



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ARQUITECTURA

**Ensayo crítico acerca de la inconsistente relación entre arquitectura y
habitar. La posibilidad de proyectar el mundo circundante.**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO/A EN ARQUITECTURA
En el campo de conocimiento de
Diseño Arquitectónico

PRESENTA:
Arq. Alejandro Núñez Alfaro

TUTOR/A PRINCIPAL
Dr. Adrián Baltierra Magaña
Facultad de Arquitectura

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
Mtro. Héctor García Olvera
Facultad de Arquitectura

Dr. Ricardo René Horneffer Mengdehl
Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad Universitaria, CDMX, agosto 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



ENSAYO CRÍTICO ACERCA DE LA INCONSISTENTE RELACIÓN ENTRE ARQUITECTURA Y HABITAR

LA POSIBILIDAD DE PROYECTAR EL MUNDO CIRCUNDANTE

Generación de ingreso 2020-I

Universidad Nacional Autónoma de México | Maestría en Arquitectura | Diseño Arquitectónico
Tesis que para obtener el grado de Maestro en Arquitectura presenta: **Arq. Alejandro Nuñez Alfaro**

Tutor Principal: Dr. Adrián Baltierra Magaña

Miembros Comité Tutor: Mtro. Héctor García Olvera y Dr. Ricardo René Horneffer Mengdehl

Sinodales: Dr. Miguel Hierro Gómez y Mtro. Gustavo Víctor Casillas Lavín



Agradecimientos

Quisiera agradecer primeramente a la Universidad Nacional Autónoma de México por permitirme continuar con mi educación académica y así poder seguir formándome críticamente. Así mismo agradecer al sistema de becas CONACYT por el apoyo económico para realizar esta investigación.

A mi familia y a mi novia por siempre estar presentes y ser un gran respaldo. También a mis amigos, *los migueles*, quienes siempre estuvieron abiertos al diálogo. A mis compañeros del posgrado con los cuales compartí ideas, debates y entusiasmo por el asombro, aprendizaje y la reflexión.

También quiero agradecer enormemente a mis tutores: Adrián, Héctor y Fabio, que sus observaciones y conocimientos fueron una guía invaluable. Igualmente, a grandes y estimados maestros del Posgrado en Arquitectura como Miguel Hierro, Gustavo Casillas, Iván San Martín, Peter Krieger, entre otros, de los cuales aprendí significativamente. Mi profundo agradecimiento a Ricardo Horneffer y los valiosos miembros del Seminario de Ontología y Metafísica de la Facultad de Filosofía y Letras que me acercaron al pensamiento filosófico y acrecentaron mi gusto por el camino del pensar. Del mismo modo, también agradezco a la profesora de alemán, Elisa Pérez, y a la Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción de la UNAM la oportunidad que me brindó para poder estudiar otro idioma.

Reconozco que este trabajo de investigación constituye un gran esfuerzo que reúne múltiples visiones, perspectivas y panoramas, que solo fue posible al tejer los aportes de todos los mencionados anteriormente.

ÍNDICE

00. Introducción .../ 07

El argumento de investigación

01. La tensión entre la arquitectura, las formas de vida y el habitar .../ 11

- 1.1 El aprendizaje de la arquitectura en el campo de un conocimiento inestable...../ 13
- 1.2 Acercamiento a la arquitectura desde posturas divergentes...../ 19
 - Los hechos o las formas de vida
- 1.3 La pertinencia de preguntarse por el habitar en arquitectura...../ 24

La construcción mítica del habitar

02. La relación entre arquitectura y habitar...../ 27

- 2.1 Los antecedentes del habitar...../ 29
 - La relación de la experiencia en el espacio
- 2.2 El habitar de lo tectónico a la experiencia espacial...../ 34
 - La revalorización del ser humano moderno
- 2.3 El habitar onto-fenomeno-lógico...../ 43
 - El fenómeno de la experiencia
- 2.4 El habitar en los medios de difusión...../ 52
 - La diversidad en el discurso de lo habitable
- 2.5 La visión académica...../ 66
 - La perspectiva antropológica del habitar

Ampliando el horizonte de comprensión del habitar

03. Otro panorama del habitar/ 93

- 3.1 La habitabilidad como rasgo humano...../ 95
 - Actividad fenomenológica existencial
- 3.2 *Oikodomía*...../ 99
 - Estructuras de desarrollo para el habitar fenomenológico-existencial
- 3.3 *êthos* como hábito dinámico en interacción asociativa...../ 106
- 3.4 La noción del *Umwelt* o mundo circundante...../ 116
- 3.5 El habitar humano enganchado a su mundo circundante...../ 121

De la arquitectura y su proceso de producción

04. La actividad de proyectar el mundo circundante	/ 129
4.1 Buscando la arquitectura desde el <i>arkhē</i>	/ 131
4.2 El diseño como proceso, el configurar a cambio de diseño.....	/ 141
4.3 El proyecto arquitectónico surge del <i>λόγος</i>	/ 154
4.4 La posibilidad de proyectar el mundo circundante habitable.....	/ 169

Consideraciones finales

05. Volver a pensar: el habitar y la arquitectura	/ 199
5.1 Notas de cierre en torno al habitar y la arquitectura.....	/ 201

Otros

Bibliografía.....	/ 222
Referencias de imágenes.....	/ 231
Anexo01_ (el) Construir, (el) Habitar, (el) Pensar	/ I -XXIV
conferencia presentada por Martin Heidegger en Darmstadt (1951)	
traducción actualizada y notas por Alejandro Nuñez Alfaro	
Anexo02_ Aristóteles, Ética Nicomáquea, Libro VI, 4, 1140a.....	/ XXV-XXX
Texto original en griego y recopilación de traducciones	

00

Introducción

Por lo que se refiere a la crítica, en cierto sentido, se ha entendido como una opinión personal y subjetiva que se hace a partir de experimentar algún suceso, hecho o acontecimiento. Sin embargo, se inserta entre un horizonte racional y uno interpretativo. En particular, la crítica inició, según el arquitecto español Josep María Montaner, a partir del movimiento de la ilustración y tuvo su base en la formación de juicios propuestos en la filosofía de Immanuel Kant. Hay que mencionar que desde la perspectiva kantiana un juicio puede ser analítico o sintético, de los cuales los sintéticos generan mayor interés por la capacidad de añadir información nueva a lo expresado. En el caso de la crítica arquitectónica, los debates generalmente se sustentan a partir de textos en donde se plasman reflexiones subjetivas de edificaciones o fenómenos arquitectónicos. Si bien estos suelen formularse de forma sintética *a posteriori*, es decir, a partir de razonamientos derivados de la experiencia, ¿cómo podemos asegurar la certeza de dichos juicios? De ahí que debamos preguntarnos, ¿qué postura se deberá tomar al acercarse a textos de arquitectura, tanto para escribir como para leer?

A su vez Montaner explica que el ensayo es una herramienta que permite la crítica y es necesario, igualmente, crear vínculos entre posturas razonadas con elementos subjetivos. El arquitecto español explica que el ensayo “debe basarse en plantear preguntas, mostrando la arbitrariedad de las convenciones”¹. Considerando el sustento teórico y la contraposición de perspectivas diversas, como condiciones principales, el cuestionamiento a lo establecido se vuelve una de las motivaciones principales para la reflexión. Así mismo, la duda admite la posibilidad de un análisis abierto, estableciéndose así la flexibilidad de una respuesta que permita acercarse al conocimiento de lo humano a través de las relaciones entre disciplinas. Ya que al ser necesaria una evaluación interpretativa de las interrelaciones de un fenómeno, la crítica se vuelve, también, un ejercicio hermenéutico. Es así que el ensayo se convierte en un poderoso registro de pensamiento con la posibilidad de generar cultura y conocimiento, como insistió José Ortega y Gasset “todas las ideas son hijas de la duda”².

Por otro lado, Susan Sontag en *Contra la interpretación*, ya desde mediados del siglo pasado, advierte que la excesiva interpretación genera una hipertrofia intelectual, desdeñando la capacidad sensible. Si esto es así, ¿por qué hacer, entonces, una crítica a los textos de arquitectura? ¿Por qué apuntar a las ideas y no a la obra materializada? En cambio, ¿no sería mejor simplemente escaparnos de las letras y ser sensibles a lo que sucede a nuestro alrededor? Es precisamente a causa del abuso de interpretaciones que es necesario hacer una revisión teórica de las nociones que intentan explicar los fenómenos. En el caso de la arquitectura es conveniente examinar las bases intelectuales que dicen soportar la construcción material del fenómeno arquitectónico. Es por esto que, dentro del quehacer del ensayo crítico, está más que nada el contextualizar las ideas del presente haciendo una lectura de las influencias del pasado. De modo que lo importante se enfoca en reconquistar el terreno de lo ya dado y de lo poco cuestionado.

Así, se pone en duda en esta investigación la noción de habitar o de lo habitable y, a su vez, salta el cuestionamiento acerca de lo que se ha entendido por arquitectura, para así poder presentar alguna posibilidad de proyectar el mundo circundante. A pesar de que a primera vista el habitar es inherente al

¹ Josep María Montaner, *Arquitectura y crítica*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2017),10.

² Montaner, *Arquitectura*, 10.

ser humano pareciera que la arquitectura, por su posible conexión vivencial, también tiene un vínculo con el habitar. Sin embargo, cuestionando la premisa anterior, la producción arquitectónica desde el proyecto, ¿tiene la posibilidad de producir o diseñar arquitectura a partir de la noción de habitar? Más aún, esta forma de producir arquitectura, que pone al ser humano como pieza central, ¿es capaz de planear, prever o proyectar el habitar? Para la investigación se hace necesaria la reflexión que considera la probabilidad de que dentro del campo de la arquitectura se haya permeado una idea acerca del habitar que, como consecuencia, esté poniendo un valor equívoco en las edificaciones o en los productos del diseño arquitectónico. De modo que es preciso hacer una revisión en torno al habitar, la producción arquitectónica y su relación con lo humano.

Antes de examinar la noción del habitar se plantean las premisas que motivan la investigación y que sustentan la importancia de la relación entre formas de vida y arquitectura. Posteriormente, con el sentido de historiar la idea del habitar en el campo de la arquitectura se abordan los diferentes discursos que han creado, quizá, un mito entorno a este tema. Más adelante, con el propósito de ampliar el horizonte de comprensión, se hace frente a otras perspectivas, un poco ajenas al campo, que han trazado un vínculo estrecho entre el ser humano, el lugar en que habita y la forma en que lo hace. Para finalmente acercarse críticamente a las nociones de arquitectura, diseño y proyecto, y cómo estas tienen un papel relevante en la conformación del *mundo circundante* humano que traza una línea que rebasa lo tectónico. Así mismo me es sugerente rescatar el concepto alemán de *Umwelt* o *mundo circundante* especialmente porque retoma el vínculo estrecho que se establece entre ser humano y entorno y, por tanto, pienso que sumado a la reflexión arquitectónica tiene el potencial para enlazar el mundo significativo con uno simbólico.

Acorde con la idea de que el ser humano es productor de su propio *mundo circundante*, que él mismo modela a partir de artefactos, los cuales lo acompañaran en su habitar fenomenológico y ontológico, se vuelve relevante la revisión de la noción de proyecto y diseño como actividades anticipatorias involucradas en el proceso de producción de lo arquitectónico. A mi parecer, ambas nociones han sido encasilladas en un marco de referencia ambiguo, el cual es difícil de superar. Así mismo, me es importante examinar algunas diferencias entre ambas nociones que permitan identificar los límites de su

quehacer y, a su vez, determinar un posible camino que vincule el proceso de producción arquitectónica con el habitar humano. Esto es, con la presente investigación se aspira a emprender un camino para repensar la noción de habitar, que se ha asumido como una actividad estrictamente enlazada a la presencia, de tal manera que pueda abrirse la posibilidad de ser pensada, en el campo del proceso de producción arquitectónica, como el hecho que conecta, desde el diálogo, la memoria, el recuerdo y la imaginación con el fenómeno en sí mismo.

Me parece importante recalcar la postura de ofrecer un ensayo, ya que a través de él es posible re-considerar las nociones establecidas; incluso el mismo concepto de ensayo permite hacer énfasis en que es una propuesta revisable e incluso de trabajo. Ciertamente no desvirtuando el valor de una tesis de maestría, sino por el contrario, hacer evidente que es necesario seguir cuestionando las ideas, conceptos o premisas más arraigadas. Abordar las ideas mencionadas anteriormente de manera crítica es la tarea central en la que me he embarcado, la cual me ha mantenido con desvelos y con constantes dudas, pero de cierta manera con gozo por la investigación en el campo del diseño arquitectónico.

EL ARGUMENTO DE INVESTIGACIÓN

01

La tensión entre arquitectura,
las formas de vida y el habitar



1.1

El aprendizaje de la arquitectura en el campo de un conocimiento inestable

Por alguna razón en algún momento de mi vida decidí estudiar arquitectura, una carrera profesional que en mi imaginario tenía que ver con el dibujo y los edificios; más que nada con las casas, esos objetos que parece que se construyen por todo el mundo sin reparo con infinidad de formas, materiales y colores. Mi ignorancia y mi pasión por el dibujo me encaminaron a una carrera profesional en la que he encontrado paulatinamente incertidumbres. Esto ha generado en mi cada vez mayor confusión entre el sentido de lo que se produce y lo que se le nombra como arquitectura. Al contrario del ejercicio profesional, pareciera que en la vida cotidiana un encargo de arquitectura tiene que ver con la solución formal de una construcción. Incluso da la sensación de que el conocimiento adquirido por haber estudiado arquitectura se refleja en los planos.

He de confesar que, en varias ocasiones, personas ajenas al mundo de la arquitectura me han preguntado, con más inocencia que ignorancia pero sin vacilación, ¿cuánto cobras el plano? Pregunta que no he sabido responder, no sólo por la deficiencia académica en cuanto a administración se refiere, sino que no he sabido descifrar dónde está el valor real de la arquitectura. Ante eso, siempre he pensado que el posible valor de la arquitectura no está realmente en los planos o dibujos, especialmente los técnicos, y sin embargo pareciera que, en general, el valor se suele medir en la cantidad de producción gráfica.

Lo que considero más lamentable de lo anterior es que aún no sé si mi falla para encontrar respuesta a tan sencilla pregunta se deba a la ausencia de conocimiento suficiente, profesional o académico, o quizá simplemente aquella persona que me pregunta no tiene idea de lo que está hablando.

Dicho lo anterior es que me parece confuso el quehacer del arquitecto en comparación al ejercicio de otros profesionales, quienes también están involucrados en la producción de edificaciones, como, por ejemplo, los ingenieros civiles. En términos generales se cree –o se asume– que la diferencia está en que el arquitecto es el que hace el plano y el ingeniero el que calcula y dirige a los obreros para construir lo que el arquitecto dibujó. Sin embargo, esto no deja claro si en aquello dibujado se presenta la arquitectura o en qué medida la arquitectura se expresa una vez que se ha construido aquel dibujo, sino que ambos, tanto lo dibujado como lo construido, se vuelven de ambigua y libre interpretación.

En la formación académica se presentan múltiples visiones que ofrecen diferentes panoramas de cómo entender la arquitectura. Estudiándola desde diferentes ángulos, cada una, pone énfasis en un valor específico, que demuestran la condición variable en el pensar arquitectónico. A grandes rasgos la academia divide el estudio de la arquitectura en análisis histórico, teórico y proyectual-constructivo. Mientras que la revisión histórica pone importancia en el estudio de las culturas, insertadas en una línea de tiempo, que se manifiestan a través de los edificios, el estudio teórico intenta acercarse desde las palabras enunciadas en tratados o ensayos, que a su vez históricamente han acompañado la producción arquitectónica. Es decir, tanto el análisis histórico como el teórico comparten secuencias temporales tratando de verse reflejados en la base material edificatoria de la profesión.

En cuanto al proyectual-constructivo, se tratan varias cuestiones enfocadas particularmente al desarrollo objetual. Según el plan de estudios para la licenciatura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, para la actividad realizada en esta área “se emplean recursos instrumentales y conceptuales para resolver un problema arquitectónico considerando las demandas sociales, el contexto físico, los recursos materiales y económicos y la experiencia espacial como expresión de

un valor cultural relevante.”³ No obstante, en dicha premisa recaen algunas cuestiones que merecen ser revisadas, por ejemplo, se podría interpretar que la tarea del proyectar se centra en resolver los problemas arquitectónicos, cuando en principio no se sabe distinguir o definir uno. Más aún, podría decir que en todo el plan de estudios no se menciona de dónde proviene, cómo surge o cómo identificar dicho problema; o si el adjetivo “arquitectónico” califica, realmente, al problema o, más bien, a la solución. Por lo que ya, en primer lugar, si asumimos que el proyectar resuelve problemas, tendríamos que preguntarnos cuál es tal problema a resolver y, cuestionarnos cómo la arquitectura podría responder. Por otro lado, en lo descrito por la Facultad de Arquitectura, ¿es posible asegurar que la consecuencia de aplicar “recursos instrumentales y conceptuales”, en la actividad de proyecto, den como resultado algo que pueda ser considerado como arquitectura? Ambas situaciones, tanto la definición del problema como la aplicación de ciertos medios para producir alguna posible solución “arquitectónica”, deberían llevarnos a pensar acerca de qué estamos entendiendo por arquitectura.

En lo anterior recae algo de suma importancia, que, me parece, ha propiciado la tendencia al desarrollo estético de un objeto, tanto académica como profesionalmente: quizá se ha confundido el objeto arquitectónico con el problema arquitectónico. No podría asegurar que durante el desarrollo de un proyecto se resuelve lo arquitectónico de los problemas, a pesar de que según el mismo plan de estudios es la actividad característica de la profesión, pero me parece que lo que intenta resolver es la constructividad o la materialidad de un objeto. A través del proyecto se pretende que el arquitecto se acerque a las probables eventualidades que podrían presentarse durante la ejecución de un objeto en la realidad. Sin embargo, las preguntas subsiguientes que saltan son: ¿puede el objeto por sí mismo resolver aquel problema arquitectónico? Al resolver un problema arquitectónico a través de un objeto, ¿este se convierte en arquitectura? A partir de lo anterior, me parece que se vuelve confuso, incluso para la disciplina misma, encontrar la certeza de lo que se produce, uno ya se preguntaría, ¿qué se produce cuando se desarrolla un proyecto? ¿un objeto o arquitectura?

³ Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], Facultad de Arquitectura [FA], Plan de Estudios 2017, Licenciatura en Arquitectura, Tomo 1, (Ciudad de México: UNAM, Facultad de Arquitectura, s.f), 66. En línea: <https://arquitectura.unam.mx/plan-de-estudios-arq.html>

La formación del arquitecto, como profesional, se basa principalmente en el cumplimiento de ciertos créditos o asignaturas indispensables, las cuales están marcadas bajo la normativa o regulación expresada en los planes de estudios académicos. Por ejemplo, en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, bajo el plan de estudios en el cual desarrollé mi formación académica, al parecer se buscaba que las asignaturas fueran instrumentos de conocimiento o herramientas útiles para el ejercicio de la profesión. Las actividades realizadas en la academia, supuestamente, debían preparar al arquitecto en formación ante escenarios posibles en el futuro desarrollo profesional; además, se analizaban textos o discursos acerca de arquitectura y su producción, a partir de los cuales se intentaba establecer alguna reflexión teórica.

Sin embargo, en el contexto de una definición ambigua de arquitectura, ¿en qué medida se ha idealizado el aprendizaje arquitectónico basado en conceptos abstractos preestablecidos, aplicándolos como válidos, sin dudar de ellos? Enrique Walker explica que una de las premisas para Bernard Tschumi al formar la escuela de arquitectura de Columbia, en Estados Unidos, era hacer la distinción entre una escuela basada en preguntas y otra en respuestas. A grandes rasgos, apunta Walker que ambos tipos de escuela son necesarios y relevantes, pero la diferencia más significativa está en que la escuela que se basa en respuestas, a su vez se sustenta en una concepción relativamente estable de lo que es la arquitectura, de la cual parte para administrar el conocimiento de manera piramidal. Mientras que la escuela basada en preguntas precisamente mantiene abierta la respuesta al mismo cuestionamiento. En particular con la escuela de Columbia, Tschumi, hace más de 30 años se preguntaba, ¿cuál es el estado de la arquitectura hoy? Cuestionamiento que, me parece, es necesario hacer constantemente. Al mismo tiempo que la profesión arquitectónica requiere de conocimientos estables para ejercer su quehacer, Walker apunta que “la arquitectura comparte con las artes, el cine, la filosofía el hecho de que es una forma de pensamiento que está constantemente cuestionando sus límites y su centro”⁴, por lo que me pregunto, ¿en verdad se cuestiona teórica y prácticamente el

⁴ Enrique Walker, “Andamios”, Conferencias online: Taller Madrid Lessons, Departamento de proyectos Arquitectónicos ETSAM [Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid] UPM [Universidad Politécnica de Madrid], 08 febrero 2021, video, 46m42s <https://www.dpaetsam.com/post/6659>

oficio del arquitecto para llevar el conocimiento al límite y tratar de ampliar el horizonte teórico y práctico?

En retrospectiva, puedo decir que en el Taller de Proyectos en la Facultad me enseñaron, más que nada, a pensar en la configuración de un objeto, en determinar sus condiciones materiales y criterios constructivos, en desarrollar una imagen que respondiera a ciertas proporciones, remates visuales o geometrías complejas. También recuerdo a maestros argumentar que para hacer arquitectura había que “hablar en arquitectura”, otros comentaban que se debía poner atención a los detalles, que toda propuesta debía tener un concepto del cual partir o que, para componer un proyecto, había que esbozar ciertos ejes de referencia y tratar de que el trazo respondiera a ellos, algunos otros sin mucho que aportar, solo decían: “búscales”. Así, con cierta habilidad y estudio personal de casos análogos, fui adquiriendo experiencia que se vio reflejada en lo que se podría pensar como un buen desempeño profesional. Sin embargo, ahora me pregunto: ¿qué de importancia para la arquitectura tiene que una ventana tenga cierta medida específica, que esté a cierta altura o que deje pasar cierta cantidad de luz?, ¿qué es lo que, verdaderamente, resuelve el diseño de esa ventana / puerta / pasillo / recámara / etc.? ¿Por qué y para quién sería relevante ese diseño?

Por ejemplo, recientemente en la oficina donde trabajo me han pedido que diseñe un módulo de servicios sanitarios para un deportivo público; será una pequeña pieza separada, pero parte de un conjunto. Para este módulo construido con concreto armado se considerarán acabados de bajo mantenimiento, ya que se espera que su cuidado sea bastante bajo. Por un lado, me pregunto, ¿qué relevancia tiene cualquier aspecto del diseño de este u otro módulo del conjunto deportivo? Las decisiones del proyecto en el proceso de diseño como, por ejemplo, si se coloca un cierto tipo de acabado en piso, qué tipo de luminarias y por donde pasará la instalación eléctrica, si cuenta con ventanas de proyección con cristal claro centradas al espacio, etc., todos estos cuestionamientos, ¿son preguntas de arquitectura, de diseño o de construcción? La solución de ellos acerca, por ejemplo, el módulo de baños del deportivo anteriormente mencionado, ¿más hacia un objeto que pueda llamarse arquitectónico, objeto de diseño o solo resuelven preguntas que facilitan la decisión del constructor para ejecutar su trabajo? Haber pasado por ese proceso de

elección y que al final se logre producir un objeto con cierta cercanía a su planificación, ¿lo hace un objeto arquitectónico o ser arquitectura?

¿Por qué probablemente el humilde módulo de baños que se logrará materializar con el esfuerzo colectivo de un sinnúmero de actores, difícilmente podría considerarse arquitectura y por qué los famosos Baños Trenton, propuesta del arquitecto Louis Kahn, sí pueden ser considerados arquitectura?, ¿qué o quién decide lo que se puede considerar como arquitectura?, ¿qué es lo que hace a algo ser arquitectura?

¿Es importante definirlo o es más importante hacerlo? Es decir, ¿es más importante cuestionarse qué sí puede considerarse arquitectura, o es más importante construir algo y materializar espacios para las necesidades humanas? Si en el caso de que no tuviera sentido reflexionar acerca de la arquitectura, ¿por qué hay tantos arquitectos y no arquitectos tratando de definir y describir qué es la arquitectura o cómo llegar a ella? Si tuviera mayor importancia la construcción de espacios para las necesidades, entonces, ¿los tratados de arquitectura que hablan de proporciones, estética y belleza en la arquitectura se convierten en ambiguos, superficiales y subjetivos, dándole mayor valor a los manuales que hablan sobre cómo construir o edificar?

Ante todos estos cuestionamientos, como mencioné al principio, la producción arquitectónica genera en mí cada vez mayor confusión en cuanto a la determinación de un origen o un principio que sea claro y que pueda ser capaz de fundamentar las decisiones, tanto de proyecto como de construcción, con el objetivo de aproximarme a intentar producir aquello que se llama arquitectura.

1.2

Acercamiento a la arquitectura desde posturas divergentes Los hechos o las formas de vida

Pensar la arquitectura involucra acercarse a ella desde perspectivas diferentes; así como para toda disciplina, las reflexiones en torno al campo de conocimiento de la arquitectura pueden incluir un sinnúmero de temáticas desde diferentes visiones. Anteriormente se mencionaron algunos, como la histórica, teórica, proyectual, constructiva, pero también se puede hablar de aspectos económicos, culturales, políticos, o incluso desde ángulos de otras disciplinas como la antropología, la lingüística, narrativa, filosofía, etc.

El enfoque que más me interesa abordar es el que se encarga del proceso de creación o desarrollo de lo que se supone es o se considera arquitectura, especialmente el origen o el punto de partida de aquellas decisiones o criterios que se pudieran definir durante el proceso de su producción. Para ello me he acercado, más que a las definiciones de arquitectura hechas por arquitectos y no arquitectos, a un par de puntos de vista diferentes que me parece abarcan, a grandes rasgos, la forma de aproximarse a la arquitectura. Estos puntos de vista están expuestos en un par de libros, *Los hechos de la arquitectura* escrito por Fernando Pérez, Alejandro Aravena y José Quintanilla; y *La buena vida* obra de Iñaki Ábalos. Se podría decir que, en cierta medida, tienen diferentes modos de aproximación, pero coinciden en tener la intención de explicar la arquitectura y elementos que la originan a través de fáciles ideas que permitan a cualquier persona, iniciada en la arquitectura o no, entender lo que por arquitectura se refiere.

La propuesta del libro *Los hechos de la arquitectura*, como lo mencionan sus autores, “procura atenerse a los hechos de arquitectura, entendiendo por tales, una relación precisa entre forma y vida, o todavía más radical, entre las estructuras y los usos.”⁵ Sin embargo, a pesar de que los autores intentan describir dicha relación, la aproximación a la arquitectura termina siendo una revisión objetiva –medidas, composición y proporciones– de varias construcciones con una secuencia histórica, desde los griegos a la actualidad. Es así que, se analizan edificios como el Partenón, el Panteón romano, la Alhambra, el monasterio del Escorial, el pabellón de Barcelona o la Villa Savoye. Sin embargo, también incluyen algunos otros espacios curiosos como el Zócalo de la Ciudad de México, tal vez por acercarse a la perspectiva urbana, además aparecen un par de edificios menos renombrados ubicados en Chile y el único proyecto sin construir es el Cenotafio a la memoria de Newton. Pese a que los análisis de los edificios están enfocados principalmente a describir las características físicas, en algunas ocasiones hacen referencia a la espacialidad, por ejemplo, Aravena menciona:

[...] Se ha dicho que el gran aporte de Roma a la historia de la habitación humana fue el espacio interior. A diferencia de Grecia, donde la arquitectura probaba su punto con volúmenes que eran vistos desde el exterior, en Roma la arquitectura tenía sentido a partir del espacio interior (cubierto o no).⁶

Con la anterior idea acerca del sentido de la arquitectura se puede cuestionar si el significado de arquitectura puede ser variable dependiendo de la época. Acorde con lo anterior, la variable temporal en la que actúa la arquitectura tendría que ver más con un significado cultural, que con un posible uso durante un periodo prolongado. De ser así, cabe la posibilidad de que las transformaciones o rehabilitaciones de edificios antiguos no tengan que ver con un rescate del patrimonio, sino con que la significación cultural arquitectónica ha cambiado y es posible adaptar espacios físicos construidos a un nuevo uso. En ese tenor es que Fernando Pérez manifiesta, “no tiene

⁵ Fernando Pérez, Alejandro Aravena y José Quintanilla, *Los hechos de la arquitectura* (Santiago de Chile: Ediciones ARQ Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007), 10.

⁶ Pérez, Aravena, Quintanilla, *Los hechos*, 78.

demasiado sentido preguntarse qué es la arquitectura ... más sentido tiene, entonces, preguntarse por lo que la arquitectura ha sido.”⁷

No obstante lo anterior, los autores hacen alusión en menor medida a los hechos de la arquitectura. José Quintanilla menciona:

[...] Un asiento de piedra junto a un muro marcando un hito en un recorrido constituye un hecho por las múltiples resonancias que manifiesta: señalar un punto, posibilidad de detención y descanso, etc. Un hecho arquitectónico establece siempre una relación entre realidad vivida y realidad construida. Es la presencia de determinados hechos arquitectónicos, que encarnan una cierta forma de orden, lo que en definitiva identifica arquitectónicamente la realidad de una obra, como aquello de ella que permanece, frente al juego cambiante de las circunstancias.⁸

Esto me parece relevante, ya que entonces la totalidad de un edificio puede no ser considerado arquitectura, pero una parte específica de él sí, no importando si se refiere a un objeto o un espacio. Esta condición surge más bien debido al suceso que se confirma entre algo construido, su interpretación y su uso. Lo anterior de cierta manera rompe el esquema tradicional en donde lo arquitectónico se establece desde el momento de su ideación y, a pesar de que, en el caso mencionado, el asiento de piedra sí tenga unas dimensiones físicas estrictas, así como proporciones y tal vez un estudio ergonómico, estas características pueden no ser suficientes por sí mismas para considerarse arquitectónicas, sino hasta el momento de entablar una relación con ellas. Por lo que en la medida en la que el *hecho arquitectónico* permita resonancias, que se expresan entre la realidad formal figurativa y su eventual interacción o interpretación, es que, según los autores, alguna particular configuración espacial pueda considerarse arquitectónica o, en el caso de que se extingan tales resonancias, deje de serlo.

Desde este punto de vista, que se acerca a la arquitectura a partir de la consumación de sus hechos, se fundamenta en gran medida la relación entre la concepción de un arquitecto y el uso que se le dará. Esto a su vez no toma en cuenta que la utilización de los objetos arquitectónicos (siendo estos edificios completos u objetos específicos como bancas) puede ser tan variable

⁷ Pérez, Aravena, Quintanilla, *Los hechos*, 31.

⁸ Pérez, Aravena, Quintanilla, *Los hechos*, 87.

como personas quienes los utilicen, corriendo el riesgo de que lo que se planeó como arquitectónico, debido a su uso, pueda no ser arquitectónico por no seguir el uso correspondiente, dejando la pregunta entonces si lo arquitectónico está en el sujeto que realiza la acción o en el objeto mismo.

En la otra perspectiva, Iñaki Ábalos, escritor de *La buena vida*, se aproxima a la arquitectura de manera notablemente diferente a lo propuesto por los autores anteriores. La diferencia radica, principalmente, en que este autor no se acerca desde las dimensiones o proporciones de los edificios, sino que la constructividad y materialidad parten de una interpretación filosófica, un análisis psicológico o un estudio estético-expresivo de quien vive la arquitectura. Otra distinción se encuentra en que Ábalos decide examinar únicamente el proyecto del espacio doméstico y así, da un recorrido desde la casa existencialista hasta la casa del pragmatismo, pasando por la casa positiva o la fenomenológica, entre otras. Como menciona el autor “el libro no será una reflexión sobre las técnicas proyectuales sino sobre la forma de vivir, de apropiarse del espacio privado y por extensión, del espacio público.”⁹

Como ejemplo, el autor habla acerca de la Casa con tres patios proyectada por el arquitecto alemán Mies van der Rohe. Es a partir de una introspección personal y de la elección por vivir en soledad que va construyendo una idea para formularla en una distribución espacial y arquitectónica. Ábalos escribe:

[...] A través de esta incursión en la Casa con tres patios hemos descubierto la forma de concebir un programa completo del habitar, casi un método de proyecto con el que, partiendo de un nuevo sujeto, construir un “sistema” [...] Su relación con la ciudad [nula] y con la naturaleza [domesticada], su forma de concebir el espacio y las técnicas para hacerlo presente, la temporalidad, la materialidad, la cultura objetual, componen un cúmulo de momentos decisivos en los que se resuelve también este sistema.¹⁰

Ábalos, en las visitas a las casas, como él les llama, trata el problema del vivir, del cómo vivir o la forma en que se vive, expresándolo como el habitar en arquitectura. Esto lo hace como una reacción ante la concepción moderna de la producción arquitectónica, que pone peculiar interés en el estudio de las

⁹ Iñaki Ábalos, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad* (Barcelona: Gustavo Gili, 2000), 9.

¹⁰ Ábalos, *La buena vida*, 34.

condiciones materiales, objetivas y objetuales de una construcción. Vemos entonces cómo la interpretación de los modos de vivir o de habitar van generando posturas que se podrían transformar en arquitectónicas. Poniendo en esa perspectiva el habitar como actividad inherente a los individuos, este concepto, ¿se convierte entonces en pieza fundamental que va a provocar y dar razón a futuros elementos constructivos, creando así arquitectura? O al contrario, ¿el habitar y sus modos se convierten en la finalidad de los objetos construidos, es decir, se construye para habitar de cierta manera?

Tanto la postura que se aproxima desde “los hechos”, como esta última que trata acerca de la reflexión sobre la forma de vivir tienen acercamientos diferentes a la arquitectura, pero se pueden encontrar similitudes. La primera propuesta está en relación entre la materialidad y el uso, y la segunda parte desde el imaginario y el subjetivismo. Esto en realidad no aclara la situación en cuanto a cómo generar arquitectura. Sin embargo, comparando las semejanzas, estas encuentran la arquitectura a partir de un sujeto que realiza una acción. Dicha acción, ¿es posible que sea lo que comúnmente se nombra como habitar arquitectónico? Esto vuelve a poner en duda si la arquitectura se da, se genera o se forma a partir del sujeto que la utiliza o la vive.

1.3

La pertinencia de preguntarse por el habitar en arquitectura

En los apartados anteriores se ha intentado mostrar ciertos cuestionamientos que personalmente han surgido al momento de abordar la arquitectura desde la perspectiva del desarrollo o del proceso de su producción. En la etapa del desarrollo de proyecto arquitectónico, que particularmente tiende a definir, acotar o sistematizar un objeto con la suficiente escala para que pueda recorrerse interior y exteriormente, me parece que se ha caído en dos supuestos que posiblemente se van ampliando con efecto de bola de nieve.

Por un lado, se ha pensado que el diseño es el germen o el responsable de determinar las características del proyecto arquitectónico, pero a su vez se tiende a pensarlo como característica o valor añadido de un producto final, es decir, como una cualidad física o propiedad de un objeto. Dentro de las oficinas de arquitectura hay departamentos “de diseño”, como si este fuera el único lugar capacitado para diseñar, o como si las dedicadas a la construcción no tuvieran nada que ver con aquello a lo que se le suele llamar diseño. Así entonces, podemos pensarlo como actividad y no como cualidad de los objetos. Al acercarse al diseño desde diferentes perspectivas, se nota que su definición o entendimiento no queda en realidad muy claro. ¿Realmente el diseño es sólo una actividad exclusiva y solo a través de su quehacer los productos de su producción se consideran diseño?, ¿solo es posible hacer arquitectura a través del diseño?

Por otro lado, continuando la reflexión en cuanto a la etapa del desarrollo de proyecto, surgen también deducciones u omisiones. Por ejemplo, hay una tendencia a pensar que la arquitectura es el producto de esa producción; por lo tanto, a todo lo que ha sufrido o gozado de un proceso de planificación arquitectónica se le considera arquitectura; y lo que se realiza sin dicho proceso, como la autoconstrucción o autoproducción, no lo es. Aunado a lo anterior, también se asume que el arquitecto es el único capaz de realizar arquitectura, olvidando que por lo menos para la parte de producción y

materialización se requiere la participación de diversos agentes. Igualmente hay una predisposición –o se infiere– que la arquitectura se representa a través de los planos, ya que parece que la única forma en que el arquitecto puede transmitir la arquitectura es a partir de muestras a escala de objetos de la realidad como planos, maquetas o perspectivas. A pesar de lo anterior, no se puede negar que el lenguaje del arquitecto actualmente sea gráfico en su mayoría, pero no se puede asumir que ante tal afirmación todo lo graficado pueda ser o se convierta en arquitectura.

Adicionalmente, la producción de arquitectura contemporánea desde el diseño suele basarse en ideas o conceptos que atienden, en especial, a la condición formal y material de las edificaciones, esperando que una vez construidos los bocetos o diseños de proyecto pueda juzgarse el objeto construido como arquitectura, si es que la crítica mediática así lo considera. No obstante, estas críticas, ¿en dónde ponen el juicio de valor para considerar que algo sea arquitectura o no? ¿Dónde se refleja el vínculo que se establece entre lo producido, quien lo produce y quien lo habita?

Por lo que se refiere a la profesión arquitectónica, uno de los primeros referentes teóricos ha sido el tratado *De Architectura. Decem libri* presentado por el romano Marco Vitruvio, basado en otros textos anteriores que no se conservan. Teniendo lo anterior en cuenta, la reflexión en torno a una definición certera de arquitectura se ha basado en innumerables y sugerentes interpretaciones acerca de este tratado y sobre la práctica misma. Es interesante cómo el arquitecto español Ignasi de Solà-Morales deduce, a partir de la lectura del *Libro II* del tratado, que para Vitruvio, lo que denominamos como arquitectura nace a partir de las formas de vivir; para ser más exactos, en el sentido de congregarse en un lugar y compartir la experiencia en grupo.¹¹ Sin embargo, en el *Libro II* capítulo primero, Vitruvio hace referencia de forma narrativa y antropológica que en el hecho de reunirse sumado a la capacidad de pensar y comunicarse está el origen de las edificaciones, incluso

¹¹ Ignasi de Solà-Morales escribe “El hecho de que la cabaña sea el lugar permanente donde se reúnen los seres humanos, alrededor de los hechos artificiales primigenios como son el fuego y la palabra, llevará a Vitruvio a pensar que la arquitectura nace cuando el hecho de habitar se establece en un lugar y con sus condiciones artificiales determinadas a través de unos conocimientos que denominaríamos arquitectura.” En Ignasi de Solà-Morales, Marta Llorente, Josep M. Montaner, Antoni Ramon y Jordi Oliveras, “Arquitectura”, cap. 1 en *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales* (Barcelona: UPC [Universitat Politècnica de Catalunya], 2000), 16.

reafirma “no nos muestra este libro el origen de la arquitectura, sino dónde se han ido formando los orígenes de las construcciones y de qué manera han ido progresando.”¹² Por lo que entonces pareciera haber una discrepancia entre lo que estamos entendiendo actualmente por arquitectura y construcción, tal vez cayendo en una metonimia.

Surge la duda, ¿por qué actualmente es importante hacer una reflexión a la noción de habitar, entendida como las formas de vida, con la arquitectura? Históricamente, las premisas de la arquitectura moderna han tomado la noción de experiencia y espacio para sustentar su producción y reflexión. Actualmente la utilización de estas dos nociones ha motivado el surgimiento y difusión del mito fenomenológico-creativo, del cual es posible que se haya malinterpretado, en el campo de la arquitectura, la noción de habitar. Es decir, existe la posibilidad de que se haya confundido la causa con el efecto; esto es, que se ha diseñado o construido un “espacio” con el objetivo de que haya una “experiencia” en él y en la medida de que esta sucede, se logra “habitar”. Entonces la pregunta para la investigación no es ¿cuál es la relación de la arquitectura con el habitar?, sino una red de preguntas críticas entre las cuales están: ¿cómo ha entendido el campo de la arquitectura la noción de habitar?, ¿cuál ha sido la aproximación desde otros campos?, ¿qué se está entendiendo por arquitectura, diseño y proyecto?, ¿qué parte de la arquitectura o de su producción es relevante a quien habita? Y finalmente, ¿qué es lo que distingue al habitar como importante noción a tomar en cuenta en el diseño para la producción de arquitectura?

De todo esto es que me parece necesario hacer una pausa y, además de preguntarnos cuál es el estado de la arquitectura hoy, considerar los nuevos caminos que se abren ante la posibilidad de pensar la arquitectura como aquella que trasciende las edificaciones y a su vez que está relacionada con la producción de lo humano y los vínculos que se forman con lo que nos circunda.

¹² Marco Vitruvio Pollion, “Las comunidades primitivas y el origen de los edificios”, capítulo primero Libro II en *Los diez libros de Arquitectura* (Madrid: Alianza, 1997),56.

LA CONSTRUCCIÓN MÍTICA DEL HABITAR

02

La relación entre
arquitectura y habitar



2.1

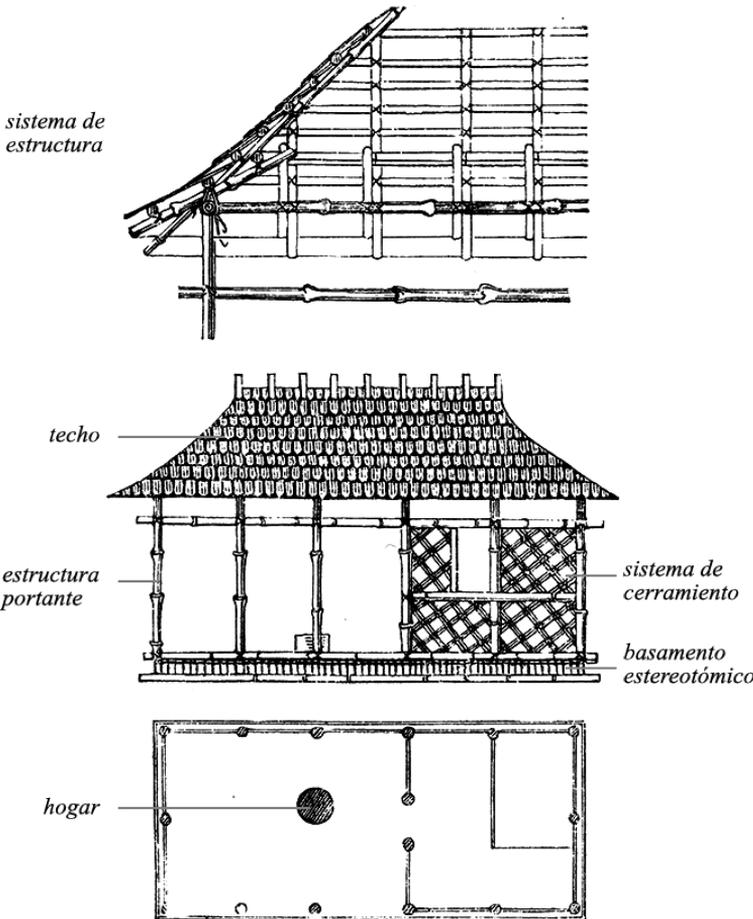
Los antecedentes del habitar

La relación de la experiencia en el espacio

La frase del arquitecto alemán Mies van der Rohe, “la arquitectura es la voluntad de una época traducida a espacio,”¹³ muestra en gran medida la postura que se había estado gestando alrededor de la crítica y la producción arquitectónica durante varios años anteriores. No es de sorprender que aparezca la noción de espacio en el pensamiento de los arquitectos de principios del siglo XX, sin embargo, este concepto se vuelve importante para el entendimiento del habitar en arquitectura cuando se la relaciona con quién la experimenta, es decir, con el habitador. No obstante, para que madurara esta idea en arquitectura hubo anteriormente otros movimientos los cuales detonaron el pensamiento descrito por el arquitecto alemán. Los arquitectos en Europa a mediados del siglo XVIII se revelaron ante las imposiciones estéticas, así como del predominio tanto visual como ornamental en las edificaciones. Es de estas reacciones que emanaron las ideas de una arquitectura sin ornamento que a su vez expresa el sistema estructural que la compone; para lo cual los nuevos materiales de construcción fueron protagonistas, así como los procesos industriales.

¹³ Josep María Montaner, *Arquitectura y crítica*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2017), 37.

Desde la postura idealista de Hegel, la estética como manifestación sensible está incompleta debido a la falta de juicio racional, siendo entonces que el filósofo otorga al espíritu como el principal factor en el sentido de que a través de él es posible manifestar no solo lo sensible, sino el pensamiento. A partir de las premisas anteriores, se valora al arte como producto del espíritu, ya que posee ambas cualidades, y por lo cual se considera como superior ante lo bello por naturaleza. Gracias a posturas idealistas de filósofos como Hegel, Schelling o Schopenhauer se pudo expresar la naturaleza de las cosas como representación de una idea. Lo cual apuntaba a mostrar ambos conceptos, percepción sensible y razonamiento, como partes de la misma unidad, pero con la posibilidad de estudiarlos separadamente.



Cabaña caribeña usada por Semper para ejemplificar los cuatro elementos de la arquitectura.

En oposición al idealismo, el arquitecto Gottfried Semper apostaría por la objetividad como fuente para la creación artística y estética. Semper “consideraba que la materia, la finalidad y la técnica eran los valores positivos que condicionaban la forma.”¹⁴ Para él la forma arquitectónica, que se expresaba en armonía con los elementos naturales a través de la proporción y euritmia, lograba la justa belleza estética. Así pensaba que la esencia de la arquitectura –o más bien de las edificaciones– estaba en lograr una correcta relación entre las cuatro partes que a él le parecían fundamentales: el *hogar* que lo relacionaba con el fuego, ya que de este sucedía la vida alrededor de él; el *basamento estereotómico* del cual se desplanta el edificio; la *estructura portante-techo* y; el *cerramiento* que con él aseguraba y creaba un mundo habitable. Es en la configuración de estos elementos, a través de la simetría, proporción y dirección, que para Semper se encontraba la belleza formal.

Más tarde, la percepción del historiador August Schmarsow acerca de la arquitectura rompe los esquemas rígidos de Gottfried Semper. Lo fundamental en la producción arquitectónica, menciona, no debería estar en las formas, sino en el espacio interior. Schmarsow señala en su obra *Barroco y Rococó* de 1897, “la arquitectura es arte en la medida que el proyecto del espacio prima por encima del proyecto del objeto. La voluntad espacial es el alma viviente de la creación arquitectónica.”¹⁵ Esta idea de la creación de un espacio en arquitectura permearía a otros autores pero con diferentes matices. Por ejemplo, el crítico de arte Henrich Wölfflin se refería al objeto arquitectónico como una “masa corpórea que evoluciona por una necesidad interior,”¹⁶ es decir, que la forma surgirá de los requerimientos espaciales necesarios para la realización de una actividad interior. La forma exterior para Wölfflin estará configurada a partir de categorías que se contraponen, estas son: lo lineal y lo pictórico, lo superficial y lo profundo, la forma cerrada y abierta, lo múltiple y unitario, y claridad absoluta y la claridad relativa. Sin embargo, esta postura fue juzgada de enfocarse en la percepción visual, ya que el desarrollo de estas categorías en la producción arquitectónica se orientaba a expresar las condiciones ópticas de la forma.

¹⁴ Manuel de Prada, *Arte y composición: el problema de la forma en el arte y la arquitectura* (Buenos Aires: Nobuko, 2009), 38.

¹⁵ August Schmarsow citado por Josep M. Montaner en *Arquitectura y crítica* (Barcelona: Gustavo Gili, 2017), 27.

¹⁶ De Prada, *Arte y composición*, 50.

Por otro lado, el historiador Alois Riegl se vio influenciado por las ideas de Schmarsow y cuestionaba las ideas materialistas de Semper al pensar que la geometría de las formas y las condiciones materiales son estados *a posteriori*, por lo cual estas condiciones objetuales no son determinantes de lo formal, sino solo una característica. Para Riegl el pensamiento creador, o la voluntad artística como él la definió, era lo importante para establecer un vínculo estrecho entre la forma y el mundo. Josep María Montaner señala que el aporte de Riegl al campo de la teoría arquitectónica está en que “sostiene que la arquitectura es el arte del espacio, es decir, que esta voluntad de forma en arquitectura se refleja en la modelación del espacio.”¹⁷ Es así como las ideas entre la producción de una forma y de espacio empiezan a conformarse en el modo producir arquitectura.

Así mismo el escritor y filósofo italiano Benedetto Croce transmitió al mediterráneo a través de su teoría, principalmente del arte, una síntesis entre las teorías visuales y formales que se habían presentado anteriormente. Su propuesta con tendencia expresionista apuntaba al idealismo, y de manera semejante a Hegel, creía en un espíritu que a partir del intelecto se muestra por medio de la expresión y la intuición. A diferencia de la propuesta material de Semper, Croce pensaba que la materialidad de los objetos solo son el resultado de la aplicación de una técnica, y que la expresión artística es solo la que se genera en el interior del artista, por lo cual el lenguaje de la intuición se vuelve el medio para transmitir el espíritu artístico. Es por esto que Croce defendía la “artisticidad de la arquitectura”¹⁸ en favor de una expresión arquitectónica superior a la técnica. De esta manera el filósofo italiano al apostar por esta cualidad *poiética* en el artista y poniéndola en relación con la arquitectura, sobre todo por quien produce la arquitectura, pone de manifiesto la posibilidad creadora y proyectiva del arquitecto como individual creador de una obra arquitectónica, tema que contemporáneamente tiene ya varias críticas debido a la tendencia a olvidar a los demás actores en la producción arquitectónica. No obstante lo anterior, Croce deja ver también la posibilidad o la capacidad de la expresión vivencial en el hecho artístico, así mismo la singularidad del momento que más adelante sería traducido a experiencia.

¹⁷ Montaner, *Arquitectura*, 28.

¹⁸ El término “artisticidad de la arquitectura” proviene de Josep M. Montaner, en *Arquitectura y crítica*, 33.

Posteriormente ya en los textos del artista László Moholy-Nagy, alrededor de las primeras décadas de 1900, resumen claramente las ideas de sus antecesores. Además, expresan conceptos que pudieran ser el germen para la concepción de diseño moderno y cómo se ha aplicado hasta la actualidad, donde se mezclan las nociones de lo visual, la experiencia y el ser humano. Moholy-Nagy escribe:

[...] las aberturas y los límites, las perforaciones y las superficies movibles, llevan la periferia al centro y desplazan el centro hacia afuera. Una fluctuación constante, hacia el costado y hacia arriba, radiante, multilateral anuncia que el hombre se ha posesionado – hasta donde se lo permiten su capacidad y sus concepciones humanas– del imponderable, invisible y, sin embargo, omnipresente espacio.¹⁹

Es así como a principios del siglo XX el entendimiento de la noción de espacio, así como el empeño por su creación, se fue gestando entre el devenir teórico entre posturas idealistas y positivistas. Esto se dio principalmente a partir de las teorías estéticas que oscilaron entre una producción formal, visual y expresionista, en donde se toma en cuenta la singularidad de la experiencia humana, pero también se involucra la técnica y lo figurativo de las formas.

Es este ambiente el que dio pie a los arquitectos del movimiento moderno para pensar libremente tipologías arquitectónicas de manera creativa, asumiendo una postura artística, pero sin olvidar la tectónica. Esto se dio tomando en cuenta el soporte de ejes cartesianos y mostrando la composición arquitectónica desde cualidades estéticas visuales como la proporción, simetría o el equilibrio. Dejando así notar también o haciendo énfasis en las posibilidades estructurales de los nuevos materiales. Todo esto, desde mi perspectiva, da como resultado un posible trazo o boceto para lo que será luego la forma de mirar el habitar desde el campo de la arquitectura.

¹⁹ László Moholy-Nagy citado por Montaner, *Arquitectura*, 34.

2.2

El habitar de lo tectónico a la experiencia espacial

La revalorización del ser humano moderno

Se puede decir que todo periodo histórico, en una línea de tiempo consecutiva, es resultado del anterior, sin embargo, hay momentos importantes que han marcado el cambio de pensamiento y a su vez el modo de relacionarnos con el mundo y la sociedad. La forma en que vivimos actualmente ha sido marcada por el cambio de pensamiento sucedido desde la Edad Moderna, en donde con el anhelo por conocer con exactitud las causas y principios rectores de los fenómenos naturales, dentro y fuera del mundo, ha propiciado una gradual separación entre filosofía y ciencia, arte y técnica, saber y conocer, intuición y realidad, lo humano y la idea, entre otros.

Señaladamente se puede mencionar cómo la introducción de la palabra *scientist* (científico) en 1833 por William Whewell ante la *British Association for the Advancement of Science* (Sociedad Británica para el Desarrollo de la Ciencia), fue un término que designó a quien trabajara entorno a las “ciencias naturales”. Esto provocó no solo el interés por la investigación científica y su divulgación pública, sino también propició la inserción de cursos académicos acerca de temas científicos, como Física o Química, en diferentes niveles educativos.²⁰ La necesidad de mostrar y enseñar didácticamente el proceso de experimentación científica se vio reflejado en una modificación espacial de las aulas. Esta nueva manera de enseñanza y profesionalización definió en gran medida la forma en que se desarrolló el progreso científico posteriormente.

Algunos de los acontecimientos o descubrimientos que cobraron relevancia al final del siglo XIX y algunos otros a principios del siglo XX, son tan importantes que, sin ellos, hoy, definitivamente haríamos nuestras

²⁰ José Ramón Bertomeu Sánchez, “William Whewell y la ciencia como profesión liberal,” *SciLogs - Blogs de ciencia, Ciencia y Sociedad* (blog) *Investigación y Ciencia*, sept 16, 2020, <https://www.investigacionyciencia.es/blogs/ciencia-y-sociedad/108/posts/william-whewell-y-la-ciencia-como-profesin-liberal-18883>

actividades de otra manera. Algunos hallazgos en la medicina y otros en la biología permitieron entender mejor el cuerpo humano y preservar o mantener de mejor manera la salud. A su vez, otras invenciones en el campo de la física mecánica y eléctrica permitieron el progreso de manera más eficiente, a lo cual algunos autores le llaman la segunda revolución industrial. Además, muchos de estos inventos fueron artefactos determinantes en los conflictos bélicos y muchos otros han servido para el beneficio de la comunicación o para el entretenimiento. En el campo de la arquitectura también hubo considerables o sustanciales avances, por ejemplo, la utilización del hierro y posteriormente el acero, así mismo el cristal y el cemento cambiaron las formas de construir y con esto las posibilidades en las configuraciones espaciales aumentaron.

Sin embargo, si aparentemente los avances y descubrimientos científicos han potenciado las posibilidades del hombre para vivir más y mejor, ¿cuáles podrían ser las consecuencias de esto? Como se había mencionado previamente, ante cada racionalización aumenta la separación entre el ser humano y la idea, entre sujeto y objeto; es decir, mientras que las ciencias objetivas o positivas estiman a la razón como la única verdad, legitiman también los resultados de las mismas como verdades absolutas. Es entonces que, por ejemplo, no se mide en la relación de la experiencia de la percepción de algo, por ejemplo, algo que cae, sino que el “objeto” fuerza de gravedad se convierte en un concepto ideal. Esta noción ya idealizada se aplica en el universo de las cosas objetivas separado de todo sujeto, olvidando que es el sujeto quien percibe esta fuerza.

Atendiendo esta situación, hay algunos indicios históricos, alrededor de la misma época, que se pueden interpretar como señales para restituir el valor de lo humano en su dimensión social. A través de la pregunta fundamental acerca de, ¿qué es el ser humano? y ¿cómo este puede llegar a conocer?, la filosofía permite también rescatar la esencia del ser humano como tal. Entre otros la postura fenomenológica con autores como Edmund Husserl o posteriormente Maurice Merleau-Ponty, quienes enfatizan la experiencia como vivencia para determinar la relación sujeto-objeto. Como crítica al positivismo científico Merleau-Ponty apunta:

[...] Despego de mi experiencia y paso a la *idea*. Como el objeto, la idea pretende ser para todos la misma, válida para todos los tiempos

y todos los lugares, y la individuación del objeto en un punto del tiempo y del espacio objetivos se revela finalmente como la expresión de un poder pro-ponente universal [...] No hablo de mi cuerpo más que en idea, del universo en idea, de la idea de espacio y de la idea de tiempo. Así se forma un pensamiento “objetivo” –el del sentido común, el de la ciencia– que, finalmente, nos hace perder el contacto con la experiencia perceptiva de la que es resultado y secuencia natural.²¹

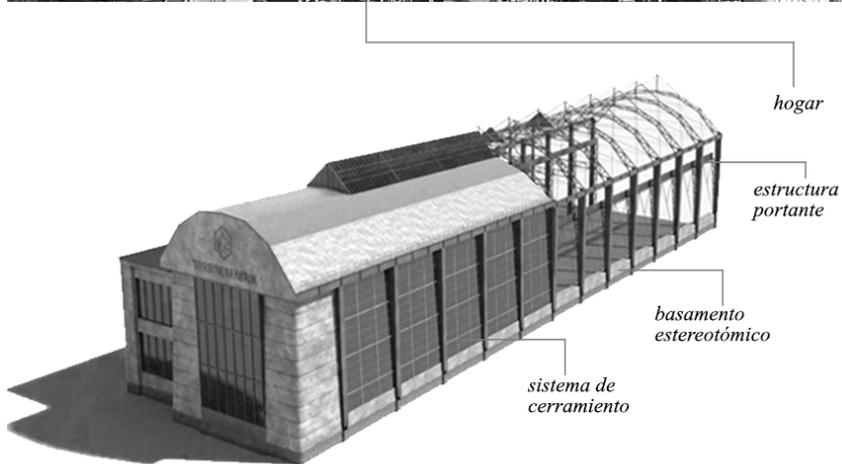
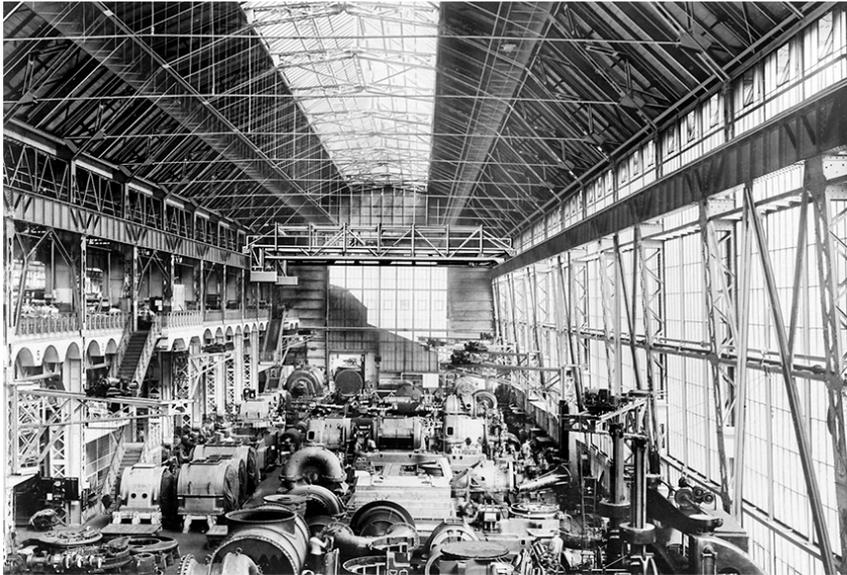
A su vez Martin Heidegger, discípulo de Husserl, a través de una ontología-fundamental, que en principio es fenomenológica, permite retomar la pregunta por el *ser* que se pregunta por sí mismo. Frente a la imposibilidad de las ciencias positivas para definir qué es la vida, Heidegger reflexiona acerca del proceso metodológico que siguen las ciencias y cuál sería un método más acertado para aproximarse al sentido de la vida. Heidegger menciona:

[...] El entendimiento vulgar sólo puede ver y captar lo que se encuentra directamente delante él, y de este modo quiere constantemente moverse directamente hacia adelante y pasar de la cosa siguiente a la nueva cosa. A eso se le llama progreso [...] Pero como el progreso es el criterio de comprensión del entendimiento vulgar, toda marcha circular es de entrada una objeción, un indicio de imposibilidad. Lo fatídico es que en la filosofía misma se trabaja con este argumento del movimiento circular. [...] Lo esencial del movimiento circular de la filosofía no es recorrer una periferia y regresar al punto de partida, sino mirar hacia el centro, lo cual sólo es posible en la marcha circular.²²

En el campo de la arquitectura, en torno a este sentido positivista, el arquitecto alemán Peter Behrens retoma los cuatro conceptos de Semper para configurar la nueva arquitectura industrial –hogar, basamento, estructura portante y cerramiento–, la cual se convertiría en paradigma de la época. Si Semper otorgaba a sus elementos un material específico, Behrens retomaría los conceptos para las partes que componen al edificio.

²¹ Maurice Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Planeta Agostini, 1993), 91.

²² Martin Heidegger, *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, Finitud y Soledad* (Madrid: Alianza Editorial, 2007), §45, 238.



Fábrica de turbinas para la empresa AEG por Peter Behrens en 1909. Se enfatizan los puntos de Semper.

Esto lo mostraría en particular en su propuesta para la fábrica de turbinas de la empresa AEG (*Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*) en Berlín. Es así que deja un *basamento* de piedra o cantera, una *estructura portante* de acero y un *cerramiento* de vidrio, poniendo énfasis en los nodos y articulaciones estructurales del edificio; a su vez el *hogar* o lo que detona el uso del edificio, correspondería precisamente a las turbinas eléctricas que serían fabricadas ahí. De esta manera Behrens afronta la configuración arquitectónica, que se inclina por un sentido principalmente tectónico, objetivista, estereotómico y visual.

Por su parte el arquitecto alemán Mies van der Rohe, aprendiz de Peter Behrens, para sus construcciones enfatizaba la idea de una arquitectura expuesta hacia los materiales constructivos, así como la presentación franca de la estructura portante. Estas ideas que pudieron haber tenido su fundamento en posturas como la de la visualidad de Wölfflin o el espíritu creador de un espacio de Riegl, hacían hincapié en pensar en una arquitectura la cual se enfocaba en las edificaciones. De hecho van der Rohe para su trabajo prefería usar el término *Baukunst* o el arte de construir.²³ Cabe señalar que la palabra *Kunst* proviene del verbo alemán *können*, la cual significa poder o tener la posibilidad de hacer,²⁴ lo que podría traducir la palabra arte no en sentido artístico, sino técnico. Destacando así a la producción que materializa, antes que a la que configura el entorno habitable o a la producción de lo humano.

Por otro lado, el arquitecto Walter Gropius, también discípulo de Behrens, trataba de hacer una crítica a la arquitectura neoclásica y positivista a través de sus textos, edificios y desde la postura académica de la Bauhaus. Proclamaba una *nueva arquitectura* alejándola de la arquitectura moderna o funcional. Esta nueva arquitectura se apoyaba en la utilización de las máquinas para la construcción edificatoria, pero sin olvidar que aquel edificio sería utilizado por alguien para alguna actividad. Gropius mencionaba que “la satisfacción estética del alma humana es tan importante como la material. Ambas encuentran su contraparte en aquella unidad que es la vida en sí misma.”²⁵ Sin embargo, a pesar de contemplar una arquitectura donde el arte y la técnica se fusionaban, los procesos industriales provocaron un distanciamiento entre el sujeto y el objeto propiciando así una estandarización y homogenización, lo que llevó a que para la producción arquitectónica se pensara en un usuario genérico para los espacios olvidando la individualidad.

²³En entrevista a Mies van der Rohe menciona “en alemán utilizamos la palabra *Baukunst*, que es una palabra compuesta por *Bau* (construcción) y *Kunst* (arte). El arte está en el refinamiento de la construcción, eso es lo que se expresa con *Baukunst*. Cuando era joven, odiaba la palabra alemana para arquitectura: *Architektur*. Nosotros hablamos de *Baukunst*, porque *Architektur* consiste en dar forma a algo desde el exterior.” En John Peter, *The oral history of modern architecture. Interviews with the greatest architects of the twentieth century* (New York: Harry N. Abrams Inc., 1994), 164.

²⁴ El filósofo Vilém Flusser expresa “en alemán, un artista es un *Könnner*, es decir, alguien que conoce algo perfectamente y que puede hacerlo, pues *Kunst* (arte) es el sustantivo de *können* (conocer, poder hacer)”. En Vilém Flusser, *Filosofía del diseño*, trad. Pablo Marinas (Madrid: Síntesis, 2002), 25.

²⁵ Walter Gropius, *La nueva arquitectura y la Bauhaus* (Inglaterra: MIT Press, 1965), 9.

Pensar la arquitectura a través de las nuevas formas de producción, de esta segunda revolución industrial trae consigo oportunidades y beneficios a la técnica constructiva, pero quien se acerca a la arquitectura desde la vida misma se aproxima también desde lo humano y a la relación que tiene este con su entorno edificado y natural. Cuando se alude al modernismo en arquitectura no es tan fácil olvidar a Le Corbusier, quien también hablaba de un “espíritu nuevo” que se manifestaba en la época, un cambio de pensamiento que afectaría los usos y costumbres de la sociedad. En arquitectura se refleja este cambio entorno al problema de la vivienda para el hombre moderno tanto en su individualidad como en la relación con la ciudad. Una muestra de esto es que Le Corbusier resume, “la arquitectura se ocupa de la casa ordinaria y corriente, para hombres normales y corrientes. Deja de lado los palacios. He aquí un signo de los tiempos.”²⁶



Pabellón *L'Esprit Nouveau* como modelo de casa-habitación por Le Corbusier-Ozenfant 1925.

²⁶ Charles-Édouard Jeanneret-Gris (Le Corbusier), “Ce Salon D’Automne”, *L’Esprit Nouveau*, enero 1925, no. 28, pp. 2332-2335, 2334. El texto original en francés escribe: *L’architecture actuelle s’occupe de la maison, de la maison ordinaire et courante, pour hommes normaux et courants. Elle laisse tomber les palais. Voilà un signe des temps.*

Más aún, el arquitecto francés al mencionar, “estudiar la casa, para el hombre corriente, universal, es recuperar las bases humanas, la escala humana, la necesidad-tipo, la función-tipo, la emoción-tipo,”²⁷ parece coincidir con Gropius en tanto que buscan recuperar algún valor humano. Sin embargo, al hacerlo a través de la industrialización y el estándar, hace parecer que la idea del “hombre corriente-universal-tipo” más como un producto que como un humano. Por un lado, menciona que en el “espíritu nuevo” está el replanteamiento del hombre humano que formula deseos y por otro lado intenta mitigar todo rastro de humanización a través de la estandarización.

Además de lo anterior, Le Corbusier entendía que el avance tecnológico presentaba nuevos problemas para la industria y él pensaba que estos se solucionaban con la herramienta adecuada. Es por esto que ante el problema de la vivienda el arquitecto francés utilizaría analógicamente el pensamiento industrial para la resolver el problema. Es así que veía la casa como una herramienta, y a través de la relación de los espacios de habitación con los elementos constructivos la casa se convertiría en una máquina: la máquina de habitar. De esta forma Le Corbusier, quien en su revista periódica *L'Esprit Nouveau* no. 13 de 1921, escribe:

[...] *Les nécessités actuelles de l'habitation peuvent être précisées et exigent une solution. Il faut agir contre l'ancienne maison qui mésusait de l'espace. Il faut (nécessité actuelle : prix de revient) considérer la maison comme une machine à habiter ou comme un outi.*²⁸

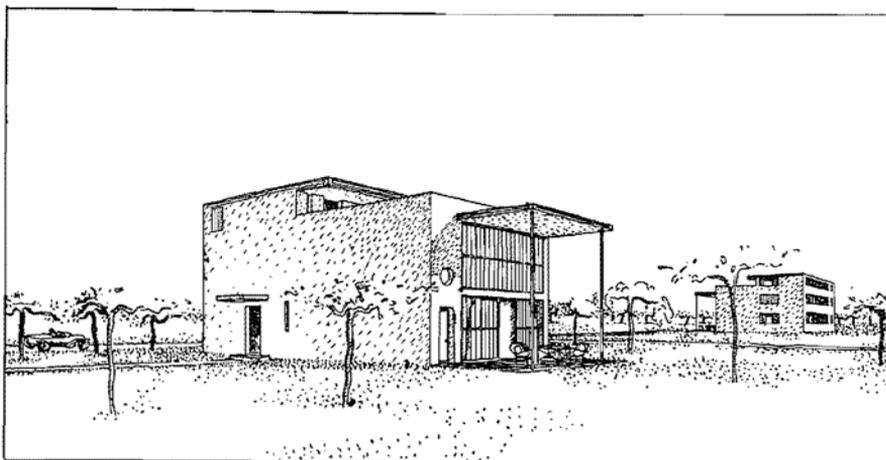
[...] Las necesidades actuales de la vivienda pueden ser precisadas y exigen una solución. Hay que actuar contra la vieja casa que hacía mal uso del espacio. Es preciso (necesidad actual: precio costo) considerar la casa como una máquina de habitar o como una herramienta.

Le Corbusier veía máquinas en todos lados: máquinas de conmovir, de sentarse, de volar, de habitar, etc. Gropius posiblemente como llamada de

²⁷ Le Corbusier, *L'Esprit Nouveau*, no. 28, 2335. El texto original en francés escribe: *Étudier la maison pour homme courant, "tout venant", c'est retrouver les bases humaines, l'échelle humaine, le besoin-type, la fonction-type, l'émotion-type.*

²⁸ Charles-Édouard Jeanneret-Gris (Le Corbusier), Amédée Ozenfant (Saugnier), “Esthétique de L'ingénieur. Maisons en Série”, *L'Esprit Nouveau*, diciembre 1921, no. 13, pp. 1524-1542, 1538.

atención ante este ímpetu por la maquinaria como finalidad en la arquitectura escribiría: “eficaces y bien aceitadas máquinas de la vida diaria no pueden ‘claro está’ construir un fin en sí mismas, pero por lo menos darle a las formas un punto de partida para la adquisición de un máximo de libertad personal e independencia.”²⁹ Me parece que, si tomamos la literalidad de máquina como artefacto ajeno al ser humano, caeremos en cuenta de que alguna vez quedará obsoleta o dejará de funcionar. Pero, si la analizamos como un sistema complejo de varios elementos que interactúan entre sí para realizar un proceso mayor en su conjunto, tal vez podamos encontrar nuevos caminos para aquella máquina de habitar.

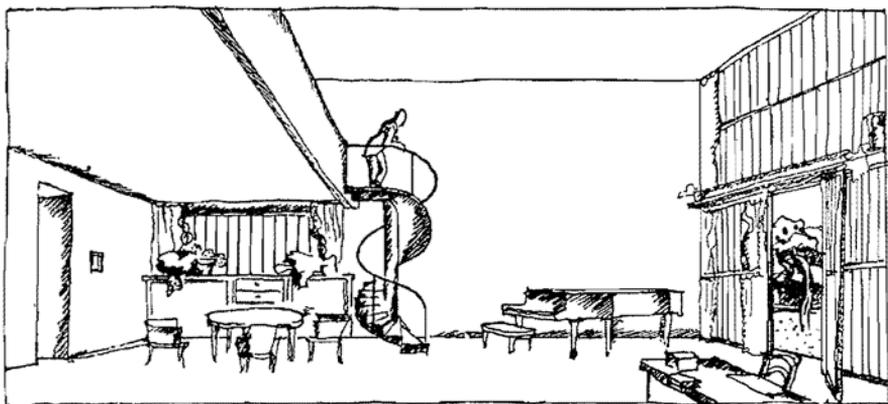


Casa en serie “Citrohan” (1922). Le Corbusier consideraba que la vivienda, propuesta de la nueva arquitectura, tenía que ser concebida como objeto de proceso industrial, para así ser producido en serie; es por esto que esta vivienda “Citrohan” hace referencia a la marca Citroën dedicada a la fabricación de autos posterior a la Primera Guerra Mundial. Es curioso como el arquitecto francés sostiene que la belleza existe mientras se apliquen correctamente los nuevos procesos industriales a las nuevas formas de vivienda, así escribe: “Las emociones no se exaltarán a menos que primero se satisfaga la razón, y esto sucede cuando se emplea el cálculo. No hay vergüenza en habitar en una casa sin techo en punta, con paredes tan lisas como hojas de hierro, con ventanas como las de las fábricas. Pero se puede estar orgulloso de tener una casa tan práctica como una máquina de escribir.” En “*Esthétique de L’ingénieur. Maisons en Série*”, *L’Esprit Nouveau*, diciembre 1921, no. 13, p. 1538. También en *Towards a New Architecture* (New York: Dover Publications, 1931), 240.

Sin embargo, en la propuesta de Le Corbusier se intenta fusionar tanto la implementación técnica y tecnológica con una especial atención en las condiciones humanas y la importancia en la relación del hombre con su entorno construido; la cual deberá, según él, lograr la satisfacción espiritual y como fin último con-mover. Le Corbusier menciona “cuando suena la hora de

²⁹ Gropius, *La nueva arquitectura*, 37.

construir esta casa, no es la hora del albañil ni del técnico, es la hora en la cual todo hombre hace al menos un poema de su vida.”³⁰ Esta asociación espiritual en donde el hombre “hace un poema de su vida” con arquitectura, pone énfasis en la casa como máquina de habitar. Aquella que a través de la disposición de espacios, dimensiones y materiales se puede interpretar que intenta provocar el habitar entendido como la experiencia que sucede en el recorrido exterior e interior del objeto arquitectónico.



Interior de casa en serie “Citrohan” por Le Corbusier 1922.

Los ideales tales como lo visual, el espacio, la significación, la tecnología constructiva y el ímpetu por las máquinas, entre otros, revolucionaron en gran medida la forma de ver y pensar la arquitectura. En particular, me parece que, aunque en las intenciones de los arquitectos del movimiento moderno estaba contemplar al sujeto quien estará presente en las edificaciones, terminan cediendo ante la técnica. Es decir, la materialidad y la tecnología constructiva se colocan en un ámbito superior ante la posibilidad de acercarse a la subjetividad de lo humano, el cual termina siendo apartado e incluso situado como genérico.

³⁰ Le Corbusier & Saugnier, *L'Esprit Nouveau*, no. 13, 1536. El texto original en francés escribe: *Lorsqu'à sonné l'heure de bâtir cette maison, ce n'est pas l'heure du maçon ni du technicien, c'est l'heure où tout homme fait au moins un poème dans sa vie.*

2.3

El habitar onto-fenomeno-lógico

El fenómeno de la experiencia

Ante la reacción de la época por parte de arquitectos por evolucionar o adaptar su oficio a las nuevas tecnologías industriales de construcción, a su vez enfatizaron la preocupación por diseñar un objeto, la cual se antepuso, en cierta medida, a la producción de lo habitable. No obstante, algunos otros arquitectos deciden retomar el carácter humano haciendo notar la singularidad que surge de la relación entre el ser humano con el espacio. El enfoque se da entonces hacia la percepción, se atiende a estudiar de manera puntal el fenómeno de la experiencia que sucede en el vínculo entre el hombre y la arquitectura. Esto trajo consigo una estrecha asociación con el pensamiento filosófico, en especial la postura fenomenológica de Husserl y la propuesta ontológica de Heidegger se vieron reflejadas en la teoría arquitectónica.

El pensamiento filosófico metafísico que retoma la pregunta por el *ser* del ser humano, parte también de un contexto histórico social. La devastación material y emocional que dejó la segunda guerra mundial impulsó una reflexión crítica ante todo quehacer profesional. En el campo de la arquitectura la reconstrucción de las ciudades y de un sitio donde vivir se vuelve el centro de atención. Es cierto que los movimientos arquitectónicos de principios del siglo XX y de la posguerra facilitaron la construcción de nuevas ciudades debido a su rapidez constructiva, pero a su vez esta velocidad limitó la capacidad para establecer un punto de partida que respondiera principalmente al ser humano habitador.

En este contexto es que cobra importancia el coloquio de 1951 en la ciudad alemana de Darmstadt, el cual fue titulado *Mensch und Raum* –El hombre y el espacio– Este congreso tenía por objetivo abordar reflexivamente la tarea de la arquitectura ante las necesidades espaciales que afrontaba, especialmente, Alemania. Las ponencias se dieron aparentemente en un sentido conciliador entre arquitectos de postura tradicional y los que tenían una más radical o moderna; tal vez debido a la ausencia de fuertes exponentes

defensores del movimiento funcionalista como Mies van der Rohe o Walter Gropius. Entre las ponencias que más llamaron la atención estuvo la presentada por Rudolf Schuwartz titulada “Lo que desea o demanda la *Baukunst* –o el arte de construir– (*Das Anliegen der Baukunst*), quien defendía al arte como manifestación del espíritu del hombre. Sostenía la idea de que ,en el pensamiento científico positivista se desarrollaba una estructura de pensamiento la cual, según el arquitecto alemán era “la más grande cárcel que el espíritu humano alguna vez se haya concebido para sí mismo.”³¹ Schuwartz, al creer en una manifestación artística arquitectónica guiada por el espíritu del hombre, se acercaba a la postura del arquitecto creador, pero a pesar de esto, su postura tiene cierto valor al refutar la idea positivista y objetiva en la producción de arquitectura funcionalista.

En el congreso de Darmstadt, además de la lectura del arquitecto Schuwartz, las ponencias de los filósofos Martin Heidegger y José Ortega y Gasset fueron de las más esperadas. La que presentó del filósofo alemán titulada (el) Construir, (el) Habitar, (el) Pensar (*Bauen, Whonen, Denken*), muestra una faceta avanzada del filósofo en donde recurre a un análisis filológico para demostrar, a través del pensar, la relación entre el construir y el habitar. Así mismo, recurre poéticamente a una descripción onto-fenomenológica del habitar humano.

Heidegger inicia su reflexión advirtiéndole que el punto de partida para pensar el construir no está precisamente en la construcción como tal, sino más bien en el sentido del habitar una construcción. Además, también recalca, bajo su perspectiva, las intenciones que habían estado detrás de la producción arquitectónica de la época, es decir, la eficiencia industrializada aplicada a la arquitectura (como se revisó en apartados anteriores). El filósofo alemán señala que la técnica en el sentido griego del término significa “dejar que algo aparezca en lo presente” (*etwas ... in das Anwesende erscheinen lassen*), criticando así que la aplicación de alguna técnica no implica realmente un ejercicio artístico o artesanal, sino más bien tener la hábil capacidad para transformar o mudar algo de un estado a otro; que, sin embargo, afirma Heidegger, esta es una cualidad que se “esconde” (*verbergen sich*) en lo

³¹ Rudolf Schuwartz, “Das Anliegen der Baukunst” en *Mensch und Raum Das Darmstädter Gespräch 1951* (Braunschweig: Vieweg, 1991), 75.

tectónico de la arquitectura.³² A modo de valoración respecto a la época menciona:

[...] *Sie verbirgt sich neuerdings noch und entschiedener im Technischen der Kraftmaschinentchnik. Aber das Wesen des bauenden Hervorbringens läßt sich weder aus der Baukunst noch aus dem Ingenieurbau, noch aus einer bloßen verkoppelung beider zureichend denken.*³³

[...] Recientemente, [la técnica] todavía se oculta, y más decididamente en lo técnico de la técnica de maquinarias. Pero la esencia del pro-ducir (*Hervorbringen*) constructivo no se deja pensar adecuadamente desde el arte de construir (*Baukunst*), ni desde la ingeniería civil (*Ingenieurbau*), ni desde una mera unión de ambas.

Es entonces que para el filósofo alemán entra en juego la noción de habitar como concepto fundamental para hacer la reflexión en cuanto a la búsqueda del ser humano, como *ser-en-el-mundo*, en relación a su entorno construido. Para Heidegger la diferencia entre morar, estar en un lugar, transitar por él, residir y habitar se refleja en la manera o el modo en que el ser humano establece o erige el espacio en donde se desenvuelve. En su relación con el construir menciona la ya conocida frase, “no habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en la que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan.”³⁴ Sin embargo, la pregunta entonces es ¿en qué medida habitamos, puesto que hemos construimos de esta manera?, ¿es posible cambiar y habitar bajo otra medida?, ¿en consecuencia, construiríamos de distinto modo?

³² Martin Heidegger, “Bauen, Whonen, Denken” en *Conferencias y artículos*, trad. Eustaquio Barjau (Barcelona: Serbal, 1994), 140.

³³ Martin Heidegger, “Bauen Wohnen Denken” en *Mensch und Raum Das Darmstädter Gesrpräch 1951* (Braunschweig: Vieweg, 1991), 100. Interesante cómo el filósofo utiliza la palabra *Hervorbringen* y no *produzieren* para hablar de “el pro-ducir”, ya que esta hace referencia más a la idea de técnica en sentido griego, una producción que trae a lo presente algo que no estaba anteriormente. Es notable que usa la sustantivación del verbo y no el verbo mismo, es decir, no usa la palabra producción en un sentido del ejercicio de producir, sino lo que implica “el producir”. Para mejor referencia consultar en el Anexo01 de esta investigación la traducción actualizada y comentada a la conferencia pronunciada por Heidegger, (el) Construir, (el) Habitar, (el) Pensar, pág. XXI.

³⁴ Heidegger, *Conferencias*, 130.

El hecho de habitar, fenomenológicamente, según el filósofo, trae consigo pensar, tener a la mente, cuidar y proteger a lo que denomina “La Cuaternidad” (*das Geviert*); en donde se relacionan La Tierra, El Cielo, Los Divinos y Los Mortales. No obstante, este habitar onto-fenomeno-lógico no solo aparece en la medida de contemplar La Cuaternidad, sino que se tiene la apertura del habitar cuando se reside, permanece o recae en las cosas (*bei den Dingen*). En relación con el campo de la arquitectura, las cosas a las que se hacen referencia son los lugares o los sitios que reúnen en esencia a la Cuaternidad. Es decir, los que “el construir” ha basado su fundamento para erigir espacios como lugares, en los que, a través de los objetos, se traiga a la presencia un punto asentado en La Tierra, aceptando el Cielo como representante de lo vivo, en espera de los Divinos, y afrontando la cotidianidad de lo Mortal. Un sitio en el que el ser humano, como mortal, en su devenir puedan *ser* y *estar*. Un espacio en donde se tejan redes entre lo natural y lo creado por el hombre, en el que se deje habitar. No así como un espacio abstracto pensado desde las ciencias abstractas, como la matemática.

Para Heidegger “el habitar es, en tanto que, guarda (conserva/mantiene) la Cuaternidad en las cosas, como ese guardar (conservar/mantener) es un construir.”³⁵ En esa medida y relación el habitar onto-fenomeno-lógico es un construir. Un construir no como verbo o como la actividad constante de una construcción física tangible, sino un construir que pone sentido y que posibilita la apertura del significado del paso de los mortales por la tierra. Finalmente, el filósofo alemán advierte a los arquitectos y constructores de nuevas viviendas y edificaciones, después de la devastación de las ciudades por la guerra, que, “sólo si somos capaces de habitar podemos construir.”³⁶

El impacto de la lectura dada por Heidegger en Darmstadt y su postura ante el habitar en arquitectura ha tenido grandes consecuencias en diferentes arquitectos posteriores, quienes decidieron que tomar una actitud fenomenológica en la producción arquitectónica era necesaria para recuperar el verdadero sentido del construir y del oficio arquitectónico. Entre ellos el que mayor peso ha tenido ha sido el arquitecto noruego Christian Norberg-Schulz. En su libro “El concepto del habitar” (*The concept of dwelling*) también afronta la idea de habitar más allá del hecho de permanecer viviendo

³⁵ Heidegger, *Mensch und Raum*, 93. *Das Wohnen ist, insofern es das Geviert in die Dinge vewahrt, als dieses Verwahren ein Bauen.*

³⁶ Heidegger, *Mensch und Raum*, 93. *Nur wenn wir das Whonen vermögen, können wir bauen.*

o incluso más que tener una relación con lo construido. Expresa que el habitar existe de cuatro modos determinados por lo social: de manera natural, en colectivo, público y privado. El primero se da a través de la relación con otros, en la experiencia de la multitud de posibilidades de la vida; el segundo cuando se establecen acuerdos en común que le permiten vivir en sociedad; el tercero cuando no solo se comparten reglas sociales, sino también valores; y por último donde el ser humano expresa su propio ser, su propio mundo.

El sentido de lugar es clave para la teoría del arquitecto noruego, ya que en la determinación de su significado es que el ser humano se halla y se reconoce a sí mismo. “El lugar, por tanto, une a un grupo de seres humanos, es algo que les da una identidad común y por tanto una base para una comunidad o sociedad.”³⁷ Es entonces que los cuatro modos del habitar mencionados anteriormente se vinculan mediante la significación del lugar y se expresan desde espacios u objetos arquitectónicos.

El modo natural se da a través del asentamiento en donde las necesidades básicas de establecimiento se ven resueltas. En lo colectivo por medio del espacio urbano como sitio de encuentro en donde la base se da en el reconocimiento de la diversidad. En lo público por vía de las instituciones o edificios públicos, ya que estos representan los valores de una comunidad. Por último, en lo privado se recurre a la casa, ya que como espacio personal se traduce como un refugio propio.

Así como Heidegger, Norberg-Schulz haciendo crítica a las posturas modernas arquitectónicas y separándose de ellas, señala una definición de habitar:

[...] usualmente está definido como tener un techo sobre la cabeza y con la disponibilidad de un cierto número de metros cuadrados. Así nosotros entendemos el concepto de habitar en términos materiales y cuantitativos. Sin embargo, Vesaas da al concepto una interpretación cualitativa, existencial. Habitar significa pertenecer a un lugar determinado.³⁸

Para Christian Norberg-Schulz los modos de habitar no son formas de cómo vivir, sino estos modos están en general en una relación gradual de

³⁷ Christian Norberg-Schulz, *The concept of dwelling*, (Nueva York: Rizzoli, 1985), 9.

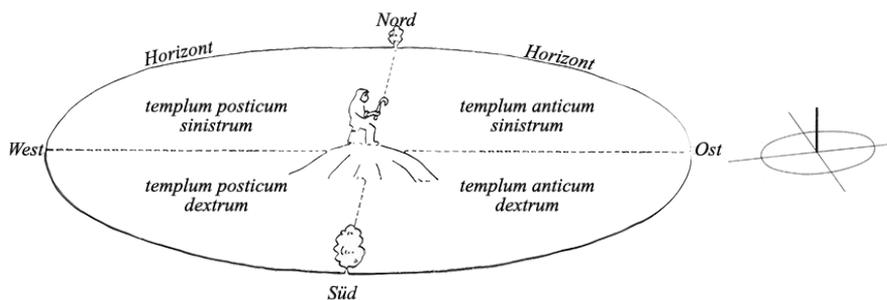
³⁸ Norberg-Schulz, *The concept*, 10. Se hace referencia a Tarjei Vesass, autor noruego del cual se apoya Norberg-Schulz para ejemplificar la relación entre el ser humano con el lugar.

niveles de cómo el ser humano vive. No solo determinados por una medida antropológica o histórica de la evolución del ser humano en su entorno, sino en la medida de *experienciar* el habitar; desde asentarse en un lugar, vivir en sociedad o pertenecer a un grupo, hasta tener un lugar de expresión personal. Los modos de habitar así representados conforman al ser humano heideggerianamente como *ser-en-el-mundo*. Sin embargo, estos modos solo se dan de forma descriptiva y exponen cómo y dónde el ser humano habita, es así que el arquitecto noruego introduce los conceptos de identificación y orientación como elementos a través de los cuales se detonan los modos de habitar de una manera fenomenológica.

Recurriendo de nuevo a Heidegger, Norberg-Schulz explica que identificación se refiera a la manera en que el ser humano recoge, acoge o se sujeta del mundo a partir de la relación que tiene con los objetos. Es entonces que las cosas u objetos cobran importancia para el habitar. Sin embargo, el arquitecto aclara que la relación no radica en sentido material figurativo, sino en la habilidad de interpretar onto-fenomeno-lógicamente el significado oculto que recogen, acogen o sujetan, es decir, el carácter simbólico que las cosas expresan y representan como creaciones humanas o artefactos.

El arquitecto noruego entiende, a través de las palabras de Heidegger, que en la acción de morar o de transitar por el mundo está la esencia del habitar como verbo, en como los Mortales acogen las cosas que están entre medio de la Tierra y el Cielo. Las obras de arquitectura, explica, reúnen de múltiples maneras el *estar entre medio*. Estas debido a que pueden representar significados existenciales para el hombre, son artefactos de identificación. Sin embargo, para trazar el carácter fenoménico, el arquitecto apela a la atmósfera o ambiente (*Stimmung*) del lugar; noción que más adelante cobrará fuerza para la postura del arquitecto Peter Zumthor. Rescatando la idea del espíritu del lugar o el *genius loci* romano, Norberg-Schulz, apunta que el *estar entre medio* trasciende la continua interrelación con los objetos para que, a través de la interpretación del ambiente se genere identidad. Es así que en el sentido de identificación está precisamente la aproximación que hace el ser humano para acoger o reunir las características o atributos del ambiente interpretado que comparte con el grupo social al que pertenece, logrando entonces generar identidad en ese entorno, en ese paisaje donde están presentes las obras de arquitectura, que a la vez representan significados compartidos para un grupo cultural.

Por otra parte, el arquitecto explica, que la orientación está mayormente relacionada con el movimiento. Para entender esta noción se puede dividir en tres partes: el centro, el camino y el dominio. Todos son determinantes en la posición que tiene el ser humano dentro del espacio, considerando entonces al centro como importante para fundar el origen, en donde él adquiere posición y del cual se traza un eje vertical que une la tierra y el cielo. Por otro lado, el camino es el complemento para el eje central, ya que a partir de este se posibilita el movimiento, de cierta manera se puede entender como un horizonte infinito que permite desplazamiento. El dominio, entendido como campo o esfera, permite distinguir las características esenciales del lugar, lo que ayuda para establecerlos como puntos de referencia. Por lo que entonces, según Norberg-Schulz, es que el ser humano estructura el paisaje a través de estas tres categorías con el objetivo de lograr una posición y a su vez una orientación en el espacio.



Esquemas de orientación, división romana en cuartos, Christian Norberg-Schulz.

El sentido existencial del espacio radica, entonces, para Schulz, en la identificación con las cosas y en la posición adquirida a través de la orientación. Dentro de esta coordinación de elementos es que se desarrollan actividades en un espacio y es así que sucede el *estar entre medio* de la tierra y el cielo con los objetos. El arquitecto noruego considera así a estos espacios como existenciales debido a las interacciones desarrolladas entre el ser humano y el lugar, ya que se diferencia del espacio que es trazado y configurado a partir de ciencias abstractas como las matemáticas, pensamiento similar al de Heidegger.

Norberg-Schulz en su teoría arquitectónica habla del sentido existencial del ser humano, con influencia heideggeriana sustenta y describe cómo el

sujeto con su presencia y devenir temporal se identifica y toma posición en el entorno que se encuentra, que él mismo modifica. No obstante, la teoría en su pertinencia con la arquitectura enuncia de cierta manera a los edificios como objetos parte del entorno, con los cuales el ser humano puede interactuar, sentirse identificado y orientarse a través de ellos, pero no denota cómo la configuración arquitectónica logra esto, sino que se infiere que las cualidades de identificación y orientación siguen siendo parte de la interpretación del ser humano una vez que las edificaciones existen.

Partiendo o haciendo alusión a la frase “el lenguaje es la casa del ser”³⁹ de Heidegger, el arquitecto intenta mostrar cómo la expresión de la arquitectura, a través de su configuración, les permite a los edificios *ser* arquitectónicos. Pese a que el filósofo alemán, me parece, hablaba acerca de una cuestión ontológica, la relación que encuentra el arquitecto, pienso está más cerca de lo óntico. Según Schulz, en la combinación de los tres recursos con los que cuenta la arquitectura –morfología, topología y tipología– se “cubren los aspectos y modos de habitar, y, por lo tanto, constituyen un lenguaje de recursos que pueden satisfacer la necesidad de reunir, acoger o sujetar los múltiples entre medios.”⁴⁰ Es decir, en la relación de la articulación formal de un edificio, más la organización espacial y la delimitación de los usos interiores, sumados a la especificación y clasificación de los edificios por sus usos, se expresa un lenguaje formal en donde es posible, según el arquitecto, exponer los modos y formas de habitar; es así que los edificios atrapan ese *estar entre medio* de la Tierra y el Cielo.

Esta última propuesta que expone a la tipología como la verdadera forma arquitectónica de los modos de habitar, me parece que contradice la primera idea acerca de un habitar más cercano al carácter existencial del ser humano, en donde a través de los cuatro niveles –natural, colectivo, público y privado– el ser humano, desde sus interrelaciones con el entorno, habita la forma arquitectónica. La problemática de la perspectiva general del habitar desde la lectura de Heidegger, es que se genera un borde difuso y confuso entre el sentido metafísico de “el habitar” como sustantivo con el acto de habitar entendido como verbo. Una interpretación, a la propuesta del filósofo alemán, que asume el construir directamente como una acción proyectual y

³⁹ Norberg-Schulz, *The concept*, 29.

⁴⁰ Norberg-Schulz, *The concept*, 26.

constructiva, cae en un posible equívoco. Esto podría estar atribuyéndole a la arquitectura un carácter de superioridad ante otras disciplinas, haciendo énfasis en que si y solo si el hombre se relaciona con objetos construidos se puede decir que está habitando, pensamiento que es totalmente cuestionable. Las atribuciones que se le han hecho a la arquitectura y a la configuración del espacio, en su carácter existencial, tales como: tener el propósito de situar, asentar, amparar, hacer pertenecer al hombre en el mundo, así como de permitir interiorizar o proteger al ser humano, a la vez que proporcionar una apertura de mundo desde una perspectiva fenomenológica,⁴¹ ponen en duda la difícil tarea que tiene la arquitectura para quienes tienen alguna responsabilidad en la materialización del entorno donde habita constantemente el ser humano.

Es cierto que Heidegger, así como otros autores, asumen que el habitar va más allá de solo vivir, sin embargo, al establecer una conexión entre arquitectura y habitar, me parece que el filósofo alemán, buscaba motivar la reflexión por el habitar en el sentido de estrechar el carácter humano de vivir en un mundo de veloces cambios y transformaciones; quizás derivado de identificar un posible olvido a la pregunta por el significado del ser humano y su co-pertenencia con el entorno en que vive. El carácter onto-fenomenológico no está en el objeto, sino en la interpretación significativa y metafísica que el ser humano hace a partir de fundar lugares a través de objetos, y así colocarse en el mundo, *ser-en-el-mundo (In-der-Welt-sein)*, tener un sitio al cual pertenecer, construyéndolo, poniendo sentido tras *experienciar* lo vivido, habitando.

⁴¹ Se hace referencia a los “propósitos existenciales de la arquitectura”, ver Enrique Paniagua Arís y Juan Roldán Ruiz, “La arquitectura y su significado existencial. 3. La arquitectura como lugar”, *Signa Revista de la Asociación Española de Semiótica*, no. 24 (2015): 447-449, <https://doi.org/10.5944/signa.vol24.2015.14717>.

2.4

El habitar en los medios de difusión

La diversidad en el discurso de lo habitable

Los arquitectos, en ocasiones, han tenido la necesidad de escribir sus ideas para establecer un punto de partida en la producción de su oficio; de cierta manera buscando un punto de quiebre entre el pensar y el hacer. Si contemplamos los antiguos tratados renacentistas, como *De re aedificatoria* de Alberti, observamos que hay una indagación o búsqueda por plantear una postura ante el ejercicio de la arquitectura. Este como otros tratados han servido para el continuo estudio teórico y práctico. Incluso si trasladamos esta idea a épocas más recientes, los arquitectos pioneros del movimiento moderno también asentaban sus ideas en publicaciones. Por ejemplo, Gropius además de transmitir su visión desde la escuela de la Bauhaus, también lo hizo a través de varios libros como *The New Architecture and the Bauhaus*, así mismo Le Corbusier por medio de la revista periódica *L'esprit Nouveau* difundía su pensamiento.

Sin embargo, con la subsecuente demanda por compartir ideas en torno a problemas arquitectónicos surgen escritos, críticas e interpretaciones hechas desde diversos campos, los cuales generan una amplia diversidad de perspectivas. Algunas de las cuales empiezan a cobrar importancia a pesar de que la intención final no necesariamente va encaminada a la generación de conocimiento teórico o práctico, a veces estas se vuelven totalizadoras por la gran difusión que presentan. En particular el caso del historiador Sigfried Giedion me es relevante mencionar. A inicios del siglo XX, Giedion, principalmente como historiador, realiza una interpretación a favor del movimiento moderno. Su análisis arquitectónico radica en dos factores: la creación de un espacio que se desenvuelve a través del movimiento, y la tecnología constructiva generada a partir de la técnica y aplicación de nuevos materiales (elementos que fueron destacados por arquitectos del movimiento moderno como se analizó en el subcapítulo 2.2). El hacer un estudio hacia los preceptos arquitectónicos y determinar un juicio a partir de ello no tiene un

valor negativo por sí mismo, de hecho, contribuye a tener un panorama más amplio del tema, sin embargo, Giedion abordaba sus escritos de una manera imparcial. Desde 1923 cultivaba amistad con los principales arquitectos y artistas de la época del movimiento moderno, como Le Corbusier, Gropius o Moholy-Nagy, y al fungir como secretario de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), entre 1928 y 1956, favoreció en sus escritos a dichos arquitectos y artistas. Es así que Giedion “no sólo sacrificaba la objetividad del historiador sino que conducía el pluralismo de la cultura arquitectónica del momento hacia una única dirección.”⁴²

Influencias como las de Giedion a través de sus escritos tuvieron gran peso e impacto para detonar la idea mitológica del movimiento moderno, que beneficiaba una noción centrada particularmente en la visión espacial y técnica de la arquitectura. Así mismo, Joseph Ma. Montaner nos deja ver otros historiadores que participaron en esta mitificación, como, por ejemplo, Nikolaus Pevsner desde sus escritos y como miembro directivo de la revista *The Architectural Review* o Bruno Zevi desde sus publicaciones, el grupo que formó (APAO – *Associazione Per l'Architettura Organica*) y las revistas que fundó (*Metron* y *L'Architettura*).⁴³ Lo interesante por mostrar, además del interés por otros campos por escribir acerca de arquitectura, es la repercusión que tuvieron los medios de publicación masiva para difundir ideas, que en ciertas ocasiones dejaban a un lado la imparcialidad. Las revistas enfocadas en el campo de la arquitectura ahora estaban respondiendo como medios de difusión para la teoría arquitectónica; notando a la vez un posible abandono de los arquitectos que producen y aportan al campo teórico para dejar paso a las reseñas, análisis y críticas de historiadores.

En contraste con lo anterior, el arquitecto italiano Ernesto Nathan Rogers se vio beneficiado con la demanda de artículos y críticas acerca de arquitectura. Él a través de sus publicaciones tanto en la revista *Domus* como en *Casabella Continuità* no sólo divulgaba su pensamiento, sino también sentaba las bases para una teoría arquitectónica italiana de la cual serían sucesores arquitectos como Aldo Rossi, Vittorio Gregotti o Manfredo Tafuri. Lo interesante de las publicaciones de Rogers, me parece, radica en el intento por alejarse de una reseña arquitectónica y acercarse más hacia una posición

⁴² Montaner, *Arquitectura*, 42.

⁴³ Montaner, *Arquitectura*, 45.

crítica y teórica, sobre todo frente a la postura a-histórica del movimiento moderno.



Revista *Casabella-Continuità* número 232. En portada se observa en primer plano una parte de la Catedral de Milán y una torre del Palacio Real, al fondo la Torre Velasca, proyecto de oficinas y vivienda por BBPR (G.L. Banfi, L.B. de Belgiojoso, E. Peressutti, E. N. Rogers) que buscaba una manera de relacionarse con el entorno urbano y, a su vez, con la memoria colectiva, dando continuidad a ideas del movimiento moderno.

José Torres Cueco expone la relevancia que tuvo para Nathan Rogers el filósofo Enzo Paci como maestro y colaborador. El enfoque *fenomenológico relacional* del filósofo aporta en gran medida la perspectiva humana e histórica del arquitecto, expresada a través de la tensión entre la *permanenza* y la *emergenza*. Para Rogers la *permanenza* se entiende como “la firmitas, la duración de una construcción en un tiempo según determinadas estructuras y determinado equilibrio,”⁴⁴ se podría decir que es lo que se sustenta en una realidad tangible y permanece. Mientras que la *emergenza* se considera como “la renovación, la apertura al futuro y a las posibilidades,”⁴⁵ esto es, la potencialidad de lo que emerge. Es así que, para Rogers, las posibilidades de la arquitectura se encuentran en dos vías: la histórica y la utópica. Por un lado, desde el encuentro tangible de lo construido como exponente de ciertas costumbres o hábitos culturales del pasado, y por otro lado, las posibilidades que se abren a través del proyecto, o más bien, de lo que se proyecta. De esta manera es que la teoría de Rogers trastoca la experiencia de lo habitable en una relación temporal y espacial particular. Por tanto, se opone al pragmatismo abstracto genérico de las ideas del movimiento moderno, así como su nula relación con la historia.

Así mismo, Michela Beatrice Ferri, al exponer las relaciones e influencias entre Paci y Rogers,⁴⁶ señala que habrá que reconocer la crisis de las pautas y premisas estrictas del movimiento moderno con el objetivo de darle vitalidad, renovarlo, y así evitar su caducidad. Tanto el filósofo como el arquitecto plantean una posible aproximación a la continuidad del modernismo, basada en un estudio fenomenológico con conciencia histórica sustentada en la tradición. En esta recuperación de la tradición está también la interpretación de lo que Rogers llamó *preexistencias ambientales*, o lo que sucede de la relación entre el lugar con el “mundo de la vida” y las costumbres de sus habitantes; a lo cual el arquitecto italiano le pondría mucho interés para definir la propuesta de proyecto. De igual manera, ambos, ponen en tela de juicio la idea del movimiento moderno que relaciona lo útil con la función en arquitectura. El sentido relacional que presentarían Paci y Rogers no solo toca

⁴⁴ Jorge Torres Cueco, “Ernesto N. Rogers. Aprendiendo de toda la historia”, *De Arq*, no. 22, enero/junio 2018: 46-57, 49.

⁴⁵ Torres, Ernesto. Aprendiendo, 49.

⁴⁶ Michela Beatrice Ferri, “Enzo Paci en diálogo con la arquitectura. La colaboración y amistad entre Enzo Paci y Ernesto Nathan Rogers”, Trad. David E. Daturi, *Eikasia Revista de Filosofía*, no. 69, abril 2016: 119-130, <https://revistadefilosofia.org/numero69.htm>.

al objeto arquitectónico, sino que se acerca a la relación dinámica entre ser humano y naturaleza, que debido a su constante transformación es posible estudiarla con un enfoque histórico y cultural. Este último concepto es clave para entender cómo la postura teórica de Rogers se apoya de la *fenomenología relacional* de Paci, con la cual la arquitectura no solo es tratada como un objeto estético, sino también responde a la manera en que el ser humano vive y ha vivido, contemplado sus costumbres y su identidad; algo de lo cual podríamos considerar como el fenómeno de lo habitable.

Es importante recalcar la importancia de los textos de Ernesto Nathan Rogers, ya que, si bien, el hecho de haber publicado sus escritos en revistas de corte relativamente popular de amplia divulgación, no demerita el trabajo teórico del arquitecto. Desde mi punto de vista sucede al contrario, Rogers trataría de integrar su postura teórica al quehacer práctico como miembro del grupo BBPR, el cual estaba integrado también por Gianluigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso y Enrico Peressutti. Así, me parece, el arquitecto italiano podía acercarse a una fusión entre teoría y práctica desde la crítica y el ejercicio profesional. Cabe añadir que también esto fue posible, en parte, por el hecho de que Italia se ha caracterizado por ser una nación que cuestiona todo régimen totalizante, como el modernismo en este caso. A pesar de lo anterior, contemporáneamente los textos de arquitectura publicados en medios de comunicación masiva, no siempre, o casi nunca, suelen sentar bases teóricas firmes, sino que están orientados hacia comentarios de opinión y tienden a establecer ideas o afirmaciones categóricas, aunque atractivas y sugerentes, también revisables y basadas en el prejuicio. Por ejemplo, en lo que se refiere al habitar, en arquitectura son ya muy conocidos los textos del arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa o el arquitecto alemán Peter Zumthor.

Juhani Pallasmaa, motivado por la teoría arquitectónica de Norberg-Schulz, en relación al habitar expone una diferencia que se hace notar en el campo de la arquitectura, a saber, que en el proceso de producción arquitectónica se tiende a determinar las condiciones formales y objetivas de la casa, mientras que se deja de lado la reflexión en cuanto la configuración del hogar. La crítica, un tanto descontextualizada y generalizada que hace Pallasmaa a los arquitectos, es que no están capacitados, desde la academia, para proyectar hogares. Se puede entrever en la reflexión que hay un alejamiento entre el oficio de los arquitectos con las demandas simbólicas y significativas que pudiera tener el futuro habitante del proyecto. Pallasmaa

indica drásticamente que “aquello que le importa al habitante es la capacidad que tiene la vivienda para proporcionar un domicilio,”⁴⁷ en este sentido es que el arquitecto es incapaz, a través de la estetización de un objeto arquitectónico, de “aludir a los aspectos más sutiles, emocionales e imprecisos del hogar”.⁴⁸

El arquitecto finlandés, inspirado por la fenomenología, entabla una relación entre la descripción del fenómeno de la vida con el habitar, para esto le atribuye al cuerpo completo, por su capacidad sensible, como el medio principal para entablar el vínculo entre percepción y entorno. Para Pallasmaa la perspectiva fenomenológica lo lleva a pensar que solo la “arquitectura auténtica”⁴⁹ es capaz de establecer tal vínculo, contemplando así una idea del habitar basada únicamente en la percepción del entorno arquitectónico. Es por esto que para Pallasmaa el habitar está relacionado directamente con el espacio –con el espacio existencial⁵⁰ para ser más precisos– así indica que “el habitar se entiende habitualmente en relación con el espacio, como una forma de domesticar o controlar el espacio; sin embargo, también necesitamos domesticar el tiempo, reducir de escala la eternidad para hacerla comprensible.”⁵¹ No obstante, con esto asume varias cuestiones que pueden ser cuestionables, incompletas o revisables. Por ejemplo, por un lado, menciona que el habitar es cuestión de significación, que está mayormente relacionado a la noción de hogar y no de casa, y que los arquitectos están alejados del fenómeno de la vida y cerca del desarrollo de un objeto estético, sin embargo, en la frase anterior se menciona al habitar no como una construcción significativa, pero sí como la conquista del espacio, como si

⁴⁷ Juhani Pallasmaa, “Identidad, intimidad y domicilio. Notas sobre la fenomenología del hogar”, *Habitar*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2016), 14.

⁴⁸ Pallasmaa, *Habitar*, 14.

⁴⁹ Pallasmaa suele hacer referencia a establecer la diferencia entre la verdadera arquitectura de la que no lo es, así mismo hace referencia a la “gran” arquitectura. En realidad, no explica cuál es cada una, ni como establece tal jerarquía, sin embargo, apunta que la arquitectura auténtica es aquella que se acerca más a los modos de vida, mientras que los modos que no enfatizan la vida parecen vacíos. Ver Pallasmaa, “La necesidad de una bienvenida” en “Identidad, intimidad y domicilio. Notas sobre la fenomenología del hogar”, *Habitar*, 38.

⁵⁰ Aquí Pallasmaa retoma el concepto de espacio existencial anteriormente abordado por Christian Norberg-Schulz, pero el arquitecto finlandés lo utiliza para diferenciarlo del “espacio físico y geométrico”. Ver Pallasmaa, “El espacio existencial” en “El espacio habitado. La experiencia encarnada y el pensamiento sensorial”, *Habitar*, 60. Por otro lado, para Norberg-Schulz el espacio existencial se entiende en una relación entre la identificación del ser humano con un objeto de manera significativa y la orientación que incide hacia una actividad con cierta dirección. Ver subcapítulo 2.3 “El habitar onto-fenomeno-lógico. El fenómeno de la experiencia” de esta investigación, 42.

⁵¹ Pallasmaa, *Habitar*, 9.

existiera un espacio salvaje el cual debamos de controlar y dominar. A su vez en su relación con la escala de tiempo, pareciera que se afronta al tiempo como independiente del ser humano y que habría que domesticarlo para entenderlo y hacerlo parte de nosotros; cuando si observamos que la medida del tiempo es la medida del hombre, captamos el vínculo estrecho entre el hombre, el habitar y el tiempo no como separados, sino como parte de lo mismo.

Por otro lado, Pallasmaa constantemente hace observaciones al campo arquitectónico y hacia los arquitectos por su falta de “empatía hacia el habitante,”⁵² la compulsión por lo nuevo, la imagen que aparenta o la geometrización del objeto. Afirmando que “un impacto emocional arquitectónico está vinculado a una acción, no a un objeto o elemento visual figurativo,”⁵³ pone de ejemplo tanto las palabras poéticas de Rilke como algunos pasajes de Bachelard,⁵⁴ sin embargo, en mi opinión cae en el mismo discurso que critica, ya que pareciera que Pallasmaa le atribuye al objeto por sí mismo el carácter significante. Considero que tanto Rilke como Bachelard intentan mostrar las posibilidades de significación que surgen debidas a la relación que se tiene con los objetos, utilizando la descripción fenomenológica. Sin embargo, habrá que considerar que son aproximaciones poéticas a la interpretación de dicha relación, siendo así que se vuelve complicado trasladar las palabras del poeta o del filósofo como determinantes en la producción arquitectónica. Es decir, no por el hecho de que el arquitecto plantee colocar algún tipo de piso, color en la pared, tamaño de cajones o una fotografía, se da por sentado que se esté construyendo un hogar, puesto que este, el hogar, será definido por el habitante en el continuo nexos con su entorno, sus recuerdos y vivencias.

En contraste a la postura del arquitecto finlandés, Rem Koolhaas, arquitecto neerlandés, fue entrevistado en 1996 debido a sus recientes diseños

⁵² Pallasmaa, *Habitar*, 15.

⁵³ Pallasmaa, *Habitar*, 23.

⁵⁴ Pallasmaa recurre a una parte de la novela *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Reiner María Rilke en donde hace una descripción de una casa deshabitada con el fin de expresar, de alguna forma, la vida que se ha dejado y que se muestra en el desgaste de los objetos tras su uso; así Rilke hace referencia a clavos en la pared, trozos en el piso, colores desgastados por el sol o manchas de humedad. Así mismo, Pallasmaa, recurre a pasajes del libro *La poética del espacio* de Gastón Bachelard, específicamente hace referencia al capítulo que trata sobre los armarios, las cómodas y los cajones, para mostrar que tales objetos por su función de guardado pueden despertar la imaginación por un lugar íntimo o secreto. Ver Pallasmaa, “Identidad, intimidad y domicilio. Notas sobre la fenomenología del hogar”, *Habitar*, 27-31.

en el continente americano (aproximadamente en los mismos años en que Pallasmaa escribe sus ensayos acerca del habitar). Es interesante la entrevista por diversas razones, una de ellas es que también arroja una crítica al campo de la arquitectura en donde es costumbre tratar un proyecto siempre añadiendo algo, sin embargo, el arquitecto neerlandés apunta que el arquitecto nunca está la posibilidad de quitar o no hacer nada, de esa manera el arquitecto está siempre castigado o restringido a pensar sobre la construcción de algo tangible que sea innovador.

En la entrevista es cuestionado por un proyecto de investigación realizado con *Harvard Graduate School of Design* en la región de *Pearl River Delta* en China; esta es la región comercial más importante de China y ha tenido un crecimiento exponencial tanto económico, territorial y de población, tanto que se le ha considerado como la zona metropolitana más grande del mundo. A esta zona, que comprende alrededor de diez asentamientos urbanos, Koolhaas la denomina *The City of Exacerbated Differences*, ya que indica que son precisamente las diferencias entre los poblados las que logran unificación. El arquitecto neerlandés expresa que “juntas, pueden representar un nuevo modelo de megalópolis en el sentido de que su coexistencia, su funcionamiento, su legitimidad está determinada por su extrema diferencia mutua.”⁵⁵ Koolhaas expresa que diseñar un edificio en China implica rapidez, indica que le toma diez días diseñar un edificio de 40 pisos con tan solo tres personas y tres computadoras, por lo que se le comenta que las probabilidades de producir condiciones habitables también bajan ante tal velocidad de diseño, premisa que el arquitecto neerlandés no comparte, ya que expone:

[...] La gente puede habitar cualquier cosa. Y ellos pueden sentirse miserables en cualquier cosa y extasiados en cualquier cosa. Cada vez más pienso que la arquitectura no tiene nada que ver con eso. Por supuesto, eso es liberador y alarmante. Pero la ciudad genérica, la condición urbana general, está sucediendo en todas partes, y el solo hecho de que ocurra en tan enormes cantidades debe significar que es habitable.⁵⁶

⁵⁵ Rem Koolhaas, entrevista por Katrina Heron para revista digital Wired, *From Bauhaus to Koolhaas*, julio 1, 1996. <https://www.wired.com/1996/07/koolhaas/>

⁵⁶ Rem Koolhaas, Wired, *From Bauhaus to Koolhaas*

A diferencia de Pallasma, para Koolhaas las condiciones habitables son parte del ser humano en relación a su entorno, por lo que, siendo así, el habitante habita cualquier cosa en la que se encuentre. Parece lógico pensar que, si las condiciones urbanas son repetidas debido a la globalización y sigue perdurando esa forma de vivir, entonces esas condiciones implican cierto grado de habitabilidad, sin embargo, habrá que preguntarnos qué caminos hemos tomado para que las condiciones habitables de nuestra ciudad contemporánea sean como la vivimos y en qué medida las decisiones arquitectónicas influyen en esta manera de vivir. Así como también habrá que reflexionar: si habitamos cualquier cosa, ¿qué propósito tiene una producción arquitectónica significativa y simbólica en busca de la construcción de sentido entre el ser humano y entorno natural y artefactual?

Otro caso muy popular en los medios de comunicación escrita es la propuesta del arquitecto alemán Peter Zumthor, quien también desde la fenomenología y la herencia trazada por Heidegger ha expresado su forma muy particular de pensar y hacer arquitectura. Sin embargo, aunque su postura sea atractiva, en mi opinión, dista de ser una teoría arquitectónica; pese a lo anterior hay algunas cosas que podemos rescatar o analizar en lo relacionado al habitar. En *Pensar la arquitectura*, una de sus primeras publicaciones, se puede distinguir cómo se aproxima a la producción arquitectónica. Muestra cómo a partir de momentos, vivencias y recuerdos, detonados por objetos cotidianos, surgen indicaciones y direcciones de posibilidades que se transformarán posteriormente en decisiones para proyectar un objeto arquitectónico. Si bien estas vivencias personales subjetivas están fundadas en la percepción y en la rememoración, el arquitecto hace siempre un énfasis en tratar de proyectar un edificio o un objeto arquitectónico.

Zumthor considera en su forma de producir arquitectura, la cual se enfoca en lo objetual, que “los edificios que, poco a poco, son aceptados en su entorno, deben poseer la capacidad de hablar de múltiples maneras con el sentimiento y la razón.”⁵⁷ Así entonces, para el arquitecto alemán, el objeto arquitectónico se crea en la dualidad entre lo emotivo y el razonamiento, con el objetivo de que pueda ser “aceptado” por quien lo vive. Esta aceptación habrá que leerla entre líneas, ya que, me parece, no se refiere a un juicio

⁵⁷ Peter Zumthor, “Una intuición de las cosas”, *Pensar la Arquitectura*, trad. Pedro Madrigal, (Barcelona: Gustavo Gili, 2010), 16-17.

personal o subjetivo, sino que se acerca más hacia la intersubjetividad, en donde tal edificio puede, por las dinámicas de sus usos y la relación con el contexto natural y urbano, generar una posible conexión con sus habitantes, de tal manera que se afianza al sitio. Así mismo habría que señalar que el posible lenguaje o la capacidad de hablar de los edificios, pienso no radica en el objeto en sí mismo, sino en la interpretación que hacemos de ellos debido a las posibilidades que ofrecen para entablar una relación con lo que les rodea. Siendo así que el arquitecto intenta mostrar que en la producción del objeto debe haber un factor que permita conmover al habitante y al mismo tiempo que pueda entender la lógica de su función.

Si bien la visión del arquitecto parece ser relativamente clara, algunas ideas empiezan a entrar en conflicto cuando comparte pensamientos con el filósofo Martin Heidegger. En la traducción al español Zumthor expone:

[...] En su ensayo “Construir habitar pensar”, Martin Heidegger dice: “Un rasgo esencial del ser humano es la estancia junto a las cosas”. Esto lo entiendo yo en el sentido de que, incluso cuando pensamos, nunca nos encontramos en un ámbito abstracto, sino siempre dentro de un mundo de cosas. Y sigo leyendo a Heidegger: “La relación del hombre con los lugares y, a través de ellos, con los espacios se basa el habitar”. El concepto de ‘habitar’, entendido tan ampliamente como lo hace Heidegger, un vivir y un pensar en lugares y espacios, encierra una indicación precisa de aquello que para mí, como arquitecto, significa la realidad.⁵⁸

De cierta manera, me parece que el arquitecto retoma en particular ciertas frases de Heidegger para que ajusten a su pensamiento; en este caso, para enfatizar la relación del ser humano con las cosas, refiriéndose a los edificios u objetos arquitectónicos; diferente a lo que plantearía Norberg-Schulz acerca de habitar *entre las cosas* a partir del mismo pensamiento heideggeriano. Es entonces que Zumthor se enfocaría en señalar que para él, la realidad de la arquitectura está en lo concreto y tangible, de ahí que tenga un deseo personal por proyectar objetos.⁵⁹ Por otro lado, intenta retomar la idea de un habitar

⁵⁸ Peter Zumthor, “La dura pepita de la belleza”, *Pensar la Arquitectura*, trad. Pedro Madrigal, (Barcelona: Gustavo Gili, 2010), 35.

⁵⁹ Zumthor expresaría que la realidad que le interesa es la “de la tarea constructiva”, la que hace que a través de materiales específicos se construyan edificios. Por consiguiente, se verá en sus propuestas arquitectónicas un énfasis por utilizar materiales de construcción que tengan una doble función: estructural y de acabado.

basado en la relación entre el hombre con sus lugares y espacios, sin embargo, parece que solo atiende a pensar que los objetos de la realidad son los únicos necesarios a configurar por la arquitectura, dejando atrás la postura en donde el ser humano erige los lugares a través de su relación dialéctica con el entorno no solo apoyado en lo tangible.

A pesar de lo anterior me llama la atención, en el buen sentido, que, a partir de la descripción material de una escena fílmica, es decir, los acabados en piso, escaleras y objetos de adorno, a su vez intenta hacer la descripción de la atmósfera del lugar representado, y se pregunta, “¿o es, al contrario, la gente la que da esa particular atmósfera al espacio?”⁶⁰ Esta duda me parece significativa, ya que dentro de la postura objetual del arquitecto cabe la posibilidad de preguntarse por la presencia del ser humano en un entorno arquitectónico y su percepción. Esta pregunta entonces lleva al arquitecto alemán a relacionar la arquitectura con la vida, sin embargo, no saliendo de su discurso encara el vínculo entre la vida y los objetos arquitectónicos en la medida en que los materiales van dejando huellas que muestran el continuo paso del ser humano en el tiempo.

Aun así, habría que rescatar la noción de atmósfera que aborda Zumthor, ya que en alemán el arquitecto utiliza, en su mayoría, la palabra *Stimmung* y no *Atmosphäre*, ya que esta segunda hace referencia principalmente a la descripción de las condiciones climatológicas de un entorno; aunque es bastante curioso que para el título de su segunda publicación más popular decide utilizar esta segunda palabra. Cabe mencionar que la palabra *Stimmung* también es utilizada por Norberg-Schulz para abordar la idea del *genius loci* y así determinar el espíritu del lugar. La palabra *Stimmung* es traducida al español a veces como estados de ánimo o como atmósfera. Si nos guiamos por estados de ánimo, podemos observar que tiene que ver con alguna condición subjetiva surgida del ser humano, es decir, la percepción de una atmósfera o del ambiente de un lugar dependería principalmente del estado de ánimo de quien experimenta el lugar, lo que implica que la atmósfera, entendiéndola así, no se da únicamente a través de los objetos arquitectónicos o materiales constructivos, sino por medio de múltiples factores personales que implican vivir, morar, habitar, experimentar o vivenciar en un tiempo y lugar. De igual

⁶⁰ Peter Zumthor, “Una intuición de las cosas”, *Pensar la Arquitectura*, trad. Pedro Madrigal, (Barcelona: Gustavo Gili, 2010), 23.

manera para reforzar esta idea, la palabra *Stimmung* comparte origen con la palabra *Stimme* que se puede traducir como voz, por ello la voz no solo es capaz de establecer el vínculo para transmitir palabras, sino también para comunicarnos y sobre todo para manifestar el estado emocional individual, importante para compartir la percepción de un entorno.



Arriba: publicación *La mano que piensa* de Juhani Pallasmaa y *Atmosphären* de Peter Zumthor. Abajo: portada y contraportada de la revista OASE número 91, en este se pretende reflexionar acerca de la construcción de atmósferas en arquitectura. La fotografía izquierda pertenece al acceso de la capilla de campo Bruder Klaus, proyecto del arquitecto alemán Peter Zumthor.

Tomando en cuenta la percepción subjetiva de la realidad, es posible recuperar la idea de atmósfera para el ejercicio de la arquitectura, sin embargo, al contemplarlo así, la atmósfera del lugar siempre queda con la posibilidad abierta de ser percibida de manera diferente a lo planeado o proyectado. De esta manera, me parece que el arquitecto alemán afronta la idea del acto de habitar que tiene que ver con la fenomenología del vivir o con la percepción del lugar y del espacio en que se vive. Esta postura fenomenológica parece atender principalmente a la disposición del ser humano para percibir desde la realidad objetual el entorno construido con el potencial de que estas experiencias sirvan de estímulo para ser rememoradas en el futuro o traídas al presente desde el pasado. Es así que el arquitecto persigue la idea fundamental de que el habitar en arquitectura radica siempre en el vínculo con la realidad concreta.

Por otro lado, hay algunos casos interesantes de análisis en el territorio latinoamericano que, aunque no analizaré a profundidad conviene señalar algunos aportes. Por ejemplo, la postura del arquitecto colombiano Alberto Saldarriaga quien, según Ismael Amavizca, denota estar influenciado fuertemente por las ideas de Heidegger, poniendo estas como marco conceptual. Saldarriaga señala que “con base en la afirmación de Heidegger de que habitar es una condición humana íntimamente ligada al hecho de construir, se puede afirmar que la humanidad es ‘arquitectónica’ por naturaleza.”⁶¹ Sin entrar a detalle al significado de arquitectónico para Saldarriaga, me parece que, por una parte, intenta mostrar en el construir un acto natural en el ser humano en su modo de ser y de habitar, basándose en lo pronunciado por el filósofo alemán. Esto se confirma con lo indicado por el arquitecto colombiano cuando afirma que “construir es una invención humana destinada a garantizar la supervivencia individual y colectiva.”⁶²

Por otro lado, la perspectiva del arquitecto mexicano Alberto Pérez Gómez puede sonar interesante, aunque también como con otros arquitectos, está influenciada en gran medida por el pensamiento filosófico de Heidegger y tiene matices similares al pensamiento de Zumthor. En una entrevista realizada a Pérez Gómez al exponer la importancia del dibujo en la

⁶¹ Alberto Saldarriaga citado por Ismael Amavizca Pacheco, “Una aproximación al (des)entendimiento de la noción de habitar” (tesis de maestría, UNAM, 2014), 26.

⁶² Saldarriaga citado por Amavizca, “Una aproximación”, 27.

arquitectura y la relevancia de la materialización de lo presentado en los planos, el arquitecto expone:

[...] La capacidad de la arquitectura para proponer atmósferas emotivas y cognitivas apropiadas para el habitar viene de la capacidad del material para expresar lo poético a través del saber artesanal en conjunción con el lugar, mucho más importante que la forma en el dibujo o el modelo digital.⁶³

Es así que, en sintonía con el arquitecto alemán, Pérez Gómez comparte la necesidad por una construcción arraigada al lugar y a los procesos constructivos; sin embargo, argumenta también que la arquitectura dota, a través del vínculo con el entorno, una apertura existencial que permite habitar poéticamente en el mundo.

Si bien realizar el análisis de los diferentes autores contemporáneos alrededor del habitar en arquitectura es enriquecedor, también es una ardua tarea. No obstante, el objetivo de esta sección no es abordar todas las posturas publicadas acerca del habitar, sino solo entrever algunas que expongan la diversidad de perspectivas acerca del tema, notando así una multiplicidad de planteamientos, posturas y opiniones, las cuales en función de ser presentadas a través de medios masivos de comunicación, corren el riesgo de caer en lo dogmático; que si bien conviene prestarles atención, también es importante profundizar en sus ideas y contrastarlas, para así formarse un criterio propio.

⁶³ Alberto Pérez Gómez, “Entrevista”, *Tránsitos y fragmentos*, trad. Santiago de Orduña Mercado, (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 22.

2.5

La visión académica

La perspectiva antropológica del habitar

De manera semejante a cómo expresan su punto de vista los arquitectos que ejercen profesionalmente, las academias o facultades de arquitectura, las cuales se consideran actualmente como el lugar por excelencia para la formación del arquitecto, también proponen diversas lecturas acerca del habitar. Estas miradas divergentes acerca del tema influyen en su entendimiento, y así en la forma de reaccionar disciplinarmente. Esto ha dado cada vez mayor apertura al horizonte de comprensión del habitar en arquitectura, de tal manera que hacer el análisis pertinente a cada perspectiva se vuelve una tarea extensa, por lo que trataré un par de enfoques que posiblemente sean los más relevantes: los modos de habitar y el habitar ligado al ser humano. En realidad, ambas comprenden un planteamiento que apunta a una revisión antropológica, es decir, se enfrentan a la idea de pensar el habitar no como medida objetiva u objetual, sino ante las dinámicas individuales y colectivas del ser humano.

Dicho lo anterior, es relevante señalar el aporte que surge de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de Buenos Aires en Argentina. Entre los principales precursores para la reflexión en torno al habitar se puede mencionar a los arquitectos: Jorge Sarquis, a través del Centro POIESIS dedicado a la investigación proyectual, y a Roberto Doberti, desde la cátedra Teoría del Habitar.

Del Centro POIESIS surge una publicación, ya muy popular, titulada *Arquitectura y modos de habitar*, una serie de ensayos compilados por Jorge Sarquis en los que de diversas maneras se muestra el olvido que afronta el campo de la arquitectura en el vínculo con lo humano, y así con el habitar; ya que como apunta Sarquis “nunca parece ser suficiente aclarar la cuestión de la relación entre la arquitectura y el habitar.”⁶⁴ Nanette Cabarrou comparte

⁶⁴ Jorge Sarquis, *Arquitectura y modos de habitar*, Compilador. Jorge Sarquis, (Buenos Aires: Nobuko, 2006), 8.

postura con Sarquis y señala críticamente, “ha habido un desplazamiento del interés de los arquitectos del sujeto al objeto,”⁶⁵ un poco esta premisa respalda y motiva los diferentes ensayos de la publicación mencionada. Sin embargo, habrá que resaltar que esta perspectiva aborda los modos de habitar en el sentido de tratar de indagar acerca de las dinámicas del vivir o las formas de vida del ser humano, para atenderlas “creativamente” a través del proyecto arquitectónico. Es decir, desde esta postura, el análisis de las prácticas sociales se vincula con el proyecto arquitectónico, y este diagnóstico social funciona como solución ante la variabilidad de estilos de vida.

Bajo la pregunta acerca de la relación entre la arquitectura con la gente, Sarquis, en su ensayo que lleva el mismo nombre que la publicación antes señalada, despliega una respuesta a partir de la búsqueda histórica de sentido en donde esta relación –arquitectura y gente– presenta ciertos matices de importancia. Para esto señala algunas propuestas del grupo TEAM X y los sistemas de patrones de comportamiento expuestos por Christopher Alexander, pero enfatiza su postura en el discurso modernista que instaura la vivienda como el paradigma de la arquitectura moderna, en donde existe principalmente esa buscada relación entre usuario y objeto arquitectónico. Desde la curiosa frase del arquitecto alemán Mies van der Rohe: “aún no existe la vivienda de nuestro tiempo, sin embargo, la transformación de la manera de vivir exige su realización,”⁶⁶ (frase que se abordará más adelante) y en la conexión entre forma y función, surge para Sarquis, la indispensable revisión entre las necesidades y deseos del usuario con el *programa arquitectónico*, así como con el *proyecto arquitectónico* que representa al programa y propone las condiciones formales, y con la *obra* que materializa el proceso de proyectar y a su vez adquiere una nueva dimensión autónoma.

Asimismo, se apoya del psicoanalista Jacques Lacan para enlazar la construcción de la realidad subjetiva del ser humano con la manera de afrontar el proyecto arquitectónico. Para Lacan, explica Sarquis, “no es lo mismo lo Real que la realidad,”⁶⁷ y continúa, “construimos realidades mediante la captación de tres registros diferentes: lo Real (incognoscible), lo Simbólico y

⁶⁵ Nanette Cabarrou, “Los modos de habitar”, *Arquitectura y modos de habitar*, Compilador. Jorge Sarquis, (Buenos Aires: Nobuko, 2006), 10.

⁶⁶ Mies van der Rohe citado por Jorge Sarquis, “Arquitectura y modos de habitar”, *Arquitectura y modos de habitar*, (Buenos Aires: Nobuko, 2006), 15.

⁶⁷ Sarquis, *Arquitectura y modos*, 23.

lo imaginario.”⁶⁸ Entonces, si para Lacan el registro de *lo Real* es lo que no se puede expresar o representar por el lenguaje, para Sarquis este mismo registro se da en la forma de vida de cada habitante, ya que esta, en su diversidad, es difícil o imposible de expresarla completamente. El registro de *lo Simbólico* para Lacan tiene que ver con la necesidad del ser humano de tener un lenguaje simbólico para lograr la comunicación, por lo que Sarquis lo refiere en arquitectura a la representación gráfica como lenguaje. Por último, para Lacan el registro de *lo imaginario* se presenta cuando el ser humano crea una imagen propia del *yo*, y así se muestra como único ante lo *otro*, por esta razón adquiere un valor simbólico para el sujeto; en contraparte Sarquis menciona que en arquitectura este carácter que lo diferencia y lo hace único se encuentra en las fachadas o en la forma espacial, ya que de ellas se puede sustraer una percepción particular significativa. En este sentido, la tarea del arquitecto consistiría, según Sarquis, en “construir realidades que adquieren la forma de espacios significativos, los cuales para registrarlos hace falta apelar a su dimensión simbólica e imaginaria, sin olvidar su carácter ontológico, por ser el mundo real.”⁶⁹

Sin embargo, pese a que el arquitecto argentino recurre análogamente al análisis de los registros de Lacan, me parece que se queda un poco al margen de lo tangible o de lo objetivamente real al solo estudiar la expresión formal de los modos de vida y su aplicación en la propuesta arquitectónica terminando siendo un tanto conservadora. Esto se confirma cuando Sarquis muestra un ejemplo, producto de su investigación, de cómo podría llevarse a cabo su propuesta teórica. Lo anterior lo hace en la medida del analizar las distintas estructuras familiares o “unidades de convivencia” divulgadas en un censo. Del análisis se extraen las necesidades espaciales a partir de la interpretación de *lo Real* o de las formas de vida, como, por ejemplo, lugares de trabajo, cocinas amplias, baños de usos múltiples, lugares de dormir cercanos a los padres, accesos independientes, etc. Posteriormente, el arquitecto traducirá los requerimientos del programa de necesidades en planos diagramáticos en planta y alzado, representando el registro de *lo Simbólico*. En cuanto al registro de *lo imaginario* presenta unos gráficos esquemáticos de vistas en perspectiva. A pesar de que el resultado de este estudio se aprecia como una

⁶⁸ Sarquis, *Arquitectura y modos*, 23.

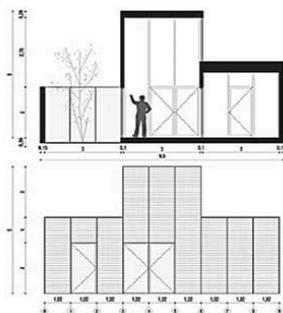
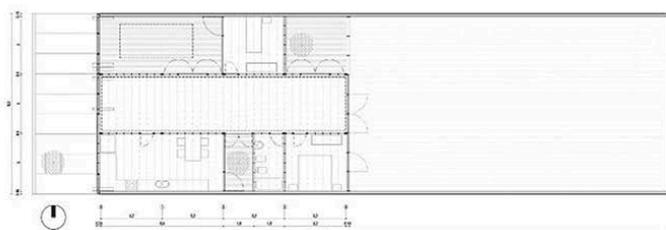
⁶⁹ Sarquis, *Arquitectura y modos*, 23.

propuesta de corte tradicional, en donde plantas, cortes, alzados, esquemas o perspectivas, me parece, no muestran realmente los registros de lo Real, Simbólico e imaginario, la propuesta procura tomar en cuenta para su conformación necesidades humanas, que, aunque provengan de estudios estadísticos genéricos, es un planteamiento que cobra cierta relevancia como ejercicio de proyecto con énfasis en las formas de vida.

ARQUITECTURA Y MODOS DE HABITAR

Situación 2
PRIMER HIJO

Habitantes	
Número de habitantes	3
Sistema	
Módulos estructurantes	43
Superficies	
Espacio social	39
Espacios privados	43
Total cubierto	82
Pacios	33



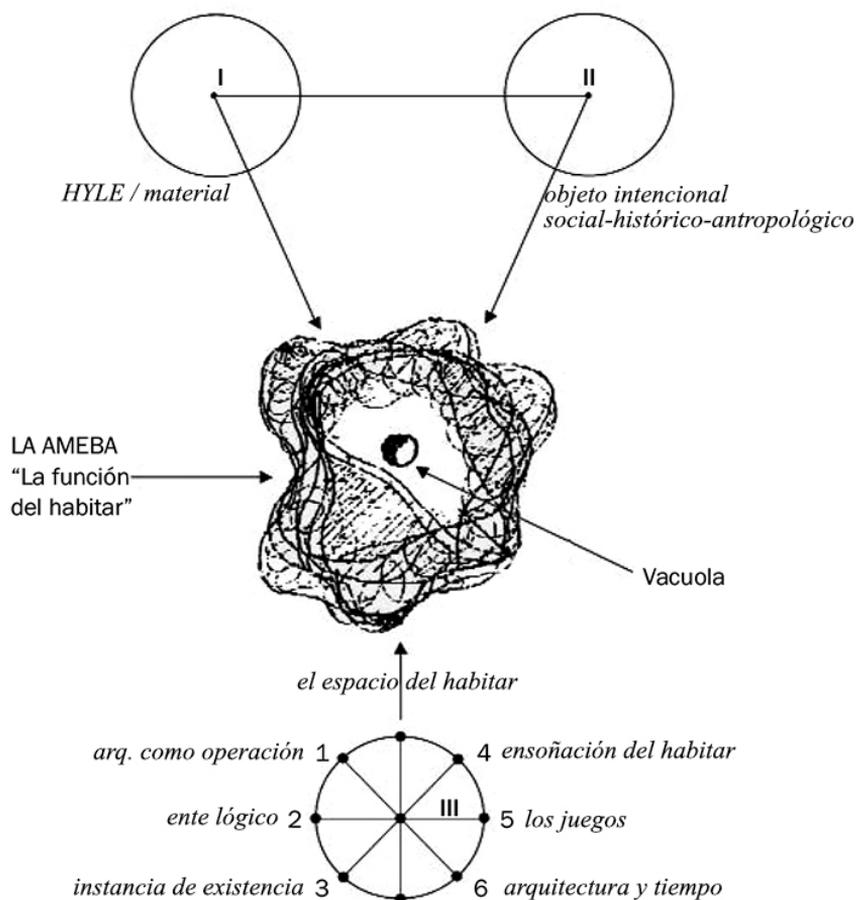
Situación 2 de la propuesta “vivienda Knauf” por los arquitectos Ricardo Fernández Rojas y Sebastián Adamo. El arquitecto Jorge Sarquis utiliza esta propuesta como ejemplo, ya que el programa de requerimientos espaciales parece haber surgido del análisis de la forma de vida de sus posibles habitantes, así mismo se muestra diferentes formas de representación que intentan traducir el registro de lo Simbólico y de lo imaginario, retomando las ideas de Lacan.

De igual modo dentro de la misma publicación, *Arquitectura y modos de habitar*, hay otros ensayos que vale la pena destacar rápidamente. Por una parte, la aproximación, principalmente, fenomenológica del arquitecto Gastón Breyer, y, por otro lado, la postura metafísica, histórica y humanista del arquitecto Pablo Sztulwark. Empezando por Breyer, él separa la palabra *arquitectónica* en dos segmentos, *archi + tectónica*, y señala que dentro de la tectónica se encuentra la idea de la creación y organización de la realidad, esto se debe a que implica un procedimiento técnico para la formación de algo. Si bien la división por segmentos de la palabra arquitectónica no es novedad, lo interesante viene cuando el autor crea un juego de conceptos opuestos, a saber, el principio de la Tectónica que se opone al principio de Estellaria. Estos conceptos, provenientes de su propio lenguaje, obedecerán principalmente a la aproximación que se tiene al momento de configurar un objeto arquitectónico. Explica Breyer que dicho objeto abordado desde el principio de la Tectónica está atado, por su peso y fuerza de gravedad, a un basamento; este anclaje lo fuerza a pertenecer a la realidad concreta en un eje vertical. Por otro lado, el principio de Estellaria “se propone la invención y constitución de un objeto a partir de su centro, en el aire; y la ocupación del vacío circundante.”⁷⁰ Este principio, a diferencia del primero, es capaz de considerar la formación del objeto a partir de un núcleo que se expande en todas sus direcciones, sin un eje fijo.

Notoriamente este último principio que intenta buscar desde el centro su forma, lleva al arquitecto argentino a considerar, análogamente, la morfología de la ameba como modelo para representar la noción cambiante en la relación centro-periferia. Es así que Breyer se acerca al estudio del habitar desde lo que denomina como “La ameba de la función de habitar,” en donde su centro o vacuola constituye la esencia del habitar, mientras que la forma variable del cuerpo de la ameba representa el campo de los posibles actos de habitar. Así Breyer indica que la ameba puede crecer, dependiendo el enfoque del estudio del habitar, en tres diferentes direcciones: I. Analizando el objeto desde la materialidad o lo construido; II. Interpretando los objetos arquitectónicos en su dimensión histórico-social y sus relaciones culturales; y III. Una aproximación al objeto desde seis diferentes enfoques: 1. La función

⁷⁰ Gastón Breyer, “El acto de arquitectónica ... y/o la costumbre de habitar”, *Arquitectura y modos de habitar*, (Buenos Aires: Nobuko, 2006), 38.

operativa, 2. El acercamiento a la producción lógico-matemática, 3. El sentido del arraigo con el lugar, 4. El sentido poético, 5. Los juegos o la oposición de contrarios, y 6. El horizonte temporal. Me parece interesante rescatar la perspectiva de Breyer, ya que la posibilidad que ofrece pensar el habitar en arquitectura como un núcleo, en función de establecer una relación en la configuración de un objeto arquitectónico, permite aproximarse desde diferentes sentidos, siendo así que la reflexión de uno no excluye al otro, sino que complementan los límites de su comprensión.



Dibujo de Gastón Breyer como diagrama esquemático de "La ameba de la función de habitar", al centro la vacuola como la esencia del habitar y los tres círculos exteriores como las diferentes aproximaciones que el campo de la arquitectura puede hacer para su análisis, conformando así los límites de la ameba.

Por otro lado, para el arquitecto Pablo Sztulwark la plática *Construir, Habitar, Pensar* de Heidegger, lo lleva a comprender que el hablar de arquitectura no recae meramente en la profesionalización técnica, sino que esta debe afrontar, más bien, su relación con el fenómeno de la vida; y así acercar el estudio del habitar a las formas de vivir. Sin embargo, Sztulwark da cuenta de la complejidad de entender las formas de vivir contemporáneas debido a las transformaciones constantes y veloces de la época. Es así que expresa que el problema para el pensamiento arquitectónico radica en preguntarse “qué es habitar/vivir en un mundo caracterizado por la fluidez de imágenes, información, capitales, individuos [...] cómo se construye lugar cuando los flujos son el rasgo dominante de nuestra época.”⁷¹ El enunciado anterior se convertirá en el eje principal que, en el cruce reflexivo con las formas de vida, detona en un habitar construido por lugares.

Para fundamentar las características antes señaladas del mundo actual, Sztulwark recurre a dos ideas planteadas por el arquitecto, crítico y ex-catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB) Josep Quetglas, a saber: “hay épocas arquitectónicas y épocas que no lo son”⁷² y “la arquitectura contemporánea podría ser definida como arquitectura del espectáculo.”⁷³ La primera idea se basa en que la arquitectura hace época cuando enlaza la técnica, el arte y el programa social, sin importar la forma o el modo en que lo haga. Esto afronta la idea de que una arquitectura cargada de técnica o tecnología omite su relación con el arte y al no vincularse con lo humano prescinde del programa social, del cual necesita para fundar lo que denomina el autor como “época arquitectónica”. Por otro lado, se expresa que la última de estas épocas corresponde a la modernidad, ya que la arquitectura no solo aportaba nuevas técnicas constructivas, sino que también intentaba instaurar nuevas formas de vivir, es decir, proponía un cambio social en la manera de utilizar el espacio público y privado, en palabras de Sztulwark, “producía un sentido capaz de generar mundo.”⁷⁴

No obstante, señala el arquitecto argentino, la época actual se ve afectada por variaciones en las condiciones que determinan la vida en la ciudad, lo que

⁷¹ Pablo Sztulwark, “Formas de habitar, formas de vivir. Pensamiento arquitectónico en tiempos no arquitectónicos”, *Arquitectura y modos de habitar*, (Buenos Aires: Nobuko, 2006), 110.

⁷² Quetglas citado por Pablo Sztulwark, “Formas de habitar”, *Arquitectura y modos*, 110.

⁷³ Quetglas citado por Pablo Sztulwark, “Formas de habitar”, *Arquitectura y modos*, 114.

⁷⁴ Sztulwark, “Formas de habitar, *Arquitectura y modos*, 111.

afecta a las dimensiones sociales y culturales de sus individuos. A grandes rasgos, Sztulwark muestra cómo el ciudadano-habitante se ve sobrepasado por el impulso del consumo, y este impone sus dinámicas en donde el capital sustituye a lo humano. Es así que, para el autor hay una disputa entre la fundación de lugares determinados por las actividades y hábitos de los ciudadanos, involucrando su memoria, historia y funciones sociales, con una dinámica de flujos en donde todo es relativo y variable, donde lo prioritario está en mantener el movimiento constante de información, economía y de capitales. Es entonces que cualquier arquitecto con la posibilidad u oportunidad de intervenir arquitectónicamente la ciudad, donde se involucran las formas de vivir, hace frente al conflicto de fundar lugares mientras se inserta en el ritmo continuo de los flujos de consumo.

Bajo la idea de que la modernidad fue la última época arquitectónica, entonces, según el autor, estamos actualmente ante una época no-arquitectónica; y esto se relaciona con la segunda idea de Quetglas expresada anteriormente. Esta época, así pues, es la del espectáculo. Las implicaciones en que se ve inmerso el campo de la arquitectura estarán entonces en la superficialidad y apariencia, en donde la imagen supera la abstracción, es decir, la imagen no es imagen de un mundo subjetivo, sino se convierte en una construcción ajena a las dimensiones de la vida, la cual solo busca ser el foco de atención, alejando la distancia entre lo humano y la posibilidad de tejer formas de vida. En este sentido, Sztulwark resalta la transformación de *habitante* por *espectador*, el cual deja de interrogarse por el espacio en el que habita, tan solo está presente frente a lo ya dado sin capacidad de participar. Tal vez por esta razón es que la arquitectura contemporánea se sujeta principalmente en el sentido de la vista, así queda el habitante aislado como un observador más. En esta forma de arquitectura, como el arquitecto argentino señala, “el habitar no tiene lugar, la vida no tiene lugar.”⁷⁵ Por tanto, el habitar, para Sztulwark, cobra sentido en la producción de lugares poniendo en relación la esfera de lo humano; esta producción no deberá estar determinada por las condiciones espaciales, sino canalizada desde las maneras de estar en el espacio, de vivir o de tener una experiencia.

Aun cuando la reflexión de Sztulwark insiste, como sus compañeros del Centro POIESIS, en que el habitar en arquitectura debe estar enfocado en el

⁷⁵ Sztulwark, “Formas de habitar, *Arquitectura y modos*, 122.

análisis de las maneras de vivir, entendidas como las formas, maneras o modos de habitar, es interesante la aproximación en donde se expone una época en que el habitar no es prioridad y donde el habitante es desplazado inconscientemente de sus espacios. Este acercamiento, si bien puede ser rastreado en el texto de Quetglas titulado *Miscelánea de opiniones ajenas y prejuicios propios, acerca del Mundo, el Demonio y la Arquitectura*, me parece, también interesante resaltar la postura que trata en el ensayo *Habitar* (además es curioso que Sarquis, sin mencionar este texto directamente, coincide en un evento histórico trascendente para el estudio del habitar). Quetglas inicia el ensayo con la misma frase de Mies van der Rohe con la que Sarquis despliega la relación entre las propuestas nuevas de arquitectura de la modernidad. Mies menciona: “la vivienda de nuestro tiempo aún no existe,” sin embargo, el arquitecto español leería algo diferente a lo que lee Sarquis.

Antes de adentrarme a la postura de Quetglas, quisiera expresar un poco del contexto de la frase de Mies. Esta es dictada por el arquitecto alemán al inaugurar la exposición “La vivienda de nuestro tiempo” (*Die Wohnung unserer Zeit*) prácticamente para abrir las puertas de la Exposición Alemana de la Construcción (*Deutsche Bauausstellung*) en Berlín en 1931. Esta exhibición tenía por objetivo mostrar la nueva arquitectura en torno a la vivienda, realizada por arquitectos alemanes a través de la construcción de un prototipo de vivienda a escala 1:1. En ella participaron Walter Gropius, Marcel Breuer, Ludwig Hilberseimer, Franz Schuster, Lilly Reich, Josef Albers, Hugo Häring, entre otros, además, claro, de Mies van der Rohe con dos propuestas; una de ellas muy similar al pabellón alemán presentado para la Exposición Internacional de Barcelona en 1929 junto con Lilly Reich. Es entonces que Mies como líder de la exhibición declara:

[...]Die Wohnung unserer Zeit gibt es noch nicht. Die veränderten Lebensverhältnisse aber fordern ihre Realisierung. Voraussetzung dieser Realisierung ist das klare Herausarbeiten der wirklichen Wohnbedürfnisse. Das wird eine Hauptaufgabe der Ausstellun sein. Eine weitere Aufgabe wird es sein, die geeigneten Mittel für die Befriedigung dieser neuen Wohnbedürfnisse aufzuzeigen. Nur so wird die heute bestehende Diskrepanz zwischen wirklichem Wohnbedürfnis und falschem Wohnanspruch, zwischen notwendigem Bedarf und unzulänglichem Angebot überwunden. Sie

zu überwinden ist eine brennende wirtschaftliche Forderung und eine Voraussetzung für den kulturellen Aufbau.⁷⁶

[...] Aún no existe la vivienda de nuestro tiempo, sin embargo, el cambio en las condiciones de vida exige su realización. La condición previa de esta realización es la elaboración clara de las verdaderas necesidades de vivienda.⁷⁷ Esta será la tarea principal de la exposición. Otra tarea será mostrar los medios adecuados para satisfacer estas nuevas necesidades de vivienda. Solo así se podrá superar la discordancia entre la necesidad real de vivienda y las falsas pretensiones, entre la demanda necesaria y la oferta insuficiente. Superarla es una candente exigencia económica y un requisito para la construcción cultural.



Plano general de la distribución de pabellones en la exposición “La vivienda de nuestro tiempo” en Berlín en 1931. Fotografías generales de la exposición mostrando los pabellones construidos.

⁷⁶ Mies van der Rohe citado por Wilhelm Lotz, “La Sala II de la Exposición de la Construcción” (*Die Halle II auf der Bausstellung*), *Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit*, no. 6, cuaderno 7, junio 1931: 241-249, 241.

⁷⁷ La expresión “necesidades de vivienda” está traducida de la palabra alemana *Wohnbedürfnisse*, compuesta por *Wohnen* interpretada como vivienda o habitar y *Bedürfnis* como necesidad, por lo que también una traducción posible para la palabra podría ser necesidades de habitación, de habitar o habitables; sin embargo, en el contexto en que lo expresa Mies parece más cercano a la vivienda o a la habitación. Sucede algo similar con la palabra *Wohnanspruch*, la cual está conformada por *Wohnen* y *Anspruch* como pretensión.

Esta exposición como lo manifiesta el arquitecto Wilhelm Lotz en su artículo *La Sala II de la Exposición de la Construcción (Die Halle II auf der Bauausstellung)*, tuvo algunas críticas en contra debido a mal interpretaciones o a que no se lograron entender de lleno las posturas de los pabellones. Lotz expresa que una de las opiniones fue que la exhibición quería mostrar la vivienda del futuro y no lo logró, cuando en realidad el propósito no se dirigía hacia el futuro, sino a tratar de solucionar las problemáticas de vivienda del momento. Otro de los puntos es que la crítica general catalogó la exposición como un muestrario de muebles y materiales, sin embargo, expresa Lotz que el mobiliario también formaba parte de integral de la vivienda que se estaba proponiendo, los muebles se contemplaban como parte arquitectónica, ya que en algunos casos funcionaban como muros divisorios o en otros como parte integrada a la arquitectura, dejando de lado el mueble genérico.

Por otro lado, esta sería la segunda exhibición del tipo a cargo de Mies van der Rohe. La primera exposición fue la organizada por la *Deutscher Werkbund* con el título “La vivienda” –la habitación o el habitar– (*Die Wohnung*) en 1927, la cual, a mi parecer, tuvo mayor impacto, ya que a diferencia de la de Berlín que tuvo lugar en una sala de exposiciones, esta se construyó en territorio urbano y tenía una relación directa con la ciudad, específicamente en *Weißenhofsiedlung* en Stuttgart. Mies no solo estuvo a cargo de la exposición, sino que también desarrolló un complejo de vivienda y con Hugo Häring elaboró el plan maestro urbano para la exposición. Dentro de la lista de participantes Le Corbusier salta a la vista por no ser alemán y entre los 16 arquitectos que participaron con la construcción de una vivienda se encontraban Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Bruno Taut y Peter Behrens, todos o la mayoría miembros del movimiento *Neuen Bauens*, precursores de la Bauhaus. El arquitecto Inkel Gaukel destaca que dentro de las características primordiales para las viviendas a construir “se mantuvo la idea básica de diseño: edificios con cuerpos cúbicos y techos planos que realzan la topografía existente y se compensa de tal manera que cada apartamento está bien iluminado y al mismo tiempo tenga una panorámica al río Neckar.”⁷⁸

⁷⁸ Inkel Gaukel, “Weißenhofsiedlung“, *Stadtarchiv Stuttgart*, abril 19, 2018, en línea: <https://www.stadtlexikon-stuttgart.de/article/0ee5a3a5-43bb-478a-b42c-deaa42e89050/1/Weissenhofsiedlung.html>

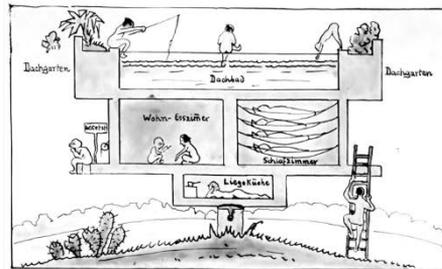


Imágenes de la exposición “La vivienda” *Die Wohnung* en Stuttgart en 1927
 Arriba: cartel publicitario de la exposición y organización de las construcciones en el sitio.
 En medio: panorámica de la construcción de las viviendas en *Weissenhofsiedlung*.
 Abajo: izquierda, propuestas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Derecha, propuestas de J.J. P. Oud

Sin embargo, Gaukel también cuenta cómo las críticas al experimento urbano de vivienda no fueron muy bien recibidas, incluso desde la planificación mostraron rechazo y burlas al conjunto de edificios propuestos por la *Werkbund*, sobre todo debido a lo diferentes que eran comparadas con las construcciones típicas con cubiertas a dos aguas, además de que no eran tan económicas. A pesar de que en Estados Unidos se reconocía al experimento en *Weißenhofsiedlung* a través de la Exposición Internacional de Arquitectura del MoMA, con el nuevo régimen político de la época en Alemania, los miembros de grupo *Neuen Bauens* fueron rechazados para nuevas construcciones. Como resultado de la Segunda Guerra Mundial, varios de las construcciones quedaron destruidas y muy pocas se recuperaron, una de ellas, el edificio construido por Le Corbusier se restauró y actualmente es el museo Weissenhof. Otros edificios no corrieron con tanta suerte y fueron sustituidos por construcciones tradicionales con techos inclinados.



Neue Lebensformen.
 „Der alte Dussel schnarcht wieder mal zu doll!
 Rin mit ihm in den Bettschrank!“
 oder
 Die werkrätige Frau.



Neue Lebensformen.
 Neueste Lebensform von Mies y J. Rohe: Das Dachgartenbad mit
 angeschlossenem Wohn- Esszette, Schlafz. Küche, kleine Pflanz-
 Läden, ein mehr oder weniger abstrakt, aber (wie) auch, wenn ganz nach
 Bedarf.

Caricaturas publicadas en la prensa criticando las nuevas formas de vivir en las viviendas propuesta en *Weißenhofsiedlung*.

Izquierda: Nuevas formas de vivir. “¡El viejo tonto está roncando demasiado otra vez! ¡Ponlo en el armario de la cama!”. La mujer trabajadora.

Arriba: Nuevas formas de vivir. “La más reciente forma de vivir de Mies van der Rohe: piscina en la azotea-jardín con casa adjunta, sin humedad del suelo, con cocina más pequeña, sin mobiliario. Se puede cambiar indistintamente, así que aire, luz, sol según sea necesario.” Espacios de arriba abajo: “azotea-jardín, techo-piscina, baño abierto, estancia-comedor, dormitorio, cocina en donde estar tendido en el piso (*Liegeküche*).”

Después de este breve contexto acerca de las exposiciones comandadas por Mies van der Rohe, así como la dudosa aceptación del público en general, no es tan sencillo precisar, como lo hace Jorge Sarquis, que la frase inaugural del arquitecto alemán haya pronosticado un cambio en el habitar o que se estuviera tomando mucho en cuenta al verdadero usuario-habitador de aquel momento. No obstante, se puede observar el intento por instaurar una nueva forma de producir arquitectura cuya consecuencia, comprobamos actualmente, se refleja en la forma de vivirla y pensarla. Quetglas, a diferencia de Sarquis, propone otra lectura de la frase de Mies. El arquitecto español apunta que “la frase sugiere varios sentidos: el primero [...] la vivienda que existe no es la de nuestro tiempo. El segundo [...] sentimos carencia de vivienda nuestra.”⁷⁹ Este último no es más alentador que el primero, pero de alguna forma parece un poco más sencillo de apreciar. La carencia de vivienda no es solo como objeto físico, sino se entiende principalmente como el hogar (que se mencionaba en el apartado anterior con Pallasmaa), es decir, la percepción de un lugar al cual regresar de un viaje o del cual partir y sentirse arraigado. Por lo que la “carencia de vivienda nuestra” apunta a que la actual vivienda es solo un objeto transitorio.

El primer sentido de interpretación de parte del arquitecto español trae consigo una serie de ideas que hay que tejer sutilmente. En esta interpretación se establece la relación de que si la vivienda que existe no es la de nuestro tiempo, entonces la casa en que se vive es la que no se habita, siendo así, entonces, “la casa inhabitada no es, de hecho, una casa real,”⁸⁰ es más bien una casa irreal. En el sentido marxista, la casa irreal de nuestro tiempo (y el tiempo de Mies también) es la casa que no considera al habitante, la casa genérica y la que está construida para satisfacer al capital, despreocupada por la relación entre sujeto-objeto y la que está lista para ser vendida y comprada. Al final es solo un producto de intercambio inmobiliario, un producto más del espectáculo para hacer referencia a lo que se comentaba anteriormente por Pablo Sztulwark. Pero, además, otro enfoque de la casa inhabitada, sugiere Quetglas, podría ser: “una casa inhabitada es una casa con inhabitante.”⁸¹ Este nuevo personaje, el *inhabitante*, juega un papel importante para recoger la idea

⁷⁹ Josep Quetglas, “Habitar”, *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura*, (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, La Virreina. Centre de la Imatge, Arcadia, 2017), 21.

⁸⁰ Quetglas, “Habitar”, *Restos*, 25.

⁸¹ Quetglas, “Habitar”, *Restos*, 25.

de una época no solo carente de vivienda, sino también con falta de habitar. Así, de nuevo, podríamos establecer la relación entre la casa del inquilino con la casa de la época no-arquitectónica. Para Quetglas, el inquilino es “quien habita sin poseer, sin estar, sin hacer, sin poder, aquél que no vive su presencia, sino que representa su vida.”⁸² Continúa describiendo, este es “el sujeto abstracto, el productor y producto del trabajo abstracto, la persona de la sociedad del capital, el individuo moderno: nosotros.”⁸³

La frase de Mies asegura que “el cambio de las formas de vida obliga a la transformación de un nuevo tipo de vivienda”, sin embargo, ¿a qué cambios se refiere realmente? ¿Al cambio de un ser humano en relación con su entorno, comunidad, ciudad o memoria para dejar paso al que habita sin poseer o al que desea ocupar una vivienda la cual no puede llamar hogar? Quizás es que Mies vislumbraba a un ser humano cuya forma de vida se encontraba disociada entre la vida pública del espectáculo con el aislamiento individual introspectivo, como lo muestran sus estudios de casas-patio entre 1931 y 1938. En estas Iñaki Ábalos interpreta la relación entre un hombre solitario hambriento de arraigo por el mundo, del cual se encuentra en la disyuntiva entre apartarse o ser parte de relaciones mundanas. En estas casas, que en el juego espacial entre aperturas y muros aislados, el sujeto elige esconderse y buscar su propio yo.⁸⁴ ¿Serán estas las nuevas formas de vida para las cuales la arquitectura debía otorgar vivienda? Tal vez no es que la vivienda de nuestro tiempo no exista, sino que se proyectan viviendas para habitantes que no existen o que no habitan, para inquilinos.

Quetglas atendiendo a la reflexión por la vivienda existente, desde el marco de referencia de la frase inaugural para la Exposición de la Construcción acuñada por Mies, encuentra que la vivienda que existe, por un lado, es obsoleta, es decir, no es la nuestra, y como vimos, es la del inquilino, aquel que no tiene tiempo y “quien está fuera del tiempo no vive, o vive una vida ficticia.”⁸⁵ Por tanto, diría el arquitecto español, la casa del inquilino, la casa irreal, es lo opuesto a una casa cuyo papel está en formar parte de la vida; la casa existente es, entonces, una tumba, el objeto arquitectónico que

⁸² Quetglas, “Habitar”, *Restos*, 26.

⁸³ Quetglas, “Habitar”, *Restos*, 26.

⁸⁴ Iñaki Ábalos, “La casa de Zaratustra”, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, (Barcelona: Gistavo Gili, 2000) pp. 13-36.

⁸⁵ Quetglas, “Habitar”, *Restos*, 29.

resguarda la no-vida. Ahora bien, para afrontar lo anterior, la posibilidad que nos ofrece Quetglas para cambiar el panorama, justo está, de nuevo, en el cambio en las formas de vida; es decir, anulando la vida ficticia y el lugar arquitectónicamente institucionalizado donde esta se desarrolla. Siendo así, la casa trasciende el objeto arquitectónico y “estará en todas partes: será cualquier lugar, cada espacio y cada tiempo donde se afirme y reencuentre un sujeto libre y múltiple, igualitario y real,”⁸⁶ es decir, un habitante.

En contraparte al pensamiento que duda acerca del habitar, y para regresar a la influencia argentina, Roberto Doberti, quien junto con Rafael Iglesia compartió titularidad de la cátedra Teoría del Habitar en la FADU, no duda ni se cuestiona si es posible que haya una carencia en el habitar contemporáneo, él expresa sencillamente que “no existe una persona que no habite y no hay momento alguno en que no lo haga: habitamos todos y habitamos siempre.”⁸⁷ Bajo esta afirmación el habitar parece darse inevitablemente, es decir, sea lo que hagamos no podemos renunciar a la actividad de habitar. Según Doberti, es debido a que esta actividad es tan cotidiana y constante, hasta pareciera inconsciente, que es difícil explicarla y encontrar sus interrogantes. No obstante, para el catedrático argentino el habitar contemporáneo tiene cierto tono de olvido, ya que, según él, el habitar primigenio surge con las primeras especies de humanos y es posible atribuir a la cotidianidad que hemos olvidado cómo habitar.

Doberti explica que desde que los primeros homínidos se pusieron de pie lograron transformar su naturaleza animal, y señala que gracias a esta postura la nueva especie pudo ver el horizonte y observar el espacio, tuvo un lugar al cual dirigirse y con ello se perfilaba la naturaleza humana de la especie. Así mismo, con estas transformaciones el nuevo homínido, como ser humano, adquirió otras habilidades como la capacidad de manipular objetos. De este modo se pasó de objetos sin sentido a utensilios con alguna finalidad útil y posteriormente, estos, se transformaron en herramientas. Roberto Doberti expresa “es probable [...] que primero haya habido una cultura exclusivamente utensiliar. Este sistema significativo, cuya certidumbre de existencia las proveen esas escuetas pero indelebles manifestaciones materiales,

⁸⁶ Quetglas, “Habitar”, *Restos*, 30.

⁸⁷ Roberto Doberti, “Lineamientos para una teoría del habitar” en Cátedra Doberti-Iglesia, *Teoría del Habitar*, en línea: <http://teoriadelhabitar.blogspot.com/p/bliografia.html>

constituyeron las bases del Habitar.”⁸⁸ Con esto el arquitecto argentino intenta mostrar que el fundamento del habitar se encuentra en la actividad que implica la transformación del ser humano. Así, la condición de la “cultura utensiliar” es muestra tangible del proceso de cambio ante las necesidades particulares que ha experimentado el ser humano a lo largo de su camino evolutivo.

En este tenor, no solo la actividad de habitar, que se ha realizado continuamente desde el origen de la especie humana, es la que ha permitido una y otra vez transformar al ser humano, sino que también, para Doberti, el habla es otra actividad que tiene similares características e importancia. Por lo que hablar y habitar se pueden entender como sistemas que han permitido el desarrollo continuo de la especie. Es así que en el sistema del hablar lo que se promueve son conceptos a través de sonidos y en el sistema del habitar se realizan comportamientos en un determinado espacio. Estos dos sistemas de actividades, hablar y habitar, constituyen el marco en el que nos desenvolvemos cotidianamente, sobre todo en lo social. Doberti expresa “nacemos en el interior de una lengua que posibilita y delimita nuestra comunicación verbal, y en el interior de un hábitat que posibilita y delimita nuestra concentración de comportamientos.”⁸⁹ Bajo esta idea, el arquitecto argentino relaciona el habitar con el espacio y la manera de comportarse en él, es decir, la manera de *estar en* y del actuar *junto con* las cosas, de cierta manera similar al pensamiento heideggeriano y al planteamiento de Norberg-Schulz, al *estar entre medio* de las cosas. Mientras que el hablar se relaciona con la posibilidad de comunicar conceptos, de nombrar lo que no aparece a la vista, se refiere a la capacidad de transmitir y exponer ideas, es por esto que para el catedrático argentino el sistema de hablar influye en el *ser* de las personas y las cosas, es decir, de lo que se dice y puede decir de ellas.

En suma, para Doberti es desde estos dos sistemas que el ser humano se ha desarrollado a través del tiempo. El potencial que tiene el sistema del hablar ha permitido plantear un discurso de lo que *es* en determinado tiempo, momento y lugar, algo que el autor llamará “reflexión sobre el mundo”. Por otro parte, la capacidad del sistema del habitar, sobre todo en relación directa con el campo arquitectónico, reside en que a través de las acciones realizadas en el espacio con las cosas y con los otros, “instituye una *apropiación del*

⁸⁸ Roberto Doberti, *Habitar*, (Buenos Aires: Nobuko, 2011), 36.

⁸⁹ Doberti, *Habitar*, 44.

mundo, una posición para instalar y regular el mundo.”⁹⁰ Esta apropiación conlleva, en cierto sentido, un proceso de planificación, y he aquí en donde se acoge la idea de proyecto en donde se despliega el campo de la posibilidad. Sin embargo, en esta relación de *reflexión y apropiación* del mundo, no se determina qué abarca la idea de mundo, o si es que se habla de un mundo concreto, es decir, el hábitat o, quizás, la idea intangible de mundo.

Para el autor, la Teoría del Habitar instala una reflexión acerca del habitar como práctica o actividad particularmente humana⁹¹ que en el impulso de la especie por transformarse se desenvuelve en colectivo, es así que para Doberti el habitar solo se puede explicar en las dinámicas o prácticas sociales. Esto es, el autor no contempla las acciones particulares, individuales o subjetivas, sino las que son propiamente en acción con los otros, en sociedad, en la intersubjetividad. Así mismo, puede ser interesante tratar de explicar las actividades de los ancestros de la especie humana en función del habitar, sin embargo, de alguna manera, puede caer en supuestos no comprobables o difíciles de constatar. A su vez, el camino de pensar en que no hay momento que no habitemos asume la necesidad de explorar las diferencias entre vivir, residir, morar y habitar, análisis que no he encontrado en Doberti.

Dejando atrás latitudes argentinas y más cerca de tierras mexicanas, el arquitecto, maestro en arquitectura y docente en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, Héctor García Olvera sugiere en sus escritos que todo producto resultante de la producción del campo de la arquitectura deberá atender una dual tarea, a saber, la de responder a la dimensión de lo humano y la de enfrentarse al compromiso de incidir constructivamente para satisfacer la necesidad de un adecuado y vivible entorno. Así mismo, subraya que en la conjunción de ambas se podría encontrar la base para la producción y el logro de “lo habitable” y “lo arquitectónico”.

A partir de la reflexión crítica al ejercicio de la arquitectura contemporánea, en donde lo que se identifica y nombra como arquitectura está

⁹⁰ Doberti, *Habitar*, 150.

⁹¹ Doberti en los lineamientos de su cátedra explica que el habitar es una acción que solo realizan los seres humanos y añade “las otras especies anidan, se albergan, se aglomeran, deambulan en grupos, construyen y ocupan colmenas o cuevas, etc., pero no habitan. Analógicamente, las otras especies rugen, pían, ladran, aúllan, etc., pero no hablan.” Ver “Lineamientos para una teoría del habitar”, *Teoría del Habitar*, en línea: <http://teoriadelhabitar.blogspot.com/p/bliografia.html> Según Doberti el ser humano se realiza como tal en el hecho de realizar los sistemas de habitar y hablar. Sin embargo, deja la duda de cómo diferenciar entre las actividades de los seres humanos y animales.

estrecha y únicamente ligado a un objeto y sus cualidades visuales, es decir, un producto comercial, García Olvera intenta separarse de este significado de arquitectura y proponer la noción de “lo arquitectónico”, que para él, será “visto ahora como un proceso transaccional entre la producción del ser humano ‘vivo y viviente’ –seguro y permanente habitador–, y el diseño, la producción o la construcción de su ‘entorno físico adecuado, vivible y habitable’.”⁹² Esta distinción permite, entonces, acercarse a la multi e inter disciplina, no solo en el sentido académico o profesional, sino también en el pertinente análisis que involucra pensar lo humano desde lo biológico, psicológico, sociológico y antropológico, que a su vez estas ramas permiten múltiples sub-ramas ampliando el espectro de análisis, como por ejemplo de lo mental, sociocultural, económico, etc. Para García Olvera toda esta conjunción es testimonio de la transacción del hecho de habitar.

De igual manera que Doberti, el arquitecto mexicano García Olvera encuentra en las prácticas sociales, o más bien en la producción de las prácticas sociales, la dimensión cultural del ser humano. A través de las palabras del antropólogo y filósofo Marshall Sahlins, Olvera, identifica un camino en donde en la “evolución” del ser humano no ha sido primordial un determinismo genético, ya que no se sujeta únicamente a lo biológico. En cambio, dentro de la naturaleza del ser humano está la constante de ser producto de su producción, es decir, de producirse a sí mismo a través de sus productos, de mantenerse en constante desarrollo y transformación; como consecuencia de los múltiples actos que el ser humano realiza en colectivo. Es en la cultura, y en las diversas dimensiones de su manifestación, que el ser humano ha determinado la trayectoria para su crecimiento y desarrollo, a esto es lo que el arquitecto llama “la producción de lo humano”.

En este sentido García Olvera muestra efusivamente la indispensable relación entre la producción de lo humano y lo que concierne directamente a la arquitectura: el entorno construido. Dentro de esta dinámica transaccional, como explica Olvera, no solo ocurre la construcción material del entorno edificado, lo que se suele llamar arquitectura, sino “lo arquitectónico.” En esta dual producción el arquitecto expresa que “deberá ocurrir paralela y

⁹² Héctor García Olvera, “La habitabilidad, lo arquitectónico y lo habitable en el sentido de la producción de lo bio-psico-socio-antropológico del ser humano, vivo, viviente y habitador”, *Academia XXIII*, año 10, no.20, UNAM, diciembre 2019: 90-106, 92. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/aca/article/view/72315>

simultáneamente, de manera tal que el entorno construible fácilmente llegue a ser habitable, y con ello el entorno construido logre contener lo arquitectónico.”⁹³ Es en el reconocimiento de que en lo construido también se produce lo humano que la edificación deja de lado, o lo pone en segundo plano, la condición puramente tectónica y toma en consideración la relación transaccional que sucede con el ser humano, su entorno y los otros, es decir, el habitar.

Por otro lado, Angela Giglia, profesora e investigadora de la Universidad Autónoma de Metropolitana (UAM), comparte también el sentido antropológico del habitar que descansa en las manifestaciones sociales de la cultura. Ella considera que el habitar está en profunda relación con la forma en que el ser humano se relaciona con el mundo dependiendo de las actividades que realiza en lo colectivo e individual. Para Giglia “habitar tiene que ver con la manera cómo la cultura se manifiesta en el espacio.”⁹⁴ Tras el reconocimiento de que la definición de habitar, que se acerca a la noción de tener un refugio, o estar amparado, está limitada debido a que excluye a quien habita sin estar amparado y a quien tiene refugio sin habitar, la doctora Giglia prefiere aproximarse a la idea que funde la presencia individual o colectiva en un lugar para el desarrollo de alguna actividad, la cual tiene relación con el entorno y sus cohabitantes. Es decir, estar presente por un determinado tiempo en un espacio transformándolo de un sitio sin sentido a un lugar específico en relación. Entonces para Giglia el habitar está definido de la siguiente manera:

El habitar es un conjunto de prácticas y representaciones que permiten al sujeto colocarse dentro de un orden espacio-temporal, al mismo tiempo reconociéndolo y estableciéndolo. Se trata de reconocer un orden, situarse adentro de él, y establecer un orden propio. Es el proceso mediante el cual el sujeto se sitúa en el centro de unas coordenadas espacio-temporales, mediante su percepción y su relación con el entorno que le rodea.⁹⁵

En la definición de la profesora Giglia se deja ver algo importante, además de la relación del sujeto con su entorno a través de su presencia en el

⁹³ García Olvera, “La habitabilidad”, *Academia XXIII*, 103-104.

⁹⁴ Angela Giglia, *El habitar y la cultura: Perspectivas teóricas y de investigación*, (Barcelona: Anthropos; Ciudad de México: División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2012), 9.

⁹⁵ Giglia, *El habitar*, 13.

lugar, el habitar surge del reconocimiento, entendimiento y participación del orden establecido por la cultura del lugar. De ahí que el situarse sea también sentirse y estar ubicado, no solo en un lugar, sino a su vez con el ordenamiento social que en ese espacio sucede. En este sentido de habitar, Angèle Giglia señala que durante esta intervención entre la presencia física del sujeto con el espacio se realizan actividades las cuales suelen ser no-reflexivas y/o repetitivas, en cierto modo automáticas; estas prácticas las define como *habitus* socio-espacial. Acorde con la repetitividad del *habitus* se genera familiaridad con el espacio, y esta a su vez Giglia la expresa como la actividad de domesticar, en el sentido de que la relación se vuelve tan estrecha con el sujeto que la hace perteneciente a él. Cabe resaltar que el objeto arquitectónico “casa” como espacio doméstico por excelencia no es el único espacio que responde al acto de domesticar, sino más bien esta actividad se refiere a la posibilidad que ofrece la relación entre el sujeto con el sitio para hacerlo único y personal. Es así que todo espacio puede ser domesticado mediante el *habitus* y así mismo posibilitar el habitar. Sin embargo, también Giglia señala que el espacio doméstico no es igual para todos ni para siempre, sino que más bien está diferenciado por la subjetividad de quien lo interpreta, así mismo está vinculado a la significación intersubjetiva de la época, por lo que se apunta a que la forma de domesticar el espacio está sujeta a condiciones variables e históricas. La forma que tenemos de interpretar el espacio hoy, no es la misma que en épocas anteriores o futuras, a su vez no es lo mismo para cada persona en diferente posición social o cultural.

Esta forma de entender al habitar desde las dinámicas sociales se complementa al destacar las prácticas individuales. Los modos de habitar, pensados por Giglia como “culturas del habitar” se entenderían como “las diferentes maneras de reconocer y establecer ese orden que nos hace estar presentes (o estar ubicados) y que nos permite domesticar nuestro entorno.”⁹⁶ Desde esta perspectiva, la relación del ser humano con el entorno se coloca por encima de la manera operativa de efectuar alguna actividad en el espacio. Por otra parte, subraya que dicha relación intenta lograr la percepción subjetiva del sentirse en casa, o sentirse ubicado, en la medida de comprender el orden espacial definido culturalmente. Por lo que podemos reconocer que

⁹⁶ Giglia, *El habitar*, 22.

no solo hay diferentes modos o culturas de habitar, sino también el habitar puede ser distinto en cada persona, y que es propio a cada cultura y cada época.

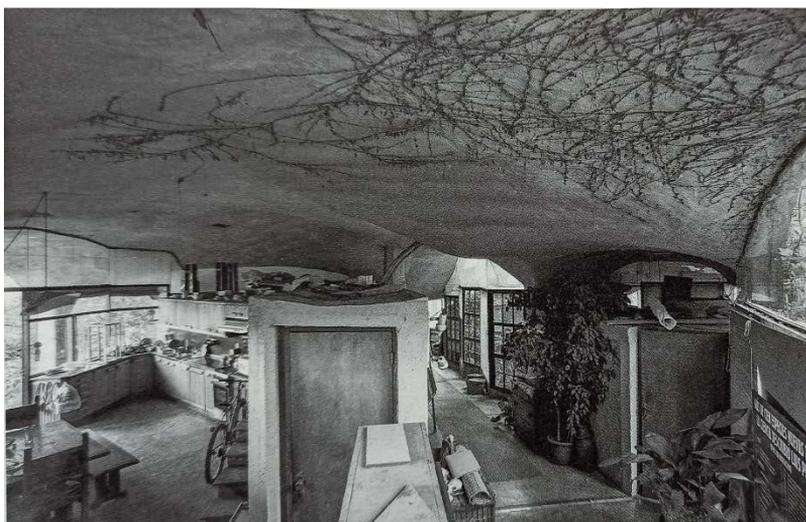
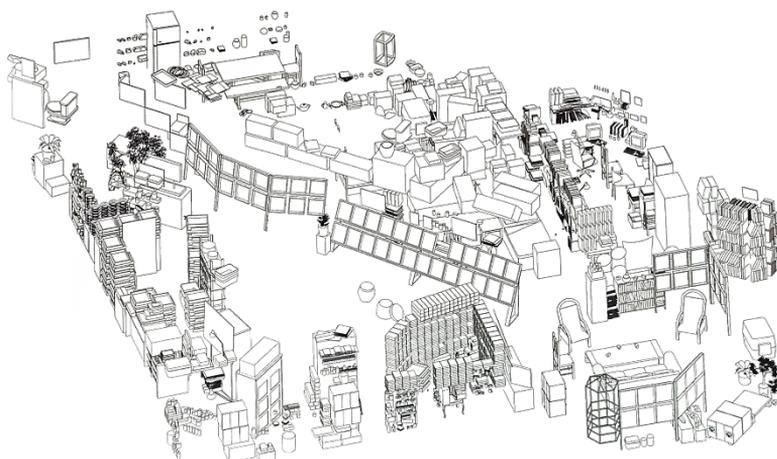
En referencia a esto último, la cultura, el habitar y los modos de habitar, el catedrático e investigador en arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, Miguel Hierro Gómez advierte que al entenderse el habitar como “estar en el mundo” se vuelve una noción abstracta, la cual no puede ser notada hasta el hecho de manifestarse particularmente en una acción que recaiga en la realidad, por tanto, los modos de habitar serían la expresión física o material de la abstracción del habitar o del vivir. Es así que Hierro sostiene que “por ello, lo que habría, son tantos modos, como expresiones del habitar puedan ser producidas. Tan complejas y variadas, como lo son las dinámicas mismas de la construcción socio cultural y sus particularidades de vida.”⁹⁷

No obstante, Hierro para entender el habitar comparte con sus colegas mexicanos la dualidad entre el entorno y cultura, para él esta última también necesita elementos de la realidad donde recaigan las experiencias heredadas de habitantes anteriores. Esto es, en el entorno habitable, ya sea en espacios individuales y colectivos, siempre habrá objetos con los cuales los habitantes habrán de vérselas para convivir; objetos que por sus características están inmersos de significados variables dependientes de la cultura en la que se insertan. Será entonces que a partir de la interrelación entre sujeto y objeto que se conforma un mundo y donde acontece la vida humana. Es debido a esta interrelación que es posible poner de manifiesto en la realidad el entorno habitable, refiriéndose a este no solo a la intervención del espacio que permitan al ser humano subsistir, sino también a las condiciones simbólicas que representan la forma de “estar en el mundo”; y así mismo expresar la dimensión cultural.

La postura de Hierro ante la apertura entre el habitar y los objetos se mantiene en un diálogo con un texto del arquitecto argentino Rafael Iglesia. Este último autor señala que generalmente el análisis arquitectónico está enfocado hacia las construcciones, las cuales están clasificadas por su escala, ya sea en objetos arquitectónicos cuando se trata de pequeña dimensión, y urbanos cuando tienen que ver con la ciudad. Sin embargo, Iglesia, apoyado en Christopher Alexander, apunta que, el estudio del habitar no debe reducirse

⁹⁷ Miguel Hierro Gómez, “Los modos de habitar”, *Lo arquitectónico desde un enfoque bio-psico-antropológico*, (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012): 110-121, 111.

a la racionalización de un objeto, debido al reconocimiento de la dimensión cultural que implica la interacción del ser humano con los objetos en el espacio. Iglesia apunta que para Doberti, su colega argentino, existe un vínculo entre las “conformaciones” del hábitat, entendidas como las manifestaciones o estructuras de la realidad y los comportamientos sociales, los cuales siempre están inscritas dentro de un marco cultural específico.



Casa para un entomólogo, llamada “casa de los bichos”, por el arquitecto Miguel Eyquem. En la imagen superior se muestra un diagrama de los objetos de uso cotidiano –mesas, cajas, sillas, elementos de guardado, puertas, ventanas, libros, computadora, escusado, etc– con los que el habitador crea, por extensión, el espacio habitable y a su vez muestran su forma de vivir. En la fotografía se refleja la disposición de los objetos y es notable cómo la cubierta pareciera formar parte del cúmulo de objetos, pero también una superficie natural invadida por vegetación. Todo objeto en esta casa pertenece a la dimensión del habitar del que la vive, entablando así una relación con el entorno, conformado un hábitat específico.

De este diálogo con Iglesia es que Hierro se aproxima a la condición de lo habitable a partir de buscar la relación entre el territorio en el cual se desarrollen actividades o comportamientos, es decir, experiencias con lo dispuesto por la materialidad de los objetos. Para el investigador y catedrático de la UNAM, “los modos de habitar, podrían asumirse así, como la suma de experiencias del vivir interactuando con los objetos, como fenómeno existencial.”⁹⁸ Desde esta manera de acercarse el habitar ya no solo conforma el sitio como lugar, las actividades como comportamientos culturales o el vínculo del sujeto con el espacio en el sentido de identidad y de pertenencia, sino que además se hace a través de la significación de la relación de *estar* entre objetos en múltiples escalas.

En la comprensión del habitar estudiada desde el marco académico, como se ha visto, se destaca la visión antropológica, así entonces con el propósito de resumir y reagrupar ideas de esta perspectiva haré una revisión al ensayo *Habitar: Una condición exclusivamente humana* escrito por el profesor, investigador y arquitecto colombiano Juan José Cuervo Calle. Ante un desacuerdo entre autores por el fenómeno del habitar, Cuervo Calle asume que para entenderlo se ha caído en el problema de interpretar su significado. Es así que, en el diálogo con varios autores encuentra la posición que vincula al ser humano con el habitar y su entorno construido. El profesor colombiano indica que el problema radica en que cuando se habla de habitar “se alude a los modos de vida, a los modos de habitar y a los modos de morar, y en el fondo no se puede encontrar entre ellos una diferencia sustancial.”⁹⁹ Es así que, al no poder hallar indicativo de diferencia entre los términos antes señalados, y podríamos añadir, permanecer, estar o residir, es que se han usado como sinónimos sin distinción en diversos campos, incluyendo al arquitectónico. Así mismo, Cuervo Calle, apoyado en la reflexión que el filósofo Miquel Bastons hace al habitar contemporáneo desde el urbanismo, indica que “el habitar humano no queda completamente resuelto porque éste siempre se piensa, (o casi siempre), bajo una mirada funcional del espacio y éste permanece como un mero instrumento para mejorar la vida del hombre.”¹⁰⁰ Lo anterior reafirma el

⁹⁸ Hierro, Los modos, *Lo arquitectónico*, 119.

⁹⁹ Juan José Cuervo Calle, “Habitar: Una condición exclusivamente humana”, *Iconofacto*, vol 4, no 5, Universidad Pontificia Bolivariana, 2008: 43-51, 45. <https://repository.upb.edu.co/bitstream/handle/20.500.11912/7163/Habitar%20Una%20condici%C3%B3n.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

¹⁰⁰ Cuervo Calle, *Habitar*, *Iconofacto*, 50.

sentido de la modernidad que desplaza lo histórico del hombre, instaurando las nuevas formas de vivir. De esta manera la problemática se presenta cuando el habitar parece tener carácter de utilidad, lo cual lo transforma en un requisito del programa arquitectónico y lo separa del ser humano.

Bajo ese contexto el arquitecto colombiano afronta la idea que comúnmente se tiene acerca del habitar como ocupación de un espacio. La cuestión es que cuando se define el habitar como simple ocupación, no hay comparación entre, por ejemplo, la ocupación de un mueble en el espacio y la ocupación del ser humano en el mismo. Es así que Cuervo Calle en la indagación por el significado de habitar, tras la lectura de la socióloga Jézabelle Ekambi-Schmidt, apunta que en los primeros significados en castellano, habitar se relacionaba con la palabra francesa *avoir*, que se traduce como tener o haber; y añade: “como acción de habitar: *Avoir*, en este caso expresa estarse y *tenir* [tener/mantener] como forma pronominal del verbo que significa morar, permanecer y por lo tanto quedarse en,¹⁰¹ por lo que a su vez este tener implica continuidad temporal de la presencia del ser-que-habita en un lugar determinado, es decir, demorarse. Por otro lado, la Real Academia de la Lengua Española define habitar como vivir o morar, e indica que proviene del latín *habitare*,¹⁰² este a su vez es frecuentativo de *habere*,¹⁰³ el cual se traduce también como tener o haber. Por su parte el Diccionario panhispánico de dudas menciona que el significado de haber en español medieval y clásico equivalía a tener, pero perdió solidez con el paso del tiempo hasta entender haber en referencia con lo que hay, como lo usamos actualmente.¹⁰⁴ Esto último llama mi atención para tratar de comprender el sentido originario de habitar, ya que, si bien podemos tejer la relación entre habitar-haber-tener, esta parece haber perdido relevancia, casi se puede pensar que hemos olvidado que habitar, por el vínculo con el haber y tener, significa algo más que ocupar un espacio, siendo así que habitar se puede traducir como el hecho de tener, no como posesión sino en el efecto de que el *ser* permanezca y se demore en lo que *hay* de manera repetida y constantemente, a saber, *la vida*.

¹⁰¹ Cuervo Calle, Habitar, *Iconofacto*, 46.

¹⁰² Real Academia de la Lengua Española 23ª edición (2014), definición de habitar, en línea <https://dle.rae.es/habitar>

¹⁰³ Anders, V. et. al. (2001-2022), etimología de habitar, en línea <http://etimologias.dechile.net/?habitar>

¹⁰⁴ Real Academia de la Lengua Española, Diccionario panhispánico de dudas, 2005, haber, en línea <https://www.rae.es/dpd/haber>

Posteriormente, el investigador colombiano en de los textos del filósofo Iván Ilich encuentra que prácticamente habitar y vivir significan lo mismo, pero como se ha expresado en diversas ocasiones, ha sido así debido a que la relación “procede de una época en que el mundo era habitable y los hombres habitantes.”¹⁰⁵ Esto sin duda me recuerda la postura de Quetglas en que duda del habitar contemporáneo e incluso percibe esta época como no-habitable o no-arquitectónica. Afrontar el habitar bajo esta peculiar característica implica acercarse a la noción de arraigo y al sentido social de la interacción del ser-que-habita, como se puede observar en las posturas tanto de Doberti, Iglesia, García Olvera y Giglia. La noción de arraigo, a su vez, se asocia con la idea de enraizar, esto, si lo contemplamos desde lo social, el hacer raíces no establece el hecho de asentarse, sino que se funda en la continuidad o repetitividad de actividades o comportamientos sociales, y así formar hábitos. Es decir, en la medida de la reiteración de actividades sociales, que estarán establecidas en y por la cultura, se crean los hábitos que se confirman y conforman en los modos de habitar.

Sin embargo, pienso que estos, los modos de habitar, se han asumido en el campo arquitectónico como formas personales de ejecutar una acción, por lo que un estudio de los diferentes modos de habitar pareciera que intenta buscar la manera en que cada quien realiza una acción. Por ejemplo, hay ciertas culturas que tienen el hábito de retirarse los zapatos para entrar a espacios interiores; en la cultura japonesa se destina un espacio en la casa llamado *genkan* (玄関) que funciona como vestíbulo para dejar el calzado que se usa en la calle o en el exterior. En este caso, el modo de habitar de un japonés que se retira los zapatos no está en la forma en que lo hace, es decir, si lo hace sentado, parado, recargado en la pared, si coloca los zapatos en cierta posición o dentro de un mueble, etc., sino que el modo de habitar del japonés se refleja en dicha actividad, la cual responde a una relación de su persona con el medio en el que se desenvuelve y así, en este caso, la actividad de quitarse los zapatos se vuelve una costumbre social. Por lo que el *genkan* no solo es un requerimiento espacial para algunas casas, sino que es necesario incluso en espacios públicos, como escuelas, templos, edificios de gobierno o algunos restaurantes tradicionales, donde todos puedan ser partícipes de ese modo particular de habitar. Habrá que reconocer, entonces, que los modos de habitar

¹⁰⁵ Cuervo Calle, *Habitar, Iconofacto*, 47.

expresan costumbres, hábitos o actividades que se realizan dentro del marco de un cierto grupo social que, a pesar de que cada persona tenga una manera singular de hacerla e incluso, tal vez, otorgándole un significado particular, llevan en su realización un valor intersubjetivo simbólico, que en ocasiones puede ser olvidado por la constante repetición de la costumbre, pero me parece que mientras la experiencia de su realización recaiga en una “cultura utensiliar” o en los objetos, como lo señalan Hierro, Doberti o Iglesia, se mantiene la relación y no se desvanece del todo su significado.

Así mismo parece imposible no ligar el construir con el habitar, sobre todo en el campo de la arquitectura y en particular si filósofos de la talla de Heidegger establecen esa peculiar relación. Sin embargo, me parece que Cuervo Calle apunta bien cuando dice que “construir no es simplemente edificar ya que es sobre todo abrir el espacio,”¹⁰⁶ este sentido de abrir se refiere básicamente a tener la apertura para construir lugares de manera significativa. Este construir, como exponía Heidegger, no se agota en el hecho técnico, tecnológico o mecánico, sino que el construir ligado al habitar se abre y se deja transitar por la memoria y los significados; este construir estará, entonces, íntimamente ligado al *ser*. En palabras de Miquel Bastons: “el sitio del hombre no es lugar que él ocupa. Es un lugar que él se construye. Y lo construido es, sobre todo, su vida.”¹⁰⁷ Así, lo que construye el *ser* es su habitar y en su habitar constituye su *ser*.

De modo que pensar el habitar es una tarea que involucra acercarse, como decía Olvera, a la multidisciplina de manera que esto permita abrir el horizonte y que los caminos se crucen agregando valor a la reflexión. Entender el habitar desde el estudio académico implica considerar la parte significativa y simbólica del habitador. Sin duda hacer un análisis del habitar es aprender de quien habita, de cómo, dónde y con quien lo hace, pero también tratar de identificar los límites, objetivos o metas tanto del habitador como del espacio y tiempo que le permiten hacerlo. El acercamiento antropológico del habitar invita a hacer un análisis con un vínculo inseparable al sujeto-habitador, al ser humano-que-habita, y hacer un estudio de este es adentrarse a tratar de comprender lo humano.

¹⁰⁶ Cuervo Calle, Habitar, *Iconofacto*, 49.

¹⁰⁷ Cuervo Calle, Habitar, *Iconofacto*, 50.

AMPLIANDO EL HORIZONTE DE COMPRENSIÓN
DEL HABITAR

03

Otro panorama del habitar



3.1

La habitabilidad como rasgo humano. Actividad fenomenológica existencial

Desde la incorporación de la condición humana como participe en configuración arquitectónica, ya sea como determinante, propósito o pretexto, se ha hablado del habitar o de la condición habitable de la arquitectura, pero ¿Qué es eso del habitar? ¿Es sólo una condición que tiene que ver exclusivamente con arquitectura o con las edificaciones?

El habitar se usa actualmente en múltiples contextos como: habitar la mirada, habitar la oscuridad, habitar la piel, el habitar poético, habitar la pintura, entre otros. En algunos casos el habitar se aplica como un verbo el cual exalta al sustantivo que lo acompaña, como por ejemplo Alma Cecilia Soto en su tesis *Habitar la mirada* menciona “habitar la mirada implica la capacidad de identificar sus diversas posibilidades, además de la empatía con otras miradas e ir más allá de la acción de ver sin objetivo.”¹⁰⁸ Otro ejemplo es el de Alejandro Blasco que en su tesis *Más allá de Heidegger y la poesía* menciona “el habitar poético está más allá de la poesía, lo que queremos decir es que esta nace de y vuelve hacia la apertura de mundo.”¹⁰⁹ Por otro lado, el habitar, que es en la mayoría de los casos, se le relaciona con un espacio, un entorno o una construcción. Como muestra Wladimir Bernechea en su tesis *Habitar una pintura (del cómo construir y habitar un lugar que no existe)* menciona:

¹⁰⁸ Alma Cecilia Soto Montoya, “Habitar la mirada: visualización y vigilancia en la obra de Almodóvar” (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Morelia, 2019), 7, 132.248.9.195/ptd2020/enero/0799455/Index.html.

¹⁰⁹ Alejandro Blasco Almeida, “Más allá de Heidegger y la poesía: hacia una comprensión del habitar poético” (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2016), 5, 132.248.9.195/ptd2016/octubre/0751274/Index.html.

[...] Es para mí importante que cada pintura se establezca como una necesidad de no tan solo producir una imagen en la cual me interesa anclarme, sino que cuente con las huellas de la búsqueda que el acto pictórico exige, de esta manera estableciendo mi producción no solo como el mundo que me interesa construir, sino también un espacio en el cual pueda habitar.¹¹⁰

Así mismo Mafalda Riveiro menciona para su tesis doctoral *La casa en imágenes* que:

[...] El objeto de la investigación, es el hogar, (y no la casa), que es analizado a través de su representación fotográfica. El hogar es aquí entendido, como anclaje del ser en el mundo, como lugar predecible y seguro que permite el desarrollo del ser humano en todas sus dimensiones mediante la experiencia del habitar en el espacio-tiempo.¹¹¹

En las ideas anteriores se pueden distinguir dos características fundamentales que no pueden faltar en el habitar: alguien quien realice la acción de habitar y algo en donde recaiga o se exprese ese habitar. Podemos entonces compartir la idea del arquitecto Miguel Hierro Gómez cuando menciona que “el concepto de habitar, en su sentido general, [se puede entender] como el vivir o el estar en el mundo.”¹¹² Sin embargo, también parece que el hecho de habitar implica una trascendencia o un ir más allá de la acción que se realiza, por ejemplo, el ver, el construir, el estar o el vivir. Esto se acerca a la posición ontológica que Martin Heidegger expone en el congreso de arquitectos en Darmstadt, la cual se mencionó anteriormente. En esta el filósofo expresa las posibilidades del ser del hombre a través del pensar y construir, es decir del habitar. Además de lo ya revisado en el apartado 2.3 *El habitar onto-fenomeno-lógico* de esta investigación, Nemesio González acierta en resumir la idea que expone Heidegger de la siguiente manera:

¹¹⁰ Wladymir Sasha Bernechea Bravo, “Habitar una pintura (del cómo construir y habitar un lugar que no existe)” (Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa de Posgrado en Artes Visuales, 2015), 36, 132.248.9.195/ptd2015/mayo/0729946/Index.html.

¹¹¹ Mafalda Riveiro González, “La casa en imágenes. Pulsos, ecos y huellas del habitar contemporáneo” (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid [ETSAM], Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, 2016), 27, <http://oa.upm.es/40552/>.

¹¹² Miguel Hierro Gómez, “Los modos de habitar” *Lo arquitectónico desde un enfoque bio-psico-antropológico* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2012), p. 111.

[...] La situación original del hombre –dijo– es habitar en el cuádruple mundo de la tierra y el cielo, los dioses y los mortales. Antes de cualquier otra cosa y de cualquier otra actividad el hombre –originalmente– habita. El Ser primario del hombre es un *Wohnen*. Pero el habitar exige “contemplar” aquello donde se habita, es decir, mirarlo con miramiento, cuidarlo con cuidado, conservarlo realizándolo. Por eso al *Wohnen* tiene que acompañar el *Schonen*, vocablo que expresa la ineludible obligación del que habita con el lugar donde habita. “*Der Grundzug des Wohnens ist dieses Schonen*”. [La característica principal del habitar está en el conservar o cuidar] [...] Conservar, pues, y realzar la esencia del “cuarteto” donde habita es la tarea original humana. Porque eso significa *Schonen*: mirar por y llevar a la plenitud de su ser el mundo, dentro del cual se habita: “*versuchen von sich her das Wohnen in das Volle seines Wesens zu bringen*”. [intentan, desde ellos mismos (los hombres), llevar al habitar a su esencia]

[...] En concreto: el *Wohnen + Schonen*, es decir, el habitar cuidando el mundo en que se habita, exige construir, poetizar y pensar. En primer término, construir. No es que el hombre construya para habitar. La situación más original y primera del hombre es habitar en el mundo y, si construye, es para habitar mejor. O, dicho más exactamente, para habitar con plenitud. El construir, por lo tanto, tiene una norma y una medida. Por debajo de todos los estilos arquitectónicos de la historia, actúa –o debe actuar– la norma ontológica del habitar original y primario en el cuádruple mundo de tierra y cielo, hombres y dioses. Las características con que el mundo –el Ser– se manifiesta al hombre, en ese primer encuentro original y perenne, deben ser conservadas y realizadas en todo lo que el hombre construya y edifique. La “naturalidad natural” –dígase, si se quiere, elemental o primitiva– con que el mundo se manifiesta, es una de esas características. Sin conservarla y realizara, el hombre no puede habitar, es decir, no puede realizarse como hombre.¹¹³

Heidegger es sin duda un importante pensador y una referencia básica para entender el habitar, sin embargo, me parece que habrá que interpretar sus palabras para no caer en la literalidad, por ejemplo, habrá que distinguir que Heidegger utiliza la palabra *Wohnen* que implica residir en un lugar físicamente y no la palabra *Leben* que implica una formulación más conceptual del acto de vivir, por lo que al hablar de *wohnen* –habitar en su

¹¹³ Nemesio González-Caminero, “Ortega y el segundo Heidegger” *Gregorianum*, vol. 56, no. 4, 1975: 733-763, 739.

forma verbal y no sustantiva– se enfatiza la presencia física del ser en el mundo. Además, utiliza la forma sustantivada del verbo habitar (*whonen*) por la del El Habitar (*Whonen*), acercándose así no a la acción de habitar, sino a la descripción ontológica de El Habitar. Otro término usado por Heidegger que puede ser confuso es *bauen*, ya que en términos concretos se refiere a la construcción, sin embargo, Heidegger advierte desde el comienzo de su lectura en Darmstadt:

[...] *Dieser Denkversuch stellt das Bauen überhaupt nicht von der Baukunst und der Technik her dar, sondern er verfolgt das Bauen in denjenigen Bereich zurück, wohin jegliches gehört, was ist.*¹¹⁴

[...] Este intento de pensar pone al construir en general no como el arte de construir ni de la técnica de la construcción, sino que persigue El Construir en una zona donde todo regresa a lo que es.

Sumando a lo anterior, el mismo Heidegger en el texto *La pregunta por la técnica*, hace referencia a que en la construcción está un *schaffen* o una creación, por lo que podríamos interpretar cuando se habla de *Bauen* no como la construcción empírica de un objeto, ni la actividad física del acto de construir, sino el hecho de construir o crear en un sentido metafísico, una construcción mental, intelectual, que permite ser en sí mismo y conservarlo para así habitar. Es entonces que se podría interpretar de Heidegger que el *Denken* (pensar) se da a través del *Bauen* (construir) para que el *Dasein* (el ser anclado en el espacio-tiempo) a través de conservar, cuidar, mirar por el *Wohnen* (habitar) se defina como un *In-der-Welt-sein* (ser-en-el-mundo).

¹¹⁴ Martin Heidegger, “Bauen, Whonen, Denken” en *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Band 7. Vorträge und Aufsätze*, (Frankfurt: Vittorio Klostermann, 2000), 139.

3.2

Oikodomía.

Estructuras de desarrollo para el habitar fenoménico-existencial

Tratando de desmitificar tajantemente la idea de arquitectura en la época antigua, el filósofo y doctor en Teoría de la Literatura Fabio Vélez aclara firmemente “no existe la ‘arquitectura’ en Grecia. Existe otra cosa: ecodomía (u *oikodomía*) [...] (del griego *oikodomía*: *oîkos* ‘casa’ + *demein* ‘construir’), es decir, la construcción o el arte de construir casas.”¹¹⁵ Siendo así, ¿por qué actualmente se usa la palabra arquitectura y no ecodomía? ¿Cómo podemos entender la relación entre casa y arquitectura con el ser humano?

Vélez en la indagación acerca del término utilizado para referirse a las construcciones en la época antigua, se pregunta porque *οικοδομία* [*oikodomía*] y no *ἀρχιτεκτονία* [*architektonía*]. Si bien encuentra que el término *architektonía* es usado posteriormente, e incluso con una sutil diferencia en el tratado de Vitruvio para hablar acerca de la arquitectura y el arte de la construcción (*architectura* vs *aedificatoria*), encuentra unos pasajes interesantes en Platón y Aristóteles que hacen alusión al término utilizado para referirse a la producción edificatoria, es decir, *oikodomía* para remitir a “el acto de construir casas y su proceso de construcción.”¹¹⁶ Un detalle importante es que también señala que el término es usado para mencionar tanto elementos concretos como abstractos, es decir, además de casas se usaba el término para templos, edificios o construcciones; es decir, el producto de la producción edificatoria, así como el conjunto abstracto de esos productos.

Sin embargo, hay una cuestión que llama mi atención, el arquitecto e historiador Michael Hays explica que es a partir de la conceptualización histórica hecha por Hegel que podemos entender la historia de la arquitectura como una expresión de la cultura. Siendo así que el espíritu de la época

¹¹⁵ Vélez, *Arquitectura*, 31 y 33. Cabe apuntar que el diccionario didáctico interactivo griego-español, *Dicciogriego*, hace referencia al verbo *δέμω* [*demo*] como construir. Ver <https://www.dicciogriego.es/index.php#lemas?lema=22167&n=22167>

¹¹⁶ Vélez, *Arquitectura*, 34.

(*Zeitgeist*) se entendería como un aquel que organiza o estructura lo que es producido y que ha acontecido, pero solamente lo podemos interpretar y entender una vez que los hechos han sucedido. Así mismo explica que el espíritu aprende de sí mismo a través de las manifestaciones artísticas que se desenvuelven en lo social de una manera gradual y constante, de cierta manera interminable mientras existan actividades humanas participando de la vida social. Hegel consideraría a la arquitectura como el primer arte o el principal, por lo que las edificaciones serían buenas representantes de cada época.¹¹⁷ Para entender los diferentes periodos de tiempo y que el espíritu pudiera interpretarse a sí mismo, el filósofo alemán dividiría las manifestaciones artísticas en tres épocas: 1. La simbólica o lo anterior a Grecia, la cual su representante arquitectónica sería la Torre de Babel o las pirámides egipcias; 2. La clásica que comprende el mundo Griego, el cual queda representado idealmente por el templo griego; y 3. La romántica comprendida desde los romanos hasta la época medieval tardía y el Renacimiento, en donde la catedral gótica sería su representante arquitectónica.

Bajo el contexto anterior y entendiendo que el templo griego es el paradigma de la época clásica, debido a que marca de manera idónea la fusión entre forma y función, y en relación con lo expresado por Vélez, me pregunto: ¿por qué *oikodomía* suele señalar, a través del οἶκος [oikos], en particular a las casas en primer lugar para expresar a la producción y a los productos de la producción edificatoria y no a los νεῶς [neós] o templos?

Para tratar de responder a lo anterior me acerco a la postura del filósofo alemán Hans Reiner Sepp, en donde hace notar una contradicción en la discursiva aristotélica entre *pólis* y *oikos* –ciudad y casa– En la *Política*, Aristóteles sostiene que la *pólis* es anterior a la casa, lo colectivo antes que lo individual; esto partiendo de la estructura natural del ser humano social. Explicando que la casa es una pequeña comunidad para la vida diaria, el estagirita desarrolla la idea de que la aldea es por naturaleza una agrupación de casas. Posteriormente expresa: “la comunidad perfecta de varias aldeas es la ciudad, que tiene ya, por así decirlo, el nivel más alto de autosuficiencia,”¹¹⁸

¹¹⁷ *The Architectural Imagination*, Michael Hays, “Lecture 3. Hegel and Architectural History. Hegel’s spirit.”, Harvard University Graduate School of Design, curso aplicado en línea (2021): <https://pl.harvard.edu/course/architectural-imagination?delta=0>

¹¹⁸ Aristóteles, *Política*, trad. Manuela García V., (Madrid: Gredos, 1988) I. 1252b 8, 49.

entendiendo por autosuficiencia que tiene lo necesario para lograr una vida buena y feliz, en donde no le hace falta más nada.

Para Aristóteles el sentido natural de la ciudad, o que esta se considere como una cosa natural, radica en que busca el orden del bienestar colectivo y social, ya que este objetivo es también el de las comunidades primeras y así mismo se descubre el ser social del hombre por naturaleza, lo cual se podría también expresar que es natural que el hombre sea social. No obstante escribe, “por naturaleza, pues, la ciudad es anterior a la casa y a cada uno de nosotros, porque el todo es necesariamente anterior a la parte;”¹¹⁹ es decir, al anteponer a la ciudad se presenta como el todo y los individuos sus partes.

Por otro lado, en *Ética Nicomáquea* expresa, de cierta manera, la misma idea que anunciamos en donde el bien del colectivo prima por sobre el bien individual, ya que, procurar este último, según Aristóteles, “es algo deseable, es más hermoso y divino conseguirlo para un pueblo y para ciudades.”¹²⁰ En el libro VIII del mismo texto, el estagirita pone a la amistad como una de las características principales, la cual apunta a establecer lazos para buscar el bien; expresa que la amistad entre ciudadanos se asemeja a la amistad de una comunidad, ya que, de nuevo, buscan el bien o lo bueno. A su vez plantea que entre mayor sea el vínculo entre compañeros o parientes, mayor estrecha será la amistad, siendo así que la que se da entre padres e hijos se asemeja a la de hombres y dioses. Sin embargo, apunta que “la amistad entre marido y mujer parece existir por naturaleza, pues el hombre tiende a formar parejas antes que a ser ciudadano, en cuanto que la casa es anterior y más necesaria que la ciudad”¹²¹, por lo que, entonces, aquí la casa es anterior a la ciudad.

La diferencia entre *pólis* y *oikos* pareciera entonces estar en la base contextual desde la cual se habla o se quiere expresar una idea. Siendo así que la *pólis* puede ser anterior en la medida que se contemple como la totalidad y la casa una parte del conjunto, es decir, la ciudad es primera por constituir el todo y el fin de la parte. Mientras que la casa entendida como unidad podría entenderse como el lugar de germinación de individuos los cuales serán actores en el colectivo de la ciudad, es decir, la casa se convierte en primera en la medida de ser el origen de los individuos que conforman la comunidad.

¹¹⁹ Aristóteles, *Política*, I. 1253a 13, 51.

¹²⁰ Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, trad. Julio Pallí Bonet, (Madrid: Gredos, 1985), I. 2. 1094b 5-10, 131.

¹²¹ Aristóteles, *Ética*, VIII. 12. 1162^a 15-20, 345.

“Por consiguiente, el individuo estaría subordinado a lo social, en el sentido de que siempre se le concibe sólo en el contexto de nosotros como tal.”¹²² Es interesante observar, a partir de la cita anterior de Hans R. Sepp, y lo asentado por Aristóteles, una dualidad entre lo individual y colectivo. Se forman así dos perspectivas, la primera en donde la *pólis* se coloca como marco de realización del individuo, y es en este marco que los miembros se determinan y se realiza la sociabilidad. Así el hombre es un ζῷον πολιτικόν [zoón politikón], un animal político o el animal social que habita la *pólis*. Por otro lado, la segunda mirada que apunta a la casa como germen de los individuos, hace un vínculo entre el ser humano y la vida, “con el *bíos* como modo de vida que se despliega en un ámbito ético-cósmico, es decir habitar (*Wohnen*) o vivir en casa (*Hausen*).”¹²³



La *pólis* de Atenas en Grecia por Jean-Claude Golvin

¹²² Hans R. Sepp, “Fenomenología como Oikología”, trad. Guillermo Ferrer, *Acta Mexicana de Fenomenología revista de investigación filosófica y científica*, sept. 2020: 15-31, 16.

¹²³ Sepp, “Fenomenología”, *Acta*, 17.

Esta perspectiva apunta a una noción de habitar como vivir o sentirse en casa, y se convierte en una acción la cual necesita del *oïkos* para efectuarse. Sepp menciona:

[...] Quizá se podría mostrar que el fundamento de la socialidad estriba precisamente en algo no fragmentable (*In-dividuum*)¹²⁴, algo que ya no hay que comprender orientándose por la relación entre el todo y la parte, de modo que sólo lo individual pre-social y extrasocial, a-social y socializante, permite que surja la sociabilidad. [Se habla de un *oïkos* en donde] Formas sociales como la *pólis*, por ejemplo, tendrían su origen en lo que posee el carácter de *oïkos*.¹²⁵

Con la frase anterior, se puede interpretar así el *oïkos*, la casa, como el origen y fundamento del ser humano en su dimensión social, estableciendo en el término una raíz de la existencia humana en colectivo. Así mismo, se muestra cómo el carácter de *oïkos* se presenta también en la descripción particular de un individuo en relación a su condición de ciudadano. El οικιστής [oikistés] en Grecia se le conocía al individuo que estaba encargado de fundar una nueva colonia basada en principios éticos, culturales y religiosos, entre otros, de la *pólis* a la que pertenece. Así como el οικιστής [oikistés] llevaba la *pólis* al exterior, el μέτοικος [métoikos] era aquel quién en su condición de extranjero no era considerado como ciudadano en la *pólis* por tratarse de alguien quien cambiaba de *oïkos*. Hans R. Sepp designa al *oïkos* como:

[...] un enraizamiento genealógico de la existencia humana, un origen en el que coexisten la continuidad, la cadena de generaciones y la discontinuidad, la irrupción por el nacimiento singular: esta irrupción en un mundo (hogareño o social) de-fine¹²⁶ al in-dividuo, quien de este modo experimenta una localización, obtiene su lugar. Este lugar que tiene que ver con una ubicación real sin coincidir con ella, designa un anclaje ante el cual el anclado o la anclada no pueden retroceder.¹²⁷

¹²⁴ Sepp utiliza la palabra *In-dividuum* separada, *in-* como prefijo negativo expresa el valor contrario de la palabra que lo acompaña, al separarlo de la palabra *dividuum*, que proviene de *dividuus* (divisible), enfatiza el carácter de inseparable o de indivisible. Uno es individuo porque pertenece o forma parte inseparable de lo otro, y este otro vive debido a sus individuos.

¹²⁵ Sepp, “Fenomenología”, *Acta*, 17.

¹²⁶ Es interesante como vuelve a separar la palabra “de-fine”, en este caso se enfatiza el prefijo *de-* que indica de arriba hacia abajo y el verbo *finire* o terminar, es así que a la palabra definir se le da la connotación en la que se comprende completamente estableciendo los límites que lo abarcan. De esta manera pone los límites de lo que es indivisible.

¹²⁷ Sepp, “Fenomenología”, *Acta*, 17.

Es significativa la manera de expresar que la definición del individuo se da a partir del anclaje con el lugar, pero permitiendo a su vez la apertura, la vivencia subjetiva personal que potencia tanto las descripciones del lugar, como del ser mismo a través de un diálogo entablado en sociedad. Para el filósofo la existencia humana desde la individualidad tiene dos modos o se podría entender en una forma dual, por un lado, es *central* debido a que se remite a las vivencias particulares que cada uno experimenta, pero por otro lado es *excéntrica* dado que alude al mismo tiempo a su condición de anclaje social al que pertenece. Por esto la existencia del ser humano es *céntrico-excéntrica*, “se puede designar como el movimiento de un *entre* [...] existir *entre* el centro anclado de manera físico-orgánica, y aquello a lo que el comportamiento conduce al hacerse cargo de él.”¹²⁸

Así pues, retomando la pregunta inicial, ¿por qué la *oikodomía* enfatiza primordialmente la construcción de casas y cuál es la relación de esta producción en el ámbito de lo habitable? y respondiendo desde los fundamentos oikológicos de Sepp, se deja ver a la casa como elemento particular la cual se vuelve la expresión de la existencia humana. Esto es, la casa se torna el centro o núcleo del cual se desprende la individualidad, que a través de las dinámicas sociales del mismo núcleo agrupa a sus miembros bajo mismos esquemas de comportamiento, los cuales exteriorizados, fuera de la casa, se comparten en lo colectivo manteniendo la perspectiva dual *céntrico-excéntrica*.

[...] Lo que se llama casa surge en la tensión entre in-dividualidad y sociabilidad, interior y exterior, vivencia del interior y referencia al mundo. “Casa” es por consiguiente lo que engloba todo eso, lo lleva consigo y lo intensifica. Es el lugar, en sentido eminente, de la interacción entre el sí-mismo y el entorno.¹²⁹

¹²⁸ Sepp, “Fenomenología”, *Acta*, 18. Guillermo Ferrer ha traducido el término alemán “*leiblich-körperlich*” por “físico-orgánico”, esta expresión, como menciona el traductor, se utiliza “para denominar no sólo facultades orgánicas, sino también para incluir la corporeidad física del cuerpo orgánico.” Sepp se influye de la fenomenología de Husserl, en la cual hay una disertación entre los conceptos *leib* (cuerpo viviente) y *körper* (cuerpo físico), siendo así, Sepp, intenta colocar ambos momentos fenomenológicos para expresar la dualidad de un cuerpo material sensible que vivencia fenómenos. Por otro lado, el traductor usa el término “comportamiento” sin dejar ver la palabra original en alemán, sin embargo, este comportamiento hace referencia a los “comportamientos oikológicos”, los cuales son determinados por la condición específica que tiene el individuo en relación con su ciudad.

¹²⁹ Sepp, “Fenomenología”, *Acta*, 20.

No es casual que los griegos hayan preferido la palabra οἰκοδομία [oikodomía] en vez de ἀρχιτεκτονία [architektonía], ya que así la casa cobra la relevancia necesaria para posicionarse como la estructura para conformar lo individual y lo social. Del mismo modo que *oikos* se traduce como casa o morada, también se interpreta como familia, dando así a entender el valor simbólico en sintonía con el hogar. Además, es sugerente como la palabra para templo, νεώς [neós], hace referencia más bien a la morada o la casa de los dioses. De singular manera, y relevante para la investigación, *oikos* + el sufijo -έω [-éō] forman el verbo οἰκέω, οἰκῶ [oikeiō] que entre las acepciones a las que se refiere están las de ocupar, gobernar, administrar, establecerse en, pero también se utiliza para estar situado, habitar (residir), habitarse (de determinada manera), vivir o morar.¹³⁰ Por lo que se cierra más la brecha que relaciona el *oikos*, la casa, y el habitar. En la *Ilíada*, Homero recurre al *oikos* como habitar en referencia a vivir o pertenecer (residir) en un sitio:

[...] πορθεῖ γὰρ τρεῖς παῖδες ἀμύμονες ἐξεγένοντο,
οἴκεον δ' ἐν Πλευρῶνι καὶ αἰπεινῇ Καλυδῶνι
 Ἄγριος ἠδὲ Μέλας, τρίτατος δ' ἦν ἱππότης Οἰνεὺς¹³¹

[...] A Porteo tres intachables hijos le nacieron
 y **habitaron** en Pleurón y en la escarpada Calidón:
 Agrio y Melante, y el tercero fue Eneo, conductor de carros

Al describir la dualidad existencial del ser humano a través de la casa o de lo que representa el hogar, también se hace referencia a alguna de las posibles definiciones del habitar, pero en un sentido que alude, por un lado, al acto continuo de vivir o al hecho fenomenológico de la existencia. A su vez, por otro lado, este habitar mantiene, desde su origen, la raíz que permite no solo la vivencia particular individual, sino que sostiene el vínculo humano que permite compartir experiencias en colectivo, extrapolando la individualidad e insertando el habitar en un marco social.

¹³⁰ *Diccionario didáctico interactivo griego-español* en línea, “οἶκος (oikos)”; “νεώς (neós)” “οἰκέω (oikeiō)”, acceso agosto 10, 2021,

<https://www.dicciogriego.es/index.php#lemas?lema=15601&n=15601>;

<https://www.dicciogriego.es/index.php#esp?lema=14964&n=14964&s=templo>;

<https://www.dicciogriego.es/index.php#lemas?lema=764&n=764&s=habitar>

¹³¹ Homero, *Ilíada*, (Perseus Digital Library), Canto XIV, 115-118. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:abo:tlg,0012,001:14:116&lang=origin> al. Español en Homero, *Ilíada*, trad. Emilio Crespo Güemes, (Madrid:Gredos, 1996).

3.3

êthos como hábito dinámico en interacción asociativa

En el apartado anterior se revisó la noción de οἶκος [oîkos] como casa y su estrecha relación al habitar como lugar de pertenencia, pero también como interpretación de una forma de vivir que afronta la casa como elemento simbólico y constitutivo de los individuos, parte fundamental para comprender el sistema social en que el ser humano está insertado en su comunidad. Sin embargo, no podría determinar que *oîkos* es la única palabra o concepto para expresar las formas de vida. Para aproximarme a la noción de forma o modo de vida entendido como comportamiento me acercaré en este apartado al término griego ἦθος [êthos]. Este cuyas primeras acepciones, posiblemente también en Homero, tenía que ver con “la morada o el lugar donde habitan los hombres y los animales,”¹³² mientras que, posteriormente Aristóteles lo refiere a un modo de ser o hábito. Cabe señalar que, mientras la noción en Homero hace referencia a un lugar para hombres y animales, la segunda acepción proviene de la necesidad del hombre por establecerse en la *pólis* y actuar en una forma específica de ser, crear una costumbre o un hábito que le permita vivir éticamente en sociedad. Al respecto Juliana González comenta:

[...] en su origen más arcaico *êthos* (ἦθος) significó “morada” o “guarida” de los animales, [...] “espacio” vital seguro, al cubierto de la “intemperie” y en el cual se acostumbraba “habitar”. El sentido de “*habitar*” o “morar” está ciertamente entrañado en el *ethos humano*: remite a la idea esencial de “morada interior”. El *ethos* es “lugar” humano de “seguridad” existencial (autarquía). Aunque también lo significativo es que se trate de un lugar acostumbrado, habitual, familiar. De ahí que *ethos* signifique también costumbre, uso. Remite a una forma habitual de comportamiento. Y de ahí

132 Alumnos de la escuela de religión y filosofía de la Universidad Católica de Maule, “Ethos”, La ética en la antigua Grecia (sitio web), <https://eticaenelmundohomerico.es.tl/Ethos.htm>.

también a su asociación al término casi idéntico (ἔθος) que significa expresamente *hábito* o costumbre. Y en cuanto “hábito”: acción continuada o reiteración de una conducta (“habituar”), el *ethos* remite, no ya a un lugar o espacio sino más bien al tiempo, a la continuidad temporal. Es un modo habitual, continuo, de comportarse, de *ser* en el tiempo; forma de estabilidad y persistencia temporal.¹³³

Así el significado primigenio de *éthos*, cuyas implicaciones estaban relacionadas a un espacio o lugar con determinadas características, pasó a un término con referencias conceptuales, existenciales y de carácter temporal. Por lo cual el *éthos* como hábito o costumbre afronta una perspectiva espacio temporal, es decir, *estar-en* un lugar determinado en un tiempo exacto, lo que significa la interacción presente de la presencia física.

Para el arquitecto y profesor colombiano Harold Martínez en el mundo griego se da la primera respuesta de una civilización en donde el hombre o el *anthropos* reina ante la *physis* o naturaleza a través de la *polis*. A partir del asentamiento en la ciudad se establece el cambio de hábitos que implican de pasar del ser humano vulnerable, ante un entorno natural, al ser humano que para habitar en sociedad implementa reglas y costumbres nuevas; en donde la ciudad juega el papel relevante como artefacto principal en donde el hombre domina. Martínez recalca que, en el mundo griego, a pesar de que la noción de *éthos* se remite a comportamiento o costumbre, esta no implica un hecho estático sino más bien dinámico, flexible o inquieto como él lo llama:

[...] En el mundo humano griego, “estar” implica hábito inquieto capaz de mejorar con el paso del tiempo, capaz de avanzar desde el refugio primigenio de chamizas, hacia la *pólis* de mármol, construidos por un orden y una organización regidos por la racionalidad ética, la exactitud matemática y la majestuosidad geométrica que logra edificios con proporciones de asombrosa perfección y belleza.¹³⁴

El profesor colombiano señala que para entender el *éthos* es necesarios comprenderlo como una secuencia repetitiva de acciones que podemos llamar

¹³³ Juliana González, *El ethos, destino del hombre* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007), 10.

¹³⁴ Harold Martínez Espinal, *Del hábito, al hábitat y al habitar* (Cali: Universidad del Valle, 2016), 34.

comportamientos, las cuales con el tiempo generan hábitos. En la idea de que estos comportamientos se asumen, a su vez, en una secesión permanente de transformaciones destinadas a la mejora se entienden como no-estáticos, es decir, con la capacidad de cambio. La condición que permite la apertura de transformación y renovación en el ser humano es estudiada por Martínez de tal manera en que se cuestiona si es posible extender esta definición de *êthos* no solo en el ser humano, sino también aplicarlo en la materia que él denomina no viviente. Este último término conviene aclararlo un poco más, ya que está en referencia a la creencia antigua para determinar lo vivo, posiblemente proveniente de un prejuicio. Es decir, en la época griega se contemplaba la noción de animación como característica fundamental para considerar a algo vivo, por lo que todo lo que estuviera inerte era determinado como sin vida. Sin embargo, si bien sabemos que la materia inerte, como las rocas, también forman parte de lo vivo, Martínez prefiere dejar el término no-viviente para hacer referencia a todo este tipo de objetos los cuales el ser humano tiene relación, pero que no corresponden con el rasgo de movimiento aparente.

En la búsqueda por saber si la definición de *êthos* como hábito dinámico puede ser usada más allá de lo humano, el profesor colombiano reflexiona sobre la constitución primigenia del universo y determina que a partir del origen de la Gran Explosión es que se pasó de un estado de perfecto equilibrio inmóvil y estático, algo que el arquitecto colombiano llama el *ser-es-sin-estar*, a un estado de constante expansión indeterminada. En este estado la materia ahora se mantiene en continuo movimiento y transferencia de energía, la cual a su vez produce cambios termodinámicos variables. Así mismo el *ser* inmóvil cambió a *estar* localizado y asociado a múltiples interacciones, lo que definiría como *ser-al-estar-en*.

Así pues, la Física explica que a partir de la Gran Explosión fue creado todo lo que conocemos, con el estallido se dio un intercambio caótico de materia y energía que tiende a buscar un estado de equilibrio. En este proceso se involucran múltiples interacciones termodinámicas que se traducen en transformaciones en la materia, lo cual permite a Martínez interpretar un comportamiento, que, al ser dinámico y fluido, es similar a la noción de *êthos* griega, ya que en ambos casos los cambios son dependientes de la interacción con lo que les rodea: en Grecia con la *pólis* y la comunidad, en el universo con la materia y energía. Por lo que siendo así, el sistema de *interacciones* de la materia es *asociativo*, ya que ambos, tanto lo vivo como lo no-vivo, mantienen

una estrecha relación constante que los irá determinando mutuamente. En palabras de Édgar Morin “el sistema debe ser entendido como unidad global de interrelaciones entre elementos, acciones e individuos.”¹³⁵ Hay que tener en cuenta que el sistema de lo vivo está en una condición abierta, ya que al estar en persistente relación acepta el cambio continuo y permite el desarrollo de nuevas formaciones.

Por otro lado, también advierte la Física que en toda relación de intercambio de energía siempre habrá un gasto energético, por lo que todo sistema tiende a perder energía mientras está en relación, así el movimiento calórico constante busca el gélido equilibrio estático; a este gasto de energía se le llama entropía. Sin embargo, por cuestiones azarosas o de casualidad en la formación del planeta en que vivimos, se dieron las condiciones necesarias para hacer frente a la entropía instantánea, logrando mantener vivos sistemas de muy variada complejidad con la capacidad de auto-organización y autorregulación. Esto fue capaz de formar lo que conocemos como “habitabilidad terrestre”, entendida no solo como las características idóneas para la supervivencia biológica, sino en una visión más amplia, las circunstancias que permiten vivir de forma organizada y regulada; en palabras de Humberto Maturana, es un sistema *autopoiético*.

De la partícula sub-atómica surgieron los átomos, las moléculas y posteriormente las células, cada vez logrando mayor sofisticación en cuanto a sus relaciones. Así lo vivo fue desarrollando la capacidad de mantener un sistema interno complejo diferente a su sistema externo, es decir, se podía empezar a concebir la idea de un entorno y un individuo comprendidos en una red de intercambio de energía, pero también de información constante. En esta comunicación, explica el arquitecto colombiano, lo que se busca es la retroalimentación sistémica de ambas partes, siendo así que no solo la célula va siendo modificada, sino el entorno también sufrirá cambios respecto a dicha relación. Martínez lo explica como “el *ser-al-estar-en* [de la célula] significa adaptación a lo externo y simultáneamente adaptación de lo externo.”¹³⁶ En este sentido se vuelve a identificar la idea de *êthos* como cambio y transformación adaptativo, una noción de comportamiento sistémico a partir de la relación de ambas partes.

¹³⁵ Martínez, *Del Hábito*, 68.

¹³⁶ Martínez, *Del Hábito*, 111.

sostenible en un mundo sin vida, el planeta estéril,”¹³⁷ así mismo el término, derivado del griego οἶκος [oikos] y ποιήσις [poiesis], me parece, responde de la mejor manera en el sentido de crear o producir casa o habitación en un sitio donde antes no lo había.

La segunda, *comodidad*, surge como medida para contrarrestar la entropía, o gasto de energía, en todo sistema viviente; es así que se vuelve necesario desarrollar condiciones favorables para el menor desgaste energético. Siendo así que, para Martínez la habitabilidad se definiría como “una cualidad físico-química exclusivamente terrestre, basada en una interacción asociativa entre lo viviente y lo no viviente, capaz de producir condiciones de mínimo esfuerzo entrópico para la sobrevivencia del *ser-al-estar-en*.”¹³⁸ En el entendido de que los organismos celulares se vuelven más complejos en la medida de que sus relaciones se vuelven más refinadas, van conformando seres vivos de mayor sofisticación, así se pasa de insectos a reptiles, seguidamente a animales y en última instancia al homínido conocido como *Homo sapiens*. En organismos complejos cuya salubridad y comodidad está cubierta, se vuelve crucial recurrir a la tercera condición de habitabilidad, la *ludicidad*. Para estos organismos es imprescindible realizar repetidamente actos que estén en función del aprovechamiento y disfrute de las cualidades del hábitat en donde vive. Proponiendo estas tres condiciones de habitabilidad, el arquitecto colombiano, definiría entonces:

[...] Habitar es procurar, conservar y proteger, irreductible y permanentemente, el beneficio de la *salubridad*, la *comodidad* y la *ludicidad* de un entorno, haciéndolo apropiado para la *autopoiesis* del organismo. Habitar significa que lo *habitante* y lo *habitabile* constituyen una red que permanentemente se hace a sí misma al conservar y proteger la *salubridad* y *comodidad* de su entorno. Una red de procesos de información y producción biunívoca y jamás unívoca entre lo *habitante* y lo *habitabile*, el cual conocemos como *hábitat*. Así, la *habitabilidad* es el resultado de ese ser que *al-estar-en* procura *salubridad*, *comodidad* y *ludicidad* en red.¹³⁹

Aunado a lo anterior, se ha de observar y no olvidar que este sentido de *habitar* y de la *habitabilidad ecopoietico* no responde a una única relación

¹³⁷ Martínez, *Del Hábito*, 116.

¹³⁸ Martínez, *Del Hábito*, 116.

¹³⁹ Martínez, *Del Hábito*, 117.

subjetiva a individual, sino que se desenvuelve en colectivo. Es en comunidad o en lo social que se dieron las condiciones que permitieron la interacción asociativa entre organismos y entornos, seres vivos y mundos circundantes, entre lo viviente y no viviente, en una basta y compleja red.

En las primeras comunidades de la especie *Homo sapiens* se desarrolló una relación tan estrecha con su entorno que la comprensión de su mundo circundante le permitió preservar su especie de generación en generación. Sin embargo, al mismo tiempo iba modificando el entorno para su beneficio, pero tales alteraciones no pudieron ser avistadas inmediatamente, tal vez por el nomadismo característico de las comunidades de cazadores-recolectores o quizás porque estas comunidades eran relativamente pequeñas en número y los efectos de su intervención pudieron ser contrarrestados por el entorno en función de mantenerse con vida. Así mismo, ante las variaciones energéticas o termodinámicas, el medio natural, como sistema vivo, reacciona de tal manera que los eventos como lluvias torrenciales o sequías prolongadas fueron determinantes para que las comunidades de los cazadores-recolectores desarrollaran habilidades cognitivas que le permitieran enfrentarse a la incertidumbre del mundo natural. El profesor colombiano señala tres principales para un comportamiento ético: 1. *La capacidad de anticipar*, no solo en el sentido de observación del clima, sino en la posibilidad que ofrece la utilización de herramientas con un objetivo específico, esto es prever la utilidad de un objeto para un propósito determinado. 2. *El realizar juicios de valor*, esta facultad le permitió evaluar las consecuencias de sus actos y colocarse en una posición de decisión; esta, me parece que, aunque no se remite a juicios morales, acerca de lo que está bien o mal, permite la determinación de elección consciente que está relacionada con la tercera habilidad. 3. *Plantear alternativas*, esta permite afrontar la vida con cierta voluntad, no solo en el hecho de sobrevivir, sino también en la posibilidad de mejorar su relación de *ser-al-estar-en*.

De esta manera es que es posible entender al ser humano primigenio como conocedor tanto de las acciones de sí mismo, como también de su mundo circundante o hábitat que habita gracias a la interacción asociativa entre ambos. En este sentido, sus hábitos o comportamientos, en tanto que seres nómadas, no los hicieron depender de objetos arquitectónicos permanentes, sino que principalmente las construcciones hechas con ramas, y a veces cubiertas con pieles, fueron suficientes. Estas características formales

y materiales, además, eran poco invasivas para el entorno y para los demás habitantes del mismo hábitat. Es en la medida que el ser humano se vuelve sedentario y empieza a construir con materiales con más permanencia como la piedra, se empezó a distanciar del ser humano que estaba en completa sintonía con el entorno para iniciar una postura de dominio ante lo natural o no-viviente; formándose así la ilusoria postura en donde el ser humano se cree superior ante lo otro. Si bien, anterior a los griegos existieron otras culturas que ya construían con piedra, es en Grecia, a través de la *pólis*, que se exaltan las condiciones para que el hombre se perciba seguro de la incertidumbre, con el control sobre lo natural, con el poder de prever la insuficiencia alimentaria, y a su vez fomentar la cultura de la máxima producción por encima de lo justo necesario. Condiciones que impulsaron formas de habitar distintas, en donde la noción de lo medible y cuantificable empezaba a cobrar importancia, así mismo también comenzó la desigualdad social debido a la caprichosa superioridad jerárquica. Así el sentido de dominio pronto se tradujo en inestabilidad entre los pueblos, lo cual llevó a concebir ciudades con grandes murallas en favor de proteger el culto por una creencia individual, antes que abrir la puerta al intercambio cultural, y en la medida de lo posible expandir con la conquista el horizonte de control.

A pesar de que la transformación en las formas de habitar, de hombres primigenios a hombres urbanos, ha traído consigo grandes cambios que se reflejan en el hecho de que actualmente pertenecemos a grupos sociales, en su mayoría, alejados del ritmo enérgico del intercambio natural asociativo, es importante considerar que también ha permitido habitar en muchos sentidos no solamente condicionados por la supervivencia. A su vez vale la pena recordar que dicha transformación se recoge en el cambio semántico de la palabra *êthos*, que ya se vislumbraba en la cita al inicio por Juliana González. En ella se muestra como *êthos* propiamente escrito con letra épsilon “ε”, ἔθος, es el término que alude a la morada, refugio o al lugar perteneciente a seres vivos; mientras que *êthos* escrito con la letra griega eta “η”, ἦθος, es el referido al comportamiento o un actuar ético. El filósofo e historiador René Ceceña indica cómo Aristóteles en *Ética nocomáquea* afirma: “ἡ δ’ ἠθικὴ ἐξ ἔθους περιγίνεται: ética (ἠθικὴ) procede de êthos (ἔθος),”¹⁴⁰ que, sin embargo,

¹⁴⁰ René Ceceña Álvarez, “Polis, *êthos* y espacio. La comprensión deíctica de la realidad humana como fundamento del cuestionar en Grecia antigua”, *Acercamientos y reflexiones en*

también el filósofo señala que algunas traducciones han interpretado la palabra *éthos* [ἔθος] como costumbre en vez de morada o lugar, siendo así que se suele pasar por alto lo que mantiene el vínculo entre la forma de ser, la ética del ser humano y su lugar de estar. Ante esta diferencia semántica el doctor en Letras Clásicas Gerardo Ramírez señala:

[...] Ambos provienen de la misma raíz que con alternancia vocálica se expresa *swedh-, *swêd-, *swodh- (cf. lat. *suesco*). Según parece, en su origen la raíz tenía el sentido de “costumbre”, pero en plural, en Homero y Hesíodo, significa “morada” o “lugar” donde se recogen hombres o animales, como en *Il.* 6.511 y *Od.* 14.411; *Hes. Op.* 167 y 525 (el verso 222 es problemático). En *Hes. Op.* 61 se encuentra, en singular, ya con el significado de “hábito”, “disposición”.¹⁴¹

Así mismo, Ramírez aporta que para Isócrates el término de *éthos* [ἔθος] está claramente vinculado a las costumbres, sin embargo, se remite a la costumbre que está establecida como una ley estricta, en este sentido esta se observa como una costumbre que se sigue por norma, dejando ver una referencia estática del término. Por otra parte, el doctor en letras, indica que *éthos* [ἔθος] “se refiere a la conducta, o disposición anímica que, por una parte, es apropiada a y congruente con una persona, grupo o comunidad y, por otra, que esta conducta ha sido construida o enseñada.”¹⁴² Esta conducta o comportamiento formado individualmente tiene la característica de no estar determinado por condiciones ajenas, sino que es en la medida de la experiencia ética que es constituida, y que además es posible ir transformándola con el tiempo, mostrando así el sentido dinámico del término del cual habla Harold Martínez. Sin embargo, si solo se hace referencia a la conducta se omite la implicación que tiene el hábitat, en sentido relacional de interacción, para la determinación de tal sentido ético. En cambio, para Cecaña es importante considerar la connotación conceptual que tiene el actuar ético en función de pertenecer a un lugar, es decir, del habitante griego con su

torno a la geografía (Tomo I), (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Ediciones Eón, 2016): 181-199, 185.

¹⁴¹ Gerardo Ramírez Vidal, “El *éthos* y la formación humanística en Isócrates”; *Nova Tellvs. Revista semestral del Centro de Estudios Clásicos*, vol. 31, núm. 1, 2013: 103-120, 112. En línea: <https://132.247.70.45/nouatellus/index.php/nt/article/view/438>

¹⁴² Ramírez Vidal, El *éthos* y la formación humanística, *Nova Tellvs*, 113.

hábitat la *polis*. Así el filósofo explica que para el mundo griego “el lugar es el principio epistémico de comprensión del ente, y así, de la realidad humana.”¹⁴³ En otras palabras, es debido a la relación que tiene el ser humano con su hábitat que este funciona como punto de partida para preguntarse por lo que le rodea y así configurar una realidad basada entre dicha interacción. Cabe señalar que hábitat no debe entenderse como aquel lejano y aislado contexto, sino más bien el sitio que se construye y se convierte en lugar de pertenencia; adelantando un poco, podríamos definirlo como mundo circundante. Es así que, sin duda, el lugar, la *polis* griega, cobra relevancia como horizonte para el saber y conocer, para que de ahí el habitante forme su carácter en el sentido de un comportamiento social; que a su vez, este será aplicado en los límites del espacio social en que habita. El *éthos* [ἔθος] se vuelve base para el *êthos* [ἦθος].

La *polis*, el hábitat artificial creado por el ser humano que se distanció del entorno natural como hábitat primordial, se convierte en la base para el mundo del ser humano occidental. El habitante en conciencia de sí mismo y en interacción con el lugar y los otros, funda un modo de habitar determinado por la forma de actuar. Este comportamiento se ajusta a lo externo y de lo externo, y no permanece fijo. Así, de cierta manera, también es histórico, ya que, al no ser estático, esta forma de actuar y/o de habitar está en relación con los cambios que se dan tanto en las prácticas sociales, pero también íntimamente ligadas a las transformaciones del lugar en que se habita. Es este vínculo de interacción asociativa entre ser humano y mundo circundante que habrá que pensar el habitar, en el sentido de conservar su dinamicidad.

¹⁴³ Ceceña Álvarez, *Polis, êthos y espacio, Acercamientos*, 190.

3.4

La noción de *Umwelt* o mundo circundante

Con el propósito de hablar acerca de la noción de mundo circundante hay que acercarnos un poco al debate entre la teoría vitalista y mecanicista en biología. Por un lado, la primera intenta demostrar que dentro de los procesos orgánicos existen fuerzas vitales independientes que hacen al organismo ser autónomo, el cual entra en una dinámica sistémica compleja siempre en relación. En cambio, por otra parte, el mecanicismo intenta explicar todo sistema como si fuera una máquina, lo que supone la dependencia de un ser creador, es así que justifica sus relaciones en un sentido de causa y finalidad al tratar de explicar el mundo bajo principios físicos. En este contexto se inserta también la disputa entre los que apoyan la teoría darwinista de la evolución y los que dudan de algunos postulados, sobre todo en la medida de pensar una evolución explicada desde el mecanicismo, como, por ejemplo, el biólogo Jakob von Uexküll quien bajo la reflexión del comportamiento animal establece un criterio diferente.

Von Uexküll intentó con sus textos e investigaciones cuestionar el mundo físico y mecanicista dándole importancia al ser vivo como primer agente en la configuración de un mundo que le es único. Bajo la idea de que todo animal es perfecto, el biólogo estonio-alemán pone en duda la adaptabilidad del evolucionismo darwiniano, en cambio, expresa que es debido a esta perfección que las especies se ajustan a sus mundos particulares. Así mismo, cuestiona las relaciones que tienen los animales con los objetos –el ser humano incluido– e insiste en que estas relaciones no se dan por el objeto mismo, sino por el sistema de significación que el animal establece con ellos, el cual es variable según el estado anímico del momento. Conforme a estas primeras premisas ya es posible cuestionarnos, ¿cuáles son los estímulos perceptuales que despierta la arquitectura ante nosotros? ¿Cómo se desarrolla el sistema de significaciones en un entorno arquitectónico? ¿Qué tan profundo puede ser el estímulo perceptual desde una imagen arquitectónica en comparación con el estímulo perceptual de una vivencia o experiencia?

El biólogo estonio-alemán pensaba que las ideas de Immanuel Kant debían ser recuperadas para hablar acerca de la biología, en particular el concepto de *estética trascendental*. Explica Ramón Xirau que la “estética trascendental constituye el análisis de las condiciones *a priori* de posibilidad de nuestro conocimiento sensible. Estas condiciones son dos: las intuiciones de espacio y de tiempo.”¹⁴⁴ Así entonces, desde la filosofía kantiana se puede entender que para la formación de un juicio estético, por su carácter sensible, es necesario que derive de la experiencia de un fenómeno. Esto deja a von Uexküll un campo fértil para enfatizar a la percepción sensible como uno de los primeros elementos determinantes en la conformación de un espacio habitable, el cual está dentro de un sistema temporal propio para cada especie animal particular –de nuevo, el ser humano incluido–

Como crítica hacia el mecanicismo, von Uexküll escribe que bajo el entendimiento de que todo animal se puede entender en semejanza a una máquina entonces “los animales quedan así rubricados como objetos [...] no solo se encastran los órganos sensoriales y motrices de los animales como partes mecánicas (sin tener en cuenta su percibir y obrar), sino que se ha llegado a mecanizar a los seres humanos.”¹⁴⁵ Para el biólogo el sujeto no es, ni puede ser, descrito como una máquina, él es el principal actor que a través de su percibir y obrar configura su propio mundo circundante.

Así describe que “todo lo que un sujeto percibe se torna su *mundo perceptual* (*Merkwelt*), y todo su obrar se vuelve su *mundo efectual* (*Wirkungswelt*). Mundo perceptual y mundo efectual conforman juntos una unidad cerrada: *el mundo circundante* (*Umwelt*).”¹⁴⁶ De ahí que en la conjunción del percibir y obrar, von Uexküll, intenta explicar la sensibilidad y reacción de los animales. De esta manera es que todos los organismos poseen su propio *Umwelt*, y de ahí que se puede interpretar por *mundo circundante* lo que está alrededor del animal en una relación biunívoca e íntima con él.

Por otro lado, en el campo de la filosofía, Heidegger a su vez pone en duda la postura mecanicista expresando como primera premisa “organismo es aquello que tiene órganos. ‘Órgano’ viene del griego ὄργανον (órganon):

¹⁴⁴ Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 307.

¹⁴⁵ Jakob von Uexküll, *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*, trad. Marcos Guntin (Buenos Aires: Cactus, 2016), 34.

¹⁴⁶ Von Uexküll, *Andanzas*, 35.

herramienta. [...] Órgano es la herramienta, el utensilio del obrar. Por eso, uno de los biólogos dirigentes de la época moderna, *Wilhelm Roux*, define el organismo como un complejo de herramientas.”¹⁴⁷ A fin de que el filósofo en su investigación pueda encontrar una respuesta ante la pregunta ¿qué es mundo?, recurre a su vez en la reflexión acerca de la relación entre el sujeto y el objeto. Es así que el filósofo alemán pone en semejanza a los utensilios con las piedras y los describe como sin mundo, pero formando parte de él. Heidegger expone así que “eso significa en general que el utensilio (el vehículo, la herramienta y similares, y sobre todo la máquina), tal cosa es solo lo que es y como lo es en tanto que producto de hombres.”¹⁴⁸ Más aún, el filósofo aporta que la máquina es un utensilio con una finalidad y utilidad que no puede ser autónoma, lo cual en la producción de máquinas implica preguntarse primeramente: ¿para qué? Por lo que entonces una casa pensada como máquina cuya utilidad está en el habitar, no debe afrontar el habitar como finalidad, ya que corre el riesgo en altas probabilidades de fracasar, dado que el habitar no depende de una máquina, sino del sujeto quien habita.

Me parece curioso que mientras en el campo de la biología y filosofía hubo cuestionamientos en torno al movimiento mecanicista, en el campo de la arquitectura, alrededor de las mismas fechas, parecía suceder lo contrario. No es novedad que arquitectos como Le Corbusier tuvieran alta estima a las máquinas, no solo en forma, sino también en ideal. De manera puntual, el arquitecto francés afirmaba como ya se ha mencionado antes, que había que pensar “la casa como una máquina de habitar.”¹⁴⁹ Sin embargo, y para recalcar la posición contraria de arquitectos ante las máquinas, Heidegger perspicazmente escribe:

[...] Pero no todo lo que puede y tiene que construirse es una máquina. Así pues, es de nuevo una señal de la falta de suelo del pensamiento y de la comprensión que hoy reina cuando se nos ofrece la casa como una máquina de vivir y la silla como una máquina de sentarse. Hay gente que incluso ve en tal disparate un gran descubrimiento y los presagios de una nueva cultura.”¹⁵⁰

¹⁴⁷ Martin Heidegger, *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, Finitud, Soledad*, trad. Alberto Ciria (Madrid: Alianza, 2007), § 51, 263.

¹⁴⁸ Heidegger, *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, § 51, 264.

¹⁴⁹ Se hace la referencia a la frase de Le Corbusier descrita en el capítulo 02 de esta tesis, inciso 2.2 “El habitar en la modernidad. La revalorización del ser humano”, 34.

¹⁵⁰ Heidegger, *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, § 51, 267.

Es posible que los arquitectos del movimiento moderno ante una mayor eficiencia productiva proporcionada por las máquinas, sumado a una revolución tecnológica, se hayan alejado de la reflexión tan cercana que se mantiene entre la producción arquitectónica con la producción de lo humano en conexión con el entorno.

Regresando al mundo circundante de cada animal, von Uexküll nos invita a pensarlo como una burbuja la cual se amplía cuando se cruza con una de mayor tamaño. Dado que el sujeto crea su mundo a partir de los *signos perceptuales* que identifica en función de su *percepción sensible*, se puede decir que se encuentra dentro de una burbuja. Cabe señalar que los *signos perceptuales*, formados y creados por el sujeto desde los límites de su *percepción sensible*, son los que estimulan la reacción del sujeto y no los órganos sensibles por sí mismos, ya que estos únicamente juegan el rol de aportar señales las cuales el sujeto deberá interpretar. Debido a que cada animal tiene diferentes estructuras sensibles, cada uno genera o crea su propio mundo circundante en un espacio y tiempo determinados.

Me parece importante hablar acerca del mundo circundante del ser humano, ya que, si bien el mundo natural está presente para todas las especies que habitan en este planeta, el ser humano es quien, a partir de configurar su entorno construido artefactual, desde pequeños objetos hasta edificaciones y grandes ciudades, crea gradualmente su propio mundo circundante. Este puede ser tan diverso dependiendo de sus actividades culturales y de su relación con el entorno natural. Pongamos por caso a los pobladores del Ártico americano y el Ártico siberiano, los cuales Melville Herskovits pone de ejemplo para ilustrar cómo los diferentes modos de vida inciden en la determinación del entorno construido, a pesar de encontrarse en hábitats similares.¹⁵¹ El factor cultural con el percibir y obrar crean el *mundo circundante habitable* del ser humano al entrar en relación en un lugar determinado, que a través de la continuidad, desarrollo y transformación de estas actividades como hábitos dinámicos se pone en práctica la noción de *êthos* griega revisada anteriormente.

¹⁵¹ Melville Herskovits, *El hombre y sus obras. La ciencia de la antropología cultural* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica), 1976), citado por Héctor García Olvera, “El factor cultural en la determinación de la producción de lo arquitectónico” en *Un acercamiento revisor a las nociones del diseño en la producción de lo arquitectónico*, Colección Lo arquitectónico y las ciencias de lo humano, vol. 6 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2016), 94-119, p. 111.



Entorno y *Umwelt* de las abejas por Georg Krizat.

En la imagen superior se expresa lo que podría ser un entorno natural, una pradera con flores y tal vez una franja de árboles en la parte trasera; se observa también una abeja parada sobre una flor. En la imagen inferior se intenta ilustrar la interpretación del mundo circundante de las abejas, en donde las flores se muestran como figuras de estrella y los capullos como círculos, es notable que también que tanto los tallos de flores como el fondo está, prácticamente, suprimido de su mundo. La abeja al tener una predisposición natural hacia la figura estrellada de las flores abiertas, estas se vuelven inmediatamente parte de su mundo circundante y así enfatizan la relación entre ambas partes, abeja y flor abierta; mientras que todo lo demás es descartado. Con esto se intenta mostrar que, aunque el entorno esté lleno de elementos, todas las especies aprehenden la parte que para ellas tiene significado, por lo que el entorno puede ser el mismo para todos, pero cada especie determina su propio mundo circundante particular con el cual se relaciona.

3.5

El habitar humano enganchado a su mundo circundante

El director japonés del filme animado *Ghost in the Shell*, Mamoru Oshii, presenta un mundo no tan diferente al nuestro en apariencia, sin embargo, es también una distopía de la evolución del ser humano. Ahí se han remplazado partes de cuerpo por prótesis cibernéticas, al grado de no poderse identificar en realidad quién tiene un cuerpo totalmente biológico. Sin embargo, en la distopía no parece ser relevante esta situación, ya que muchas de estas prótesis superan las habilidades naturales del cuerpo, haciéndolo más eficiente. La cinta basa su trama en que todo humano-máquina tiene en su interior algo que llaman “ghost”. El título original *Kōkaku Kidōtai* (攻殻機動隊) hace referencia, por un lado, a un escuadrón policiaco entrenado para mitigar movimientos terroristas y, por otro lado, a una coraza, concha o cuerpo de ataque. Sin embargo, me parece interesante la traducción del título en inglés, ya que, si bien “ghost” al español pudiera traducirse como fantasma, en el origen de la lengua germánica en un antiguo inglés, la palabra proviene de *gāst*, la cual comparte con el alemán *Geist*, lo que puede traducirse también como espíritu; de esta manera se podría interpretar que el título *Ghost in the Shell* hace referencia a un espíritu el cual puede o pudiera habitar en la máquina.



Escena de la creación de un ciborg. *Ghost in the Shell*. Mamoru Oshii. 1995

Esta analogía me recuerda mucho a la visión griega del ser humano en donde este estaba compuesto a partir de la dualidad cuerpo y alma. Platón, desde la visión de un mundo de ideas perfecto, pensaba que el ser humano era principalmente alma racional, la cual es inmortal a diferencia del cuerpo, el cual su destino es morir. Al suceder esto el alma regresaba al mundo perfecto de las ideas esperando volver a ser encadenada a un nuevo cuerpo. Si bien Platón tenía la idea de que el cuerpo humano es únicamente una “máquina” la cual está a disposición del alma, Aristóteles pensaba que esta unión entre cuerpo y alma era lo que conformaba al ser humano, el cuerpo era tan importante como el alma y ambos se iban construyendo y alimentando a sí mismos formando una dualidad. Es así que, para el discípulo de Platón, el alma no era algo que existía anterior al cuerpo, sino que ambos, cuerpo y alma, se creaban al unísono. Actualmente no obstante parece que hemos superado el enfoque platónico en donde el alma está por encima del cuerpo, y comulgamos un poco más con la perspectiva aristotélica, ¿cómo podemos definir al ser humano?, ¿qué es lo que nos hace humanos?

En la novela cinematográfica ficticia de Oshii, esta fusión entre cuerpo humano y máquina, espíritu y cuerpo, empiezan a entrar en conflicto cuando un “criminal” al cual le llaman *Puppet Master*, o el maestro de las marionetas, irrumpe en los “*ghosts*” o en los espíritus de ciertos pobladores y los hace actuar según su plan estratégico, convirtiéndolos así en sus títeres. Digamos que, en cierto sentido, aquellos que pierden su *ghost*, o es alterado, dejando

que alguien más utilice su cuerpo para el fin que quiera, pierden su sentido humano o alguna parte de humanidad. En nuestro entorno real actual pensando en las posibles alteraciones a la consciencia ocultas tras atractivos discursos o en diversas prácticas ideológicas, me cuestiono: ¿acaso caer en ellas nos quita una parte de nuestro sentido humano? Como seres humanos, ¿somos tan volubles de espíritu, así como moldeables de cuerpo?

Por otro lado, el personaje principal de la historia ficticia es la mayor Motoko Kusanagi, una oficial de policía creada artificialmente, un ciborg con características femeninas suma de un cuerpo totalmente electro-mecánico y un cerebro biológico (tal vez este ciborg esté más cerca de ser una verdadera máquina de habitar). Ella a partir de los hechos sucedidos con el *Puppet Master* comienza a dudar de su esencia, se cuestiona si puede *ser* un humano o considerarse humano. Mientras habla con su compañero, Batou, se describe como:

[alguien con] control metabólico, percepción sensorial mejorada, mejores reflejos y capacidad muscular, mayor capacidad y velocidad para almacenar datos ...

[...] Así como son muchas las partes que definen a un ser humano como tal, se necesita un gran número de cosas para conformar a un individuo. Un rostro para distinguirse de los demás, una voz de la que tú mismo no eres consciente, la mano que observas cada vez que te despiertas, las memorias de la infancia, la conciencia del futuro, pero no es todo. Existe una vasta red de datos a la cual mi ciber-cerebro puede acceder. Todo eso es lo que me constituye dando origen a una conciencia que puedo llamar “yo” y a la vez me confina dentro de mis propios límites.¹⁵²

Y, sin embargo, ella siente que le hace falta algo para percibirse como humana, y es por eso que encuentra en la actividad de bucear, en particular en el momento en que sale a flote, una sensación de transformación, como si sintiera que necesitara renacer. Estas características descritas por un robot o humanoide, ¿no son las características de un ser humano también? La percepción de un *ente* que está, en cierta medida, enteramente formado por diversos órganos y que al mismo tiempo está latente la pregunta interna por el

¹⁵² *Ghost in the Shell*, dirigida por Mamoru Oshii, escritores Shirow Masamune (basado en su manga del mismo nombre) y Kazunori Ito, 1995, distribuidor Amazon Prime Video, 00h31m-00h32m.

ser, ¿no forman a su vez parte de la conciencia humana? Esto se asemeja a la relación entre la percepción externa del ser humano como objeto de conocimiento y al mismo tiempo la subjetividad interna siempre en constante evolución, oculta por definición ¿El ser humano, entonces, aunque completo, está permanentemente en la búsqueda de una definición y significado? Si esto se acerca un poco a la realidad, quizá el ser humano no es algo definido y estable, sino que en la medida de su interpretación temporal es que construye sentido.

Acá me recuerda a la idea filosófica de Heidegger cuando establece que el ser humano puede entenderse como *ser-ahí*, *Dasein*. El filósofo alemán expresa que el ser humano como principal productor de sentido existe y está siempre situado en una realidad temporal específica, él *es* siempre en un *ahí*. A su vez Karl Jaspers aporta, “no es mi saber, sino la conciencia de mí mismo lo que cambia,”¹⁵³ y desde esta perspectiva me parece que se puede entender al ser humano, en donde él en la necesaria conciencia de sí mismo se interpreta, se explica y se establece como punto subjetivo de partida para entender todo su mundo. Einstein decía que el tiempo es relativo y es así que el tiempo solo existe porque el ser humano lo usa para medirse a sí mismo, para que el *ser* en el ser humano se exprese; antes de que hubiera ser humano, no había tiempo, solo transformación y movimiento.



Ghost in the Shell. Mamoru Oshii. 1995

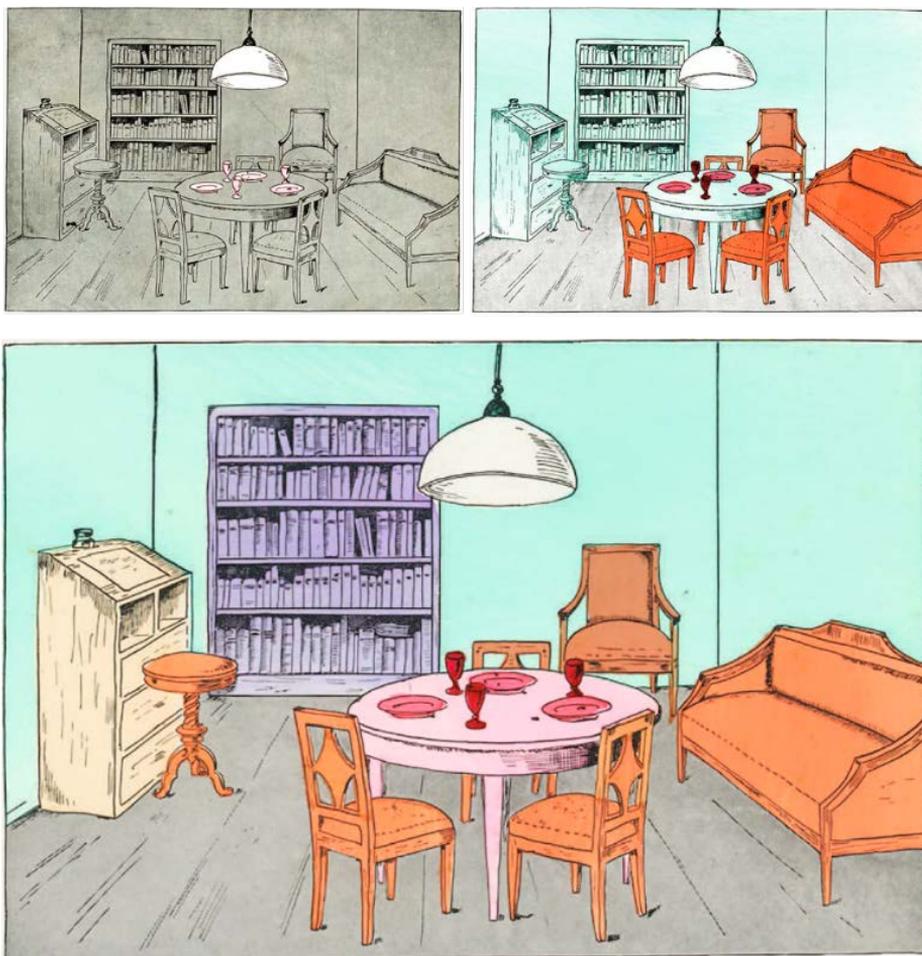
¹⁵³ Karl Jaspers, *La filosofía desde el punto de vista de existencial* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 36.

Regresando a la distopía animada, algo que llamó mi atención al ver un video acerca del análisis de la película¹⁵⁴ fue la interpretación hecha de una escena en donde la protagonista se cuestiona por su condición humana. Es una secuencia en donde un barco recorre la ciudad a través de un río, el personaje principal –creación del ser humano– se observa a sí misma y le sorprende ver la repetitividad de su patrón físico, poniendo en duda su individualidad como ser único. Además, en la misma secuencia el discurso gráfico enfoca tanto edificios en construcción como otros artefactos ya inservibles flotando en el río. Estos elementos en conjunto, decía el narrador del análisis, son una representación de la relación entre creación y destrucción del ser humano, así como la similitud y parecido físico en contra del ser único e irrepetible que cada ser humano conforma. La arquitectura en construcción, como piezas del entorno artificial que el ser humano crea, se confronta con los mismos artefactos que desecha. Lo cual me hace cuestionar, ¿qué tan cercano está el ser humano de sus propias creaciones? ¿Hasta qué punto estos objetos no naturales creados por el hombre son parte de su naturaleza? En este sentido ¿qué importancia adquiere el entorno construido o entorno edificado para la conformación del ser humano como tal y como habitante de ese entorno? ¿Hasta qué grado es desechable?

En este punto vuelvo a introducir el concepto de *mundo circundante* o *Umwelt*, expresado por el biólogo Jakob von Uexküll, debido su relación con el habitar y la construcción del medio en que se desarrolla un organismo vivo. Von Uexküll al intentar describir la construcción de sentido del entorno de los animales menciona que cada organismo conforme a su estructura fisiológica tiene, o más bien, crea su propio *Umwelt* o *mundo circundante* a partir de la relación con su mundo exterior. Poniendo así por ejemplo la diferencia entre el mundo circundante de una mosca, de un perro o de un ser humano. Aunque todos coexistan en la misma realidad cada organismo se desenvuelve diferente en su entorno. La construcción del mundo circundante en animales superiores, como el ser humano, dice von Uexküll, lo hace a través de esquemas de tiempo, forma y espacio. Cada animal vive en su espacio-tiempo y genera sentido, perceptivo y simbólico, a partir de ese entorno único con el cual se vincula. En relación con lo anterior acerca de los artefactos creados por el

¹⁵⁴ AnimeEveryday, “Ghost in The Shell-Film Analysis-Motoko’s Dilema”, *YouTube*, 08 Nov. 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=l9v8FzQ2btg&t=1571s>.

hombre, me vuelvo a preguntar: ¿cuál es la relación del ser humano con su entorno construido o edificado y cómo afecta este al *mundo circundante* del hombre, desde el cual genera sentido de su realidad?



Mundo circundante de la mosca, el perro y un ser humano. *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*. Jakob von Uexküll. 1934

En la película, que vale la pena ver tanto por la trama, diálogos, y también por el simbolismo gráfico, el evento de mayor interés es en el encuentro de la mayor Motoku y el *Puppet Master*, encontrando cada uno su reflejo en el otro. Es entonces que se puede interpretar que la novela fílmica no es una narración acerca de la evolución de la inteligencia artificial en un futuro distópico, sino que es una metáfora de la evolución ontológica del ser humano. El maestro de las marionetas (*Puppet Master*) es en realidad un sistema cibernético avanzado, y bajo la justificación y analogía de que “el ADN de las células

humanas no es más que un programa que trata de auto-preservarse,¹⁵⁵ se considera a sí mismo una forma de vida, como un sistema creado desde los datos e información que busca no solo subsistir, sino desarrollarse como sistema vivo. En la imposibilidad por reproducirse físicamente, uno de los procesos básicos del ser humano biológico, encuentra este organismo cibernético su debilidad y su limitación. Argumenta que una copia de sí mismo no tendría sentido, ya que la variabilidad –es decir, la variación genética– es lo que pone sentido ante lo semejante, además de la transmisión de toda la herencia genética, entendida ampliamente como el traspaso de toda la memoria de un gran y complejo sistema información. Para que el sistema –ya sea en la novela el ciborg o en la realidad el ser humano– se preserve, continúe en desarrollo, supere sus limitaciones, o evite la mortalidad, debe estar en constante cambio; en palabras del *Puppet Master*: “debemos cortar nuestras ataduras y evolucionar en una estructura superior.”¹⁵⁶

A todo esto, ¿cuál es la relación entonces con el habitar? Habitar dice Heidegger en *Carta sobre el Humanismo*:

[...] Por lo demás, el proyecto [el *Dasein*] es esencialmente un proyecto arrojado. El que arroja en ese proyectar no es el hombre, sino el ser mismo, que destina al hombre a la ex-sistencia del ser-aquí en cuanto a su esencia. Este destino acontece como claro del ser, y éste sólo es como tal. El claro garantiza y preserva la proximidad del ser. En dicha proximidad, en el claro del ‘aquí’, habita el hombre en cuanto ex-sistente, sin que sea yo hoy capaz de experimentar propiamente ese habitar ni de asumirlo.¹⁵⁷

Además, también menciona en *Construir, Habitar y Pensar* que “el hombre es en la medida en que habita,”¹⁵⁸ por lo que podríamos encontrar que

¹⁵⁵ *Ghost in the Shell*, Mamoru Oshii, 00h48m.

¹⁵⁶ *Ghost in the Shell*, Mamoru Oshii, 01h13m.

¹⁵⁷ Martin Heidegger, *Carta sobre el Humanismo*, versión de Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: Alianza Editorial, 2006), 49-50.

¹⁵⁸ La traducción está tomada de Eustaquio Barjau. En alemán original Heidegger dice: “*Das alte Wort bauen, das sagt, der Mensch sei, insofern er wohne ...*” A mi interpretación se puede traducir como: “A partir de la palabra *bauen* [y la antigua *buon*], se puede decir, que el hombre es, en ese sentido él habita.” Heidegger está haciendo una referencia al significado original de la palabra *bauen* –que se traduce hoy como construir– y la relaciona con la conjugación en primera persona del verbo *sein* → *ich bin* = yo soy– es entonces que se establece la liga entre *bauen* y *bin* como construir y ser. Es así que en el construir está, en sentido originario, una huella del *ser*. No entendido desde una perspectiva arquitectónica o constructiva, sino el sentido ontológico-existencial de *ser*. En Martin Heidegger, “Bauen, Whonen, Denken” en *Conferencias y artículos*, trad. Eustaquio Barjau (Barcelona: Serbal, 1994), 129.

ambas aproximaciones son algo contradictorias, mientras que esta segunda frase coloca al habitar como la medida en que el hombre *es*, pone de manifiesto que entre más habita el hombre más “*es*” un hombre, lo cual no tiene sentido si vemos la primera frase, la cual expresa que en cuanto *ser-en-el-mundo*, en cuanto proyecto arrojado, en cuanto *ser-ahí*, el hombre habita invariablemente. Sin embargo, sin profundizar demasiado en las cuestiones que ha querido Heidegger hacer referencia en las frases anteriores, me parece mejor acercarme a un sentido más poético, donde él mismo filósofo menciona “el lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre.”¹⁵⁹ Me es relevante esta noción de habitar, ya que en una frase tan corta tiene varios conceptos de importancia. Heidegger está utilizando la casa, o su sinónimo morada, como metáfora para expresar el origen, en un sentido de punto de partida desde el cual se presenta el *ser*, también se podría extrapolar el sentido aristotélico de *êthos* [ἔθος], ante esto, ¿se podría entender entonces que hay una relación arquitectónica entre el *ser* y el lenguaje desde el ἀρχή [arché]? es decir, ¿el lenguaje podría ser el ἀρχή [arché] del *ser*?

¹⁵⁹ Heidegger, *Carta*, 11.

DE LA ARQUITECTURA Y
SU PROCESO DE CONFIGURACIÓN

04

Desacuerdo entre arquitectura y
construcción, así como la fricción
entre diseño y proyecto



Tempio di Minerva Medica. B. Fabrica

Buscando la arquitectura desde el *arkhē*

“La teoría se arma no solo como intento explicativo, sino porque hay algo que molesta, porque hay una disconformidad con versiones preexistentes, o una incomodidad porque se ignora o escabulle una porción de realidad que merecería estar a la luz.”¹⁶⁰ La posibilidad de generar una teoría sobre algún tema, en cierta medida nace del interés, la curiosidad y la observación, se podría decir que nace de una investigación. Según lo expresado por Roberto Doberti, la investigación aparece en la medida de observar la realidad existente o lo que está dado, siendo así que en ello se encontrará algo que no ajuste o corresponda. Por lo tanto, como primera premisa podríamos rescatar la idea de que nada está establecido, sino que es una construcción social que sufre cambios o variaciones. La idea de disconformidad, ¿cómo afecta al campo de la arquitectura como disciplina y en la producción arquitectónica?

Esta investigación se basa principalmente en lo observación acerca de lo más básico y a la vez lo más vulnerable de la disciplina, esto por el mismo hecho de no tener una sola respuesta. Qué es la arquitectura y qué es lo que le da forma, son preguntas que muchos arquitectos y no arquitectos han respondido desde su quehacer o desde la observación de la misma. Sin embargo, ¿por qué es tan complicado definirla y que su respuesta se acepte sin remordimiento?, ¿por qué la definición de arquitectura es tan confusa que ni los mismos arquitectos saben que es y en muchos casos han de ingeniárselas para poder acercarse a su definición?, ¿es a partir de estas acepciones que se le hacen a la arquitectura que se establece si algo es arquitectura o no lo es?

Por un lado, la arquitectura no puede olvidar la existencia de los edificios, estructuras de la realidad las cuales se da por hecho que son arquitectura o arquitectónicas. Incluso hay cierta creencia en que la finalidad de la arquitectura está en la construcción de espacios, ¿es por tanto la arquitectura únicamente construcción o tiene algún carácter metafísico en su quehacer?

¹⁶⁰ Roberto Doberti, *Habitar* (Buenos Aires: Nobuko y SCA [Sociedad Central de Arquitectos], 2011), 15.

“El vocablo arquitecto viene del griego *arkitecton*, que significa fabricante,”¹⁶¹ es así como José Antonio Terán Bonilla define al arquitecto, en el texto *Serlio en Nueva España* para hacer notar la figura del arquitecto como personaje fundamental en la construcción material. De igual manera tanto en la Edad Antigua y Edad Media, la imagen típica del arquitecto no era otra más que la del encargado de la construcción. La palabra arquitecto, como ya se mencionó, proviene del griego ἀρχιτέκτων [arkhitéktōn], al desglosarla encontramos algunas inconsistencias debidas, por un lado, a la dificultosa tarea de traducir del griego antiguo, y, por otro lado, las múltiples variantes entre la combinación de raíces indoeuropeas, prefijos, verbos y sustantivos. Eduardo Morales nos aclara un poco la situación, “el elemento radical *archi* viene del griego αρχι- (arkhi-, arje, archí, ser el primero, mandar). Es un lexema, generalmente usado como prefijo de vocablos compuestos, que unida con sustantivos denota preeminencia o superioridad.”¹⁶² Así mismo Roberto Masiero apunta que el prefijo αρχι- [arkhi-] es la “partícula preposicional que denota superioridad, preeminencia y excelencia.”¹⁶³

Este elemento radical posiblemente tenga su origen en el verbo ἄρχω [árkhō] el cual se puede traducir como mandar o empezar,¹⁶⁴ por lo anterior, este verbo alude a la actividad concreta de mandar o tener el mando, y en su forma sustantiva ἀρχός [arkhós] refiere al jefe, líder, capitán o principal. Sin embargo, la palabra ἀρχή [arkhḗ] como derivación sustantiva del verbo ἄρχω [árkhō], denota el principio, origen, fundamento, base, así como poder, mando o gobierno.¹⁶⁵ Por otro lado, el complemento sustantivo τέκτων [téktōn] indica a alguien que trabaja en la construcción, en el hecho de una producción artesanal, ya sea que se refiera a un carpintero o albañil, sin embargo, no así con alguien que trabaja los metales. Masiero menciona que “deriva de la raíz *tak.- [...] que habla de un hacer y también de un componer.”¹⁶⁶

¹⁶¹ José Antonio Terán Bonilla, “Serlio en la Nueva España. Estudio preliminar” en *Tercer y cuarto libro de arquitectura de Sebastiano Serlio, Bolognes* (Ciudad de México: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 2006), 16.

¹⁶² Eduardo Morales, “etimología de archi”, Etimologías de Chile, actualización junio 18, 2021, <http://etimologias.dechile.net/?archi>.

¹⁶³ Roberto Masiero, *Estética de la arquitectura* (Madrid: Antonio Machado, 2004), 19.

¹⁶⁴ *Diccionario didáctico interactivo griego-español* en línea, “ἄρχω [árkhō]”, <https://www.dicciogriego.es/index.php#lemas?lema=124&n=124>.

¹⁶⁵ *Diccionario didáctico interactivo griego-español* en línea, “ἀρχή [arkhḗ]”, <https://www.dicciogriego.es/index.php#lemas?lema=126&n=126>.

¹⁶⁶ Masiero, *Estética*, 20.

Por lo que en la palabra ἀρχιτέκτων (arkhitéktōn), se puede interpretar de una manera como ἀρχι- [arkhi-] + τέκτων [téktōn], significando así aquel quien muestra el liderazgo en la producción artesanal de una construcción. No obstante, también puede interpretarse desde ἀρχή [arkhḗ] + τέκτων [téktōn], resultando así, como aquel principio ordenador que establece el origen en la producción artesanal de una construcción. Sin embargo, habría que señalar que la palabra arquitectura o arquitecto enfatizan el vocablo arqui-, no así como otras como arquetipo o arqueología, en donde etimológicamente están estrechamente relacionadas con el ἀρχή [arkhḗ] y por definición buscan el origen o el primer modelo, o el estudio por el origen o principio, respectivamente. Cabe señalar que el ἀρχή [arkhḗ] en los griegos, principalmente se utilizaba en el sentido de la pregunta por la *physis*, Àngels Varó menciona “la filosofía presocrática trata de dar respuesta a la pregunta sobre el origen y constitución del κόσμος [kósmos]. Investiga cual es el ἀρχή [arkhḗ], el origen del que todo procede y del que todo está compuesto.”¹⁶⁷ Es así que vemos en los presocráticos la necesidad de encontrar un elemento el cual sea el origen de todo. Por otro lado, William Betancourt en *La Filosofía como modo de saber*, identifica en Aristóteles la importancia de tres conceptos primordiales, el ἀρχή [arkhḗ] como principio, la αἰτία [aitiā] como la causa y el στοιχεῖον [stokheîon] como el elemento físico o el ente que causa el principio de todo. Continúa Betancourt haciendo una síntesis de lo que para Aristóteles significa el ἀρχή [arkhḗ]:

[...] El principio es primero cuando es principio fundamento del ente, principio en el más general y comprensivo de los sentidos, aquello desde dónde y en virtud de lo cual todo ente llega a ser ente, lo que lo determina como tal y en lo que encuentra también su destrucción, sin que el principio mismo cambie.¹⁶⁸

En general esta era la manera en que los griegos utilizaban el sustantivo ἀρχή [arkhḗ], más enfocado hacia un λόγος [lógos] y no tanto hacia una τέχνη [tékne]. Sin embargo, desde los orígenes lingüísticos de nuestra cultura se

¹⁶⁷ Àngels Varó Peral, “Filosofía presocrática. En busca del arkhé,” *Filosofem. Ètica i Filosofia en Secundària* (blog) abril 20, 2020, <https://www.nodo50.org/filosofem/spip.php?article26>.

¹⁶⁸ William Betancourt D, “La filosofía como modo de saber. Aristóteles, Metafísica A, 1 y 2, (980 a21 – 983 a24)”, *Praxis filosófica Nueva serie*, no. 37, julio/diciembre 2013: 29-55, 54. Disponible en <http://www.scielo.org.co/pdf/pafi/n37/n37a02.pdf>.

encuentran las dos versiones o interpretaciones del arquitecto, por un lado, el primer constructor, aquel que se caracteriza por tener el mando o las decisiones en lo que respecta a la construcción, aquel que debería contar con los conocimientos empíricos suficientes para dirigir y llevar a buen curso una construcción. Pero también por otro lado, el arquitecto lo vemos como la figura que pone el principio para lo cual el ente construido llega a ser el ente, y a falta de este principio deja de serlo; un principio que da origen desde el λόγος [lógos].

Se debe agregar que en la antigüedad los oficios manuales se dividían principalmente en: *artes liberales*, las que necesitaban una teoría para su realización, y las *artes vulgares*, las que para su ejecución se utilizaba esfuerzo físico. La arquitectura por ser un trabajo manual era estimada por varios pensadores como arte vulgar, excepto para algunos otros como Cicerón quien “considera a la arquitectura de ambigua y particular honra en una situación de superioridad sobre las indignas artes manuales”¹⁶⁹ ¿Será acaso que Cicerón veía más en la arquitectura que sólo una actividad manual?

Es ya reconocido el tratado del arquitecto romano Marco Vitruvio Polión, que, en *De Architectura Libri Decem* manifiesta que “la arquitectura es una ciencia adornada con numerosas enseñanzas teóricas y con diversas instrucciones [...] este conocimiento surge de la práctica y el razonamiento.”¹⁷⁰ Es interesante rescatar que alude tanto a una parte técnica como a una parte intelectual para la conformación de la arquitectura. Sin embargo, también habrá que notar que para Vitruvio la arquitectura principalmente era la construcción de edificaciones que, a través del uso de la razón lógica, se interpretaban y aplicaban los conocimientos matemáticos, geométricos, aritméticos, entre otros, a la obra civil. Además de estudiar los materiales de construcción y sistemas constructivos, Vitruvio propone enriquecer la edificación a través del ornamento para crear significados en los espectadores –no usuarios o habitantes– de la arquitectura. Por lo que para Vitruvio podríamos entender que la arquitectura sigue siendo un arte vulgar, pero “adornado”. En cierto sentido, Vitruvio nos habla acerca del ἀρχή [arkhḗ] no

¹⁶⁹ Josué Villa Prieto, “La cultura de los menestrales: tratados didácticos medievales dedicados a la dignificación de los oficios mecánicos” en *Mirabilia: revista electrónica de Historia Antigua y Medieval*, no. 21, junio/diciembre, 2015, 420. <https://www.revistamirabilia.com/issues/mirabilia-journal-21-2015-2>

¹⁷⁰ Marco Vitruvio Pollion, “La arquitectura y los arquitectos”, capítulo primero Libro I en *Los diez libros de Arquitectura*, trad. José L. Oliver D. (Madrid: Alianza, 1997), 25.

como el origen de la arquitectura, sino en relación a Demócrito y a los epicúreos, es decir, al entendimiento de que a partir del origen atómico de los elementos y de la comprensión de sus propiedades, estos se usen como recursos apropiados en la construcción.

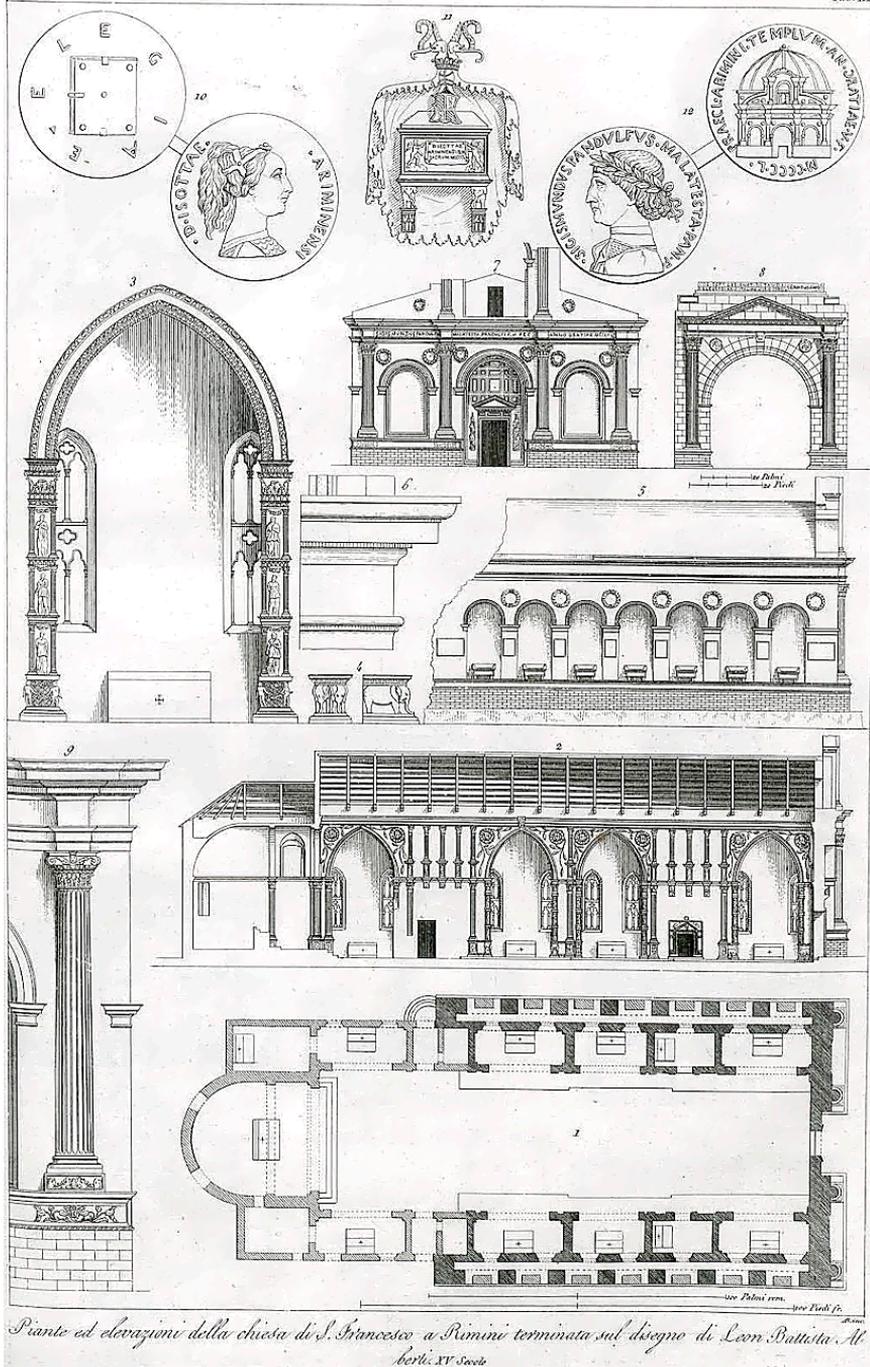
Más adelante, a principios de la Edad Moderna, el genovés León Battista Alberti intentó rescatar el oficio de la arquitectura de las artes vulgares y llevarlo a las artes libres, como lo veía Cicerón, ya que consideraba que para su producción no solo se requiere conocimiento empírico, sino también una teoría. Veronioca Biermann al respecto menciona “en el tratado *De Re Aedificatoria* [...] Alberti expone el conjunto de sus reflexiones sobre el papel del arquitecto y la función de una arquitectura que quiere ser algo más que un simple amontonamiento de piedras.”¹⁷¹ Así mismo, un legado importante para la concepción del arquitecto como lo conocemos actualmente lo menciona Javier Rivera cuando describe el proceder de Alberti, señalando que “sus actuaciones arquitectónicas de manera profesional se produjeron siempre como proyectista, como ideador, nunca como constructor.”¹⁷² Es entonces que la figura del arquitecto se empieza a separar de la campo de la construcción, del cual siempre fue experto, y empieza a verse más como proyectista. Es también importante destacar que a partir de esta época se empiezan a hacer cada vez más relevantes los gráficos en arquitectura, es decir, la presentación de la arquitectura a través del dibujo comienza a cobrar un papel fundamental para transmitir aquel posible ἀρχή [arkhḗ] al τέκτων [téktōn]. En el caso de Alberti lo podemos ver cunado Rivera nos habla acerca del Templo de San Francisco de Rimini, el menciona:

[... algunos elementos] quedaron inconclusos, pero este edificio es acaso la traslación más literal de la teoría expresada en el tratado arquitectónico (muros, columnas, unidad, conveniencia, armonía ...). Su preocupación [de Alberti] porque Pasti [Matteo Pasti, director de la obra] siguiera fielmente el proyecto la refleja la carta de 1454 en la que dice: “Las medidas y proporciones de las pilastras ya ves de donde salen: si cambias cualquier cosa se desafina toda esa música”.¹⁷³

¹⁷¹ Veronica Biermann, “León Battista Alberti (1404-1472). *De Re Aedificatoria libri decem*” en *Teoría de la Arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad* (Klön: Taschen, 2003), 24.

¹⁷² Javier Rivera, “Prólogo al tratado *De Re Aedificatoria*.” *León Battista Alberti. De Re Aedificatoria*, trad. Javier Fresnillo Nuñez (Madrid: Akal, 1991), 10.

¹⁷³ Rivera, “Prólogo”, *León Battista*, 12.



Plante ed elevazioni della chiesa di S. Francesco a Rimini terminata sul disegno di Leon Battista Alberti. XV Secolo

Plantas y elevaciones de la iglesia de S. Francisco de Rimini terminada sobre el *disegno* de Leon Battista Alberti. Siglo XV

¿Es acaso que la representación como reflejo de una teoría, o más bien como la presentación de un ἀρχή [arkhḗ] es no solo importante, sino vital para la configuración de lo arquitectónico?, es decir, habrá que considerar que el papel que ha jugado el dibujo como representación, desde la época renacentista, ha sido crucial para darle forma material al ente y así poder considerar el construir como una parte del proceso global y multidisciplinario para la configuración de lo arquitectónico. Habrá también que rescatar el dato de que Alberti no era arquitecto de profesión, sino que tenía una formación intelectual basada en las enseñanzas de Cicerón. Es así que dominaba el latín y griego, tenía título de licenciado en Derecho canónico, y además de contar con estudios científicos, especialmente en Física y Matemática, tuvo mucho interés por las artes como Pintura y Escultura, que se reflejan en los tratados *De Pictura* y *De Statua*. Por lo que aquí se abre un paréntesis para notar que el ser arquitecto no es condición para hacer arquitectura, en palabras de Borges “no basta ser el último, para alguna vez ser el primero.”¹⁷⁴

La importancia Leon Battista Alberti, trasciende de sobremanera la visión de arquitectura que se tenía en la Edad Media y le da un nuevo enfoque a la disciplina, uno que podríamos pensar que es la base del pensamiento teórico y práctico que tenemos hoy en día, en donde el arquitecto diseñador no es el encargado de la construcción, sino es el que con sus fundamentos teóricos propone lo arquitectónico de lo materializado, de tal manera que el proyecto y el ejercicio de proyectación cobran mayor importancia. Es de considerar que Alberti establece, reinterpretando a Vitruvio, que el arquitecto debe tomar en cuenta que el proyecto, o más bien el edificio, sea adecuado para el uso – *utilitas*–, que sean firmes –*firmitas*–, pero que fundamentalmente sea bello – *venustas*–, que produzcan placer en dos partes: el goce estético y la persuasión de las acciones virtuosas. No olvidando que un aspecto básico y esencial es que a través de la medida y la mesura se genere un juicio de conciencia en donde el proyecto no puede ser utópico, sino tener las características necesarias para su posible realización.

Para Alberti, “la belleza es armonía entre todas las partes del conjunto, conforme a una norma determinada, de forma que no sea posible reducir o

¹⁷⁴ Jorge Luis Borges, “Fragmentos de un evangelio apócrifo,” *Borges Obras completas* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1974), 1011.

cambiar nada sin que el todo se vuelva más imperfecto,”¹⁷⁵ de esta manera se expresa en el capítulo VI en su tratado, *De Re Aedificatoria*, donde habla del ornamento y es así que expresa la belleza como un todo –*concinnitas*–, no como un elemento agregado. Este pensamiento o idea se tratará de continuar a lo largo de posteriores tratados de arquitectura, sobre todo en los más contemporáneos, tratando de encontrar la belleza en la sinceridad o la expresividad de los materiales y geometrías, y no en el adorno o decoración que ocultan la belleza innata o natural del edificio. Sin embargo, habrá que señalar que como hemos visto, en lo general, Alberti a pesar de poner énfasis en que la arquitectura necesita una parte teórica, la cual estaría enfocada en tratar de dar fundamento o principio estético para las edificaciones con el objetivo de buscar la perfección armónica entre las partes, no así relacionada con la búsqueda de un ἀρχή [arkhḗ] metafísico que tenga que ver alguna pregunta ontológica enfocada en buscar el *ser* de la arquitectura, o con algún sentido relacionado con la interacción entre ser humano y el lugar que habita.

Ante todo lo expresado anteriormente, me parece más claro que la palabra arquitectura y arquitecto tienen su base en el prefijo ἀρχι- (arkhi-), por lo cual como ya se ha dicho, expresaría el principal no el principio, entonces me surge la duda, ¿de dónde nace la idea de que el arquitecto o la arquitectura tienen que ver con el ἀρχή [arkhḗ]? Ante esto Fabio Vélez comenta:

[...] en la versión de J. L. Oliver, el epígrafe del capítulo en cuestión [capítulo segundo, *Libro II, De architectura* de Vitruvio] ha sido traducido como ‘El arché o principio de las cosas’. La traducción clásica, dieciochesca, de Ortiz y Sanz, opta por una traducción literal: ‘Del principio de las cosas’ [...] ¿Qué dice exactamente el texto? Dice: *De principiis rerum. Principium* es la traducción, efectivamente, al latín de *arkhḗ* griega.¹⁷⁶

Hay que mencionar que el tratado original de Vitruvio estaba escrito en latín, entonces, ¿por qué traducir la palabra *principiss* latina a la palabra griega ἀρχή [arkhḗ] para una publicación en español? Tal vez para esta edición a J. L. Oliver le pareció más acertado el retroceso lingüístico para expresar mejor la intención que Vitruvio tenía para este capítulo en particular, sin embargo,

¹⁷⁵ León Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, prolog. Javier Rivera, trad. Javier Fresnillo Nuñez (Madrid: Akal, 1991), 246.

¹⁷⁶ Fabio Vélez, *Arquitectura. Historias de un equívoco* (Madrid: Casimiro, 2021), 15.

como ya se mencionó¹⁷⁷, este capítulo no aborda el principio de la arquitectura, sino el de los materiales y las técnicas. En cierta medida es razonable que se haya utilizado ἀρχή [arkhḗ] en vez de “principio” para la traducción, ya que generalmente, me parece, que algunas traducciones hechas de palabras griegas al latín no son las mejores, ya que, en cierta medida, dejan fuera la connotación conceptual que carga la palabra, y así posteriormente al traducir del latín al español se pierden aún más las implicaciones de la misma. Como, por ejemplo, la palabra τέχνη [tékhne] que es traducida al latín *ars* y así adaptada al español como *arte*. Siendo así que en español, *arte*, se entiende coloquialmente como aquella actividad o producto relacionado con la creatividad con valor estético, dejando de lado que la palabra griega se sujeta a la aplicación de conocimientos, que desde la maestría técnica y el saber intelectual o teórico-práctico, busca de un hacer enfocado en el producir.¹⁷⁸

Es entonces que como se revisó anteriormente¹⁷⁹, ¿es posible que a causa de las traducciones y varias lecturas e interpretaciones de este especial capítulo en el tratado de Vitruvio que se esté buscando un particular principio ordenador en la arquitectura o que se asuma que el arquitecto tenga mayores facultades que la de ser el principal en una construcción, y que de él surja la causa primera de toda obra?

Las palabras de Giorgio Agamben, rescatadas por Vélez, nos dejan ver que “en nuestra cultura, el arkhé, el origen, también es siempre el mando, el inicio también es siempre el principio que gobierna y comanda.”¹⁸⁰ Por lo que me lleva a pensar que quizás en la actualidad nuestro afán por buscar el origen no es en como en los filósofos presocráticos, es más una versión de ἀρχή [arkhḗ] que no busca el origen del κόσμος [kósmos] en un elemento material, sino que, tal vez, quien tiene el mando, es decir, el principal es quien busca un origen, que es fundamentalmente principio ontológico y a su vez principio ordenador para su quehacer, y que deseablemente este ἀρχή [arkhḗ] se verá reflejado en los entes productos de su labor.

¹⁷⁷ Se hace referencia al apartado “La pertinencia de preguntarse por el habitar”, capítulo 1 de esta investigación, 24.

¹⁷⁸ Luis Fernando Garcés Giraldo y Conrado Giraldo Zuluaga, “La concepción del a tékhne en el pensamiento de Aristóteles”, *La tékhne como modo de saber en la investigación con animales*, Revista virtual Universidad Católica del Norte, febrero-mayo 2013, No. 38: 195-205, <https://www.redalyc.org/pdf/1942/194225730015.pdf>.

¹⁷⁹ Se hace referencia a la interpretación del arquitecto Ignasi de Solà-Morales, descrita en “La pertinencia de preguntarse por el habitar”, capítulo 1 de esta investigación, 24.

¹⁸⁰ Giorgio Agamben citado por Vélez, *Arquitectura*, 17-18.

Sin embargo, desde otro punto de vista, no metafísico, sino en una relación causa-efecto, en el sentido de buscar un propósito en el ejercicio de la profesión, el elemento que se asoma en la frase de Agamben, es el fin por la cual se persigue algo, teniendo que en cuenta que toda finalidad es a su vez un principio. A través de interesantes disertaciones que Vélez hace con varios filósofos, en el capítulo titulado *Arkhé*, en su libro *Arquitectura. Historias de un equívoco*, afronta la idea desde la perspectiva platónica, y expone que quien tiene el “saber” no necesariamente tiene el “hacer”¹⁸¹, es de esta manera en que podemos asumir que el arquitecto no necesariamente tiene ni todo el saber, ni todo el hacer, por lo que esto deja entrever la idea de una disciplina que se va formando con múltiples saberes y haceres, en donde cada parte aporta un principio y es líder en la finalidad que le atañe.

Otro rasgo que apunta Vélez, pero ahora bajo el pensamiento aristotélico, es que las artes y ciencias arquitectónicas pueden ser consideradas como tales en la medida de que en su saber y en su quehacer se conoce la finalidad. Así de cierta manera determina que “la arquitectura (con su imagen) haga la mayoría de las veces de saber paradigmático en la medida en que ejemplifica, probablemente como ninguna otra *tékhnē*, la anticipación del fin.”¹⁸² De modo que es posible interpretar que en la medida de que la arquitectura predice o anticipa la finalidad de su saber y su quehacer, entonces, puede fungir como principio, es así que podría ser principio ordenador porque conoce el fin, en su ἀρχή [arkhḗ] está el τέλος [telos] y viceversa, siempre a través de aplicar los conocimientos desde la τέχνη [tékne].

Afrontar la arquitectura ante estas dos posturas, tanto la que busca el principio ontológico como la que atiende a un quehacer teleológico, es sin duda una tarea grande tanto para el arquitecto como para todos los que intervienen en el proceso, incluso para quien vive o habita el resultado de dicho proceso; y sin embargo, me sigo cuestionando, ¿está el arquitecto, realmente, capacitado para ocuparse de esta tarea?, ¿las facultadas o escuelas de arquitectura forman al arquitecto para responder profesionalmente en cualquiera de estos dos sentidos?

¹⁸¹ Vélez, *Arquitectura*, 20.

¹⁸² Vélez, *Arquitectura*, 21.

4.2

El diseño como proceso; configurar en vez de diseñar

Actualmente vivimos con un sinfín de certidumbres que damos por hechos o verdades supuestas las cuales generalmente no tomamos un momento para reparar en el lenguaje y en su significado. Sería deseable que en el día a día el lenguaje coloquial fuera más cercano a los significados de los conceptos y así por ejemplo se podría dejar de asumir que todo arquitecto es ingeniero o que solo hay algunas cosas que se diseñan. Sin embargo, más allá de que se puedan asimilar en colectivo los conceptos y definiciones del lenguaje, es indispensable que los mismos especialistas conozcan el terreno que dicen dominar para que éste conocimiento permee hacia quien no lo tiene. La palabra diseño ya sea como actividad, disciplina, profesión o como adjetivo se ha instaurado actualmente casi en todo quehacer, Beatriz Colomina y Mark Wigley dejan ver el gran impacto que ha tenido en la actualidad el uso de la palabra con las siguientes líneas:

[...] El diseño se ha hecho viral. La palabra diseño está en todos lados. Aparece en cada situación. No conoce límites. Estamos siendo emboscados oleada tras oleada por bienales de diseño, semanas, ferias, festivales, vecindarios, capitales, tiendas, revistas, libros, páginas de internet, blogs, premios, programas, escuelas, centros, departamentos, museos, exhibiciones, asociaciones, consejos, comités y congresos. Junto con hoteles de “diseño”, drogas, cuerpos, y comida podemos tener “felicidad por diseño”, “sutileza por diseño”, “diseño de impacto social”, o “diseño para justicia social”. Una nueva ola de “diseñadores” moldean “experiencias”, “interconexiones”, “programas”, “marcas”, e “interacciones”. Nuevos programas universitarios están comprometidos con “diseño biológico” y “diseño de innovación social”. El “*Design thinking*” (razonamiento en torno al diseño) se ha convertido en modelo dominante de negocio afectando todo desde política hasta educación, relaciones personales, investigación, comunicación y beneficencia.¹⁸³

¹⁸³ Beatriz Colomina y Mark Wigley, *Are we human?* (Zürich: Lars Müller Publisher: 2016), 46.

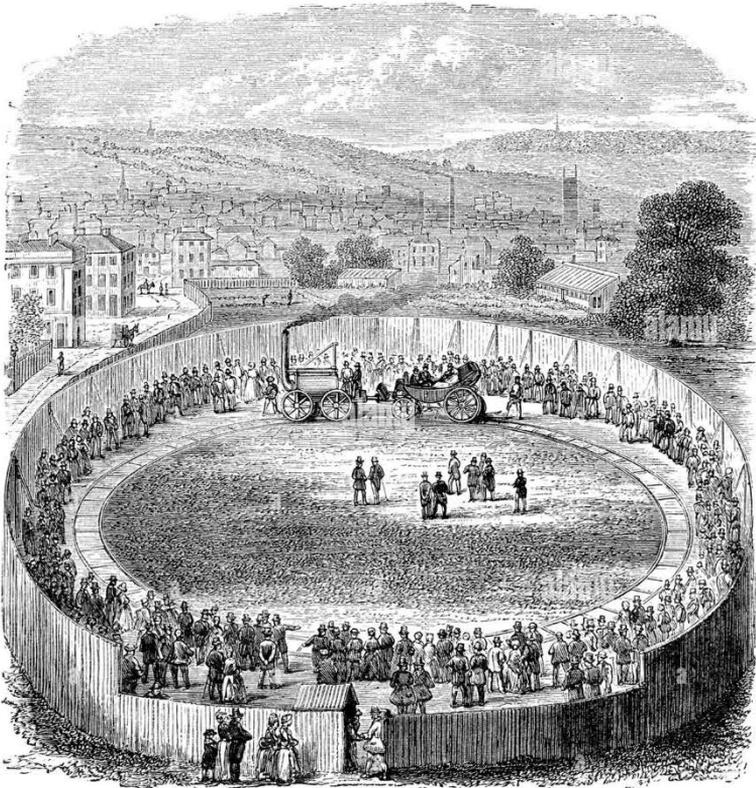
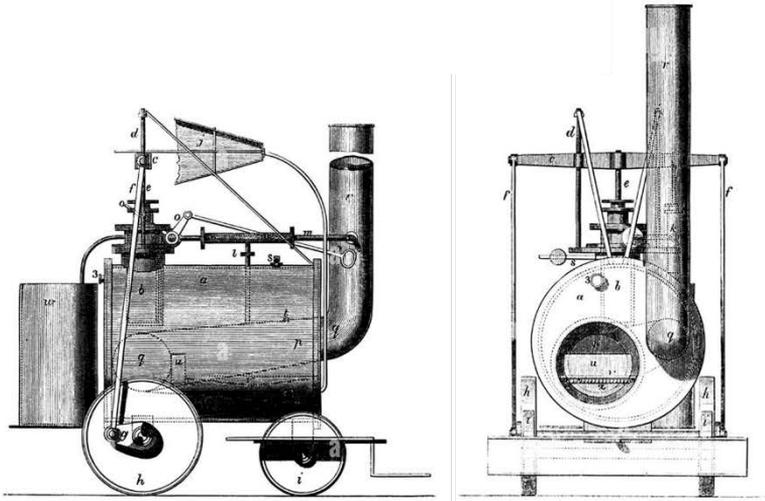
El panorama de la descripción anterior en donde básicamente se usa diseño para prácticamente cualquier cosa, hace necesaria una revisión a lo que significa diseño. Ante esta incertidumbre John Heskett apunta que este término implica una problemática en sí mismo debido a que tiene un significado polisémico. Heskett pone sobre la mesa la frase: “el Diseño es diseñar un diseño para producir un diseño.”¹⁸⁴ Desglosando la curiosa frase se puede observar que la primera idea se refiere a la disciplina profesional o hace referencia a una idea institucional, por lo que también se coloca en mayúsculas. En segundo lugar, se está utilizando como verbo; en tercer lugar, como el producto de su producción; y al último, se utiliza como aquel objeto que es considerado diseño por sus cualidades y la forma de producirse. Por lo que entonces también es necesario entender en qué contexto se está utilizando la palabra para poder identificar su posible significado.

La idea de Diseño como institución se gestó, explica Heskett, debido a que con los avances de la Revolución Industrial se empieza a tomar con mayor consideración a los dibujantes y artistas, quienes poco a poco fueron generando conceptos y formas sin realmente tener conocimientos estéticos o de producción, además que pocos fueron los que pudieron adaptarse a los procesos industriales novedosos.¹⁸⁵ Posteriormente la siguiente generación de dibujantes quienes eran guiados por el departamento de estilo, el cual a su vez estaba determinado por el gusto del mercado, fueron los que poco a poco se adentraron al mundo de la producción industrial, al grado de que las críticas juzgaban los productos como excesivamente industrializados.

Ante esto, movimientos como el *Arts & Crafts* en Inglaterra y posteriormente la escuela de la Bauhaus en Alemania abogarían por rol del diseñador-artesano, tratando de restaurar la relación entre el ser humano y sus objetos; a su vez quitando un poco de la frialdad de las máquinas al proceso de producción. Cabe señalar que esta circunstancia se describe a partir de la profesionalización de la producción del objeto, lo que hoy llamaríamos Diseño Industrial; que sin embargo el movimiento propiciado por la escuela de la Bauhaus a su vez sentaría las pautas para el diseño arquitectónico a través de pensar el espacio.

¹⁸⁴ John Heskett escribe “*Design is to design a design to produce a design*” en *Design a very short introduction* (Nueva York: Oxford University Press, 2005), 3.

¹⁸⁵ Heskett, *Design*, 17.



TRIAL OF TREVITHICK'S ENGINE ON A CIRCULAR RAILWAY IN A FIELD
NEAR THE NEW ROAD, LONDON, 1808

Richard Trevithick patenta en 1802 el motor a alta presión, lo que llevó a diseñar la primera locomotora de vapor en 1804; la ilustración en la parte superior muestra una de sus primeras propuestas. En 1808 publicitaba su locomotora a través de montar unas vías en círculo en lo que llamó "steam circus" (circo de vapor), con la finalidad de demostrar que esta era una manera más eficiente de viajar que con caballos.

La segunda acepción de la palabra diseño que en la frase de Heskett se refiere al verbo o a la acción de diseñar como proceso. El Dr. Miguel Hierro nos explica que la característica en común que comparten las disciplinas del campo del diseño es que en todas radica un hecho operativo,¹⁸⁶ es decir una metodología o sistema para producir algo. En palabras del filósofo José Luis Mateo, el Dr. Hierro nos expresa: “el diseño es comprender cómo podemos realizar construcciones materiales de diferentes especies, casas, artículos u objetos diversos a partir de representaciones inmateriales y generales.”¹⁸⁷ Es así que el diseño entendido como un método, sistema o proceso de producción no podría entenderse sin la condición de que el producir implica que algo suceda en la realidad; y hablando en relación con la arquitectura Miguel Hierro nos reafirma:

[...] Esta conversión productiva de la forma [...] es la manera en que se concreta el artificio o hecho arquitectónico, como resultado de la proyectación. Sólo a través de éste y por medio de él puede definirse la propuesta formal que, mediante su materialización, adquirirá el objeto que se pretende realizar.¹⁸⁸

La tercera acepción a la frase de Heskett, diseño se refiere a un sustantivo relacionado con una propuesta o proyecto expresado gráficamente. Este significado nos puede remitir a la etimología de diseño que proviene de la palabra italiana *disegno*, y ésta a su vez del verbo latino *designare* que hace referencia a representar algo dibujado o bosquejado. En cuanto a esto José María Bullón menciona:

[...] en el siglo XVI significaba a la vez dibujo y proyecto, ... De esta manera el *disegno* implicaba tanto la concepción de la obra, la “Idea”, como el proceso gráfico de dibujar esa “Idea” [...] de tal manera que la “Idea” se hacía visible, cobraba cuerpo, sólo en su dibujo. Así, el dibujo (bocetos, estudios, proyecto gráfico, trazos, técnicas, etcétera), sirve para manifestar la “Idea” que reside en el alma del artista.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Miguel Hierro Gómez y Héctor García Olvera, *Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura, curso propedéutico 2015/1, Proyecto de investigación, documentos de estudio* (Ciudad de México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 2015), 67. En línea: <https://arquitectura.unam.mx/libros.html>

¹⁸⁷ Hierro y García, *Programa de Maestría*, 66.

¹⁸⁸ Hierro y García, *Programa de Maestría*, 77.

¹⁸⁹ José María Bullón de Diego, “Disegno e idea. Teoría y práctica del dibujo a partir del renacimiento,” *El Ornitorrinco Tachado, revista de Artes Visuales*, Universidad Autónoma del

Por otra parte, Juan María Montijano concuerda y expresa que diseño en español proviene del italiano *disegno*, el cual es un término que fue utilizado en el mundo artístico desde el Renacimiento. Añade que principalmente debemos a Giorgio Vasari, influenciado por artistas como Miguel Ángel, la formulación de la noción de diseño. Él apuntaba que *il disegno* es el padre de las tres artes visuales: pintura, escultura y arquitectura, y a su vez estas se interrelacionan a través del diseño.¹⁹⁰

Desde el siglo XVI, el empleo de la noción de diseño ha tenido un significado dual, por un lado, Vasari entendería *disegno* como la formulación de una imagen mental que posteriormente se traduciría en un elemento que comunicaría esa imagen o idea mental, y por otro lado, apoyado de los conceptos de *abbozo* (borrador o boceto) y *schizzo* (boceto o croquis), se entendería también como representación esquemática configuradora, es decir, un dibujo o representación gráfica que, como parte de un proceso, ayudaría a pasar de la idea a la realidad plástica; recordando que el término está insertado en un contexto de creación artística. Posteriormente la idea de *disegno* como un plan o planificación estratégica se transformaría en el término anglosajón *design*, y así un poco la connotación actual de lo que implica el diseño. Mientras que *disegno* podría entenderse como un proceso mental y único el cual el diseñador o aquel que proyecta afronta la problemática del paso de lo ideal a lo material en el mundo artístico, *design* a partir de la industrialización, se utilizaría fundamentalmente para la producción masiva de objetos, como se revisó anteriormente. Así posiblemente el sentido de la palabra gradualmente va transformándose en aquél proceso que encuentra su valor en poder delimitar objetivamente y a detalle el futuro objeto a producir.

Por último, en la frase de Heskett, la palabra hace referencia a las propiedades que se le pudieran asignar a un objeto ya producido, como, por ejemplo, se suele decir: una silla de diseño o este edificio tiene diseño. El diseño entendido como artefacto técnico, es decir, “objetos hechos por el hombre por razones prácticas (propósitos),”¹⁹¹ está insertado en el mundo con

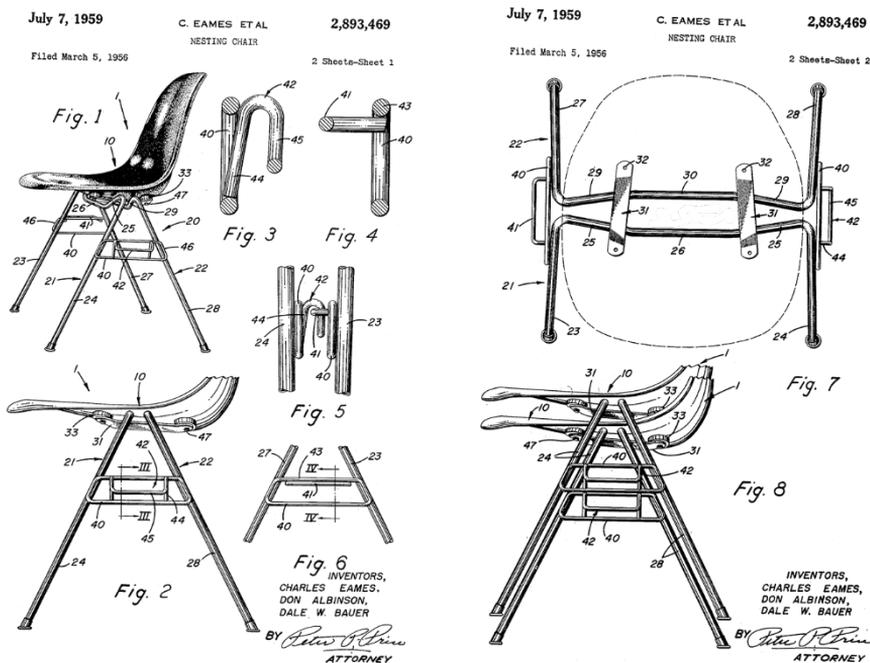
Estado de México, no.7, 2018, en línea:
<http://www.redalyc.org/jatsRepo/5315/531555314003/html/index.html>

¹⁹⁰ Juan María Montijano García, “El *disegno* en los siglos XVI y XVII”, *i+Diseño. Revista Internacional de investigación, innovación y desarrollo en Diseño*. No. 02, junio 2010. Universidad de Málaga: España:39-46.

¹⁹¹ Peter Kroes, *Technical Artefacts: Creations of mind and matter* (Dordrecht: Springer, 2012), 1.

una finalidad y objetivo, la cual apunta a ser de utilidad. Esto es, al ser el artefacto por sí mismo un objeto diseñado está pensado para tener una función.

Sin embargo, actualmente, el mercado consumista ha otorgado la etiqueta de “objeto de diseño” a todo aquel que pueda identificarse como “de autor”. Esta situación ha olvidado dos cosas en particular: 1. Para que un objeto sea producido es necesario que recorra diferentes procesos desde la ideación hasta la materialización, procesos en los cuales no hay un solo “autor”, sino muchos actores productores. 2. En la medida de categorizar objetos de diseño, se marginan todos los demás objetos los cuales también han pasado por un proceso de diseño o planificación. Es interesante que, en las disciplinas que suponen cierta creatividad para su producción, ya sean Diseño Industrial, Gráfico o Arquitectónico, suceden estas dos condiciones. Sin embargo, algo que me parece terrible es la aceptación no solo del gremio profesional, sino que es una condición asumida por el colectivo social.



Hojas de patente del diseño de la silla “nesting chair” a nombre de Charles Eames, Don Albinson y Dale W. Bauer, asignados por Herman Miller Company en 1959.

No obstante parece ha quedado un poco más clara la idea de diseño con las múltiples acepciones que pueda tener, pienso que la frase de Heskett describe las posibilidades que ofrece el entendimiento coloquial del término.

En cambio, el planteamiento que se persigue identificar en esta investigación, es que el diseño, en nuestro idioma, no se refiere a una institución, ni mucho menos a un objeto, así mismo no se presenta como valor añadido o adjetivo que califique al sustantivo, y tampoco se refiere a un boceto o dibujo, sino más bien lo que se pretende expresar es que, es un proceso productivo que se inserta como parte de un proceso mayor, y que además tiene ciertos límites y finalidades definidas específicas, pero con alcances variables. Miguel Hierro expresa que diseño “correspondería a la fase productiva en la cual se configura y se propone la condición formal de los objetos útiles o de los ambientes con los que se caracteriza una manera de habitar, previo a su realización”.¹⁹² Comparto en gran medida la definición de diseño expuesta por el Dr. Hierro, salvo que cuando habla de “maneras de habitar” se hace indispensable precisar a qué se refiere, ya que si bien parece que aquí el término se usa para mostrar las diversas maneras en que se realizan distintas actividades, esta definición, pienso, se encuentra estrechamente acotada a un habitar formal o sistemático, y puede quedar limitada al enfrentarse a una comprensión más grande de la noción de habitar, como por ejemplo, una perspectiva fenomenológica u ontológica. Pero, me parece relevante subrayar la idea de diseño que configura y propone condiciones formales con un sentido anticipatorio.

A manera de ejemplo quisiera abordar una cuestión que, aunque ciertamente es controversial, considero ayudará a comprender mejor la definición anterior de diseño. A mitades del siglo XIX el geólogo Joseph Prestwich y el arqueólogo John Evans dieron resultados de objetos encontrados alrededor de animales extintos en excavaciones en Francia e Inglaterra; de estos objetos de piedra en forma de gota, según los descubridores, mostraban características únicas las cuales daban pauta de que sólo pudieron haber sido hechas por manos humanas. Con cierto grado de perfección, geometría simétrica y exactitud, estos objetos, afirmaban los autores, son muestra de que habían sido diseñados.¹⁹³

En este punto cabe recalcar que solo se conoce el objeto, e imaginar el proceso de su producción sería pura especulación. Es natural pensar que

¹⁹² Miguel Hierro Gómez, “El diseño arquitectónico, ¿para qué?”, *Un acercamiento revisor a las nociones del diseño en la producción de lo arquitectónico*, (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura: Vol. 6, 2016) 15-27, 17.

¹⁹³ Beatriz Colomina y Mark Wigley, *Are we human?* (Zürich: Lars Müller Publishers, 2016), 32.

cuando se habla de diseño traigamos como referencia el proceso que actualmente conocemos, sin embargo, también es natural rechazar la idea de que el *Homo faber* haya hecho uno o varios dibujos previos a la concepción material, que alguien le haya solicitado tal objeto con base en una necesidad, o que incluso pudo haber modelos a diferentes escalas y pruebas de resistencia de materiales; entonces ¿a qué se referían Prestwich y Evans cuando señalaban que estos objetos habían sido diseñados?

[...] Prestwich insistía que el argumento no descansa en la evidencia de una habilidad, sino en la evidencia de diseño. Estos objetos no fueron solo hechos, fueron pensados. Estos tampoco resultaron de golpes accidentales de piedras o copias de objetos existentes ... Estos son artefactos humanos por que la regularidad de su forma sin duda implica diseño, la aplicación de una consideración previa, y un propósito inteligente.¹⁹⁴

Esta perspectiva antropológica de la posible existencia de diseño hace millones de años es un tanto arriesgada e incluso hay un serio debate entre antropólogos acerca de si se puede catalogar como diseño la actividad que hacían los primeros homínidos, ya que algunos piensan que el hecho de que existan estos tipos de rocas, pudo haber sido el resultado de la aplicación de alguna técnica sin el planteamiento intencional anticipado. Alëna Lougina describe cómo estudios científicos muestran que otros animales como monos capuchinos pueden hacer uso de las mismas técnicas de golpear o tallar rocas con el objetivo de utilizarlas como herramientas, por lo que se podría interpretar que no es necesario una habilidad mental especial superior para lograr ese tipo de instrumentos. Incluso como menciona Lougina “ni siquiera [es necesario tener] una idea de lo que se está haciendo para comenzar como fabricantes de herramientas.”¹⁹⁵

En un experimento que realizaron los arqueólogos Nicholas Toth y Kathy Schick intentaron enseñar a un bonobo o chimpancé pigmeo a golpear piedras para obtener una pieza capaz de ser utilizada como herramienta para cortar, y así posteriormente esta le permitiría acceder al alimento; demostrando que un animal puede aprender a realizar técnicas complejas sin que en el proceso de

¹⁹⁴ Colomina y Wigley, *Are we*, 32.

¹⁹⁵ Alëna Lougina, “The Origin of Design: Designing the future by understanding the past,” Alëna Lougina (blog), 07 agosto, 2017, <https://medium.com/@biologytodesign/the-origin-of-design-designing-the-future-by-understanding-the-past-295045e9384e>.

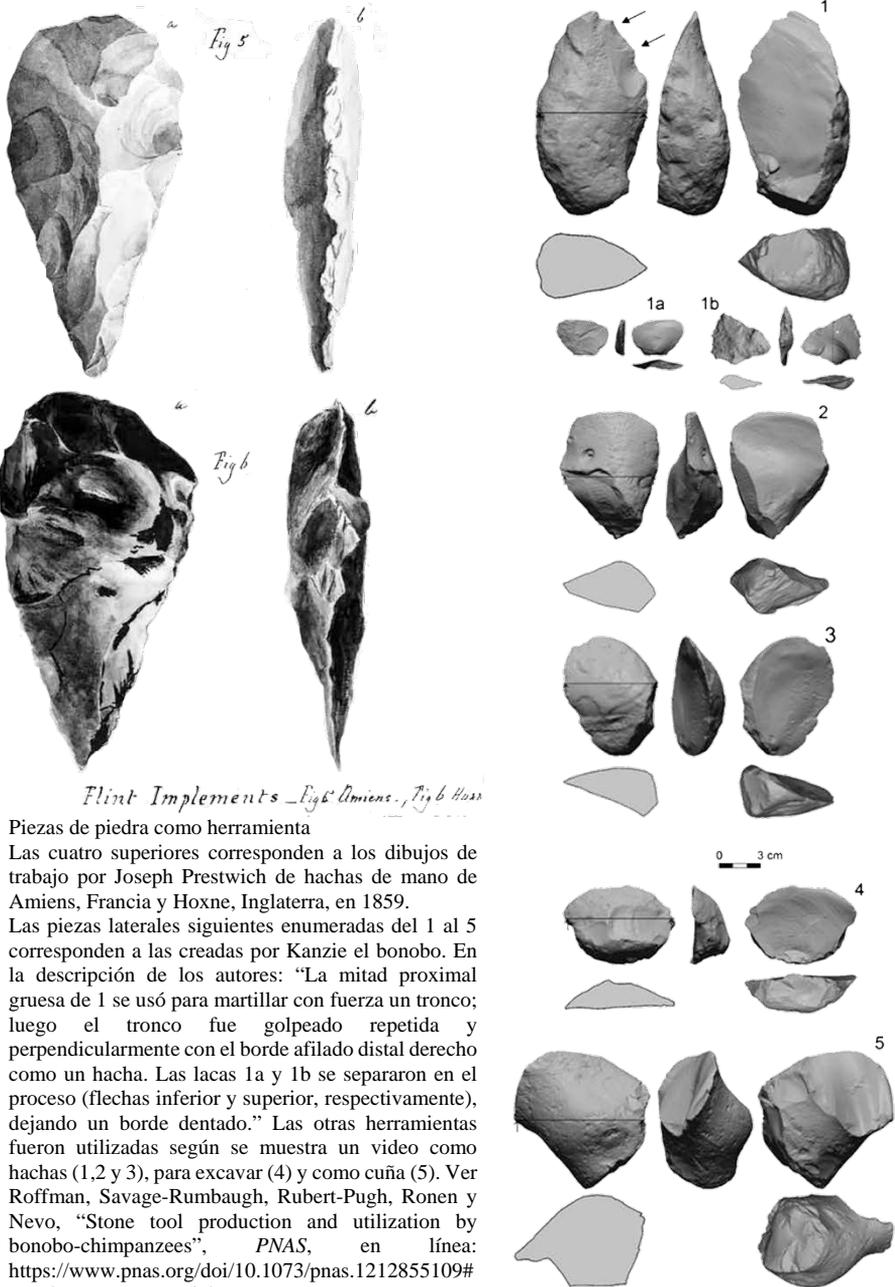
realizarlas implique estar diseñando.¹⁹⁶ Por otro lado, el neurocientífico Merlin Donald explica que “incluso altamente sofisticados animales, como los monos, no pueden compartir ideas y pensamientos. Cada generación comienza de nuevo porque los viejos mueren con su sabiduría sellada para siempre en sus cerebros.”¹⁹⁷ Una de las diferencias entre los primeros homínidos en comparación con otros animales podríamos decir que es la capacidad para aprender a base de la imitación, que a su vez esto ayudó a crear sistemas de conocimiento complejo y estructuras culturales y sociales avanzadas. Con base en estos experimentos con monos cabe muy bien la pregunta si quien dice diseñar, y/o diseñar arquitectónicamente, lo hace simplemente por imitación o porque en realidad sabe lo que está haciendo.

Aunado a esto, es difícil confirmar con toda certeza la relación entre la capacidad mental de los creadores-fabricadores con las piezas creadas de sugerente y asombrosa geometría. Es decir, no hay evidencias reales de que hubiera un proceso de abstracción, anticipación, configuración y producción para crear específicamente una herramienta. En otras palabras, se cree que fue así porque es el procedimiento que utilizamos actualmente, sin embargo, no podemos asegurar plenamente que siempre fue así. No obstante, la actitud previsor de los primeros *Homo sapiens* es posible interpretarla a partir de que esta especie de ser humano primigenio empezó a controlar el fuego y a vislumbrarlo como elemento tanto de protección como para cocción de alimentos. En el hecho de considerar un elemento con algún fin en específico, para ser utilizado en el futuro, se puede distinguir un control estratégico y planificador primario. Pero a pesar de que se pueda demostrar cierto sentido de planificación en las actividades del ser humano primigenio, me parece no es posible equiparar aquel plan en sentido de prevención, predicción o

¹⁹⁶ Kanzi, el bonobo chimpancé, haciendo y utilizando una herramienta, “Kanzi Making and Using Stone Tool,” Stone Age Institute, 04 mayo, 2012, video, Youtube, 04m59s, <https://www.youtube.com/watch?v=HtoqLZ5XhQ8>. Kanzi es bonobo que desde su nacimiento en el Centro de Investigación para Primates de la Universidad de Emory en Atlanta Estados Unidos (EPC) ha formado parte como sujeto en diversas investigaciones. La primera relacionada al lenguaje en relación a la comprensión de símbolos y palabras, pero el estudio que muestra el video fue parte de la investigación desarrollada por Kathy Schik y Nicholas Toth, así ellos estudiando la habilidad cognitiva y mecánica del chimpancé trataban de indagar la posibilidad de utilizar trozos de piedra cortada como herramienta con una finalidad en específico.

¹⁹⁷ Alëna Lougina, “The Origin of Design: Designing the future by understanding the past,” Alëna Lougina (blog), 07 agosto, 2017, <https://medium.com/@biologytodesign/the-origin-of-design-designing-the-future-by-understanding-the-past-295045e9384e>.

pronóstico inexacto, con el sentido planificador contemporáneo que desea determinar con precisión o exactitud, a través de un proceso, el resultado a obtener.



Flint Implements - Fig 6 Amiens, Fig 6 Hoxne

Piezas de piedra como herramienta
 Las cuatro superiores corresponden a los dibujos de trabajo por Joseph Prestwich de hachas de mano de Amiens, Francia y Hoxne, Inglaterra, en 1859.
 Las piezas laterales siguientes enumeradas del 1 al 5 corresponden a las creadas por Kanzie el bonobo. En la descripción de los autores: "La mitad proximal gruesa de 1 se usó para martillar con fuerza un tronco; luego el tronco fue golpeado repetida y perpendicularmente con el borde afilado distal derecho como un hacha. Las lacas 1a y 1b se separaron en el proceso (flechas inferior y superior, respectivamente), dejando un borde dentado." Las otras herramientas fueron utilizadas según se muestra un video como hachas (1,2 y 3), para excavar (4) y como cuña (5). Ver Roffman, Savage-Rumbaugh, Rubert-Pugh, Ronen y Nevo, "Stone tool production and utilization by bonobo-chimpanzees", *PNAS*, en línea: <https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.1212855109#supplementary-materials>

Es entonces que no se puede asegurar con firmeza que tales objetos fabricados por el *Homo faber* fueron diseñados. Una opción que me parece lógica podría apuntar a que estos objetos simplemente fueron imitados del entorno, es decir, en alguna de sus expediciones o por mero azar el *Homo faber* pudo haber encontrado un objeto que tuviera alguna forma con punta o similar y cayó en cuenta que este era mejor para ciertos fines, por lo que decidió copiarlo o emularlo, y a base de ensayo y error encontró la manera de crear el objeto que descubrieron los arqueólogos; incluso cabe la posibilidad de que tal herramienta haya sido modificación al producto creado por otro animal. Sin embargo, esto no apunta a que el *Homo faber* se planteara alguna idea en su cabeza y que con cierta premeditación haya contemplado una imagen mental de lo que pretendía o necesitaba. Así que, observando tales objetos de esta manera se vuelve cuestionable entender una idea de diseño la cual no esté insertada dentro de un proceso que involucre un producir, y a su vez que dicho proceso tenga intencionalmente la anticipación precisa de su resultado como característica particular. Del mismo modo, Hierro recalca que las acciones del diseño, entendido como lo conocemos actualmente, no tienen un carácter improvisado, es decir, “el producto del diseño no se obtiene, así, por azar,”¹⁹⁸ reconociendo que lo que se diseña es el resultado de múltiples acciones y actores diferentes. En este sentido también señala que el producir que se da desde el diseño está sujeto tanto a su accionar, o sea, al sentido de lo que se produce, como también a las posibilidades productivas en las que históricamente se inserta dicho diseño. Es por esto que lo que se diseña se hace para un momento específico y para una cultura particular, lo cual implica que tanto la noción de diseño como la forma de su accionar no son estáticas, sino flexibles históricamente.

Entendiendo así el diseño, como proceso, se infiere entonces que la actividad de diseñar no es tarea específica de ciertos oficios, sino que se antepone a todo quehacer en la medida de involucra planificación, producción y anticipación de lo que se piensa hacer. A su vez, este proceso requiere de una metodología práctica operativa que es variable entre individuos o colectivos, por lo que entonces tampoco hay solo un método de diseño, ni una sola ruta para diseñar y mucho menos una sola persona encargada exclusivamente de este proceso. Es entonces que en el “diseño

¹⁹⁸ Hierro, “El diseño arquitectónico, ¿para qué?”, *Un acercamiento*, 19.

arquitectónico”, este último funciona como adjetivo que caracteriza al primero, por lo que en este caso, se refiere a que los productos del proceso de producción de este particular diseño estarán enfocados a producir lo relacionado a la arquitectura. Cabe resaltar que no habría que entender por “diseño arquitectónico” a un tipo o rama de arquitectura, como “arquitectura de diseño”, así mismo tampoco podría decir que solo por el hecho de estar primero “diseño” y luego “arquitectónico” signifique que la arquitectura es una subdivisión del diseño, sino al contrario, diseño como disciplina metodológica es una posible herramienta para la producción arquitectónica,¹⁹⁹ más no la única.

Si bien en el campo de la arquitectura, como menciona Hierro²⁰⁰, hay una tendencia a pensar que diseño y proyecto son semejantes, en realidad esto se debe principalmente a que el mismo campo no ha podido distinguir correctamente entre un área y la otra, así como sus límites y su esfera de acción. La diferencia entre diseño y proyecto posiblemente tenga alguna relación con que la palabra diseño en español es relativamente de uso actual, y, además, es la resultante de la traducción literal de otros idiomas. Como, por ejemplo, *disegno* en italiano o *design* en inglés, que, aunque similares, sus implicaciones son distintas. Sin embargo, ante tal disyuntiva prefiero alejarme de la palabra diseño y acercarme más hacia el verbo “configurar”, enfatizando que el configurar, en primera instancia como verbo, implica una acción.

Me parece que configurar es más certero al proceso que he estado describiendo, y al mismo tiempo la misma palabra involucra un “figurar con”; en donde “con” hace énfasis y deja abierta una gama de posibilidades y alternativas para la resultante figura. La etimología de la palabra configurar añade que proviene del latín *confiugrare* que significa “compuesto con”, y en profundidad la palabra se compone de: *con-* / *figura* /-ar.²⁰¹ El prefijo *con-* alude a lo junto, pero así mismo está relacionado con la raíz *kom- que refiere

¹⁹⁹ Habría que señalar que aquí el término arquitectura se está mencionando genéricamente, habría que distinguir entre las múltiples y variadas definiciones de arquitectura para especificar lo que se piensa producir a través del diseño.

²⁰⁰ Miguel Hierro menciona: “Diseño y proyecto son términos que tanto en los ámbitos arquitectónico, académico y profesional, por su uso indiscriminado podría inferirse que son sinónimos o equivalentes, sin necesidad de precisarlos”. En Hierro, “El diseño arquitectónico, ¿para qué?”, *Un acercamiento*, 21.

²⁰¹ Valentín Anders, et. al., etimología de configurar, *Etimologías de Chile* (2001-2022) <http://etimologias.dechile.net/?configurar>. La información de la composición de la palabra (prefijo, palabra origen y sufijo) proviene de la misma fuente.

a la misma idea, sin embargo, esta raíz da origen a la palabra griega κοινός [koinos] que de esta se desprenden gran variedad de palabras al español como conjunto, concepto o conectar. Una peculiaridad de *koinos* en griego es que además de su definición como “común” o “compartido”, también hace alusión a lo que está “de común acuerdo”²⁰², es decir, no solo reúne por el hecho de unir, sino que pone en convenio debido a su relación específica. Por otra parte, la palabra *figura* que como primera idea señala a una imagen o un objeto, también hace referencia a la forma modelada. Procede del verbo *fingere* y significa: modelar, formar, copiar o simular una realidad; y a su vez del sufijo latino *-ura/-tura* que señala el resultado de la ejecución de la actividad raíz, por lo que entonces la figura se entiende como la consecuencia de la actividad de modelar o poner una forma con base en la mimesis; así mismo, dentro de la palabra se esconde ya la iniciativa de un proceso de formación. Por último, en la estructura de la palabra configurar, el sufijo *-ar*, por definición, enfatiza la realización del verbo en un sentido continuo.

Es así que, en la palabra configurar no solo está la idea de la acción de figurar, sino la noción de la actividad continua de modelar la forma, que en el hecho de hacerlo en común se llega a coincidencia y consonancia, es decir, el configurar es un proceso de pro-ducir.²⁰³ Es por esto que, en el campo de la arquitectura, me hace mucho más sentido el ejercicio de configurar que la tarea del diseñar. Ya que estaría apoyado desde su definición en poner el acento en que el configurar conlleva el esfuerzo de enlazar tanto a múltiples agentes –seres humanos pro-ductores– como de varias disciplinas y elementos disponibles para su quehacer, siempre poniéndolos de común acuerdo.

²⁰² *Diccionario didáctico interactivo griego-español*, en línea, “κοινός [koinos], <https://www.dicciogriego.es/index.php#lemas?lema=585&n=585>.

²⁰³ Al separar la palabra por un guion se quiere hacer énfasis en el prefijo *pro-* (hacia adelante) y el verbo *ducere* (guiar), es decir, se quiere resaltar que en el producir está la acción de una guía que dirige hacia el frente o a lo siguiente; esto es, un producir que se lleva a cabo con el sentido de proceso.

4.3

El proyecto arquitectónico surge del λόγος [lógos]

Dando continuidad al cierre del apartado anterior, se mencionó que, en el campo de la arquitectura, hay una tendencia a establecer que diseño y proyecto son semejantes, así mismo se apuntó que me es preferible sustituir la palabra diseñar por configurar debido a las implicaciones que tiene esta palabra como verbo. Del mismo modo, los arquitectos Miguel Hierro y Adrián Baltierra atienden a diferenciar la idea de lo que se considera la actividad de proyectar o la proyectación en el campo de la arquitectura. En el texto *En relación al sentido de la práctica proyectual en el ámbito de la producción arquitectónica* encuentran que el término proyectar o proyectación está usado en español debido a que no hay un mejor término para transmitir la idea de su accionar. Pero, sin embargo, este ha traído la consecuencia de pensarse como una actividad autosuficiente y destinada a la creatividad, específicamente como labor de ciertos arquitectos “únicos” con habilidades sobresalientes. Los arquitectos explican que el término “proyectación” proviene del italiano *proyettaciónz* y que, para los arquitectos italianos, este hace referencia “a la idea del conjunto de las actividades a proyectar,”²⁰⁴ por otra parte, añaden que:

[proyectar] lleva implícita la condición de informar o transmitir las características formales de un objeto arquitectónico a la fase de materialización dentro de un proceso productivo, por ello el término *proyecto* es utilizado aquí como equivalente de un producto, es decir, para nosotros un proyecto es el resultado de las múltiples acciones que lo conforman como un hecho acabado.²⁰⁵

Es así que los arquitectos dan una noción más clara tanto de la palabra proyecto, usada aquí como un sustantivo, como un producto resultante; así como del término proyectar o proyectación que implica una suma de

²⁰⁴ Miguel Hierro Gómez y Adrián Baltierra Magaña, “En relación al sentido de la práctica proyectual en el ámbito de la producción arquitectónica”, *El diseño arquitectónico: un acertijo epistemológico* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2020), 26.

²⁰⁵ Hierro y Baltierra, *El diseño arquitectónico*, 27.

actividades. Acorde con lo anterior, habrá también que distinguir lo que no es proyecto para justamente evitar confusiones, ya que en las definiciones antes señaladas se apuntan ideas interesantes. En primer lugar, al expresar que proyecto es producto resultante de proyectar, no se asume, como lo ha hecho el campo arquitectónico en general, que este producto, sea pues, el conjunto de dibujos planimétricos generales y a detalle de lo que se pretende construir. En el mismo sentido tampoco se puede decir que este producto sea explícitamente alguna imagen en perspectiva, dibujo, esquema o modelo tridimensionales a escala. En segundo lugar, al considerar el proyectar o la proyectación como proceso informativo de la condición formal, no habrá que confundir este proceso con el proceso de diseño o configuración expresado anteriormente, si bien el proceso de configuración tiene por objetivo determinar con precisión las condiciones objetivas y formales del objeto arquitectónico a construir, se podría decir que este sería comprendido por la “fase de materialización”, pensada como planificación formal de la materialización (para no desvirtuar a la ejecución propiamente dicha del objeto arquitectónico); por lo que entonces la tarea del proyectar estará ubicada anterior a la de la configuración.

Por otro lado, la arquitecta argentina Graciela Silvestri revela algo que me parece de suma importancia para aproximarnos a la idea de proyecto. De igual forma que los arquitectos Hierro y Baltierra, la arquitecta Silvestri menciona que la palabra proyecto es confusa, pero de reciente adaptación; así entonces, expresa que en el campo académico anteriormente se había preferido usar la palabra composición, en vez de proyectación. Con la idea de transmitir el sentido popular de proyecto Silvestri apunta:

[...] “Entregar un proyecto” significa, en el lenguaje corriente, entregar esta documentación escrita en clave geométrica que garantiza la posibilidad de construcción del objeto. Esta clave geométrica permanece en la versión anglosajona de *design*, dibujo, *disegno* renacentista (“la traza de dios”), que otorga límite, medida, y así, forma.²⁰⁶

Aquí se muestra de manera más clara lo que habíamos anticipado, la creencia popular en el campo de la arquitectura, no importando si se ubica en

²⁰⁶ Graciela Silvestri, “El primero de los carpinteros. Notas sobre las relaciones entre técnica y arte desde la mirada del arquitecto”, *Arquitectura y técnica* (Buenos Aires: Nobuko, 2009), 106.

lo profesional o académico, ubica al proyecto o el resultado del proyectar como aquel producto expresado gráficamente, debidamente detallado e incluso especificado en ciertos alcances. Silvestri amerita esta condición a una situación que se pudo dar desde el Renacimiento, específicamente con Alberti. Para llegar ahí la arquitecta argentina primero entabla una relación entre lo escrito por Vitruvio en comparación con el pensamiento de Cicerón. Ella recupera del libro I, capítulo II del tratado vitruviano los elementos de los que, según Vitruvio, consta la arquitectura y los relaciona con los rasgos que debiera contar un orador según Cicerón en su obra *Orator*.

Vitruvio en dicho capítulo expresa que los elementos que componen la arquitectura son: “Ordenación –en griego τάξις [táxis]–, de la Disposición –en griego διάθεσις [diáthesis]–, de la Eúritmia, de la Simetría, del Ornamento y de la Distribución –en griego οἰκονομία [oikonomía].”²⁰⁷ Al respecto la arquitecta Silvestri se detiene en el segundo punto, Disposición, en la cual Vitruvio expone de manera interesante que esta parte se refiere al arreglo ordenado de todos los elementos compositivos con los que contará el edificio. Para lo cual como menciona en la nota al pie el traductor Joseph Ortíz y Sanz al tratado de Vitruvio, el arquitecto una vez concebidas su propuestas de composición, el paso siguiente está en “demostrarlas en *dibuxo*, tanto para que no se le olvide su invención, *quanto* para comunicarla con otros, principalmente con profesores de *Arte*, y con los que hayan de habitar o usar el edificios.”²⁰⁸ Así entonces para Vitruvio la Disposición o composición del edificio se mostraría a través de tres “*ideas*”: Planta, Alzado y Perspectiva, en latín: *Ichnographia*, *Orthographia* y *Scaenographia*. Es relevante mencionar que la palabra “*idea*” la usa Vitruvio en el sentido griego ἰδέα [idea], que se traduce como forma o aspecto,²⁰⁹ siendo de esta manera que para los griegos la *idea* tenía que ver con la apariencia de las cosas o la forma física en que las cosas se presentan en la realidad y no algo mental como la usamos actualmente.

²⁰⁷ Marco Vitruvio Pollion, “De qué elementos consta la arquitectura”, capítulo segundo Libro I en *Los diez libros de Arquitectura*, traducción José Luis Oliver Domingo (Madrid: Alianza, 1997), 32.

²⁰⁸ Marco Vitruvio Pollion, *Los diez libros de Arquitectura*, traducción Joseph Ortíz y Sanz, (Madrid: Imprenta Real, 1787), 9.

²⁰⁹ *Diccionario didáctico interactivo griego-español* en línea, “ἰδέα [idea]”, <https://www.diccioingriego.es/index.php#lemas?lema=331&n=331>.

Así mismo, me parece significativo indicar los términos latinos que usa Vitruvio para las tres formas de presentar la composición del edificio. Ya que, la primera, *Ichnographia* proviene del griego ἰχνογραφία [ikhnographia] y esta a su vez de ἵχνος [ichnos] + γράφω [grapho] + ἰα[ia]²¹⁰, el primer término referido a una huella o al trazo que se deja por la acción de algo, el segundo en relación a la escritura y el último como sufijo añade una cualidad al sustantivo. Por lo que se podría decir que este concepto alude a la cualidad de escribir lo que deja huella. En el caso de la arquitectura, el dibujo como escritura representa el trazo del edificio, es decir, la huella o el emplazamiento que tendrá en el sitio; siendo así, este dibujo se asocia con la representación en “planta” o vista superior.

El segundo término, *Orthographia* del griego ὀρθογραφία [orthographia], a su vez de ὀρθός [orthos]²¹¹ que alude a lo recto, a lo justo, y así mismo de γράφω [grapho] + ἰα[ia], por lo que para Vitruvio esta representación escribía a través del dibujo la precisión del edificio que se construirá. Es por esto que para arquitectura esta cualidad se referirá a las secciones o alzados que complementarán la huella del edificio y mostrarán con exactitud la geometría de la construcción.

En tercer término, *Scaenographia* del griego σκηνογραφία [skênographia], proviene de σκηνή [skēnē]²¹² que, si bien se refiere a una tienda o carpa también alude al escenario o al fondo del escenario, ya que por lo general se usaban este tipo de construcciones temporales para montar algunas escenas; es así que esta palabra, incluso en griego moderno, se traduce como “escena” haciendo referencia específicamente a la escena teatral. En arquitectura, para Vitruvio, esta noción equivaldría a la presentación o escritura en dibujo para el aspecto del edificio, es decir, la impresión formal de la escena; es por esto que se refiere al dibujo en perspectiva, el cual su objetivo es presentar una imagen “teatral” del edificio, no así una medida precisa del mismo.

²¹⁰ *Diccionario didáctico interactivo griego-español* en línea, “ἵχνος [ichnos]”, <https://www.dicciogriego.es/index.php#lemas?lema=549&n=549>; también γράφω [grapho] <https://www.dicciogriego.es/index.php#lemas?lema=230&n=230>; sufijo -ia, en Anders V, et. al. *Etimologías de Chile*, sufijos, <http://etimologias.dechile.net/griego/?Sufijos>.

²¹¹ *Diccionario didáctico interactivo griego-español* en línea, “ὀρθός [orthos]”, <https://www.dicciogriego.es/index.php#lemas?lema=798&n=798>.

²¹² *Diccionario didáctico interactivo griego-español* en línea, “σκηνή [skēnē]”, <https://www.dicciogriego.es/index.php#lemas?lema=979&n=979>.

Es así que tanto la Ordenación como la Disposición se consumaban en la presentación en dibujo, pero hay que señalar que lo importante no era el dibujo, sino la presencia de elementos de composición en el edificio que se mostrarán una vez se construyera. Por otro lado, la Distribución, el último elemento del que consta la arquitectura según Vitruvio, se entendía como la administración de la casa en lo referente a la correcta gestión de los materiales y recursos que se necesitarán para llevar a cabo la obra, así mismo también esta parte contemplaba la justa lectura de quien requiere el edificio a construir para así conducir acertadamente los recursos provistos.

No es de sorprender que Vitruvio haya conocido la obra de Cicerón e incluso que se haya visto influenciado por sus ideas y tratados. En ese sentido tampoco es difícil trazar una relación entre ciertos planteamientos de ambos autores. Una de las más grandes teorías de Cicerón está comprendida en una trilogía que trata acerca de la elocuencia. Estas tres obras, en orden cronológico, son: *De Oratore*, *Brutus* y *Orator*. Como describe Carlos Miguel Mora en el primero, Cicerón trata de “plasmear sus planteamientos sobre la mejor educación y cultura del orador,” mientras en el segundo “realiza un inteligente repaso a la oratoria romana,” y para finalizar en la tercera obra “intenta indagar cuál es el orador ideal.”²¹³ En estas vemos que el orador es la figura principal que bajo ciertas características y virtudes cultivadas podrá ser elocuente en su hablar y proceder. Así mismo durante la trilogía, Cicerón circunda las tres cosas que todo buen orador debe considerar: la invención (*inventio*), disposición (*dispositio*) y elocución (*elocutio*), es decir, lo que dice, cómo lo hace y la manera de decirlo. La primera, la *inventio* trata sobre lo que se va a decir en el sentido de encontrar cognitivamente los argumentos necesarios. En la segunda, *dispositio*, habla en general acerca de la organización de las ideas y contemplar cierta secuencia para lograr claridad. Por último, la tercera parte, la *elocutio* es donde se materializa lo planificado, se expresa con el recurso de la voz y el movimiento corporal el ánimo apasionado que logrará conmovier al espectador u oyente.

Este triple proceder del orador con el objetivo de ser elocuente, es ya identificable por Silvestri en relación con tres de los elementos que componen

²¹³ Carlos Miguel Mora, “En torno al Orator: Modernidad en Cicerón”, introducción encontrada en, Marco Tulio Cicerón, *El Orador (A Marco Bruto)*, disponible en línea: [https://historicodigital.com/download/Ciceron%20Marco%20Tulio%20-%20El%20Orador%20-%20A%20Marco%20Bruto%20\(bilingue\).pdf](https://historicodigital.com/download/Ciceron%20Marco%20Tulio%20-%20El%20Orador%20-%20A%20Marco%20Bruto%20(bilingue).pdf).

la arquitectura según Vitruvio y que el arquitecto debe contemplar para llegar a una buena obra o a una buena construcción. Es entonces que la *inventio* de Cicerón estará relacionada con la *ordenación* de Vitruvio en el sentido de determinar lo que será y su estructura general; la *dispositio* ciceroniana con la *disposición* vitruviana en la manera de organizar los elementos compositivos de lo que se hablará o edificará; y la *elocutio* con la *distribución* en lo referente al modo de proceder, de materializar en el hablar del orador y en el construir del arquitecto. Sin embargo, como apunta Silvestri, tanto para Cicerón como para Vitruvio, era de suma importancia este último punto sobre los anteriores, ya que en él se alcanza a concretar lo ordenado y dispuesto; el qué y el cómo se funden en la ejecución.

Bajo este contexto previo es que Silvestri da cuenta del cambio de pensamiento que coloca la idea del proyecto arquitectónico, entendido de manera coloquial en la época contemporánea, por encima de la ejecución. Graciela Silvestri comenta:

[...] cuando Alberti las reinterpreta [las partes de la arquitectura según Vitruvio], la disposición, que corresponde al trazado (lineamenta), “puesta por escrito determinada y uniforme, concebida en abstracto, realizada a base de líneas y ángulos”, se coloca en lugar central, desplazando el momento de la materialización, porque es la que, basada en ciencias prestigiosas, eleva la arquitectura de arte mecánica a liberal. Es que el trazado no depende intrínsecamente del material: se proyecta “en mente y en espíritu” ... Sin el trazado no existe posibilidad de proyecto: no existe orden y armonía –no existe belleza.²¹⁴

Esto no pretende demeritar la noción del trazo geométrico y de la amplia gama de posibles representaciones para lo que se construirá, sino más bien, observar la transformación que, desde el Renacimiento o de la Época Moderna, se presentó como consecuencia de mirar por un oficio liberal como lo contemplaba Alberti; donde el arquitecto lejos de la ejecución se interesaba por el proyecto y no por la obra misma (como se revisó anteriormente en el apartado 4.1 de este capítulo). Impactando así también en la preconcepción contemporánea de proyecto, como se ha mencionado, como la representación gráfica de algo en unos planos.

²¹⁴ Graciela Silvestri, *Arquitectura y técnica*, 106-107.

De ahí que parezca que el acto de proyectar o la proyectación se reduzca al simple hecho del dibujo técnico. Limitando totalmente las posibilidades de proyecto y acercándose únicamente a la idea de técnica en sentido moderno, que apunta con una visión de progreso a la mecanización de su quehacer. Es así que, con esta perspectiva, en el campo de la arquitectura y de su producción, la tarea del proyectar se ha visto en la necesidad de transformar su proceder y exclusivamente se ha dedicado a implementar condiciones que faciliten el dibujo, de la mano a la máquina. Enfocándose así en la cuestión del ¿cómo proyectar?, y poniendo poco interés en la pregunta por el ¿qué se hace cuando se proyecta?

Con el propósito de preguntarse por el sentido del proyectar habrá entonces que acercarse a la noción de proyecto y técnica. De esta manera Hierro y Baltierra nos recuerdan las palabras de Tomás Maldonado que menciona: “el término proyectar notoriamente proviene del latín *poicere* (*pro*: adelante e *icere*: golpear, lanzar arrojar) que claramente denota el acto de arrojar (o lanzar) algo hacia adelante.”²¹⁵ Por otro lado, habrá que pensar la técnica no en el sentido moderno mecanicista y cartesiano, sino en el del griego como lo recuerda Heidegger en la célebre conferencia *Construir, Habitar, Pensar*. El filósofo alemán menciona que la palabra τέχνη [tékhne], técnica, proviene de la raíz *tek-, la cual está relacionada con el producir, asunto que se había trazado levemente en el apartado 4.1 de este capítulo cuando se esbozó la dificultad de traducir los términos griegos al latín (τέχνη [tékhne]/ars/arte). Así mismo también se planteó como nota al margen en el apartado 2.3 del segundo capítulo (El habitar onto-fenomeno-lógico), que intencionalmente Heidegger emplea la palabra *Hervorbringen* en vez de *Produzieren* para hablar acerca de la producción. El filósofo alemán utiliza el verbo compuesto *hervorbringen* que se deriva de *hervor* que significa “hacia adelante” y de *bringen* que se traduce como “traer, acercar o conducir”, así entonces el verbo compuesto trasladado al español como producir se puede interpretar como algo que se pro-duce. El sentido en que algo es llevado a cabo se da a través de conducirlo hacia delante, es decir, traer ese algo a la presencia. Heidegger lo expresa de la siguiente manera:

²¹⁵ Hierro y Baltierra, *El diseño arquitectónico*, 27.

[la τέχνη [tékhne], técnica] no significa para los griegos ni arte (*Kunst*), ni trabajo manual (*Handwerk*), sino: dejar que algo aparezca en la presencia, como esto o aquello, de una forma u otra. Los griegos piensan la τέχνη [tékhne], el pro-ducir, en cuanto a el dejar-aparecer (*Erscheinenlassen*).²¹⁶

La relación entre el pro-*iectar* y el pro-ducir, pensado desde la noción griega, cada vez se va estrechando más. Es así que, en sintonía, Maldonado citado por Hierro y Baltierra, añade: “se puede sostener que proyectar es siempre, contemporáneamente, prospectar y retrospectar. O sea, mirar hacia delante y mirar para atrás.”²¹⁷ De esta manera Maldonado aporta de manera significativa que el llevar hacia adelante no solo implica un movimiento hacia el frente, sino que es igual de importante mirar atrás; así el recordar o el recordar cobran peso para tener la capacidad de conducir hacia, de pro-ducir y así de pro-*iectar*.

Sírvase todo lo antes mencionado como marco de referencia para abordar de manera considerable lo señalado por Aristóteles en *Ética a Nicómaco*, y así ocuparnos propiamente del proyecto arquitectónico; para tratar, no de establecer su significado, sino de trazar un camino que amplíe el horizonte de comprensión. Aristóteles menciona en el Libro VI, capítulo 4, que en ocasiones es titulado *El arte*, pero el autor en realidad no puso un título (si este capítulo en especial es denominado así es por la traducción al español del latín *ars*, y esta del griego τέχνη [tékhne]). El Libro VI, como menciona José Luis Calvo, busca exponer, mostrar y diferenciar otras virtudes “racionales” del alma que le ayuden a encontrar la “verdad,”²¹⁸ es entonces que en el pequeño capítulo 4 se aborda, en este sentido, lo relacionado a la τέχνη [tékhne]. Hay que señalar que las traducciones al español desde el griego son un tanto complicadas en relación a que, en general, las palabras en lenguaje antiguo pueden tener significados relativos o muy amplios, así que estará en nosotros interpretar la idea global de lo que se intenta decir. Para este texto en específico me parece que la traducción de Calvo es adecuada, Aristóteles menciona:

²¹⁶ Martin Heidegger, “Bauen Wohnen Denken”, *Mensch und Raum Das Darmstädter Gespräch 1951* (Braunschweig: Vieweg, 1991), 100. Traducción propia, ver Anexo01 de esta investigación, pág XXI.

²¹⁷ Hierro y Baltierra, *El diseño arquitectónico*, 27.

²¹⁸ José Luis Calvo Martínez, “Introducción”, en Aristóteles, *Ética a Nicómaco* (Madrid: Alianza Editorial, 2005), 25-26.

[...] Y puesto que la construcción es una Técnica -lo cual es precisamente una disposición racional relativa a la fabricación-; y puesto que no hay ninguna Técnica que no sea una disposición racional relativa a la fabricación ni una disposición de esta clase que no sea una Técnica, “Técnica” sería lo mismo que “disposición acompañada de razón verdadera relativa a la fabricación”. Toda Técnica se ocupa de la generación y trabajar técnicamente es considerar la manera de que se origine alguna de las cosas que pueden ser y no ser -cuyo principio reside en el fabricante y no en lo fabricado-. Pues la Técnica no es de las cosas que son y se originan por necesidad, ni tampoco de aquellas que lo hacen por naturaleza. Y es que éstas tienen el principio en sí mismas. Y, dado que fabricar y realizar son diferentes, necesariamente la Técnica pertenece al fabricar y no al realizar.²¹⁹

Contemplando la idea global, como se mencionó anteriormente, habrá que notar ciertas cuestiones que son de interés. En primer lugar, hay que indicar que algunos autores,²²⁰ como Calvo, utilizan la palabra “construcción”, pero otros la han traducido como “arquitectura”, habrá que entender el término en relación al proceso de la producción de lo arquitectónico. Siguiendo, el mismo Aristóteles está marcando ya la técnica en una relación intrínseca con la fabricación (término traducido por otros autores como producción), he ahí entonces que la técnica de la “construcción” está en estrecho vínculo con la producción. Posteriormente el estagirita traza la línea que une el sentido de la técnica que produce con “razón verdadera”, esto es, un producir que está encaminado por cualidades racionales. A su vez agrega el filósofo que el origen del producto “fabricado técnicamente” no está en el producto en sí mismo, sino en quien o quienes lo producen y en la manera en que lo hacen, es desde ahí que se origina la razón y el sentido de la cosa que llega a ser. Este producto entonces, no solo se realiza, sino que se fabrica, se pro-duce, se pro-*iecta*. El sentido del proyectar en el campo de la arquitectura no depende del solo hecho de realizar, entendido este como mera actividad aislada o como acción mecanizada, sino en un proceso de fabricación que pro-duce, que trae algo a la presencia y que pro-*iecta* desde la memoria y el recuerdo.

²¹⁹ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, trad. José L. Calvo (Madrid: Alianza, 2005), 1140a, 185-186.

²²⁰ Acerca de otras traducciones o autores ver Anexo02 *Aristóteles, Ética Nocomáquea, Libro VI, 4, 1140a* de esta investigación en donde se contempla el texto original en griego, tres versiones de texto al español (Araujo&Arias, Pallí y Calvo) y una versión en inglés.

Anteriormente he señalado que no es sencillo traducir del griego antiguo, y en ese sentido los autores como Calvo han puesto gran empeño en ello, sin embargo, a pesar de mi poco conocimiento por el griego antiguo, me es pertinente revisar más a fondo los términos²²¹ que emplea Aristóteles para el texto señalado, ya que al examinar el texto original hay algunos que han saltado de grata manera. Como se mencionó anteriormente todo lo relacionado a la “técnica” está traducido de la palabra griega τέχνη [tékhne], así que habrá que interpretar el término con el contexto que ya se ha señalado previamente. Por otra parte, el filósofo usa la palabra οἰκοδομική [oikodomikē] que es traducida al español como “construcción” o “arquitectura”, este término es de especial relevancia, ya que como se trató en el capítulo 3, apartado 3.2 (Oikodomía) de esta investigación, la relación entre el οἶκος [oîkos] (casa) y el ser humano está en amplia referencia simbólica y significativa. El término no se refiere únicamente a lo construido fácticamente, a la casa, sino que también añade todo el carácter que el ciudadano afronta al ser parte de la *polis*, así mismo en la posición que tiene en el núcleo familiar. Así entonces, en este pasaje aristotélico, la “técnica” de la “construcción” o de la “arquitectura” no se limita a ser pensada como la producción de un objeto arquitectónico llámese edificio, sino, a su vez, lo que se pro-duce está en relación a lo humano y al contexto en que se desenvuelve.

Por otro lado, en lo que se refiere a la τέχνη [tékhne], Aristóteles indica, en griego antiguo, que aquella, la *tékhne*:

ἕξις τις μετὰ λόγου ποιητική²²²

“es una disposición racional relativa a la fabricación”.

Sin embargo, habrá que fijarse que tal “disposición” es la traducción para la palabra ἕξις [hexis] que alude al acto de poseer, a un tener para disponer, a un estado o a un modo de ser dispuesto. Es por esto que algunos la traducen como “hábito” o “cualidad”, incluso podría decir que puede comprenderse como la capacidad que se tiene para hábilmente emplearla para un fin. Por otro lado, la palabra que Calvo ha traducido como “racional” proviene de

²²¹ De aquí en adelante las definiciones y referencias a términos griegos fueron obtenidos de diferentes fuentes. Estas pueden ser: Diccionario didáctico interactivo griego-español, DiccioGriego, <https://www.diccioGriego.es>; Perseus Digital Library, Ed. Gregory R. Crane. Tufts University, <http://www.perseus.tufts.edu>; LSJ Ancient Greek dictionaries, <https://lsj.gr>; Diccionario Glosbe, <https://es.glosbe.com/>.

²²² Trasliteración: hexis tis metá logou poiētikē.

λόγου [logou] que se forma a partir de λόγος [lógos] la cual tradicionalmente se ha traducido como “idea”, “razón” o incluso “ciencia”, como por ejemplo la palabra biología que se ha definido como ciencia de lo vivo. No obstante, el *lógos* es principalmente “palabra”, “discusión”, “conversación”; para lo cual Heidegger menciona en *Ser y Tiempo* que *lógos* es fundamentalmente un “decir”, y al respecto expresa:

[...] λόγος [lógos], significa tanto como δηλοῦν [dēloun - revelar], hacer patente aquello de lo que se habla en el decir. Aristóteles ha explicitado más precisamente esta función del decir como un ἀποφαίνεσθαι [apophainesthai - mostrar]. El λόγος [lógos] hace ver algo (φαίνεσθαι), vale decir, aquello de lo que se habla, y lo hace ver para el que lo dice (voz media) o, correlativamente, para los que hablan entre sí. El decir “hace ver” desde, ἀπο ..., desde aquello mismo de que se habla.²²³

De esta manera Heidegger expresa no un *lógos* estático a la manera tradicional, sino uno que se encuentra en flexibilidad y que se da a partir de lo que se dice. Este decir es capaz de mostrar o revelar aquello de lo que se habla, de esta manera “el habla”, o el *lógos*, como palabra que devela, es la que otorga razón.

En la parte final de la oración, en lo “relativo a la fabricación” habrá que notar que viene de μετὰ [metá] y ποιητική [poiētikē], respectivamente. La primera palabra, tal vez, ya muy sonada, ha sido comúnmente mal interpretada como “más allá” en el sentido de algo que parece estar en otro plano diferente al de la realidad. Sin embargo, *metá* aquí tiene la intención de funcionar como preposición, principalmente se puede traducir como “para” (en función de), “hacia” (encaminado a), “con” (junto a/de), “en” (como causa), “entre / en medio de” (posición). Es por esto que aquí Calvo la traduce como “relativo”, ya que apunta que la *tékhnē* va dirigida hacia, es útil para, sucede a través de o se da por, lo que llama “fabricación”.

En referencia a este último término, fabricación, vemos que está traducido de la palabra ποιητική [poiētikē] que proviene de ποίησις [poiēsis], este término alude principalmente al “hacer”, a la “producción”, pero como menciona Marcelo Zambrano, para los griegos, específicamente en Platón, la

²²³ Martin Heidegger, “El método fenomenológico de la investigación”, *Ser y Tiempo*, traducción Jorge Eduardo Rivera (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997), §7 B, 55.

idea de *poiēsis* “se establece como toda causa que haga pasar cualquier cosa del no-ser al ser,”²²⁴ es decir, como veníamos anticipando, poner en existencia algo a partir de traerlo a la presencia. Sin embargo, como continúa exponiendo Zambrano, Platón usaba esta noción tanto para lo que producía el hombre como para lo que producía la naturaleza. Es entonces que con Aristóteles se traza la diferencia entre lo que se produce en la naturaleza y lo que producen los hombres, estableciendo que lo producido por el hombre se origina a partir del ser humano, no de los productos. En la perspectiva aristotélica los productos producidos por el hombre no pueden producirse a sí mismos, mientras que, lo producido en la naturaleza tiene su origen en ellos mismos; así una flor que es producida por una semilla es traída a la presencia desde ella misma. En esta diferencia Zambrano añade que, desde Aristóteles, el tipo de actividad productiva del ser humano está determinada por una causa externa a lo producido y no se daba por azar o de forma espontánea. Es por esto que Aristóteles en el pasaje citado menciona en griego antiguo:

καὶ ὄν ἢ ἀρχὴ ἐν τῷ ποιοῦντι ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ ποιουμένῳ²²⁵
“cuyo principio reside en el fabricante y no en lo fabricado”

Notando también que aquí para principio usa la palabra ἀρχή [arkhē], que algunos han preferido traducir como “causa eficiente” en el sentido de que este principio es la causa de lo producido, el origen que provoca traer algo de lo no-existente a la presencia.

Ampliando la comprensión del pasaje aristotélico desde la terminología griega se deja ver que lo que se produce a partir de la actividad de proyectar en el campo de la *oikodomía*, la arquitectura, no se origina en el producto producido (las edificaciones), ni tampoco la técnica para producirlo radica en el hecho del dibujo o de la Disposición vitruviana, podemos entonces interpretar que el sentido del pro-*iection*, o del pro-ducir, está en cómo el ser humano mantiene un diálogo, desde el *lógos* que devela, con el *ser* de lo que intenta producir, abriendo la posibilidad de mostrar lo no-existente conformándolo desde la técnica poética.

²²⁴ H. Marcelo Zambrano, “Las nociones de poiesis, praxis y techné en la producción artística”, *Revista Prácticas Artísticas Contemporáneas*, vol.07, 2019: 40-46, 42, <http://www.revistaindex.net/index.php/cav/article/view/221>

²²⁵ Trasliteración: kai hōn hē arkhē en tō poiounti alla mē en tō poioumenō

Sin embargo, espero, he llegado a esclarecer un poco la idea de la actividad de proyectar a través del pasaje aristotélico, todavía hay una idea que quisiera revisar, Aristóteles menciona lo siguiente:

ταὐτὸν ἂν εἶη τέχνη καὶ ἕξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική²²⁶
“sería lo mismo técnica que disposición acompañada de razón
verdadera relativa a la fabricación”

Como se observa en la oración, varias de las palabras griegas ya son conocidas como τέχνη [tékhne], ἕξις μετὰ λόγου [hexis metá logou] y ποιητική [poiētikē], sin embargo, aquí se añade al *lógos* lo que Calvo traduce como “verdadera”, la palabra en griego es ἀληθοῦς [alēthous] que proviene de ἀλήθεια [alētheia] que generalmente se ha traducido como “verdad” o como algo verdadero que corresponde con la realidad, es decir, si algo está presente en la realidad significa entonces que es verdadero. Pero, desglosando la palabra, está formada “por ‘ἀ-’ como carencia de y el verbo ‘λανθάνω’ [lanthanō] que significa estar o permanecer oculto,”²²⁷ por lo que de ahí la relación entre lo que no está oculto es lo que es verdadero. Al respecto de esto Heidegger apunta que el sentido de lo verdadero se presenta en la actividad del no-ocultar o del des-ocultar a partir del *lógos*, así entonces el filósofo alemán expresa:

[...] porque el λόγος [lógos] es un hacer ver, por eso puede ser verdadero o falso. Asimismo, es de fundamental importancia liberarse de un concepto constructivo de la verdad que la entiende como “concordancia”. Esta idea no es en absoluto primaria en el concepto de la ἀλήθεια [alētheia]. El “ser verdadero” del λόγος [lógos], es decir, el ἀληθεύειν [alētheuein], significa: en el λέγειν [legein - hablar] como ἀποφαίνεσθαι. [apophainesthai - mostrar], sacar de su ocultamiento el ente del que se habla, y hacerlo ver como desoculto (ἀλήθε), es decir, descubrirlo.²²⁸

En entonces que la “razón verdadera” que acompaña a la *tékhne* es realmente un *lógos alētheia*, es decir, si el *lógos* muestra o devela es por la escucha que mantiene con el *ser* del *ente*. En este sentido para redondear, la

²²⁶ Transliteración: tauton an eiē tekhnē kai hexis meta logou alēthous poiētikē.

²²⁷ Enciclopedia Herder, Editorial S.L. *Alētheia*, en línea: <https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Al%C3%A9theia>

²²⁸ Heidegger, *Ser y Tiempo*, Rivera, §7 B, 56.

tékhnē que trae hacia delante, que pone en la presencia lo no-existente, es la técnica *poiética* que desde el hablar que desvela, o a partir del *lógos* que des-oculta, descubre, desde el recuerdo y la memoria; es decir, llevar adelante con la mirada al frente y atrás aquello que puede ser verdadero o falso, el *ser* y el *no-ser*.

En el caso de la arquitectura el sentido de esta *tékhnē* reside en la actividad de proyectación, un proyectar que es *poiético* en la medida de lanzar hacia delante lo que no existía y poner en la presencia desde el *lógos* que des-oculta o recuerda lo relacionado a la *oikodomía*, es decir, al vínculo estrecho físico y ontológico, material y simbólico, entre el ser humano, el contexto en el que se desenvuelve y con quién se desenvuelve, esto es, en donde habita, cómo lo hace y junto a quién lo hace. Este sentido del proyectar abre camino para que el proyecto arquitectónico pueda ser pensado de distintas maneras, sobre todo algo que me parece relevante e interesante para rescatar es, que pueda ser pensando no desde el objeto arquitectónico ni desde la técnica mecanizada que tiende a copiar, sino meditado desde las experiencias de quienes proyectan; en este sentido el proyectar es siempre una aproximación a lo habitar en gerundio. Así mismo, ha de considerarse que la actividad de proyectar no solo la realizan los que están dentro del campo de la arquitectura, sino que es, puede y debe ser una actividad que se realiza en colectivo entre quienes pro-ducen, configuran, materializan y más que nada por quienes habitan.

4.4

La posibilidad de proyectar el mundo circundante habitable

Anteriormente se mencionó un poco del mundo circundante o el término *Umwelt* propuesto por Jakob von Uexküll, quien exponía que el mundo circundante es particular a cada especie y se constituye en el intercambio o relación entre el entorno y el sujeto, formándose así una sintonía o un ajuste entre ambas partes, modificándose mutuamente. El mundo circundante no es entonces la mera descripción de lo que hay alrededor, sino que no se puede entender sin el sujeto que habita en él. De esta manera presenta Robert Bartra algunos otros pensadores que, al haber caído en cuenta ante esta importante relación, reflejan ideas centrales en su pensamiento. Por ejemplo, menciona que para el filósofo Ortega y Gasset el vínculo con su mundo circundante, y viceversa, de cierta manera lo complementa; él menciona “yo soy yo y mi *Umwelt*”²²⁹. Otro caso es tanto el de John Locke como de Jean-Jaques Rousseau quienes encontraban la importancia del entorno social para el individuo.

Si bien la noción de *Umwelt* que propuso Jakob von Uexküll estaba primeramente enfocada hacia la reflexión del mundo animal, pronto se puede trazar también esta misma relación con el mundo del ser humano. Es ahí donde el sistema que comprende el mundo circundante de diferentes especies se

²²⁹ Robert Bartra, *Cerebro y libertad. Ensayo sobre la moral, el juego y el determinismo* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013), 62.

diferencia no a partir de una jerarquía o rango de superioridad, sino por el grado de complejidad; siendo entonces el sistema de signos que comprende el *Umwelt* del ser humano más complejo que el que el de la garrapata, por ejemplo. El presentar la idea de que cada mundo circundante es particular a cada especie, y posiblemente a cada individuo, a partir de la subjetividad, abre la puerta para pensar que el término mundo circundante no queda encerrado o encasillado como un entorno ajeno o un ambiente externo indiferente como un escenario distante, sino que habrá que considerarlo como esa parte significativa del mundo que está en una interconexión muy próxima con el sujeto, y es en la medida de cultivar este enlace que el *Umwelt* se fortalece. Es por esto que la noción de von Uexküll ha tenido impacto en diferentes reflexiones posteriores para pensar el sistema de la vida y de lo vivo en relación al mundo que habita y cómo lo hace.

Como consecuencia de los aportes de von Uexküll es posible para el semiólogo Yuri Lotman pensar, en referencia al concepto de biosfera, que el lugar donde habitan todas las especies, al necesitar del intercambio de signos para la comunicación, se convierte en una región semiótica; por lo que para Lotman esta se puede denominar semiosfera. En palabras de la Dra. Silvia Barei, la sermiosfera de Lotman “domina la idea de conjunto y de transformación y se entiende como un espacio semiótico fuera del cual es imposible la semiosis.”²³⁰ En este sentido, en referencia a lo biológico, esta noción está emparentada con la idea de “nicho ecológico” la cual tiende a exponer que hay una cierta región en donde alguna especie se desarrolla, pero contemplando al entorno como un agente pasivo en donde dicha especie toma los recursos necesarios del ambiente para su supervivencia. Así entonces esta primera definición de semiosfera trata de exponer las relaciones semióticas de las especies, pero dejando al ambiente o entorno como un escenario. Es así que como explica Barei, el biólogo Jesper Hoffmeyer amplía la comprensión del término para exponer el sistema semiótico para todo el mundo de la vida, entendiendo, como Uexküll, que hay una relación biunívoca entre especie y entorno que está determinada por el proceso de significación. Así es que para Hoffmeyer el nicho, anillo o círculo ecológico que comprende cada especie es un “nicho semiótico”. De nuevo en palabras de la Dr. Barei, para Hoffmeyer

²³⁰ Silvia Noemí Barei, “Semiosferas: de la Semiótica de la Cultura a la Biosemiótica, y articulaciones”, revista *Intexto*, no.37, diciembre 2016, 118-131, 119. En línea: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/67391>

dentro de la semiosfera “todo organismo viviente en el planeta desarrolla un universo, siempre complejo de actividades sígnicas que implican un doble trabajo: ocupar su propio ‘nicho semiótico’ y conocer su propio entorno.”²³¹

Aun cuando von Uexküll expone su teoría del *Umwelt* a partir de la relación del mundo de la percepción y el mundo de los efectos, y que esta est orientada a la descripción de un mundo físico particular, trae como consecuencia la reflexión en torno a la posible evolución de las especies en donde se pone en duda la postura de la selección natural darwinista y coloca un camino para pensar que la transformación, evolución y ajuste de las especies y los entornos se da de manera simultánea y continua. Así mismo la idea de semiosfera de Lotman o de Hoffmayer muestra la relación semiótica que se presenta en todo organismo viviente que preserva el hecho constante de la vida. Es entonces que en esta permanente evolución o ajuste, se ha identificado como factor diferencial entre animales y *homo sapiens* que este último como organismo complejo ha desarrollado particularmente el uso del lenguaje referencial y simbólico como forma de comunicación.

Así también el filósofo Ernst Cassirer, quien conoca la propuesta de von Uexküll, considera que la implicación que conlleva el establecer que el mundo no es igual para todas las especies está en que los fenómenos de la experiencia serán variados dependiendo la interpretación de los mismos. Para Cassirer la diferencia entre la especie del ser humano y los animales est en que el ser humano no solo tiene “reacciones orgánicas” inmediatas ante los estímulos de su entorno, es decir, no solo hay reacción ante señales, sino que también ha desarrollado lo que denomina “respuestas humanas” que estn insertas en un proceso que toma tiempo, meditación o reflexión. El filósofo menciona que, ante este tipo de respuestas, el ser humano no puede escapar y por esto es que su mundo es tanto físico como simbólico. El mundo creado por el hombre se envuelve dentro de narraciones mticas, imágenes metafóricas o rituales significativos; es en estas expresiones simbólicas que se despliega el mundo de lo humano que, a su vez, está enlazado con un lugar. Así es como Cassirer defiende la idea de un ser humano como “animal simbólico.”²³² Esto no

²³¹ Barei, *Semiosferas, Intexto*, 120.

²³² La caracterización del ser humano como “animal simbólico” se determina en parte de las teorías de Jakob von Uexküll, pero también se traza desde la postura que pone al ser humano como “animal racional” principalmente propuesto por Charles Morris. La noción de racional, probablemente parte desde una noción aristtelica, tal vez, no entendida de manera muy clara y trasladada al sistema moderno de lo racional que apunta a mirar a la superficialidad abstracta,

significa que en las especies animales con menor grado de complejidad no haya un sistema lingüístico o que no haya comunicación, sin embargo, esta diferencia apunta a señalar que mientras las demás especies han realizado esta comunicación a partir de señales de tipo causa-efecto y que se ha desarrollado a partir de la imitación y repetición, en el ser humano la comunicación se da a partir de la interpretación, es decir, hay un discurso el cual puede tener muchas variantes y significados diferentes dependiendo la intención y el contexto.

En este sentido Hoffmeyer traza una relación entre la teoría del lenguaje de Terrance Deacon y la postura simbólica del ser humano. Para Deacon el tratar de encontrar la diferencia en el uso del lenguaje entre animales y el ser humano lo lleva a acercarse a la teoría del signo Charles Pierce, en particular en lo que respecta a las tres partes en que según Pierce se puede dividir el signo, y así encontrar la referencialidad entre signos y objetos. Esta división corresponde al *ícono*, *índice* y *símbolo*. Hoffmeyer explica que, por ejemplo, cuando estamos en una ciudad extranjera y entramos al subterráneo vemos o percibimos señales, *íconos*, que para nosotros son ajenas mientras que para los habitantes del lugar son totalmente conocidas y comprensibles. En tanto que se incorporan los *íconos* en la comprensión, por el acto de la asociación constante, se comienza a relacionar con sus significados específicos; para seguir con el ejemplo, los colores en el metro, las imágenes, diagramas, etc. pasan de *íconos* a *índices*, una vez se relaciona la señal con el significado. Los objetos de la realidad comienzan a establecerse como elementos significativos porque señalan un significado particular y así comunican algo específico. En el mundo de los animales la asociación de objetos con ese algo específico los ayuda a entender concretamente los significados de señales sonoras o visuales y de esta manera desenvolverse en su mundo circundante. Siendo así para Hoffmeyer el *ícono* está relacionado estrechamente con la percepción y el *índice* con lo que se asocia eso que se percibe.

En este tipo de indexación, es decir, el paso de *ícono* a *índice*, también está presente en el mundo del ser humano, Deacon pone de ejemplo la relación

así se asocia lo racional con la razón y por lo tanto con el empirismo lógico y el lenguaje científico abstracto. Cassirer menciona: “la razón es un término verdaderamente inadecuado para abarcar las formas de la vida cultural humana en toda su riqueza y diversidad, pero todas estas formas son formas simbólicas. Por lo tanto, en lugar de definir al hombre como un *animal racional* lo definiremos como un *animal simbólico*”. En Ernst Cassirer, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1968), 27.

que se hace entre humo y fuego,²³³ en donde dicha relación se establece con base en la experiencia, asociación y correlación de un fenómeno del humo con algo que se quema y así con el fuego. Por otro lado, para que el *índice* se convierta en *símbolo* debe sentar sus bases primeras en la indexación, pero también fundarse sobre convenciones sociales y culturales, para que así la asociación no solo sea física y significativa sino también simbólica, y cobre un sentido diferente; como, por ejemplo, el clásico *ícono* de un ave volando que como *índice* se asocia con una paloma y que como *símbolo* cultural e universal se refiere a la paz.

Observa Hoffmeyer que en el lenguaje hablado del ser humano las palabras generalmente son nociones o conceptos que se utilizan sin un referente significativo asociativo, es decir, generalmente las palabras que utilizamos hacen referencia a algo cuyo significado, generalmente, no nos es difícil comprender, aunque no tengamos o conozcamos plenamente su referente físico. Estas, las palabras, cobran sentido en sus combinaciones y conforme a lo que hacen referencia, además es necesario que a quien se las comunica también entienda la relación simbólica y la referencia significativa para lograr una verdadera comunicación. El lenguaje entonces es simbólico por excelencia, pero para ser comprensible es necesario entender las dinámicas culturales particulares, en cierto sentido, el sujeto es simbólico por el lenguaje, pero también porque forma parte de un contexto y entorno social; hay entonces de nuevo una relación entre el sujeto y su entorno. Como menciona Hoffmeyer:

[...] El acceso al escenario de la comprensión simbólica depende claramente del establecimiento previo de un rico mundo interior [aludiendo al *Innerwelt* de von Uexküll] de relaciones que se distancian (de manera significativa) de las relaciones físicas con las relaciones de causa y efecto del mundo externo. La capacidad para imaginar un mundo no existente necesariamente – en otras palabras, pensar lo imposible – es la clave para distinguir entre *el-mundo-en-sí-mismo* y *el-mundo-para-nosotros*.²³⁴

²³³ Jesper Hoffmeyer, “De animal a humano”, en *Semiótica de la Cultura / Eco-semiótica / Biorretórica*, Edición María Inés Arrizabalaga, (Córdoba: Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2013), 44.

²³⁴ Hoffmeyer, “De animal a humano”, *Semiótica de la Cultura*, 48.

El potencial que tiene la especie humana desde el lenguaje simbólico para imaginar mundos nuevos es lo que hasta el momento lo ha distinguido de las especies animales, cuyo mundo se rige únicamente por la referencialidad significativa concreta. Es por esto que es importante la noción de *Umwelt* de tal manera que, al pensar el mundo circundante, en relación con la transformación del mundo externo y de uno mismo, se vuelve necesaria la reflexión desde el campo semiótico y hermenéutico, considerando que cada parte que sea pro-yectada o pro-ducida estará en relación biunívoca entre hábitat y el que habita.

Si bien estas ideas del lenguaje y del mundo circundante son enriquecedoras y dan una perspectiva diferente o más amplia para tratar la relación humano-entorno en lo individual y colectivo, ¿cómo acercarse desde esta postura al campo de la arquitectura, sobre todo en el proceso que involucra la producción de la arquitectura o de lo arquitectónico? Ante la pregunta anterior, me parece que no hay una única respuesta, ya que está en cada uno encontrar el camino que pueda responderla de la mejor manera, e incluso esta respuesta puede ser flexible o cambiar con el tiempo; sin embargo, pienso que uno de los posibles acercamientos radica precisamente en la actividad *poiética* del proyectar, que se estuvo revisando en el apartado anterior. Dentro de este pro-yectar, que trae a la presencia algo que antes no existía, está la singular actividad de imaginar, de relacionar o asociar. En cierto sentido como señala Gastón Bachelard, la imaginación no se trata de crear algo a partir de nada, sino que esta peculiar actividad involucra la “deformación” de imágenes, es decir, se parte de algo para asociarlo, modificarlo, apropiarse de las primeras imágenes y así estas convertirlas en otras nuevas y diferentes, es un acto cognitivo, pero también sensible. Entendiendo la imaginación desde un campo abierto y flexible permite así el movimiento, y con esto, capacidad de entrar en el campo de lo posible en donde lo imaginado no es el resultado del empleo de metáforas sino proviene de la experiencia misma. A pesar de que en este sentido la imaginación abre la puerta al producir del proyectar, habrá que considerar que lo imaginado no es todavía un objeto de la realidad, sino como rescata Bachelard en palabras de Benjamin Fondane, es “un buen conductor de lo real.”²³⁵

²³⁵ Gastón Bachelard, *El aire y los sueños* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 14.

De ahí que, me parece, que es posible enlazar lo dicho anteriormente con la interpretación de Erwin Panofsky acerca de la perspectiva renacentista. Pese a que esta no es realmente el modo en que el ojo mira, es también una de las formas posibles de mirar, y desde Brunelleschi la perspectiva lineal no solo construye matemáticamente el espacio tridimensional en dos dimensiones, sino que mantiene la relación del que mira con lo que está mirando, es decir, pone énfasis en que lo que se mira es mirado por alguien en un punto preciso; sujeto y entorno están conectados. Para Panofsky en la perspectiva es importante la relación que se mantiene entre la representación técnica y el espacio que se manifiesta en dicha representación, viendo así la perspectiva como una forma de mirar o una “ventana” para concebir un espacio.

Como menciona la profesora en teoría e historia del arte Margaret Iversen, Panofsky en su libro *Perspective as Symbolic Form* no solo pone la perspectiva como la creación de un sistema de representación que involucra tanto al espacio como al espectador que mira y se encuentra en ese espacio, sino que también se traza una brecha en la forma de representar el espacio entre el modelo “antiguo” o de la “Antigüedad Clásica” y el “renacentista” o “moderno”²³⁶ y así se da un cambio histórico. Estos dos modelos forman, a su vez, una clara concepción espacial determinada particularmente por una forma de mirar (modelo antiguo) y una forma de crear (modelo renacentista). En la Antigüedad Clásica, menciona Panofsky, la forma de entender el espacio estaba estrechamente relacionada con una forma psicofisiológica de ver, esto es, el mirar en un estado de percepción pura siempre será un hecho heterogéneo en donde cada punto que se observe será singular y distinto. Así también en la medida de este mirar que percibe se reconoce que las cosas se miran con lo que denominamos actualmente como aberraciones ópticas, es por esto que en la antigüedad se distorsionaban las dimensiones de los objetos para lograr percibir un efecto de plena horizontalidad o verticalidad y mitigar la curvatura óptica. Mientras que con el modelo moderno o renacentista la perspectiva, y así el espacio no solo se ve, sino que se construye.

Este modelo que construye desde la exactitud matemática abstracta permite establecer un espacio homogéneo, el espacio geométrico supera al espacio psicofisiológico, en palabras de Panofsky, esta nueva perspectiva

²³⁶ Margaret Iversen, “The Discourse of Perspective in the Twentieth Century: Panofsky, Damisch, Lacan”, *Oxford Art Journal*, vol. 28, no. 2, 2005, pp. 191-202, 195.

lograba “una construcción espacial unitaria y no contradictoria, de extensión infinita, ..., en la cual los cuerpos y los intervalos constituidos por el espacio vacío se hallasen unidos según determinadas leyes al *corpus generaliter sumptum*.”²³⁷ Así entonces bajo este modelo las dimensiones de los objetos en la perspectiva, ancho, largo y alto, quedaban anclados a la red de trazo que la determinaba. De hecho, la profesora Iversen relaciona esta concepción dual con el lenguaje trazado por Cassirer, en donde el modelo antiguo se ajustaba a la percepción sensible como en el lenguaje primitivo de los animales y el modelo renacentista abstracto es comparado con el lenguaje simbólico que mantenemos como especie humana.²³⁸

Si bien podríamos considerar que la forma antigua de representar respondía más hacia una forma más empática de mirar y menos abstracta, el modelo renacentista cambió la forma de mirar la relación entre lo que se ve, se produce y se crea. Así mismo habrá que distanciarnos un poco de la total abstracción matemática y de la geometría perfecta de este modelo para considerar que esta perspectiva es creada por alguien con una intención particular, es decir, dentro de la objetividad que presenta este modelo habrá que encontrar la subjetividad desde donde se produce y que a su vez intenta mostrar. Como rescata Iversen en palabras de James Elkins, cuando se habla de perspectiva es en parte filosofía y en parte geometría, y es a partir de ahí que uno puede tender a interpretar más hacia un sentido que a otro, hacia uno más simbólico o a uno más técnico, es entonces que cobra importancia la tarea de encontrar el equilibrio entre ambas.²³⁹

Por otro lado, Iversen explica que para el filósofo francés Hubert Damisch la perspectiva “tiene muchas de las propiedades de un enunciado. Este sistemáticamente organiza el material y posiciona el ‘yo’ sobre su correlativo ‘tu’.”²⁴⁰ Por tanto, como veníamos diciendo, la construcción de la perspectiva moderna permite establecer una relación entre el sujeto que observa y el entorno, esta construcción además está sustentada en el modo en que se produce dicha imagen, así es que no solo se representa el mundo tal

²³⁷ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Trad. Virginia Careaga (Barcelona: Fábula Tusquetes, 2003), 46. La locución latina *corpus generaliter sumptum* hace alusión a la concepción hecha por Arnold Geulincx, discípulo de Descartes, se refiere básicamente al “cuerpo tomado en sentido general”.

²³⁸ Iversen, “The Discourse of Perspective”, *Oxford*, 197.

²³⁹ Iversen, “The Discourse of Perspective”, *Oxford*, 194.

²⁴⁰ Iversen, “The Discourse of Perspective”, *Oxford*, 198.

cual es, sino que se crea uno nuevo. Así que para Damisch este modelo no es solo una forma de ver, sino también una forma de conocer y de esta manera es posible concebir la perspectiva como una forma simbólica.

No obstante, este modelo es el que ha imperado desde entonces para la construcción de imágenes, ha prevalecido también la visión técnica, matemática o geométrica que separa al observador del mundo o el posible mundo que muestra dicha imagen, ha prevalecido así una distancia entre lo que se observa y el observador, y para acercar esta distancia conviene detenerse ante la imagen, hacer una lectura y establecer un diálogo con la misma, como lo concibe Damisch, una lectura con el otro. Así entonces la imagen en perspectiva nos exige el proceso hermenéutico en el cual la imaginación bachelardiana no debe pasar desapercibida. En esta idea, en la perspectiva hay un elemento que por lo general se pasa de largo, este es el sentido de el o los puntos de fuga del cual está construida la imagen. Inicialmente una imagen pareciera que está ahí para ser observada, pero también es necesario encarar la imagen como si esta nos observara para establecer una relación entre lo observado y nosotros.

Como, por ejemplo, el panel renacentista de *La ciudad Ideal* llamada de “Urbino” cuyo origen es un poco incierto, pero se cree que procede desde la corte de la ciudad de Urbino en Italia durante el reinado de Federico de Montefeltro (1444-1482), el autor de la pintura es desconocido, pero ha sido atribuida tanto a Piero della Francesca, Fra Carnevale e incluso a Leon Battista Alberti entre otros. Este panel que está dibujado bajo el modelo moderno en perspectiva a un punto de fuga es posible leerlo desde diferentes ángulos, además de las posibles interpretaciones que se puedan hacer de la propuesta en sí como ciudad ideal es relevante mencionar que este panel con otros dos más, Baltimore y Berlín, por las características formales de las edificaciones pintadas, aluden a ciertos modelos de ciudad ya establecidos, en el caso de Urbino, se puede interpretar que la traza urbana y sus edificaciones responden a la ciudad de Florencia, en particular al Baptisterio de San Juan frente a la catedral de Santa María del Fiore, prácticamente justo en el punto desde donde Brunelleschi hace su experimento con placas y espejos para hacer el trazo matemático perspectivo. Cabe resaltar que este particular tema merece una profunda investigación, ya que no es posible asegurar que el autor haya intencionalmente querido expresar el modelo de la ciudad florentina, sin embargo, se traza esta relación para establecer que, desde ya, está presente el

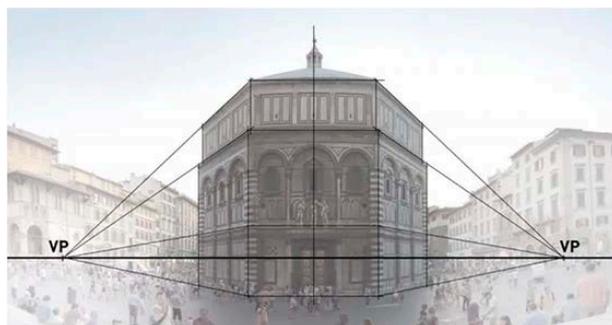
sentido relacional simbólico entre lo pintado con lo que pudiera representar el esquema florentino de ciudad, y las posibilidades que trae la perspectiva como un cambio de paradigma visual desde este preciso punto.

Además de la primera lectura también se puede decir lo siguiente: La imagen está construida desde el punto del observador, esto es, el observador al entrar en la lectura de la imagen se convierte, a través de la imaginación en un sentido relacional, en el habitador. Dentro de la escena no hay escalas humanas, pero en los edificios las escalas de vanos y macizos permiten tener una idea de las alturas, así como también desde del trazo del piso y de los elementos constructivos se permite establecer una idea espacial. Las columnas que se presentan en primer plano apuntan a señalar que dentro de ese espacio puede suceder algo diferente a todo lo demás, también los edificios al estar levantados por un plinto o base se marcan como independientes del piso en general. Además, se observa que todo el espacio entre las construcciones es homogéneo, es decir, no hay una jerarquía real que diferencie el tránsito de peatones con algún otro uso del espacio público.

Así mismo también se muestra que los edificios están separados unos de otros logrando así tener independencia, pero permitiendo abrir espacios para que suceda la interacción de iluminación y ventilación al interior. Por otra parte, al fondo se observa una pequeña parte de la escena natural afrontando que la ciudad dialoga con ciertos límites o fronteras naturales, dejando a la imaginación esta conexión. Pero en la lectura no solo de lo que observamos, sino de quien nos observa, el edificio central en donde se coloca el punto de fuga abre su puerta incitándonos ir a ese lugar, incorporando la posibilidad del misterio ante lo que en principio se consideraba como totalmente develado, así que en el sentido pro-yectual, en el sentido de develar o des-ocultar, la imagen necesita varias lecturas para ser realmente observada, además de múltiples interpretaciones que permitan acercarnos al lenguaje simbólico que la imagen presenta. El sentido de la perspectiva desde sus fugas tiene la fuerza para atraer de tal forma que atrapa al espectador, observador, o mejor dicho el que habita la imagen, “las ventanas y las puertas entre abiertas de los paneles de ‘Urbino’, de acuerdo con Damisch, están observándote con todos sus ojos.”²⁴¹ Otra importante noción, que ha sido mencionada ya, es que en el ejercicio del interpretar y del proyectar, como mencionaba Tomas Maldonado,

²⁴¹ Iversen, “The Discourse of Perspective”, *Oxford*, 200.

implica mirar hacia atrás y hacia adelante, es por esto que podemos relacionar la actividad de la imaginación como la concibe Bachelard, como una actividad fenomenológica dinámica que crea, así entonces esta imaginación “es capaz de hacernos crear lo que vemos.”²⁴²



- 1_ *La Città Ideale* (La Ciudad Ideal) Panel Urbino 1475-1480. Autor desconocido.
 2_ Fotografía frontal del Baptisterio de San Juan. Florencia, Italia.
 3_ Sistema de perspectiva lineal sobre fotografía del Baptisterio de San Juan en Florencia, Italia con contexto de los edificios cercanos.

²⁴² Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación*, Trad. Ida Vitale (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013), 17.

Retomando un poco las nociones esbozadas acerca del *Umwelt* propuesto por el etnólogo Jakob von Uexküll cabe señalar que a pesar de que pone de manifiesto que los mundos circundantes estén formados por la percepción sensible, es también a partir de la repetición de experiencias personales que el sujeto va desarrollando subjetividades, las cuales el etnólogo llama “mundos circundantes mágicos”. Estos mundos afrontan la característica de ser indispensables para interpretar la realidad objetiva, es decir, es a partir de las realidades subjetivas que se otorgan signos perceptuales simbólicos y efectos particulares para entonces determinar la realidad objetiva. Esto me da pauta para pensar que en el campo de la arquitectura el proyecto y su representación ha cumplido ese papel entre lo imaginario y lo real, y de esta manera Victoriano Saiz expone que el arquitecto italiano Aldo Rossi coincidía con Boullée en que “la arquitectura era, antes que cualquier otra cosa, una operación mental,”²⁴³ por lo que para Rossi la arquitectura se presentaba ya desde el proyecto, en ese proceso que funde la utopía con la posibilidad de lo real. Es entonces que a través de la proyectación es posible expresar la imagen del mundo circundante habitable imaginado que se abre en sentido dialéctico, de manera que está relacionada con el pasado, con las experiencias y vivencias. Como menciona poéticamente Hugo Mujica en las palabras de Albert Béguin acerca del sueño en relación con la imaginación y la utopía:

[...] no hay conocimiento que no se alimente de las fuentes del sueño.
... la verdadera enseñanza del sueño está en ... saber que el orden aparente de las cosas no es el único orden. De vuelta del sueño, la mirada humana es capaz de ese asombro que se experimenta cuando de pronto las cosas recuperan por un instante su novedad primera. Yo nazco a las cosas; ellas nacen en mí.²⁴⁴

De esta manera Rossi celebra la propuesta del artista Giovanni Antonio Canal –Canaletto– quien además de ser popular por sus pinturas de Venecia también popularizó el tema pictórico del *capriccio*, este reúne en una escena elementos tanto de la realidad como de fantasía o imaginados. En uno de sus *capriccios*, *Capriccio con edifici palladiani*, Canaletto pinta el puente Rialto

²⁴³ Victoriano Sainz Gutiérrez, *Aldo Rossi. La ciudad, la arquitectura y el pensamiento*, (Buenos Aires: Nobuko, 2011). 62

²⁴⁴ Hugo Mujica, “El sueño, la imaginación y la utopía: saltos hacia lo ausente”, *Del crear y lo creado -3, Prosa selecta 2: Ensayo, Narrativa* (Madrid: Vaso Roto, 2014), 107.

en Venecia con la propuesta no construida de Andrea Palladio y a sus extremos otros edificios del mismo autor, a la izquierda el Palazzo Chiericati y a la derecha la Basilica Palladiana, ambos originalmente emplazados y contruidos en la ciudad de Vicenza, aproximadamente a unos 80km de distancia del puente de Rialto. Esta pintura en particular le sirve a Rossi para ejemplificar su concepto de “ciudad análoga”, el cual se refiere a una forma de proyectar que reúne objetos o partes de una ciudad plenamente contruidas, que por su vínculo con la memoria o por el significado simbólico, se enfrentan con elementos nuevos proyectados o imaginados, para así conducir hacia nuevas significaciones. La fortaleza de esta propuesta de Rossi radica en que el sentido del proyectar se encuentra en relación “lógico-formal” que se establece entre la historia, la significación y la realidad para lograr una asociación particular. Este sentido del proyectar, así como en la actividad de imaginar, no se enfrenta al papel en blanco ni crea algo de la nada, como contemporáneamente se piensa que alguna operación creativa es semejante a la de un dios creador, sino que en la medida en que esta asociación parte de algo, deriva a otra cosa y así lo nuevo cobra independencia. Rossi en esta relación de ciudad análoga con la pintura de Canaletto menciona:

[Los edificios de Palladio] se ponen juntos y se describen como si el pintor reprodujera un ambiente urbano observado por él. Los tres monumentos palladianos, de los cuales uno es un proyecto, constituyen así una Venecia análoga, cuya formación se realiza con elementos ciertos y vinculados a la historia de la arquitectura y de la ciudad. La transposición geográfica de los monumentos en torno al proyecto constituye una ciudad que conocemos, aunque se presente como lugar de puros valores arquitectónicos. Esta referencia me servía para demostrar que una operación lógico-formal podía traducirse en un modo determinado de proyección; de ahí viene la hipótesis de una teoría del planeamiento arquitectónico en la que los elementos están prefijados, definidos formalmente, pero en la que el significado que se desprende al término de la operación es el sentido auténtico, imprevisto, original, de la investigación. Esto es un proyecto.²⁴⁵

Cabe señalar que a diferencia del espacio representado en el panel de Urbino, Canaletto en el *capriccio* afronta el espacio urbano en uso; es de notar

²⁴⁵ Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, Trad. Joseph Ma. Ferrer-Ferrer, Francesc Serra i Cantarell (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 58.

que también está representada la vida de la ciudad logrando así una resonancia con el entorno imaginado que habita. El proyecto así entonces, en diálogo significativo y simbólico, proyecta un posible mundo circundante en la medida de esta asociación análoga, desde la cual no solo es pensado un objeto arquitectónico, sino que es referenciado a una posible forma de habitar con el contexto, no olvidando así el vínculo entre ser humano-entorno.



1_



2_



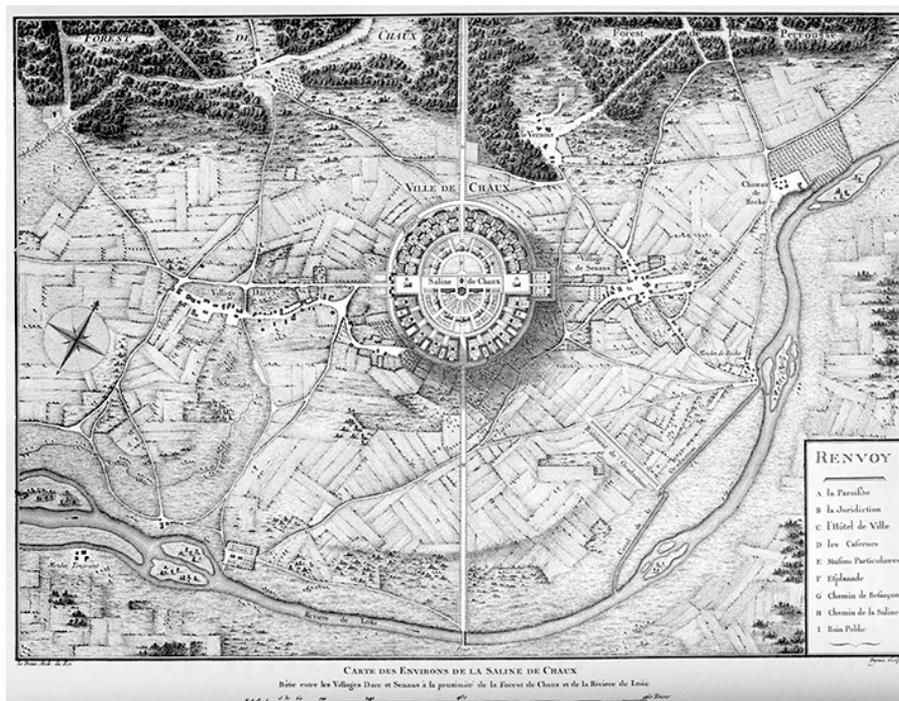
3_

1_ *Capriccio con edifici palladiani* 1750-1760. Giovanni Antonio Canal, Canaletto.

2_ Palazzo Chiericati 1550. Vicenza, Italia. Andrea Palladio.

3_ Basilica Palladiana 1549. Vicenza, Italia. Andrea Palladio.

Este tipo de asociación análoga que muestra Rossi al momento de proyectar se puede identificar ya en la propuesta del arquitecto francés Claude-Nicolas Ledoux para la ciudad ideal en Chaux, Francia. Ledoux dibuja en el sentido vitruviano de *Ichnographia* una huella del edificio en el entorno, en *Orthographia* unos alzados del edificio central y en *Scaenographia* realiza una perspectiva aérea, que vendrán incluidos en su libro *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation* (La Arquitectura vista desde la relación del arte, de las costumbres y de la legislación), en 1804. Para esta propuesta utópica, el arquitecto francés se basa en el conjunto de edificios para la Salina Real de Arc-et-Senans, un edificio que previamente él había construido en la misma región alrededor de 1775. Sin embargo, la propuesta del edificio a su vez contemplaba acercarse a una nueva concepción para edificios industriales en donde se mostraría la racionalización del trabajo, tema que culturalmente había estado en cuestión en aquel tiempo. En la propuesta utópica, Ledoux intenta formalizar las ideas para una nueva sociedad, tanto los edificios por sí mismos, su emplazamiento y el espacio público están en relación simbólica.



Carte des Environs de la Saline de Chaux 1775-1804. Claude-Nicolas Ledoux.

Al respecto de la determinación para la ubicación de los edificios la profesora en Historia de la Arquitectura Erika Naginski menciona que como resultado del funcionamiento de la ciudad es que se llevan a cabo las actividades dentro de la misma.²⁴⁶ Sin embargo, es posible interpretar los usos de los edificios y entender un poco de cómo está pensada la ciudad, Ledoux apunta también a un sentido metafórico o simbólico. En la lectura que hace Naginski menciona que el edificio central en la utopía, que corresponde al edificio existente de la fábrica de sal, representa un cambio de perspectiva y por lo tanto se vuelve la pieza central como símbolo de una nueva sociedad. Así mismo en una primera interpretación, sobre todo en la lectura de la vista en planta, la ciudad ideal parece estar amurallada y prácticamente negada al entorno, más que por dos calles que la atraviesa, sin embargo, en la vista en perspectiva se puede observar que dicha contención circular es más transparente y permeable con el entorno. De nueva cuenta retomando el simbolismo, pero esta vez en el emplazamiento circular de los edificios, Naginski apunta que “es una metáfora formal para la armonía de la existencia humana en la naturaleza”²⁴⁷ y para la explicación de esta lectura recurre al mismo Ledoux quien menciona:

[...] Todo es circular en la naturaleza; la piedra que cae en el agua propaga círculos infinitos, la fuerza centrípeta es contrarrestada innecesariamente por un movimiento giratorio, el aire y los mares se mueven en círculos perpetuos ... así que el pueblo de Chaux es un círculo inmenso con una forma tan pura como la que describe el sol.²⁴⁸

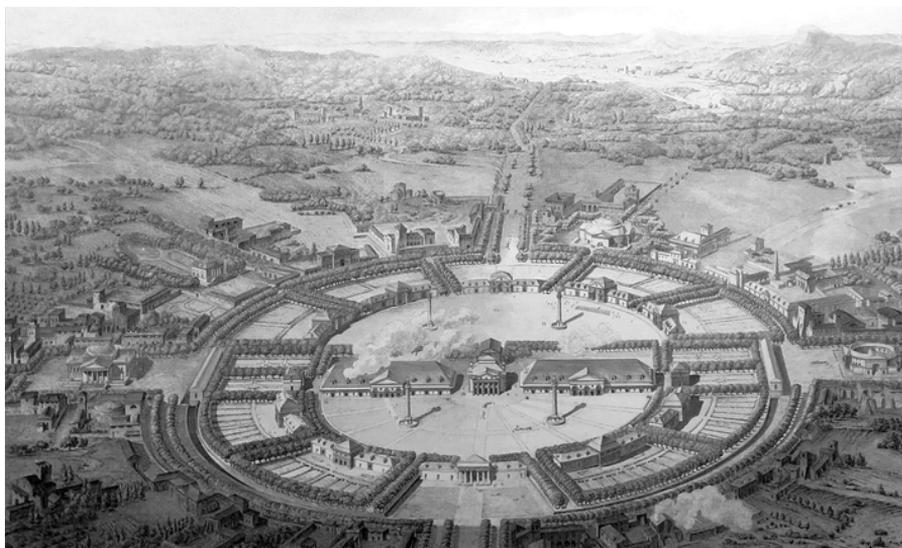
En una lectura rápida de la imagen se puede interpretar que existe una dicotomía entre el mundo natural y la ciudad, pero, me parece, que lo que intenta representar Ledoux es la posibilidad que tiene la capacidad humana de expandir sus horizontes, en este caso particular con la idea de una revolución industrial que traería consecuencias en el modo de habitar, colocando el potencial del ser humano en el centro. El arquitecto francés así determinaba

²⁴⁶ *The Architectural Imagination*, Erika Naginski, “Lecture 8. Drawing utopia: Visionary Architecture of the 18th Century. Ledoux’s Utopian City of Chaux”, Harvard University Graduate School of Design, curso aplicado en línea (2021): <https://pll.harvard.edu/course/architectural-imagination?delta=0>.

²⁴⁷ *The Architectura Imagination*, Naginski, “L8. Drawing utopia”.

²⁴⁸ *The Architectura Imagination*, Ledoux citado por Naginski, “L8. Drawing utopia”.

en su visión la supremacía del ser humano que conquista sobre el mundo natural, siendo así Ledoux mencionaría “confieso que tenía necesidad de hacer esta exposición para convencerme de que una gota de agua suspendida pudo, al caer, promover la industria y llevarla hasta el confín del mundo.”²⁴⁹ Más allá de compartir esta idea utópica lo relevante para mostrar es que lo que está representado en dibujo no necesariamente corresponde tal cual a la realidad, sino que habrá que hacer un ejercicio hermenéutico para interpretar lo expresado gráficamente, así entonces el proyecto devela una realidad posible desde la metáfora; de nueva cuenta, la imagen exige ser leída. Ante las posibles interpretaciones literales de su propuesta de ciudad ideal Ledoux expresa: “desgraciado aquel que no sabría ver materialmente más que lo que se le hace ver... si no es capaz de ver más allá, sin duda habrá sido poco favorecido por el astro bienhechor que fecunda la inteligencia.”²⁵⁰



Vista aérea La ciudad ideal en Chauv. 1775-1804. Claude-Nicolas Ledoux.

Regresando al arquitecto italiano Aldo Rossi quisiera abordar un proyecto no construido que me parece reúne ciertas características que ayudan a ejemplificar la relación del proyectar que produce desde lo significativo y

²⁴⁹ Claude-Nicolas Ledoux citado por Francisco Martínez Mindegúa en “Claude-Nicolas Ledoux, Las salinas de Chauv”, Dibujos ejemplares de arquitectura (blog), <http://www.mindegua.com/dibex/Ledoux-Chauv.htm>.

²⁵⁰ Ledoux citado por Martínez M., Dibujos ejemplares de arquitectura (blog).

simbólico, este es el proyecto presentado junto con Gian Ugo Polesello y Luca Meda para el concurso del Monumento a la Resistencia de Cuneo organizado por el mismo ayuntamiento en el año 1962. Si leemos solamente las láminas presentadas por los arquitectos italianos para el concurso, con una mirada pragmática, notaremos que se trata de un simple cubo de 12 metros por todos sus lados. Esta posible lectura fue la que les costó que el escultor Umberto Mastroianni ganara el concurso con una escultura en bronce, aunque abstracta, pero más tradicional en donde el visitante sólo tiene una relación visual con el objeto. El jurado del concurso consideró este proyecto como “purista”, sin embargo, habrá que tomar en cuenta que para la época ya se cuestionaba mucho la austeridad y formalidad del movimiento moderno, es por esto que posiblemente las características formales del edificio fueron rechazadas en una simple ojeada. La propuesta de los arquitectos italianos estaría ubicada en el Parque de la Resistencia ubicado en el borde este de la ciudad de Cuneo, a unos 600 metros de la Piazza Galimberti o la plaza central de la ciudad. Este parque se conforma como un borde de vegetación para la ciudad el cual tiene la característica de mitigar una pendiente natural de toda la región, por lo que el proyecto quedaría desplantado sobre una curva de nivel a unos 30m de altura sobre la región este de la ciudad. Es relevante mencionar tanto la ubicación como la forma, ya que para Rossi estos serán elementos significativos para lograr la intención de un monumento vivo, esto es, que por la interacción de los visitantes con lo construido detonara un acto de recuerdo y así preservar la memoria de los combatientes anti-fascistas. Así lo construido, a partir de la actividad *onto-fenomeno-lógica*, funcionaría como un objeto conductor para la memoria y el movimiento de la imaginación, de nueva cuenta, este proyectar devela la existencia de lo simbólico en la relación ser humano-entorno.

Este proyecto en particular expresa de alguna manera las ideas que trataba de exponer Aldo Rossi en su teoría, para él los monumentos eran parte importante de la ciudad, les otorgaba un gran valor debido a que en ellos se manifiestan signos colectivos. El arquitecto italiano menciona: “puesto que el rito es el elemento permanente y conservador del mito, lo es también el monumento que, desde el momento mismo que atestigua el mito, hace posible sus formas rituales,”²⁵¹ es por esto que para el monumento en Cuneo era

²⁵¹ Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, 66.

necesario manifestar, “hacer posible”, el rito y en la medida de su conservación se preservaba, de forma viva, el mito de las hazañas de los partisanos.



A. Parque de la Resistencia / B. Emplazamiento Monumento / C. Piazza Galimberti / D. Ró Gesso



Propuesta de emplazamiento para proyecto Monumento a la Resistencia por Aldo Rossi, Gian Ugo Polesello y Luca Meda. 1962.

La imagen, en sentido bachelardiano, que quería preservar en la memoria el arquitecto italiano alude a una posible forma en que habitaban los miembros de la resistencia italiana. Manuel Ferrer y Juan Ródenas exponen que, de manera análoga, Rossi tomaría como referencia para su propuesta las cuevas que utilizaban los partisanos como refugio.²⁵² De esta manera el cubo “purista” en realidad intenta reproducir en esencia una cueva y en práctica, de manera simbólica, la manera de relacionarse con ella. Es por esto que en la propuesta del arquitecto uno de los lados del cubo permanece abierto por una escalera que se va estrechando mientras sube, así los visitantes deberían hacer el esfuerzo por entrar al claro interior como los combatientes debían lidiar con las irregulares formas de las montañas para encontrar una cueva que les sirviera de resguardo y como lugar de observación. Así el refugio como ritual se preservaba en los elementos que constituían lo construido. Además, como señalan Ferrer y Ródenas, el material con que estaría recubierto el cubo sería pórfido y no mármol, como se pensaba en un inicio, los muros de concreto utilizando las gruesas placas de pórfido, como cimbra perdida, formarían una textura y robustez que haría referencia directa a las montañas.

Otro de los postulados de Rossi era el crear “lugares” en la ciudad, entendiendo por lugar como un punto significativo que estuviera en relación de sus habitantes. En este sentido el proyecto para el monumento también participaría de esta relación, en donde como menciona Rossi, la escala del edificio pareciera estar desproporcionada, sin embargo, no habrá que tratarlo en referencia con lo que directamente le rodea, sino con el contexto o entorno que se encuentra en el horizonte, en el caso de Cuneo con el río Gesso, los campos agrícolas y las montañas de Bove, aquellas que, como incluso especificaban las bases del concurso, “fueron escenario de las batallas partisanas”. Es por esto que en el cubo de la propuesta en la cara frontal de la explanada al cielo subiendo de las escaleras se abre una ranura horizontal en forma de ventana que entabla la relación con dicho entorno, logrando así también formular el vínculo significativo y simbólico entre la vivencia del monumento con el lugar en que se habita, así no solo es un vínculo entre ser humano-entorno, sino una conexión entre ser humano-mundo circundante.

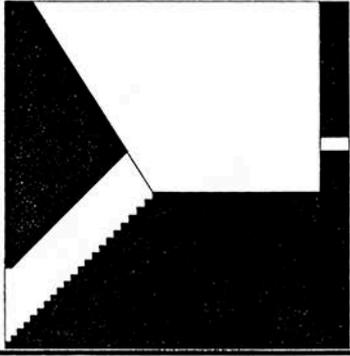
²⁵² Manuel Ferrer y Juan Ródenas, “Memoria, mito y paisaje: el monumento a la resistencia de Cuneo de Aldo Rossi”, *Revista de investigación y Arquitectura Contemporánea*, no. 10, 2020, pp. 8-23, 16.

El arquitecto italiano llama “hechos urbanos” a todo elemento construido que compone la ciudad, este puede ser un edificio o una calle o incluso un barrio, y ante esto afronta la idea de que los individuos de la ciudad en su independencia pueden figurarse una vivencia particular y así esta cobrar un único sentido subjetivo, sin embargo, la ciudad de cierto modo está condicionada por sus hechos urbanos, y a pesar de que estos sean comprendidos desde lo individual, es en la medida del encuentro colectivo que se conforman socialmente en intersubjetividad, en gran medida por la memoria colectiva de sus habitantes. Así de esta manera los hechos urbanos no solo son elementos que corresponden directamente con la ciudad, sino que también toda región que ha sido modificada por el hombre, ya sea un campo de cultivo o un bosque que ha sido transformado, se vuelven parte de los valores humanos y así también de la historia humana.²⁵³ En este punto Rossi se encuentra con las ideas del filósofo y sociólogo francés Maurice Halbwachs, quien expone la noción de memoria colectiva que a diferencia de la memoria histórica reconstruye el pasado a partir de la preservación continua, a través del tiempo, de las memorias de sus individuos. Bajo lo anterior Halbwachs menciona que la memoria colectiva está en estrecho vínculo con el espacio y así los habitantes con el lugar que habitan. En relación lo anterior Rossi en su libro *La arquitectura de la ciudad* rescata las siguientes palabras de Halbwachs:

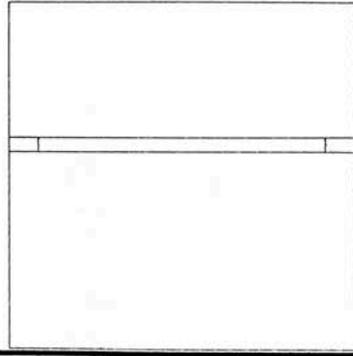
[...] Cuando un grupo se encuentra inmerso en una parte del espacio, la transforma a su imagen, pero a la vez se somete y adapta a cosas materiales que se le resisten. Se encierra en el marco que ha construido. La imagen del entorno exterior y de las relaciones estables que mantiene con él pasa al primer plano de la idea que se forma de sí mismo.²⁵⁴

²⁵³ Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, 73-77. Se hace referencia al capítulo primero titulado “Estructura de los hechos urbanos” al punto no. 2 “Los hechos urbanos como obra de arte”, en donde el arquitecto italiano expresa la relación que se presenta en el estudio de los hechos urbanos en analogía con la obra de arte. Para él lo semejante se encuentra en que ambos, tanto obra de arte como hecho urbano, se constituyen en la materialidad, pero así mismo también “son condicionados, pero también condicionantes”; esto es que están conformados desde la subjetividad del artista, y a su vez, están ligadas a los acontecimientos que se dan tanto desde lo social como con el lugar en el que se encuentran.

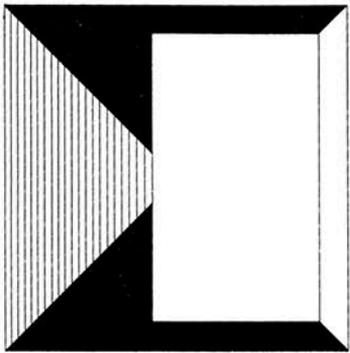
²⁵⁴ Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, 226. La cita en el libro de Rossi está en francés original, la traducción al español proviene de Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, Trad. Inés Sancho-Arroyo (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004), 133.



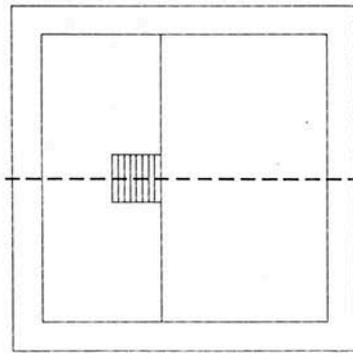
Sección A



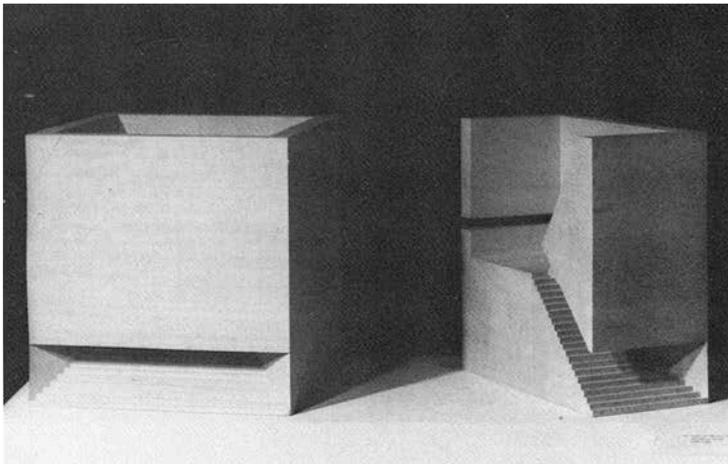
Vista frontal_ Ranura hacia el paisaje



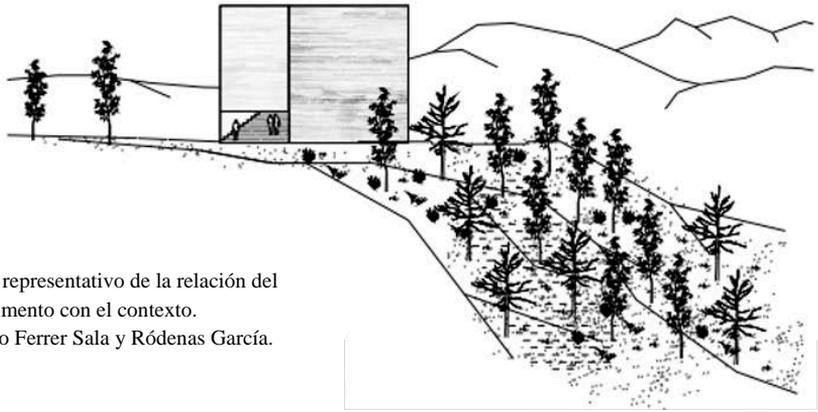
Planta Baja_ Acceso



Planta Alta_ Explanada



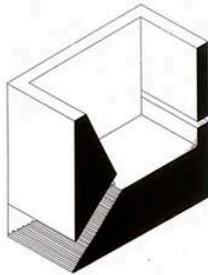
Planos y maqueta para proyecto Monumento a la Resistencia
Aldo Rossi, Gian Ugo Polesello y Luca Meda. 1962.



Corte representativo de la relación del Monumento con el contexto.
 Dibujo Ferrer Sala y Ródenas García.



A. Monumento en el Parque a la Resistencia / B. Río Gesso / C. Montañas Bove / D. Ciudad de Cuneo



SPACCATO ASSONOMETRICO



Corte en perspectiva del Monumento | Fotografía de partisanos en resguardo en las montañas.
 Recuperada por Ferrer Sala y Ródenas García

Ante la cita de Halbwachs habrá que acercarse con cierta cautela para poder relacionarla con las ideas de Rossi. Por un lado, cuando Halbwachs menciona que “la transforma a su imagen” está hablando de la vivienda en sentido general y la usa como ejemplo para determinar las relaciones que se establecen entre los objetos, como muebles o decoración, con los habitantes de la casa. Estos objetos, además, cambian con el tiempo debido a que las costumbres o hábitos también se modifican o transforman. Así también en la búsqueda de cierta estabilidad costumbrista los objetos parecen estar en cierta inmovilidad, esta es la resistencia de la materialidad o de lo construido; que, sin embargo, solo es aparente ya que la percepción del tiempo es relativa y al estar insertos en estos cambios es difícil distinguir realmente su inmovilidad. A pesar de eso, lo importante a señalar es que existe una relación entre los objetos y los miembros de un grupo, es decir, los objetos no son cosas aisladas, sino que como parte de una cultura hablan sobre las formas de ser de un grupo social. Es por esto que Halbwachs menciona que el “entorno exterior”²⁵⁵ (al ser humano) en relación a su ser (interior) se conforman en una sola cosa. Para completar la frase del filósofo francés y englobar lo anterior, él menciona:

[la imagen entorno-sujeto] Penetra en todos los elementos de la conciencia, ralentiza y regula su evolución. La imagen de las cosas participa de la inercia de estas. No es el individuo aislado, es el individuo como miembro del grupo, es el grupo en sí el que, de este modo, sigue sometido a la influencia de la naturaleza material y participa de su equilibrio.²⁵⁶

Para Aldo Rossi esta noción será importante en la medida en que los hechos urbanos tienen esta relación con la memoria colectiva, los hechos y lugares estarán estrechamente relacionados y no solo por el emplazamiento de los mismos, sino que están vinculados y preservados en la memoria en la medida de su continua reconstrucción. Rossi escribiría: “Esta relación entre el

²⁵⁵ Es interesante que Halbwachs en francés utiliza la palabra “*milieu extérieur*”, traducida por Inés Sancho-Arroyo por “entorno exterior”, sin embargo, me parece llamativo, ya que el primer término que usaba Jakob von Uexküll antes de *Umwelt* precisamente era el término francés de “*milieu*”. Para Uexküll una vez superada la parte de que el entorno no es un objeto aislado del sujeto es que empieza a utilizar el término de “mundo circundante”; en Halbwachs también se está tomando la postura de un entorno que no le es ajeno al sujeto y que es transformado al mismo tiempo, es decir, hay una relación biunívoca entre ser humano-entorno, y así podríamos interpretar que son semejantes en cuanto a significado.

²⁵⁶ Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, Trad. Inés Sancho-Arroyo (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004), 133.

locus y los ciudadanos llega a ser, pues, la imagen preeminente, la arquitectura, el paisaje; y como los hechos vuelven a entrar en la memoria, nuevos hechos crecen en la ciudad.”²⁵⁷ En el caso del monumento de Cuneo, la relación entre lo proyectado y lo que se construiría trasciende el hecho de solo ser un objeto el cual observar y con él recordar a los que ya no están, aquellos que lucharon por su país; sino que lo construido recuerda, devela y rememora el vínculo de lo humano de una particular comunidad, pero que estar en la dimensión de lo humano es posible ser empáticos. Así entonces el proyecto o la forma de proyectar el Monumento a la Resistencia en Cuneo, me parece, una “cosa del tipo puente” o la casa de campo de la Selva Negra descrita por Heidegger en *Construir, Habitar, Pensar*, en donde se ha dejado entrar a la Cuaternidad, en donde “el empeño de la capacidad de dejar admitir Tierra y Cielo, Divinos y Mortales simplemente en las cosas, ha erigido”²⁵⁸, en este caso, el monumento como lugar, este me parece ha sido “proyectado” desde el habitar de la conmemoración.

La propuesta que se ha tratado de exponer acerca del proyecto o la proyectación de forma simbólica y significativa afronta en realidad trabajo de considerable dificultad, ya que académica y profesionalmente parece haber mayor estima ante un proyecto que se deriva por lo técnico o por la función siguiendo la tradición modernista, es por esto que en parte el arquitecto español Helio Piñón en su libro *Teoría del Proyecto* alude a la pérdida de sentido en el ejercicio proyectual en la producción de arquitectura contemporánea. Bajo la idea de que en la actualidad los arquitectos tienden a fundamentar sus propuestas a partir de una idea o un concepto personal para constantemente reafirmar sus propios deseos, es entonces que el significado del proyecto como proceso se desvirtúa, pasando de ser un proceso de creación colectiva, cuyas implicaciones superan la individualidad y tienden a lo significativo, a uno de descripción subjetiva o superficial. Para Piñón el proyecto “es un proceso jalonado por decisiones, orientado precisamente a encontrar la formalidad específica del objeto, es decir, el orden que vincula sus elementos y –al darles consistencia– le confiere identidad.”²⁵⁹ Pensado así

²⁵⁷ Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, 226.

²⁵⁸ Martin Heidegger, “Bauen Wohnen Denken” (el) Construir, (el) Habitar, (el) Pensar. Traducción propia, ver Anexo01 de esta investigación, pág XXI.

²⁵⁹ Helio Piñón, *Teoría del Proyecto* (Barcelona: UPC [Universitat Politècnica de Catalunya], 2006), 108.

el proyecto arquitectónico, es preciso recuperar la condición proyectiva e incorporar lo sugestivo de la producción del imaginario, que no apunta a la irrealidad o a lo espectacular, sino al necesario vínculo entre lo real y lo utópico. De tal manera que en el proceso proyectivo de lo imaginario acierte en dotar de información que parece oculta en un constante descubrimiento entre las vivencias del pasado con la experiencia del presente, entablando así un sistema dialéctico a través de una lectura atenta y crítica.

Hay que mencionar además una situación que describe Piñón que suele ser común en el proceso de producción en el campo de la arquitectura, este es la formulación de lo que se ha denominado como “concepto” o “idea” que dicte las decisiones del proyecto. El arquitecto español atribuye esta condición al intento de superación de los principios y criterios visuales de la modernidad que dominaron la forma de hacer arquitectura, así entonces, los arquitectos comenzaron a formular “ideas” (cualquiera que esta fuera) que tuvieran la función de motivar a la realización de un objeto arquitectónico y así entonces el proceso de proyecto se convierte en el ajuste –forzoso– de todo objeto a tal “idea” o “concepto”. Piñón reconoce que la conceptualización no es el problema, ya que, por definición el concepto trata de llevar desde el lenguaje el entendimiento de alguna idea, por lo cual la noción de concepto tiende a la comprensión universal de dicho objeto de conocimiento; bajo este razonamiento la importancia radica en la posibilidad de que, por su naturaleza universal, el concepto sea reconocido como dentro del marco cultural específico donde se inserta. Sin embargo, la problemática surge cuando el campo de la arquitectura confunde o mal interpreta dicha noción y la refiere en semejanza o sinónima con el “deseo” o la “esperanza”, de tal manera que el “concepto” o “idea” se emite como una intención personal con predisposición a la indiferencia intersubjetiva, así entonces la justificación del proyecto se vuelve cualquier cosa que el arquitecto en curso se le ocurra dependiendo de su estado anímico. Como expresa Piñón “la arquitectura de la idea evita así la propia noción de proceso en el acto de proyectar: al inhibir el juicio, convierte al autor en un ser insensible a las sugerencias de las fases intermedias” y continúa describiendo “se anula toda dialéctica entre condiciones y propuestas, de modo que el proyecto se convierte en una actividad lineal, inmediata, que obra al dictado del antojo.”²⁶⁰ Es por esta

²⁶⁰ Piñón, *Teoría del Proyecto*, 78.

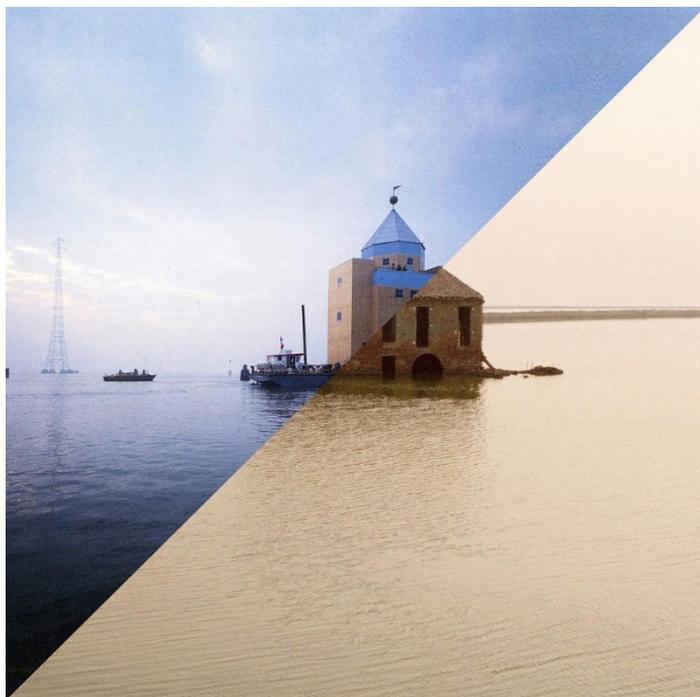
razón que es sumamente importante no confundir un proceso de proyecto dialéctico, abierto y flexible, pero en relación con lo significativo y simbólico, con la percepción de que todo proyecto debe, por necesidad, tener un “concepto” que, por su desapego a los valores de lo humano, alude a la banalidad y a las pretensiones de un particular autor.

Así mismo, habrá que rescatar la idea de la conformación de imágenes, y en este sentido no solo el arquitecto, sino también el fotógrafo, como creador de imágenes, está anclado materialmente a la realidad objetiva, sin embargo, desde su perspectiva siempre apunta a una forma de mirar lo cotidiano de una manera distinta despertando nuevas formas de ver desde el imaginario. El fotógrafo Luigi Ghirri escribe “hemos de seguir pensando en la fotografía como deseo, como imagen dialéctica y acaso como utopía; como una manera de mostrar a los demás nuestro asombro ante el mundo (y de creer que antes que artistas somos fotógrafos o consumidores, somos personas);”²⁶¹ en cierto sentido, esta forma de mirar emana de la percepción de un mundo circundante que desde el imaginario expresa un habitar que es reconocido por sus valores simbólicos; dándose cuenta de que aquí la palabra deseo no es sinónimo de superficialidad personal, sino como motor que impulsa el movimiento de las imágenes. De esta manera el mundo imaginario mostrado con imágenes como proyecto forma un discurso abierto con la capacidad de no ser concluyente, sino de ser principio o generador de ideas.

En este sentido me parece significativo rescatar la propuesta de Ghirri, quien apuntaba su cámara con una mirada atenta a lo cotidiano, pero alejándose de la superficialidad. Esta condición me recuerda a lo que sucede en el campo de la arquitectura que, a través de imágenes mediáticas, ya sean producidas digitalmente o fotografías en sitio, fijan una realidad concreta y pasiva, dejando de lado las múltiples interpretaciones desprendidas de la experiencia vivencial y de la relación con el entorno. Es así que, en la expresión arquitectónica del mundo circundante habitable, no habrá que confundir la imagen abierta con la espectacular, así como habrá que diferenciar la proyectación de un mundo con el cual estemos en relación con el desmedido sentido por la innovación tecnológica. Por todo esto, me parece, no basta con considerar a la arquitectura como un objeto, es preciso

²⁶¹ Luigi Ghirri citado por Maria Antonella Pelizzari en “La imagen necesaria de Luigi Ghirri”, catálogo de exposición *El mapa y el Territorio fotografía de Luigi Ghirri*, edición por James Lingwood, (Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía y MACK, 2018), 8

enfrentarnos a las cuestiones que suceden en la relación entre lo humano y su *Umwelt*, su habitar.



Fotografía Collage _ Davide Trabucco
Aldo Rossi / Luifi Ghirri
Teatro del Mondo, 1979 / Argine Agosta Comacchio, 1989.

Me parece interesante este montaje ya que el proyecto del Teatro del Mondo en Venecia es uno de los más significativos para Rossi, además que también él mismo le recuerda por su escala, proporción y relación con el contexto a la propuesta del Monumento de Cuneo, el arquitecto italiano en su libro *Autobiografía Científica* comenta “cuando estos días veo surgir del agua de la laguna de Venecia este teatro colocado sobre una balsa, volvía a ver el cubo de Módena o de Cuneo”, así también muestra un hilo conductor en sus propuestas que se refiere a la preservación del rito a través de la formación de lugares. Por otro lado, la fotografía de Ghirri en la comunidad de Comacchio al norte de Italia en la región de Emilia-Romagna sería significativa para él, ya que la mayoría de sus fotografías fueron tomadas en esta región, por lo que, para él, el entorno era una parte significativa. En esta fotografía en particular Ghirri intenta entablar una relación simbólica entre la casa como restos de una arquitectura que alguna vez fue habitada en este entorno tan singular, el abandono de la casa deja ver a su vez los restos y rastros de la presencia de lo humano. El paisaje representado por el fotógrafo italiano se estremera en la relación con los valores simbólicos de la presencia humana en el entorno. La fusión de ambas fotografías Rossi+Ghirri en esta particular imagen, me parece da como resultado la abstracción del habitar humano en su lucha por establecer un entorno construido en un paisaje natural, conquistando así la relación entre ser humano-mundo circundante.

La cita de Aldo Rossi se encuentra en *Autobiografía Científica* (Barcelona: Gustavo Gili, 2019), 72.

La noción de arquitectura, revisada hasta el momento, es sin duda una idea que trasciende los productos de su producción, es decir, el ejercicio de la arquitectura además de encargarse de la producción del entorno construido va más allá de este para intentar aproximarse al vínculo entre quien habita y cómo lo hace. Así mismo es una tarea difícil determinar cuáles son los límites de las actividades del arquitecto, sin embargo, además del oficio de detallar el objeto por construir, me parece también que debe estar en constante reflexión crítica en torno a lo habitable. Para el arquitecto Josep Quetglas “la arquitectura no aparece al construir un edificio ni al trazarlo sobre el papel, sino al interpretarlo,”²⁶² de ahí que podamos considerar que una de las posibilidades para entender el fenómeno arquitectónico está en la relación o el vínculo que se establece entre el mundo circundante y quien lo interpreta habitándolo. Siendo así, la materialidad se comprende como el vehículo para que el habitador, desde su incesante experiencia perceptiva entre entorno edificado y medio social, genere arraigo, identidad, anhelos y aspiraciones; dentro de la cotidianidad que ofrece el producto edificado se desarrolla la vida en presencia del ser habitador.

En un fragmento del poema *El sueño, la imaginación y la utopía: saltos hacia lo ausente*, Hugo Mujica escribe:

[...] Habita [el ser humano] más en lo que desea y espera, que donde es y llegó. Constituye su presente no solo recogiendo su pasado, sino, y sobre todo, acogiendo, imaginaria pero constitutivamente, el futuro. A diferencia del animal que apetece sin configurar el objeto de su necesidad, el hombre desea imaginando su deseo, representándolo. Configurando, dando figura. La imagen, el sueño, acompaña a la necesidad. La llama desde adelante, la convoca y acrecienta con la representación de lo mejor. De lo deseable. Lo que excede toda respuesta.²⁶³

Considerando a la imaginación como un sistema abierto y como impulso creador, la condición de lo imaginario se establece como diría Bachelard en palabras de Blake, no como un estado, sino como “la propia existencia

²⁶² Josep Quetglas citado en Sergio Ortiz y Juan López Vergara Newton (abril 15) “Tres lecciones de arquitectura de Josep Quetglas (segunda parte)”. *Galimatias*. En línea: <https://medium.com/@galimatias.mx/tres-lecciones-de-arquitectura-de-josep-quetglas-segunda-parte-7839316b3048>

²⁶³ Mujica, *El sueño, la imaginación y la utopía, Del crear y lo creado* -3, 112.

humana.”²⁶⁴ ¿En qué sentido puede serlo? En que el objeto imaginado se convierte en un detonador de posibilidad de lo real en la medida de experimentar la narrativa de los productos del campo de lo imaginario y así crear una atmosfera u aura en torno a ellos. Victoriano Sainz apunta que “según [Walter] Benjamin, ‘lo distintivo de las imágenes que emergen de la *mémoire involontaire* se ve en el hecho de que tienen aura’.”²⁶⁵ Es así que habrá que evitar las imágenes estáticas, cuyo carácter descriptivo y objetivo de la realidad se vuelve una distracción y apela al gusto personal, para dejar paso a las imágenes dinámicas, estimadas por la facultad de traer a la memoria la experiencia. Así mismo, es en el modo de mirar que se desencadena la percepción de la posibilidad habitable. Pensar el mundo circundante imaginario, a través de un sistema de imágenes dinámicas para hacer factible el mundo circundante habitable del ser humano, me parece significativo en la medida de insistir en la idea del *êthos* griego capaz de sensibilizar la presencia mortal del ser humano entre el mundo natural y su mundo artefactual.

Habitar se convierte en un proceso continuo, en un proyecto en constante transformación, que se va conformando por diferentes etapas de gradual delimitación, donde el percibir y el obrar unido a lo imaginado y la posibilidad creadora expresan la condición de lo humano. De cierta manera la búsqueda por los productos de lo imaginario en arquitectura está en el sentido de despertar las posibilidades de configuración de un mundo circundante dinámico, en el cual el ser humano vincula la posición existencial de su *ser-ahí*, que desde la actividad de proyectar en el sentido dialógico, significativo y simbólico y de la configuración arquitectónica, se construye una relación en el *estar-en* un lugar y tiempo determinados.

²⁶⁴ Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, trad. Ernestina de Champourcín, (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 9.

²⁶⁵ Sainz, *Aldo Rossi*, 137.

CONSIDERRACIONES FINALES

05

Volver a pensar:
el habitar y la arquitectura



5.1

Notas de cierre en torno al habitar y la arquitectura

Quisiera, realmente, que este apartado no tuviera el tono de un resultado definitorio que se asume ante la finalización de una tesis, me gustaría, por otro lado, acercarme a este cierre con una postura en donde convergen, en lo general, algunas ideas expuestas a lo largo del documento, pero también afrontando que hay perspectivas que pueden ser trazadas de diferente manera o que habrá que tratarlas desde otro punto de vista, el cual, espero incite el ánimo a nuevas investigaciones y así continuar ampliando el horizonte de comprensión del conocimiento.

A lo largo de los capítulos dos y tres he hablado acerca de la noción de habitar desde diferentes perspectivas, encontrando que dicha noción sienta sus bases con un sentido histórico. Es decir, me parece que lo que se ha dicho y cómo ha sido usada la noción de habitar está influenciada por cuestiones temporales y culturales, siendo así entonces que hay que reconocer que una sola definición de habitar sería un error, de tal modo que toda construcción conceptual está formulada bajo cierto círculo de comprensión y bajo ciertas condicionantes de aplicación. Debido a lo anterior, retomar las ideas del pasado, en vista de trazar conexiones con el momento actual, merece tratarlas con cautela haciendo un análisis contextual desde diferentes visiones, esto es, no únicamente tomar los hechos históricos como verdades absolutas sino también historiarlos en el sentido de encontrar distintas narrativas y así interpretaciones. Tomando en cuenta la postura aristotélica acerca de la equívocidad en la comprensión del *ser* y el *ente*,²⁶⁶ y ampliando esta idea en

²⁶⁶ Hago referencia a lo que menciona Aristóteles en *Metafísica* en el libro IV, Tomás Calvo traduce al español: “‘algo que es’ se dice en muchos sentidos, pero en todos los casos en relación

lo que a esta investigación respecta, me parece pertinente pensar que el habitar se ha dicho, se dice y se dirá en muchos sentidos, pero, sin embargo, podemos encontrar que estas expresiones se dirigen hacia un solo destino, este es lo humano y su tránsito por la vida.

Es por ello por lo que a pesar de que desde el campo de la arquitectura pareciera que podamos encontrar una fuente originaria al habitar arquitectónico en los textos de Le Corbusier, no significa que haya sido el único o el primero en establecer alguna relación entre ser humano y objeto arquitectónico. Siendo así que, por lo menos en arquitectura como disciplina, la concepción moderna del habitar se puede explorar como consecuencia de las ideas visuales y compositivas que se gestarían en el siglo XIX. Esta visión moderna pone en juego la noción de *habitar* con la de *experiencia*, y así tanto lo que se interpreta de la arquitectura como su forma de concebirla cobraría valor o validez en función de lo que representa la unión de ambas nociones; situación que me parece aún está vigente en la forma de producir arquitectura. Sin embargo, sin una postura crítica y bajo la costumbre de repetir sin reflexión, dichas nociones, *habitar* y *experiencia*, dejan de cobrar sentido y ante esto el significado (cualquiera que se decida tomar) pierde relevancia y pertinencia al solamente acercarse a autores y reproducir sus palabras, confundiendo, además, la intención de lo que se quiere decir.

Es así que, a mi juicio, a causa de lo anterior surgen principalmente dos posturas que parecen radicales, que de fondo son parte fundamental una de otra, pero aun así no son las únicas. Estas son: por un lado, la postura fenomenológica que ha sido juzgada rápidamente y, con el objetivo de ser aplicada en arquitectura, se ha traducido en el simple hecho de ocupar un espacio, manteniendo la ilusión de que la “idea” del arquitecto es la que detona la percepción del habitador y así esta genera una única experiencia. Por otro lado, la lectura *Construir, Habitar, Pensar* pronunciada por Heidegger ha traído mucho revuelo en el campo de la arquitectura simplemente por

con un único principio.” Ver Aristóteles, *Metafísica*, Trad. T. Calvo (Madrid: Gredos, 1994), 1003b, 6-7, 164. Es interesante y digno de ser revisado este pasaje, en griego Aristóteles dice “τὸ ὄν λέγεται πολλαχῶς μὲν ἀλλ’ ἅπαν πρὸς μίαν ἀρχήν” [to on legetai pollakhōs men all’ hapan pros mian arkhēn], así vemos que “lo que es” como τὸ ὄν se refiere tanto al *ser* como al *ente* en el sentido de que el *ser* de algo se muestra en su presencia. Además, se observa que “el decir” es un λέγεται que proviene del *lógos*, por lo que en el decir se recogen los significados de “lo que es”, es decir, la *alētheia* se muestra por el *lógos apofántico*. Por último, también es sugerente que dicho “principio” es ἀρχήν, y si la *alētheia* se muestra en la presencia, el *arkhē* es el principio o la “causa eficiente” como agente para “lo que es”.

relacionar el construir con el habitar. Olvidando que estos conceptos son trazados principalmente desde el pensar se ha determinado que la actividad de construir tiene como finalidad el habitar. La idea anterior se basa en que Heidegger al principio de la lectura menciona: “siendo así, entonces, el Habitar, en cualquier caso, la finalidad o el propósito que encabeza o domina en el construir. (el) Habitar y (el) Construir se encuentran el uno con el otro en una relación de fin y medio;”²⁶⁷ es entonces que bajo una lectura sobre la superficie parece que el filósofo alemán expresa una relación causa-efecto entre construcción y habitar, cuando es justamente la postura que critica y que observa se ha gestado en la forma de producción de arquitectura de la época. Siendo así que el filósofo incita, tanto a los asistentes del congreso como a los que producen arquitectura, a reflexionar, partiendo desde el pensar, acerca del habitar en una dirección metafísica, que apunta a la relación ontológica entre ser humano y el entorno que habita; podríamos decir que, a considerar el vínculo que se genera en la producción del *Umwelt* o mundo circundante.

El impacto ante estas dos posturas, me parece tiende a separar, en el campo de la arquitectura, la práctica profesional de la reflexión académica: práctica vs. teoría. Mientras la primera aspira a acercarse a la producción arquitectónica desde postulados como “la creación de atmósferas” o enfatizando un “concepto” que rijan y valide la propuesta arquitectónica, la segunda asienta su postura dando un paso atrás para pensar acerca de las relaciones que tiene el ser humano frente a un entorno, que no solo involucra lo constructivo o lo objetivamente configurable, sino que también se manifiesta en lo social y así en lo cultural. No obstante lo anterior, esta postura académica que reflexiona tampoco podría decirse que es la más abundante, ya que, por lo general, la formación del arquitecto en las academias suele tener otras preocupaciones, como ahondar en lo tectónico, en la composición emocional o en la configuración funcional, todas estas inspiradas por la misma práctica profesional de renombre nacional e internacional, siendo así que

²⁶⁷ Martin Heidegger, “Bauen Wohnen Denken”, *Mensch und Raum Das Darmstädter Gespräch 1951* (Braunschweig: Vieweg, 1991), 89. Traducción propia, ver Anexo01 de esta investigación, pág IV. La traducción propia surge de cara a una lectura que me pareció desactualizada y que además se presta a confusiones. Cabe señalar que me considero diletante ante el aprendizaje de la lengua alemana, así como el estudio por la propuesta filosófica de Martin Heidegger, sin embargo, me parece indispensable seguir trazando caminos que vayan en torno a la reflexión de las tres nociones que pone Heidegger en su texto, precisamente el construir, el habitar y el pensar.

parece que se ha preferido caminar por las certezas antes de emprender el camino de la duda.

En lo personal me queda poco clara (digno de ser revisado bajo cierto rigor académico) la postura que ha tomado el campo de la arquitectura con relación a la fenomenología como concepto prestado de la filosofía, ya que me parece otro de los temas complejos que hay que tratar con cuidado. Menciono lo anterior porque pienso que el campo arquitectónico relaciona la fenomenología con la estimulación de los sentidos, aludiendo a una “experiencia espacial” en los objetos construidos. Sin embargo, el acercamiento a la postura filosófica depende del autor que la trate, siendo así que, a muy grandes rasgos, Husserl discípulo de Brentano presentará la fenomenología como un método para captar la esencia de las cosas desde la observación del fenómeno en la conciencia, y así trazar un camino ontológico en búsqueda por el *ser*. Mientras que Maurice Merleau-Ponty, otro gran exponente de esta corriente filosófica, le interesará investigar la percepción humana con el sentido de que partiendo de ella se pueda llegar a determinar la relación ser humano-mundo, esto es, todo lo que se percibe está anclado en una relación subjetiva y desde ahí su mundo cobra sentido.

Sin embargo, la diferencia anterior marca de manera significativa que el abordar la fenomenología, como un método, desde la perspectiva de Husserl apunta primeramente a “poner entre paréntesis” la percepción natural de las cosas de la realidad para ir en búsqueda de lo que se muestra en la conciencia; una que es intencional porque alude o se dirige hacia algo, no porque tenga un propósito o finalidad. Por lo que acercarse a la arquitectura desde esta postura implicaría suspender la realidad, y así la percepción espacial y material del objeto arquitectónico, para tratar de encontrar “lo arquitectónico” del objeto en un tono esencialista, es decir, un único algo que lo haga ser arquitectura. Situación que, si bien al principio esta era una de las preguntas que motivaron esta investigación, esta idea complica mucho la interpretación de la arquitectura y vuelve problemática la revisión de la expresión arquitectónica que se encuentra en la relación entre ser-humano con su entorno natural y social. Ya que, de esta manera, quizás, no habría una única esencia, pues, siendo que se manifiesta en la medida de dicha relación, es múltiple y variable. Además, puedo añadir que después de adentrarme a tan complejo cuestionamiento – ¿qué es aquello que hace a algo ser arquitectura? – me he encontrado que en un ámbito ontológico es una pregunta deficiente, ya que el

pronombre interrogativo “qué” alude siempre a objetos, es decir, las construcciones o al *ente* en vez del *ser*. Así mismo, es una pregunta que tiende al prejuicio, por lo que una posible respuesta se acerca desde la valoración de creencias subjetivas. En cambio, preguntarse por el sentido del *ser*, esto es, la arquitectura, introduce respuestas que abren caminos para pensarlo desde la relación; aproximándose al objeto en la medida en que a través de ellos se muestra dicha relación, y así el *ser* en su devenir flexible.

Retomando la postura fenomenológica, si se aborda desde la propuesta de Merleau-Ponty, por el hecho de que se centra en la percepción, pareciera que bajo una lectura descuidada el campo de la arquitectura podría interpretar que entre más se genere una estimulación sensorial en un espacio determinado, se logra un mejor objeto arquitectónico, y así este podría ser valorado como arquitectura. De esta manera se genera una tendencia al expresionismo formalista que busca la estimulación perceptiva por sí misma sin intencionalidad, es decir, no busca dirigirse a ningún lado, ni trazar una relación ser humano-mundo.

Por ejemplo, el arquitecto Juhani Pallasmaa en su ya muy conocido libro *Los ojos de la piel* manifiesta que dicho título, y así el contenido de la publicación, “quería expresar la importancia del sentido del tacto para nuestra experiencia y nuestra comprensión del mundo.”²⁶⁸ Si bien, con lo anteriormente mencionado, Pallasmaa tiene el ánimo de sensibilizar a arquitectos ante un proceso de producción generalmente pragmático, coloca en muy alta estima la percepción natural y de ella ancla “su” noción de experiencia. Además, me parece problemático relacionar dicha experiencia con una “comprensión del mundo”, ya que desde esta perspectiva el mundo aparece como algo ya dado, que está ahí para ser entendido a través de ser captado por los sentidos. Dejando poco o nulo margen a la idea que se procura recuperar en esta investigación, a saber, que el mundo (ya sea natural, social, físico u ontológico) se construye en función de la relación que se mantiene con él. La arquitectura, entonces, se construye, o más que nada se erige, no solo desde la percepción natural de lo presente, sino desde el vínculo dialógico, tangible, reminiscente e imaginario, con lo otro. Así, en mi opinión

²⁶⁸ Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2014), 12.

la perspectiva fenomenológica de Pallasmaa pierde el sentido del método y se convierte en dogma.

Por otro lado, se ha mencionado que desde la postura filosófica de la fenomenología la noción de intencionalidad es siempre respectiva a algo, todo objeto tiene la intención de dirigirse hacia algo, es conciencia de algo. Sin embargo, es de llamar la atención que el arquitecto Steven Holl en su libro *Cuestiones de percepción: fenomenología de la arquitectura* menciona que “las cuestiones de la percepción arquitectónica subyacen en las cuestiones de intención”²⁶⁹ y aunque pareciera tener cierta lógica en relación con los postulados filosóficos, posteriormente complementa, “sea cual fuere la percepción de una obra construida ... la energía mental que la ha generado resulta a fin de cuentas deficiente, a menos que no se haya articulado el propósito,”²⁷⁰ es entonces que se observa que para este arquitecto la intención es propósito, es decir, tiene un fin determinado. En la propuesta arquitectónica, según “su” pensar fenomenológico, los fenómenos de la experiencia se crean desde la intención o el propósito que le otorgue el arquitecto, idea la cual merece ser cuestionada o por lo menos reconsiderada.

Vale la pena señalar algo relevante mencionado por el arquitecto Norberg-Schulz en *Intenciones en arquitectura*, él menciona: “todo objeto está representado por sus manifestaciones, es decir, por fenómenos intermedios u objetos ‘inferiores’ ... así lo que llamamos ‘la cosa’ es, no solo el conjunto de sus propiedades conocidas, sino el conjunto de las conocidas y desconocidas”²⁷¹ y complementa “de esto deducimos que un fenómeno que se *presenta* (aparece), mientras que un objeto *existe*.”²⁷² Es en el sentido del estudio del aparecer o del mostrar del fenómeno que la fenomenología de la percepción atiende a investigar, es decir, el cómo se muestra el fenómeno en nuestra percepción. Ante lo anterior habrá que decir que la percepción corpórea es solo una de las formas en que el fenómeno se manifiesta, varios estudiosos de la fenomenología ya han hecho hincapié en esto, pero me parece que Heidegger apunta muy bien en describir varias formas en que se muestra el fenómeno.

²⁶⁹ Steven Holl, *Cuestiones de percepción: fenomenología de la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 2014), 11.

²⁷⁰ Holl, *Cuestiones*, 11.

²⁷¹ Christian Norberg-Schulz, *Intenciones en arquitectura*, Trad. Jorge Sainz Avia y Fernando González Fernández Valderrama (Barcelona: Gustavo Gili, 2008) 21.

²⁷² Norberg-Schulz, *Intenciones*, 21.

En primer lugar, menciona que hay que distinguir entre el *ente* y lo que se percibe del *ente*, y desde este percibir una de las posibilidades es su *ser-percibido* en su corporalidad, sin embargo, también un ente puede ser percibido en lo que denomina su *mentar vacío*²⁷³, esto es en el modo de pensar algo que no se encuentra presente, es un trazar la figura del ente a través del recuerdo; el ente se trae a la presencia y se percibe sin una condición corporal. Heidegger para este tipo de percepción en el sentido de *mentar vacío* pone de ejemplo el imaginar el puente Weidenhauser en el texto *Prolegómenos para una historia del concepto del tiempo* de 1926, pero es interesante que retome esta misma idea en el texto *Construir, Habitar, Pensar* de 1951 cuando alude a que los presentes imaginen el puente de Heidelberg²⁷⁴, y así el puente no es únicamente imaginado sino percibido en su totalidad desde el recuerdo fenomenológico. La percepción del *mentar vacío* del ente se estrecha en la medida de la relación que mantenemos con el objeto desde la memoria; este tipo de percepción sobrepasa a la que ocurre de manera corporal en la cotidianidad. De manera similar, cuando imaginamos vamos esbozando la figura y así determinando la cosa imaginada; en la imaginación de lo ente, la percepción fenomenológica va descubriendo su forma.

Otro tipo de percepción comenta Heidegger es la percepción de una imagen, la cual físicamente puede ser una hoja, un anuncio o una tarjeta, pero en ella vemos o percibimos lo reproducido en ella, es decir, la *cosa-imagen* muestra algo más que no es el objeto en sí mismo.²⁷⁵ La cosa-imagen representa lo que reproduce y en este sentido lo que se aprehende es la conciencia de la imagen de lo reproducido, por este hecho, menciona Heidegger, no corresponde al método fenomenológico del hallazgo en donde la cosa percibida en su totalidad se va matizando conforme se perciben sus lados. La cosa-imagen no puede ser aprehendida fenomenológicamente como una cosa porque ya de entrada se percibe lo reproducido, así mismo la imagen no puede ser percibida como hallazgo porque esa imagen es conciencia de algo, no tiene matices que descubrir. Siendo de esta manera, el campo de la arquitectura que en su forma de producir se mueve en gran medida en este tipo

²⁷³ Martin Heidegger, *Prolegómenos para una historia del concepto del tiempo*, Trad. Jaime Aspiunza (Madrid: Alianza Editorial, 2006), 62.

²⁷⁴ Martin Heidegger, "Bauen Wohnen Denken", *Mensch und Raum Das Darmstädter Gespräch 1951* (Braunschweig: Vieweg, 1991), 98. Traducción propia, ver Anexo01 de esta investigación, pág XVII.

²⁷⁵ Heidegger, *Prolegómenos*, 63.

de cosas-imagen, tiene un camino grande por pensar acerca de la relación entre lo que se dice producir, lo que se percibe en la reproducción y lo que se aprehende en dicha manifestación; surge la duda si será adecuada una interpretación fenomenológica de este tipo de reproducción.

Estos cuatro tipos de percepción: corporal, mentar vacío, imaginarse y aprehensión de la cosa-imagen son modos distintos del percibir que bien vale la pena ser estudiados en las formas de producir arquitectura, pero con base en la fenomenología. El resultado de una lectura poco profunda comienza a generar ideas que, aunque populares, se vuelven poco reflexivas. Siendo así que entonces, desde una perspectiva fenomenológica de la percepción corporal, la noción de habitar en arquitectura queda atada únicamente a la vivencia física en un espacio, es decir, a la presencia. Por otro lado, la intención como propósito ha llevado a pensar el habitar como finalidad y así la proyectación de un lugar suele justificarse con base en un objetivo, propósito o una intención, la cual fenomenológicamente no es relacional, sino generalmente funcional. Desde mi punto de vista, es necesario revisar la postura fenomenológica con cautela y no como un fundamento para la creación de un objeto arquitectónico, sino aproximarse críticamente acompañado del pensar filosófico.

Por otro lado, también relacionado con el punto anterior, he decidido dejar fuera el acercamiento al habitar desde la postura de Gastón Bachelard y también la de Walter Benjamin, ya que, si bien han sido muy enriquecedoras y conocidas en el campo, me parece que ameritan un estudio riguroso que vengán encaminado desde un pensar fenomenológico. Indiscutiblemente comparto con Bachelard cuando menciona que una casa, como un objeto, es primero en nuestra percepción natural un “objeto de fuerte geometría”, el que inmediatamente empezamos a racionalizar con nuestro previo conocimiento de experiencias pasadas, pero que, en el hecho de darle otra significación, uno más íntimo o personal, se abre el sentido de lo humano y así el objeto geométrico pasa al campo del “onirismo” y de la imaginación.²⁷⁶ Así, en esta perspectiva que pone la casa de ejemplo, no se pone a discusión que haya un giro fenomenológico en la forma de interpretar lo ya dado en la presencia, que deja la objetividad y vuelve al ensueño. Pero también es fácil caer en una

²⁷⁶ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, Trad. Ernestina de Champourgin (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009), 80.

fenomenología únicamente de la corporalidad, sobre todo cuando se lee al filósofo francés con una mirada enfocada en lo tectónico, por ejemplo, cuando Bachelard alude a la relación que Vincent van Gogh establece cuando pinta una casa en referencia al nido de un pájaro, el filósofo menciona:

[...] Las chozas de Van Gogh están sobrecargadas de bálago. Una paja gruesa, burdamente trenzada, subraya la voluntad de albergar, desbordando los muros. El techo aquí es el testimonio dominante de todas las virtudes de albergue. Bajo el cobertor del techo los muros son de adobe. Las aberturas son bajas. La choza está colocada sobre la tierra como un nido sobre el campo.²⁷⁷

En el pasaje anterior, si bien hay una descripción poética de lo a-la-mano, la interpretación no debe quedarse en la percepción natural, ni acercarse a la lectura de lo tectónico o de la materialidad, sino lo importante a resaltar, me parece, en este y en toda la obra de Bachelard, es la posibilidad de que la imagen de algo lleve a otra cosa más; algo que él denomina el movimiento de las imágenes. La fenomenología del filósofo francés atiende a lo que Heidegger intenta describir como un mentar-vacío, al recuerdo o también a lo que se trae a la presencia desde la imaginación. Es por esto conviene demorarse, morar con, la lectura de Bachelard y no precipitarse a caer en el sentido habitual de la percepción inmediata. Incluso él mismo menciona casi como advertencia en el primer capítulo acerca de la casa y el sentido de la choza que la fenomenología que intenta estudiar no se atiene a la descripción de sus elementos “pintorescos”, sino que es en la medida de sobrepasar lo descrito (objetivo y subjetivo) que se alcanzan las “virtudes primeras” o los rasgos originarios, que, según el autor, es en ellas donde se muestra el estrecho vínculo con rol primigenio de habitar, *à la fonction première d'habiter*.²⁷⁸

Del mismo modo, cuando Bachelard se acerca a los muebles como elementos que componen el interior de la casa, estos se vuelven relevantes en el sentido de pensarlos fuera de sus límites geométricos y fácticos. Es decir, a través de vivir con/junto-de los muebles, estos conducen fenomenológicamente a una intencionalidad fuera de ellos que está alojada en la memoria de quien no solo los usa, sino que habita con ellos. Así, para el filósofo la vida se hace con/junto-de la intencionalidad de lo a-la-mano, y lo

²⁷⁷ Bachelard, *La poética*, 132.

²⁷⁸ Bachelard, *La poética*, 33-34.

expresa poéticamente como “¡qué gran vida si en la casa, cada mañana, todos los objetos pudieran ser rehechos por nuestras manos!”²⁷⁹. Esta perspectiva me parece cercana a la reflexión de Walter Benjamin, en donde menciona que “la forma prototípica de todo habitar no es estar en una casa, sino en una funda.”²⁸⁰ Entendiendo que para el filósofo alemán la idea de funda es la de un contendedor o un estuche, el cual está hecha a la medida justa de lo que contiene. Además, el interior de la funda también comparte una serie de múltiples accesorios que acompañan a ese principal objeto que la contiene, para él los hábitos dejaban su huella en los objetos de uso cotidiano, es por esto que Benjamin menciona que “habitar la vida consiste en fabricarnos una funda”²⁸¹. Junto con esta postura habrá que revisar la propuesta artística de María del Mar Hernández Riquelme, quien pinta sobre las paredes objetos de uso cotidiano en casas o edificios abandonados, aludiendo a un posible habitar, que, en cierto modo, estos dibujos vuelven a dar vida a las construcciones en lo que bien se puede llamar restos arqueológicos del habitar. Así entonces me parece que hacer una revisión seria a la postura del habitar expuesta tanto por Bachelard como por Benjamin es una de las tareas pendientes y muy necesarias.



El salón de Mario Praz por María del Mar Hernández Riquelme_ 2018

²⁷⁹ Bachelard, *La poética*, 102.

²⁸⁰ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Trads. Isidoro Herrera Baquero, Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero. (Madrid: Akal, 2005), 239.

²⁸¹ Benjamin, *pasajes*, 239.

En cuanto a la conferencia pronunciada por Heidegger en el congreso en la ciudad de Darmstadt, me parece importante mencionar que principalmente está orientada desde una crítica a la época en varios sentidos. Uno de ellos es el sentimiento que vivían los pobladores alemanes tras la disolución del Nacionalsocialismo después de la Segunda Guerra Mundial, lo cual implicaba cambios radicales en las formas de vida. A pesar de que la Gran Guerra había terminado, puedo imaginar que las tensiones políticas entre las zonas de ocupación occidental y oriental no hicieron la tarea fácil a los habitantes para adaptarse. La situación de posguerra en donde los diferentes conflictos políticos entre países que buscaban instaurar su visión de un nuevo mundo en el territorio alemán, sumado al ansia de revancha por cierto sector de la población que no veía con buenos ojos a todo ciudadano de origen alemán, no vislumbraba un panorama muy alentador. Sin embargo, también había una gran ansia por vivir, haber sobrevivido a la brutalidad y violencia de la guerra otorgaba esperanza por un futuro. Aunque no fue sencillo superar el hambre, la devastación, los problemas de salubridad o la soledad, había en la sociedad un deseo por crecer y empezar de nuevo. Ante toda esta compleja condición, ya uno se preguntaría, ¿qué significaba ser alemán o judío?, ¿qué era la patria en ese momento?, o, quizás, ¿quién es aquel otro con el que ahora debo convivir, que además siempre estuvo ahí?

Cada individuo puede contar una singular historia de cómo superó tales eventos y cómo se abrió paso ante la incertidumbre, en ese sentido Heidegger como alemán, pensador y a su vez como figura pública, tuvo que afrontar, entre otras cosas, los ideales que perseguía cuando tomó el rectorado de la Universidad de Friburgo en 1933; un año antes de que el Partido Nazi declarara al *Führer* de Alemania. Sin embargo, en abril de 1934, casi un año después, Heidegger renuncia al rectorado. Posteriormente, dictaría un par de cursos antes de la Segunda Guerra y prácticamente de 1937 a 1951 no vuelve a presentar cátedra. Después de la guerra en 1946 ante la depuración Nazi, Heidegger enfrenta varios juicios para ser exonerado de su relación con el Partido Nazi, sin embargo, se le colocó una *Lehrverbot* o una prohibición de enseñanza, lo cual lo aleja de toda formación académica, prohibición que no se le levantó hasta el invierno de 1951 cuando retoma como profesor emérito el curso *¿Qué significa pensar?* Lo único que se conoce que haya publicado entre dichas fechas fue la *Carta sobre el Humanismo* en 1947, pero salvo eso, la conferencia *Construir, Habitar, Pensar* se convertiría en el regreso del

filósofo alemán al camino público del pensar. Esta particular lectura en agosto de 1951 en Darmstadt imagino que ha de haber cobrado relevancia no solo para los asistentes y colegas, sino para Heidegger mismo. Pienso que Heidegger, al considerar los factores mencionados, se vio influenciado para hablar en la conferencia acerca de un término difícil de traducir, *Heimatlosigkeit*; que como bien lo expresa Leonardo Caravaggio:

[...] Se trata en realidad de una palabra compuesta. La terminación *losigkeit* puede entenderse como falta, o carencia. Y la palabra *heimat* no tiene traducción directa a ninguna de las lenguas romances, ni tampoco al inglés. Si bien podría traducirse como hogar patrio, es importante destacar que lo esencial no es la patria, sino que puede referirse al hogar, la comunidad, la tierra, la nación, y que va unida a un sentimiento de aprecio, amor, o añoranza. Se refiere entonces a una pertenencia emotiva a un lugar de origen.²⁸²

Esta palabra no la usa exclusivamente en la conferencia en Darmstadt, sino también el *Carta sobre el Humanismo*, notando así un énfasis en su pensamiento de la época por la añoranza al hogar. En la traducción al español, Eustaquio Barjau traduce la palabra por “falta de suelo natal”, mientras que Fernando Soler, por su parte, lo traduce como “falta-de-patria”, no obstante, habrá que subrayar que dentro de este suelo natal o lo patriótico, se alude a una falta de morada o incluso al sentimiento de no sentirse en casa, al no tener hogar.

Retomando un poco la situación de la posguerra, el arribo de pobladores refugiados a Alemania provenientes de otros países cercanos provocó, entre otras cosas, una necesidad de vivienda urgente en ciudades donde solo había devastación. Esto a su vez trajo como consecuencia una forma de producir arquitectura que respondía a la rapidez, la eficiencia, la aproximación desde las dimensiones o los metros cuadrados y a la poca sensibilidad para “insertar” la dimensión humana. En arquitectura parecía haber un anhelo por conquistar el territorio con edificaciones concebidas desde la tecnología con una visión moderna. En Europa, Le Corbusier proponía una nueva manera de vivir a través de la gran agrupación de viviendas en altura, su edificio *La Unité d'Habitation* planificado entre 1945 y 1946, construido entre 1947 y 1952, en

²⁸² Leonardo A. Caravaggio, “Concepto de Desterramiento en la Carta sobre el humanismo de Heidegger”, *Revista Contribuciones a las Ciencias Sociales*, febrero, 2018, <https://www.eumed.net/rev/cccss/2018/02/humanismo-heidegger.html>.

Marsella, Francia, se coloca como un experimento para un nuevo urbanismo, distanciándose del modelo de casas individuales. Aquí el ser humano caería en un habitador abstracto con ciertas medidas ideales expresadas por el arquitecto francés en su *Modulor*. Por otro lado, llama la atención que las propuestas arquitectónicas en el continente americano empiezan a cobrar importancia. Los edificios de Mies van der Rohe en Chicago y Nueva York desde la época de los 50s atestiguaban ya el imperio de los rascacielos y el nacimiento de la ciudad contemporánea. Por otro lado, la planificación y construcción de la ciudad de Brasilia, prácticamente de la nada, a partir ideales y valores modernistas en el año 1956, me parece una muestra del espíritu ávido por la creación de un mundo nuevo.

En vista de lo anterior, Heidegger en Darmstadt asumiría una posición ante el crecimiento acelerado de la construcción de edificaciones desde la tecnología constructiva, o la *Baukunst*, que parece responder a otros intereses diferentes de lo humano. Es por esto que el filósofo alemán trata de recordarles a arquitectos y constructores el lazo estrecho entre construir y habitar retomando etimológicamente el sentido originario de la palabra. Sin embargo, también será necesario señalar que además de la interpretación textual, es pertinente ampliar el horizonte de esta significación, tratando de llevar al construir en un sentido ontológico en donde el *ser* del ser habitador se edifica a sí mismo en su relación con “lo otro”: entorno-natural-artefactual, y con “el otro”: habitante. A mi parecer, cuando Heidegger arroja la idea de una “crisis/escasez de habitación” (*die Not das Wohnen*), pienso, se puede interpretar desde varios sentidos, por un lado, *Wohnen* –habitación/habitar– en cuestión del edificio de vivienda, el lugar físico en el cual se habita, pero también en el amplio sentido de la crisis del habitar o del “sentirse en casa”. Al respecto de lo anterior, surgen para mí dos aspectos fundamentales, tal vez los más importantes de toda la conferencia, a saber, la pregunta por dónde radica verdaderamente la crisis del habitar y la comprensión determinista de la significación del habitar. Los cuales son temas que trascienden toda época y es crucial estar continuamente reflexionando sobre ellos. Las últimas palabras que pronunció Heidegger en la conferencia fueron:

[...] *Die eigentliche Wohnungsnot ist auch älter als die Weltkriege und die Zerstörungen, älter auch denn das Ansteigen der Bevölkerungszahl auf der Erde und die Lage des Industrie-*

*Arbeiters. Die eigentliche Not des Wohnens beruht darin, daß die Sterblichen das Wesen des Wohnens immer wieder suchen, daß sie das Wohnen erst lernen müssen. Wie, wenn die Heimatlosigkeit des Menschen darin bestünde, daß der Mensch die eigentliche Wohnungsnot noch gar nicht als die Not bedenkt? Sobald der Mensch jedoch die Heimatlosigkeit bedenkt, ist sie bereits kein Elend mehr. Sie ist, recht bedacht und gut behalten, der einzige Zuspruch, der die Sterblichen in das Wohnen ruft.*²⁸³

[...] La verdadera escasez de vivienda es aún más antigua que las guerras mundiales y sus estragos, más antigua que el aumento demográfico en la tierra y que la condición de obreros-industria. La verdadera escasez de vivienda (de habitar) reside en esto, que los Mortales deben hacer una búsqueda constante sobre la esencia del Habitar, que ellos *deben primeramente aprender a Habitar*. ¿Y sí la falta de morada (*Heimatlosigkeit*) del ser humano consistiera en esto, en que el ser humano no considera aún la *auténtica* escasez de vivienda (de habitar) *como “la”* escasez? No obstante, apenas el ser humano *considera (bedenkt)* la falta de morada, no habría ya más desdicha. Es, pensándolo bien y teniéndolo bien en cuenta, el único consuelo que *llama (incita)* a los Mortales a el Habitar (a su morada).²⁸⁴

Es así que, ¿dónde radica, pues, la verdadera crisis/falta/escasez de vivienda y de habitar? Es precisamente en no darse cuenta que la falta de morada estriba en ausencia de relación con el suelo natal, con la comunidad, con el entorno y con nosotros mismos; lo cual lleva a “no sentirse en casa” a pesar de tener un techo el cual alojarse. Del mismo modo, frente a la pregunta ¿qué significa habitar?, me parece crucial la sugerencia del filósofo alemán: debemos constantemente preguntarnos por el habitar, es decir, su significación no ha sido determinada, ni tampoco es absoluta, sino que habrá que encontrarle su sentido; ¿cómo encontrarlo?, aprendiendo a habitar. Hay que decir que esta no es tarea fácil, sin embargo, no es labor exclusiva de arquitectos o de los que construyen edificaciones, sino que es responsabilidad de todos, en función de que habitar no es una actividad enteramente enfocada en la percepción, sino que hay múltiples dimensiones y horizontes en donde

²⁸³ Martin Heidegger, “Bauen Wohnen Denken”, *Mensch und Raum Das Darmstädter Gespräch 1951* (Braunschweig: Vieweg, 1991), 102.

²⁸⁴ Martin Heidegger, “Bauen Wohnen Denken”, Traducción propia, ver Anexo01 de esta investigación, pág. XXIII-XXIV.

se abarca el habitar humano, que a su vez es también de todo sistema de lo vivo. En el caso de la filosofía es posible que para aprender a habitar se requiera pensarlo, abriendo camino para encontrar su sentido, mientras que, en el campo de la arquitectura, quizás, la tarea está en trazar el trayecto del pensar desde el proyectar.

Quisiera mencionar también, en lo que se refiere al pensamiento de Heidegger arrojado en la conferencia en Darmstadt, que aunque pareciera que tiene un lenguaje relativamente entendible para el público en general, a mi parecer es una lectura que implica un gran dificultad, ya que en ella hay un esbozo sutil de varias ideas que se muestran desde *Ser y Tiempo*, así como a otros varios textos específicos. Además, he de decir que la traducción al español por Eustaquio Barjau si bien ha sido la mayor difundida, por lo cual la más disponible, a mi juicio, no la más accesible. No es por hacer menos la gran labor de Barjau como filósofo y traductor, ya que al haberlo hecho, acerca el pensamiento filosófico para quienes no dominamos el idioma original, pero también hay que considerar que dicha traducción ya tiene a la fecha alrededor de 28 años, que además, fue hecha para una publicación española y que por lo menos para dicha edición Barjau tuvo que traducir al menos otros diez textos únicamente de Heidegger, más posiblemente de otros autores para otras publicaciones, así que imagino que la labor ha de haber sido pesada. En vista de lo anterior, y con un conocimiento limitado de alemán, emprendí la difícil misión de leer el texto original, lo cual al final se vio reflejado en una traducción, o más bien interpretación, al texto de Heidegger, que se encuentra como “Anexo01” de esta investigación. Lo anterior me sirvió para tratar de comprender el pensamiento del filósofo de la Selva Negra y así mismo acercarme al habitar. Como resultado, he de decir que primeramente no habría que acercarse a la lectura heideggeriana como método para conseguir respuestas, sino al contrario, para dirigir las ideas al campo de las preguntas y de lo que ellas tienen que decir al tratar de responderlas. De esta manera me parece que *Construir, Habitar, Pensar* es una conferencia que abre caminos para reflexionar en la relación posible entre la construcción del espacio habitable del ser humano y el significado simbólico que está presente en los lugares que vivimos. Es así que podemos pensar en un habitar que trasciende lo tangible, pero no en el sentido de que está en un plano más allá del ente, sino que sucede en la medida de atravesar los fenómenos que se muestran desde lo ente.

Con respecto al punto anterior, es relevante señalar otro de los términos que Heidegger expone en dicha conferencia, este es el verbo *einräumen*. Este presenta igualmente una gran dificultad tanto para traducirlo como para comprenderlo. Barjau lo ha traducido de varias maneras como “espaciar”, “lo aviado” o “lo espaciado”, sin embargo, es un término que también ya había aparecido en *Ser y Tiempo*. Para dicha publicación, José Gaos en su momento lo tradujo como “espaciar” y Jorge Eduardo Rivera lo hizo como “ordenación espaciante” o, tal vez, de una manera un poco más comprensible “ordenar cosas en el espacio”. El verbo en alemán se compone de dos partes, el prefijo *ein-* que denota un cambio de estado o movimiento y el verbo *räumen* el cual significa despejar, retirar o vaciar. Este último se deriva del sustantivo *Raum* que puede significar tanto espacio como lugar o incluso habitación. Por lo que entonces *einräumen* estaría asociado con la liberación de un espacio o habitación a partir del movimiento de los elementos que la componen. Esto un poco se puede atestiguar al acercarse a la etimología de *Raum* y *räumen*, estos provienen del Proto-germánico **rūmą* el cual hace referencia a una habitación o a un espacio abierto. Pero para lograr captar la intención de Heidegger habrá que acercarnos al párrafo 24 de *Ser y Tiempo*, titulado “La espacialidad del Dasein y el espacio”, Heidegger señala que el ser-en-el-mundo tiene una connotación espacial, por lo que da cuenta de que el *ser* es *estar* en el sentido de que está posicionado en un lugar determinado. En la medida en que explica que al Dasein le pertenece la condición de estar ubicado en un espacio (de ser espacial) puede entonces “encontrarse” (hacer frente) [*begegnen*] con la espacialidad de las cosas “a la mano” en el entorno; en esa relación, Dasein-cosas a la mano, se abre el espacio. Así entonces las cosas adquieren una posición específica espacial, Rivera lo traduciría como “desalejamiento” y “orientación”. Sin embargo, Heidegger con esto se referiría a la relación óptica entre Dasein-cosas a la mano, más no la ontológica.

Es importante señalar que Heidegger quiere aclarar que el sentido “intramundano” del Dasein está en la apertura espacial, que puede ser concebida en la realidad fáctica con dimensiones calculadas y medidas, como en el caso de la construcción de edificaciones. Quedarse solo en este tipo de relación se pierde, según lo explica el filósofo alemán, la condición relacional que el Dasein necesita para conformar el vínculo ser y mundo. De ahí también la crítica a la construcción enfocada únicamente a la producción métrica o surgida meramente desde dimensiones abstractas. De esta manera,

al seguir este camino “el mundo pierde lo que tiene de específicamente circundante; el mundo circundante se convierte en mundo natural. El ‘mundo’ como conjunto de útiles a la mano queda espacializado en una trama de cosas extensas que sólo están-ahí.”²⁸⁵ En el caso de lo presentado en Darmstadt, con el ejemplo del puente, me parece que Heidegger intenta mostrar la condición de puente como objeto, el cual tiene ciertas medidas específicas y objetos que lo componen que seguramente debieron ser calculados para lograr estabilidad, pero a su vez en la reflexión de lo que “espacia” el puente, caemos en cuenta de que dicho objeto entabla una relación entre ser humano y espacio; se instaura, erige, en su vínculo un lugar significativo. Ante esta postura, la producción de arquitectura dada a partir de intereses especulativos, enfocados en la determinación de un precio por metro cuadrado, exponiendo que las dimensiones de las habitaciones responden a nuevas o diferentes “formas de habitar”, ¿no estarán acaso limitándose a una relación óptica la cual se atiene a la simple “ordenación de cosas en el espacio”? ¿Esto no demuestra que, quizá, no hemos logrado captar la verdadera crisis de habitar?

Teniendo en cuenta otros caminos para pensar el habitar y la arquitectura, en esta investigación se abrió la puerta a considerarlos desde el término griego οἶκος [oikos] que anuncia por el lado óptico lo referente a la casa y en lo ontológico al hogar o la morada. En términos generales se puede decir que el habitar entendido desde esta postura dual recupera en su significado un sitio físico del cual orientarse, tener una posición, pero también un lugar simbólico al cual pertenecer y sentirse en casa. Así mismo, la dimensión del êthos [ἦθος] aristotélico, como comportamiento, se ve reflejado a través de una connotación espacial, o más que nada dependiente de un lugar, este es la *polis*, pero no solo por el hecho de vivir en la ciudad, sino también lo que implica esta manera de vivir. El actuar ético individual se va construyendo y es flexible en la medida en que el individuo pertenece a una comunidad y responde a un hábitat o entorno particular. Es por esto que, tratando de recuperar esta relevancia, me parece significativo hablar de la noción de mundo circundante o *Umwelt*, que, si bien fue expuesta por Jakob von Uexküll como etólogo estudiando el comportamiento de animales, puede ser ampliada esta noción con el objetivo de trazar lazos que puedan determinar una circunstancia en

²⁸⁵ Martin Heidegger, “La espacialidad del Dasein y el espacio”, *Ser y Tiempo*, Trad. Jorge Eduardo Rivera (Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1997) §24, 137.

donde el ser humano no solo habita un entorno natural, artefactual y social, sino que crea uno específicamente para su especie; y debido a la complejidad que el ser humano representa como organismo, está relacionado con todo sistema de lo vivo en su campo perceptible. Así entonces vuelven a surgir, de cierta manera, la postura fenomenológica de la percepción y de cómo el fenómeno se muestra, como también lo expresado por Heidegger, en donde la pregunta por lo que habitamos intenta recobrar el sentido de pertenencia a través de la significación que establecemos con el lugar.

Así mismo, otro tema complicado, más centrado en el campo de la producción arquitectónica, que me parece necesario reflexionar y que va relacionado con la producción del mundo circundante, es la noción de técnica. Ya que parece que el significado de este término se ha acercado tradicionalmente hacia una actividad producto de la destreza, es decir, de la experiencia entendida como el aprendizaje a través de la repetición continua. El problema no reside en que se genere cierta habilidad debida a la recurrencia, sino que la técnica en sentido moderno responde a un conocimiento empírico, el cual no suele reflexionar teóricamente, solo intenta reproducir sin fundamento ciertos pasos dados. De esta manera es que se acarrean nociones como las de progreso, evolución o mejora, colocando así a los que producen como piezas o instrumentos para un fin. Al formular el cuestionamiento, ¿cuál es la técnica que produce arquitectura?, me parece habría que primeramente caracterizar las nociones que comprenden la problemática y al mismo tiempo indagar por la intención de lo que se pregunta. Siendo así que habría que transmitir lo que entendemos por arquitectura, investigar el proceso de su producción con el sentido de hacer una revisión a la técnica que dice producir, pero manteniendo la duda por las motivaciones que dirigen tal producción.

En virtud de lo anterior, tendrá que ser tomado en cuenta que esta investigación se centró en el terreno de la posibilidad, es decir, busca estimular respuestas a la pregunta por el surgimiento de lo que puede ser arquitectura. Es por esto que no se indaga por una técnica constructiva, que está más enfocada al terreno de la materialización tangible, o a la técnica de planificación de lo tangible, sino se busca encontrar sentido a la técnica de proyectación arquitectónica. En consecuencia, me parece que, recuperando la noción de técnica desde su sentido griego, es decir, la τέχνη [tékhne], se convierte en una vía para aproximarse a la idea de que a través de ella se le da forma a la posibilidad. Así entonces, la noción de técnica, como el dejar que

algo aparezca en la presencia, y la noción de proyectar, como la acción de lanzar hacia delante, se funden estrechamente para denotar la actividad que se realiza cuando se produce aquello que pueda ser arquitectura. Por esto, el producir está en función con el dejar aparecer, o dicho con otras palabras, que desde el lanzar hacia delante se muestre aquello que es. Sin embargo, cabe señalar que, si bien toda acción que implica avanzar al frente supone abandonar lo pasado, este sentido del producir y del proyectar se atiene a mirar una y otra vez hacia atrás con una mirada fenomenológica desde el recuerdo, la memoria y la imaginación. Por tanto, lo que se proyecta, aunque busque novedad, siempre será arrojado de atrás hacia delante; así mismo se subraya que no se proyecta de la nada, sino desde las experiencias pasadas, la vivencia del ahora y la posibilidad del futuro.

El sentido del proyectar, que busca ser pensado de diferente manera a lo tradicional en esta investigación, también intenta recuperar o reivindicar tanto el producto de la proyectación, como la fase de proyecto dentro del amplio proceso de producción arquitectónica. La cual, me parece ha sido gravemente desprestigiada, en ocasiones prescindiendo totalmente de esta etapa para ir directo hacia la planificación material del objeto a construir. De la misma manera, reconsiderar esta fase conceptualmente ayuda para a que pueda tomar distancia de la que por costumbre se ha denominado como diseño. Siendo esta última la que me parece que está más cercana a la planificación de la producción material tangible de un objeto a construir. Mientras que el proyecto busca sus fundamentos a través del movimiento de las imágenes, me parece, que la etapa de diseño o mejor denominada configuración arquitectónica, se sujeta fuertemente de lo real y de las condiciones de disponibilidad de lo real, es decir, pretende establecer sus decisiones a partir de lo accesible física, material y económicamente.

Por último, pero no por ello menos importante, quisiera agregar que en relación con lo que *es* arquitectura, considero que ha sido muy sencillo aproximarse a ella como el producto de la actividad que realiza un arquitecto. Este desde una definición etimológica pareciera que solamente es aquel quién manda, gobierna o el principal entre los *tektones* o los constructores. Sin embargo, ¿es realmente así?, si desde el Renacimiento con Alberti el arquitecto como ideador o el que traza la composición del edificio se ha visto cada vez más alejado de la construcción material, bien vale la pena replantear

o al menos reflexionar la definición de arquitecto, y así mismo poner sobre la mesa los elementos con los que trabaja y junto a quien lo hace.

Del mismo modo, también se ha asumido tradicionalmente y, a mi parecer, equívocamente, que el arquitecto o la arquitectura tiene que ver con el ἀρχή [arkhḗ] o el principio. No obstante, como hemos revisado, esta noción era utilizada principalmente por los pensadores presocráticos en vista de tratar de encontrar aquel elemento, generalmente tangible, del cual se desprendiera todo lo creado; así el principio era principio de todo. Por otro lado, la comprensión de la postura del ἀρχή [arkhḗ] en arquitectura también ha sido víctima de la confusión debida a traducciones e interpretaciones del tratado vitruviano. Como se ha señalado, Vitruvio intentaba demostrar en el *Libro II* del segundo capítulo el principio de las edificaciones, más no, a mi parecer el de la arquitectura. Es entonces que en este caso deberíamos cuestionarnos lo que cada uno está entendiendo por arquitectura, así como tratar de averiguar lo que significaba esto para el romano Vitruvio. Actualmente la perspectiva del ἀρχή [arkhḗ] en el campo de la arquitectura, abordada románticamente, pareciera que se aproxima a entender que de la arquitectura se funda “un” principio o que el arquitecto pone “el” fundamento o “el” principio para todo objeto arquitectónico. En lo personal he de confesar que creí en dicha proposición, un poco impuesta en el ambiente académico del Taller de Proyectos, y bajo esta idea, sustentaba que para toda propuesta el arquitecto debía ser aquel quien dictaba tal principio rector, este indiscutiblemente tenía que ser “la” base para todas las decisiones de proyecto. Ahora me queda claro que este tipo de premisas son las que han orillado a asimilar que la producción arquitectónica se forja desde la postura de un arquitecto ideal, con cualidades superiores o de inspiración divina, siendo esto totalmente falso.

También se ha señalado, de cierta manera, que como contraposición a todo principio siempre existe una finalidad, es así como se enfrenta el ἀρχή [arkhḗ] en contra del τέλος [telos]. Reconozco que esta perspectiva ha rondado mucho tiempo mis pensamientos, ya que es entendible pensar que en la línea en donde algo comienza, al mismo tiempo se traza el fin de otro algo; así que pareciera que si algo es principio es porque lleva consigo una finalidad. Sin embargo, cayendo en cuenta de que la pregunta en torno al τέλος del ἀρχή es posible que no provenga de un discurso presocrático, sino, tal vez, del sentido utilitarista que nos ha dejado el sentimiento moderno, me pregunto si es válido enfrentar ambos conceptos. Es decir, pienso que, por un lado, aquel elemento

presocrático que supuestamente debía ser principio de todo, no estaba determinado por la finalidad de cualquier ente particular, sino que era la búsqueda de lo cual todo parte. Por otro lado, la idea de finalidad relacionada con el principio me parece que podemos pensarla desde la noción de causalidad, que a su vez puede tener su origen en la causa eficiente aristotélica. Es decir, a grandes rasgos, la causa eficiente como motor es aquella que produce algún cambio, y entendida esta noción desde el pensamiento moderno, esta causa estaría ligada a un efecto. De tal manera esta finalidad parece más bien causalidad en el sentido de querer lograr un objetivo determinado. Es por esto que, pienso, que, si queremos alejarnos de un sentido estrictamente productivo, ἀρχή [arkhḗ] y τέλος [telos] no son compatibles en el hecho de que este último atiende a una intención como propósito y no, por ejemplo, a una intención que se relaciona o a un principio que vincula y forma enlaces. Pese a lo anterior, creo que no debemos de dejar de lado la reflexión sobre el ἀρχή [arkhḗ] en arquitectura, confieso que recientemente he sido atraído a pensar en el *arkhḗ* no como principio sino como destino, ya que este término toma, por un lado, el papel de origen del cual se parte, pero también responde como lugar al cual llegar; así mismo en su función verbal, destinar, implica la acción de otorgar sentido a lo que *es*, y a su vez destino coloquialmente alude a lo que inevitablemente ha de *ser*, de lo cual, supuestamente, no podemos escapar. Me parece que en la palabra destino aterrizan los tres tiempos verbales, es lo que fue, lo que será y lo que está siendo, la arquitectura pensada como destino podría afrontar preguntas como: ¿qué camino tomamos para llegar a la arquitectura o a lo arquitectónico?, ¿cuál es el destino de todo objeto arquitectónico como artefacto creado por el ser humano?, o, ¿de qué manera es posible destinar características simbólicas en objetos formales y que a su vez formen parte del mundo circundante del ser humano en su tránsito por la configuración de mundo, es decir, en su habitar?; aun así, este es tan solo otro de los múltiples temas que habrá que continuar estudiando con pasión y alegría.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

- Ábalos**, Iñaki. *La buena vida*. Visita guiada a las casas de la modernidad. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- Aristóteles**. *Ética a Nicomaco*. Trad. José Luis Calvo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- _____. *Ética a Nicómaco*, Trad. María Araujo y Julián Arias, Introducción y notas de Julián Marías de la Real Academia Española. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 7ª Ed, bilingüe, 1999.
- _____. *Ética Nicomáquea*. Trad. Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos, 1985.
- _____. *Política*. Trad. Manuela García V. Madrid: Gredos, 1988.
- _____. *Metafísica*. Trad. Tomás Calvo. Madrid: Gredos, 1994.
- Bachelard**, Gastón. *La poética de la ensoñación*, Trad. Ida Vitale. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- _____. *El aire y los sueños*. Trad. Ernestina de Champourcín. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Bartra**, Robert. *Cerebro y libertad. Ensayo sobre la moral, el juego y el determinismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Biermann**, Veronica. *Teoría de la Arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*. Klön: Taschen, 2003.
- Borges**, Jorge Luis. "Fragmentos de un evangelio apócrifo," *Borges Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- Cassirer**, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Ceceña Álvarez**, René. *Acercamientos y reflexiones en torno a la geografía*. Tomo I. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Ediciones Eón, 2016.
- Colomina**, Beatriz y **Wigley**, Mark. *Are we human?* Zürich: Lars Müller Publishers, 2016.
- De Prada**, Manuel. *Arte y composición: el problema de la forma en el arte y la arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko, 2009.
- Doberti**, Roberto. *Habitar*. Buenos Aires: Nobuko y SCA [Sociedad Central de Arquitectos], 2011.
- Flusser**, Vilém. *Filosofía del diseño*. Trad. Pablo Marinas. Madrid: Síntesis, 2002.

- García** Olvera, Héctor y **Hierro** Gómez, Miguel. *Un acercamiento revisor a las nociones del diseño en la producción de lo arquitectónico*, Colección *Lo arquitectónico y las ciencias de lo humano*, vol. 6. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2016.
- _____. *Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura, curso propedéutico 2015/1, Proyecto de investigación, documentos de estudio*. Ciudad de México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 2015. Disponible en línea: <https://arquitectura.unam.mx/libros.html>.
- _____. *Lo arquitectónico desde un enfoque bio-psico-antropológico*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2012.
- Giglia**, Angela. *El habitar y la cultura: Perspectivas teóricas y de investigación*. Barcelona: Anthropos; Ciudad de México: División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2012.
- Gropius**, Walter. *La nueva arquitectura y la Bauhaus*. Inglaterra: MIT Press, 1965.
- Halbwachs**, Maurice. *La memoria colectiva*. Trad. Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Heidegger**, Martin. *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- _____. *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, Finitud y Soledad*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- _____. *Carta sobre el Humanismo*. Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- _____. *Prolegómenos para una historia del concepto del tiempo*. Trad. Jaime Aspiunza. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- _____. *Ser y tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.
- _____. “Bauen, Whonen, Denken” en *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Band 7. Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 2000. (texto en alemán)
- _____. “Bauen, Whonen, Denken” en *Conferencias y artículos*. Trad. Eustaquio Barjau. Barcelona: Serbal, 1994.
- _____. “Bauen, Whonen, Denken” en *Mensch und Raum Das Darmstädter Gespräch 1951*. Braunschweig: Vieweg, 1991. (texto en alemán)
- Heskett**, John. *Design a very short introduction*. Nueva York: Oxford University Press, 2005.
- Hierro** Gómez, Miguel y **Baltierra** Magaña, Adrián. *El diseño arquitectónico: un acertijo epistemológico*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2020.

- Hoffmeyer**, Jesper. “De animal a humano”. *Semiótica de la Cultura / Eco-semiótica / Biorretórica*. Edición María Inés Arrizabalaga. Córdoba: Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2013.
- Holl**, Steven. *Cuestiones de percepción: fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- Homero**. *Ilíada*. Trad. Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 1996.
- Jaspers**, Karl. *La filosofía desde el punto de vista de existencial*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Kroes**, Peter. *Technical Artefacts: Creations of mind and matter*. Dordrecht, Springer, 2012.
- Masiero**, Roberto. *Estética de la arquitectura*. Madrid: Antonio Machado, 2004.
- Martínez Espinal**, Harold. *Del hábito, al hábitat y al habitar*. Cali: Universidad del Valle, 2016.
- Merleau Ponty**, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini, 1993.
- Montaner**, Josep María. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.
- Mujica**, Hugo. *Del crear y lo creado -3, Prosa selecta 2: Ensayo, Narrativa*. Madrid: Vaso Roto, 2014.
- Norberg-Schulz**, Christian. *The concept of dwelling*. Nueva York: Rizzoli, 1985.
 ————. *Intenciones en arquitectura*. Trad. Jorge Sainz Avia y Fernando González Fernández Valderrama. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- Pallasmaa**, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
 ————. *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- Panofsky**, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Trad. Virginia Careaga. Barcelona: Fábula Tusquetes, 2003.
- Pérez**, Fernando; **Aravena**, Alejandro; y **Quintanilla**, José. *Los hechos de la arquitectura*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.
- Pérez Gómez**, Alberto. *Tránsitos y fragmentos*, trad. Santiago de Orduña Mercado. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Peter**, John. *The oral history of modern architecture. Interviews with the greatest architects of the twentieth century*. New York: Harry N. Abrams Inc., 1994.
- Piñón**, Helio. *Teoría del Proyecto*. Barcelona: UPC [Universitat Politècnica de Catalunya], 2006.
- Quetglas** Josep. *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, La Virreina. Centre de la Imatge, Arcadia, 2017.
- Rossi**, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Trad. Joseph Ma. Ferrer-Ferrer, Francesc Serra i Cantarell. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

- Sainz Gutiérrez**, Victoriano. *Aldo Rossi. La ciudad, la arquitectura y el pensamiento*. Buenos Aires: Nobuko, 2011.
- Sarquis**, Jorge; **Cabarrou**, Nanette; **Breyer**, Gastón; **Sztulwark**, Pablo, et.al. *Arquitectura y modos de habitar*, Compilador Jorge Sarquis. Buenos Aires: Nobuko, 2006.
- Sarquis**, Jorge; **Silvestri**, Gabriela, et.al. *Arquitectura y técnica*. Compilador Jorque Sarquis. Buenos Aires: Nobuko, 2009.
- Schwartz**, Rudolf. “Das Anliegen der Baukunst”, *Mensch und Raum Das Darmstädter Gespräch 1951*. Braunschweig: Vieweg, 1991.
- Solà-Morales**, Ignasi, Llorente, Marta, Montaner, Josep M., Ramon, Antoni, y Oliveras, Jordi. *Introducción a la arquitectura*. Conceptos fundamentales. Barcelona: UPC [Universitat Politècnica de Catalunya], 2000.
- Vélez**, Fabio. *Arquitectura. Historias de un equívoco*. Madrid: Casimiro, 2021.
- Von Uexküll**, Jakob. *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*. Trad. Marcos Guntin. Buenos Aires: Cactus, 2016.
- Xirau**, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Zumthor**, Peter. *Pensar la Arquitectura*, traducción Pedro Madrigal. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

Revistas

- Barei**, Silvia Noemí. “Semiosferas: de la Semiótica de la Cultura a la Biosemiótica, y articulaciones”. *Intexto*, número 37, diciembre 2016, 118-131. En línea: <https://seer.ufgrs.br/index.php/intexto/article/view/67391>
- Beatrice Ferri**, Michela. “Enzo Paci en diálogo con la arquitectura. La colaboración y amistad entre Enzo Paci y Ernesto Nathan Rogers”, Trad. David E. Daturi, *Eikasia Revista de Filosofía*, número 69, abril 2016: 119-130, <https://revistadefilosofia.org/numero69.htm>.
- Bertomeu Sánchez**, José Ramón. “William Whewell y la ciencia como profesión liberal,” *SciLogs - Blogs de ciencia, Ciencia y Sociedad* (blog) *Investigación y Ciencia*, sept 16, 2020, <https://www.investigacionyciencia.es/blogs/ciencia-y-sociedad/108/posts/william-whewell-y-la-ciencia-como-profesin-liberal-18883>.
- Betancourt D**, William. “La filosofía como modo de saber. Aristóteles, Metafísica A, 1 y 2, (980 a21 – 983 a24)”, *Praxis filosófica Nueva serie*, no. 37, julio/diciembre 2013: 29-55, 54. En línea: <http://www.scielo.org.co/pdf/pafi/n37/n37a02.pdf>.

- Bullón** de Diego, José María. “Disegno e idea. Teoría y práctica del dibujo a partir del renacimiento.” *El Ornitorrinco Tachado, revista de Artes Visuales*. Universidad Autónoma del Estado de México, número 7, 2018. En línea: <http://www.redalyc.org/jatsRepo/5315/531555314003/html/index.html>.
- Ferrer**, Manuel y **Ródenas**, Juan. “Memoria, mito y paisaje: el monumento a la resistencia de Cuneo de Aldro Rossi”. *Revista de investigación y Arquitectura Contemporánea*, número 10, 2020: 8-23.
- Cuervo** Calle, Juan José. “Habitar: Una condición exclusivamente humana”, *Iconofacto*, vol 4, número 5, Universidad Pontificia Bolivariana, 2008: 43-51. En línea: [https://repository.upb.edu.co/bitstream/handle/20.500.11912/7163/Habitar %20Una%20condici%C3%B3n.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repository.upb.edu.co/bitstream/handle/20.500.11912/7163/Habitar%20Una%20condici%C3%B3n.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Garcés** Giraldo, Luis Fernando y **Giraldo** Zuluaga, Conrado. “La técnica como modo de saber en la investigación con animales.” *Revista virtual Universidad Católica del Norte*, febrero-mayo 2013, Número 38: 195-205. <https://www.redalyc.org/pdf/1942/194225730015.pdf>.
- García** Olvera, Héctor. “La habitabilidad, lo arquitectónico y lo habitable en el sentido de la producción de lo bio-psico-socio-antropológico del ser humano, vivo, viviente y habitador”, *Academia XXIII*, año 10, número 20, UNAM, diciembre 2019: 90-106. En línea: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/aca/article/view/72315>.
- González-Camirero**, Nemesio. “Ortega y el segundo Heidegger” *Gregorianum*, vol. 56, número 4, 1975: 733-763.
- Iversen**, Margaret. “The Discourse of Perspective in the Twentieth Century: Panofsky, Damisch, Lacan”. *Oxford Art Journal*, vol. 28, número 2, 2005: 191-202.
- Le Corbusier** [Charles-Édouard Jeanneret-Gris] y Saugnier [Amédée Ozenfant]. “Maisons en Serie” en *L’Esprit Nouveau*, número 13, diciembre 1921: 1524-1542.
- Le Corbusier** [Charles-Édouard Jeanneret-Gris]. “Ce Salon D’Automne” en *L’Esprit Nouveau*, número 28, enero 1925: 2332-2335.
- Lotz**, Wilhelm. “La Sala II de la Exposición de la Construcción” (Die Halle II auf der Bausstellung), *Die Form. Zeitschrift für Gestaltende Arbeit*, número 6, cuaderno 7, junio 1931: 241-249.
- Montijano** García, Juan María. “El disegno en los siglos XVI y XVII”. i+Diseño. Revista Internacional de investigación, innovación y desarrollo en Diseño. Número 02, junio 2010. Universidad de Málaga: España:39-46.
- Paniagua** Arís, Enrique y **Roldán** Ruiz, Juan. “La arquitectura y su significado existencial. 3. La arquitectura como lugar”, *Signa Revista de la Asociación*

Española de Semiótica, no. 24 (2015): 447-449,
<https://doi.org/10.5944/signa.vol24.2015.14717>.

Pelizzari, Maria Antonella. “La imagen necesaria de Luigi Ghirri”, catálogo de exposición *El mapa y el Territorio fotografía de Luigi Ghirri*, edición por James Lingwood. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía y MACK, 2018.

https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/catalogosPDF/09_ghirri.espanol.pdf

Ramírez Vidal, Gerardo. “El êthos y la formación humanística en Isócrates”; *Nova Tellvs. Revista semestral del Centro de Estudios Clásicos*, vol. 31, número 1, 2013: 103-120. En línea: <https://132.247.70.45/nouatellus/index.php/nt/article/view/438>

Sepp, Hans Rainer. “Fenomenología como Oikología.” Trad. Guillermo Ferrer en *Acta Mexicana de Fenomenología revista de investigación filosófica y científica*, septiembre 2020: 15-31.

Torres Cuelco, Jorge. “Ernesto N. Rogers. Aprendiendo de toda la historia”, *De Arq*, número 22, enero/junio 2018, 46-57.

Villa Prieto, Josué. “La cultura de los menestrales: tratados didácticos medievales dedicados a la dignificación de los oficios mecánicos” en *Mirabilia: revista electrónica de Historia Antigua y Medieval*, número 21, junio/diciembre, 2015, 417-444. En línea: <https://www.revistamirabilia.com/issues/mirabilia-journal-21-2015-2>

Zambrano, H. Marcelo. “Las nociones de poiesis, praxis y techné en la producción artística”. *Revista Prácticas Artísticas Contemporáneas*, vol.07, 2019: 40-46. <http://www.revistaindex.net/index.php/cav/article/view/221>

Sitios web

Aristotle, *Ethica Nicomachea*, Ed. J. Bywater (Oxford: Clarendon Press, 1894), Perseus Digital Library, <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg010.perseus-grc1:1140a>

Alumnos de la escuela de religión y filosofía de la Universidad Católica de Maule. “Ethos.” *La ética en la antigua Grecia* (sitio web), <https://eticaenelmundohomerico.es.tl/Ethos.htm>.

Cicerón, Marco Tulio. *El Orador (A Marco Bruto)*. Trad. Marcelino Menéndez Pelayo (con complementos de traducción con la versión de E. Sánchez Salor). Introducción: En torno al *Orator*: Modernidad de Cicerón por Carlos de Miguel Mora. En línea:

[https://historicodigital.com/download/Ciceron%20Marco%20Tulio%20-%20El%20Orador%20-%20A%20Marco%20Bruto%20\(bilingue\).pdf](https://historicodigital.com/download/Ciceron%20Marco%20Tulio%20-%20El%20Orador%20-%20A%20Marco%20Bruto%20(bilingue).pdf).

Doberti, Roberto e Iglesia, Rafael. “Lineamientos para una teoría del habitar” en Cátedra Doberti-Iglesia, *Teoría del Habitar*. <http://teoriadelhabitar.blogspot.com/p/bliografia.html>

Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México. *Plan de Estudios 2017, Licenciatura en Arquitectura, Tomo 1*. Ciudad de México: UNAM, Facultad de Arquitectura, s.f. <https://arquitectura.unam.mx/plan-de-estudios-arq.html>.

Graukel, Inkel. “Weißenhofsiedlung“, Stadtarchiv Stuttgart, abril 19, 2018. <https://www.stadtlexikon-stuttgart.de/article/0ee5a3a5-43bb-478a-b42c-deaa42e89050/1/Weissenhofsiedlung.html>.

Homero, Iliad, (Perseus Digital Library), Canto XIV, 115-118. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:abo:tlg,0012,001:14:116&lang=original>.

Lougina, Alëna. “The Origin of Design: Designing the future by understanding the past.” *Alëna Lougina* (blog). 07 agosto, 2017. <https://medium.com/@biologytodesign/the-origin-of-design-designing-the-future-by-understanding-the-past-295045e9384e>.

Martínez Mindeguía, Francisco. “Claude-Noclas Ledoux, Las salinas de Chaux”, Dibujos ejemplares de arquitectura (blog), <http://www.mindeguia.com/dibex/Ledoux-Chaux.htm>.

Ortiz, Sergio y López Vergara Newton, Juan. “Tres lecciones de arquitectura de Josep Quetglas (segunda parte)”. *Galimatias* (blog), abril 15. En línea: <https://medium.com/@galimatias.mx/tres-lecciones-de-arquitectura-de-josep-quetglas-segunda-parte-7839316b3048>.

Koolhaas, Rem. Entrevista por Katrina Heron para revista digital *Wired*, “From Bauhaus to Koolhaas”, julio 1, 1996. <https://www.wired.com/1996/07/koolhaas/>.

Varó Peral, Àngels. “Filosofía presocrática. En busca del arkhé,” *Filosofem. Ètica i Filosofia en Secundària* (blog) abril 20, 2020, <https://www.nodo50.org/filosofem/spip.php?article26>.

Tesis

Amavizca Pacheco, Ismael. “Una aproximación al (des)entendimiento de la noción de habitar.” Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2014. En línea: <132.248.9.195/ptd2014/junio/0714625/Index.html>.

- Bernechea** Bravo, Wladymir Sasha. “Habitar una pintura (del cómo construir y habitar un lugar que no existe).” Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa de Posgrado en Artes Visuales, 2015. En línea: 132.248.9.195/ptd2015/mayo/0729946/Index.html.
- Blasco** Almeida, Alejandro. “Más allá de Heidegger y la poesía: hacia una comprensión del habitar poético.” Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2016. En línea: 132.248.9.195/ptd2016/octubre/0751274/Index.html.
- Riveiro** González, Mafalda. “La casa en imágenes. Pulsos, ecos y huellas del habitar contemporáneo.” Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid [ETSAM], Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, 2016. Disponible en línea: <http://oa.upm.es/40552/>.
- Soto** Montoya, Alma Cecilia. “Habitar la mirada: visualización y vigilancia en la obra de Almodóvar.” Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Morelia, 2019. En línea: 132.248.9.195/ptd2020/enero/0799455/Index.html.

Tratados

- Alberti**, León Battista. *De Re Aedificatoria*. Prol. Javier Rivera. Trad. Javier Fresnillo Nuñez. Madrid: Akal, 1991.
- Vitruvio** Pollion, Marco. *Los diez libros de Arquitectura*. Trad. José Luis Oliver Domingo Madrid: Alianza, 1997.
- _____. *Los diez libros de Arquitectura*. Trad. Joseph Ortíz y Sanz. Madrid: Imprenta Real, 1787.
- Serlio** Boloñés, Sebasatiano. Tercero y Quarto Libro de Architectura. Traducido del toscano al romance castellano por Francisco Villalpando, arquitecto Toledo, en casa de Juan Ayala, 1552. Estudio preliminar José Antonio Terán Bonilla. Ciudad de México: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 2006.

Diccionarios y Enciclopedias

- Dicciogriego**. *Diccionario didáctico interactivo griego-español*.
<https://www.dicciogriego.es/index.php#>
- Etimologías de Chile**. Anders, Valentin, et. al. (2001-2022).
<http://etimologias.dechile.net>.
- Glosbe**. Diccionario en varios idiomas. <https://es.glosbe.com/>.

Enciclopedia Herder. Editorial S.L. En línea:
<https://encyclopaedia.herdereditorial.com>

LSJ. Ancient Greek dictionaries. <https://lsj.gr>

Real Academia de la Lengua Española 23ª edición (2014). <https://www.rae.es/>
_____. Diccionario panhispánico de dudas (2005) <https://www.rae.es/dpd/>

Perseus Digital Library. Ed. Gregory R. Crane. Tufts University,
<http://www.perseus.tufts.edu>

Material audiovisual

AnimeEveryday, “Ghost in The Shell-Film Analysis-Motoko’s Dilema”, *YouTube*,
08 Nov. 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=19v8FzQ2btg&t=1571s>.

Andamios. Walker, Enrique. Conferencias online: Taller Madrid Lessons.
Departamento de proyectos Arquitectónicos ETSAM [Escuela Técnica
Superior de Arquitectura de Madrid] UPM [Universidad Politécnica de
Madrid], 08 febrero 2021. Video. <https://www.dpaetsam.com/post/6659>

Ghost in the Shell, dirigida por Mamoru Oshii, escritores Shirow Masamune (basado
en su manga del mismo nombre) y Kazunori Ito, 1995, distribuidor Amazon
Prime Video.

The Architectural Imagination. Harvard University Graduate School of Design,
curso aplicado en línea (2021): [https://pl.harvard.edu/course/architectural-
imagination?delta=0](https://pl.harvard.edu/course/architectural-
imagination?delta=0)

Toth, Nicholas y **Schick**, Kathy. “Experimental tool making with chimpanzee
Kanzi.” Alëna Lougina. 07 agosto, 2017. video, *YouTube* 04m59s,
https://www.youtube.com/watch?v=RRCFLK_Ro2M.

REFERENCIAS A IMÁGENES

Portada.

- p. 00_Nuñez Alfaro, Alejandro (2021), *Adán y Eva frente al espíritu nuevo de la arquitectura moderna*. Collage digital a partir de: Wenzel Peter, Johann (sin fecha precisa ~1829) *Adán y Eva en el Paraíso Terrenal* [pintura al óleo sobre tela] Colección Museo del Vaticano. En línea: https://m.museivaticani.va/content/dam/museivaticani/immagini/collezioni/musei/pinacoteca/16_01_adamo_eva.jpg/jcr:content/renditions/cq5dam.web.820h.jpeg; y Covre, Federico (2018) *Le Corbusier Pavillion de L'Esprit Nouveau* [fotografía a color] disponible en Divisare en línea: <https://divisare.com/projects/391979-le-corbusier-federico-covre-pavillon-de-l-esprit-nouveau>.

Capítulo 01.

- p. 12_Maltête, René. (1955), *échecs* (ajedrez) [fotografía blanco y negro], en línea: <https://subclavia.tumblr.com/post/629554418503892992>.

Capítulo 02.

- p. 28_Saraceno, Tomás (2012), fotografía a color [con filtro blanco y negro] de exhibición *On space time foam* del mismo autor en la galería Pirelli HangarBicocca, Italia. Instalación a partir de membrana de pvc transparente, velcro y madera. En línea: <https://studiotomassaraceno.org/on-space-time-foam/>.
- p. 30_Semper, Gottfried (1851), dibujo en planta, alzado y detalle de cubierta de *cabaña india en Trinidad* exhibida en la Gran Exhibición en *The Crystal Palace* en Londres en 1851. En línea: https://www.library.unlv.edu/drupal/whats_new_in_special_collections/2016/10/collection-highlight-gary-guy-wilson-and-primitive-hut
- p. 37_Autor desconocido, fotografía en blanco y negro del interior de la fábrica de turbinas para la empresa AEG, proyecto y diseño de Peter Behrens en 1909. En línea: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/architecture-design/international-style/a/peter-behrens-turbine-factory>.
Siemens, perspectiva en 3d de la construcción de la fábrica de turbinas para la empresa AEG, proyecto y diseño de Peter Behrens en 1909. En línea: <https://new.siemens.com/global/en/company/about/history/stories/turbine-hall.html>.
- p. 39_Covre, Federico (2018) *Le Corbusier Pavillion de L'Esprit Nouveau* [fotografía a color con filtro blanco y negro] disponible en Divisare en línea: <https://divisare.com/projects/391979-le-corbusier-federico-covre-pavillon-de-l-esprit-nouveau>.

- p. 41_Le Corbusier (1922) Casa en serie “Citrohan” en *Towards a New Architecture*, página 240 (New York: Dover Publications, 1931).
- p. 42_Le Corbusier (1922) Casa en serie “Citrohan” en *Towards a New Architecture*, página 240 (New York: Dover Publications, 1931).
- p. 49_Norberg-Schulz, Christian (1985) división romana en cuartos (después de Müller) y la estructura del espacio existencial en *The concept of dwelling*, imágenes 15 y 16, página 23 (Nueva York: Rizzoli, 1985).
- p. 54_Portada revista *Casabella-Continuità* número 232, octubre 1959. En línea: <https://taccuinourbano.net/2015/01/27/continuita-e-discontinuita-in-casabella-e-spazio/>
- p. 63_Portada libro *The thinking hand (La mano que piensa)* de Juhani Pallasmaa (Inglaterra: Wiley & Sons, 2009) En línea: <https://www.bol.com/nl/nl/p/the-thinking-hand/1001004006399932/>.
Portada libro *Atmosphären (Atmósferas)* de Peter Zumthor (Basilea: Birkhäuser Verlag, 2006) En línea: <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/71frA0Oym5L.jpg/>.
Portada y contraportada revista OASE, número 91, 2013 Sfeer bowen, Building atmosphere (Construyendo atmósfera). En línea: <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/91>.
- p. 69_Fernández Rojas, Ricardo y Adamo, Sebastián (2004), situación 2 de propuesta de proyecto para vivienda Kauf en *Arquitectura y modos de habitar*, compilador Jorge Sarquis, página 33 (Buenos Aires: Nobuko, 2006).
- p. 71_Breyer, Gastón (2006), dibujo de “La ameba de la función de habitar” en *Arquitectura y modos de habitar*, compilador Jorge Sarquis, página 39 (Buenos Aires: Nobuko, 2006).
- p. 75_Plano general de la distribución de pabellones en la exposición “La vivienda de nuestro tiempo” en Berlín en 1931 en van Gameren, Dick, “Die Wohnung unsere Zeit”, revista Dash, no. 09, 2013, pp. 92-101. En línea: <https://dash-journal.com/die-wohnung-unserer-zeit/>. Fotografías de la exposición: superior: <https://bauhauseso.blogspot.com/2020/07/casa-de-pareja-sin-hijos.html>. inferior: <https://twitter.com/Marialovessea/status/1249968125011001345/photo/1>.
- p. 77_Baumeister, Willi (1927) poster para la exhibición “La vivienda” en Stuttgart en 1927, en línea: <https://www.iba27.de/en/knowledge/the-iba27/iba-als-format/>. Maqueta de distribución de las viviendas, en línea: <https://loeilareaction.tumblr.com/image/172731183289>. Fotografía aérea de la zona de *Weißenhofsiedlung* en Stuttgart en 1927, en línea: <https://www.iba27.de/wissen/iba27/100-jahre-weissenhof/>.

Fotografía de las viviendas propuestas por Le Corbusier y Pierre Jeanneret, en línea: <https://www.internationale-bauausstellungen.de/geschichte/1927-weissenhofsiedlung-stuttgart-zeugnis-neuen-bauens/>.

Fotografía de la vivienda propuesta por Jacobus Johannes Pieter Oud, en línea: <https://www.sonneveldhouse.com/content/astonishingly-simple-forms>.

p. 78_ Caricaturas en prensa criticando a las viviendas de *Weißenhofsiedlung* en Stuttgart en 1927. En línea: <https://www.stadtlexikon-stuttgart.de/dts/index.html?id=0ee5a3a5-43bb-478a-b42c-deaa42e89050>

p. 88_ Perspectiva diagrama de mobiliario y fotografía de casa para un entomólogo por el arq. Miguel Eyquem, en Radic, Smiljan (2019) *Obra gruesa. Arquitectura ilustrada por Smiljan Radic*, (Santiago de Chile: Ed. Puro Chile, 2019).

Capítulo 03.

p. 94_ Ho, Fan (1961) *Swaying tents* [fotografía en blanco y negro] En línea: <https://readcereal.com/fan-ho/>

p. 102_ Golvin, Jean-Claude, ilustración a color Grecia – Athenae (Athenas). En línea: <https://jeanclaudegolvin.com/es/project/grecia/>

p. 110_ Gonzalez, Angela (1985) *Historia del Universo* para Fermilab. En línea: https://history.fnal.gov/virtual/gonzales_wall16.html

p. 120_ Kirzat, Georg (1934) Ilustración para el libro *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres* de Jakob von Uexküll. Figura 23, página 92 (Buenos Aires: Cactus, 2016).

p. 122_ *Ghost in the Shell* (1995) [captura de pantalla] escena de la creación de un ciborg.

p. 124_ *Ghost in the Shell* (1995) [varias capturas de pantalla] escenas de la ciudad y del personaje principal del filme animado.

p. 126_ Kirzat, Georg (1934) Ilustración para el libro *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres* de Jakob von Uexküll. Láminas 2, 3 y 4, páginas 129 y 130 (Buenos Aires: Cactus, 2016).

Capítulo 04.

p. 130_ Piranesi, Giovanni Battista (1756) *A. Avanzo del Tempio di Minerva Medica. B. Fabbrica posteriore al Tempio, la quale lo investiva all' intorno*. [aguafuerte] en *Giovanni Battista Piranesi - Le antichità Romane (1784) Tomo I, tav. XVI*. En línea: [https://it.wikisource.org/wiki/Le_antichit%C3%A0_Romane_\(Piranesi\)/1-XVI](https://it.wikisource.org/wiki/Le_antichit%C3%A0_Romane_(Piranesi)/1-XVI).

p. 136_ Plantas y elevaciones de la iglesia de S. Francisco de Rimini terminada sobre el *disegno* de Leon Battista Alberti. Siglo XV. En línea: <https://www.quondam.com/31/3126z.htm>

- p. 143_ Trevithick, Richard (1801) *Trevithick's first passenger-carrying common road locomotive, Camborne* [gravado sobre madera en publicación impresa]. *Biblioteca del Congreso*. En línea: <https://www.loc.gov/resource/cph.3c10377/>.
- Granger (1888) *LOCOMOTIVE, 1808. Trial of Richard Trevithick's steam-powered locomotive on a circular railway in London, England, 1808*. [gravado] *Granger. Historical picture archive*. En línea: <https://h7.alamy.com/compes/fg2bg5/locomotora-1808-richard-trevithick-ntrial-de-la-locomotora-de-vapor-en-una-circular-de-ferrocarril-en-londres-inglaterra-1808-grabado-ingles-1888-fg2bg5.jpg>
- p. 146_ Eames, Charles (1959) Patente *Nesting Chair*. Google Patents. En línea: <https://patents.google.com/patent/US2893469A/en?inventor=Charles+Eames&oq=Charles+Eames>
- p. 150_ Prestwich, Joseph (1859) dibujos de trabajo de hachas de mano de Amiens, Francia y Hoxne, Inglaterra. En Beatriz Colomina y Mark Wigley, *Are we human?* (Zürich: Lars Müller Publishers, 2016), 30.
- Roffman, Itai; Savage-Rumbaugh, Sue; Rubert-Pugh, Elizabeth; Ronen, Avraham; y Nevo, Eviatar (2012) piezas de piedra creadas por Kanzie el bonobo, en “Stone tool production and utilization by bonobo-chimpanzees (*Pan paniscus*)”, revista PNAS (Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America), vol. 109, no. 36, pp. 14500-14503. En línea: <https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.1212855109#fig01>
- p. 157_ Cesare, Cesariano (1521) láminas de ilustración (izquierda superior e inferior) para el capítulo II libro I en *Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura Libri Dece traducti de latino in vulgare affigurati*. En línea: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/BPNME276Index.asp>
- Giocondo, Giovanni (1522) láminas de ilustración (derecha superior e inferior) para el capítulo II libro I en *M. Vitruvii De architectura libri decem*. En línea: <https://archive.org/details/mvitrvviidearchi00vitr/page/n24/mode/thumb>
- p. 179_ Autor desconocido. *La Città Ideale* (La Ciudad Ideal) Panel Urbino (ca. 1475-1480) [pintura al óleo sobre panel de madera]. Colección de la *Galleria Nazionale delle Marche*. En línea: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ideal_City_-_Urbino.jpg
- Autor desconocido, fotografía a color de la fachada este del baptisterio de Florencia en artículo “Viajar con el arte” por Siria Gadea, publicado abril 18, 2016. En línea: <https://viajarconelarte.blogspot.com/2016/04/las-puertas-del-paraiso-de-ghiberti.html>
- ZT Tosha. Intervención en fotografía con trazo general de línea de horizonte y puntos de fuga sobre panorámica de la fachada este del baptisterio de Florencia

- en artículo “Perspective Theory – Filippo Brunelleschi” por ztotscha9. En línea: <https://ztotscha.com/perspective-theory-filippo-brunelleschi/>
- p. 182_Canal, Giovanni Antonio –Canaletto–. (ca. 1750-1760), *Capriccio con edifici palladiani* (Capricho con edificios palladianos) [pintura al óleo sobre tela], Exhibida en *Galleria Nazionale di Parma*. En línea: <https://complessopilotta.it/opera/capriccio-con-edifici-palladiani/#>
 Autor desconocido. Fotografía a color [con filtro blanco y negro] del *Palazzo Chiericati* por Andrea Palladio en Vicenza, Italia. En línea: <https://thumbs.dreamstime.com/b/palazzo-chiericati-una-construc%C3%B3n-del-renacimiento-dise%C3%B1ada-y-construida-por-el-arquitecto-andrea-palladio-ahora-museo-c%C3%ADvico-150049724.jpg>
 Autor desconocido. Fotografía a color [con filtro blanco y negro] de la *Basilica Palladiana* por Andrea Palladio en Vicenza, Italia. En línea: <https://www.italybyus.com/vi/item/palladian-basilica/>
- p. 183_Ledoux, Claude-Nicolas. (ca. 1775-1779), *Carte générale des environs de la Saline de Chaux* (Mapa general de la zona de Salina de Chaux), en libro por el mismo autor: *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation* (La Arquitectura vista desde la relación del arte, de las costumbres y de la legislación, 1804). En línea: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carte_g%C3%A9n%C3%A9rale_des_environs_de_la_Saline_de_Chaux.jpg
- p. 184_Ledoux, Claude-Nicolas. (ca. 1775-1779), Proyecto para la Salina de Chaux, Francia, vista aérea, en en libro por el mismo autor: *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation* (La Arquitectura vista desde la relación del arte, de las costumbres y de la legislación, 1804). En línea: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mus%C3%A9e_architecture_Ledoux_002.JPG
- p. 187_Vista aérea ciudad de Cuneo, Italia. Google Earth
 Rossi, Aldo; Polesello, Gian Ugo; Meda, Luca (1962). Proyecto para el concurso del Monumento a la Resistencia de Cuneo. Vista en planta con contexto cercano y fotografía de perspectiva de la maqueta del proyecto. En línea: <https://thomortiz.tumblr.com/image/38100733463>
- p. 190_Rossi, Aldo; Polesello, Gian Ugo; Meda, Luca (1962). Proyecto para el concurso del Monumento a la Resistencia de Cuneo. Planos del poroyecto Sección A, Vista Frontal, Planta baja acceso y Planta alta explanada. En <https://hellohaters.tumblr.com/post/27762541598/archiveofaffinities-aldo-rossi-competition-for>. Vista en perspectiva y corte en perspectiva de la maqueta del proyecto. En línea: <https://thomortiz.tumblr.com/image/38100733463>

- p. 191_ Ferrer Sala, Manuel y Ródenas García, Juan (2020). Dibujo esquemático de la propuesta de Rossi, Polesello y Meda para el Proyecto para el Monumento a la Resistencia de Cuneo con contexto y paisaje. En artículo “Memoria, mito y paisaje: el monumento a la resistencia de Cuneo de Aldo Rossi” por los mismos autores, *Revista de investigación y Arquitectura Contemporánea*, no. 10, 2020: pp. 8-23. En línea: <https://revistas.udc.es/index.php/BAC/article/view/bac.2020.10.0.5758>
Vista en perspectiva (con filtro blanco y negro) ubicando la propuesta del Monumento a la Resistencia de Cuneo en el Parque a la Resistencia con contexto urbano y paisaje. Google Earth.
- Rossi, Aldo; Polesello, Gian Ugo; Meda, Luca (1962). Corte en perspectiva de la propuesta al Monumento a la Resistencia de Cuneo. En línea: <https://visuallexicon.wordpress.com/2017/10/03/ronchamp-chapel/>
- Ferrer Sala, Manuel y Ródenas García, Juan (2020). Fotografía en blanco y negro de un grupo de partisanos al norte de Italia en 1945. En artículo “Memoria, mito y paisaje: el monumento a la resistencia de Cuneo de Aldo Rossi” por los mismos autores, *Revista de investigación y Arquitectura Contemporánea*, no. 10, 2020: pp. 8-23. En línea: <https://revistas.udc.es/index.php/BAC/article/view/bac.2020.10.0.5758>
- p. 196_ Trabucco, Davide [Conformi] (2021). Collage. Aldo Rossi, Teatro del Mondo, 1979 VS Luigi Ghirri, Argine Agosta Comacchio, 1989. <https://www.instagram.com/p/CQZHp8nBqRc/>

Capítulo 05.

- p. 200_ Haus Rucker Co (1971), fotografía a color [con filtro blanco y negro] proyecto *Cover. Survival in a Polluted Environment* En línea: <https://www.zamp-kelp.com/cover/>.
- p. 210_ Hernández Riquelme (2018), María del Mar, *El salón de Mario Praz*, dibujo sobre impresión digital. En línea: <https://www.facebook.com/Mar-Hern%C3%A1ndez-Riquelme-504260279603760/photos/2404481512914951>

Anexo01

(el) Construir, (el) Habitar, (el) Pensar

Con el motivo de aproximarme al entendimiento del habitar a partir de la lectura dictada por Martin Heidegger en la ciudad de Darmstadt en 1951, me vi en la necesidad de leerla no solo en español, sino en el idioma original; tarea que no fue para nada sencilla. Cabe resaltar que la única traducción al español con la que contaba en un principio fue la de Eustaquio Barjau, ya que se encuentra fácilmente en la web, pero está incluida en el libro *Conferencias y Artículos*, por la editorial Serbal, en Barcelona, en el año 1994. Sin embargo, al ir leyendo, simultáneamente en español y alemán, saltaban palabras o frases que pudieron haber sido escritas de otra manera en nuestro idioma. Siendo así, quizás, la comprensión del pensamiento del filósofo alemán se me hubiera facilitado un poco más. Sin pensarlo ya tenía bastantes oraciones subrayadas, para lo cual decidí hacer una traducción, o quizás propiamente una interpretación, con notas que pudiera simplificar, en cierta medida, la conferencia acerca del habitar.

Es importante señalar que esta traducción es fiel a la versión alemana publicada con motivo de la celebración de los 40 años del congreso en Darmstadt, recopilando en esta, con precisión, cada conferencia dictada. Esta publicación es *Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951*, editada por Ulrich Conrads y Peter Neitzke, por la editorial Vieweg en 1991. Así mismo se comparó la lectura heideggeriana con la versión alemana publicada en el catálogo general, *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976*, Band 7, Vorträge und Aufsätze, por la editorial Vittorio Klostermann en el año 2000; encontrando muy pocas diferencias.

Por otro lado, para tener una perspectiva mayor, se comparó también con la traducción al español hecha por Francisco Soler, incluida en el libro *Filosofía, Ciencia y Técnica*, con prólogos Francisco Soler y Jorge Acevedo, en Editorial Universitaria, en Santiago de Chile, en el año 1997. Así mismo con la versión de Kosme María De Barañano Letamendia, inculida como

apéndice en su artículo titulado “El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del Siglo XX”, publicado en la revista *KOBIE* (Serie Bellas Artes) Bilbao, en el número 1, de 1983. Localizada en: <https://www.bizkaia.eus/kultura/ondarea/kobie/argitalpenak.asp?ID=39&imagen=Koibe%20logo.png&serieID=4>. Es curioso que esta publicación se presenta en formato bilingüe.

A su vez, se revisaron las traducciones al inglés por Albert Hofstadter, incluida en *Poetry, Language, Thought*, en la editorial Harper Colophon Books, en Nueva York, en el año 1971; y la traducción por Adam Bobeck que solo puede encontrarla en internet en la siguiente liga: https://www.academia.edu/34279818/Building_Dwelling_Thinking_by_Martin_Heidegger_Translation_and_Commentary_by_Adam_Bobeck_

Tengo conocimiento de una reciente traducción a la conferencia heideggeriana por Jesús Adrián Escudero en la editorial La Oficina de Arte y Ediciones, en Barcelona, en el año 2015. Me parece muy interesante esta edición, ya que Escudero al ser especialista en el estudio heideggeriano, pudiera aportar algo que, tal vez, no se ha hecho claro todavía. No obstante me hubiera gustado mucho haber revisado esta traducción y compararla con las otras, no pude hacerlo debido a que no tenía disponible esta publicación. Sin embargo, queda para el curioso lector hacer el debido análisis y comparación.

Por último, quisiera añadir que al principio no me imaginé la dificultad que iba a presentar tan semejante labor. Sin embargo, con mi limitado conocimiento de alemán, apoyado por una gran serie de diccionarios (alemán-español, alemán, griego y latín) y haciendo consultas específicas con una profesora del idioma alemán, lo cual agradezco, sumado al placer por el estudio filosófico, quedo satisfecho con la traducción, que, claro es posible afinarla todavía más. Espero, realmente, que pueda ayudar a futuras generaciones a que la temible comprensión por el pensamiento heideggeriano sea más amigable.

(el) Construir, (el) Habitar, (el) Pensar¹

Por Martin Heidegger

Traducción y comentarios por Alejandro Nuñez Alfaro

¡Damas y Caballeros!² A continuación, intentamos pensar acerca del Habitar y el Construir. Este Pensar sobre el Construir no supone encontrar ideas de construcción o incluso dar reglas de construcción. Este intento de pensar no pone en absoluto al Construir desde el arte de la construcción (*Baukunst*) ni de la técnica (*Technik*)³, sino que rastrea (persigue) al Construir de regreso a aquella zona donde todo pertenece al *ser*.

Nos preguntamos:

1. ¿Qué es (el) Habitar?
2. ¿De qué manera pertenece el Construir al Habitar?

I

Al Habitar, al parecer, accedemos primero o solamente desde el Construir. Este, el Construir, tiene al Habitar como objetivo. Sin embargo, no todas las construcciones son también viviendas⁴. Un puente y un hangar de aeropuerto, un estadio y una central eléctrica son construcciones, pero no viviendas. Una estación de trenes y una autopista, una presa y un mercado son construcciones, pero no viviendas. Sin embargo, las construcciones mencionadas se encuentran en la región de nuestro habitar (*unseres Whonens*). Este trasciende o está por encima de estas construcciones y no se limita a la vivienda (*die Wohnung*). El camionero está en casa en la autopista, pero él no tiene ahí su

¹ Se ha colocado el artículo y puesto mayúsculas cada palabra para resaltar que, estas, hacen referencia a la forma sustantiva y no a la forma verbal.

² Así inicia Martin Heidegger la conferencia, sin embargo, esta introducción solo aparece en la transcripción incluido en la publicación editada por Ulrich Conrads y Peter Neitzke, *Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951*, (Braunschweig, Vieweg, 1991), 88. Tanto en las traducciones al español revisadas y en la *Gesamtusgabe* editada en alemán, es omitida esta introducción.

³ Por un lado, *Baukunst* enfatiza la idea de una construcción regida desde y por la técnica constructiva, recordemos que Mies van der Rohe prefería para nombrar a su trabajo *Baukunst* en vez de *Architektur*. Por otro lado, *Technik*, que se puede traducir también por tecnología, afronta la idea de la construcción como producción desde lo material objetual.

⁴ Se retoma la palabra “vivienda” utilizada por Kosme M. de Barañano en su traducción (ver Barañano, “El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del Siglo XX”, *KOBIE*, no.1, 1983, 164-176), ya que, en alemán, Heidegger, utiliza *Wohnungen*, palabra la cual en términos coloquiales hace referencia a edificios de departamentos. No obstante, esta palabra la cual está compuesta por *Wohnen* y el sufijo *-ung* indica propiamente a la “habitación”, el término vivienda señala de mejor manera la distinción entre una construcción y un lugar para habitar. Como referencia Eustaquí Barjau utiliza “moradas” y Francisco Soler “habitaciones”.

alojamiento. La obrera está en casa en la fábrica de hilos, pero no tiene ahí su vivienda; el jefe ingeniero está en casa en la central eléctrica, pero no habita ahí. Las mencionadas construcciones albergan o acogen a los hombres. Él las ocupa, y sin embargo, no las habita, cuando Habitar solo significa que tenemos un lugar para alojarnos. Con la actual escasez de viviendas es ciertamente reconfortante y tranquilizador [que]; los edificios de vivienda otorgan buen alojamiento, las viviendas hoy, incluso, pueden tener buena distribución, ser fáciles de administrar, deseablemente económicas, abiertas al aire, luz y al sol, pero: ¿contienen estos edificios de vivienda ya la garantía en sí mismos de que suceda o acontezca un/(el) *Habitar*? Sin embargo, aquellas construcciones que no son viviendas, por su parte, quedan determinadas a partir del Habitar, en tanto que sirven al Habitar de los hombres. Siendo así, entonces, el Habitar, en cualquier caso, la finalidad o el propósito (*der Zweck*) que encabeza o domina en el construir. (el) Habitar y (el) Construir se encuentran el uno con el otro en una relación⁵ de fin y medio (*Zweck und Mittel*). Pero, en tanto que nosotros solo pensemos en esto, tomamos el Habitar y el Construir por dos actividades separadas y prefiguramos en ello algo correcto. Pero, al mismo tiempo desconfiguramos las relaciones esenciales a través del esquema medio-fin. Construir no es solo un medio, camino al Habitar, el Construir es en sí mismo ya Habitar. ¿Quién nos dice eso? ¿Quién en general nos da una medida, con la que podamos medir la esencia del Habitar y del Construir?

El estímulo acerca de la esencia de una cosa nos viene del lenguaje, siempre y cuando prestemos atención a su propia esencia. Mientras tanto, sin embargo, descansan por toda la tierra un desenfrenado y a la vez hábil discurso, escrito y emisiones de lo hablado. El ser humano se comporta como si fuera *él* el formador y maestro del lenguaje, mientras que este sigue siendo el amo (señor) de los seres humanos. Quizás, sobre todo, es la inversión de esta relación de dominio realizada por los seres humanos lo que lleva a su esencia a lo no-hogareño (*Unheimische*)⁶. Está bien que nos ocupemos del

⁵La palabra relación está traducida desde el alemán *Beziehung*, la cual denota una relación un tanto más profunda y en cierta medida abstracta. Hay que hacer notar que Heidegger no usa la palabra *Verhältnis* que afronta una relación un tanto informal, y tampoco utiliza *Zusammenhang* la cual habla acerca de una relación más acercada a lo objetual. Es importante hacer la diferencia, ya que pareciera que Heidegger intenta ya mostrar que la relación entre Habitar y Construir además de contemplarse en una correlación importante, no está dada a través de una conexión objetual o desde una consideración causa-efecto.

⁶ La palabra *Unheimisch* puede ser una variante antigua de la palabra *Unheimlich*. La cual denota dos significados, por un lado, el primero hace referencia a la casa, simbólicamente al

cuidado del lenguaje, pero no ayuda mientras solo nos sirva como medio de expresión. De todos los estímulos que como seres humanos podamos traer, desde nosotros, con el habla, es el lenguaje el principal y por sobre todo el primero.

¿Qué significa ahora (el) Construir (*Bauen*)? La palabra en alto alemán para construir, “*buau*”, significa habitar. Esto quiere decir: permanecer (*bleiben*)⁷, demorarse (*sich aufhalten*). El significado original del verbo construir (*bauen*), a saber, habitar, lo hemos perdido. Un rastro oculto todavía se ha conservado en la palabra vecino (*Nachbar*). El vecino (*Nachbar*) es el “*Nahgebur*”, el “*Nahgebauer*”, aquel que habita en la cercanía.⁸ Los verbos *buri*, *büren*, *beuren*, *beuron* significan todos el Habitar, la morada –el lugar donde se habita (*Wohnstätte*). Ahora bien, la antigua palabra *buau*, no solo nos dice que construir es originalmente habitar⁹, sino que, al mismo tiempo, nos hace una seña de como nosotros debemos pensar el Habitar que esta nombra. Cuando hablamos del Habitar, nosotros acostumbramos –o estamos habituados– a ponerlo como un comportamiento o actividad que los seres humanos llevan a cabo junto con otros. Trabajamos aquí y habitamos –vivimos– ahí. No solo habitamos, eso sería casi ocioso o pasivo, tenemos nuestro trabajo, hacemos negocios, viajamos y habitamos en los caminos, a veces aquí, a veces allá. Construir significa originariamente habitar. Donde la palabra construir todavía habla originariamente, dice al mismo tiempo cuán lejos llega la esencia del Habitar. *Bauen*, *buau*, *bhu*, *beo* es nuestra palabra “*bin*” (soy) en las formas: *ich bin* (yo soy), *du bist* (tu eres), la forma

hogar, a través de la palabra *Heim*; por otro lado, también por medio de *heimlich* se remite a lo secreto o lo oculto. Ambas comparten su origen con la raíz antigua proto-germanica *haimaz que significa casa, hogar o poblado (ver etimología de “*heim*” en <https://etymologeek.com/deu/heim>); por lo que entonces la palabra alude a lo hogareño, a lo íntimo, a lo que puede considerarse propio como refugio simbólico.

⁷ Algunos otros significados para *bleiben* pueden ser quedarse, mantener, preservar, seguir, continuar, tener alojamiento.

⁸ La palabra *Nachbar* en alemán propiamente se refiere al vecino o al prójimo que reside en las cercanías. La palabra alemana está compuesta a partir de *nah* que se puede traducir como cercano o próximo y *Bau* que se traduce como construcción, por lo que *Nachbar* es la persona que se encuentra próxima a las construcciones en las que me encuentro. Sin embargo, Heidegger haciendo énfasis en que *Bauer* tiene un rastro original al habitar intenta mostrar que dentro de la palabra vecino queda aún la idea de quien habita en la cercanía.

⁹ La palabra alemana *bauen*, proviene del alemán antiguo *būan*, esta a su vez del proto germánico **būana* que significa habitar o residir, anterior a esta se puede rastrear la palabra al proto-indo-europeo **b^huHyéti* o **b^húHt* que tiene que ver con el ser o el llegar a ser, el acto de crecer o aparecer o de estar siendo (ver etimología de “*bauen*” en <https://etymologeek.com/deu/bauen>).

imperativa *bis, sei* (sé) ¿Qué significa entonces *ich bin* (yo soy)? La antigua palabra construir (*Bauen*), de la que forma parte *bin*, responde: *ich bin* (yo soy), *du bist* (tu eres), quiere decir: yo habito, tu habitas. El modo como tú eres y yo soy, la manera según la cual los seres humanos somos en la tierra, es el *Buan*, el Habitar. Ser humano significa: ser/estar (*sein*) en la tierra como mortal, significa: habitar. La palabra antigua construir (*bauen*), que dice, el ser humano es, en tanto que habita; esta palabra construir significa, entonces, a la vez, guardar o albergar (*hegen*) y cuidar o cultivar (*pflügen*), es decir, cultivar/construir (*bauen*) el campo, cultivar/construir (*bauen*) una vid. Tal cultivar/construir (*bauen*) guarda solo, a saber, el crecimiento, que de él sus propios frutos produce con el tiempo. Construir en el sentido de guardar/albergar y cuidar/cultivar no es producir/manufacturar. La construcción de barcos o de Templos, por el contrario, producen en cierta medida su propio trabajo. El construir aquí, a diferencia de cuidar o cultivar, es un edificar o erigir. Ambos modos del construir –construir como cuidar o cultivar, del latín *colere, cultura*, y construir como edificar o erigir edificios, *aedificare*– se mantienen en el originario construir, el Habitar. (El) Construir [entendido] como (el) Habitar significa estar en la tierra, pero sigue siendo, de antemano, para la experiencia cotidiana de los seres humanos, como el lenguaje bellamente dice, lo habitual o la costumbre. Por lo tanto, regresa tras las múltiples maneras en que se realiza o efectúa el habitar, detrás de las actividades del cuidar o cultivar y del edificar o erigir. Estas actividades toman en adelante el nombre de construcción y con ello reclaman la cuestión del construir solo para ellas. El verdadero propósito del construir, a saber, el Habitar, cae en el olvido.

Este suceso parece de momento como si fuera únicamente un procedimiento al interior del cambio semántico exclusivamente de las palabras. No obstante, se esconde en verdad algo determinante, a saber: el Habitar no se experimenta como el ser del hombre, el Habitar nunca llega a ser pensado completamente como el rasgo fundamental del ser humano.

Que el lenguaje retome el significado originario de la palabra construir, el Habitar, por así decirlo, testifica, sin embargo, la originalidad de ese significado; puesto que, en las palabras esenciales del lenguaje, lo que se dice en realidad cae fácilmente en el olvido en favor de lo que se quiere decir superficialmente. El misterio de este suceso es algo que el ser humano apenas ha pensado. El lenguaje quita a los hombres su sencilla y grande habla. Pero

no por ello [el lenguaje] calla su estímulo inicial, solo está en silencio. El ser humano, claro, no presta atención a este silencio.

Sin embargo, escuchemos lo que dice el lenguaje en la palabra construir, entonces oímos tres cosas:

1. (El) Construir es originalmente (el) Habitar.
2. El Habitar es el modo o la manera como son los mortales en la tierra.
3. El Construir como el Habitar se despliega como construir que cuida o cultiva, es decir, el crecimiento, – y construir como erigir o edificar edificios.

Si pensamos en estas tres cosas, entonces percibimos una seña y notamos lo siguiente: ni siquiera podemos preguntar adecuadamente lo que el Construir de las edificaciones es en su esencia, ni mucho menos decidir adecuadamente, en tanto que no pensemos que cada Construir es en sí mismo un Habitar. No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido porque habitamos, es decir, como los habitantes que somos. Pero, ¿cuál es la esencia del Habitar? Escuchemos una vez más lo que nos dice el lenguaje: el antiguo sajón “*wunon*”, “*wunian*” significa, del mismo modo, como la antigua palabra construir, el permanecer (*das Bleiben*), el demorarse (*das Sich-Aufhalten*). Pero el gótico “*wunian*” dice de una manera más clara como se experimenta ese permanecer. *Wunian* significa: estar satisfecho, ser llevado a la paz –a la tranquilidad– en ella permanecer. La palabra paz (*Friede*) se refiere a la libertad (*das Freie*), *das Frye*, y *fry* significa: proteger del daño y amenazas, proteger de – ... es decir, cuidado. Liberar (*freien*) significa propiamente proteger –cuidar–. La protección no consiste solo en que no hagamos nada a lo cuidado. El cuidado es algo propiamente positivo y ocurre cuando nosotros por anticipado dejamos algo en su esencia, cuando concretamente devolvemos algo en su esencia, corresponde con la palabra liberar (*freien*): cercar (*einfrieden*)¹⁰. Habitar, ser llevado a la paz – tranquilidad–, significa permanecer cubierto (rodeado o cercado) en lo *Frye*, es decir, en libertad o en lo libre (*das Freie*), en la libertad que cuida o protege cualquier clase de cosa en su esencia. *El rasgo fundamental del Habitar es*

¹⁰ La palabra *einfrieden* se refiere a cercar algo o poner una valla alrededor, en el contexto en el que habla Heidegger, esta palabra en relación con el proteger tendría que ver con rodear o cubrir. Eustaquio Barjau en su traducción publicada en Ediciones Serbal de 1994, se refiere de la siguiente manera: “lo rodeamos de una protección, lo ponemos a buen recaudo”.

este cuidado.¹¹ Atraviesa el Habitar en su totalidad. Se nos muestra apenas pensamos en que el ser del hombre descansa en el Habitar, es decir, en el sentido de la permanencia¹² de los mortales en la Tierra.

Pero “en la Tierra” significa ya “bajo del cielo”. Ambas comparten el significado con “permanecer ante/en relación con los Divinos” e incluyen “formar parte/pertenecer a la unión de los hombres”. De una unidad *originaria* pertenecen los cuatro: Tierra, Cielo, los Divinos y los Mortales en uno.

La Tierra es la que sirve como sustento, el floreciente fruto, extensa en roca y agua, abierta a plantas y animales. Decimos Tierra, entonces pensamos ya en los otros tres, pero no consideramos la sencillez de los Cuatro.

El Cielo es el curso o camino curvo del Sol, las fases lunares, el recorrido resplandeciente de las estrellas, las estaciones del año y su transición, la luz y el atardecer del día, la oscuridad y la claridad de la noche, lo acogedor y lo inhóspito del clima, el curso de las nubes y el azul profundo del firmamento¹³. Decimos Cielo, entonces pensamos ya en los otros tres, pero no consideramos la sencillez de los Cuatro.

Los Divinos son los mensajeros del Dios o de la divinidad. Desde su sagrado reino aparece el Dios en su presencia o se encubre en su velo o manto. Nombramos nosotros los Divinos, entonces pensamos ya en los otros tres, pero no consideramos la sencillez de los Cuatro.

Los Mortales son los hombres. Ellos se llaman los mortales porque pueden morir. Morir es la muerte como capacidad de morir. Solo el hombre muere, lo hace de manera continua, en tanto que está en la Tierra, bajo el Cielo, ante/en relación con los Divinos. Nombramos a los Mortales, entonces pensamos ya en los otros tres, pero no consideramos la sencillez de los Cuatro.

Esta sencillez la llamamos la *Cuaternidad*. Los Mortales *son/están* en la Cuaternidad, en ella habitan. Pero el rasgo fundamental del Habitar es el

¹¹ *Der Grundzug des Wohnens ist dieses Schonen.*

¹² En alemán Heidegger utiliza la palabra *Aufenthalts* que hace referencia a la permanencia, estancia, estadía o incluso residencia; ampliamente podríamos decir que este permanecer se puede asumir como el residir o quizás el morar.

¹³ Heidegger utiliza en alemán la palabra *Äther* cuyo significado se traduce como éter, sin embargo, una referencia para su significado es el aire celestial donde no hay nubes. (*wolkenlose Himmelsluft*) ver definición de *Äther*, *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache* (DWDS) <https://www.dwds.de/wb/%C3%84ther>. A su vez en el mismo diccionario indica que el término proviene del griego αἰθήρ [aithér] y esta se traduce al español como aire o cielo. Ver Diccionario didáctico griego-español, *Diccigriego* en línea: <https://www.diccigriego.es/index.php#lemas?lema=1803&n=1803>

cuidado.¹⁴ Los Mortales habitan en el modo en que cuidan la Cuaternidad en su esencia. Por consiguiente, el cuidado que habita es cuádruple.

Los Mortales habitan, en la medida en que salvan (*retten*) la Tierra. La palabra tomada en el sentido antiguo que Lessing¹⁵ aún conocía. La salvación (*Rettung*) no se limita a salvar de un peligro, salvar significa en el fondo: liberar algo en su propia esencia. Salvar la Tierra es más que sacarle provecho (explotarla) o incluso trabajarla en extremo. Salvar la Tierra no es dominar a la Tierra y someterla, de lo cual solo hay un paso a su explotación ilimitada. Los Mortales habitan, en la medida de que acogen o reciben al Cielo en cuanto Cielo. Dejan al Sol y la Luna seguir su camino, a los astros su paso, a las estaciones del año sus bendiciones e inclemencias, no hacen de la noche su día y de su día un malestar agitado.

Los Mortales habitan, en la medida en que esperan a los Divinos en cuanto a Divinos. Se mantienen a la espera en su encuentro con lo inesperado. Aguardan la seña de su llegada y no ignoran el signo de su ausencia. No se hacen sus propios dioses y no sirven (practicar culto) a ídolos. En la desgracia aún esperan la salvación que han perdido.

Los Mortales habitan, en la medida en que su propia esencia, es decir, la muerte como capacidad de morir, es conducida al uso de esta capacidad para que haya una buena muerte. Los mortales en su esencia en la conducción para la muerte, no significa en absoluto, colocar como meta a la muerte como nada vacía; tampoco significa, nublar el Habitar con una mirada ciega hacia el fin.

En el salvar la Tierra, en el acoger el Cielo, en el esperar a los Divinos, en el conducir de los Mortales sucede el Habitar como el cuádruple cuidado de la Cuaternidad. El cuidar significa, custodiar o guardar a la Cuaternidad en su esencia. Lo que se cuida debe llegar a ser protegido. Pero, ¿dónde guarda el habitar su esencia cuando cuida a la Cuaternidad? ¿Cómo llevan a cabo los Mortales el Habitar como cuidado? Los Mortales nunca serán capaces, si el

¹⁴ *Der Grundzug des Wohnens aber ist das Schonen.*

¹⁵ Heidegger hace referencia al filósofo y escritor alemán Gotthold Ephraim Lessing, quien también ya había sido citado en otro texto anterior. En la traducción al español al texto *Die Kehre* (El giro o la vuelta) de Heidegger se menciona: “¿A qué se llama ‘salvar’ (*retten*)? Significa: soltar, liberar, libertar, cuidar, albergar, tomar en custodia, resguardar. Lessing usa todavía la palabra ‘salvación’ (*Rettung*) de manera acentuada, en el sentido de justificación: reponer en lo justo, esencial, en ello guardar. Lo auténticamente salvador es lo guardante, la guardianía.” Ver Martín Heidegger, Pról. Francisco Soler y Jorge Acevedo, Trad. Francisco Soler, “La Vuelta (*Die Kehre*)”, *Filosofía, Ciencia y Técnica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 3ª Edición 1997, p.188.

Habitar solo fuera un residir o morar¹⁶ en la Tierra, bajo el Cielo, ante/en relación con los Divinos, junto con los Mortales. El Habitar siempre es, más bien, ya un residir (*Aufenthalt*) con (cerca de/junto de) las cosas. El Habitar como cuidado guarda la Cuaternidad en aquello donde los mortales permanecen: en las cosas (*in den Dingen*).

Sin embargo, el residir o morar con (cerca de/junto de) las cosas (*bei den Dingen*) no es algo solamente añadido como quinto al cuádruple cuidado mencionado, al contrario: el residir o morar con (cerca de/junto de) las cosas es la única manera en que se lleva a cabo, respectivamente, de manera unitaria en el cuádruple residir en la Cuaternidad. El habitar cuida la Cuaternidad en tanto lleva o pone su esencia en las cosas. Las cosas mismas albergan o contienen la Cuaternidad *solo si* y cuando ellas mismas *en tanto* que cosas llegan a ser en su esencia ¿Cómo sucede esto? De esta manera, los Mortales guardan/albergan (*hegen*) y cuidan/cultivan (*pfliegen*) las cosas que crecen, erigen, específicamente, las cosas que no crecen. En sentido estricto el cuidar (cultivar) y el erigir, es el Construir. *El Habitar*, en la medida en que guarda la Cuaternidad en las cosas, como este guardar, es *un Construir*. Con esto somos puestos de camino a la segunda pregunta:

II

¿En qué medida pertenece el Construir al Habitar?

La respuesta a esta pregunta nos explica, lo que es, auténticamente, el Construir pensado desde la esencia del Habitar. Nos limitamos al Construir en el sentido de la construcción de cosas (*des Errichtens von Dingen*) y preguntamos: ¿Qué es una cosa construida? Como, por ejemplo, nuestra reflexión de un puente.

El puente se monta “ligero y firme” sobre el río¹⁷. Este no solo une ya las orillas existentes. En el transitar por el puente se presentan las orillas como orillas. El puente deja que, propiamente, una se tienda frente a la otra. El otro

¹⁶ Heidegger utiliza *Aufenthalt*, entre sus acepciones está el de residir en el sentido de tener un lugar de residencia, pero también está en relación con la presencia temporal en un lugar; por lo que la palabra hace referencia a la presencia física en un determinado lugar por un tiempo determinado, un lugar en donde estar y poder ser ubicados. En la traducción al español, Eustaquio Barjau utiliza residir, sin embargo, Francisco Soler utiliza morar, ambas pueden ser correctas en la medida de pensarlas como el tener una residencia o morada donde ubicarse.

¹⁷ Heidegger utiliza la palabra *der Strom*, que aquí traduzco en sintonía con Francisco Soler como río, sin embargo, Eustaquio Barjau traduce como corriente. Ambas son buenas al considerarlas como un elemento acuático con cierto caudal.

lado está, a causa del puente, separado en contraposición al primero. Las orillas tampoco se conciben a lo largo del río como límites indiferentes de estricta tierra fronteriza. El puente, con sus orillas respectivas, acerca al río una y otra extensión del paisaje detrás de las riberas. Él acerca río, orilla y tierra al entorno¹⁸ mutuo. El puente *congrega* (*versammelt*) la tierra como paisaje en torno al río. Así, de esta manera la conduce a través de las riberas. Los pilares del puente, apoyándose en el lecho del río, soportan el empuje de los arcos que dejan a las aguas del río recorrer su camino. Sea que corran las aguas tranquilas y alegres, sea que rompan en olas torrenciales del cielo, por tormentas o deshielo, en contra de los pilares de los arcos, el puente está listo para el clima del cielo y su naturaleza (esencia) cambiante. También ahí, donde el puente cubre el río, mantiene su corriente hacia el cielo, de manera que por un momento lo acoge en su arcada¹⁹ y lo deja libre nuevamente.

El puente deja que el río siga su paso y concede, al mismo tiempo, a los Mortales su camino, de tal manera que anden y transiten de territorio en territorio²⁰. Los puentes conducen de diversas maneras. El puente de la ciudad conduce del castillo de la comarca a la plaza de la catedral, el puente del río lleva carretas y carruajes del municipio a los pueblos de los alrededores. El modesto cruce del arroyo del viejo puente de piedra le da al carro de cosechas su camino del campo al pueblo, lleva el carro que carga madera (*Holzfuhr*) del camino de terracería a la calle pavimentada. El puente de la carretera está conectado a la red del tráfico interurbano, una red calculada y, en lo posible, rápida. Siempre y cada vez de distinta manera, el puente conduce el ir y venir de los caminos, indecisos y precipitados, de los seres humanos, de modo que lleguen otras orillas y finalmente, como Mortales, al otro lado. El puente atraviesa, con arcos grandes y pequeños, ríos y barrancos; ya sea que los

¹⁸ Heidegger utiliza *die Nachbarschaft*, esta es traducida propiamente en los diccionarios como vecindad o vecindario, sin embargo, me parece pertinente traducirla como entorno, ya que en el contexto está emparentada con *die Landschaft* o paisaje, pero haciendo énfasis en la palabra *Nachbar* (de la cual ya incluso Heidegger había hablado más arriba, ver nota 8) que tiene que ver con el vecino o el prójimo, pero principalmente con lo que tiene en las cercanías; por lo que puedo interpretar que aquí *die Nachbarschaft* hace referencia en tratar el río, la orilla y la tierra como un solo elemento en la mutua proximidad, como un entorno común.

¹⁹ Heidegger usa *das Bogentor*, que es una palabra compuesta por *der Bogen*, arco, y *das Tor* puerta, por lo que se refiere al espacio debajo del arco o al claro que libra el arco.

²⁰ Heidegger utiliza: *von Land zu Land*, propiamente *Land* se refiere coloquialmente a país, como lo traducen Barjau y Soler, sin embargo, debido a que en el contexto se refiere a aquellas porciones de tierra que están conectadas por el puente, he decidido utilizar la palabra territorio por su connotación tanto con una división política como con una superficie de tierra.

Mortales presten atención u olviden el desplazamiento por el paso del puente, que, siempre ya en su camino hacia al último puente, en el fondo aspiren a superar lo habitual y lo desafortunado (*Unheil*), para ponerse ante la salvación de los Divinos. El puente *congrega o reúne (sammelt)* como el paso transitorio ante los Divinos. Su presencia puede ser explícitamente preconcebida (*bedenken*) y visiblemente *meditada (bedanken)* como en su figura de puente sagrado, como quedar ignorada o incluso echada a un lado.

El puente *congrega o reúne (versammelt)* consigo, a su manera, Tierra y Cielo, los Divinos y los Mortales.

Congregar (*Verammlung*), según una antigua palabra de nuestra lengua (alemán), quiere decir “thing”²¹. El puente es una cosa –a saber, *a la manera de* la congregación (reunión) de la Cuaternidad trazada anteriormente–. Uno piensa, de hecho, que el puente es, estrictamente y antes que nada, simplemente un puente. Y más adelante, en ocasiones, él podrá, incluso, manifestar diversas cosas. Como una de tales expresiones se convierte él en un símbolo, como, por ejemplo, para todo lo que llegó a ser mencionado anteriormente. Pero el puente, si es un auténtico puente, nunca es primeramente un simple puente y luego un símbolo. Del mismo modo, el puente tampoco es de antemano solo un símbolo en el sentido de que manifieste algo que, en rigor, no forma parte de él. Si tomamos el puente en estricto sentido, no se muestra nunca como expresión. El puente es una cosa y *solo esto*. ¿Sólo? En cuanto cosa congrega la Cuaternidad. No obstante, nuestro pensar está acostumbrado desde hace mucho tiempo a valorar la esencia de la cosa de un modo sumamente pobre. Esto tuvo como consecuencia en el transcurso del pensar Occidental que, uno representara o imaginara la cosa desconocida X afectada por sus cualidades perceptibles. Desde ese punto de vista, se nos aparece todo lo *que ya forma parte de su*

²¹ La palabra alemana *das Ding* traducida como “cosa” etimológicamente proviene del alto alemán “thing”, que, a su vez como idioma germánico, comparte raíz con la palabra inglesa *thing*, que también es traducida como “cosa”. Tanto *das Ding* (alemán) como *the thing* (inglés) provienen del proto-germánico *þingą que tenía varias connotaciones, entre ellas: hora señalada, fecha, cita, caso, asunto, tema, asamblea, consejo o reunión. Es hasta el paso del proto-germánico al alto alemán y al antiguo inglés que la connotación de la palabra empieza a tener referencia a “cosa”. Ver definición *das Ding*, *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache* (DWDS), <https://www.dwds.de/wb/Ding>. Ver etimología *das Ding*, *Etymologeek*, <https://etymologeek.com/deu/Ding>. Ver etimología *thing*, *Etymologeek*, <https://etymologeek.com/eng/thing>.

esencia congregadora, sin duda, como elemento interpretado posteriormente. Sin embargo, el puente jamás sería un mero puente si no fuera una cosa.

El puente es, desde luego, una cosa (objeto) *particular*; pues congrega la Cuaternidad de manera que este permite un *sitio*²² (*Stätte*) para ella. Pero solo aquello, que es un lugar (*Ort*) en *sí mismo*, puede “espaciar”²³ (*einräumen*) un

²² En alemán hay una diferencia entre lo que implica el significado de las palabras *der Ort*, *der Raum*, *die Stätte* y *die Stelle*, para lo cual Heidegger las utilizará en diferente medida. En este sentido *der Ort* se refiere a un lugar sin mucha especificidad, más como una región; *der Raum* son consistentes las traducciones como espacio, el que está delimitado por medidas cuantificables; por otro lado, *die Stätte* y *die Stelle* están emparentados en la medida de que ambas se refieren a un lugar o sitio determinado por alguna marca específica, pudiendo esta ser formal o abstracta, sin embargo, *die Stätte* se refiere más hacia un lugar o sitio determinado por alguna cuestión simbólica y *die Stelle* más a un punto marcado para que precisa una ubicación. Así, he traducido *der Ort* como lugar, *der Raum* como espacio, *die Stätte* como sitio y *die Stelle* como localidad o ubicación.

²³ La palabra *einräumen* en Heidegger es un poco compleja, Eustaquio Barjau la traduce de distintas maneras, por ejemplo: “abrir un espacio”, “espaciar”, “lo aviado” o “lo espaciado”; mientras que Francisco Soler la deja como “espaciar”. Sin embargo, también, hay una diferencia entre las traducciones a la misma palabra en *Ser y Tiempo*. José Gaos la traduce como “espaciar” y Jorge Eduardo Rivera como “ordenación espaciante” o “ordenar cosas en el espacio”. Más que una traducción certera, la cual es un poco imposible de lograr, se trata de enfatizar la noción que Heidegger quiere apuntar. En el párrafo 24 de *Ser y Tiempo*, titulado “La espacialidad del Dasein y el espacio”, Heidegger señala que el ser-en-el-mundo tiene una connotación espacial, por lo que da cuenta de que el *ser* es *estar* en el sentido de que está posicionado en un lugar determinado. En la medida de que explica que al Dasein le pertenece la condición de estar ubicado en un espacio (de ser espacial) puede entonces “encontrarse” (hacer frente) [*begegnen*] con la espacialidad de las cosas “a la mano” en el entorno. En esa relación, Dasein-cosas a la mano, se abre el espacio. Así entonces las cosas adquieren una posición específica espacial, Rivera lo traduciría como “desalejamiento” y “orientación”. Heidegger, con esto, se referiría a la relación óptica entre Dasein-cosas a la mano, más no la ontológica. Siendo así menciona: “Dejar que el ente intramundano comparezca, lo que es constitutivo del estar-en-el-mundo, es un “abrir espacio” [*Raumgeben*]. Este “abrir espacio”, que también llamamos *ordenación espaciante* [*Einräumen*] es dejar en libertad lo a la mano mirando su espacialidad. Esta ordenación espaciante, en cuanto previa donación descubridora de una posible totalidad de lugares propios respectivamente determinada, posibilita la correspondiente orientación fáctica. El Dasein, en cuanto ocupación circumspectiva con el mundo, sólo puede cambiar una cosa de lugar, quitarla de ahí, “ordenar cosas en el espacio” (*einräumen*), porque a su estar-en-el-mundo le pertenece el ordenar espaciante (*Einräumen*), entendido como existencial.” En M. Heidegger, *Ser y Tiempo*. Trad. J. E. Rivera, (Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1997) §24, 136. De esta forma Heidegger quiere aclarar que el sentido “intramundano” del Dasein está en la apertura espacial, esta que puede ser concebida en la realidad fáctica con dimensiones calculadas y mesuradas, como el ejemplo que pone Heidegger en la “construcción de viviendas” –*Hausbau*–. Quedarse solo en este tipo de relación se pierde, según lo explica el filósofo alemán, la condición relacional que el Dasein necesita para conformar el vínculo *ser y mundo*. Así entonces “el mundo pierde lo que tiene de específicamente circundante; el mundo circundante se convierte en mundo natural. El ‘mundo’ como conjunto de útiles a la mano queda espacializado en una trama de cosas extensas que sólo están-ahí” (*S.yT.*, R., §24, 137). Para el caso específico del puente, en este momento del texto, me parece que Heidegger intenta arrojar primeramente la condición del puente como lugar significativo, que posteriormente irá mostrando como se diferencia este de uno determinado únicamente por su condición medible.

sitio (*Stätte*). El lugar no está presente (no existe) ya antes que el puente. Ciertamente, antes de que el puente se haya puesto en pie hay muchas localidades a lo largo del río que pueden llegar a ser ocupadas por algo. Uno de ellas emerge como lugar, y en efecto, se da *por el puente*. De este modo, entonces, no es el puente el que primeramente está en un lugar, sino que por el mismo puente es que, ante todo, surge un lugar. Él (puente) es una cosa (objeto), congrega la Cuaternidad, pero congrega en la manera en que permite un sitio para la Cuaternidad. Desde este sitio se determinan plazas y caminos, por medio de ellos el espacio llega a ser “espaciado”.

Las cosas que son lugares de este tipo, permiten, cada vez, en primer lugar, espacios. Lo que nombra esta palabra “espacio”, lo dice su antiguo significado. Espacio “*Raum*”, “*Rum*”²⁴ significa liberar área (superficie) para asentamientos y alojamientos. Un espacio es algo “espaciado”, liberado, es decir, en un límite, en griego *πέρας* [peras]²⁵. El límite no es donde algo finaliza, sino que, como lo reconocían los griegos, el límite es aquello desde donde algo *comienza su esencia*. Por eso el concepto: *ὀρισμός* [orismós]²⁶ es un límite. Espacio es esencialmente el “espaciar” (ordenar cosas en el espacio), dejar entrar en su límite. Lo “espaciado” es siempre asignado y así estructurado, esto es, congregado a través de un lugar, esto es, por una cosa de tipo como el puente. *Así pues, los espacios reciben su esencia desde lugares y no desde “el” espacio.*

Cosas, que, como lugares permiten un sitio, las nombramos, ya anticipadamente, edificaciones (*Bauten*). Son llamadas así porque se producen²⁷ a través del Construir que erige. Pero, qué tipo de producir debe de ser este, a saber, el Construir, solo lo sabemos²⁸ cuándo hemos considerado

²⁴ Se refiere al alto alemán “rūm”. Ver etimología de la palabra *Raum* en Etymologeek, <https://etymologeek.com/deu/Raum>.

²⁵ La palabra griega *πέρας* [peras] se puede traducir como final, límite, extremo, borde o frontera. En *LSJ-Ancient Greek dictionaries* en línea: <https://lsj.gr/wiki/πέρας>.

²⁶ La palabra griega *ὀρισμός* [orismós] se refiere a delimitar, marcar por bordes o límites. En *LSJ-Ancient Greek dictionaries* en línea: <https://lsj.gr/wiki/ὀρισμός>. Así mismo está emparentada con la palabra “horizonte” entendida como la línea límite que nos comprende.

²⁷ Aquí comparto con Eustaquio Barjau la necesidad de separar la palabra producir, ya que, en alemán, Heidegger utiliza el verbo compuesto *hervorbringen* (*hervor* – hacia adelante / *bringen* – traer, acercar, conducir) el cual se puede traducir como producir o crear, pero en el sentido etimológico me parece necesario resaltar la idea de que algo es producido o creado a través de llevarlo a cabo; no es solamente una elaboración de cosas, sino que involucra un proceso para dar lugar a algo.

²⁸ El verbo usado por Heidegger es *erfahren* que se traduce primeramente como experimentar o experimentar, sin embargo, también se traduce como “saber”, en el sentido de un saber que es

primero la esencia de aquellas cosas que, por sí mismas, para su producción (fabricación) requieren al Construir como producir. Estas cosas son lugares, que permiten un sitio para la Cuaternidad, que “ordena espacialmente” (“espacia”) un espacio a cada sitio. En esencia, en estas cosas como lugares descansa la relación entre lugar y espacio, pero también descansa el vínculo del lugar con el ser humano, que permanece en él. Por eso ahora trataremos de aclarar la esencia de estas cosas que llamamos edificaciones de manera que consideremos brevemente lo que sigue.

Primero: ¿cuál es la relación entre lugar y espacio? Y, por otro lado: ¿cuál es la relación entre los seres humano y el espacio?

El puente es un lugar. Como tal cosa permite un espacio, en el que deja entrar la Tierra y el Cielo, los Divinos y los Mortales. El espacio concedido (permitido) por el puente contiene diversas plazas en diferentes cercanías y lejanías al puente. Pero estas plazas solo se asignan como meras ubicaciones (*Stellen*) entre las cuales existe una distancia medible; una distancia, en griego στάδιον [stadion]²⁹, está siempre “espaciada” y, en efecto, por meras ubicaciones. Aquello que las ubicaciones “espacian” es un espacio de un tipo particular. Es, en tanto que distancia, en tanto que *stadion*, lo que la misma palabra latina *stadion* nos dice, un “spatium”³⁰, un espacio intermedio. De este modo, cercanía y lejanía entre seres humanos y cosas pueden llegar a ser meras distancias, en márgenes de espacios intermedios. En un espacio que está solamente concebido como *spatium*, el puente ahora como una mera cosa en una ubicación. Esta ubicación puede estar ocupada en cualquier momento (*jederzeit*) por otra cosa cualquiera (*irgendetwas*) o sustituido a través de una mera marca. Por si fuera poco, desde el espacio como espacio intermedio

un conocimiento que se da por medio de la experiencia. Así comparto el significado de la palabra alemana con la traducción inglesa hecha por Albert Hofstadter del año 1971, disponible en línea: <http://faculty.arch.utah.edu/miller/4270heidegger.pdf>.

²⁹ La palabra griega στάδιον [stadion] generalmente se refería al lugar donde, en principio, se realizaban las carreas y posteriormente otras competiciones deportivas, el lugar equivalente actual sería el estadio, sin embargo, por sus medidas relativamente exactas (600 pies romanos, entre 178 y 210 m de largo por 29m de ancho) se usó como una referencia espacial en cuanto a medida determinada. Ver definición de estadio en *Glosario ilustrado de arte arquitectónico*, en línea: <https://www.glosarioarquitectonico.com/glossary/estadio/>.

³⁰ No obstante la palabra latina proviene del griego *stadion*, la definición latina se refiere principalmente a la distancia exacta medible entre dos puntos, ya sean materiales, espaciales o temporales. Gerald B. Guest menciona que la palabra latina se refiere al espacio ya sea como “extensión de área” o espacio como “duración de tiempo”. Ver Gerald B. Guest, “Space”, *Studies in Iconography, Special Issue Medieval Art History Today*, 2012, vol. 33: 219-230.

(*Zwischenraum*) se pueden sacar las meras dimensiones según lo alto, ancho y profundo. Esto así deducido, es el latín “abstractum” (abstracto). Lo presentamos (prefiguramos) como pura diversidad de las tres dimensiones. Sin embargo, lo que esta diversidad “espacia”, ya no está determinada por distancias, no es más *spatium*, sino que solo *extensio*³¹ – extensión. Pero del espacio como *extensio* se puede deducir otra relación, a saber, relaciones analítico-algebraica. Lo que esto “espacia” es la posibilidad de variedades de construcción (*Konstruktion*) meramente matemática con múltiples dimensiones arbitrarias. Uno puede nombrar esta “ordenación espaciante” matemática (*mathematisch Eingeräumte*) “*eI*” espacio. Pero “*eI*” espacio en este sentido no contiene espacios ni plazas. En él jamás encontramos lugares, esto es, cosas de tipo como el puente. Por el contrario, en los espacios que son “espaciados” a través de lugares está siempre el espacio como espacio intermedio, y en este, a su vez, el espacio como solo extensión (dimensión). *Spatium* y *extensio* dan siempre la posibilidad de medir cosas y de “espaciar” cosas de acuerdo a distancias, claros, correctas orientaciones, y de calcular estas medidas. Sin embargo, en ningún caso, las medidas-numéricas (*die Maß-Zahlen*) y las dimensiones, solo por el hecho de que estas se apliquen *universalmente* a todo lo que es extenso, son ya la *razón o fundamento* para la esencia de los espacios y lugares que son medibles con la ayuda de las matemáticas. Hasta qué punto la física moderna ha sido forzada, a través de la cosa misma, a representar el medio espacial del espacio cósmico como unidad de campo determinado por del cuerpo como centro dinámico, Carl Friedrich von Weizsäcker podría habérselo aclarado ayer con sus brillantes habilidades de presentación.³²

³¹ En general para la palabra latina *extensio*, Heidegger quiere hacer referencia a la noción de *res extensa* proclamada por Descartes, quien mencionaba que la *res extensa* era la sustancia material física con la que estaba compuesta una cosa de la realidad, esta se caracterizaba por tener dimensiones en largo, ancho y alto, y por ocupar un espacio.

³² Esta frase que habla de Carl Friedrich von Weizäcker se mencionó durante la conferencia en Darmstadt, está recuperada en la transcripción a la presentación publicada en el libro editado por Ulrich Conrads y Peter Neitzke, *Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951*, (Braunschweig, Vieweg, 1991), 97. En las demás publicaciones revisadas, tanto en alemán (*Gesamtausgabe* no 7), en español (Conferencias y artículos, Ed. Serbal – Trad. E. Barjau; y Filosofía, Ciencia y Técnica, Ed. Universitaria – Trad. F. Soler), como en inglés (Poetry, Language Thought, Harper Colophon Books – Trad. A. Hofstadter; y la traducción de A. Bobeck) se menciona lo siguiente: “... *kann hier nicht erörtert werden.*” – “no se puede discutir aquí”.

Los espacios por los que transitamos diariamente son “espaciados” por lugares; su esencia se basa en cosas del tipo como edificaciones. Si prestamos atención a estas relaciones entre lugares y espacios, entre espacios y espacio, entonces ganamos un punto de referencia para pensar la relación del ser humano y espacio.

Cuando se habla de personas y espacio, se escucha como si el ser humano estuviera de un lado y el espacio del otro. Pero el espacio no es una contraparte del ser humano. No es ni un objeto externo ni una vivencia interna. No hay el ser humano y además espacio; porque cuando digo “un ser humano” y pienso con esta palabra lo que de modo humano es, o sea, que habita, entonces con la palabra “ser humano” estoy ya nombrando la el residir o morar en la Cuaternidad con (cerca de/junto de) las cosas. Incluso cuando tenemos una actitud (una relación) con las cosas que no están a la mano en las cercanías, permanecemos (residimos) con las cosas mismas. Nosotros no concebimos cosas distantes meramente en nuestro interior (en la mente) –como se suele enseñar– de tal manera que, como sustitución para las cosas distantes en nuestra mente y cabeza, solo fluyan representaciones de estas. Si ahora nosotros –todos nosotros– pensamos desde aquí en el viejo puente en Heidelberg, entonces el pensar hacia aquel lugar no es sencillamente una vivencia de las personas aquí asistentes, más bien pertenece a nuestro pensamiento la esencia del mencionado puente, que este pensamiento *soporta en sí mismo (durchstehen)* la distancia a ese lugar. Desde aquí estamos allá con (cerca de/junto de/en) el puente, y no en algo así como un contenido representado por nuestra conciencia. Incluso desde aquí podemos nosotros estar mucho más cerca a aquel puente y a lo que “espacia” que alguien quien lo usan diariamente para un indiferente cruce sobre el río. Los espacios y con ellos “el” espacio están siempre ya “ordenados espacialmente” (“espaciados”) en el residir o morar de los Mortales.³³ Los espacios se abren porque se han dejado entrar en el Habitar de los seres humanos. Los Mortales *son*, quiere decir: *habitando (wohnend)* soportan (afroitan) los espacios en la base de su

³³ En esta oración, me parece que Heidegger quiere decir que todos los espacios que consideramos intramundanos y “el” espacio como los del tipo del puente, que guardan la Cuaternidad, están siempre ya en esta “ordenación espaciante” en la medida de que tenemos siempre una relación fáctica y tangible con los objetos de la realidad, por el hecho de nuestro residir como mortales. Es por esto que, en la oración siguiente se menciona que los espacios se abren, pero entendido este abrir como dispuestos en la apertura para la posible relación serhumano-objeto-lugar; y en el grado de esta interacción se “han dejado entrar” en el habitar.

residir o morar con (cerca de/ junto de/ en) las cosas y lugares. Y solo porque los mortales afrontan espacios conforme a su esencia, pueden andar a través de espacios. Pero al andar no cedemos aquel soportar o afrontar. Más bien, siempre andamos por espacios, y así ya los soportamos, en tanto que constantemente moramos con (cerca de/junto de/en) lugares y cosas cercanas y distantes. Cuando camino a la salida del salón, estoy ya ahí, y ni siquiera podría ir hacia allá, si no fuese de tal manera que ya estoy ahí. Yo nunca estoy meramente aquí como “cuerpo vivo”³⁴ encapsulado, sino que estoy allí, esto significa, soportando ya el espacio, y solo así puedo andar a través de él, transitarlo.

Incluso cuando los Mortales “auto-reflexionan”³⁵, no abandonan la pertenencia a la Cuaternidad. Cuando nosotros –como se suele decir– meditamos sobre nosotros mismos, venimos de vuelta a nosotros desde las cosas, *sin siquiera abandonar* el residir con (cerca de/junto de/en) las cosas. Incluso la pérdida de buena relación (*Bezugsverlust*) con las cosas, que ocurre en estados de depresión, sería completamente imposible si este estado no permaneciera aun como lo que es, como estado humano, es decir, el residir o morar con (cerca de/junto de/en) las cosas. Solo si este morar ya determina a lo humano (al *ser* del hombre – *Menschsein*), pueden las cosas, junto a las cuales estamos, *ya no* hablarnos, *ya no* importarnos más.

En el vínculo del ser humano con los lugares, y a través de lugares con espacios, se basa el Habitar. La relación ser humano y espacio no es distinto al Habitar pensado esencialmente.

³⁴ Heidegger utiliza intencionalmente la palabra *Leib* que coloquialmente se usa poco en comparación con *Körper*, sin embargo, ambas se traducen al español por “cuerpo”. La diferencia la establece Husserl al hablar fenomenológicamente del cuerpo. Husserl apunta que *Körper* está más cercano al cuerpo como unidad homogénea, con geometría y capaz de percepción sensible, en el sentido de un sentir mecánico sin interpretación. En cambio, *Leib* se refiere a lo que han llamado el “cuerpo viviente” o “cuerpo vivo”, el cual es heterogéneo caracterizado por todas las vivencias. Sabrina Ramallo para esclarecer menciona que “*Körper* procede del latín “corpus” que significa literalmente ‘cuerpo’ ... [por otro lado] ‘*Leib*’ cuya raíz proviene de ‘*Leben*’: ‘vida’ o ‘vivir’”. Ver Sabrina Noemí Ramallo, “El cuerpo vivo (*Leib*) y la plástica como forma del habitar poético”, *Cuerpo, Mundo y Vida: Heidegger en perspectiva*, Comp. L. Mascaró, (Buenos Aires, Teseopress: 2020), 98. En esta oración en particular, pienso que, Heidegger quiere hacer énfasis en que uno no está simplemente presente como cuerpo cuyas experiencias, emociones y deseos han sido encapsuladas, sino que uno está ya transitando espacios y lugares por una condición afectiva.

³⁵ La expresión alemana “*in sich gehen*”, en su traducción literal, como Barjau lo hace, es “entrar en sí mismos”; no obstante, otros sinónimos para dicha acción pueden ser meditar, ensimismarse, hacer introspección o cavilar, he decidido usar “auto-reflexionar” por el recuperar el significado griego de *αὐτόρ* [*autos*], por sí mismo.

Cuando reflexionamos acerca del modo en que tratamos el vínculo entre lugar y espacio, pero también de la relación del ser humano y espacio, cae una luz en la esencia de las cosas que son lugares y que llamamos edificaciones.

El puente es una cosa de tal tipo. El lugar deja entrar la sencillez de Tierra y Cielo, de Divinos y Mortales a un sitio, en tanto que la establece en espacios. El lugar “espacia” la Cuaternidad en un doble sentido. El lugar *permite* (*posibilita*) la Cuaternidad y el lugar *establece* la Cuaternidad. Ambas, a saber, “escapaiar” como permitir y “espaciar” como establecer, se coo-pertenecen. Como este doble “espaciar” es el lugar una cubierta³⁶ de la Cuaternidad o como la misma palabra dice: *ein Huis*³⁷, *ein Haus* (una casa). Las cosas del tipo de tales lugares dan casa (*behausen*) al residir o morar de seres humanos. Las cosas de este tipo son viviendas (*Behausungen*), pero no necesariamente moradas o habitaciones (*Wohnungen*) en estricto sentido.

El pro-ducir tales cosas es el Construir. Su esencia se basa en que corresponda al tipo de estas cosas. Estas son lugares que permiten espacios. Por tanto, el Construir, porque erige (*errichtet*) lugares, es un establecer³⁸ y un adaptar espacios. Porque el Construir pro-duce lugares, con la adaptación de sus espacios, el espacio como *spatium* y *extensio*, también, trae consigo de forma necesaria el ensamblaje estructural de edificaciones. Solo que el Construir nunca organiza, estructura o configura “el” espacio. Ni directa ni indirectamente. No obstante, el Construir, porque pro-duce las cosas como lugares, es más cercano a la esencia del espacio y del origen esencial (*Wesensherkunft*) “del” espacio que cualquier geometría y matemática. El Construir erige lugares que “espacian” un sitio a la Cuaternidad. De la sencillez en la que Tierra y Cielo, de Divinos y Mortales se coo-pertenecen *recibe* el Construir la *indicación* para su levantamiento (erigir) de lugares.

³⁶ Heidegger utiliza la palabra *der Hut* que se traduce como sombrero o en algunas ocasiones como protección. E. Barjau la traduce como “cobijo”, mientras que Soler como “custodia”; en inglés Hofstadter la traduce como “*shelter*” - “protección”, y Bobeck como “*guard*” - guardia o algo que necesita protección. He decidido usar mejor la palabra “cubierta” ya que, me parece, está más relacionada con la casa, de la cual Heidegger hablara en lo siguiente.

³⁷ En las publicaciones alemanas escriben “*ein Huis*”, a mi parecer, Heidegger se refiere al alto alemán para la palabra *Haus*, a saber, “*hūs*”. Ver etimología de la palabra alemana *Haus* en *Etymologeek* <https://etymologeek.com/deu/Haus>.

³⁸ La palabra usada por Heidegger es *Stiften*, la forma sustantiva del verbo *stiften*, que se puede traducir como crear, donar o fundar. Barjau la traduce como “instituir” y Soler como “fundar”. El verbo *stiften* que está emparentado con la palabra *der Stift* (el lápiz o bolígrafo) se puede entender que el sentido de tal creación, institución o fundación, es la que se basa a partir de establecer objetivamente tal cosa creada. Es por eso que preferí usar la palabra “establecer”.

Desde la Cuaternidad el Construir *se hace cargo* de las unidades para toda medida (*Durchmessen*) y cada cálculo (*Ausmessen*) del espacio, que están, cada uno, “espaciados” a través de lugares establecidos. Las edificaciones mantienen a salvo (guardan) la Cuaternidad. Son cosas que, a su manera, cuidan³⁹ la Cuaternidad. Cuidar a la Cuaternidad, salvar a la Tierra, acoger a el Cielo, esperar a los Divinos, conducir a los Mortales, este cuádruple cuidar es la sencilla esencia del Habitar. De esta manera, las auténticas edificaciones acuan (estampan/imprimen) el Habitar en su esencia y dan casa (*behausen*) a esta esencia.

El Construir así caracterizado es un notable dejar-habitar (*Wohnenlassen*). Si *es* esto de hecho, entonces el Construir ya *ha* correspondido a la atención de la Cuaternidad. Sobre este corresponder queda fundamentado todo planificar que, por su parte, abre a los proyectos el territorio de lo medible para su trazo.⁴⁰

Tan pronto como intentamos pensar la esencia del Construir que erige desde el dejar-habitar, experimentamos claramente, donde radica aquel producir mediante el cual el Construir es ejecutado. Comúnmente asumimos el producir como una actividad, de la cual se logra obtener como consecuencia un resultado, el edificio terminado. Uno puede plantearse el producir (*Hervorbringen*) de la siguiente manera: uno capta algo correcto, y, sin embargo, nunca se cruza con su esencia, esto es, un traer (*Herbringen*) que

³⁹ La palabra que usa Heidegger es *Schonen*, usada en el sentido del “cuidar” como un proteger o mirar por.

⁴⁰ La oración completa en alemán es: *Auf dieses Entsprechen beilbt elles Planen geründet, das seinrerseits den Entwürfen für die Risse die gemüßen Bezirke öffnet*. Hay que ser cuidadosos principalmente en las palabras *den Entwürfen* y *der Riss*. La primera es traducida tanto por Barjau como por Soler en referencia a los proyectos, la palabra se deriva del verbo *entwerfen*, que, a su vez, proviene del prefijo *ent-* (quitar o sacar algo de) y el verbo *werfen* (arrojar o lanzar). Es así que el significado en la apelación de ese arrojar algo fuera de –uno mismo– se le ha nombrado proyecto, pero también proyecto en la connotación de plan o incluso de la contemporánea noción de diseño, sin embargo, también hace referencia a dibujo o boceto en la medida de considerarlo como aquel elemento que empuja algo interior al exterior, no así como el dibujo como producto. Aquí Heidegger, me parece, utiliza esta palabra en especial para hacer frente a este proceso de proyectar que tiene que ver con la noción griega de τέχνη [téchne] que abordará más adelante. Por otro lado, también interesante y de llamar la atención es la utilización de la palabra, en alemán, *der Riss*. Ya que esta, actualmente, se traduce como desgarrar, rasgadura o grieta, sin embargo, la etimología de la palabra muestra que “Riß” se utilizaba en el siglo XVI como “línea de un dibujo o dibujo”. Ver etimología de „Riss“ en Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Riss>. Es entonces que, me parece, que Heidegger apela a este uso gráfico de la palabra para ponerlo en relación con el proyectar.

lleva hacia delante (*vorbringen*). El construir *trae* (*bringt*), a saber, la Cuaternidad *hacia* (*her*) una cosa, el puente, y *trae* (*bringt*) la cosa *delante* (*vor*) como un lugar en lo ya presente, que ahora es “espaciado” ante todo *por* (*durch*) este lugar.

Pro-ducir se denomina en griego τίκτω [tikto] ⁴¹. A la raíz *teḱ-, del verbo, le pertenece la palabra τέχνη [tékhne], técnica. Esto no significa para los griegos ni arte (*Kunst*), ni trabajo manual (*Handwerk*), sino: dejar que algo aparezca en la presencia, como esto o aquello, de una forma u otra. Los griegos piensan la τέχνη [tékhne], el pro-ducir, en cuanto a el dejar-aparecer (*Erscheinenlassen*). La τέχνη [tékhne], pensada así, se oculta desde tiempos antiguos en lo tectónico de la arquitectura. Recientemente, todavía se oculta, y más decididamente en lo técnico de la técnica de maquinarias. Pero la esencia del pro-ducir constructivo no se deja pensar adecuadamente desde el arte de construir (*Baukunst*), ni desde la ingeniería civil (*Ingenieurbau*), ni desde una mera unión de ambas. El pro-ducir que construye *tampoco* estaría determinado adecuadamente si quisiéramos pensarlo en el sentido originario de la τέχνη [tékhne] griega *solo* como un dejar-aparecer, que un pone (*trae*) algo pro-ducido como presencia entre lo ya presente. ⁴²

La esencia del Construir es el dejar-habitar. El Construir realiza su esencia en el erigir lugares a través de la unión de sus espacios. *Solo si somos capaces de habitar, podemos construir*. Pensemos por un momento en una casa de campo (*Hof*) de la Selva Negra, la cual construyó el Habitar aún rural desde hace dos siglos. Aquí el empeño de la capacidad de dejar admitir Tierra y Cielo, Divinos y Mortales simplemente en las cosas, ha erigido ⁴³ la casa. Ha

⁴¹ El verbo τίκτω [tikto] se traduce como “engendrar”, “parir” o “dar a luz”, sin embargo, en la connotación de esos significados está el llevar hacia adelante, es por esto, que también se usa el verbo en el sentido de producir, es decir, de llevar o conducir algo de un lugar o estado hacia otro (literal o figurativo). Ver Diccionario didáctico griego-español, τίκτω, *Dicciogriego* en línea: <https://www.dicciogriego.es/index.php#lemas?lema=1058&n=1058>

⁴² En esta oración, me parece que, Heidegger, lo que intenta expresar es que a pesar de que el construir remita a la *tékhne* griega, si lo hace solo en el sentido de una producción que cambia o traslada una cosa ya hecha de un lugar a otro, por ejemplo, una construcción que únicamente repite modelos preestablecidos, queda tan solo en la superficie de lo que la noción griega consiste; y a su vez, no es posible pensar adecuadamente este pro-ducir que construye. Para Heidegger lo traído a la presencia desde un pro-ducir que construye, tomando en cuenta el sentido de la *tékhne*, implica llevar hacia delante (*vorbringen*) aquello que deje o permita el habitar; como lo explicará en lo sucesivo.

⁴³ Aquí la palabra usada es el verbo *richten* que como primeras acepciones se refiere al ajustar o arreglar algo, sin embargo, cuando se usa el término en la rama de la construcción (*Bauwesen*) puede funcionar de sinónimo del verbo *errichten* traducido como erigir o la acción que levanta

colocado la casa adosada a la montaña que protege del viento orientada hacia el sur⁴⁴, entre las praderas cerca del manantial. Le ha dado el gran techo de teja que sobresale, que, con una inclinación adecuada, resiste la carga de la nieve y por debajo alcanza a proteger a las habitaciones contra las tormentas de las largas noches invernales. No ha olvidado la esquina del altar⁴⁵ detrás de la mesa común, ha “espaciado” en la habitación los sacros lugares para la cama de posparto y para el *Totenbaum*⁴⁶, que así se llama allí al ataúd, y de esta manera ha trazado para diferentes edades de la vida bajo un mismo techo el carácter de su paso a través del tiempo. Un oficio, que tiene sus raíces en el habitar mismo (que ha nacido del habitar), que aún necesita sus herramientas y andamios, ha construido la casa de campo. Solo si somos capaces

la edificación, es decir la construcción. Ver definición *richten*, *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache* (DWDS), <https://www.dwds.de/wb/richten>.

⁴⁴ En esta oración, pienso que, Heidegger recurre a la metáfora para describir poéticamente cómo el habitar ha ubicado la casa. Acerca de la orientación, en alemán, el filósofo, menciona “*gegen Mittag*”, de la cual podemos desglosar la palabra “*gegen*” que se traduce principalmente como “contra”, pero también como “aproximadamente”; así mismo “*Mittag*” hace referencia a la mitad del día. Es entonces que una traducción literal sería, como lo hace F. Soler, “contra el mediodía”, pero un poco más certero podría ser “alrededor del mediodía”. En alemán esta expresión no alude a una hora exacta del día, sino a la que comprende entre las 11:00 y las 14:00 hrs. aproximadamente. Sin embargo, y lo más interesante, me parece que para Heidegger no es importante una hora *per se*, sino más bien se refiere a la posición del sol durante ese periodo de tiempo. Siendo lo anterior así, para la ubicación a la que el filósofo se refiere, es decir, *Scharzwald* (la región de la Selva Negra) en Alemania [posiblemente Heidegger pensando en su propia cabaña en Todtnauberg, ubicada en la misma región], durante las horas aproximadas al medio día en el transcurso de todo el año, el sol siempre estará orientado hacia el sur. Es por lo anterior que he preferido recurrir a una interpretación geográfica que plasmar una traducción literal, así como también lo han hecho Hofstadter y Bobeck en sus traducciones al inglés.

⁴⁵ La palabra usada es *Herrgottswinkel*, en una traducción literal “*winkel*” se traduce como “esquina” y “*Herrgott*” como “Señor Dios”, sin embargo, esta palabra es usada coloquialmente en Alemania para identificar el lugar en la casa de una familia católica el sitio en donde se encuentra un crucifijo que representa a Cristo, y además se suele acompañar de un mueble donde se guardan otros objetos para la devoción de la fe.

⁴⁶ El filósofo alemán menciona la palabra *Kindbett*, que literal se podría traducir por “cama de niño”, sin embargo, en Alemania la palabra *Kindbett* es sinónimo de *Wochenbett* que se traduce como “periodo postparto”. Al respecto cabe mencionar que por la imagen de la casa que presenta Heidegger tanto en su ubicación física como temporal, se asume que el parto, así como el periodo postparto se realizaría en la misma casa. En este sentido, lo que se “espacia” es el lugar para la cama donde la madre se recupera tras el alumbramiento. En contraparte Heidegger menciona la palabra *Totenbaum* que literal se traduce como “árbol de los muertos”, ya que antiguamente, sobre todo en la región nórdica, un cuerpo tras morir se solía colocar dentro de un tronco que había sido cortado longitudinalmente y ahuecado, funcionando, así como ataúd. En este sentido lo que se “espacia” es el lugar que presenta al difunto donde se hacen los ritos funerarios. De esta manera Heidegger coloca el binomio nacimiento-muerte para expresar que la casa en el dejar-habitar abarca todas las etapas de la vida, “espaciando” fáctica, pero, a su vez, simbólicamente, los lugares necesarios para que esto suceda, es decir, el habitar.

(*vermögen*) de habitar, podemos construir. La alusión a la casa de campo de la Selva Negra, no se refiere en absoluto a que debamos o podamos regresar a construir estas casas, sino que, ilustra cómo un Habitar *que ha sido*⁴⁷ fue capaz de construir.

Pero el Habitar es el rasgo fundamental del *ser*, por lo tanto, los Mortales son. Quizá a través de este intento de pensar sobre el Habitar y el Construir traiga algo más de claridad a la luz acerca de que el Construir pertenece al Habitar y como recibe su esencia de él. Se habría ganado lo suficiente si Habitar y Construir llegaran a ser *dignas preguntas* y así permanecieran como algo *digno de ser pensando*.

No obstante, el camino del pensar aquí intentado puede atestiguar que el Pensar en sí mismo pertenece al Habitar en el mismo sentido que al Construir, solo que de una manera diferente.

Construir y Pensar, cada uno a su manera, son inevitables para el Habitar. Pero ambos son también insuficientes para el Habitar mientras se ocupen separadamente de lo suyo, en vez de escucharse el uno al otro. Son capaces de esto (escucharse) cuando ambos, Construir y Pensar, pertenecen al Habitar, se mantienen en sus límites y saben que tanto el uno como el otro vienen de una larga experiencia y constante práctica de taller.

La ponencia es un intento⁴⁸ por pensar acerca de la esencia del Habitar. El siguiente paso en este camino sería la pregunta: ¿Cuál es el estado del Habitar en nuestro tiempo incierto? Se habla por todas partes y con razón de los escasos de vivienda. No solo se habla, se pone manos a la obra. Se intenta solucionar la escasez por medio del suministro de viviendas, con la promoción de edificios de habitación, a través de planificar la industria de la construcción completa. Por dura y amarga que siga siendo la falta de viviendas, por vergonzosa e inminente que sea, la *verdadera escasez de habitación* no consiste en primer lugar en la falta de viviendas. La verdadera escasez de vivienda es aún más antigua que las guerras mundiales y sus estragos, más antigua que el aumento demográfico en la tierra y que la condición de obreros-industria. La verdadera escasez de vivienda (de habitar) reside en esto, que los

⁴⁷ Me parece que “el habitar que ha sido” es posible entenderlo en el sentido de un Habitar que fue, es decir, que se ha dado en tiempo pasado (y que continúa), pero que desde ese Habitar es posible construir y no la inversa, esto es, que el construir dicte o ponga la pauta.

⁴⁸ La alusión a la ponencia lo dice Heidegger durante la presentación en vivo y está escrito en la transcripción a la misma. En la publicación del texto en la *Gesamtasugabe* se menciona “*Wir versuchen*”, que han traducido como “Nosotros intentamos” o solamente “Intentamos”.

Mortales deben hacer una búsqueda constante sobre la esencia del Habitar, que ellos *deben primeramente aprender a Habitar*⁴⁹. ¿Y sí la falta de morada (*Heimatlosigkeit*)⁵⁰ del ser humano consistiera en esto, en que el ser humano no considera aún la *auténtica* escasez de vivienda (de habitar) *como “la”* escasez? No obstante, apenas el ser humano *considera (bedenkt)* la falta de morada, no habría ya más desdicha. Es, pensándolo bien y teniéndolo bien en cuenta, el único consuelo que *llama (incita)* a los Mortales a el Habitar (a su morada). Pero, ¿de qué otra manera podrían los Mortales corresponder a este consuelo que intentando ellos por su parte, por sí mismos, acercar el Habitar a su esencia plena? Ellos realizan esto si construyen desde el Habitar y piensan para el Habitar. •

⁴⁹ La oración en alemán (en la transcripción de la ponencia) expresa: “*Die eigentliche Not des Wohnens beruht darin, daß die Sterblichen das Wesen des Wohnens immer wieder suchen, daß sie das Wohnen erst lernen müssen.*”. Es de llamar la atención que Eustaquio Barjau lo traduce como “La auténtica penuria del habitar descansa en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar, de que *tienen que aprender primero a habitar*”. Esta última parte Francisco Soler la refiere como “...los mortales tendrían ante todo que buscar nuevamente la esencia del habitar, ...”. La idea del “ante todo” o del “primero” se debe a que Heidegger en texto de la *Gesamtausgabe* agrega también la palabra “*erst*” para la primera parte de la oración, no así en el texto que reproduce la conferencia. Esta partícula que anuncia que primero se tiene buscar la esencia del habitar, a mi parecer, vuelve confuso el sentido de la oración. Ya que, pienso, que lo que se intenta enfatizar es la búsqueda continua por la esencia del habitar, es decir, habrá que subrayar que es siempre, en todo momento, necesaria la pregunta por el significado del habitar, así mismo es un deber (*müssen*) aprender a habitar. La pregunta entonces sería, cómo aprendemos a hacerlo, y quizás, la posible respuesta que Heidegger propone es a través del pensar (*denken, andenken, durchdenken, nachdenken*). Abriendo los caminos del pensar (*Denkweg*), preguntándonos por, es que aprendemos a habitar.

⁵⁰ Este concepto alemán es curioso e interesante, Heidegger lo utiliza también en *Carta sobre el Humanismo* (1947), texto publicado solo unos años antes que esta particular ponencia en Darmstadt. Como bien lo expresa Leonardo Caravaggio: “La palabra *heimatlosigkeit* no es fácil de traducir. Se trata en realidad de una palabra compuesta. La terminación *losigkeit* puede entenderse como falta, o carencia. Y la palabra *heimat* no tiene traducción directa a ninguna de las lenguas romances, ni tampoco al inglés. Si bien podría traducirse como hogar patrio, es importante destacar que lo esencial no es la patria, sino que puede referirse al hogar, la comunidad, la tierra, la nación, y que va unida a un sentimiento de aprecio, amor, o añoranza. Se refiere entonces a una pertenencia emotiva a un lugar de origen.” Ver Leonardo A. Caravaggio, “Concepto de Desterramiento en la Carta sobre el humanismo de Heidegger”, *Revista Contribuciones a las Ciencias Sociales*, febrero, 2018, <https://www.eumed.net/rev/cccss/2018/02/humanismo-heidegger.html>. Es por esto que he evitado la traducción de Barjau (falta de suelo natal) como la de Soler (falta-de-patria), y me he acercado a la noción que alude a la falta de morada o incluso al sentimiento de no sentirse en casa, al no tener hogar. Es interesante que para Heidegger va de la mano la relación entre “sentirse en casa”, metafísicamente hablando, con el habitar ontológico. En este texto en especial es destacable que, además, trace el vínculo entre el habitar, el “sentirse en casa” y la conexión con el lugar y las cosas. Así mismo, Heidegger, expone la “falta de morada” como crítica no solo al contexto arquitectónico, sino a la época en general de pensamiento moderno.

Anexo02

Aristóteles, *Ética Nocomáquea*, Libro VI, 4, 1140a

En el capítulo 4, sub-capítulo 4.3 titulado *El proyecto arquitectónico surge del λόγος [lógos]* de esta investigación se abordó un pasaje que Aristóteles incluyó en *Ética a Nicómaco* en el Libro VI, en específico el capítulo 4. Dentro de la investigación se hizo referencia a la traducción de varios autores, así que me parece necesario, a modo de consulta, incluir dichas traducciones, así como el texto en griego.

Texto original en griego:

Disponible en:

- Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Traducción María Araujo y Julián Arias, Introducción y notas de Julián Marías de la Real Academia Española (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 7ª Ed, bilingüe, 1999), pp. 90-92. 1140a

- Aristotle, *Ethica Nicomachea*, Ed. J. Bywater (Oxford: Clarendon Press, 1894), Perseus Digital Library, <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg010.perseus-grc1:1140a>

4.

τοῦ δ' ἐνδεχομένου ἄλλως ἔχειν ἔστι τι καὶ ποιητὸν καὶ πρακτόν: ἕτερον δ' ἔστι ποιήσις καὶ πρᾶξις (πιστεύομεν δὲ περὶ αὐτῶν καὶ τοῖς ἐξωτερικοῖς λόγοις) : ὥστε καὶ ἡ μετὰ λόγου ἕξις πρακτικὴ ἕτερόν ἐστι τῆς μετὰ λόγου ποιητικῆς ἕξεως. διὸ οὐδὲ περιέχεται ὑπ' ἀλλήλων: οὔτε γὰρ ἡ πρᾶξις ποιήσις οὔτε ἡ ποιήσις πρᾶξις ἐστίν. ἐπεὶ δ' ἡ οἰκοδομικὴ τέχνη τίς ἐστὶ καὶ ὅπερ ἕξις τις μετὰ λόγου ποιητικῆ, καὶ οὐδεμία οὔτε τέχνη ἐστὶν ἣτις οὐ μετὰ λόγου ποιητικὴ ἕξις ἐστίν, οὔτε τοιαύτη ἢ οὐ τέχνη, ταῦτόν ἂν εἴη τέχνη καὶ ἕξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητικῆ. ἔστι δὲ τέχνη πᾶσα περὶ γένησιν καὶ τὸ τεχνάζειν καὶ θεωρεῖν ὅπως ἂν γένηται τι τῶν ἐνδεχομένων καὶ εἶναι καὶ μὴ εἶναι, καὶ ὧν ἡ ἀρχὴ ἐν τῷ ποιοῦντι ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ ποιουμένῳ: οὔτε γὰρ τῶν ἐξ ἀνάγκης ὄντων ἢ γινομένων ἢ τέχνη ἐστίν, οὔτε τῶν κατὰ φύσιν: ἐν αὐτοῖς γὰρ ἔχουσι ταῦτα τὴν ἀρχήν. ἐπεὶ δὲ ποιήσις καὶ πρᾶξις ἕτερον, ἀνάγκη τὴν τέχνην ποιήσεως ἀλλ' οὐ πρᾶξεως εἶναι. καὶ τρόπον τινὰ περὶ τὰ αὐτὰ ἐστὶν ἡ τύχη καὶ ἡ τέχνη, καθάπερ καὶ Ἀγάθων φησὶ “τέχνη τύχην ἔστερξε καὶ τύχη τέχνην.

” ἢ μὲν οὖν τέχνη, ὥσπερ εἴρηται, ἕξις τις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητικῆ ἐστίν, ἢ δ' ἀτεχνία τοῦναντίον μετὰ λόγου ψευδοῦς ποιητικῆ ἕξις, περὶ τὸ ἐνδεχόμενον ἄλλως ἔχειν.

περὶ δὲ φρονήσεως οὕτως ἂν λάβοιμεν, θεωρήσαντες τίνας λέγομεν τοὺς φρονίμους. δοκεῖ δὴ φρονίμου εἶναι τὸ δύνασθαι καλῶς βουλευσασθαι περὶ τὰ αὐτῷ ἀγαθὰ καὶ συμφέροντα, οὐ κατὰ μέρος, οἷον ποῖα πρὸς ὑγίειαν, πρὸς ἰσχύν, ἀλλὰ ποῖα πρὸς τὸ εὖ ζῆν ὅλως. σημεῖον δ' ὅτι καὶ τοὺς περὶ τι φρονίμους λέγομεν, ὅταν πρὸς τέλος τι σπουδαῖον εὖ λογίσωνται, ὧν μὴ ἐστὶ τέχνη. ὥστε καὶ ὅλως ἂν εἴη φρόνιμος ὁ βουλευτικός. βουλεύεται δ' οὐθεὶς περὶ τῶν ἀδυνάτων ἄλλως ἔχειν, οὐδὲ τῶν μὴ ἐνδεχομένων αὐτῷ πρᾶξαι. ὥστ' εἴπερ ἐπιστήμη μὲν μετ' ἀποδείξεως, ὧν δ' αἱ ἀρχαὶ ἐνδέχονται ἄλλως ἔχειν, τούτων μὴ ἐστὶν ἀποδείξεις (πάντα γὰρ ἐνδέχεται καὶ ἄλλως ἔχειν)

Texto en español 1

- Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Traducción María Araujo y Julián Arias, Introducción y notas de Julián Marías de la Real Academia Española (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 7ª Ed, bilingüe, 1999), pp. 90-92. 1140a

4.

Entre las cosas que pueden ser de otra manera están lo que es objeto de producción y lo que es objeto de acción o actuación, y una cosa es la producción y otra la acción (podemos remitirnos a propósito de ellas incluso a los tratados esotéricos); de modo que también la disposición racional apropiada para la acción es cosa distinta de la disposición racional para la producción. Por tanto, tampoco se incluyen la una a la otra; en efecto, ni la acción es producción, ni la producción es acción. Ahora bien, puesto que la construcción es una técnica y es precisamente una disposición racional para la producción, y no hay técnica alguna que no sea una disposición racional para la producción ni disposición alguna de esta clase que no sea una técnica, serán lo mismo la técnica y la disposición productiva acompañada de la razón verdadera. Toda técnica versa sobre el llegar a ser, y sobre el idear y considerar cómo puede producirse o llegar a ser algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser y cuyo principio está en el que lo produce y no en lo producido. En efecto, la técnica no tiene que ver ni con las cosas que son o se producen necesariamente, ni con las que son o se producen de una manera natural, porque estas cosas tienen su principio en sí mismas. Como producción y acción son cosas distintas, la técnica o arte tiene que referirse a la producción, no a la acción. y en cierto modo el azar y el arte tienen el mismo objeto, como dice Agatón: “el arte ama el azar, y el azar al arte”. El arte o técnica es, pues, como queda dicho, una disposición productiva acompañada de razón verdadera, y la falta de arte, por el contrario, una disposición productiva acompañada de razón falsa, relativas a lo que puede ser de otra manera.

Texto en español 2

- Aristóteles, *Ética Nicomáquea, Ética Eudemia*, Introducción por Emilio Lledó Iñigo, Traducción y notas Julio Pallí Bonet (Madrid: Editorial Gredos, 1985), pp. 271-272. 1140a

4. El arte

Entre lo que puede ser de otra manera está el objeto producido y la acción que lo produce. La producción es distinta a la acción (uno puede convencerse de ello en los tratados exotéricos); de modo que también el modo de ser racional práctico es distinto del modo de ser racional productivo. Por ello, ambas se excluyen recíprocamente, porque ni la acción es producción, ni la producción acción. Ahora bien, puesto que la construcción es un arte y es un modo de ser racional para la producción, y no hay ningún arte que no sea un modo de ser para la producción, ni modo de ser de esta clase que no sea un arte, serán lo mismo el arte y el modo de ser productivo acompañado de la razón verdadera. Todo arte versa sobre la génesis, y practicar un arte es considerar cómo puede producirse algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser y cuyo principio está en quien lo produce y no en lo producido. En efecto, no hay arte de cosas que son o llegan a ser por necesidad, ni de cosas que se producen de acuerdo con su naturaleza, pues éstas tienen su principio en sí mismas. Dado que la producción y la acción son diferentes, necesariamente el arte tiene que referirse a la producción y no a la acción. Y, en cierto sentido, ambos, el azar y el arte, tienen el mismo objeto, como dice Agatón: “El arte ama al azar y azar el arte.” El arte, pues como queda dicho, es un modo de ser productivo acompañado de razón verdadera, y la falta de arte, por el contrario, un modo de ser productivo acompañado de razón falsa, referidas ambas a los que puede ser de otra manera.

Texto en español 3

- Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Introducción, traducción y notas José Luis Calvo Martínez (Madrid: Alianza Editorial, 2005), pp. 185-186. 1140a

IV.

A lo que puede ser de otra manera pertenece tanto lo que se puede fabricar como lo que se puede realizar -una cosa es «fabricar» y otra «realizar» (de esto ya tenemos pruebas incluso en los discursos «hechos públicos»)- De manera que son también diferentes la disposición racional relativa a la fabricación y la relativa a la realización. Y no se incluyen una a la otra, pues ni la realización es fabricación ni la fabricación realización. Y puesto que la construcción es una Técnica -lo cual es precisamente una disposición racional relativa a la fabricación-; y puesto que no hay ninguna Técnica que no sea una disposición racional relativa a la fabricación ni una disposición de esta clase que no sea una Técnica, «Técnica» sería lo mismo que «disposición acompañada de razón verdadera relativa a la fabricación». Toda Técnica se ocupa de la generación y trabajar técnicamente es considerar la manera de que se origine alguna de las cosas que pueden ser y no ser -cuyo principio reside en el fabricante y no en lo fabricado-. Pues la Técnica no es de las cosas que son y se originan por necesidad, ni tampoco de aquellas que lo hacen por naturaleza. Y es que éstas tienen el principio en sí mismas. Y, dado que fabricar y realizar son diferentes, necesariamente la Técnica pertenece al fabricar y no al realizar. Incluso, de alguna manera, azar y Técnica se relacionan con las mismas cosas tal como afirma Agatón:

La Técnica ama al azar y el azar a la Técnica.

Por tanto, tal como se ha dicho, la Técnica es una disposición acompañada de razón verdadera relativa a la fabricación, y la carencia de Técnica, por el contrario, es una disposición acompañada de razón errónea relativa a la fabricación -en lo tocante a aquello que puede ser de otra manera-.

Texto en inglés 1

- Aristotle, *Ethica Nicomachea*, Ed. J. Bywater (Oxford: Clarendon Press, 1894), Perseus Digital Library, <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg010.perseus-grc1:1140a>

4.

The class of things that admit of variation includes both things made and actions done. But making is different from doing (a distinction we may accept from extraneous discourses). Hence the rational quality concerned with doing is different from the rational quality concerned with making; nor is one of them a part of the other, for doing is not a form of making, nor making a form of doing. Now architectural skill, for instance, is an art, and it is also a rational quality concerned with making; nor is there any art which is not a rational quality concerned with making, nor any such quality which is not an art. It follows that an art is the same thing as a rational quality, concerned with making, that reasons truly. All Art deals with bringing some thing into existence; and to pursue an art means to study how to bring into existence a thing which may either exist or not, and the efficient cause of which lies in the maker and not in the thing made; for Art does not deal with things that exist or come into existence of necessity, or according to nature, since these have their efficient cause in themselves. But as doing and making are distinct, it follows that Art, being concerned with making, is not concerned with doing. And in a sense Art deals with the same objects as chance, as Agathon says: "Chance is beloved of Art, and Art of Chance." Art, therefore, as has been said, is a rational quality, concerned with making, that reasons truly. Its opposite, Lack of Art, is a rational quality, concerned with making, that reasons falsely. Both deal with that which admits of variation.