sup>56</sup> Ver Rodolfo, KUSCH: " **América Profunda** ". Tomo II de " **Obras Completas** ". Ed: Fundación ROSS. Rosario, Argentina. 2000.



Con todo, mientras la ciudad terrena se pierde y sólo el Dios - Señor - Juez y única autoridad sobrevuela con su futura ciudad celeste y su reino de la luz, sobre las tinieblas que ordena y jerarquiza; los monasterios, tablas de salvación e imágenes simbólicas de la futura ciudad de Dios y feudos pequeños, reductos amurallados, con abarcantes y abarcados, señores y siervos, conviven aislados y amurallados entre hordas bárbaras merodeando.

Los latinos, siguiendo la ruta trazada por San Agustín, reafirmaron la unidad de Dios, y su problema fue como concebir la trinidad sin mengua de la unidad. Los griegos bizantinos, en cambio, trataron de entender lo propio de cada persona divina y su problema consistió en ver por qué estaban unidas; y esto es en definitiva lo que marca el modo distinto de ver el " Ser " y la persona. De modo tal que el proceso en el que centraron su atención los latinos fue el de la intelección racional y su forma de descomponerla en sus partes: método deductivo; mientras que los griegos se fijaron en la expansión fecunda de la dinámica diversidad divina que construye su unidad en su propio accionar creativo.

Mientras que para el griego el ser es autonomía, separación, límite preciso, el uno es uno y no dos; a la visión cósmica semita siempre le importó las relaciones y rechazó la autonomía individual, de manera que es precisamente con el álgebra, introducido por los árabes en Europa, que comienza la relativización del elemento aislado y formal. El álgebra para el europeo, significó una nueva visión, una forma de ver, dentro del cual cada cosa, cada signo literal es determinado por la relación con el todo que le signa su sentido variable.

Quedan expuestos así, el " *Nominalismo* " que hace de lo universal un puro signo; y la visión árabe que hace del individuo una pura relación, simple signo, constituyéndose ambos en los ingredientes que prefiguran la futura modernidad europea. Prefiguración que se va caracterizando al calor del montaje de una nueva estructura imperial, que todo lo quiere abarcar. Estructura diáfana, no transparente, sueño imperial de la " *cristiandad* " que intenta traslucir la luz de Dios pero reservando el misterio de su intransparencia.

En este marco " *realistas* " y " *nominalistas* " se mueven de modo pendular, de un extremo al otro.... " *los objetos que se presentan a nuestros sentidos son individuos, éste, aquél, Pedro, María; en cambio los conceptos con los que pensamos esos mismos objetos son universales: el hombre...el árbol...la especie...*" Se trata en definitiva de un intento de abandonar lentamente la feudal relación abarcante y abarcado, para tender al sutil y luminoso enrejado de la estructura diáfana.

Con todo, es con el descubrimiento de las cosas particulares en su realidad distinta, que comienza el lento divorcio entre lo individual y las estructuras de relación. El individuo se libera y con ello nace el " *individualismo* ". Producido el divorcio entre las cosas particulares y los universales quedó despejado el camino para dedicarse a lo único teorizable : " *lo general* ".

Camino por el cual, el europeo del siglo XIII, lentamente renuncia a conocer las cosas en sí, para quedarse con las alegorías abstractas; y con ello, a partir de ese momento la especulación filosófica de europea se lanza a una vertiginosa carrera, en la cual el logos, que comenzó por ser la esencia de Dios, va a terminar por ser esencia del hombre, en el que la razón será cuestión de puertas adentro del hombre, fundamental mente europeo.

Así, dejando atrás discusiones bizantinas entre " nominalistas " y " universalistas " la joven Europa reafirma al individuo frente a la red compleja y diáfana de la estructura de relaciones gótica; afirmación que ubica al individuo como aquel que es capaz de conciencia, aquel que es capaz de ver desde ese núcleo inmortal que es el alma como " mens ". Según René DESCARTES " Yo no soy más que una cosa que piensa ".

El pensamiento se hace determinante de la realidad y con ello la naciente burguesía europea mirándose al espejo se descubre a si misma, se reconoce y enamorada de su propia inteligencia...gira sobre sus pies y funda los objetos como reflejo de ella misma. Así nace el recinto como " re - presentación " de su imaginario, ese espacio controlado: la " Es - cena " como " es - cisión ", separación, división, corte, entre el espectador, " el sujeto ", y el espectáculo, " el objeto ".

La cosmovisión se transforma: de criatura privilegiada colocada por su Dios en el centro de la naturaleza terrena, se pasa a ser sujeto que tiene el poder de conocer, y que no necesita de revelación alguna para descubrir la verdad. Así, se redescubre el individuo, pero desde el sujeto, desde el interior... el mundo se transforma en un escenario donde el " Sujeto " representa su mundo interior e ideal. El espacio se libera de la materia y se hace espacio vacío perfecto y autónomo y con ello la arquitectura actúa como primer cierre, que anticipa el envase para que se dé el espacio en su pureza ideal, libre de la presión material. Al decir de R. KUSCH: " El espacio vacío tenía una finalidad. Y era la de crear un campo libre para los objetos, gobernados por la inteligencia."

Nacen las utopías y los modelos para generalizar. Libertad de crear objetos ideales, de construir una realidad ideal. Pero el sujeto renacentista y su cogito cartesiano, pese a su novedad y unidad, no pudo resolver el pasaje de la idealidad a la vida en su diversidad y contradicción. Y con ello devino su crisis, " el manierismo ", y con él el reconocimiento de la distancia, la separación entre lo pensado y la realidad.

Se pierde así la unidad y armonía del espacio renacentista. Lutero, Calvino, Montaigne, Maquiavelo, Miguel Angel, Kepler, Cervantes, Shakespeare, todos contribuyen a destruir el concepto de naturaleza como canon externo de conducta y quiebran el equilibrio entre alma y cuerpo, espíritu y materia, forma y contenido.

BAJTIN<sup>57</sup> lo describe maravillosamente a través de su lectura del Quijote: " La degradación paródica conduce en Cervantes a la comunión con la fuerza productora regeneradora de la tierra y la carne. Es la prolongación de la línea grotesca. Pero al mismo

---

<sup>57</sup> Mijail BAJTIN: " La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento ". Ed: Alianza. Madrid.

tiempo el principio material se degrada y se empobrece y entran en crisis y desdoblamiento con respecto al ideal.

*El materialismo de Sancho, su ombligo, su apetito, sus abundantes necesidades naturales, constituyen lo inferior absoluto, la tumba corporal - la barriga, el vientre, la tierra - abierta para acoger el idealismo de Don Quijote, un idealismo abstracto, aislado e insensible.*

*Claro que en el relato total, el caballero de la triste figura necesita morir para renacer más fuerte y más grande. Sancho es el correctivo natural, carnal y terrenal de sus pretensiones abstractas, espirituales e individuales.*

*Pero, con todo, en Cervantes lo inferior ya deja de ser lo positivo capaz de engendrar la vida y renovar, sino aparece como obstáculo estúpido y moribundo que se levanta contra las aspiraciones del ideal. La relación con la tierra se rompe y las imágenes de lo inferior corporal quedan reducidas a un erotismo banal.*

*Este proceso apenas está en los comienzos en Cervantes, pero constituye el drama original del principio material en la literatura - y en todo lo demás - incluida la arquitectura del Renacimiento: el cuerpo y las cosas son sustraídas a la tierra engendradora y apartadas del cuerpo universal al que estaban unidos en la cultura popular ".*

Así, oscilando entre la conciencia y el mundo, son el Barroco y la Contrareforma quienes al querer evitar la esquizofrenia y la enajenación del sujeto, al querer restituir la relación perdida entre los individuos y entre la elite pensante y vida popular, al querer restituir el símbolo; intentan conectar la idealidad en su pureza y el caos y corrupción del mundo en su realidad. Intento que se sustentó en la unión individual - monádica - con Dios, y desde allí por una milagrosa armonía pre - establecida, se dejó a Dios - infinito - restituir la unidad perdida entre interior y exterior.

¿ Que se consiguió con esto?, ..... aislar la vida interior del sujeto individual y dejar allá afuera, la tarea en el mundo exterior sujeta a una trabajosa mecánica de armonizar, ordenar y conquistar el desorden mundano, estableciendo series y clasificando géneros, clases, oficios, caracteres.....los dos escenarios del mundo barroco: Uno el de arriba y adentro, donde el alma canta la gloria de Dios infinito. Y el otro el de abajo y afuera, campo para la organización de la materia, en series, géneros, familias, especies.

Pensado el infinito, es posible entonces el nacimiento del cálculo infinitesimal y con ello, la relación de dependencia entre dos variables - individuos - es la función. El individuo se hace función del tiempo y del espacio. En el límite el individuo tiende a 0 (cero) - derivada , o por ese milagro y gracias a la " *armonía pre - establecida* " , se integra en el infinito - supuesta salvación en el antiguo Dios-.

Estamos en este punto ante el imperio del ordenamiento serial, donde ya el método no es el mismo, ya no consiste como en el Renacimiento en crear modelos ejemplares, sino de encontrar en la realidad una forma de generalización, que homologue los elementos atomizados y le dé una estructura seriada e infinita.

Se rompe así, " *la armonía pre - establecida* ", y desde el poder absoluto del Estado se despliega una búsqueda, con la ciencia al comando, en pos de la conquista de un nuevo mundo. Orden general, teoría clasificadora de los signos y sus cuadros de identidades y diferencias, dan paso a que la mecanización invada todos los dominios y

que impere su método que no es otro que el de la fragmentación y la disposición en serie de los mismos. Así, los principios tipográficos de uniformidad, continuidad, y linealidad, suplantando a la oralidad y su variedad..... con lo cual finalmente lo que se consiguió fue levantar un muro entre el lenguaje popular y el culto.....y en ese fragor el tiempo y el espacio se hicieron sustantivos y se transformaron en magnitudes medibles y continuas mientras el antiguo universo mágico - religioso se fue diluyendo. " *El nuevo Dios ya está instalado, es la Razón Europea, que quiere conocer y descubrir el secreto del mundo para crearlo de nuevo, para desterrar su caos, su desorden, su mal.*

*Ahí delante el campo infinito: el horizonte de la horizontalidad.*

*La meta: el progreso y la transformación del mundo. <sup>158</sup>*

De este modo, el mundo ilustrado de la Europa del siglo XVIII se expresaba a través de los " *empiristas* ", sensualistas, acosados por el escepticismo provocado al perderse entre las sensaciones, y de los " *racionalistas* ", cuyo dogmatismo les permitía afirmar conocer lo que son el mundo, el alma y Dios, independientemente de la experiencia, como verdad revelada.

En este contexto es que se produce uno de los acontecimientos que estructuran de manera definitiva el " *mito* " de la " *Modernidad europea* ", ya que es I, KANT quien se anima a sugerir la posibilidad de que " *el sol, pudiese ser el símbolo, no de un Dios, sino de la inteligencia del hombre, de su Razón, que todo lo ilumina* ". Estamos en presencia del nacimiento del " *Yo puro* ".

Según la tradición de la profesión filosófica el objeto es lo que está ahí, algo que yace. Concepción que transita a lo largo de la historia para culminar con Kant; ya que es en su pensamiento donde el objeto como algo yacente, sufre la más drástica colonización por parte del Sujeto que impone, el cañamazo a priori de las categorías. Con lo cual, a partir de aquí, lo trascendental pasará a ser las categorías como momento de la representación.

*" El Sujeto Fuerte - Europa - es el que pone el sentido a las cosas en la representación que Él hace de ellas. De forma que las ideas, los conceptos no serían esbozos instrumentales para intentar una aproximación a la realidad de las cosas, sino el verdadero y último fondo de la realidad - fundamento -. Y a eso la filosofía lo llamo idealismo trascendental.*

*La razón, el pensamiento, las ideas o como quieran llamarla, de esa cultura particular: la europea, es desde ahora el centro del mundo. Todo gira a su alrededor de acuerdo a leyes categóricas a priori.*

*Y así quedo montado el único espacio recipiente, y todos metidos en ese único tiempo de progreso continuo, cúspide de la evolución. <sup>159</sup>*

Sin lugar a dudas la ruptura con la tradición es profunda, la naturaleza deja de ser un modelo para pasar a ser un estímulo ante el que se reacciona de maneras diversas. El símbolo pierde " *carne* " y se divorcia de la cosa en sí y queda atrapado en la

---

<sup>58</sup> Claudio CAVERI: *Op. Cit.* Pag: 83.

<sup>59</sup> Claudio CAVERI: *Op. Cit.* Pag: 87.



red de categorías a priori del Yo puro y la esfera pura lo representa a él, tanto como la ley abstracta e ideal quiere regir la realidad; con lo cual triunfa definitivamente la "Desterritorialización", como condición absolutamente necesaria para la extensión dominante e imperial.

Así, la burguesía europea sabiéndose centro del mundo, se siente a sí misma como en un gran escenario donde despliega su ser endiosado y avanza entonces un paso más para dejar atrás no sólo el antiguo régimen, sino también su visión escenográfica. Pierde actualidad esa visión que suponía, de la mano de KANT con su " *ser es poner (esse es poni)* ", el cubo escénico como categoría a priori, y este giro implica que el mito y la estructura mental europea, ya no se preocupa tanto por imponer una visión sino en mejorar y perfeccionar los mecanismos intelectuales de su conocimiento - teoría del conocimiento - y abandona la antigua ontología y su metafísica.

El espacio y el tiempo dejan de ser un escenario para abarcar y envolver todo el espacio exterior donde se mueven carros e individuos. Y ahí captarlo en su inmediatez, en el impacto directo que crea a la conciencia que lo percibe. Se acaban así los apriori y se instala la visión a posteriori. Visión que se ve plasmada en las artes.....el impresionismo libera la sensación visual de las antiguas y preconcebidas ataduras formales, que afectaban la percepción del fenómeno en su inmediatez.....trabaja al aire libre captando la luz como la ve...ya no hay dibujo previo sino pinceladas autónomas que dejan librada a la percepción su unidad; .....a su vez, es la arquitectura ingenieril de PAXTON (1851) y EIFFEL (1889) la que hace desaparecer la volumetría, lo mismo que la separación interior- exterior, dando paso a un espacio único, total y en él a la aparición de un sutil enrejado, ya no translúcido como en el medioevo, sino transparente, a plena luz del día y al aire libre, mueren así el misterio, el claro - oscuro, la luz y la sombra, y así la forma como carácter en sí de las cosas desaparece, quedan do sólo el signo, el puro juego sintáctico de la estructura transparente.

Así como lo apegado a la tierra fue visto como retrógrado, la falta de continuidad como antihistórica, también se desprecia a la sombra como ignorancia y oscurantismo; constituyéndose de manera definitiva el trípode sobre el cual descansa el mito de la modernidad europea: Desterritorialización, Continuidad y Transparencia.

*" Veamos entonces de manera sintética los pasos dados por el pensamiento del Sujeto europeo, en su pretensión de hacer trascendente su Yo:*

- 1) Primero modeló la realidad de acuerdo a sus ideas, y colocó al mundo y sus cosas en un cubo escénico y un patio de objetos;*
- 2) Luego para poder ordenar la diversidad intento su clasificación, para eso la homologó;*
- 3) No satisfecho, trato de desarmar el escenario montado para intentar ver las cosas tal como le aparecían a plena luz del día - su razón positiva -, para eso creó el mecanismo conceptual, la teoría del conocimiento que le permitiera alcanzar la verdad;*



4) Por último, al darse cuenta que lo profundo de las cosas se le escapaban - las cosas en sí - quiso dotar a la realidad de un contenido completamente construido, y postuló su doctrina evolutiva, progresista y dialéctica. <sup>60</sup>

Vemos entonces que es la llamada " *Teología Liberal* " de la Europa de comienzos del siglo XIX, con su Dios de la razón hecho a la medida del hombre, perfectamente limitado por conceptos claros y distintos, garante del orden y la armonía, quien permite con su abstracta y aséptica ausencia el juego afanoso de la burguesía europea. Y es precisamente contra esta visión que reacciona HEGEL ( 1770 - 1831), quien justo en el momento en que el espíritu de Europa estaba agotándose en la pura percepción, implanta lo universal en lo particular, lo eterno y divino en el medio del tiempo y de la historia. El espíritu en la naturaleza. Con lo cual el mito de origen del mundo ario - europeo, finalmente logra su madurez conceptual y fagocita los restos semitas dispersos por esa cultura y lo subsume en la compleja y refinada estructura dialéctica.

Mientras la especulación griega se desplegaba en su carácter visual, estático, proyectado hacia el exterior, el espíritu cristiano invierte su sentido, va de lo exterior a lo interior, para encontrar en esa interioridad finita la presencia de Dios infinito; frente a esto la intención de HEGEL será realizar la síntesis en la que mantenga y se supere al mismo tiempo lo esencial de lo griego y lo cristiano. Para ello sostiene que el sujeto de la historia consistía en ser " *Espíritu Objetivo* ", a diferencia de " *Espíritu Subjetivo* " ( la autoconciencia ). Los individuos no entran en la historia en tanto personas, sino por las cosas que han hecho en la historia, dentro de este mito el hombre vale en la medida que se entrega al espíritu objetivo, en cuanto se sacrifica por los valores que dialécticamente construyen ese espíritu objetivo, la libertad, la liberación de toda dependencia, la justicia.....

La historia única y verdadera - de la que Europa es su culminación autoconciente - es el desarrollo de ese *espíritu objetivo, moderno y verdadero Dios trascendente, pero de una trascendencia inmanente al mundo*. Y es desde esta cosmovisión que HEGEL critica entonces la conciencia judía y lógicamente la conciencia cristiana, ya que para él, aceptar un Dios trascendente al mundo, fuera del hombre, para el que todo lo que hace el hombre es relativo, incluida su ley, es caer en la heteronomía y perder definitivamente la autonomía, valor absoluto y necesario para la plenitud de la autoconciencia !!!!!.

Y Europa parió " *la ideología* " .... Centro de la conciencia revolucionaria..... Lógica formidable, que pasa todos los valores de la trascendencia a la inmanencia - laicismo -, inversión sociológica de las creencias religiosas.

La razón definitivamente inaugura un mundo en el que todo cambio social se hace transparente, conocido, catalogado y viviente. Ya no hay un sujeto por un lado y un

---

<sup>60</sup> Claudio CAVERI: *Op Cit.* Pag: 99

objeto por el otro. Y postular que sujeto y objeto son idénticos, significa decir : *la realidad es transparente al sujeto porque está constituida por sus mismas estructuras lógicas*. ¿ pero, quién es ese sujeto, sino Europa?.....la realidad es dialéctica y tiene un orden lógico, una finalidad, es teleológica - tiene un fin - . la dialéctica garantiza, como toda metafísica, el sentido de la historia y es el postulado del nuevo espíritu revolucionario.

Resulta pertinente advertir que para KANT la dialéctica era inadecuada para el conocimiento, porque al trabajar sobre síntesis del entendimiento trabaja en el vacío y se pierde entre las contradicciones; mientras que para HEGEL, cambiando el enfoque por completo, ya no hay una razón por un lado y una realidad por el otro ya que todo lo racional es real y todo lo real es racional. Constituyéndose este pasaje de la razón kantiana a la razón hegeliana en un hecho fundamental en la historia europea y en sus imperiales extensiones.

*" En esta cosmovisión ya no hay cabida, desde luego, para el Dios trascendente, su misterio y sus caminos insondables, ya no hay camino propio para los pueblos sumidos en la ignorancia de lo pre - consciente, ya no hay creatividad que no deba forzosamente moverse dentro del carril trazado por la racionalidad europea, ¿por qué?, porque el Yo pensante europeo es Dios, es el espíritu vivo de lo real y la filosofía no es otra cosa que la expresión de su tiempo, y su tiempo es el de la madurez de Europa como cúspide del pensamiento de la humanidad.*

*¡ Compañeros! Ya se armó el Uni-verso bloque, el Cosmos envasado, dentro de él la lucha entre los diferentes puntos de vista y acciones dinámicas, pero, ¡ojo! Dentro del envase ya dado. Envase desterritorializado, único y continuo y finalmente transparente, sin sombras, mitos, ni velos.*

*Ergo.....Ya no hace falta pensar más.....la filosofía ha llegado a su final, es hora de pasar a la acción, el espíritu de Europa está llamado a ser el generador de sentido para todas las cosas, todos los seres, todas las antiguas culturas y pueblos.*

*Y..... con perdón de Fukuyama, Hegel le ganó de mano, fin de la historia, fin del arte, fin de la política ..... sólo cabe la extensión del sistema alcanzado por Europa para que todo quede consumado."*<sup>61</sup>

Semejante idealización no produce otra cosa que la negación de la realidad y con ello Europa, rayando la esquizofrenia, pone de manifiesto que su soberbia dominante, y transparente; está en una profunda crisis. Quizás sean NIETZSCHE y VAN GOGH, quienes de manera simbólica, captan la presencia de lo profundo, de lo distinto y se abren a la angustia de la propia finitud y al estar de la vida en su pobreza. Ciertamente el esfuerzo se puso en la hipótesis que nos decía que la imagen se trataba de una máscara que había que desenmascarar, pero ..... y si en realidad fuese ese el lugar del sentido, la imagen..... ¿ a que nos referiríamos cuando decimos interior o exterior, profundo o alto, espacio o lugares, tiempo real, sin la superficie topológica de contacto?.....¿ de qué hablamos cuando hablamos de ello desde afuera, sobrevolando la realidad?..... O la superficie es mero juego de apariencias que hay que

---

<sup>61</sup> Claudio CAVERI: *Op Cit.* Pag: 107.

desenmascarar, o se trata del lugar de la lucha, de la apertura y el cierre, de la luz y de la sombra, de la ambigüedad de lo simbólico, en definitiva de las tensiones con sus equilibrios y desequilibrios. Elocuente de lo que hablamos es la manera en como GAUDÍ entendió las diversas superficies de sus obras, cual pieles ondulantes, que expresaron retracciones y expansiones al ritmo de las pulsaciones vitales de organismos vivos.

Así, después de una larga experiencia histórica es DILTHEY quien cree encontrar tres tipos irreductibles de formas de pensar: el naturalismo ( materialismo); el idealismo - objetivo; y el idealismo de la libertad...con lo cual el saldo no es otro que el escepticismo y el relativismo. No obstante ello, encaramada desde lo alto y reconcentrada en su propia esquizofrenia, la vieja y fuerte Europa se larga a recorrer diversos caminos con un claro mensaje: lograr la unificación mundial, la totalización, en base a los logros de su propia cultura.

Cultura que no puede, aún pasado el tiempo, negar su remota raíz Aria y con ello, su antiguo antagonismo diametral: por un lado el sistema regulado del valor, de la acumulación, del mercado y del consumo del capitalismo burgués; y del otro, la subversión revolucionaria, la ruptura, las formas dislocadas, herméticas e inhumanas de su arte. Con lo cual el nacimiento del siglo XX muestra a Europa como un gran campo de batalla, 1ª guerra mundial, en el que se enfrentaron estas dos visiones y que termina con el saldo de haber tomado conciencia de su propio límite cultural, justamente es Spengler, en 1917 quien expresa: " *El porvenir de Occidente no consiste en una marcha adelante sin término, sino que es un fenómeno normal de la historia limitado en su forma y duración. Somos hombres civilizados, no hombres del Gótico o del Rococó. Hemos de contar con los hechos duros y fríos de una vida que está en sus postrimerías y cuyo paralelo no se halla en la Atenas de Pericles, sino en la Roma del cesar. El hombre de Occidente no puede tener ya una gran pintura ni una gran música y sus posibilidades arquitectónicas están agotadas. No le quedan más que posibilidades extensibles* "62

Ante este horizonte de realización y en el marco de las ideas modernas, con sus prejuicios democráticos, su optimismo de la razón, y el utilitarismo práctico, como manifestación del declinar de sus fuerzas y el cansancio fisiológico; para el Europeo, " *Sujeto Fuerte* ", primó la pretensión de hacer renacer a la " *luz del mundo* " en su vitalidad perdida, el deseo de recuperar su mito fáustico, de repudiar la moral razonable y puritana y lanzarse a la locura de exaltación de la biología Aria. Y así se instaló entre monumentos de un neoclasicismo megalómano, el saldo luctuoso del nacional socialismo y el fascismo.

Constatando con angustia el derrotero del Sujeto Fuerte y rechazando el camino de las dos vertientes, a izquierda y derecha, por las que se deslizaba en el mundo el preciado Ser, HEIDEGGER decía: " *¿ El ser es una mera palabra o constituye el destino espiritual de occidente ? ..... Europa yace hoy bajo la gran tenaza formada entre Rusia por*

---

<sup>62</sup> Oswald SPENGLER: " **La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal**". Ed: Espasa Calpe. Madrid, España. 1994.

*un lado y América por el otro. Rusia y América, metafísicamente vistas son la misma cosa: la misma furia desesperada de la técnica desencadenada y de la organización abstracta del hombre normal* ".

Este HEIDEGGER, desengañado e invadido por la cruenta sensación de la disolución del ser europeo, replegado en sus pensamientos angustiosos; tomo distancia y advirtió la necesidad de un cambio de dirección y precisamente por ello, desde el estado de inhospitalidad que provocó la desventura de la modernidad concebida, intentara no reducir ni dialectizar, pero tampoco imponer por la fuerza el dominio de la matriz europea; sino tematizar la existencia de ese Ser de Europa para recuperar su sentido y transformarlo en pastor, guía y luz del futuro. El filósofo alemán acepta la muerte de Europa y ve su legado en ese estar ahí "*dasein*" para la comprensión del Ser, y su Ser es "*la Luz*".<sup>63</sup> Tematización de la luz como luminaria que tiene por objeto liberar al mundo de las tinieblas, ya que él sentía que Europa era por esencia "*la morada del Ser*".<sup>64</sup> Y... nos retrotrae al origen del habitar y a la búsqueda de esa morada como lugar y origen del pensar. Para desde allí ser la luz que ilumina y comprende al mundo en su diversidad. ¿regionalismo?... ¿Quizás?...pero en realidad es recién con LEVINAS, cuando desde Europa se habla del "*otro*".<sup>65</sup>

Resulta esta una actitud, sentimiento subjetivo, que a todas luces se verifica tanto en el Expresionismo como en el Existencialismo. En una dura realidad donde se siente que el ideal espiritual de Europa al haberse hecho fenómeno y unirse con el material se termina por degradar, la deformación expresionista no es una caricatura de la realidad, es trágica, es la belleza que al pasar de la idealidad a la realidad se convierte en deformación, aún cuando la poética expresionista continúa siendo profundamente idealista.

Así la arquitectura expresionista se desarrolla en un clima de entre guerras, agitado y multivalente, reuniéndose en ese núcleo de trabajo y experimentación, distintas tendencias, tales como la deconstructiva, la neoplástica o el estructuralismo.

Todo esto tuvo una vida muy breve y .....la muerte de Dios, como Ser anunciada por Nietzsche arrastró junto a ella al humanismo Occidental de Europa.

Afuera los límites de la vieja Europa, tratando sacar del centro de la escena al "*Sujeto Fuerte europeo*", por un lado Norteamérica que creía estar haciendo la globalización revolucionaria por medio de la inmigración universal, con su iluminismo práctico y su obsesión moral; y por el otro, el hombre comunista o sociedad de los camaradas, sin propiedad ni familia, con la única determinación de globalizar a través de la proletarianización universal. Dos trasplantes realizados en las sucursales por los herederos con una semejanza profunda e inocultable: la pretensión de ser los verdaderos herederos y realizadores de la extensión globalizada del legado. Ambas visiones tienen en común la creencia en una única finalidad abarcante y Total que determina la historia universal.

---

<sup>63</sup> Martín HEIDEGGER: "*El Ser y el Tiempo*". Ed: Fondo Cultura Económica. México. 1997.

<sup>64</sup> Martín HEIDEGGER: "*¿Qué es Metafísica?*". Ed: Fausto. 1992.

<sup>65</sup> Emmanuel LEVINAS: "*Totalidad e Infinito*". Ed: Sígueme. Salamanca, España. 1977.



Anteriormente hemos dicho que como Latinoamericanos reconocemos distintas vertientes en lo que respecta a nuestra conformación cultural, y es una de ellas, España; ciertamente marginal respecto de esta aventura que venimos relatando, la que incide de manera significativa en nuestra realidad. MACHADO, GAUDÍ, LEÓN FELIPE, UNAMUNO y hasta PICASSO, rechazan instintivamente las actitudes arbitrarias y absurdas que contraponen visiones de globalidad, como por ejemplo el futurismo, o el surrealismo. Oigamos a MACHADO : " *Yo no me atrevo a decir en público ciertas cosas, por miedo a que se me crea defensor de la barbarie nacional, pero temo también que se forme en España cierta superstición de la cultura que puede ser funesta. He vivido cuatro años en París, poco he aprendido allí. En seis años, rodando por poblaciones de quinto orden, he aprendido infinitamente más. No sé si esto es para todos, pero cada cual es hijo de su experiencia, de su tiempo y su lugar. Cultura, sabiduría, ciencia, humanidad, palabras son estas que empiezan a molestarme* ".<sup>66</sup>

Reflexión la del poeta que nos impone una cuestión: ... entonces.... ¿ Existe esa Gran Forma donde la sociedad cambia, cambia sin cesar, pero sus cambios se dan dentro de un englobante que los cubre y les da continuidad y sentido? ¿ Existe esa magna cosa que nos envuelve, llámese Nación, Cultura, humanidad, derecho, Clase o Sistema?. Es evidente que algunos pensaron que si y de hecho para poder cumplir con el mandato de globalizar en el mundo los principios y logros de la vieja y fuerte Europa, y ante la necesidad de descentrar el estuche de la razón, conciben una abstracta, sutil y transparente trama. Los miembros más destacados del grupo " *Noviembre* ", se ponen a la cabeza de un riguroso racionalismo: TAUT, GROPIUS, el Neoplasticismo y su desarmado y armado purista.

Precisamente son GROPIUS y MIES VAN DER ROHE quienes, protagonizando un nuevo trasplante, ocupan lugares destacados en los centros culturales de la sucursal norteamericana, mientras el sueño americano de WHITMAN y WRIGHT se refugia en el Oeste californiano y su mestiza cultura, ahí donde estaban Disney, Hollywood y su sueño americano de plástico y neón.

Aún siendo esta una manera de extender la influencia, la crisis no desaparece y muy por el contrario, al igual que sucedía con HEIDEGGER, HUSSERL, también sabia y asumía que Europa había muerto, y tratando de que no se pierda nada de lo que fue realmente la vieja Europa, se permite trocar su presencia vital por un esquema de su fuerte espíritu. Así, aparece la reducción eidética de sentido o fenomenología, a partir de la cual como heredero piensa desde su visión de totalidad. Y bien sabemos que para la fenomenología lo primario y fúndante es la conciencia, como ente en el cual y sólo en el cual se dan las cosas en lo que ellas verdaderamente son. Evidentemente se trata de una reducción abstracta a través de la cual Europa queda reducida a algo puro, perfectamente abstracto e irreal. Pero irreal no significa ficticio, significa que se prescinde de su realidad histórica factual. Lo cual de ninguna manera constituye

---

<sup>66</sup> Antonio MACHADO: " *Poesía y Prosa* ". Ed: Colihue. Bs.As, Argentina. 1992.



pérdida alguna, ya que HUSSERL sabe que sabiendo lo que es esencial del espíritu europeo, tengo con ello el metro con el cual son, no son, o son más o menos acordes con ese espíritu de Europa todas las cosas o acontecimientos o pueblos.

Se descoyunta la realidad al separar la esencia del hecho, saber absoluto de saber empírico, con lo cual la esencia sería el soporte de todo lo demás. Justamente MIES hace lo mismo al separar la estructura, soporte, de la realidad habitable. Como vemos se alentó la estructura sutil, como expresión en última instancia de la razón, que quiso campear y extenderse indefinidamente en el caos, tolerando en su interior, las formas insignificantes y triviales.

Así a modo de saldo vemos que uno dejó una estructura de poder mínima y formal, entregando a la sociedad y su diversidad los sueños y las ambiciones; mientras que el otro heredero, en su pretensión de estatizar los sueños y socializar los medios de producción, sólo consiguió la homogeneización y la burocratización..... Hasta que el " muro " se rompió y como dice Francis FUKUYAMA ..... el mandato ecuménico de la anciana muerta quedó reducido a " *democracia liberal + dominio técnico.* "

## TERCERA PARTE.

### 3. LA ARQUITECTURA COMO " MEDIO " SINGULAR DE COMUNICACIÓN ESTÉTICA.

#### 3.1 La experiencia estética.

Frente al derrumbe del castillo " *racional* " que se quería función pura y dura, sin gestos ni alusiones; hoy en nuestra arquitectura contemporánea, después de las mil plataformas de la crítica postmoderna, asistimos a la recuperación sin complejos de las " *formas* " clásicas y de los " *tipos* " convencionales. A la luz de esta realidad vemos también que se han orientado esfuerzos enormes en una titánica tarea: la de inundar el horizonte crítico y analítico de la arquitectura con distintas interpretaciones estilísticas que pretenden valorar la importancia y eficacia del cúmulo de obras producidas.

Así conocemos hoy un variado catálogo de símbolos, metáforas y otras figuras retóricas de la arquitectura reciente, en un vano intento por " *estudiar* " el repertorio formal adoptado en cada obra, por los arquitectos. Pues bien, nuestro propósito en este trabajo, al contrario de esta tendencia, es el de atender lo que caracteriza la " *habilidad* " o " *arte* " para operar ese repertorio, " *descubrir* " su estructura generativa, su capacidad " *poética* " o creadora.

Hijos ¡¡¡SI!!!, sin lugar a dudas, del ímpetu modernista y a la vez testigos insobornables de un rosario de sin sentidos arquitectónicos, producto de la necesidad universalista que ignoro en general pensar acerca de las " *condiciones de posibilidad* " en los distintos ámbitos de la actividad proyectual; es que quizás en las antípodas de aquel pensamiento, se propone en esta investigación acercarnos a la " *poética* " desde un universo de sentido, donde sea la matriz de las relaciones intersubjetivas, de las actividades cotidianas de nuestros semejantes, la que se constituya como contenido esencial de la misma.

Aunque creemos que abordar el tema de la poética de repente se presenta como algo difícil, vislumbramos que la misma es potencialmente, en esta perspectiva, muy fecunda. En realidad y apoyándonos en lo ya estudiado por otros y a su vez publicado, nos parece necesario de manera imperiosa auscultar la situación de la misma, en la frontera de la lógica, la estética y la ética, que es donde la colocó Aristóteles, cuya actitud " *activa* " y " *productiva* ", justifica históricamente su preponderancia en la materia.

Aún reconociendo este origen de preocupación histórica, no podemos, a la luz de las características de nuestro entorno urbano, de lo producido en términos proyectuales por nuestra cultura, dejar de preguntarnos: ¿Cuándo llegará el momento para que las dimensiones éticas y estéticas de las condiciones de vida contemporáneas merezcan la atención debida?.

Probablemente estemos de acuerdo que en principio atisbar el horizonte de la estética se presenta como una invitación un tanto "pesada" y poco llamativa, pero nuestro interés pretende en realidad remover aquel páramo endurecido e "insensible", con el objeto de romper la inercia que estancó a la misma en las disquisiciones acerca del arte y la belleza, nutriéndola con experiencias cotidianas para cosechar mejores frutos: quizás no tan bellos a la vista, pero infinitamente más sabrosos a nuestra posibilidad de entendimiento.

Nos parece oportuno, antes de llegar a la posibilidad de postular una cierta aproximación a lo que entendemos por dimensión poética de la actividad proyectual, realizar un paneo por algunos de los problemas, fetiches, mitos y miedos de la estética, de la mano de Katya MANDOKI, cuyo texto "Prosaica: Introducción a la estética de lo cotidiano"<sup>1</sup>, informa de manera central, junto con Gabriel ZAID y su "La Poesía en la Práctica"<sup>2</sup>, nuestra pretensión de abordaje al tema de la poética.

Algunas consideraciones previas quizás nos animen a enfrentarnos con este terreno aparentemente "tan" arduo, como parece presentársenos la estética: Entendemos que no debería escapar a nuestra conciencia que en tanto actividad proyectual, nuestra disciplina, la arquitectura y por consiguiente el urbanismo, nos permite diseñar espacios habitables siguiendo convenciones paradigmáticas como la noción de "estilo" y la distribución de espacios según los recursos económicos y su uso social por parte de los destinatarios. Ahora bien, en este marco y por lo general, la dimensión inherente a la estética los arquitectos la resolvemos en función de convenciones estilísticas o por intuición del diseñador, olvidando o en el mejor de los casos ignorando la importancia de una idea construida en la determinación de posibles conductas en quienes tengan relación con ella.

Así se condiciona la armonía en el hogar, el bienestar y la eficiencia en el trabajo, la alegría y el entusiasmo en la escuela. Una construcción opresiva, fría e impersonal influye definitivamente en el ánimo y las actividades de quienes la habitan. Pareciera ser entonces, que más allá de la resolución del "buen diseño del producto terminado", deberíamos preocuparnos por la construcción de instrumentos que nos posibiliten superar el nivel de la intuición en nuestro proceso proyectual, de manera tal que nos resulte consciente el efecto que produce sobre nuestros semejantes nuestra intervención en un medio determinado y con usuarios concretos. En verdad resulta casi inexplicable, si no fuera por la tradición académica que atraviesa nuestra formación, que la arquitectura como disciplina, carezca de estudios que contemplen la recepción estética de sus productos como un problema digno de ser abordado.

---

<sup>1</sup> Katya, MANDOKI: "Prosaica. Introducción a la Estética de lo cotidiano". Ed: Grijalbo. México, D.F. 1994. npp 285.

<sup>2</sup> Gabriel, ZAID: "La Poesía en la Práctica". Colecc. "Lecturas Mexicanas N°98". Ed. Fondo de Cultura Económica. México, D.F. 1985. npp. 137.

Por cierto, es en esta perspectiva que desde esta investigación nos proponemos abordar el estudio de la sensibilidad, conscientes de que es un aspecto muy poco estudiado en los procesos de comunicación y lenguaje, y en tanto facultad humana desde la cual emerge la poética como una mirada particular, que no individual disociada del contexto social, a la vida.

Creemos en verdad que la negligencia respecto de la dimensión estética incide negativamente en nuestra actividad proyectual, en tanto es un hecho comprobable y lamentablemente no asumido, el que aprendemos, actuamos y vivimos en gran parte desde nuestra facultad de sensibilidad; de suyo, esta circunstancia reduce de manera significativa nuestra posibilidad de impacto positivo en la consecución de una mejor calidad de vida.

Lamentablemente deberemos reconocer que la investigación de la sensibilidad cotidiana para mejorar la calidad de vida ha sido prácticamente nula, lo cual no sorprendería tanto si tuviésemos conciencia de que conocemos, a partir de SÓCRATES y ARISTÓTELES, las leyes que rigen el pensamiento lógico, pero conocemos relativamente poco los factores que constituyen nuestra sensibilidad.!!!!!!!

Intentando encontrar el camino, deberá el lector entender que esta aproximación al campo de la estética, si bien crítica, no podrá, y por ello no lo pretende, desmontar exhaustivamente el aparato conceptual sobre el cual se asienta el fenómeno estético, tarea para la cual esta investigación resulta a todas luces inadecuada y que por otro lado nos alejaría de nuestro verdadero propósito, que no es otro, que el de aproximar nos al horizonte de la dimensión poética de la actividad proyectual.

Con todo, será pertinente acercarnos en primer termino al problema de definición de la estética, sobretodo cuando por tal, a poco de investigar caemos en la cuenta que podemos entender en unos casos ciertas características del sujeto o efectos en el, o bien se trata de cualidades del objeto, de un acto; o el análisis de una práctica social como es el arte, o de un periodo o estilo del mismo. Circunstancia esta que nos pone ante la dificultad de no identificar con claridad de que hablamos, su objeto.

Esta y no otra es la razón por la que nos preocupamos en relación con su posible definición, misma que en un trabajo teórico como este, nos posibilitara establecer un punto de partida desde donde construir un sentido a este concepto más preciso al de su uso corriente, ya sea el cotidiano (estética canina, cirugía estética, etc) o en la tradición teórica, desde luego en relación a que la estética se refiere a lo bello y sus epígonos o a una diáspora inabarcable y lo que es peor inentendible.

Por el momento apelaremos a su etimología griega y diremos que la estética se refiere específicamente a: " *aisthe* ", percepción o sensibilidad, y el sufijo " *tes* ", agente o sujeto; es decir " *Sujeto de sensibilidad o percepción* ".

Sumado a este problema nos encontramos también con el hecho de que según consultemos en una vertiente u otra, no queda claro si la estética es o no en si misma una disciplina. Puede discutirse la posibilidad, el interés o la utilidad de una teoría

estética general, pero lo que parece ser un hecho innegable es que lo que predomina en torno a una teoría general de tal especie, aún desde el pasado, son tendencias filosóficas, "...como las de la filosofía analítica( Russell, Moore, Weitz, Goodman), la fenomenología (Husserl, Heidegger, Dufrenne), teorías del lenguaje y de los signos (Ernst Cassirer, Meyer Shapiro, Ludwig Wittgenstein), aproximaciones kantianas, hegelianas, marxistas, idealistas (Croce, Schopenhauer, Collingwood, Schiller, Fichte), intencionalistas o expresivistas (Langer, Ayer), esencialistas (Kainz), deconstructivistas ( Norris, Carroll, Derrida), institucionalistas (Danto, Dickie), etc."<sup>3</sup> Todos " miran ", desde su perspectiva metodológica, el arte y lo bello.

Visto así no resulta entonces " tan " extraño que la estética se presente como un territorio tan árido y hermético; quizás si nos propusiéramos, partiendo de la filosofía, entenderla como un corpus de conocimientos que nos permita abordar el problema de la sensibilidad, ya que el mismo no es un problema exclusivamente filosófico sino cultural, social, simbólico, comunicativo, histórico y antropológico, nos daríamos cuenta que podríamos abordarla a partir de un enfoque transdisciplinario. Perspectiva fundamental del texto de Mandoki que nos sirve de orientación para estas reflexiones.

Respecto de lo expuesto, Henri LEFEBVRE, en su texto: " *Contribución a la Estética* ", nos dice: " *Las teorías estéticas dependen de los sistemas como se dice. Es necesario pues, esperar que las teorías de los filósofos sobre el arte participen de los errores sistemáticos : de los errores debidos, precisamente al esfuerzo de sistematización. Las teorías sobre el arte han sido pues inevitablemente metafísicas e idealistas, en consecuencia, mistificadoras* " "¿ Por qué ? Porque se fundaban en abstracciones; en la actitud de un hombre dado, en las concepciones limitadas de una época y de una clase, y extendían deliberadamente estas concepciones limitadas, al mundo entero, sin conciencia de sus límites"<sup>4</sup>

Así, advertimos otro problema al interior de la estética, cual es el de la discusión de si la misma debe diferenciarse de la filosofía del arte. MANDOKI cree que tal distinción es más un problema de énfasis, que de definición del campo de conocimiento: " *El arte es una tecnología para la producción de efectos estéticos y, por lo tanto, forma parte de la estética. Nos encontramos en este punto de acuerdo con Baumgarten y la estética ortodoxa; excepto que, por estética, no entendemos al estudio de lo bello y el arte sino de la experiencia sensible, como la ha definido Rubert de Ventós (1969). Lo bello es una de tantas categorías en la producción de efectos sensibles, tantas como adjetivos existen en un lenguaje, y el arte es una de tantas técnicas para la producción de efectos de sensibilidad. La ciencia, no solo el arte, puede propiciar la experiencia estética (Osborne 1981,1982,1984,1986; Heisenberg 1974;Engler 1990)* "<sup>5</sup>

Hemos dicho al comienzo de estas reflexiones que queremos irrigar el árido suelo de la estética a partir de poner en valor las experiencias cotidianas y es precisamente en ellas donde de las relaciones interpersonales se desprenden diversos actos y objetos

---

<sup>3</sup> Katya, MANDOKI: " *Prosaica: ....* ". p. 25.

<sup>4</sup> Henri, LEFEBVRE: " *Contribución a la Estética* ". Trd: Marcos WINOGRAD. Ed: La Pleyade. Bs As, Argentina p. 14.

<sup>5</sup> Katya, MANDOKI: *Op Cit.* Pag : 27.



con los cuales el hombre se relaciona y según determinadas convenciones sociales, que nos hablan de culturas particulares, se juzgan como buenos, bellos o verdaderos. Así, lo bello como tal existe para nosotros igual que lo feo, lo negro, lo útil o lo ingenuo, es decir que no se trata de un "ente" independiente de nuestra existencia experiencial. En términos generales podemos decir que se trata de una categoría lingüística que patentiza una experiencia extra lingüística y justamente desde esta perspectiva decimos también que la estética sólo vive en los sujetos que la experimentan así como el enunciado sólo existe en los sujetos que lo ejercen y lo interpretan.

Es por todos conocido que la estética platónica, ha ejercido y ejerce aún hoy, una influencia enorme actuando en la mayor parte de los ámbitos donde se reflexiona acerca de la estética. Fue PLATÓN quien enunció el concepto de la "Belleza" como eterna y absoluta, de manera tal que los seres o las cosas serían bellos, porque habría en ellos un reflejo de la Idea, de la Belleza Ideal; y así se fue construyendo el "fetiche" de que el arte tiene por finalidad la reproducción de la belleza, la creación de belleza.

Hoy ya no se puede sostener tal concepción, puesto que la experiencia indica, que en condiciones favorables a su expresión artística, cada pueblo, cada cultura, elabora su idea de lo bello.

Ha sido la obsesión por fetichizar "lo bello", un obstáculo importante en la posibilidad de un claro entendimiento de la estética. Para J. DEWEY: "Lo bello está lo más alejado de un término analítico, y por tanto de una concepción que pueda figurar en la teoría como medio de explicación. Desafortunadamente, se ha endurecido en un objeto peculiar; un arranque emocional (emotional rupture) se ha sometido a lo que la filosofía llama hipostasización, y ha resultado el concepto de belleza como una esencia de la intuición."<sup>6</sup>

En contraposición a esta esencialidad de la belleza diremos a propósito de nuestra investigación: "Lo estético del objeto está solo en lo que el sujeto saca de sí mismo desde su sensibilidad como sujeto sociocultural, y no en las cosas; lo bello no es una cualidad de los objetos sino un efecto de la relación que el sujeto establece con el objeto desde un contexto social de valorización o interpretación particular. Es la sensibilidad la que descubre sus objetos y ve en ellos lo que ella ha puesto."<sup>7</sup>

Pareciera obvio, pero a la luz de lo expuesto, y particularmente por lo que procede, creemos que debemos advertir acerca de no confundir el lenguaje con la realidad, aún cuando éste forma parte sustancial de la misma. Esto lo planteamos porque en relación al arte se opera un tipo de fetichismo en sentido literal, cuando consideramos a la obra de arte como dueña de poderes y capacidades humanas y sobrehumanas, más bien mágicas.

Obviamente decir que una obra de arte "expresa" es efecto del lenguaje; pero ello no implica que tal cosa suceda, es más, si tenemos en cuenta que el lenguaje es una

---

<sup>6</sup> John, DEWEY: "Arts as Experience". p. 129 -130.

<sup>7</sup> Katya, MANDOKI: Op Cit. p. 30.

capacidad solamente inherente al sujeto, es más que claro que un texto, una pintura o un edificio no hablan, ni dicen, ni piensan. Es el sujeto quien, a través de las cosas, produce ciertos significados. Creemos en definitiva junto con MANDOKI que solo se trata de un modo de hablar, nunca de ser.

Así, en relación a la responsabilidad que emerge de la especificidad de nuestra actividad como diseñadores, resulta muy importante advertir que en tanto prefiguración de las formas de objetos susceptibles de ser habitados, debemos tener en cuenta que así como el lenguaje " produce " conceptos, también " disfraza " sus efectos como si fuesen reales. Debemos estar conscientes de una suerte de animismo o modos de hablar que antropomorfizan a las cosas y les adjudican cualidades humanas. Estas características del lenguaje en nuestra actividad resultan muy tentadores, puesto que se trata de huellas de la actividad humana, de nuestras emociones y actitudes.

Así, si por definición hemos dicho que lo estético designa al sujeto sensible, nos encontramos con que el remanido " objeto estético " producto de la circularidad de muchos debates al interior de la estética, no deja de ser una redundante contradicción.

En lo que a nosotros nos incumbe en tanto objeto arquitectónico, susceptible de valoraciones estéticas por lo que significa a un sujeto determinado, sería saludable que lo entendamos como una consecuencia de la relación que ese sujeto establece con el mismo desde su sensibilidad.

*" El ser del objeto estético, en tanto estético, Sí depende de la experiencia estética que el sujeto realiza en relación con el. Su ser como objeto físico, objeto no estético, no depende de esta experiencia. El objeto percibido en forma estética Sí es cualitativamente diferente de la cosa física. Además, un orinal como cosa es distinto al orinal como obra de arte propuesto por Duchamp; un orinal apreciado como forma y textura, o como enunciado artístico es diferente a un orinal utilizado para calmar una urgencia fisiológica. Estamos hablando de cuatro categorías distintas de objetos: físico, pragmático, artístico y estético."*<sup>8</sup>

Hay que distinguir por lo tanto, entre el objeto estético que depende de la facultad socio histórica de un sujeto, del objeto físico o del objeto artístico que necesita de una " Insti tución " para objetivarse como tal. En otras palabras, para que nuestra idea de que la poética se verifique desde lo llano y cotidiano de nuestro existir, debemos erradicar de nuestra conciencia la pretensión positivista de algunos estetas acerca de que son los objetos los que producen la estética en los sujetos. Es cierto que cuando hablamos de experiencias del sujeto, de emociones, percepción y sensibilidad, estamos incursionan- do en una suerte de psicologismo, actitud temeraria que no dudamos sería fuertemente cuestionada por la ortodoxia en su pretensión de " especificidad " y " autonomía ", pero queremos recordar que hemos planteado con honesta convicción que NO creemos en tales prerrogativas para la estética y que en ello se resume nuestra mirada crítica a la misma.

---

<sup>8</sup> Katya, MANDOKI: Op Cit. p. 33.

En definitiva, lo que podemos ver en la realidad de nuestros días, es que la concepción "académica" de la estética, especifica el status privilegiado de ciertos objetos, las obras de arte, y por desagregación, de ciertos sujetos tales como los estetas; es como si de cara a la realidad se refugiaran en los museos y salas de arte, bibliotecas y diapotecas, para no ser turbados por los olores, las temperaturas, los movimientos de masas y cuerpos, los gestos y los golpes de la vida cotidiana.

Quizás sea la necesidad de señalar el justo significado de las obras humanas, en su transformación de las relaciones entre la conciencia y el mundo existente y condicionador, lo que nos mueve a poner en evidencia el concurso y mediación de la conciencia objetiva capaz de cambiar la realidad. Creemos que es está, la forma como el hombre puede relativizar la servidumbre a la que se ve sometido bajo la presión de los hechos enclavados en la sucesión del tiempo. Es posible evitar el engaño y la nostalgia, logrando un discernimiento apoyado no solo en concebir la realidad como fuerzas autónomas y ciegas sino también, como actos ligados a deseos fundamentales, que emanan de este modo del albedrío humano. Sin lugar a dudas podemos hablar de una interacción de las relaciones sociales y las percepciones imaginativas del mundo por parte del hombre, de manera tal que el sueño de la conciencia colectiva sirva a la conquista de la noción de la propia existencia.

Resulta sugerente plantear el hecho de que la comprensión de los hombres acerca de sí mismos, de las aspiraciones y capacidades frente al plano material de las relaciones sociales, consiste en la objetivación de su espíritu penetrado por los mitos y creencias de la especie. Así, podemos entender al mito como una cierta verdad histórica que asiste al conocimiento de la realidad que encierra definitivamente el acceso al cambio histórico.

*" El mito absorbe imaginativamente y en términos sobrenaturales las necesidades históricas que se revierten en las mentes a través de formas sensibles, fascinantes y conmovedoras para incorporar a la historia misma los propios impulsos humanos de transformación.*

*Milagros y maravillas, entidades magnificentes e instancias ocultas transmiten por tradición oral o escrita los sentidos que se justifican en las relaciones de lo real, en los actos creadores de los hombres. Movidos por la subjetividad, se encaminan a la renuncia del fatalismo."...." El hombre interviene en el proceso histórico cuando confronta su voluntad subjetiva, inmersa en lo increíble e incoherente de los mitos, a los hechos objetivos en su aprehensión absolutamente social, " abstracta ", racional; gana entonces esa conciencia universal humana que puede ser también un mito"....".... la mitología cuenta en la continuidad creadora de la cultura porque su función simbólica tiende simultáneamente a lo cognoscitivo y a lo práctico."<sup>9</sup>*

*" Los verdaderos mitos fueron hechos sociales, creaciones colectivas de masas populares, actuando y luchando para constituir relaciones nuevas" " Conservan pues, una vida por su contenido ( incluso las obras de arte surgidas de los mitos fueron las obras de individuos*

---

<sup>9</sup> Teresa, WAISMAN: Citado en el prólogo al texto de Juan LARREA: " Apogeo del Mito ". Pag: 12 - 13.

geniales, que elaboraron ese contenido ya estético ) y no solamente por una forma estéticamente " perfecta " o por un simple residuo ideológico del pasado."<sup>10</sup>

Así, y de la mano de C. MARX, quien distingue con claridad la diferencia entre el mito producido en un momento determinado por la fantasía popular y la alegoría o el símbolo fabricados por una reflexión abstracta donde el mito pierde sus razones vivas; pre- tendemos revisar algunos de los " mitos " de la estética que entendemos obstaculizan un posible acercamiento a nuestro propósito, a saber: Revisando la bibliografía pertinente, se advierte que recurrentemente se manifiesta una preocupación típica por parte de los artistas y teóricos del arte: si están vinculados o separados el arte de la vida. Esto, que resulta tan obvio, oculta en realidad el mito de la separación del arte y la vida o la sociedad, " mito improductivo " si los hay, ya que todos hoy podemos constatar y de hecho así nos sucede en nuestra actividad cotidiana, que el arte es y ha sido siempre un producto social.

Es común encontrar textos sobre estética donde campea el presupuesto de que el arte y lo bello son esferas apartadas del mundo ordinario o ásperas discusiones acerca del " arte por el arte " versus " arte comprometido ", cuando en relación a esta última diferencia, si " leemos " correctamente a PLATÓN, veremos que en el no hay " arte por el arte " aún cuando " su metafísica de lo bello sea el origen y la justificación de teorías que transforman el arte en una actividad absoluta, extraña a la vida práctica y social " <sup>11</sup> " De esta manera, por una curiosa contradicción, este metafísico, este primer teórico de la belleza absoluta, Platón, fue también el primer partidario de un arte " realista y socialmente orientado " .... " Desde el comienzo de la investigación filosófica, Platón sabía que todo arte tiene un aspecto político. El definió las funciones sociales y políticas de lo bello. Este ejemplo demuestra hasta que punto es difícil juzgar un " sistema " con sus múltiples y a veces contradictorios aspectos " . <sup>12</sup>

Como se observa, la idealización del arte pareciera no ser privativa de ninguna tendencia ideológica. Ahora bien, M, BAJTIN; nos acerca a un saludable reconocimiento de lo artístico en la realidad: " Un poeta debe reconocer que su poesía es culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte.....El arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad " <sup>13</sup>

En definitiva y relacionado con la posibilidad de entender la poética como todo acto o pensamiento que haga mas habitable el mundo, nos parece que insistir en la separación entre el arte y la vida, o entre la ciencia, la política, la filosofía y la vida; es no entender que todas constituyen modos de apropiación de la realidad cuyas pequeñas alteraciones repercuten en la totalidad del entramado social donde operan.

---

<sup>10</sup> Carlos MARX. Citado por H. LEFEBVRE en su texto: **Op Cit.** p. 67.

<sup>11</sup> ROBIN: " **Platón** ". p. 306. Citado por H. LEFEBVRE: **Op Cit.** p. 19.

<sup>12</sup> Henri, LEFEBVRE: **Op Cit.** p. 19.

<sup>13</sup> M. BAJTIN: " **Estética de la Creación verbal** ".Pag: 11 -12.



Emergente de este intento abstraccionista de idealización del arte, nos encontramos también con una pretendida " *actitud estética* " que en más de una oportunidad encontramos definida, a partir de la concepción Kantiana, como " *atención desinteresada* " respecto del arte. Ambas concepciones constituyen también " *mitos improductivos* " procedentes de la mencionada abstracción.

De nuestra experiencia en la realidad constatamos que el individuo, tiene con el mundo antes que nada, una serie de relaciones sensibles naturales inmediatas : ver, escuchar, probar, tocar. Constituyendo esto lo que conocemos como los medios de su organismo, que le posibilitan a través de las modalidades de trabajo adoptadas, una determinada apropiación de la realidad. De manera tal que la forma diversa y rica en que los sujetos se comportan en ese enfrentarse con los objetos y los demás seres humanos, constituye la manifestación de la realidad humana por excelencia. Esto nos avisa entonces del porque los sentidos del hombre social se transforman en sentidos diferentes a los del hombre no social.

En atención a la especificidad de nuestra actividad proyectual conviene entonces atender al hecho de que por ejemplo, el ojo llega a ser capaz de percibir formas, estructuras, conjuntos que no están dados inmediatamente. " *El ojo es humano cuando su objeto ha llegado a ser un objeto social humano* ". El ojo supera, como órgano, la naturaleza, lo inmediato, por un proceso natural y social a la vez .

" *De esta manera, subraya Marx en una fórmula notable, los sentidos, directamente en la práctica, se transforman en teóricos. El medio de las relaciones biológicas naturales se carga de un contenido más elevado. Se transforma así en medio de la vida social, pero allí puede llegar a ser en cierta medida un fin.* " .... " *El sentido (o significación) estética se junta históricamente al sentido natural. Mientras que el órgano sensible se enriquece, llegando, por así decir, a ser el apoyo natural, la manifestación y el órgano de la cultura esperan un momento dado, su transformación en " órgano cultivado " (por la vida y las prácticas sociales, y no solamente por la cultura en el sentido estrictamente intelectual de la palabra), entonces nace el arte.* " .... " *Movimiento dialéctico, sobre una base material orgánica y social a la vez. La potencia de mi ser individual es en sí misma " disposición subjetiva "; el " sentido " de un objeto no se manifiesta sino por un " sentido " correspondiente en mí, y va " exactamente tan lejos como ese sentido "* ".<sup>14</sup>

Así, vemos que entonces es posible entender " *¿ de donde provienen las diversas formas del arte ?* ", cuestión por cierto bastante ardua de dilucidar por parte de los estetas. Según lo expresado, " *no provienen ni de diversas maneras de concebir la belleza, ni de diversas categorías del juicio del gusto ( lo agradable, lo interesante, lo Bello, lo Sublime) ni de diversas encarnaciones de la idea. Proviene de los sentidos* ".

" *La significación o el sentido humano se confunde con la dirección sensible, dándole así el sentido o significación estética*"<sup>15</sup>

Fruto de la crítica radical del idealismo vemos entonces cómo el marxismo coincide aquí con el " *sentido común* " y descubre al mundo tal cual es, y con ello desmitifica

---

<sup>14</sup> Carlos, MARX. Citado por H. LEFEBVRE en **Op Cit.** Pag: 42 a 44.

<sup>15</sup> Henri, LEFEBVRE: **Op Cit.** p. 45.



por ejemplo la suposición de que el fenómeno estético es conductual en sentido estricto, y que adoptando " *la actitud correcta* " produciremos los efectos deseados. Esta concepción en realidad lo que está sugiriendo es que además de lo conductual, el mito de la " *actitud* " se presenta como normativo y, por extensión, elitista. Como si se nos estuviese diciendo que tal actitud es susceptible de ser " *puesta* " o " *sacada* " según la circunstancia. Asimismo lo expresado por MARX da por tierra con aquella postulación de KANT acerca de que nuestra percepción de la obra de arte es desinteresada, creemos en este sentido que está más que demostrado en nuestra actividad diaria que no es así como opera nuestra percepción, al contrario, estamos convencidos que precisamente, dado el contexto de sensibilidad y conocimiento del sujeto, al no ser abstracto, define la individuación de la experiencia, la que nunca es desinteresada. En todo caso se presentaran variados intereses, según variados sean los sujetos involucrados en la experiencia, lo cierto es que no hay atención posible si previo no existe motivo alguno.

Así, contrariamente a la definición Kantiana de " *atención desinteresada* " lo que sucede en la experiencia estética protagonizada por el sujeto es un fenómeno de " *sensibilidad focalizada* ". Estamos hablando de una focalización o una convergencia de la facultad sensible precisamente por el interés.

También se observa que es el mismo KANT, quien en su " *Crítica del Juicio* " proporciona una definición de lo bello que opera de allí en adelante como sustento inmovible de uno de los " *mitos improductivos* " más influyentes en el abordaje de la estética: se trata en este caso de un pedido de adhesión universal basado en el juicio del gusto. Dado que no se puede probar que un objeto sea bello, KANT apoyado en la " *esfera total de los que juzgan* " exige un consenso único acerca de entender que: " *bello es lo que, sin concepto, place universalmente* ".

Estamos en presencia de una de las manifestaciones más paradigmáticas del pensamiento filosófico que acuña el sentido del " *absoluto occidental* ", de hecho la pretensión de universalidad de lo bello aparece como un efecto de fe, de quien encaramado en el pensamiento cree acceder a la verdad, el bien y lo bello; así irremediamente tendrá un entendimiento " *abstracto* " de la realidad, en tanto conociendo la verdad vería por encima del hombre común, confundido por las apariencias.

Hoy, por padecerlo, sabemos que lo " *Bello Universal* " opero entre nosotros como lo " *Bello Occidental* ", y desde una perspectiva nietzscheana esto no es otra cosa que una manifiesta voluntad de poder. Quizás resulte esclarecedor pensar acerca de en qué manera desde un punto de vista epistemológico influyo esto en la relación entre conocimiento y diseño, sin más, distinguir entre la universalidad de lo bello pretendida, respecto de la universalidad de la facultad estética, como nosotros la entendemos, en tanto facultad propia de todo ser humano; posibilita una cabal idea acerca de lo que tratamos de hacer evidente en esta aproximación a la estética y sus bemoles.

Advertimos, así, en nuestra investigación que desde las " ideas claras y distintas " de la razón, opuestas a las " claras pero confusas " de la sensibilidad de BAUMGARTEN, a " lo bello sin concepto " de KANT, hasta nuestros días, sobran evidencias de otro de los " mitos improductivos ", en este caso el de la oposición entre lo estético y lo intelectual.

Nuevamente DEWEY, informa de manera alternativa nuestro interés al respecto: " *La diferencia entre lo estético y lo intelectual es el lugar donde recae el énfasis del ritmo constante que marca la intersección de la criatura viviente con su medio ambiente. La materia última de ambos énfasis en la experiencia es el mismo, como lo es también su forma general.*" <sup>16</sup>

Si verdaderamente entendemos que es el hombre quien entabla relaciones con los elementos del medio donde desarrolla sus actividades otorgándoles significados, estaremos de acuerdo en que " *...no creemos en la pureza conceptual del pensamiento científico; tampoco creemos en la pureza emotiva de la experiencia estética* " <sup>17</sup>

En todo caso lo que es evidente en esta pretendida antinomia entre el " conocer " y el " sentir " , es el concepto de escindir la condición humana en dos parcialidades; mismas que no son tal si nos atenemos a la realidad de nuestra memoria experiencial, donde es evidente que nos movemos en función de la razón, pero también del valor, el odio y el amor, la simpatía y la diferencia; Razón ( logos ) sin dudas, pero también " Eros " y aún mucho más " Mito ", como vimos al inicio de este apartado. Creemos por tanto que hay conceptos con una enorme carga emotiva y sentimientos de gran complejidad conceptual. Por cierto J. L. BORGES nos habla acerca de que un poema, por ejemplo, nace de una emoción para convertirse en una construcción y H. BERGSON: " *Las emociones tienen su lógica. Algunas de ellas proceden de ideas y son, naturalmente, pobres; otras crean ideas y son, naturalmente, el motor y el movimiento de la reflexión; la emoción creadora hace que nuestro lenguaje verdaderamente hable*" <sup>18</sup>

Por ello, " *En conclusión, la diferencia entre lo intelectual y lo estético pudiera en todo caso plantearse no como una cuestión esencial, como lo hace Guiraud, ni como una cuestión fenomenológica, como lo hace Baumgarten (perdonando el anacronismo) de las ideas distintas y las confusas. Se trata de facultades humanas diferentes que entran en juego: la facultad del entendimiento racional y la facultad de la sensibilidad que son dos entre varias facultades más, como la sexual, la motriz, etc.*" <sup>19</sup>

Habiéndonos asomado a los enfoques y concepciones precedentes, no solo hemos podido revisar lo que caracterizamos como " mitos improductivos " en lo relativo a considerar a la estética como una facultad sensible que anida en lo constitutivo del ser humano, sino también creemos que se ponen en evidencia algunos de los temores que han predominado entre los cultores de la estética. Así, se presenta ante

---

<sup>16</sup> John, DEWEY: Op Cit. Pag: 15 - 16.

<sup>17</sup> Katya, MANDOKI: Op Cit. p. 47.

<sup>18</sup> H. BERGSON. Citado por Ramón, XIRAU en " Poesía y Conocimiento ": " Antología de Lógica " . p. 122.

<sup>19</sup> Katya, MANDOKI: Op Cit. p.54.

nosotros el lógico resultado de una práctica abstraccionista, misma que imposibilita una clara comprensión de la realidad o lo que es peor nos ubica fuera de ella.

Sin duda alguna, esta mirada "sobre" la realidad que se expresa en esta especie de miedo, se refleja cuando MANDOKI nos informa acerca del "Síndrome de Candide", mismo que consiste en solo querer tratar con lo bueno y hermoso de las cosas. *"El (Síndrome de Candide) nos impide pensar en el inverso de la catarsis aristotélica: el envenenamiento estético, que es tanto o más relevante socialmente que la purificación. Quizás el concepto de enajenación que tanto preocupó a los teóricos de la Escuela de Frankfort, principalmente a Adorno, pueda verse como un fenómeno tanto estético como político, un fenómeno de envenenamiento estético. Quizá, también, la escalada de violencia dentro de la sociedad norteamericana pueda deberse no solo a la fácil adquisición de armas de fuego, sino a una violencia estética, una agresión a la sensibilidad del ciudadano en la que cada vez valen más los objetos que los sujetos. La crueldad no sólo es una categoría moral sino estética: su blanco está en la sensibilidad del sujeto."*<sup>20</sup>

Esto nos pone en situación de reflexionar acerca de la verdadera utilidad de los enfoques estéticos que solo se han preocupado por el estudio del arte y lo bello, cuando nos consta por la experiencia de todos los días que existen otras categorías no estudiadas como por ejemplo: lo grosero, lo insignificante o lo estúpido que de suyo y sin más, se presentan y relacionan con nuestra facultad de sensibilidad. Pero no solo estos ejemplos por lo negativo, sino también situaciones en que nos vemos inmersos en procesos perceptuales que nos posibilitan ver un eclipse, la vitalidad de alguna especie del mudo animal o en general hechos de la naturaleza; mismos que pareciera que si no son sometidos a la consideración de un grupo de expertos o sometidos a un "sistema" en particular, no pudiesen considerarse como experiencias estéticas, lo cual constituye un absurdo total.

Oportunamente hicimos referencia al miedo al psicologismo que podíamos advertir en los estetas, relacionado a cifrar lo concerniente a la experiencia estética en la facultad sensible del sujeto. Relacionado con ello, es nuevamente Mandoki quien nos aclara la perspectiva: *"Por ello, para exorcizar el miedo al psicologismo, la estética debe dejar de preocuparse por cualificar los efectos emotivos generados por las relaciones estéticas. No es que tales efectos carezcan de importancia, la tienen, pero abordarlos teóricamente implica integrar a la psicología, lo cual solo es necesario en estudios que lo requieran. En otras palabras, a la estética no le incumbe particularmente la diversidad de efectos emotivos que varían de un sujeto a otro, sino los medios y condiciones desde los que se producen tales efectos"*<sup>21</sup>

Sugerente reflexión que nos permite mirar al interior de nuestra actividad: si el objeto arquitectónico esta destinado a ser albergue de los hechos humanos habitables, y en estos seres humanos radica la facultad sensible de la estética, sin lugar a dudas deberemos entender a la arquitectura como susceptible de un análisis desde la

---

<sup>20</sup> Katya, MANDOKI: *Op Cit.* p. 56.

<sup>21</sup> Katya, MANDOKI: *Op Cit.* p.65.

misma. Esto nos dice que en tanto actividad proyectual, es de suma importancia que nosotros los arquitectos ahondemos en esos medios y condiciones desde los que se producen esos efectos estéticos en los individuos de las comunidades donde insertaremos nuestro objeto.

En definitiva, junto con estos miedos nos encontramos también el que tiene que ver con lo inmoral, mismo que nos permite a su vez, reflexionar acerca de que el conocimiento más profundo y transparente de la capacidad sensible del sujeto quizás nos daría posibilidad de comprender mejor a la ética y sus implicancias. Sin lugar a dudas todos ellos funcionan como obstáculos epistemológicos, en el afán de los teóricos, al recortar con cierta " *autonomía* " una porción de la realidad y desde allí intentar una mirada certera " *sobre* " la vida cotidiana.

Haber transitado por los laberintos de la estética de manera sucinta, intentando aclarar el horizonte de la misma y revisando tanto sus " *mitos improductivos* " como sus " *miedos* ", tiene por objeto allanar el camino en el necesario abordaje de una definición de la misma; construyendo un concepto de estética que nos permita acceder al análisis de los fenómenos de nuestra sensibilidad cotidiana, esa que de manera inconfundible expresa nuestra naturaleza " *selvática y hedionda* ", como decía R. KUSCH.

Tarea esta que emprenderemos con el propósito de acercarnos a la definición de la Prosaica, misma que nos interesa en tanto matriz de sensibilidad de todas las expresiones poéticas y con ello abordar el doble orden de la comunicación estética: lo Semiótico y lo Simbólico; temas estos que a nuestro juicio informan de manera decisoria nuestra pretensión de abordar la poética como una de las dimensiones de la actividad proyectual.

Como hemos visto en nuestro rápido paneo sobre el horizonte de esta disciplina, parece no haber acuerdo respecto de lo que por ella se entiende, no obstante lo cual, según hemos visto por su definición etimológica podemos concebirla como " *aquello en que se manifieste la facultad de sensibilidad del sujeto* ".

Así, se nos presenta sugerente la posibilidad de deslindar los conceptos de sensibilidad y sensación, mismos que se asoman al campo de nuestra definición de la estética de manera privilegiada, en tanto inherentes a la existencia humana.

" *El ser - ahí ( que es para Kant la segunda de las categorías del ser moral) implica la sensación; el ser - ahí - con, implica a la sensibilidad. La sensación es estar presente, estar vivo; la sensibilidad es estar en relación con algo o con alguien.*"<sup>22</sup>

Lo apuntado por MANDOKI nos mueve a recordar también que, el punto de partida de la visión filosófica de HEIDEGGER es su concepción del hombre (Dasein) como " *Ser - en - el - mundo* ". Lo cual implica por un lado que al hombre no podemos comprender lo en abstracto separado de su " *ambiente* ", y por otro, que nuestra comprensión del " *mundo* ", sucede siempre referida al hombre. En su obra egregia, *Ser y Tiempo* (1927),

---

<sup>22</sup> Katya, MANDOKI: Op Cit. Pag: 65.



Heidegger analiza las estructuras basales del "Ser - en - el - mundo", a partir de la fenomenología de HUSSERL<sup>23</sup>, dividiendo el análisis en dos: En primera instancia examina la estructura del "Ser - en - el" (Insein). Es aquí donde utilizando la fenomenología orientada al análisis de las estructuras basales de la existencia da cuenta de la "comprensión" (Verstehen) en un sentido más amplio que el de la simple cognición, abarcando aspectos tanto prácticos como intelectuales; así como del "estado de ánimo" (Befindlichkeit) indicando con él, ese modo de ser inmediato que es la relación primordial del hombre con su ambiente; y finalmente el "discurso" (Rede), denotando con él la expresión de significados. También pone HEIDEGGER de relieve que el "Ser - en - el" implica siempre "Ser - con", lo cual pone de manifiesto las estructuras de las relaciones sociales y con las cosas, considerando como punto de partida el hecho de que "el mundo siempre es aquello que yo comparto con los otros"<sup>24</sup>, es decir el encuentro.

De esta manera vemos que la sensibilidad acompaña continuamente al ser humano en sus actividades y sus diversas maneras de relacionarse con el mundo, de lo cual se desprende como absurda la pretensión de una "actitud estética" ad hoc frente a una obra de arte. Por el contrario, sin lugar a dudas la sensibilidad es una facultad del sujeto en su condición de estar en relación con el mundo.

MANDOKI nos ilustra a partir de DEWEY que la sensibilidad es mucho más vasta que la conciencia. Al distinguir la facultad sensible nos encontramos con que la misma es más que mera emotividad, sensualidad o imaginación: "para Dewey, la sensibilidad es de origen orgánico o biológico y cultural. Es por esto que la sensibilidad está constituida históricamente. La facultad de sensibilidad es la condición de posibilidad del gusto, de los juicios de lo bello y del arte, de lo repugnante y de lo sórdido, de lo cortes y lo grosero, de lo trivial y lo grandioso. Partimos de la sensibilidad en nuestras relaciones estéticas con la realidad, en nuestras reacciones emotivas, en nuestros valores y, a veces también, en nuestros juicios sobre lo verdadero y lo falso."<sup>25</sup>

Importa entonces en tanto vinculación con nuestra acepción de lo poético en la actividad proyectual, distinguir que aunque emparentada con la sensación, la sensibilidad no se reduce a ella, al contrario la primera es "ciega", mientras que la segunda siempre "mira".

En este punto nos parece oportuno destacar la implicancia hermenéutica del "mirar" sensible, al respecto GADAMER nos dice: "La analítica temporal del estar ahí humano de Heidegger ha mostrado en mi opinión de una manera convincente, que la comprensión no es uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino el modo de ser del propio estar ahí. En este sentido es como hemos empleado aquí el concepto de - Hermenéutica -. Designa el

---

<sup>23</sup> Edmund, HUSSERL: (1859 - 1938). Filósofo alemán que abrió con sus trabajos un nuevo campo en la filosofía: La fenomenología. Entre sus obras se destacan : **Ideas Para Una Fenomenología Pura y Filosofía Fenomenológica ; Lógica Formal y Trascendental ; Meditaciones Cartesianas.**

<sup>24</sup> Martín, HEIDEGGER: " **Ser y Tiempo** ", 1927. Parte Primera. II. Pag 53 y ss.

<sup>25</sup> Katya, MANDOKI: **Op Cit.** Pag: 66.



*carácter fundamentalmente móvil del estar ahí, que constituye su finitud y su especificidad y que por lo tanto abarca el conjunto de su experiencia del mundo."* <sup>26</sup>

Ante los movimientos oscilatorios que hacen que la estética se transforme en un laberinto sin salida en relación al énfasis que pone en el autor, el receptor o las categorías de lo bello y el arte, tomaremos en este trabajo la orientación que nos propone MANDOKI, en relación al Sujeto y objeto de la experiencia estética: " *Hoy nos encontramos entre el objetivismo del estructuralismo ( lo objetivo es la estructura ), de la estética analítica y semiótica ( lo objetivo es el lenguaje y los signos ), de la hermenéutica tradicional ( lo objetivo es el texto o el sentido verdadero) y el subjetivismo de la teoría de la recepción, de la hermenéutica negativa y de la desconstrucción literaria. Optar por una de estas alternativas es quizá cuestión, como lo plantea Feyerabend (1974,72), de una decisión casi visceral, de temperamento más que de razones, entre una posición y otra.*

*Este discurso está escrito desde un objetivismo del sujeto y desde un subjetivismo del objeto: un sujeto constituido por la objetividad de lo social, y por tanto, un sujeto intersubjetivo; y un objeto para un sujeto, objeto subjetivado."* <sup>27</sup>

Nos interesa sobremanera el concebir la relación sujeto - objeto como de índole social porque es ese el ámbito donde repercute nuestra actividad proyectual. Así, definir como de carácter social esta relación, implica admitir que el sujeto se constituye como tal desde lo social y con ello constituye a su objeto. Entendemos entonces que el sujeto de la estética es un sujeto histórica y socialmente constituido, lo cual nos habla acerca de que siendo la percepción una facultad humana en general, cada experiencia estética es un acontecimiento particular, determinado por una relación de un sujeto específico con un objeto específico.

Desde nuestra preocupación acerca del " *mirar* " con que opera la sensibilidad, no podemos menos que reflexionar acerca de la " *significatividad propia de la percepción* ". En ese sentido no dudamos de que el ver " *estético* " se caracteriza porque de inmediato no refiere a lo general, al significado que conoce o al objetivo que se plantea, sino que se detiene en esta visión como estética. Sin embargo no por ello en una " *visión* " determinada dejamos de establecer ese tipo de referencias, ya que nuestra percepción no es nunca un fiel reflejo de lo que se ofrece a los sentidos.

*" No cabe duda de que el ver es siempre una lectura articulada de lo que hay, que de hecho no ve muchas de las cosas que hay, de manera que éstas acaban no estando ahí para la visión; pero además, y guiado por sus propias anticipaciones, el ver " pone " lo que no está ahí. Piénsese, por ejemplo, en la tendencia inercial que opera en la misma visión, que hace que en general las cosas se vean siempre en lo posible de la misma manera "* <sup>28</sup>

Así, GADAMER nos pone en situación de advertir que el mirar y percibir con detenimiento no es ver simplemente el puro aspecto de algo, y con ello creemos que se hecha un manto de luz a una pretendida " *valoración estética objetual* ", que implica los bemoles de la forma, que con frecuencia subsuma nuestras preocupaciones como

---

<sup>26</sup> Hans - Georg, GADAMER: " **Verdad y Método I** ". p12.

<sup>27</sup> Katya, MANDOKI: **Op Cit.** Pag: 67.

<sup>28</sup> Hans - Georg GADAMER: **Op Cit.** p131.

arquitectos. Quizás mucho de lo publicado en términos de crítica arquitectónica cobraría mayor valor si entendiéramos que *" El modo de ser de lo percibido - estéticamente - no es un estar dado. Allí donde se trata de una representación dotada de significado - así por ejemplo en los productos de las artes plásticas - y en la medida en que estas obras no son abstractas e inobjetivas, su significatividad es claramente directriz en el proceso de la lectura de su aspecto. Solo cuando - reconocemos - lo representado estamos en condiciones de - leer - una imagen; en realidad y en el fondo, sólo entonces hay tal imagen. Ver significa articular. Mientras seguimos probando o dudando entre formas variables de articulación, como ocurre con ciertas imágenes que pueden representar varias cosas distintas, no estamos viendo todavía lo que hay. " " ...La percepción acoge siempre significación..." " El llamado contenido objetivo no es una materia que esté esperando su conformación posterior, sino que en la obra de arte el contenido está ya siempre trabado en la unidad de forma y significado " <sup>29</sup>*

Insistiendo entonces que la sensibilidad es una facultad del sujeto, diremos que solo nos parece adecuado hablar de objeto estético en función de un sujeto que se relaciona con él. Lo objetivo no está en los objetos sino en los sujetos. El acuerdo sobre lo que se percibe se debe a la objetividad de los sujetos y de sus estrategias interpretativas. De hecho la experiencia de la vida diaria nos muestra que hay diversos modos de relacionarse con los objetos, según las facultades que operan o predominan en tal circunstancia: la técnica ( operar con el objeto ), la cognoscitiva o intelectual ( conocer el objeto ), la ética y estética ( evaluar y sentir al objeto ), económica en sentido estricto ( producir el objeto), la lingüística ( enunciar al objeto o discurrir sobre él), etc. Vemos entonces que estas posibles maneras de relacionarse, a partir de las diversas facultades humanas, con los objetos, ponen en evidencia que en tanto interactuantes, trascienden la idea de que el arte agota la producción estética. Por el contrario, como poéticas encontramos a las populares, artesanías y folclor y a las de masas, televisión o cine. La producción estética se halla además en la prosaica como la moda, el cocinar, el deporte, etc. Diferentes estrategias interpretativas o diferentes sujetos constituyen diferentes estructuras formales, donde tanto las estrategias como los sujetos a los que nos referimos tienen una dimensión social desde la cual producen el efecto de estabilidad y objetividad en el objeto.

Finalmente podemos hablar de objetividad en la estética - como intersubjetividad - pero no de objetualidad estética. *" Entendemos por objetividad a las condiciones desde las que se construye al sujeto como tal, es decir, a las matrices de sensibilidad y a los a priori de la estética en nuestro caso. Concebimos al sujeto estético como un proceso de constitución de sus facultades sensibles desde condiciones sociales y biológicas. El sujeto es intersubjetivo pues comparte con otros ciertas prácticas y discursos desde las que se establece como sujeto. Lo objetivo es lo intersubjetivo y no la cosa en sí, como lo interpreta la postura positivista. El sujeto establece " estrategias interpretativas " ( Fish ) u " horizontes de expectativas " ( Jauss ) desde su espesor socio histórico como sujeto. Dado que ese espesor no le pertenece sólo a él, sino que es de carácter social, tanto " sus " horizontes como " sus " estrategias son " nuestras " y/o " vuestras ". Al coincidir en una lectura o percepción, creemos compartir el*

---

<sup>29</sup> Hans - Georg GADAMER: *Op Cit.* Pag: 132 - 133.

*mismo texto u objeto, cuando lo que estamos compartiendo es un a priori biocultural, una estrategia de interpretación. Creemos compartir objetos fijos cuando lo que nos es común es nuestra manera de ser sujetos.*"<sup>30</sup>

Nos hemos referido ya, en términos de lo que aparece a nuestro propósito como un obstáculo, a esa pretensión de "actitud" propia de una determinada "experiencia" que conforme sea entendida desde la orientación "objetivista" o "subjetivista" nos remiten a considerar la misma a través del conocimiento ingenuo del objeto experimentado, o en su defecto enredarnos en psicologismos que se pierden en la esfera de lo personal y sentimental.

En realidad y en un todo de acuerdo con lo que venimos sustentando acerca de la facultad estética que anida en los seres humanos, nos parece más concreto explorar la cuestión de esta experiencia desde la facultad que entra en juego y desde la cual se produce tal experiencia. De ahí que, en vez de preguntarnos si es el objeto el que determina que una experiencia sea estética o si es la experiencia la que constituiría al objeto en tanto estético, creemos que se trata de saber "bajo que condiciones se puede percibir un objeto como objeto estético". De lo que se trata es de analizar las condiciones objetivas de posibilidad de esa experiencia, puesto que las mismas se definen intersubjetivamente, es decir, según lo visto son condiciones sociales.

Así, si recordamos que hemos definido la experiencia estética como "sensibilidad focalizada": "No se trata de describir o definir a la experiencia estética en términos esenciales como si se tratara de capturar algo ya dado sino de establecer una definición nominal. Si por estético entendemos a todo aquello relacionado con la facultad de sensibilidad por definición, el objeto y la experiencia estética serán aquellos que estén vinculados a esta facultad. Tomaremos, por tanto, a la facultad de sensibilidad desde la que se definiría todo atributo o cualidad de objetos y experiencias denominados como estéticos."<sup>31</sup>

A la luz de lo expuesto entonces, el problema radica en el planteamiento erróneo y no en la naturaleza de la experiencia estética, puesto que es sin lugar a dudas la sensibilidad la que unifica, da cuenta y caracteriza a la misma.

Si sostenemos que es desde la energía humana donde se gesta la experiencia estética, entonces deberemos preguntarnos acerca de ¿cómo es posible la misma?, y para ello acudiremos nuevamente a MANDOKI: "Para Kant en la "Estética Trascendental", el modo de relación inmediata que tenemos con los objetos es la intuición. Para que la intuición de los objetos sea posible, se requieren las dos formas puras o a priori de la sensibilidad que son a) el espacio como sentido externo y el tiempo como sentido interno. Los a priori de la intuición son la condición necesaria, pero no suficiente, de la experiencia estética. Se requiere además la sensación del objeto o materia, cuyo a priori en el sujeto es b) el cuerpo y sus sentidos de vista, olfato, oídos, gusto y tacto, y c) la forma cuyo a priori está constituido por códigos y convenciones culturales de percepción formal o con -

---

<sup>30</sup> Katya, MANDOKI: Op Cit. p 72.

<sup>31</sup> Katya, MANDOKI: Op Cit. p75.

formación. Por último, para que la experiencia estética sea posible, es necesaria la carga o energía emotiva del sujeto, cuyo a priori es d) su vitalidad emotiva.<sup>32</sup>

### 3.1.1 Espacio – Tiempo.

*" Si el espacio - tiempo es de hecho universalmente reconocido como el único cuadro donde puede progresar la conciencia humana, falta mucho para que estemos de acuerdo sobre la figura y la dirección general del flujo que nos arrastra: torbellino cerrado, espiral indefinida, explosión divergente..... "*<sup>33</sup>

De hecho MANDOKI en su texto nos dice que es DEWEY quien plantea la necesidad de reconocer que hay dos situaciones donde la experiencia estética es imposible. Una, cuando nos enfrentamos a una situación de inmovilidad donde no hay cambio perceptible y se anula la posibilidad de la intuición del tiempo; la otra cuando, nos encontramos inmersos en un mundo caótico, carente de todo orden o ritmo, de todo ciclo y sentido. Donde lo que desaparece es la intuición del espacio, ante la explosión de hechos inaprehensibles excepto a nivel de sensaciones. Así, junto con BAJTIN, diremos entonces que toda " mirada " estética al mundo, se configura desde una ubicación espacio temporal, es decir se trata de una " mirada " cronotópica.

A efectos de lo que nos interesa en tanto acercarnos al horizonte de la dimensión poética de la actividad proyectual, entendemos que estos tópicos son centrales. Por ello nos parece pertinente reflexionar en este punto acerca de cuales son las implicancias de considerar estas categorías de análisis, desde los niveles de abstracción de los que hemos dado cuenta hasta aquí.

Hablábamos oportunamente de la inconveniencia de considerar al hombre como escindido en sí, puesto que ello nos conduce de manera inexorable a una concepción de nuestra relación con lo que nos rodea de " esquizofrénica dualidad ". Así aún hoy opera entre nosotros la idea renacentista de la " es - cena " como " es - cisión ", sepa ración, división, corte entre espectador y el espectáculo. Constituyéndose esto, al decir de C. CAVERI, orientado en las reflexiones de KUSCH<sup>34</sup>, el origen del " patio de los objetos ", a partir del cual lo trascendental, son las categorías como momentos de la " re - presentación ", de manera tal que las ideas, los conceptos, no serán esbozos instrumentales para intentar una aproximación a la realidad de las cosas, sino " el verdadero y último fondo de la realidad ( fundamento ). "

*" los conceptos de " series ", " géneros " y " jerarquías ", ordenan la infinitud del mundo material.....en búsqueda de un lenguaje de signos extensibles a todo el universo " " Se acaba de instalar la CONTINUIDAD. El mundo es ahora un " único " y Gran Espectáculo, que se despliega a lo largo de " el tiempo ", que configura, como reflejo, ese GRAN RELATO del*

---

<sup>32</sup> Katya, MANDOKI: Op Cit. p 78.

<sup>33</sup> Teilhard de CHARDIN. Citado por Claudio, CAVERI en: " El Hombre a Través de la Arquitectura ". p 94.

<sup>34</sup> Rodolfo, KUSCH: " Geocultura del Hombre Americano ".



*Sujeto Fuerte ya en pleno desarrollo "... "... El pasado " ya pasó ", ya no es!... la realidad humana no es más que un puro presente y lo que en él se es y se hace efectivamente. ¿Y la historia? una sucesión de realidades presentes, solo útil como ejemplo ( historia magister vitae )." " Queda definida así la categoría de " tiempo " como simple sucesión." <sup>35</sup>*

Siendo el Tiempo visto como despliegue inherente a una totalidad dada y su atributo esencial la Continuidad y concomitantemente, el espacio como un Espacio Total, la consecuencia no podía ser otra que la de " la abstracción " y " la reducción " de la realidad.

Pero nos parece que es aquí donde debemos esforzarnos a efectos de dar cuenta de una realidad, la nuestra, la de nuestros pueblos de América Latina, que a la luz de sus necesidades seculares, no admite especulaciones y juegos de frivolidad abstracta, por el contrario pareciera que lo nuestro es " estar " inmersos en las paradojas del vivir y por lo tanto convivir con la realidad.

Nuevamente Claudio CAVERI ilumina una posibilidad: " El mito y su propia utopía expresada como símbolo permanece, concentra y permite la apertura divergente, las nuevas estéticas, las necesarias desregulaciones y las modificaciones superestructurales porque es en definitiva él quien orienta la búsqueda y ordena el caos " .... " Hay una mirada interna que arranca de la búsqueda limitada y local del propio sujeto, de la constitución de los propios mitos y relatos, de las propias palabras que nacen del silencio. Donde el espacio no es un recipiente ya constituido sino que nace del encuentro de las realidades materiales. Donde el tiempo no es ni repetición, ni expansión ni rememoración sino búsqueda de centración y despliegue que concentra y acumula ( enrollamiento) y amplía el contorno vital ( desarrollo). Y donde por último la unidad no es " in - herencia " ( organización implantada desde fuera : superestructural), ni promiscuidad caótica, sino " co - herencia ", aquella que contiene nuestros conflictos y los equilibra para convivir, aceptando la tensión de todo sistema en crecimiento, no apoyados sobre una tarima sino sobre nuestro suelo profundo y mestizo. <sup>36</sup>

Sugiere esta reflexión la posibilidad de entender entonces el espacio como el tiempo en relación directa con cierta consciencia global acerca de " mi " postura en el mundo intersensorial.

Al respecto es M. MERLEAU PONTY, quien nos permite profundizar brevemente en este territorio cuando avanza en la determinación del concepto de " espacialidad de situación " inherente al cuerpo humano, contrariamente a lo que sucede con los objetos cuya espacialidad es " espacialidad de posición ". En este sentido podemos advertir, junto con él, que: " La palabra " aquí " , aplicada a mi cuerpo, no designa una posición determinada con respecto a otras posiciones o con respecto a unas coordenadas exteriores, sino la instalación de las primeras coordenadas, el anclaje del cuerpo activo en un objeto, la situación del cuerpo ante sus tareas. El espacio corpóreo puede distinguirse del espacio exterior y envolver sus partes en lugar de desplegarlas porque este espacio es la oscuridad de la sala necesaria para la claridad del espectáculo, el fondo de somnolencia o la reserva de potencia vaga sobre los que se destacan el gesto y su objetivo, la zona de " no -

---

<sup>35</sup> Claudio, CAVERI: " La Arquitectura y las Paradojas del Sentido ". p12.

<sup>36</sup> Claudio, CAVERI: " Surteutura ". p 44.

ser " ante la cual pueden aparecer unos seres precisos, figuras y puntos. En último análisis, si mi cuerpo puede ser una " forma " y si puede haber delante de él unas figuras privilegiadas sobre unos fondos indiferentes, es en cuanto que está polarizado por sus tareas, que existe hacia ellas, que se recoge en sí mismo para alcanzar su objetivo, y el " esquema corpóreo " es finalmente una manera de expresar que mi cuerpo " es - del - mundo ". Respecto de la espacialidad - lo único que de momento nos interesa - , el propio cuerpo es el tercer término, siempre sobrentendido, de la estructura figura - fondo; y toda figura se perfila sobre el doble horizonte del espacio exterior y el espacio corpóreo. Hay que recusar, pues, por abstracto, todo análisis del espacio corpóreo que no tome en cuenta más que figuras y puntos, ya que las figuras y los puntos no pueden ni ser concebidos sin horizontes "..... " Aun cuando la forma universal de espacio sea aquello sin lo cual no habría para nosotros espacio corpóreo, no es aquello por lo cual hay uno. Aun cuando la forma no sea el contexto en el que, sino el medio por el que el contenido se " pro- pone ", no es el medio suficiente de esta proposición, en lo referente al espacio corpóreo, y, en consecuencia, el contenido corpóreo sigue siendo con respecto a ella algo opaco, accidental e ininteligible. La sola solución por este camino consistiría en admitir que la espacialidad del cuerpo no tiene ningún sentido propio y distinto de la espacialidad objetiva, lo que haría desaparecer el contenido como fenómeno y, por ende, el problema de su relación con la forma. Pero, ¿podemos fingir no encontrar ningún sentido distinto en las palabras " sobre ", " debajo ", " al lado de... ", en las dimensiones del espacio orientado?. Incluso si el análisis encuentra, en todas estas relaciones, la relación universal de exterioridad, la evidencia para quien habita el espacio del arriba y del abajo, de la derecha y la izquierda, nos impide tratar como sin sentido todas estas distinciones, y nos invita a buscar, bajo el sentido explícito de las definiciones, el sentido latente de la experiencia."..... " El espacio corpóreo no puede convertirse de verdad en un fragmento del espacio objetivo más que si en su singularidad de espacio corpóreo contiene el fermento dialéctico que lo transformara en espacio universal. Es lo que intentamos expresar al decir que la estructura " punto - horizonte " es el fundamento del espacio. El horizonte o el fondo no se extenderían más allá de la figura o a su alrededor si no perteneciesen al mismo género de ser que ella, ni pudieran ser convertidos en puntos por un movimiento de la mirada. Pero la estructura " punto - horizonte " no puede enseñarme lo que es un punto sino deparando con anterioridad al mismo los horizontes indeterminados que constituyen la contrapartida de esta visión. La multiplicidad de los puntos o de los " aquí " no puede ser constituida, en principio, más que por un encadenamiento de experiencias, en el que, cada vez, sólo uno de aquellos se da en objeto; y esa multiplicidad se forma a sí misma en el corazón de este espacio. Y, finalmente, lejos de que mi cuerpo no sea para mí más que un fragmento del espacio, no habría espacio para mí si yo no tuviese cuerpo.

Si el espacio corpóreo y el espacio exterior forman un sistema práctico, siendo aquel el fondo sobre el que puede destacarse, o el vacío ante el que puede aparecer el objeto como objetivo de nuestra acción, es evidentemente en la acción que la espacialidad del cuerpo se lleva a cabo, y el análisis del movimiento propio tiene que permitirnos comprenderla mejor. Comprendemos mejor, en cuanto consideramos el cuerpo en movimiento, cómo habita el espacio ( y el tiempo, por lo demás), porque el movimiento no se contenta con soportar

*pasivamente el espacio y el tiempo, los asume activamente, los vuelve a tomar en su significación original que se borra en la banalidad de las situaciones adquiridas.*"<sup>37</sup>

En resumen, es la actitud existencial la que surge como compensadora interna del avasallamiento que produce el continuo universal. Así, para nosotros el espacio como tal no tiene entidad, es simplemente lo que queda entre las distintas realidades, las nuestras. Es el lugar de las relaciones, de las buenas y de las malas. Nunca algo previo y tampoco posible de deducir de una realidad homologada, él es para nosotros el lugar de la ineludible creación.

*" Es que toda construcción que no sea una pura elucubración abstracta parte de un lugar concreto, se instala en ese lugar y vive y se piensa desde ese lugar concreto. luego, más que hablar de espacio es mejor hablar de lugar. Y el lugar tiene foco y tiene centro, tiene también sentido. Y esto ocurre porque en el " lugar " campean los símbolos, se siente que algo presiona. Pero no es un sentido referido a cosas, sino de algo que forzosamente se abre a una alteridad. No soy yo quien construye el espacio, sino que podría ser que mi inquietud esté condicionada por el lugar como presentimiento de un fundamento "*"<sup>38</sup>

En esta perspectiva es posible, entonces, entender y compartir lo que MERLEAU PONTY nos dice respecto del espacio: *" El espacio no es el medio contextual ( real o lógico ) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas. Eso es, en lugar de imaginarlo como una especie de éter en el que estarían inmersas todas las cosas, o concebirlo abstractamente como un carácter que le sería común, debemos pensarlo como el poder universal de sus conexiones "..... "¿ Es verdad que nos encontramos ante la alternativa o bien de percibir las cosas en el espacio, o bien ( si reflexionamos, y si queremos saber que significan nuestras propias experiencias ) de pensar el espacio como el sistema indivisible de los actos de vinculación que lleva a cabo un espíritu constituyente? "*"<sup>39</sup>

Nos encontramos así ante el hecho de que poco nos sirve, a los efectos de considerar la experiencia estética como inherente a la facultad humana de la sensibilidad, manejar las categorías de espacio y tiempo en el horizonte de lo abstracto; por el contrario creemos que la posibilidad de considerar una dimensión poética en la actividad proyectual, requiere de un concepto de espacio y tiempo que no sean considerados como " *sustantivos* ".

Pensar por un lado, en tanto espacio, en la espaciosidad de las cosas y del "entre " que ellas determinan; y por el otro, en relación con el tiempo, más que " *pura sucesión progresista* ", esquemática y lineal, pensar en un tiempo que nos permita leer en la piel superficial de las cosas, no sólo el presente, sino el antes y el después, y advertir en ellos la mirada expectante de la esperanza.

---

<sup>37</sup> Maurice MERLEAU PONTY: " *Fenomenología de la Percepción* ". Pags: 117 - 119.

<sup>38</sup> Claudio, CAVERI: " *Ficción y Realismo Mágico en Nuestra Arquitectura* ". p 32.

<sup>39</sup> Maurice, MERLEAU PONTY: *Op Cit.* p 259.

Quizás entonces, estemos en condiciones de asimilar el concepto de " *espacio cosa* " <sup>40</sup> , mismo que nos permitiría entender que: " *El espacio cosa es dejar que la arquitectura sea esa cosa material que hace de fondo y permite los lugares para que allí se de la vida* " <sup>41</sup>

### 3.1.2 El Cuerpo y sus Sentidos.

Si pensamos acerca del " *sentido* " veremos que el mismo se encuentra tanto en los órganos del cuerpo humano, así llamados, como en tanto significado. De hecho constituye, en todos sus significados, la materia prima de la sensibilidad.

El sentido de las cosas es su significado emotivo, vital, relacional, sensorial para el sujeto. Así, podemos deducir que, aceptando la especificidad del cuerpo humano como condición de posibilidad de la estética, si cualquier sujeto, en pleno uso de sus facultades, entiende desde el principio, que la relación del ojo a la visión es la misma que la relación del oído a la audición, es que ojo y oído se le dan ya como medios de acceso a un mismo mundo. El cuerpo es nuestro anclaje en ese mundo: " *El cuerpo es nuestro medio general de poseer un mundo. Ora se limita a los gestos necesarios para la conservación de la vida y, correlativamente, " pro - pone " a nuestro alrededor un mundo biológico; ora, jugando con sus primeros gestos y pasando de su sentido propio a un sentido figurado, manifiesta a través de ellos un nuevo núcleo de significación: es el caso de los hábitos motores como el baile. Ora, finalmente, la significación apuntada no puede alcanzarse con los medios naturales del cuerpo; se requiere, entonces, que éste se construya un instrumento y que proyecte en torno de sí un mundo cultural.*" <sup>42</sup> Así, siempre ocurre en nosotros que entendemos como habito adquirido, la adquisición y asimilación de un nuevo núcleo significativo, mismo que fundamentalmente ha perméado nuestra barrera senso - motora y nos significa de manera existencial.

" *Toda percepción exterior es inmediatamente sinónima de cierta percepción de mi cuerpo, como toda percepción de mi cuerpo se explícita en el lenguaje de la percepción exterior. Si ahora, como vimos, el cuerpo no es un objeto transparente y no nos es dado como lo es el círculo al geómetra, por su ley de constitución; si es una unidad expresiva que uno sólo puede aprender a conocer asumiéndola, esta estructura se comunicará al mundo sensible. La teoría del esquema corpóreo es implícitamente una teoría de la percepción.*" <sup>43</sup>

Así, pareciera ser que la " *sensación* " puede ser considerada intencional, puesto que encontramos en lo sensible la proposición de cierto ritmo de existencia, de manera tal que deslizándonos en la forma de existencia que se nos sugiere, nos remitimos a un ser exterior, tanto abriéndonos como cerrándonos a él. De modo tal que cuando nos relacionamos con los objetos , no solo lo hacemos como tales, sino los hacemos nuestros a partir de una cierta " *simpatía* ", en el marco de un horizonte de significación.

---

<sup>40</sup> R. KUSCH. citado por Claudio, CAVERI en : " *La Arquitectura y las Paradojas del Sentido* ". p 79.

<sup>41</sup> Claudio, CAVERI: *Op Cit.* p 79.

<sup>42</sup> Maurice, MERLEAU PONTY: *Op Cit.* p 164.

<sup>43</sup> Maurice, MERLEAU PONTY: *Op Cit.* p 222.



Ahondando en esto de la sensación, PONTY nos habla de que podemos considerar a la misma como perteneciente a cierto campo: *" Decir que tengo un campo visual, equivale a decir que, por posición, tengo acceso y apertura a un sistema de seres, los seres visibles, que están a la disposición de mi mirada en virtud de una especie de contrato primordial y por un don de la naturaleza, sin ningún esfuerzo por mi parte; equivale a decir, pues, que la visión es " pre - personal ", lo que, al mismo tiempo, equivale a decir que es siempre limitada, que siempre se da, alrededor de mi visión actual, un horizonte de cosas no vistas o incluso de cosas no visibles. La visión es un pensamiento sujeto a cierto campo, y es a eso que se llama un sentido. Cuando digo que poseo unos sentidos, y que estos me hacen acceder al mundo, no soy víctima de una confusión, no mezclo el pensamiento causal con la reflexión, expreso solamente esta verdad que se impone a una reflexión integral: la de ser capaz, por connaturalidad, de encontrar un sentido o ciertos aspectos del ser sin haberlo dado yo mismo por medio de una operación constitutiva."*<sup>44</sup>

Si insistimos en considerar la experiencia sensorial como reanudación de una forma de existencia, como planteamos oportunamente de la mano de HEIDEGGER *" una manera de ser - en - el - mundo "*; es porque entendemos que toda sensación es espacial, no por el hecho de que como objetos las cosas no puedan ser pensadas más que en el espacio, sino porque, como una forma de existencia indicada por lo sensible, como coexistencia de un esquema corpóreo y lo sensible, es ella misma constitutiva de un medio de coexistencia, esto es, de un espacio.

*" Tal como la experiencia nos la entrega, la sensación no es una materia indiferente y un momento abstracto, sino una de nuestras superficies de contacto con el ser, una estructura de consciencia, y en lugar de un espacio único, condición universal de todas las cualidades, tenemos con cada una de ellas una manera particular de " ser - del - espacio " y, en cierto modo, de hacer espacio. No es ni contradictorio ni imposible que cada sentido constituya un pequeño mundo al interior del grande, y es en razón de su particularidad que es necesario al todo y que se abre al mismo."*<sup>45</sup>

En definitiva nos interesa plantear que para nosotros la forma de los objetos no es el contorno geométrico, sino que la misma está en relación con su propia naturaleza y habla a todos nuestros sentidos al mismo tiempo que a la vista. Así, la cualidad sensible emerge como producto particular de una actitud de observación y curiosidad. Como ya fue expuesto, aparece cuando, en lugar de abandonar toda mi mirada al mundo, me vuelvo hacia esta misma mirada y me pregunto ¿ qué es lo que exactamente veo ? , de modo tal que lo sensible se manifiesta como una respuesta a una pregunta de mi mirada.

### **3.1.3. Consensos Culturales.**

Si aceptamos la universalidad del hecho de que es la transformación el termino que expresa de manera fundamental la relación del cuerpo humano con el ambiente,

---

<sup>44</sup> Maurice, MERLEAU PONTY: *Op Cit.* p 232.

<sup>45</sup> Maurice, MERLEAU PONTY: *Op Cit.* p 137.

incluso el suyo propio, no solo en busca de satisfacer sus necesidades para la mera sobrevivencia, sino también la gratificación existencial; veremos que conforme se caractericen combinaciones diversas de las cualidades del cuerpo humano y sus contextos de pertinencia, podemos dar cuenta de distintas culturas estéticas con sus generalidades y especificidades.

Si tenemos en cuenta que la transformación interna del ser humano se caracteriza por la búsqueda de relaciones que garanticen la cohesión y la coherencia, y que los productos de la arquitectura son más que meros objetos de consumo, constituyendo expresiones humanas con un lenguaje especial, donde el ser humano habita y con ello se comunica con sus semejantes y su entorno; entonces no dudamos acerca de que *" la arquitectura es un acto social y personal, que está sujeta a los requerimientos humanos en esos niveles y representa a cada uno de ellos como proyección física de la condición humana "*<sup>46</sup>. Así, quien hace arquitectura inexorablemente incide positiva o negativamente en el seno de su cultura.

Quizás pensar en el lenguaje humano como el medio que genera y transmite la experiencia, tanto en lo empírico como en lo teórico, nos posibilite asumirlo como uno de los pilares fundamentales en que se apoya nuestra conciencia de la transformación. *" La cultura es un proceso complejo de relaciones y decisiones que participa de todas las características comunes a todo proceso de transformación ambiental: demanda biológica y social, desequilibrio ambiental básico y manifestaciones particulares, externas e internas de ese desequilibrio. La cultura es la respuesta más compleja a la presencia humana sobre el planeta, puesto que no solo incluye todas las transformaciones posibles, sino las características pretéritas y contemporáneas: la identidad de grupos y paisajes resumida en comportamientos y objetos particulares, dotados de significado propio, involucrado dentro de la imagen total de relaciones entre una sociedad y su universo. "*<sup>47</sup>

En esta perspectiva resulta claro que a los efectos de la estética no hay para ella otros *" a priori "* que el proceso histórico social que denominamos cultura y que antecede a cualesquiera de ellos. *" A diferencia de la " lógica " y la " Analítica Transcendental " de Kant, que son ahistóricas y abstractas, las convenciones culturales están social e históricamente determinadas, y se obtienen en conjunto con investigaciones empíricas a través de trabajos antropológicos y etnográficos y no solo por deducción lógica como las categorías kantianas "*<sup>48</sup>

Así, podemos constatar que las características socio culturales de una comunidad en particular determinan no solo pautas comunes en la percepción del espacio y el tiempo, la sensación del cuerpo y la extensión de los sentidos, sino también y esto es de particular importancia para nuestro propósito, la aprehensión de las formas y las manifestaciones energéticas y emotivas.

---

<sup>46</sup> Alberto, SALDARRIAGA ROA: *"Habitabilidad"*. p 17.

<sup>47</sup> Alberto, SALDARRIAGA ROA : *Op Cit.* p 31.

<sup>48</sup> Katya, MANDOKI: *" Prosaica. Introducción a la Estética de lo Cotidiano "*. p 81.

Es SALDARRIAGA ROA quien a través de su definición de HABITABILIDAD nos proporciona una matriz sobre la cual valorar las posibles significaciones de la forma arquitectónica, el nos dice: " *Habitabilidad es un conjunto de condiciones, físicas y no físicas, que permiten la permanencia humana en un lugar, su supervivencia y, en un grado u otro, la gratificación de la existencia. Entre las condiciones físicas se encuentran todas aquellas referentes al proceso de transformación del territorio y el ordenamiento espacial de las relaciones internas y externas del elemento humano, la construcción del cuerpo físico que alberga las actividades y las personas y la delimitación física del ámbito individual y colectivo. La transformación arquitectónica es precisamente, la encargada de proporcionar estas condiciones físicas en el hábitat cultural del ser humano.*" <sup>49</sup>

En este contexto entonces creemos que la formulación de la imagen de un objeto u espacio arquitectónico se da a través de la utilización del lenguaje propio de la transformación espacial, que se estructura a partir del pensamiento o razonamiento espacial de una cultura o grupo social en particular y cuyo producto, las formas, poseen elementos de uso universal así como expresan la confusión y sincretismos propios de la transculturización, pero siempre son leídas y significan desde una matriz de consenso socio histórico.

Así, en el hecho arquitectónico se nos presenta de manera clara el problema de la identidad en relación con el contexto donde se da, ya sea por semejanza como por desviación de los patrones culturales propios de dicho contexto. Esto nos pone en situación de considerar el tema de la finalidad de nuestra actividad proyectual, fundamentalmente en lo concerniente a las implicancias de conciencia y previsión. Conciencia y previsión, hemos planteado ya, son estados de relación del ser humano con su universo a través de su pensamiento y acción y en esta perspectiva, recordamos entonces, cuando hablábamos de los hechos arquitectónicos y su significancia " *formal - estética* " en el ambiente, y decíamos que es necesario sustituir la idea de que a través de la transformación producimos solo objetos, por la que nos indica que el fruto de esa transformación se expresa en términos de un proceso dinámico que se traduce en la existencia de una estructura ambiental adecuada a los fines del hombre y la naturaleza y su relación futura.

Finalmente es nuevamente A. SALDARRIAGA ROA quien nos da la pauta acerca de las imbricaciones que se presentan en relación a la percepción formal o " *con - formación* " por parte de una cultura en función de sus convenciones o códigos. Esto lo hace definiendo la relación entre estructura y forma: " *La estructura del universo es producto de la capacidad humana para discernir relaciones significativas y ordenar fenómenos que percibe o imagina; capacidad de aprehender el universo, relacionar sus partes, delimitar esferas de desempeño y calificar sus comportamientos.*

*Es, al mismo tiempo, resultado de la necesidad humana de rehacer constantemente el universo en nuevas relaciones, nuevas partes, nuevos significados.*

---

<sup>49</sup> Alberto, SALDARRIAGA ROA: **Op Cit.** p 57.

*La forma es el límite " espacio - temporal " de cuerpos y conceptos. Desde el mínimo elemento o partícula hasta el máximo universo, la forma define límites y establece contornos; otorga identidad y comunicabilidad a los cuerpos y conceptos. La forma es producto de la capacidad para aprehender perceptualmente el universo y elaborar imágenes significativas y es resultado de la necesidad de rehacer el universo mediante transformaciones que generan nuevos cuerpos y conceptos, con un desempeño asignado del propósito a la finalidad, con un significado particular y una apariencia definida."*<sup>50</sup>

#### **3.1.4. Vitalidad Energética.**

Finalmente, el entender la estética como una facultad humana en términos de sensibilidad y advertir que la arquitectura es una creación de seres vivos, nos mueve a introducir a la energía en el núcleo de la reflexión y práctica arquitectónica.

Si como hemos visto, es la arquitectura una transformación del ambiente material, ejercida por seres vivos y cambiantes, y a la vez advertimos que es la energía la que introduce, la vida, los procesos y el devenir en el mundo inanimado de la materia, nos resulta adecuado acercar algunas reflexiones en el sentido de la importancia de considerar el aspecto energético en nuestra actividad proyectual y más precisamente en tanto condiciones de posibilidad de la estética, tal como la estamos abordando.

Se nos presenta así un campo muy sugerente puesto que es poco lo que sabemos del aspecto energético, más que material, del hombre, sin embargo creemos que las consideraciones al respecto son necesarias para una mejor comprensión de como se da la relación entre el sujeto y el objeto que constituyen la experiencia estética.

Estamos habituados, por una cierta tiranía visual - icónica , a pensar los objetos, y los arquitectónicos en particular, como formas congeladas en la retina o en la película fotográfica; más, según definimos anteriormente, nuestras lecturas son abiertas, sucesivas y nacen del maravilloso campo de nuestros sentidos, de todos por igual. Por ello intuimos que considerar la energía en este sentido nos posibilitara comprender nuestra actividad, más precisamente los productos de ella, en el ámbito de los procesos y la vida.

Así, en principio damos cuenta de la existencia de la energía endosomática, que es la que alimenta el metabolismo interno de los organismos, y en tanto tal se relaciona con el sujeto de nuestra experiencia, es más, desde esta perspectiva nos acercamos al concepto de vitalidad y pulsión que informa el horizonte energético del hombre. Pero también junto con este concepto, desde el mundo de la ecología, se nos presenta la idea de la energía exosomática ( exterior al cuerpo ) del hombre, y en este sentido es que los objetos arquitectónicos pueden ser considerados junto con el resto de la construcción y mantenimiento del entorno construido, como productos emergentes de este tipo de energía.

---

<sup>50</sup> Alberto, SALDARRIAGA ROA: Op Cit. p 97.



Que la energía introduzca a la arquitectura en el mundo de los procesos y de la vida, nos habla de un horizonte más amplio que nos permite aprehender la singular combinación de orden construido y desorden combustible. De hecho no ignoramos que por ejemplo, el fuego esta presente en los mitos de origen y los ritos fundacionales, donde materia y energía, construcción y combustión se vinculan a través del hilo de la vida, misma que postulamos como matriz sensible de toda poética

Al respecto en un sugerente texto de su autoría, Luis FERNANDEZ GALIANO nos dice: *" La cabaña primitiva y el fuego primitivo se revelan como inseparables. El fuego proto arquitectónico de los tratadistas, la llama sagrada de la ciudad y la casa, la chimenea humeante del dibujo infantil, muestran todos ellos la profunda identidad de la casa y el fuego en ese crisol luminoso que son los orígenes, el momento singular e irrepetible en el que la arquitectura nace en el mito, en el rito o en la conciencia. La cálida choza imaginada manifiesta eso mismo en un momento aún más trascendente: aquel en el que la arquitectura renace en la ensoñación "*<sup>51</sup>

Lo que venimos analizando nos avisa acerca de dos posibilidades básicas de intervención ambiental al alcance nuestro: por una parte, la regulación y ordenamiento de las energías libres a través de la construcción y por otra, la explotación de las energías acumuladas a través de la combustión; y si bien ambas formas suelen aparecernos conjuntadas, advertimos que entre ellas se abre un rico horizonte conceptual y filosófico en tanto una, la construcción, supone un aprovechamiento pasivo del mundo ordenado de las trayectorias, mientras que el fuego, por ejemplo, un aprovechamiento activo del mundo caótico de la combustión. Así, este enfrentamiento entre la cosmogonía del fuego y la cosmología del sol, entre el caos y el logos, entre el fuego heracliano y la regularidad de las trayectorias que llenaban de reverencia el corazón de KANT, alimenta y devora por igual nuestra cultura.

Por lo expuesto oportunamente no dudamos acerca de que *" La teoría de la relatividad y la mecánica cuántica han tenido, sin lugar a dudas, un papel clave en la revisión de los conceptos de espacio, tiempo, continuidad y causalidad que formaban la urdimbre epistemológica del paradigma mecanicista. Sin embargo, en todo este proceso de transformación radical de la concepción del mundo, el papel protagonista ha de concederse por derecho a la termodinámica, que inicio hace siglo y medio la tarea de tejer una visión alternativa del mundo y todavía hoy, a través de desarrollos como la termodinámica de los sistemas abiertos, sigue mostrando la espléndida fertilidad de sus enfoques. "*<sup>52</sup>

La energía incide en nuestra relación con el entorno, y en la arquitectura en particular, de dos maneras claras: una, la manera como consumen energía los procesos que alberga el objeto arquitectónico; la otra, la energía que consume el propio edificio como proceso. Así, la construcción del entorno artificial es susceptible

---

<sup>51</sup> Luis, FERNANDEZ GALIANO: " El Fuego y La Memoria. Sobre Arquitectura y Energía ". p 38.

<sup>52</sup> Luis FERNANDEZ GALIANO: Op Cit. p 61.

de ser analizado en términos termodinámicos, de manera tal que podamos entender la relación entre forma, materia y energía, como: " la capacidad de la materia de acumular energía como " in - formación " y la necesidad de la materia de recibir energía para mantener su " con - formación " .... " la energía se almacena indistintamente como forma ( organización material del espacio) y como información ( organización mental del mismo espacio); y esta acumulación facilita una mayor eficiencia, tanto en el uso del espacio como en su reproducción. En el terreno de la arquitectura, esta acumulación de energía como forma - información se expresa en fenómenos tales como la persistencia de determinadas organizaciones del espacio a lo largo del tiempo: la tenaz pervivencia de los trazados urbanos o las tipologías edificatorias, la insólita constancia de algunas disposiciones formales o bien la adhesión continuada a ciertas soluciones constructivas, evidencian la existencia de una memoria morfológica; y una memoria que no reside sólo en las cabezas de los constructores, los usuarios o los críticos, sino que se halla también incorporada en la propia arquitectura existente " <sup>53</sup>

Si este es el saldo de considerar el aspecto energético, en nuestra posibilidad de evaluar estéticamente el entorno construido, entonces podemos pensar en que los edificios construidos nos recuerdan hábitos de vida y procesos productivos, mismos que nos informan acerca de vicisitudes históricas y por lo tanto se constituyen en soporte material de nuestra memoria colectiva. Así, creemos, cobra sentido enmarcar la dimensión poética de la actividad proyectual entre la construcción como proyecto y la experiencia como conciencia a partir de una matriz sensible de comprensión de la vida cotidiana.

En definitiva siendo diversos los hombres, y heterogéneos los objetos , la integración del " micro - desorden " con el " macro - orden " geográfico e histórico en el que nos insertamos resulta ser una de las principales tareas de nuestra actividad proyectual, si es que lo que nos proponemos es habilitar lugares y memorias donde el hombre se realice. Quizás para que esto sea una realidad tengamos que comenzar a asumir que nuestra actividad presenta una dimensión material, visible, y otra energética, invisible.

" Si es verdad que, como afirma el Adso de Umberto ECO, " la arquitectura es el arte que más se esfuerza por reproducir en su ritmo el orden del universo, que los antiguos llaman Kosmos ", habrá que pensar que la arquitectura de nuestro tiempo reproduce en su ritmo monótono y obsesivo una visión del mundo mecánica y vacía de sentido, una cronología opaca y neutra, un orden del universo tan exacto y puntual como ininteligible. Al igual que la choza primitiva, nuestra casa es también " imago mundi " , pero, a diferencia de ella, ya no lo es de un mundo articulado por centros y límites, sino de un mundo uniforme y mensurable, cuyo único atributo es la extensión.

No es esté, sin embargo, el único fruto amargo de la ruptura entre construcción y combustión. Tal separación, sobre propiciar la repetición en el espacio, estimula también la repetición en el tiempo. La arquitectura moderna, que se esfuerza en independizarse del lugar a fin de transformarse en espacio homogéneo y, por ende, mensurable, aspira también a

---

<sup>53</sup> Luis, FERNANDEZ GALIANO: Op Cit. p 78.

*independizarse del tiempo, tanto del tiempo histórico cristalizado en la memoria como el tiempo meteorológico y astronómico. Ajena al lugar, quiere ser también ajena a la memoria, al curso de los días y las estaciones, a los meteoros y los astros.*

*Sin embargo, su alma antigua sobrevive incólume en las profundidades de la sensibilidad simbólica de nuestra especie, y los más grandes de los arquitectos modernos ( Le CORBUSIER y WRIGHT ) lo han sido quizá porque han sabido dotar espacios térmica y visualmente homogéneos de una dimensión significativa en la que se advierten ecos de una voz arcaica, fragmentos de un discurso oscuro y lejano. " <sup>54</sup>*

---

<sup>54</sup> Luis, FERNANDEZ GALIANO: *Op Cit.* p 240.

## CUARTA PARTE.

### 4. LA POÉTICA EN EL TERRITORIO DE LA ARQUITECTURA.

#### 4.1 La Prosaica.

*"La prosaica se define no por oposición o por complemento a la poética, sino como alteridad ; se trata de una estética otra. No podemos decir que la prosaica es lo que está fuera del arte porque el arte se constituye desde la prosaica. El arte es una mirada sensible a la prosaica como la prosaica es una mirada sensible a la vida cotidiana. Por ello cabe distinguir dos orientaciones de la estética: la poética que enfoca a la sensibilidad en la producción artística o poíesis, y la prosaica que enfoca a la sensibilidad en la vida cotidiana."*<sup>1</sup> De esta manera cobra importancia para nosotros el concepto de prosaica como aquello que enfoca la sensibilidad cotidiana desde nuestra pretensión de considerar como poético todo gesto, acción o pensamiento que haga más habitable el mundo. Así, como lo venimos planteando, entendemos a la estética como la teoría de la sensibilidad en general, que se ocupa tanto de la poética como de la prosaica ya que la sensibilidad se manifiesta tanto en el arte como en la vida cotidiana.

*"Hemos distinguido así al término de prosaica para referirse exclusivamente a la sensibilidad cotidiana . Por prosaico no entendemos lo banal, lo vulgar, lo grotesco o la prosa. Lo prosaico es un campo de investigación que no lleva ninguna carga axiológica; no es un adjetivo ni un valor. La prosaica es la matriz de sensibilidad de todas las manifestaciones poéticas, su condición de posibilidad."*<sup>2</sup>

En este intento por enfocar los problemas de la estética desde lo concreto de la experiencia cotidiana en vez de generalizaciones teóricas, nos parece oportuno prestar atención a dos de los que podríamos llamar " los pioneros " de la prosaica. John DEWEY, en su intento de conocer acerca de cuales son las condiciones de posibilidad de la experiencia estética y de lo artístico, se pregunta: "*¿ Cómo es que el diario hacer de las cosas se convierte en esa forma de hacer que es genuinamente artística ?...¿ Cómo es que nuestro disfrute cotidiano de escenas y situaciones se desarrolla en una satisfacción peculiar que caracteriza la experiencia que es enfáticamente estética ? Estas son las preguntas que la teoría debe responder "*<sup>3</sup>

Resultan significativas estas preguntas al recordar lo que hemos esbozado anteriormente respecto de las modalidades de nuestra percepción, de hecho constatamos que existe una frontera entre lo cotidiano y lo artístico, entre el objeto y el sujeto, entre lo significado y el significante: la frontera de la mirada.

Para Mikhail BAJTIN, otro de los " pioneros " de la prosaica, "*hay una frontera categórica entre la vida como origen de la representación artística y la poética, aunque del cronotopo*

---

<sup>1</sup> Katya, MANDOKI: Op.Cit. p 83.

<sup>2</sup> Katya, MANDOKI: Op Cit. p 85.

<sup>3</sup> John, DEWEY: " Arts as Experience ". p 12.



*cotidiano emergen los cronotopos de la poética. El arte establece una relación dialógica con la vida precisamente porque su relación es de exterioridad, no de fusión.*"<sup>4</sup>

Ambas reflexiones nos posibilitan advertir que al considerar el concepto de la prosaica, las relaciones entre vida y arte cambian sustancialmente de matiz. Esto ocurre porque si en el vivir comemos, amamos o nos comunicamos, a través de la prosaica lo que hacemos es percibir de manera sensible ese vivir, de manera tal que la prosaica "mira" estéticamente a la vida y para ello se sitúa fuera de ella. Así, en este sentido, la poética mira a la prosaica como la prosaica mira a la vida. El artista objetiva estéticamente a través de la obra una mirada sensible a la vida. la prosaica recrea estéticamente a la vida como la poética recrea estéticamente a la prosaica.

*"Se propone a la estética como disciplina que se ocupa del análisis y la investigación de las relaciones que establece el hombre con su contexto social, conceptual y objetual en términos de su facultad de sensibilidad. La prosaica es la teorización del proceso estético enfocado en sus manifestaciones cotidianas, mientras que la poética enfoca a la sensibilidad como objeto de transformación y comunicación intersubjetiva. La estética como "scientia cognitionis sensitivae" conocerá a la sensibilidad elaborada en la poética y vivida en la prosaica."*<sup>5</sup>

Planteada la prosaica como el estudio sobre el comportamiento estético, sensible, del hombre en la vida cotidiana, se nos presenta a nuestra actividad proyectual como una significativa posibilidad de superación de esa especie de grilla "doctrinal" abstracta y homogeneizante, por la cual en nuestras especulaciones proyectuales solemos pretender dar cuenta de la realidad. En efecto, si nos propusiésemos dar cuenta de la matriz de sensibilidad prosaica de lo cotidiano, necesitaríamos acudir no solo a especulaciones teóricas sino fundamentalmente a estudios históricos y empíricos, mismas que entonces sí, posibilitarían la elaboración de teorías que expliquen, a partir de observaciones concretas, los modos y costumbres de grupos sociales determinados. En este sentido rescatamos la validez de los aportes para la construcción de una "Teoría del Habitar"<sup>6</sup>, provenientes de disciplinas tales como la filosofía, sociología, antropología, etc; y más concretamente los que emergen de lo que históricamente conocemos como "Descripción de Costumbres", modalidad discursiva que abarca a las "Crónicas, Relatos, Recuerdos y Apuntes" y figuras y géneros de la narrativa en la "Literatura Costumbrista" y la "Novela Realista", todas ellas modalidades que describen las costumbres donde se imponen dos aspectos valiosos a tener en cuenta: Por un lado, muestran, exponen, las diferencias en los usos y costumbres, los hábitos, que se manifiestan cuando se desplazan las coordenadas de tiempo y espacio; y por el otro, en estas

---

<sup>4</sup> Mikhail, BAJTIN. Citado por K. MANDOKI en **Op. Cit.** p 87.

<sup>5</sup> Katya, MANDOKI: **Op Cit.** p 89.

<sup>6</sup> Roberto, DOBERTI: "Teoría del Habitar. Tres recorridos por la cartografía del habitar". Publicado en "Bases Conceptuales del Diseño". Pg. 79 y ss.

*Descripciones de las Costumbres* se recupera un importante nivel o dimensión de lo concreto, el que vincula las actividades humanas con las configuraciones de la espacialidad y con ello, las diversas maneras en que las costumbres aparecen asociadas con los ámbitos edilicios y urbanos o rurales en que se desarrollan, en el marco de la compleja realidad perceptual que se manifiesta espacialmente.

En esta perspectiva una posible prosaica comparativa quizás posibilitaría caracterizar las matrices singulares que desmienten y ponen en evidencia la falacia de una pretendida ley universal acerca del comportamiento estético del hombre.

Si el objeto de la prosaica que se propone es la estética como facultad de la sensibilidad en la vida cotidiana, deberemos admitir que allí donde el sujeto se manifieste en términos sensibles habrá una posibilidad de investigación para la prosaica, aún cuando no estemos en presencia de lo bello o lo artístico, de suyo la sensibilidad se involucra también con los aspectos opuestos. De esta manera podemos observar que el hecho de que la estética clásica se circunscribiera al estudio y análisis solo de lo bello y que ensimismada en el arte y lo bello buscase un lugar de privilegio en el aparato legitimador del arte, lo único que ha conseguido es ponerse peligrosamente en el umbral de la evasión. Así, asumir el problema de la estética desde la perspectiva que hemos planteado, nos posibilita avanzar en la dirección de, a través de su consideración, elevar el nivel de la calidad de vida y el desarrollo del conocimiento íntegro del hombre.

En definitiva " *Por ello, suponer que lo estético sólo se refiere al arte y a lo bello es, a estas alturas, una evasión.*" .... " *Aquello en relación con lo cual el sujeto, en tanto sujeto estético, establece relaciones por medio de su facultad de sensibilidad serán los objetos estéticos: arte o no arte.*" ..... " *Si esto dispersa y explota en mil pedazos a la estética anulándola como rama autónoma de la filosofía, es un riesgo que hay que correr; la alternativa de encerrarse en la obra de arte y no ver nada alrededor, para conservarla a toda costa, es una alternativa aburrida e irresponsable.*"<sup>7</sup>

Es a partir de haber considerado a la estética desde la perspectiva de lo sensible cotidiano que podemos afirmar que las prácticas que respecto de ella se generan, se realizan como intercambio o comunicación. Así, estas prácticas se realizan a través de relaciones sociales concretas entre los sujetos y con su contexto, de modo tal que una problemática como la del Habitar tiene incidencia no sólo en el campo reflexivo, sino que opera de manera determinante sobre las prácticas que prefiguran y habilitan las espacialidades en las que se concretan las diversas modalidades del habitar.

A efectos de nuestro interés en la dimensión poética de la actividad proyectual, importa no olvidar que la sensibilidad siempre es una facultad que emana de alguien y se refiere a algo u otro alguien, y que por ello nunca se nos presenta en abstracto. Se trata de una sensibilidad que siempre establece relaciones y se determina por con

---

<sup>7</sup> Katya, MANDOKI: *Op Cit.* p 91.

textos específicos, ya que la facultad estética ( sensibilidad ) se manifiesta socialmente a partir de sus condiciones de posibilidad ( cuerpo sensorial, vitalidad energética, intuición espacio temporal y consensos culturales ) por la comunicación.

Así entendida la " *Teoría del Habitar* " como una " *Teoría Espacial de las Prácticas Sociales* ", podríamos centrar nuestro interés en una " *Práctica* ", en una construcción social, con la necesaria interacción entre sujetos y objetos, y la flexibilidad propia de lo que discurre por la historia. Con lo cual nuestra reflexión sobre el " *Habitar* " y la " *Prosaica* " no derive en mero devaneo intelectual y que fundamentalmente nuestra práctica proyectual no se constituya en actividad ciega a las razones de su existencia y a las consecuencias de su ejercicio.

#### 4.2 La Poética.

Lo " *Poético* " se nos presenta al conocimiento de modo tal que, en la extensión de su antigua historia, se despliega en diversas connotaciones. Para PLATÓN consistía tanto en la locura divina, " *theía moira* ", un don, como la actividad creadora en general o mejor aún , la imitación, " *mimesis* ", del mundo de las ideas. Es ARISTÓTELES quien consideraba a la " *Poética* ", " *un modo de imitación* " , constituyendo la poesía un modo de imitación o representación por medio del lenguaje; todo ello sin perjuicio de que " *poietikós* " , es uno de los planos del entendimiento, el de su dirección hacia el hacer. Dos mil años pasaron para que sea Eugenio D'ORS, quien acercándose a la posición peripatética, hace de la " *poética* " una teoría del hacer. Pero quizás, la visión más curiosa, más novedosa, y al mismo tiempo más entroncada en la tradición, sea la que inicio VICO al considerarla la " *sabiduría primitiva* ". HEIDEGGER fue más allá e hizo de lo " *poético* " la forma más elevada y a la vez más fundamental del " *Hablar* "; ya que él considero que el poetizar no es el manejo del lenguaje, sino el fundamento de todo lenguaje; con lo cual pareciera concretarse aquella aseveración de ARISTÓTELES que nos decía que cuando ya no puede hablar la filosofía comienza a hablar el mito.

En este marco, el sentido que nos interesa poner en acto, respecto de la " *poética* ", se refiere al carácter propio de una vivencia interior directamente encaminada hacia su expresión en una obra, acción, hecho, o elemento exterior que signifique, en tanto producto de un hacer. Y esto es así, porque sostenemos que toda significación, viene unida a un lenguaje, aún cuando en más de una ocasión nos resulte mucho más difícil definir qué es un lenguaje, que aceptar simplemente el llamar " *significación* " al hecho de que una cosa que vemos, palpamos o percibimos, nos remite a otra cosa, a otra realidad, a otro plano existencial, que no es el de ella misma.

Acercarnos a la " *poética* " desde un universo de sentido, donde su matriz de posibilidad sean las relaciones intersubjetivas de las actividades cotidianas de nuestros semejantes; ha motivado nuestro análisis acerca de algunos de los pro -

blemas, fetiches, mitos y miedos de la estética, de la mano de Katya MANDOKI, cuyo texto " *Prosaica: Introducción a la estética de lo cotidiano* " <sup>8</sup>, informa de manera central, junto con Gabriel ZAID y " *La Poesía en la Práctica* " <sup>9</sup>, nuestra pretensión de abordaje al tema.

Por cierto, es en esta perspectiva que nos permitimos abordar el estudio de la sensibilidad, conscientes de que es un aspecto muy poco estudiado en los procesos de comunicación y lenguaje, en tanto facultad humana desde la cual emerge la " *poética* " como una mirada particular, que no individual disociada del contexto social, a la vida. En otras palabras, para que nuestra idea de que la " *poética* " se verifique desde lo llano y cotidiano de nuestro existir, vimos que debemos erradicar de nuestra conciencia la pretensión positivista de algunos estetas acerca de que son los objetos los que producen la estética en los sujetos.

En definitiva, relacionado con la posibilidad de entender la " *poética* " como todo acto o pensamiento que haga mas habitable el mundo, nos parece que insistir en la separación entre el arte y la vida, o entre la ciencia, la política, la filosofía y la vida; es no entender que todas constituyen modos de apropiación de la realidad cuyas pequeñas alteraciones repercuten en la totalidad del entramado social donde operan. Por ello, acercarnos a la problemática de la Prosaica, nos interesa en tanto matriz de sensibilidad de todas las expresiones poéticas y con ello poder abordar el doble orden de la comunicación estética: lo Semiótico y lo Simbólico; temas estos que a nuestro juicio informan de manera decisoria nuestra pretensión de abordar la poética como una de las dimensiones de la actividad proyectual.

Así, apoyándonos en que el hecho sustantivo que caracteriza a las actividades del diseño y las distingue de otras actividades humanas, es su carácter eminentemente proyectual <sup>10</sup>, resulta necesario rebasar, para una justa apreciación de la arquitectura, la esfera de lo práctico ( " *Práxis* " ), situándola en lo productivo ( " *Poiéisis* " ).

Precisamente es ARISTÓTELES quien en la " *taxonomía* " implícita de su filosofía, nos permite, entre muchas otras cosas, distinguir las " *tres esferas de la inteligencia humana* ". Los conceptos de " *theoria, praxis y poiesis* " constituyen tres ámbitos correlativos e interdependientes que hacen referencia directa a los actos humanos del " *conocer, actuar y el producir* " respectivamente.

En primer término " *theoría* " es un concepto que hace referencia al conocimiento, y se encuentra dentro del orden de la contemplación y la especulación humana; en segundo lugar, la " *práxis* " hace referencia directa a las acciones de los hombres. Habla del carácter procedimental e instrumental de los actos humanos en general, y

---

<sup>8</sup> Katya, MANDOKI: " *Prosaica. Introducción a la Estética de lo cotidiano* ". Ed: Grijalbo. México, D.F. 1994. npp 285.

<sup>9</sup> Gabriel, ZAID: " *La Poesía en la Práctica* ". Colecc. " *Lecturas Mexicanas N°98* ". Ed. Fondo de Cultura Económica. México, D.F. 1985. npp. 137.

<sup>10</sup> Gastón BREYER: " *Heurística del Diseño* ". Col. Cuadernos de Cátedra. Ed: FADU – UBA. Bs As, Argentina. npp.115.



de las artes y ciencias en particular. Toda acción representa un proceder en vistas a un fin. Su particularidad es que esta, es una acción con fines "humanos", por ello mismo, en ella se pone de manifiesto su ser político y moral: El bien; y por último, la "poiésis", a diferencia de la "práxis", hace referencia a las acciones que tienen como fin la ejecución de un producto. A pesar de que la "poiésis" es ella misma también una acción, y en cierta forma una acción práctica, no es ya una acción directa del hombre sobre otro hombre sino una acción directa del hombre sobre el "mundo". Ella es relativamente autónoma toda vez que su fin no es el bien como para la "práxis", ni la verdad como para la "theoría", sino algo tangible y corpóreo: una "cosa".

A pesar de que "práxis y poiésis" están contenidas en el ámbito genérico de la acción humana, sus fines hacen de ellas dos dimensiones enteramente distintas. Para la primera lo importante es la acción en sí. La política o la economía, por ejemplo, serían en este sentido disciplinas prácticas. En la segunda lo importante es el producto fruto de una acción determinada, intencionada<sup>11</sup>, razón por la cual el diseño es en este sentido una disciplina "poiética".

Al respecto, resultan esclarecedoras y formativas las enseñanzas de Adolfo SANCHEZ VAZQUEZ<sup>12</sup>, quien nos habla de las acciones humanas: "La actividad propiamente humana sólo se da cuando los actos dirigidos a un objeto para transformarlo se inician con un resultado ideal, o fin, y terminan con un resultado o producto efectivos, reales. En este caso, los actos no sólo se hallan determinados causalmente por un estado anterior que se ha dado efectivamente, determinación del pasado por el presente, sino por algo que no tiene una existencia efectiva aún y que, sin embargo, determina y regula los diferentes actos antes de desembocar en un resultado real; o sea, la determinación no viene del pasado, sino del futuro." Vemos así que nuestras actividades, en tanto humanas, resultan estar determinadas conforme a fines, los cuales a su vez son posibles, en tanto producto de la conciencia, no perdiendo de vista que siempre un fin es, a su vez, expresión de cierta actitud del sujeto ante la realidad; ya que al trazar un fin, negamos una realidad efectiva y afirmamos otra inexistente. Con ello, esta actividad se despliega como producción de fines que prefiguran de manera ideal un resultado real que queremos obtener pero también se manifiesta como una producción de conocimientos, es decir, en forma de conceptos, hipótesis, teorías o leyes mediante las cuales conocemos la realidad.

"Entre la actividad cognoscitiva y la teleológica hay diferencias importantes, pues mientras la primera tiene que ver con una realidad presente de la cual se pretende dar razón, la segunda hace referencia a una realidad futura, y, por tanto, inexistente aún. Por otro lado, mientras la actividad cognoscitiva de por sí no entraña una exigencia de acción afectiva, la

---

<sup>11</sup> Gastón BREYER: *Op. Cit.* Pag: 32.

<sup>12</sup> Adolfo SANCHEZ VAZQUEZ: "Filosofía de la Práxis". Ed: Grijalbo, S.A. México, D.F. 1972. npp: 383.

*actividad teleológica lleva implícita una exigencia de realización, en virtud de la cual se tiende a hacer del fin una causa de acción real. En efecto, en cuanto anticipación ideal de un resultado real que se quiere alcanzar, el fin es también expresión de una necesidad humana que sólo se satisface con el logro del resultado que aquél prefigura o anticipa....”*<sup>13</sup>

Hablamos entonces de lo “*poético*”, refiriéndonos a la actividad material humana, transformadora del mundo y del hombre mismo, que siendo real, objetiva y a la vez, ideal, subjetiva y consciente; y presentándose en la cotidianeidad en diversas formas específicas, se caracteriza por tratarse de transformaciones de una materia prima dada y fundamentalmente por la creación de un mundo de objetos humanos. Resultando que por el desarrollo de este tipo de actividades, históricamente, el hombre se ha elevado frente a la naturaleza, construyendo de esa manera la totalidad de la cultura material y espiritual.

Intentaremos, entonces, precisar una acepción de la “*poética*”<sup>14</sup> que resulte apropiada a nuestro propósito, y para ello, apoyándonos en U. ECO, nos distanciaremos tanto de la que designa con tal nombre a los productos de los artistas, entendiéndolos como “*lo creativo sin más*”; como del análisis técnico – estilístico de las estructuras lingüísticas. De esta manera intentaremos una definición de la “*poética*” entendiéndolo por tal, todo aquello que se relaciona con la creación o composición de “*obras*” en las cuales el lenguaje, en nuestro caso el formal, es al mismo tiempo la substancia y el medio, y no en el sentido restringido de colección de reglas o de preceptos relativos al mundo literario, llegando a identificar a la “*poética*” como: El programa operativo que una y otra vez se propone el diseñador, el proyecto de obra a hacer, una vez identificada la demanda; es decir sus principios ideológicos y sémicos con los que opera sobre las materias específicas de su práctica, en la producción consciente del objeto de diseño, caracterizando con ello su proyecto de acción y su proyecto comunicativo.

#### **4.3 La Dimensión Poética en la práctica proyectual.**

Apoyarnos en ARISTÓTELES para ubicar al diseño en su “*justa dimensión*”, es decir en la esfera de los actos humanos, significa también dar un primer paso en la definición del carácter específicamente autónomo del diseño, lo cual resulta indispensable para todo posible acercamiento a su “*Ethos*” o sentido.

Desde hace ya un tiempo, es una realidad que lo “*poiético*”, fue gradualmente opaco por las otras dos esferas de la inteligencia que por su lado han formado un binomio de carácter casi incuestionable. La “*práxis*” comprendió y subsumió a la “*poiésis*” en su totalidad, en un escenario donde el binomio “*theoría / práxis*” ha dominado las discusiones sobre la naturaleza de los actos humanos.

---

<sup>13</sup> Adolfo SANCHEZ VAZQUEZ: Op Cit. Pg: 157.

<sup>14</sup> Al respecto ver “*Reflexiones sobre estética a partir de André BRETON*”, de María Rosa PALAZÓN. Pgs: 16 y 17.

Ahora bien, que suceda esto no es gratuito ya que si observamos con detenimiento, veremos que las razones de que opere esta reducción, entre otras causas, respondió al surgimiento y predominio de una disciplina como la estética, que ha pretendido dominar el campo del estudio del arte " *sustituyendo el carácter poiético del mismo por el carácter estético* ", lo que implicó la pérdida del significado original del término " *arte* ", un significado técnico productivo y en última instancia ético. Asimismo, es en la " *modernidad* " donde el concepto de producción, " *poiésis* ", es entendido más en su carácter económico, y por lo tanto práctico, que en su sentido existencial y poético; sentido que le es original. Así, el Diseño en tanto perteneciente al dominio del arte o a la técnica, inútil disquisición recurrente, no escapa a esta " *reducción a lo práctico* " de la cual hemos dado cuenta.

En el último siglo, es HEIDEGGER quien, desde la filosofía, inicia y abre el camino para la recuperación del concepto de " *poiésis* ". Aludiendo específicamente al contenido " *poiético* " propio del arte y la técnica; pretendiendo con ello recuperar también la dimensión " *poética* " en el habitar humano<sup>15</sup>. Él, con profundidad, nos ilustra acerca de que la " *dimensión poética* " del habitar humano ha sido perdida de vista en un mundo dominado por la lógica de la técnica moderna. Es decir, la técnica ha dejado de ser un " *develamiento* " de la verdad en el mundo y de su naturaleza, " *physis* ", ha dejado atrás todo su contenido de poesía y " *poiesis* ", para convertirse en la extracción acumulativa de sus potencialidades, lo " *Ge-stell* ".<sup>16</sup> Para HEIDEGGER la definición de arte y técnica como poiésis, y la definición de " *poiésis* " como un " *dejar ser* ", idea muy cercana al sentido ontológico en que es definida por PLATÓN<sup>17</sup>, revelan ya un profundo contenido ético, que importa no perder de vista.

Venimos de manera insistente reclamando abordar la arquitectura desde la perspectiva de su carácter " *poiético* ", pero ¿por qué es importante subrayarlo?: porque entendemos que este tema contiene profundas implicaciones éticas: cuando la arquitectura, es considerada desde la perspectiva exclusiva de la " *práxis* ", la misma pierde su sentido de autonomía. Al perder su carácter autónomo, carácter que le es propio, pierde también su intencionalidad implícita. En otras palabras, si atendemos a la esfera de la ética veremos que el concepto de " *intención* " significa una condición de posibilidad, un apriori de la autonomía y en última instancia una condición también de la libertad humana. De aquí podemos colegir que toda anulación de la autonomía supone también la anulación de las intenciones; y esto es sumamente grave si tenemos en cuenta que las intenciones son, genéricamente hablando, sus fines, a saber: la institución de lo habitable, la

---

<sup>15</sup> HEIDEGGER, Martín: " **Poéticamente habita el hombre** "

<sup>16</sup> HEIDEGGER, Martín: " **La pregunta por la técnica** "

<sup>17</sup> Platón: " **Banquete** " 205 - b

búsqueda de lo poético, la procuración de lo constructivo, etc; serie de categorías que constituyen el núcleo ético de nuestra disciplina.

Así, si el estudio de la naturaleza de nuestra actividad proyectual en tanto arquitectos, no se inicia mediante el análisis de su dimensión " *poiética* " como creemos que debería ser, sino que se inicia y desarrolla subordinado a la dimensión " *práxica* ", esto equivale además de a una reducción de su naturaleza y a una confusión radical, a una pérdida de su sentido ético.

Rescatar el sentido " *mito poético* " de la arquitectura es rescatar su intencionalidad trascendente, lo que significa también recuperar su dimensión ética. Efectivamente " *poiésis* " es un " *hacer con objetivos trascendentes*". Toda intencionalidad trascendente implica una acción humana con pretensiones de vinculación entre dos ámbitos virtualmente irreconciliables, " *el orden finito y mutable del hombre y el orden infinito e inmutable del cosmos*". Así, la actividad proyectual al ser eminentemente " *poiésis* " depende de la intencionalidad en tanto formalidad estructural, y depende de la trascendencia en tanto contenido ético.

Así, por ejemplo, lo " *poético* ", que es erradicado de muchas maneras de las grandes ciudades modernas, no es una decoración exterior que vendría después a embellecer la prosa de lo real. Lo poético es un poder sintetizante y conectivo, que cuando es erradicado, provoca que la comunidad, " *polis* ", se desintegre y la degradación se convierta en la medida dominante de todo: la sociedad y la ciudad se degradan en un sistema grandioso y creciente de necesidades. Si lo " *poético* " es erradicado de las ciudades y de la convivencia de sus habitantes, la alianza de lo finito y lo infinito se quiebra, los hombres pierden el acceso a lo infinito y quedan aprisionados en la agresividad de la ostentación y la trivialidad, en lo finito pragmático. Todo es invadido por la transformación patológica que degrada a las cosas y a la gente.

Si desaparece lo poético, la ciudad pierde al mismo tiempo el sentido de su arquitectura. La idea y la acción arquitectónicas determinan lo esencial y lo secundario, definiendo la finalidad " *telos* ". Fuerza que no solo diferencia lo esencial de lo secundario, sino que determina asimismo el lugar y lo define como el sentido de toda acción. ¿ Qué sucede si lo secundario y lo instrumental se sublevaran contra el sentido; se apoderan del mando y dominan a las actividades denominadas bellas por ARISTÓTELES para ponerlas a su servicio ?. En ese momento, en el momento de esa conmoción, la arquitectura se derrumba, y la época sucumbe al saber y al acto antiarquitectónicos.

En la acepción de lo " *poético* " que anida en nuestro enfoque, hemos dicho con claridad que hablamos de aquello que caracteriza el proyecto de acción del diseñador y con el, su proyecto comunicativo, en donde al mismo tiempo " *el lenguaje* " es substancia y medio. Visto así importa recordar entonces que hablando de lenguaje, HEIDEGGER nos plantea que el " *discurso* " entendido como denotador de la expre-



sión de significados, es una de las mas importantes estructuras existenciales, ya que no es tan solo y primordialmente un instrumento de comunicación, sino " *apertura* " de las estructuras existenciales. Es el lenguaje un medio unificador entre el " *mundo* " y las " *cosas* ". Es el " *entre - medio* ", el " *lugar* " donde la " *verdad* " es develada, según el concepto griego de " *alétheia* ". Ahora bien, aquí, la " *verdad* " no significa ni un sistema de ideas trascendentes ni una representación de la realidad conforme el sentido cartesiano, sino, el " *no - escondimiento - del - ser* ". Según el filosofo debemos entender que la " *verdad* " acaece en el encuentro del " *mundo* " y las " *cosas* ", como concepto unificador de la realidad. Así el " *entre - medio* ", el lenguaje, la verdad, es un " *centro existencial* ". Si volvemos la mirada al pensamiento de los griegos, veremos que para ellos la verdadera naturaleza del lenguaje es poética, en cuanto sirve para llevar a presencia, es decir, " *poiésis* "; y HEIDEGGER afirma que : " *La autentica poesía nunca es un medio más elevado que la lengua cotidiana; más bien es verdad lo contrario: Que el habla cotidiana es una poesía olvidada...*"<sup>18</sup>.

HEIDEGGER nombra explícitamente a la arquitectura junto con la escultura, la pintura y la música, como una de las " *Artes* " que " *son poesía en esencia* " y concibe al arte en general como " *la puesta en practica de la verdad* ", lo cual ocurre en términos de una " *proyección poética* " que se " *despliega en figura* " (*Gestalt*); donde podemos apreciar que a la figura no se le considera como una forma abstracta, sino como encarnación concreta, con lo cual se nos propone, y podemos proponer, no dispersarnos en abstracciones y acceder a la arquitectura como elemento " *recogedor* ", como encarnación de " *verdad* ". Evitando consciente mente evadirnos de la realidad y comprendiendo que la " *poiésis* ", en sus variadas formas, le da significado a la existencia humana. Al decir de HEIDEGGER, citando al poeta HÖLDERLIN: " *lleno de mérito, pero poéticamente habita el hombre en la tierra* " <sup>19</sup>

Al respecto importa advertir que desde el punto de vista de la psicología de la creación artística<sup>20</sup> " *no hay en el hombre ningún tipo de expresión que no vaya precedida, inmediata o mediata, próxima o remotamente, por impresiones que constituyen su condición necesaria y por otra parte , ninguna expresión es tal , si no está orientada a otro, en el que a su vez produce otra impresión.*" Asimismo hay en toda captación estética, en toda pasión artística, un conocimiento por connaturalidad, un saber alógico que nos muestra el sentido oculto de la realidad, su forma extraordinaria y única, su carácter auténtica y diametralmente opuesto a lo trivial cotidiano, conocimiento que se da por lo que podríamos considerar una invasión de nuestro

---

<sup>18</sup> Martín HEIDEGGER: " *El Lenguaje* "; *In camino verso il Linguaggio*. Milán, Italia; 1973. Pag 42.

<sup>19</sup> Martín HEIDEGGER: " *Interpretaciones sobre la poesía de HÖLDERLIN* ". Barcelona, España; Ed. ARIEL ,S.A; 1983.Pag 62.

<sup>20</sup> Omar ARGERAMI: " *Psicología de la creación artística*". Pg. 72.

yo por parte de la realidad, cuyo sentido en principio resulta inaprehensible a la razón, cuya estructura escapa a toda conceptualización, y frente a la cual generalmente quedamos superados en medio de un " caos ", circunstancia cargada de posibilidades, materia prima primigenia que provoca ciertas resonancias en quien vive la experiencia, en tanto el contemplar es como si abriéramos la puerta de nuestro espíritu al ímpetu invasor de la realidad que irrumpe en nosotros. De suyo, esta resonancia está condicionada, en su producción y características, por la individualidad del sujeto, por sus experiencias vividas, por su estructura psíquica, es decir por todo aquello que constituye su interioridad.

Así, vemos que el significado de las cosas no podrá ser un significado intelectual y objetivo, transmisible en forma esquematizada e impersonal por medio de signos que son también esquemas universales y sin vida. En realidad se trata de una simbólica personal que se estructura y cristaliza en la intimidad del sujeto.

Manera particular de recepcionar la caótica llegada de sustancias aprovechables que llegan desordenadamente a la conciencia, se instala a presión en su ámbito y exige, como dolorosa plenitud, su concreción en una realidad externa. De modo tal que este " caos " se constituye en el objeto de la mirada interior del diseñador, que ve en él la materia prima de su expresión, lo que damos en llamar: materialidad proyectual. Acto que en términos creativos nos vincula con tres direcciones simultáneas e imbricadas entre sí: hacia sí mismo, hacia la expresión y hacia las cosas; lo que define tres dimensiones: La poética, la creadora y la de la " mimesis ".

En lo relativo a lo que nos ocupa centralmente, la " Dimensión Poética "; y entendiendo que nuestras prácticas proyectuales se encuentran comprendidas, en tanto sistemas de signos, en la institución de un sistema del tipo significante / significado y que se adaptan a una red de comunicación, de la cual reciben su estructura; advertimos que son estas estructuras las que debemos develar ya que son ellas las que se prestan para el intercambio entre los hombres por el hecho de la significación que engendran, dada su articulación al menos en los planos del significante y del significado.

Para comprender esto podemos partir de una imagen general acerca de las modalidades para entender los " objetos de conocimiento " <sup>21</sup>, distinguiendo por lo menos dos actitudes:

- 1) Cuando la obra o hecho arquitectónico , en sí y por sí, es considerada como un objeto de conocimiento suficiente;
- 2) Cuando cada obra o hecho arquitectónico particular es considerada como la manifestación de una estructura superior.

---

<sup>21</sup> Pierre MACHERAY: " Para Una Teoría de la Producción Literaria. (Algunos Conceptos Elementales)". Cuadernos del TAI /1. Curso Vivo de Arte / Taller del Arte e Ideología. Ed: Dirección General de Difusión Cultural. UNAM. México, DF.1976. npp. 92.

De la primera (1), debemos destacar la consideración de la obra como objeto último y único, lo que llamamos "interpretación", que consiste en nombrar el sentido de la obra. Se trata de la fidelidad al objeto, al otro y por ello mismo la desaparición del sujeto. Importa decir al respecto que interpretar una obra por sí misma y en sí misma, es posible, pero ello, "la descripción", nunca será más que mera repetición de la obra misma; de suyo, la obra misma constituye de por sí la mejor descripción posible. En realidad nunca podremos decir de la obra algo que ella no diga por sí misma mucho mejor que nosotros.

"Los hechos de significación, que constituyen el objeto de la interpretación, no se prestan para la "descripción", si con ello queremos decir "lo absoluto" u "objetivo". Lo que se deja "describir" objetivamente no permite deducir el sentido; y recíprocamente, allí donde se decide el sentido, la medida material resulta poco importante."<sup>22</sup> Dos cuestiones nos informan acerca de lo planteado por TODOROV: por un lado lo que conocemos como "circulo hermenéutico", que postula la co-presencia necesaria del todo y de sus partes, anulando con ello la posibilidad de un comienzo absoluto, y atestiguando precisamente la pluralidad necesaria de las interpretaciones; por el otro, el hecho de que la diferencia entre "interpretación" y "descripción", del sentido, es una diferencia de grado y no de naturaleza.

Así, si la "interpretación" era el término genérico en el tipo de análisis al que se somete a la obra en el caso (1), la segunda actitud podemos inscribirla en el marco general de la ciencia, ya que desde la perspectiva general que se adopta en ella, el objetivo ya no es la "descripción" de la obra singular, la designación de su sentido, sino el establecimiento de leyes generales de las cuales se interpreta que una obra particular es el producto. Por lo tanto el objetivo de nuestro estudio consiste entonces en un trabajo de "desciframiento" y de "traducción", ya que la obra es la "expresión" de algo, resultando objetivo de nuestro estudio, el llegar a ese "algo" a través del código poético.

Como ya hemos dicho, el objeto de la poética no es la obra en sí, ya que lo que ella interroga son las propiedades del discurso particular que se manifiesta como el discurso "creativo" arquitectónico." Toda obra sólo es la manifestación de una estructura abstracta mucho más general, de la cual ella es una de las tantas realizaciones posibles".<sup>23</sup>

Por cierto debemos tener en cuenta que la relación de la "poética" con la "interpretación" es por excelencia de complementariedad, ya que una reflexión teórica sobre la "poética" que no se nutra de observaciones sobre la realidad, seguramente resultara estéril e inoperante." Las nociones de la poética se – forman – en interpretaciones – previas – y – posteriores – al hecho concreto, a su análisis de lo real "

<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Tzvetan TODOROV: "Poética. ¿ Que es el estructuralismo ? ". Pag. 17.

<sup>23</sup> Tzvetan TODOROV: Op. Cit. Pag. 19.

<sup>24</sup> Tzvetan TODOROV: Op. Cit. Pag. 20.

La " Poética " , entonces, definirá necesariamente su trayecto entre dos extremos: lo muy particular y lo demasiado general, razón por la cual hemos dicho que respecto de ella debemos abandonar toda reflexión abstracta, resultando necesario atenerse a la descripción de lo específico y lo singular.

Ahora bien, no obstante lo dicho, una obra , al ser analizada, no debe ser confrontada con una verdad exterior o escondida en ella ..... Ya que en la aparente simplicidad lineal de nuestra acción proyectual superficial, debemos saber distinguir la verdadera complejidad que la compone. Lo que importa reconocer dentro de esta complejidad es el signo de su necesidad, ya que la obra siempre se prefigura, no con esa " *ingenua* " libertad, con esa independencia de avance propia de la invención pura, sino sostenida por el ordenamiento de lo diverso, las materias con las cuales trabajamos, que es lo que le da forma y contenido.

Pero..... Esa mirada interior, particular y singular, ¿ que es lo que mira?, ¿que clase de cuestiones se suscitan, al observar la realidad ?. Por cierto en relación a nuestra práctica arquitectónica, sabemos que el discurso acerca de ella es autónomo y le pertenece; no se trata tanto de inventar un orden como de " *escoger* " entre las numerosas posibilidades que se nos ofrecen; esto es, tratar de " *escoger de la manera menos arbitraria posible* " .

Para ello, si como hemos planteado, la poética esencialmente pasa por el programa de obra a hacer, en tanto proyecto de acción y proyecto comunicativo, entonces es posible que ante las innumerables posibilidades que se nos presentan en el " *caos* " que receptionamos, al intentar establecer las múltiples relaciones que luego se expresaran en la obra, lo hagamos dividiendo en dos grandes grupos que difieren tanto en naturaleza como en función:

- 1) Relaciones entre elementos presentes y ausentes; es decir relaciones de " *sentido* " y de simbolización, que tal significante " *significa* " tal significado; tal hecho evoca otro o tal episodio simboliza una idea;
- 2) Relaciones entre elementos co-presentes; es decir relaciones de " *configuración* " , de construcción. Donde los hechos se conectan entre sí, se dan la antítesis y la gradación, no la simbolización; donde las combinaciones se dan dentro de una relación significativa, por la fuerza de una causalidad, no de una evocación, es decir que se da la diferencia y la yuxtaposición.

Estamos hablando, entonces en tanto lenguaje, de relaciones paradigmáticas o de un aspecto Semántico y de relaciones Sintagmáticas o de un aspecto Sintáctico del mismo.

Planteado así este doble orden de comunicación, resulta sugerente pensar en que como matriz de posibilidad de toda articulación discursiva, al igual que sucede con la literatura que no es un sistema simbólico " *primario* " sino " *secundario* " en tanto utiliza como materia prima un sistema ya existente, el lenguaje; en el caso de la arquitectura..... ¿no pasa algo similar? Entre ella y la habitabilidad o sistema del habitar ???



..... si esto fuera así, entonces nuestra apelación a considerar a la " *prosaica* " como matriz de posibilidad de toda " *poética* ", opera con brillo propio.

Atendiendo entonces al aspecto semántico, advertimos que de cierta manera, todas las interpretaciones colocan al " *sentido* " en primer plano, pero resulta extraño que lo hagan desde la perspectiva de la " *poética* ", ya que por lo general el interés se refiere al " *sentido* " de cierta obra en particular y no a las condiciones generales del nacimiento del mismo.

En tanto caja de resonancia de los posibles discursos sgnicos e ideológicos que se expresan en nuestro trabajo proyectual, es en la dimensión poética donde se produce la conexión entre la trama o " *sintagma* " y la fábula o " *paradigma* ", es decir el encuentro entre ideología y lenguaje. Y ciertamente esta dimensión esta presente en la arquitectura en tanto, ubicado " *el ser en el mundo* ", en su permanente " *estar siendo* ", pasado, presente y futuro, se " *representa y reproduce* " de distintas maneras y por muchos " *medios* ". Así la especificidad de la arquitectura reside en que su naturaleza es la de un lugar para ser habitado o para localizar el tiempo en el espacio y con ello vemos que el vehículo de comunicación en la arquitectura es un lugar físico y social en el que, como en la imagen, lo real y lo ideal son inseparables, siendo por ello que la arquitectura significa !!!!.<sup>25</sup>

La exigencia de sentido y significación que rige nuestras manifestaciones vitales más primitivas adquiere, en el plano de nuestro pensamiento, la forma de una imposición estructural de orden, y sabido es que la " *materia* " de la intuición " *poética* " en principio no responde a este requisito, por ello es que en función de lograr una manera de expresarse, hemos hablado que requiere de la inserción en su estructura de un contenido inteligible. Intelectualización que convierte su direccionalidad en un eje de construcción que aglutina a su alrededor los elementos que aún permanecen desarticulados. Lo cual genera dos consecuencias inmediatas: la eliminación de elementos inconciliables y la formalización de la materia poética.

La ordenación permitida por la idea poética, elemento lógico de la creación, determina la aparición de un esquema o esbozo de la obra, que no podemos entender como modelo a realizar acabadamente ya que la expresión y su perfecta clarificación, no se da sino en el momento de la plena realización de la misma. La idea poética no es un calco de la obra en nuestra mente ya que su realidad concreta y objetiva escapa totalmente a sus posibilidades de previsión.

Al respecto, P. MACHEREY, nuevamente orienta nuestra reflexión: " *El problema así expuesto es el de la estructura de la obra: si se entiende por estructura aquello que permite pensar en el tipo de necesidad de la que arranca la obra, lo que hace que ella sea ella misma no por azar sino por razones determinadas* " ..... " *Así, utilizaremos el concepto de estructura, entendiéndolo que la misma no es ni propiedad del objeto ni una*

---

<sup>25</sup> Al respecto ver el concepto de J. MONTAÑOLA, acerca de la capacidad de la arquitectura de una " *doble transformación* " en: " **Poética y Arquitectura. Una lectura de la arquitectura posmoderna**".

*característica de su representación: la obra no es lo que es a causa de la unidad de intención que la habite o por su conformidad con un modelo autónomo " ..... " al respecto resulta insuficiente, al tratar de aclarar esa forma, decir que la obra es construida, que es el resultado de una disposición calculada y determinada* <sup>26</sup>

Teniendo en cuenta, como hemos definido oportunamente, que a nuestro hacer proyectual lo entendemos en el marco de las actividades humanas de orden teleológico, no podemos olvidar que la obra, siempre es el producto de un trabajo, y por ello de un arte. Pero siempre habrá de imponerse a nuestra conciencia que no hay arte artificial, se trata de la obra de un obrero, producto de un hacer, no del producto de un ilusionista .... Y así, en tanto obrero, nosotros los arquitectos en particular no fabricamos los materiales con los que trabajamos, como tampoco los encontramos dispuestos de manera espontánea.

Los motivos que determinan la existencia de una obra no son " instrumentos " independientes listos a servir en cualquier sentido, por el contrario, MACHEREY nos dice que " ....definida exclusivamente por la estructura que la limita y engendra, la obra se convierte en una " segunda realidad ", en producto mítico de una elaboración sobre la que permanece " necesariamente muda ". Teniendo en cuenta los motivos que determinan la existencia de una obra, importa aclarar el sentido del concepto de " condición de posibilidad ", ya que no se trata de una causa en el sentido empírico de la palabra, sino de un principio de racionalidad sin el cual ninguna obra podría existir. Conocer las condiciones de una producción tiene que ver con poner en evidencia el proceso real de su " constitución " : mostrar cómo una diversidad real de elementos compone la obra y le da su consistencia ....

*" Desentrañar el tipo de necesidad del que depende la obra, no es mostrar que antes y fuera de ella, están " dados " todos los elementos que permiten su construcción y lectura: Tal necesidad no es más que puro artificio y así la obra se reduce a un mecanismo. Antes de saber como " funciona " la obra, importa saber cuales son las leyes de su producción* <sup>27</sup>

De lo expuesto podemos ver que en la " especificidad " de la obra arquitectónica reside su " autonomía ", puesto que es para sí misma su propia regla en la medida en que fija sus límites construyéndolos. Y en este sentido importa reconocer que las obras de arquitectura hacen del lenguaje y de la ideología un uso inédito; en cierto modo arrancándolas de sí mismas para darles un nuevo destino, haciéndolas servir a la realización de un proyecto que le es propio..... en particular, la obra de arquitectura esta en relación con el lenguaje como tal; por él, está en relación con los demás usos del lenguaje: uso teórico y uso ideológico, del que ella depende muy directamente; por intermedio de las ideologías está en relación con la historia de las formaciones sociales; lo está también por condición propia del diseñador, así como por los problemas planteados por su existencia personal... así, importa pensar en que una obra de arquitectura particular, no existe más que por relación con una parte

---

<sup>26</sup> P. MACHEREY: Op. Cit. Pgs: 59 – 60.

<sup>27</sup> P. MACHEREY: Op. Cit. Pag. 75.

de la historia de la producción arquitectónica, misma que le transmite los instrumentos básicos de su trabajo. " *Una obra no viene nunca sola: está acompañada siempre por el conjunto de formaciones con respecto a las cuales adquiere una figura* ".

El lenguaje en que se expresa el diseñador ( arquitecto ), siempre es un lenguaje nuevo, no por su forma material de existencia, sino por su uso. Se trata de un lenguaje que tiene por función instituir una " *ilusión* ", " *la irrealidad* ", siendo su primer cualidad la " *veracidad* ". Se distingue por su poder reminiscente: Construye un sentido !!!

La poética es un modo de significación arquitectónica que habla de las categorías de la transformación y en este sentido debemos tener presente que el rigor propio del mecanismo de la " *ilusión* " se define primeramente por la naturaleza de los objetos que arrastra en su movimiento, este mecanismo no recae sobre conceptos definidos, sino más bien sobre " *imágenes fascinantes* ", de manera tal que un tipo de rigor específico, el " *poético* " y ya no el lógico, asocia estrechamente forma y contenido, pero aunque la imagen encerrada por la forma, sea ella misma obsecionante, no será significativa, eficaz, a menos que sea insertada o tomada de entre los ligamentos de un contexto. Se trata en concreto de que una obra no constituye un objeto arquitectónico más que en la medida en que es el producto del trabajo de un diseñador, es decir no lo precede !!! Pero en este objeto u obra, los elementos y la relación que los reúne para darles una cohesión particular se determinan recíprocamente.

Así, el discurso " *poético* " del arquitecto produce un efecto de realidad, y ello se da a través de la utilización de los límites mismos de la fascinación por la imagen, artificio que se sostiene enteramente en la institución de un sistema complejo de relaciones, que hace que un elemento en particular, una imagen, no obtenga su sentido por la conformidad con un orden diferente, sino del lugar que ocupa en el orden del objeto u obra.

El enunciado arquitectónico reúne y ensambla imágenes, no conceptos. Sin embargo, la fascinación de la imagen es como hemos visto, desviada de su función primaria, siendo " *utilizada* " para fines distintos a los de la forma usual, permitiendo la construcción de un conjunto autónomo, que llamamos, obra arquitectónica. Esta modificación se obtiene por el uso riguroso de las imágenes, adhiriéndolas en los límites de un texto necesario, lo cual nos permite decir que la " *autonomía* " del discurso se establece a partir de su relación con otras formas de utilización del lenguaje.

Finalmente importa destacar que debido a su función evocadora, designa una realidad específica, imita también el lenguaje cotidiano, que es el lenguaje de la ideología, de manera tal que mezclando los usos reales del lenguaje, termina me-

diante una permanente confrontación mostrando " su realidad ". " Experimento sobre el lenguaje, si es que no lo inventa, la obra es a la vez, el análogo de un conocimiento y una caricatura de la ideología usual ".<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> P. MACHEREY: Op. Cit. Pag: 91.



## CONCLUSIONES:

**“ Y el final de todo explorar/ Será llegar adonde empezamos/ y conocer el lugar por primera vez ”**

T. S. Elliot, Four Quartets.

Habr  advertido el lector que a lo largo de este trabajo, conjuntamente con las especulaciones teóricas desarrolladas, acompañan al análisis de la problemática abordada, una serie de reflexiones críticas. No obstante ello, quisiera concluir el mismo, acercando algunas consideraciones personales relacionadas con la inexcusable responsabilidad de un intento conclusivo.

- En primer termino, reafirmar la necesidad de un nuevo humanismo, que ante la aberrante desproporción existente entre el portentoso despliegue de la razón humana lograda a lo largo de los cinco siglos de “ Modernidad ” y el bajo nivel de sabiduría alcanzado por Occidente a lo largo de ese mismo periodo histórico, nos permita “ situarnos ” en el espacio que habitamos de modo tal que no podamos permitirnos obviar, que la razón científica, quizás la concreción más lograda de la racionalidad moderna, ha puesto en nuestras manos posibilidades inimaginables y poderes incalculables. Y esto que en sí mismo no es sino promesa de un porvenir más venturoso, se ensombrece y se torna amenazante cuando constatamos que el espíritu y la intención que dinamizan a esa misma razón y a los poderes por ella logrados, continúan siendo el ansia exacerbada y paroxística de dominio, conquista y posesión. Espíritu que ciertamente envenena toda nuestra vida de relación con lo real y que por ello incide en la decisión acerca de la configuración que puede tomar el mundo, según el estilo de las relaciones que , en tanto individuo humano, mantengamos con las cosas, las instituciones y con los otros hombres.

Nuestra morada ético – cultural en la que “ vivimos, nos movemos y somos ”, que suscita, promueve y alberga estas relaciones inhumanas y suicidas, se esta tornando inhabitable para todos, concreta realidad que nos indica que pareciera que aquello que se espera y se demanda en esta nueva etapa de la humanidad, tiene el sentido de una verdadera recreación o cambio cualitativo de nuestros arraigados modos de ser y pensar, desde donde nos relacionarnos con nosotros mismos, con los demás, y con nuestro hábitat planetario.

Desde esta perspectiva es que en este trabajo propusimos la reubicación de nuestro “ pensar – hacer ” del diseño a la luz de la dimensión poética, en tanto relación dialéctica entre sujeto y objeto, razón y sentimiento, consciente e inconsciente, bagaje teórico e invención, profesión y estudio, individuo y socie-

dad, hombre y contexto. El diseño como un " *pensar – hacer* " donde el posicionamiento del sujeto que diseña resulta pasible de una sistematización precisa, lo cual no desdice, al contrario, que el diseño acepte de buen grado la labilidad, lateralidad y polimorfismos como factores que dan su sentido al diseño en tanto proceso de invención.

Así, sostenemos la convicción de que la mente humana y su desempeño no se puede encerrar en una única unidad funcional, sino que es posible suponer que se abre en un abanico de " *modos del pensar* " orientados a destinos diversos, mismos que podemos ver como áreas operativas del " *pensar – hacer* " centrados en temáticas y modos de encarar la realidad. No " *piensa – actúa* " en el mismo nivel lógico – psicológico – social, quien funciona básicamente con su cuerpo, quien apunta a una vida " *espiritual* " o quien mira la realidad con los ojos de la ciencia. Los mecanismos de ataque son otros y la repetición de ellos en sostenida rutina, deparan una cosmovisión, una lógica, un sentimiento y una posición existencial específica, es decir una persona distinta.

Concibiendo entonces los diversos " *modos del pensar* " ubicamos al diseño dentro de la serie de conductas sociales, técnicas, científicas, de los grupos humanos contemporáneos y, muy en especial, enfatizamos las mutuas relaciones con las prácticas diarias, rutinarias, semiconscientes o inconscientes, reflejos, hábitos, rituales, mecanismos de fascinación, prueba y error con factores de indeterminismo – determinismo. Y con ello ponemos de relieve, como habitante de la dimensión poética, el pensamiento concreto, poético, mismo que hemos caracterizado como concreto y particular, apoyado en la subjetividad del individuo, que acepta y estudia los momentos de la irracionalidad y la hondura del inconsciente y el imaginario; pensamiento que se formaliza en la operativa de la imagen, intuición, emoción, sueño, ensoñación y voluntarismo, convalidándose mediante el sentimiento, la Gracia y la Ética.

- En segundo lugar nos parece pertinente valorar como emergente del análisis desarrollado, el hecho de que en tanto forma de saber acerca de los " *problemas* " humanos que son " *problemas* " de fundamento, podemos considerar la posibilidad de un conocimiento poético, como una " *persuasión probable* " por lo menos por tres razones: 1) Mediante la palabra, como a través de la obra de arte, el poeta, nos sitúa en el lenguaje, mismo que se enuncia de manera indicativa; 2) En su quehacer el poeta " *re – crea el lenguaje* " , ya que lo sostiene y vuelve a darle sentido; 3) Imaginando e Intuyendo, conocemos y con ello " *penetramos* " en la realidad, con lo cual la poesía termina constituyéndose en un conocimiento vital – espiritual. Sustentar esto nos lleva a darle al concepto de " *conocimiento* " , un sentido mucho más amplio que el que le otorgamos desde nuestra acentuada " *razón calculante* " , inscribiéndolo en el campo de la " *razón meditativa* " ; a su vez, aceptar esta " *persuasión probable* " nos posibilita configurar una manera de conocer que complementariamente este basada en el " *uso* " , tanto de imágenes

como de conceptos. Es en definitiva el conocimiento poético un pensar que nos posibilita problematizar la común y aceptada idea de que al hombre podemos entenderlo como " *escindido* " en dos mitades incompatibles: las emociones ( creencias e imágenes ) por un lado; y el pensamiento exacto y preciso, por otro. Precisamente es la dimensión poética la que nos permite unir poetizar con conocer, puesto que en esencia, tanto uno como otro son formas de un conocer más amplio, un conocer que " *re-liga* ".

- En tercer instancia resulta necesario destacar que ateniéndonos a la definición de poética que hemos validado en este trabajo, podemos identificar dentro del proceso de diseño un proceso creativo que consiste en la manera particular en que el diseñador usa y recorre las posibilidades, en tanto búsqueda de materiales y energías necesarios, para lograr que el resultado del diseño tenga la calidad y sentido que se pretende en la actividad proyectual

Así, si hemos entendido a la " *poética* " como: El programa operativo que una y otra vez se propone el diseñador, el proyecto de obra a hacer, una vez identificada la demanda; es decir sus principios ideológicos y sígnicos con los que opera sobre las materias específicas de su práctica, en la producción consciente del objeto de diseño, caracterizando con ello su proyecto de acción y su proyecto comunicativo; debemos alentar como deseable, a partir de los contenidos de los condicionamientos sociales y culturales que inciden en la conformación de la conducta humana, una crítica de orden ideológico. Lo cual implicaría entre otros factores: tener en cuenta los efectos del diseño sobre el comportamiento humano y el sistema que lo regula, con lo cual resultaría pertinente nuestra aproximación a la noción de " *prosaica* " y el entender a la estética como una facultad de sensibilidad constitutiva del hombre; Clasificar deseos y necesidades humanas según sus motivaciones, mismas que deberíamos escoger conforme la asumir posiciones frente a diversas opciones de base ideológica, lo cual otorgaría validez a nuestro intento de situarnos respecto del " *mito Occidental* " de la " *modernidad* " a partir de reivindicar nuestra naturaleza selvática del " *estar siendo americano* ".

- Finalmente, considerando que la arquitectura se caracteriza por ser vehículo portador de ideas y sentimientos, siendo ese vehículo un lugar físico y social en el que, como en la imagen, lo real y lo ideal son inseparables; y por ello la arquitectura significa !!!!, podemos entender a la misma como un medio de comunicación estética, y con ello ponderar su doble orden de la comunicación: El Simbólico y el Semiótico.

Entendiendo que lo Simbólico opera en tanto carga de materia, tiempo y energía, lo cual otorga valor y sentido a los objetos con los cuales nos relacionamos, determinando su " *valor de uso* ". Resultando el símbolo caracterizado porque: contiene huellas de lo que representa, razón por la cual nunca es arbitrario; es intenso dado que no requiere de variación sino de la concentra-

ción y; representa y hace visible un bloque de experiencias de vida y tiempo con un " *plus* " de carga afectiva. Mientras que concomitantemente, lo Semiótico opera como combinatoria diferencial de signos, en tanto la sensibilidad se materializa a través de lenguajes en actos de comunicación. Así, los signos se caracterizan por su carácter diferencial convencional, y por lo tanto arbitrario, cuyo desarrollo es histórico; determinándose así el " *valor de cambio* " , ideal, racional y relacional, mismo que se constituye a partir de la relación entre significante y significado estético.

Puesto que sólo el cuerpo humano puede leer y escribir poéticamente, en tanto " *transforma* " la naturaleza gracias a su capacidad " *constructiva* " y por otra " *transforma* " el " *hábitat* " social, gracias a su condición de " *habitabilidad* "; y a la vez, que el único " *contexto* " a partir del cual la poética tiene sentido es nuestra historia colectiva; de la conexión entre ideología y lenguaje emerge la " *poética* " como trama que representa un " *Mito* " y con ello la posibilidad de ver al arquitecto como " *productor de un discurso poético, el diseño, dentro de una historia colectiva* ".

Discurso poético que representa lo " *real* "; no porque copie o reproduzca fenómenos, que ciertamente son multidimensionales, sino porque la obra comparte la esencia " *de lo real* ", es decir; su " *estructura* ", representando su sentido.

Convencernos de las capacidades significativas (representativas) que la arquitectura posee, nos habilita a pensar en " *procedimientos racionales* " que controlen e inciten nuestro trabajo proyectual, de manera tal que, podamos conscientemente decidir la forma que tendrán nuestras casas y ciudades, evitando las reducciones propias de subordinar todo a la " *función* " o a la " *economía* ".

Seguramente el estudio interdisciplinario y la especialización serán para nosotros, los medios más adecuados para conseguir estar a la altura de un desafío semejante, y así, poder seguir " *representado* " algo para nuestra cultura.



## BIBLIOGRAFÍA:

( por apartado y orden alfabético.)

### 1ª Parte.

#### RECIENTES, DEFINITIVAS, CONVICCIONES PROVISORIAS .....

- ARISTÓTELES: " **METAFÍSICA**". Ed: Porrúa. México, DF.
- CASTELLS, Manuel: " **EL ESPACIO DE LOS FLUJOS EN LA ERA DE LA INFORMACIÓN**". Volumen I. Ed: Alianza. Madrid, España. 1997.
- BACHELARD, Gastón: " **LA POÉTICA DEL ESPACIO**". tr. Ernestina de Cham pourcin. 2ª Edición. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, D. F.1997. npp.281.
- BAUDRILLARD; Jean: " **EL SISTEMA DE LOS OBJETOS**". Ed: Siglo XXI. México, DF. npp: 229.
- BLOCH, Marc: " **INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA**". Ed: Fondo de Cultura Económica.1º Reimp. México, D.F.1995. npp:159. " Colección: Breviarios N° 64".
- BOLLNOW, O. Friedrich: " **HOMBRE Y ESPACIO**". Ed: Labor. Barcelona, España. 1969.npp: 277.
- BUNGE, Mario: " **LA CIENCIA, SU METODO y SU FILOSOFÍA**". Ed: Nueva Imagen. Siglo XX. Bs As, Argentina.1993.npp: 99.
- CALVINO, Italo : " **LAS CIUDADES INVISIBLES**". Ed. Minotauro. México, D.F. 1995.npp: 175.
- CALVINO, Italo : " **SEIS PROPUESTAS PARA EL PROXIMO MILENIO**". Ed. Siruela. Madrid, España. 1995.
- CAMPO BAEZA, Alberto : " **LA IDEA CONSTRUIDA. La Arquitectura a la luz de las palabras**". Madrid, España.1996
- CARLI, Cesar Luis: " **BREVES APUNTES PARA UNA REBELIÓN**". Ed: FAUD – U.N. del Litoral. Santa Fe, Argentina. 2002. npp: 111.
- CARLI, Cesar Luis: " **EL REGIONALISMO PROSPECTIVO**". Ed: FADU - U.N. del Litoral. Santa Fe, Argentina. 1995. npp: 45.
- DEBORD, G: " **LA SOCIEDAD DEL ESPECTACULO**". Ed: Castellote . Madrid, España. 1976.
- DELEUZE, G: " **LA LÓGICA DEL SENTIDO**".
- DOBERTI, Roberto y Otros: " **EL HABITAT DE LA POBREZA**". Ed: FAUD - UBA. Presidencia de la Nación. Bs As, Argentina.1995. npp: 151.
- DOBERTI, Roberto: " **RELATOS DE LA FORMA Y LA TEORIA**". Ed: CP67. Bs As, Argentina. 1997. npp: 117.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: " **LA METROPOLI VACIA. Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna**". Ed. Anthropos.. Barcelona, España. 1990. npp. 205. N° 14 de la Colección Palabra Plástica.
- GADAMER, Hans Georg: " **VERDAD Y METODO**". ( Tomo I y II ). Ed: Sígueme. Salamanca, España.1996. npp Tomo I: 697; npp Tomo II: 429.
- GARCIA MORENTE, Manuel: " **La Filosofía de H. BERGSON**". Ed: Espasa Calpe, S.A. Madrid, España. 1972. npp: 147. " Colección Austral".
- GONZALEZ LOBO, Carlos: " **VIVIENDA Y CIUDAD POSIBLES**". Ed: Escala - UNAM. Bogotá, Colombia.1998.npp: 230.
- HEIDEGGER, Martín: " **ARTE Y POESIA**". Ed: Fondo de Cultura Económica. México, DF. 1997. npp: 148.

- HEIDEGGER, Martín; " **EL SER Y EL TIEMPO** ". Ed: Fondo de Cultura Económica. 7ª reimpresión. México, D.F. 1997. npp: 478.
- HERNANDEZ ALVAREZ , María Elena : " **ARQUITECTURA DESDE LAS HUMANIDADES** ". Curso Maestría en Diseño Arquitectónico. UNAM – México, D.F.. 1997 -1998.
- HERSCH, Jeanne: " **EL SER Y LA FORMA** ". Ed: Paidós. Bs As, Argentina. 1969. npp: 209.
- IRIGOYEN CASTILLO, Jaime. F: " **FILOSOFÍA Y DISEÑO: Una aproximación epistemológica** ". Ed: U.A.M – Xochimilco. México, DF. 1998. npp: 318.
- KHAN, Louis: " **FORMA Y DISEÑO** ". Ed: Nueva Visión. Bs As, Argentina. 1984.
- KOSIK, Karel : " **LA CIUDAD Y LO POÉTICO** ". Ensayo publicado en la " Revista nexos ". México, D.F. Febrero 1998.
- KUSCH:, Rodolfo: " **ANOTACIONES PARA UNA ESTÉTICA DE LO AMERICANO** ". Separata de la Revista Comentario N° 9 . Diciembre 1955.
- KUSCH, Rodolfo: " **GEOCULTURA DEL HOMBRE AMERICANO** ". Ed: García Cambiero. Bs As, Argentina. 1975/6. npp; 158. " Colección estudios Latinoamericanos".
- LEVI STRAUSS, Claude: " **EL PENSAMIENTO SALVAJE** ". Ed: Fondo de Cultura Económica. México, DF. 1964.
- LEWKOWICZ, Ignacio: " **ARQUITECTURA PLUS DE SENTIDO** ". Ed: Kliczkowski - CP67. Bs. As, Argentina. 2002. npp: 125.
- MARX, Carlos y ENGELS, Federico: " **LA IDEOLOGÍA ALEMANA** ". Trd: Wenceslao ROSES. Ed: Ediciones Pueblos Unidos. Montevideo, Uruguay .
- MERLEAU PONTY, Maurice: " **FENOMENOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN** ". Ed: Península. Barcelona, España. npp: 469.
- NESBITT, Kate: " **THEORIZING A NEW AGENDA FOR ARCHITECTURE. An anthology of architectural theory 1965 - 1995.** " Ed: Princeton Architectural Press. New York, EE.UU. 1996. npp; 606.
- NORBERG SCHULZ, Christian: " **EXISTENCIA, ESPACIO y ARQUITECTURA** ". Ed: Blume. Barcelona, España. 1975. npp: 145.
- NORBERG SCHULZ, Christian: " **GENIUS LOCI** ". Milán, Italia. 1979.
- NORBERG SCHULZ, Christian: " **INTENCIONES EN ARQUITECTURA** ". Ed: G.Gili. Barcelona, España. 1979. npp: 245.
- ORTEGA Y GASSET, José: " **LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE** ". Ed: Revista de Occidente. Madrid, España. 1958.
- PAZ, Octavio. " **EL ARCO Y LA LIRA. El Poema, La Revelación Poética, Poesía e Historia** ". Ed: Fondo de Cultura Económica. 3ª Edición. México, D.F. 1973. npp 300.
- POSTMAN, Leo: " **PERCEPCIÓN Y APRENDIZAJE** ". Ed: Nueva Visión. Bs As, Argentina. 1974. npp: 159.
- QUARONI: , Ludovico " **Proyectar un edificio, ocho lecciones de Arquitectura** ". Ed: Xarait. Madrid, España. 1980.
- SAGAN, Carl: " **EL CEREBRO DE BROCA** ". Ed: Grijalbo. Bs As, Argentina. 1982.
- SALDARRIAGA ROA, Alberto: " **ARQUITECTURA PARA TODOS LOS DÍAS : La Práctica Cultural de la Arquitectura** ". Ed: Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia.
- SALDARRIAGA ROA, Alberto: " **HABITABILIDAD** ". Ed: Escala. Bogotá, Colombia. 1984. npp:136.
- TECLA, Alfredo: " **PREMISAS DE LA TEORÍA DEL CONOCIMIENTO** ". Ed: Taller Abierto. México, DF. 1986. npp: 255.

- TUDELA, Fernando: " **CONOCIMIENTO Y DISEÑO**". Ed: U.A.M – Xochimilco. México, DF. 1985. npp: 140.
- ZEA, Leopoldo: " **INTRODUCCIÓN A LA FILOSOFÍA**". Ed: U.N.A.M. México, DF. 1988. npp: 257

## **2ª Parte.**

### **.... SOBRE LA TOTALIDAD DE NUESTRA EXISTENCIA.**

- ALESSI, Julia: " **KUSCH, El Escuchador**". Revista Humanitas. N° 25. Ed: F.F y L - U.N. Tucumán. Tucumán, Argentina. 1994.
- BAJTIN, Mijail: " **LA CULTURA POPULAR EN LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO**". Ed: Alianza. Madrid, España.
- BENJAMIN, Walter: " **El fascismo conduce lógicamente a una estetización de la vida política**". Trad. Cast; " **DISCURSOS INTERRUMPIDOS**". Ed: Taurus. Madrid, España. 1973.
- CARLI, Cesar Luis: " **BREVES APUNTES PARA UNA REBELIÓN**". Ed: FAUD – U.N. del Litoral. Santa Fe, Argentina. 2002. npp; 111.
- CASULLO : " **EL DEBATE MODERNIDAD – POSMODERNIDAD**". Ed: El cielo por asalto. Bs As, Argentina. 1993.
- CAVERI, Claudio: " **MIRAR DESDE AQUÍ o la visión oscura de la arquitectura**". Ed: SynTaxis. Bs. As, Argentina. 2001. Npp: 143.
- CAVERI, Claudio: " **UNA FRONTERA CALIENTE o la arquitectura americana entre el sistema y el entorno**". Ed: SynTaxis. BsAs, Argentina. 2002.npp: 287.
- ELIADE, Mircea: " **IMÁGENES Y SIMBOLOS**". Ed. Taurus. Madrid, España.. 1955.
- FERNANDEZ, Roberto: " **EL PROYECTO FINAL. Notas sobre las lógicas proyectuales de la arquitectura al final de la modernidad.**" Ed: Dos Puntos - FARQ - Uruguay. Montevideo, Uruguay. 2000. npp; 215.
- FERNÁNDEZ, Roberto : " **EXPERIENCIA Y CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD**". Artículo publicado en la Revista de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. " **Notas desde el sur**" N° 3. Abril 1994.
- FOLLARI, Roberto: " **MODERNIDAD y POSMODERNIDAD. Una óptica desde América Latina**". Bs.As, Argentina. Ed REI - Aique. 1992.
- GADAMER, Hans Georg: " **VERDAD Y METODO**". ( Tomo I y II ). Ed: Sígueme. Salamanca, España.1996. npp Tomo I: 697, npp Tomo II: 429.
- GONZALEZ LOBO, Carlos:" **VIVIENDA Y CIUDAD POSIBLES**". Ed: Escala – UNAM. Bogotá, Colombia.1998.npp; 230.
- GORELIK:, Adrian: " **¿ CIEN AÑOS DE SOLEDAD ?. Identidad y modernidad en la cultura arquitectónica latinoamericana**". Summarios N° 134. Bs As, Argentina. Marzo / Abril 1990.
- GUARDINI, Romano: " **MUNDO Y PERSONA**". Ed. Guadarrama. Madrid, España. 1953.
- HABERMAS, J.: " **EL DISCURSO FILOSÓFICO DE LA MODERNIDAD**". Ed: Taurus. Bs.As, Argentina.1989.
- HEIDEGGER, Martín : " **CARTA SOBRE EL HUMANISMO**". Ed: PEÑA Hnos. México, D.F. 1998. npp: 128.

- HEIDEGGER, Martín: " **CONSTRUIR , HABITAR, PENSAR** ". Conferencia pronunciada en el "coloquio" sobre Arquitectura celebrado en Darmstadt en 1951. Artículo " Revista de la F. A - U. N. de Colombia - Medellín. **MORAR** ". Volumen I. Junio de 1995.
- HEIDEGGER, Martín: " **EL LENGUAJE** "; *In camino verso il Linguaggio* Milán, Italia; 1973.
- HEIDEGGER, Martín; " **EL SER Y EL TIEMPO** ". Ed: Fondo de Cultura Económica. 7º reimpresión. México, D.F. 1997.npp: 478.
- HEIDEGGER, Martín: " **LA PREGUNTA POR LA TÉCNICA**". Ed: UAP.
- HEIDEGGER, Martín: " **INTERPRETACIONES SOBRE LA POESIA DE HÖLDERLIN** "; Ed: ARIEL. S.A; Barcelona, España. 1983.
- HEIDEGGER, Martín: " **¿ QUÉ ES METAFÍSICA ?** ". Ed: Fausto. 1992.
- KUHN, T.S: " **LA ESTRUCTURA DE LAS REVOLUCIONES CIENTÍFICAS**" Ed: Fondo de Cultura Económica. México, D.F. 1995. npp: 319.
- KUSCH, Rodolfo: " **AMERICA PROFUNDA**". Ed: Bonum. Bs As, Argentina. 1986. npp: 268.
- KUSCH, Rodolfo: " **ESBOZO DE UNA ANTROPOLOGÍA FILOSOFICA AMERICANA**". Ed. Castañedas. Bs As, Argentina. 1978. (1ª Ed).
- KUSCH, Rodolfo: " **GEOCULTURA DEL HOMBRE AMERICANO**". Ed: García Cambeiro. Bs As, Argentina. 1975/6. npp:158. " Colección Estudios Latinoamericanos ".
- KUSCH, Rodolfo: " **OBRAS COMPLETAS. Tomo I.** " Ed: Fundación ROSS. Rosario. Santa Fe, Argentina. 2000. npp: 616.
- KUSCH, Rodolfo: " **OBRAS COMPLETAS. Tomo II.**" Ed. Fundación ROSS. Rosario. Santa Fe, Argentina. 2000. npp: 703.
- LEVINAS, Emmanuel : " **TOTALIDAD E INFINITO** ". Ed: *Sígueme*. Salamanca, España. 1977.
- LYOTARD, Jean François: " **LA CONDICIÓN POSMODERNA**". 1979." **LA POSMODERNIDAD** ". Barcelona, España. Ed. Gedisa. 1995.
- MACHADO, Antonio: " **POESÍA Y PROSA** ". Ed: Colihue. Bs.As, Argentina. 1992.
- MALDONADO, Tomas: " **EL FUTURO DE LA MODERNIDAD**". Ed: Júcar Madrid, España. 1990. npp:
- MONTANER, J. María : " **LA MODERNIDAD SUPERADA. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX** ". Ed: G. Gili. Barcelona, España. 1997. npp; 236.
- NORBERG-SCHULZ, Christian y Otro: " **LOUIS. I. KAHN, Idea e Imagen**". Ed: Xarait. Madrid, España.1980.npp: 133.
- ORTEGA Y GASSET, José: " **HISTORIA COMO SISTEMA** ". Ed: Espasa - Calpe, S.A. Madrid, España. 1971. npp: 146. " Colección Austral ".
- ORTEGA y GASSET, José: " **MEDITACIÓN DE LA TÉCNICA**". Ed: Espasa Calpe. Madrid, España.1954.
- PORTOGHESI, Paolo: " **DESPUES DE LA ARQUITECTURA MODERNA** ". Barcelona. España. Ed. G. Gili. 1984.
- RODRÍGUEZ, Rosa María: " **LA SONRISA DE SATURNO: hacia una teoría de la Transmodernidad** ". Barcelona. España. Ed *Anthropos*. 1989.
- SANTANAYA, George: " **LOS REINOS DEL SER**". Ed: Fondo de Cultura Económica. México,DF. 1985. npp: 698.
- SARLO, Beatriz : " **ESCENAS DE LA VIDA POSTMODERNA. Intelectuales arte y videocultura en la Argentina** "
- SOLA MORALES, Ignasi de : " **LUGAR; PERMANENCIA Y PRODUCCIÓN**". " En Diferencias, Topografías de la arquitectura moderna" Ed: G.Gili. Barcelona, España.1995.



- SPENGLER, Oswald : " **La DECADENCIA DE OCCIDENTE . Bosquejo de una morfología de la historia universal**". Ed: Espasa Calpe. Madrid, España.
- VATTIMO, Gianni: " **EL FIN DE LA MODERNIDAD: Nihilismo y Hermeneu - tica en la cultura Posmoderna**". Barcelona. España. Ed. Gedisa. 1994.
- XIRAU, Joaquin: " **LA FILOSOFÍA DE HUSSERL. Una introducción a la fenomenología.**" Ed: Losada, S.A. Bs As, Argentina. 1941. npp; 251.
- ZEA, Leopoldo: " **LA FILOSOFÍA AMERICANA COMO FILOSOFIA SIN MÁS**". Ed: Siglo XXI. " Colección mínima N°30". México, D.F. 1980. npp: 160.

### **3ª Parte.**

#### **LA ARQUITECTURA .... UN MEDIO SINGULAR DE COMUNICACIÓN ESTÉTICA.**

- ADORNO, Theodor. W: " **TEORÍA ESTÉTICA**". Ed: Orbis – Hyspamerica. Bs As. 1983. npp: 345.
- BAJTIN, Mijail: " **ESTÉTICA DE LA CREACIÓN VERBAL**".
- BERDIAEV, Nicolas: " **LA FILOSOFÍA COMO ACTO CREADOR**" Ed: Carlos Lohlé. Bs As. 1977.npp: 48.
- CAVERI, Claudio: " **EL HOMBRE A TRAVÉS DE LA ARQUITECTURA**" .Ed: Carlos LOHLÉ. Bs As, Argentina. 1967. npp: 137.
- CAVERI, Claudio:" **FICCIÓN Y REALISMO MAGICO EN NUESTRA ARQUITECTURA**". Ed: CP 67. Bs As, Argentina. 1987. npp: 71
- CAVERI, Claudio: " **SURTECTURA**". Ed: Carlos CALLE. Bs As, Argentina. 1991.npp: 78.
- CAVERI, Claudio: " **LA ARQUITECTURA Y LAS PARADOJAS DEL SENTIDO**". Edición limitada e interna ETIT. Bs As, Argentina. 1995. npp: 105.
- DEWEY, J: " **ARTS AS EXPERIENCE**". Ed: Perigee. New York. 1980.
- FERNANDEZ GALIANO, Luis: " **EL FUEGO y LA MEMORIA: Sobre arquitectura y energía**". Ed: Alianza. Madrid, España. 1991..npp: 243.
- FERRATER MORA, José: " **DICCIONARIO de FILOSOFÍA ABREVIADO**" Ed: Sudamericana. Bs As. 1970.
- GADAMER, Hans Georg: " **VERDAD Y METODO**". ( Tomo I y II ). Ed: Sígueme. Salamanca, España.1996. npp Tomo I: 697, npp Tomo II: 429.
- GARCIA OLVERA, Francisco: " **REFLEXIONES SOBRE EL DISEÑO**". Ed: U.A.M. Azcapotzalco. México, DF. 1996. npp: 185.
- HARTMANN, N: " **ESTÉTICA**". Trad. Elsa C. FROST. UNAM. México.1977.
- HEIDEGGER, Martín; " **EL SER Y EL TIEMPO**". Ed: Fondo de Cultura Económica. 7º reimpresión. México, D.F. 1997.npp: 478.
- HERTZBERGER, Herman: " **DIALOGO ENTRE EL HOMBRE Y SU ENTORNO**". Ed Summa. Bs As, Argentina. 1978. " Colección Summarios N°18".
- KUSCH, Rodolfo: " **GEOCULTURA DEL HOMBRE AMERICANO**". Ed: García Cambeiro. Bs As, Argentina. 1975/6. npp:158. " Colección Estudios Latinoamericanos".
- LAPOUJADE, María Noel: " **LA FILOSOFÍA DE LA IMAGINACIÓN**". Ed: Siglo XXI.. México,DF: 1988. npp: 264.
- LARREA, Juan: " **APOGEO DEL MITO**".
- LEFEBVRE, Henry : " **CONTRIBUCIÓN A LA ESTÉTICA**". Ed: La Pleyade. Bs As, Argentina.1971. npp: 157.

- LETELIER, Sofía: " **CALEIDOSCOPIO DE LA CREATIVIDAD. Remirar la Docencia**" Ed: Universitaria. FAU - Universidad de Chile. Santiago, Chile. 2000. Npp; 224.
- LO CELSO, Angel T: " **FILOSOFÍA DE LA ARQUITECTURA**". Ed: U.N. CORDOBA. Cordoba, Argentina. 1952. npp: 317.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso: " **ESTÉTICA DE LA CREATIVIDAD**". Ed: Cátedra. Madrid, España.
- LLORENS, Tomás ( Editor): " **ARQUITECTURA, HISTORIA y TEORIA DE LOS SIGNOS: El Symposium de Castelldefels**" Ed: La Gaya ciencia. Barcelona. 1974. npp: 467.
- MACRAE - GIBSON, Gavin: " **LA VIDA SECRETA DE LOS EDIFICIOS** ". Trd.Fernando Villaverde. Ed. Nerea.
- MANDOKI, Katya: " **PROSAICA: I ntroducción a la Estética de lo cotidiano**". Ed: Grijalbo. México, DF. 1994. npp: 285.
- MERLEAU PONTY, Maurice: " **FENOMENOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN** " Ed: Península. Barcelona, España. npp: 469.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep:" **COMPRENDER LA ARQUITECTURA**". Ed: Teide. Barcelona, España.1985. npp: 157.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep:" **LA ARQUITECTURA COMO LUGAR: Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura**". Ed: G.Gili. Barcelona, España. 1973. npp: 229.
- PÁNIKER, Salvador: " **FILOSOFIA y MISTICA, una lectura de los Griegos** ". Ed. Anagrama. Madrid, España.
- PLAZAOLA, Juan: " **INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA**". Ed: Biblioteca de autores cristianos. España. 1973.npp: 642.
- RESZLER, A: " **LA ESTÉTICA ANARQUISTA** ". Ed: Fondo de Cultura Económica. México, D.F. 1974.
- RUBERT DE VENTOS, Xavier: " **TEORIA DE LA SENSIBILIDAD**". Ed: Barcelona. 1968.
- SALDARRIAGA ROA, Alberto: " **HABITABILIDAD**". Ed: Escala. Bogotá, Colombia. 1984. npp:136.
- SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo: " **ANTOLOGÍA: Textos de Estética y Teoría del Arte**". Ed: UNAM. México, DF. 1997. npp: 553.
- SCHOPEHAUER, Arthur: " **EL MUNDO COMO VOLUNTAD Y REPRESENTACIÓN** ". Ed: Porrúa. México, DF.
- TEILHARD DE CHARDIN: " **EL FENÓMENO HUMANO**". Ed: Orbis – Hyspamérica. Bs AS, Argentina.1984. npp: 318.
- VARGAS SALGUERO, Ramón : " **VILLAGRÁN. Teórico de la Arquitectura Mexicana**".Ed: Asociación de Instituciones de Enseñanza de la Arquitectura de la República Mexicana, A.C. México, D.F. 1993. npp:138.
- XIRAU, Ramón: " **POESIA Y CONOCIMIENTO**". En ANTOLOGÍA de LÓGICA Compiladores ESPINOSA, M<sup>a</sup>.R y MARTINEZ, Fernando. Ed: Colegio de Filosofía Univ. Lasalle. México, DF. 1980. npp: 183.
- ZAID, Gabriel: " **LA POESIA EN LA PRÁCTICA** ". México. Ed. Fondo de Cultura Económica.1985.npp 137.Colección " Lecturas Mexicanas " N° 98.

#### **4ª Parte.**

#### **LA POÉTICA EN EL TERRITORIO DE LA ARQUITECTURA.**

- ARISTÓTELES: " **POÉTICA** ". Trad. Ángel T. Cappelletti. Ed: Monte Ávila. Caracas, Venezuela. 1990.
- ARGERAMI, Omar : " **PSICOLOGÍA DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA** " . Ed: Columba. Bs As, Argentina. 1968. npp: 95.
- BEUCHOT, Mauricio: " **TRATADO DE HERMENÉUTICA ANALÓGICA** ". Ed: UNAM. México, DF. 1997. npp: 137.
- BLAQUE, W: " **OBRA POÉTICA** ". Ediciones 29. Barcelona, España. 1992.
- BOHIGAS, Oriol: " **CONTRA UNA ARQUITECTURA ADJETIVADA** ". Ed: Seix - Barral. Barcelona, España. 1969. npp: 159.
- BOHIGAS, Oriol : " **PROCESO Y ERÓTICA DEL DISEÑO** ". Ed: La Gaya Ciencia. Barcelona, España. 1972.
- CALVINO, I : " **SEIS PROPUESTAS PARA EL PROXIMO MILENIO** " . Ed. Siruela. Madrid, España. 1995.
- CAVERI, Claudio: " **LA ARQUITECTURA Y LAS PARADOJAS DEL SENTIDO** ". Edición limitada e interna ETIT. Bs As, Argentina. 1995. npp; 105.
- CERACI, Maurice: " **LA LECTURA DEL AMBIENTE** ". Ed: Infinito. Bs As., Argentina . npp: 204.
- DEWEY, J: " **ARTS AS EXPERIENCE** ". Ed: Perigee. New York. 1980.
- DOBERTI, Roberto y Otros: " **BASES CONCEPTUALES DEL DISEÑO. Teoría del Habitar** ". Ed: FAUD- UBA. Bs As, Argentina. 2000. npp; 143.
- DOBERTI, Roberto: " **RELATOS DE LA FORMA Y LA TEORIA** ". Ed: CP67. Bs As. 1997. npp: 117.
- DONDIS, D.A: " **LA SINTÁXIS DE LA IMAGEN: Introducción al alfabeto visual** ". Ed: G.Gili. Barcelona, España. 1982. npp: 210.
- DRI, Ruben. R: " **LOS MODOS DEL SABER Y SU PERIODIZACIÓN: Introducción Epistemológica** ". Ed: El Caballito. México, DF. 1983. npp: 162.
- FEYERABEND, Paul : " **ADIÓS A LA RAZÓN** ". Ed: REI. Bs.As, Argentina. 1990.
- FRANCIA, Alvaro: " **INTRODUCCIÓN A LA TEORÍA GENERAL DE SISTEMAS: En torno a la comprensión sistémica de la cultura** ". Ed: Librería Agropecuaria. Bs. As, Argentina. 1984. npp: 88.
- GADAMER, Hans Georg: " **VERDAD Y METODO** ". ( Tomo I y II ). Ed: Sígueme. Salamanca, España. 1996. npp Tomo I: 697, npp Tomo II: 429.
- GIORDANO, Liliana y D'ANGELI, Liliana: " **EL HABITAR : Una orientación para la investigación proyectual** ". Actas del segundo congreso internacional. Ámbito latinoamericano. Ed: Laboratorio de Morfología - FADU -UBA. Bs. As, Argentina. 1999. npp: 500.
- GOETHE, J.W: " **POESIA Y VERDAD** ". Editorial : Porrúa. México, D.F. 1983.
- GREGOTTI, Vittorio: " **EL TERRITORIO DE LA ARQUITECTURA** ". Ed: G. Gili. Barcelona, España. 1972. npp: 210.
- HEIDEGGER, Martín: " **EL LENGUAJE** "; *In camino verso il Linguaggio*. Milán, Italia; 1973.
- HEIDEGGER, Martín: " **INTERPRETACIONES SOBRE LA POESIA DE HÖLDERLIN** "; Ed: ARIEL. S.A; Barcelona, España. 1983.
- HEIDEGGER, Martín: " **LA PREGUNTA POR LA TÉCNICA** ". Ed: UAP.
- HIERRO GOMEZ, Miguel: " **EXPERIENCIA DEL DISEÑO** ". Tesis UNAM. Div. Estudios de Posgrado. F A - UNAM. 1997. npp: 157.
- INSTITUTO COLOMBIANO PARA EL FOMENTO DE LA EDUCACIÓN SUPERIOR: " **HISTORIA Y EPISTEMOLOGÍA DE LAS CIENCIAS** ". Ed: ICFES. Medellín. 1982. npp: 234.

- LAPOUJADE, María Noel: " **LA FILOSOFÍA DE LA IMAGINACIÓN**". Ed: Siglo XXI.. México,DF: 1988. npp: 264.
- MACHEREY, Pierre : " **PARA UNA TEORÍA DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA. (Algunos Conceptos Elementales)** ". Ed: UNAM. México, D.F. 1976. npp: 92. . " Colección: Cuadernos del TAI -1 ".
- MANDOKI, Katya: " **PROSAICA: Introducción a la Estética de lo cotidiano**". Ed: Grijalbo. México, DF. 1994. npp: 285.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep: " **POÉTICA Y ARQUITECTURA** ". Ed: Anagrama. Barcelona, España.1981. npp. 121. " Colección Argumentos ".
- PAZ, Octavio. " **EL ARCO Y LA LIRA** ". 3ª Edición. México, D.F. 1973. npp 300.
- PALAZÓN, Mº Rosa:" **REFLEXIONES SOBRE ESTÉTICA A PARTIR DE ANDRE BRETÓN**". Ed: UNAM. México, DF. 1991. npp: 515.
- PLATÓN: " **EL BANQUETE** ". Ed: Porrúa. México, D.F.
- RAMÍREZ, José Luis: " **LA TEORÍA DEL DISEÑO Y EL DISEÑO DE LA TEORÍA**". ( Artículo).
- RICOEUR, Paul: " **LA METÁFORA VIVA** ". Ed: Megápolis. Bs.As, Argentina. 1975. npp: 469.
- ROGERS, Ernesto. N: " **EXPERIENCIA DE LA ARQUITECTURA**". Ed: Nueva Visión. Bs As, Argentina.1965. npp: 230.
- SALDARRIAGA ROA, Alberto: " **HABITABILIDAD**". Ed: Escala. Bogotá., Colombia 1984. Npp: 136.
- SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo: " **FILOSOFÍA DE LA PRÁXIS**". Ed: Grijalbo. México, DF.1972. npp: 365.
- SANTANAYA, George: " **TRES POETAS FILOSOFOS** ". Ed: FCE - SEP. México, D.F. 1985.
- STRAWINSKY, I: " **POÉTICA MUSICAL** ". Ed. Taurus. Barcelona , España.
- SUBIRATS, Eduardo: " **ARQUITECTURA Y FILOSOFÍA**". En " *La Flor y El Cristal. Ensayos sobre Arte y Arquitectura modernos*". Ed: Anthropos. Barcelona, España. 1986.
- TODOROV, Tzvetan: " **POÉTICA. ¿Qué es el estructuralismo**". Ed: Losada, S.A. Bs As, Argentina.1975. npp; 100.
- TUDELA, Fernando: " **ARQUITECTURA Y PROCESOS DE SIGNIFICACIÓN**". Ed: Edicol. México, DF. 1980. npp: 230.
- VALÉRY, Paul.: " **EL ALMA Y LA DANZA. Eupalinos o El Arquitecto**" Tr.José Carner. Ed.Losada.S.A. Bs As, Argentina. 1940.npp 171.
- VIVANCO RÍOFRÍO, Enrique: " **APROXIMACIÓN A LA POÉTICA DE GAUDÍ** ". Ensayo publicado en " *Revista Trama* ". Bs As, Argentina.
- ZAID, Gabriel: " **LA POESÍA EN LA PRÁCTICA** ". Ed. Fondo de Cultura Económica. México, D.F.1985.npp 137." Colección Lecturas Mexicanas " N° 98.
- ZAMBRANO, M: " **FILOSOFÍA Y POESÍA** ". Ed: Fondo de Cultura Económica. Madrid, España.1987.