



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A
DISTANCIA**



***ARQUEOLOGÍA DEL ESPACIO: UNA
APROXIMACIÓN A UNA FILOSOFÍA DE LA
ARQUITECTURA***

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

JOSÉ LUIS MARTÍN SAMANIEGO

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. SONIA RANGEL ESPINOSA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2021





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.

Índice

Introducción. Bocetos para la construcción de una filosofía de la arquitectura a manera de sistema.	1
I. Sección primera: Universo, Naturaleza y Arquitectura. Violencia y territorialización como cimentación de un pensar arquitectónico.....	9
II. Sección segunda: Política y Arquitectura. Relación sujeto-objeto en los márgenes del espacio urbano-arquitectónico.	44
III. Sección tercera: Cuerpo y Arquitectura. (In)Consciencia corporal como condición de experiencia estética en la arquitectura.	87
Conclusión. Hacia una poética de la arquitectura.....	142
Bibliografía.....	153
Filmografía	156

Agradecimientos

A Sonia por el aprendizaje, las incontables referencias, los innumerables textos, todas las revisiones, todo el cine, toda la música, y especialmente la amistad. Gracias por la paciente insistencia para que abordara este tema, misma que recobró en mí un amor a la arquitectura que creía irremediablemente haber perdido, en el día a día del quehacer del arquitecto.

A Elsa por la presentación al mundo de la filosofía mezclada con literatura y poesía. Por permitirme fungir como apoyo dentro del territorio de la Coordinación del SUA. Y por apoyar desde el inicio la idea presentada en este texto, además de formar parte de él.

A Crescenciano, Francisco y Aura, por querer ser parte de este proyecto, por su atenta lectura y sus comentarios.

A Pablo por la ruta académica emprendida en paralelo, llena de sesiones de estudio y mucha música.

A Ramiro por abrirme las puertas de Las Lagunas, y darme la posibilidad de dedicarme, aunque sea por un breve instante, a escribir.

A Alberto Ignacio por el constante apoyo, y por siempre ser ejemplo de fuerza y de trabajo.

A Alberto por enseñarme que la línea que separa a la matemática de la mística, es más delgada de lo que uno pudiera llegar a creer.

A Tere y a Manola por siempre estar al pendiente, por todo el apoyo y todas las porras.

A Alonso por siempre denunciar mi vaguedad.

A Tita por todo el amor mezclado con apoyo, y por ser siempre un recordatorio de una vida llena de alegría.

A Brenda por el camino recorrido, por las sonrisas interminables, por el constante amor, por el parlamento interior como muestra de disciplina y trabajo, por todas las “momarrerías”, y especialmente por la paciencia infinita. Gracias por ser mi “sparring” filosófico y arquitectónico.

Para Leticia y José Luis, que aun en la ausencia, sus palabras, intuiciones
y amor, resuenan a lo largo de este texto...

Introducción. Bocetos para la construcción de una filosofía de la arquitectura a manera de sistema.

“El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido, y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación.”

Gaston Bachelard, *La Poética del Espacio*.

Una filosofía de la arquitectura debe tener en cuenta una realización imbatible: la finalidad como totalidad construida inherente a la arquitectura como disciplina, finalidad misma que construye límites que facilitan, o que tienden hacia una lectura unidimensional de toda edificación como mero objeto útil, dificultando, aun marginando, cualquier otro tipo de lectura que busque ir más allá de lo funcional. ¿Es la filosofía la que hace visible esta realización? ¿Es la que hace emerger aquella característica que la vuelve insuperable? ¿Pero es la misma filosofía la que al menos podría plantear, trazar, o si se quiere, construir posibilidades heterogéneas que puedan romper con esta rígida homogeneidad o unidimensionalidad en la lectura de lo edificado? Quisiéramos responder de manera afirmativa a estas cuestiones. De hecho, consideramos que esta realización es también un inicio posible para una filosofía de la arquitectura, con la cual construir potencias que puedan demoler aquella coraza que envuelve a la arquitectura y que la da su condición de disciplina¹. El intento por pensar esta coraza desde la ausencia:

“Son ausencia de atributos arquitectónicos, porque las ausencias son más ambiguas, más amplias y sugerentes. En algunos momentos debemos llegar a no tener nada para volver a reconocer las cosas con ojos nuevos. Dejar que se pierdan entre nuestros dedos los conceptos que habíamos aprendido. Obligarnos a no ver [...] En un proyecto no hay más conclusión que el propio resultado final, que el propio objeto. Aquí no se trata más que del propio texto: su construcción, su totalidad y sus fragmentos.”²

La construcción de una filosofía que dista mucho de cualquier pretensión de ser

¹ Ábalos, Iñaki. *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2005. Pág. 9.

² Soriano, Federico. *Sin_tesis*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2004. Pág. 6-7.

un manual de arquitectura, o si quiere poner en términos arquitectónicos: el trazo de un plano rígido y acotado que se pretenda como un método “estrictamente pragmático” que sólo derivaría en un “absurdo delirante”³ alejado de cualquier camino que la filosofía pudiera emprender. Tomamos las siguientes palabras que fueron presentadas como un consejo: “para disfrutar de la arquitectura hay que viajar con la imaginación, hay que volar con la fantasía”⁴, porque es un acierto que con la filosofía como medio, buscaremos pensar la arquitectura a través de una multiplicidad de lentes que nos permitan ver a ésta desde distintos puntos; pero también por medio de la filosofía emprender un camino hacia la arquitectura que ultimadamente nos lleve a un goce de ésta, a un disfrute que nos acerque a una comprensión que vaya más allá de una rígida e inquebrantable finalidad en lo construido, lo útil y lo funcional.

Dicho lo anterior, entendemos que la construcción de cualquier edificación pasa por distintos procesos que transitan entre decisiones de índole operativas y mecánicas, que necesariamente responden a una lógica constructiva lineal y finita, con esto pasamos de la nada construida sobre un territorio no ocupado, al objeto final que necesariamente ocupa un territorio, creando de esta manera límites entre lo construido y no construido. Pero también existe un tránsito que va más allá de los límites finitos, un camino que condiciona a la edificación por medio de fuerzas múltiples que anteceden al objeto, y que incluso pueden permanecer después de la construcción del mismo. Estas fuerzas, que tienden hacia lo infinito, como veremos más adelante, son las resultantes de todas las relaciones que rodean el proceso de construcción, desde la relación externa inmediata con su contexto natural, como todas las relaciones interiores que se dan entre aquél que ocupa el espacio, como con la edificación que lo crea. Esta relación puede existir en el ejercer cotidiano de quien habita, y quien se define frente a la edificación como usuario, hasta aquél quien decide ir más allá del mero habitar, y llevarse a un estado de contemplación que desplanta a la edificación sobre un plano distinto al de lo cotidiano. Estas relaciones se dan dentro de un contexto natural que también está presente todo el tiempo, y también ejerce fuerzas que sin lugar a duda afectan tanto a quien habita, como a la edificación

³ Ábalos, Iñaki. *La buena vida...* Pág. 9.

⁴ Ibid. Pág. 11. Consejo que el autor recibió por parte de Alejandro de la Sota (Pontevedra, 20 de octubre de 1913, Madrid, 14 de febrero de 1996), arquitecto español, influenciado por el movimiento modernista, pero convirtiendo su obra en un segundo momento de este movimiento, es una de las mayores fuerzas arquitectónicas de España del siglo XX. El gobierno civil de Tarragona (1954-1957) es una de sus obras más reconocidas.

misma, todo esto es un proceso que va y viene y siempre está ejerciendo fuerzas. De todo lo anterior podemos tener una comprensión un poco más precisa sobre esta condición de lo infinito. Un proceso que, como veremos más adelante, puede asemejarse a una danza, una danza eterna de fuerzas infinitas. El tránsito entre lo finito y mecánico hacia lo infinito y eterno: lo que distingue a la edificación como objeto meramente útil y funcional, con un objeto que tiende a lo bello y artístico. Lograr comprender este tránsito y poderlo definir dentro del territorio de la arquitectura, es quizá de lo más complejo de lograr si se compara con las demás artes, con excepción del cine, que, en nuestra opinión, comparte un territorio similar al de la arquitectura.

Para poder empezar a tratar este tránsito o relación en la arquitectura, proponemos trabajar de manera similar a cualquier proceso de construcción, donde una vez que se tiene el sitio sobre el cual construir, se define una idea arquitectónica junto a un sistema estructural del cual dependerá la estabilidad de la edificación, este sistema parte desde la cimentación, hasta llegar al último nivel. Por esto mismo, se propone que el camino inicial a trazar sea a través de la filosofía de Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: filósofo del Universo, de la Naturaleza y del arte. Nuestro sistema estructural busca tener trazos similares al Sistema de Schelling, un sistema de tensiones que se asemejan más a juegos que devienen infinitos. De esta forma, por medio de Schelling trazamos nuestra línea de fuga, la cual tendrá la función de guía móvil y soporte escurridizo para el consecuente discurso a construir. El Sistema de Schelling se construye a partir de conexiones entre dos partes, mismas que resultan en una nueva parte a través de estas conexiones. Esta parte resultante a su vez se conectará con otra más que resultará en una tercera; y así se sigue el Sistema a través de estas conexiones: juego de tensiones entre cada parte que, si fuera un edificio, sería un inmenso rascacielos del cual nunca alcanzaríamos a ver su cima. Y no sólo sería un rascacielos que se desplanta en vertical, sino también en horizontal, donde cada nivel y cada cuarto, nos ofrece una nueva posibilidad para seguir pensando. Schelling, por medio de sus tríadas construye al arte, y a través de esta construcción también construye al Universo, y ultimadamente a la vida misma, por lo que nos parece buen punto de partida y molde estructural para nuestro texto: un molde que juega con lo eterno.

“Así, en todo sueño de casa hay una inmensa casa cósmica en potencia. De su centro irradian los vientos, y las gaviotas salen de sus ventanas. Una casa tan dinámica permite habitar el universo.

O, dicho de otra manera, el universo viene a habitar su casa.”⁵

Una vez que ya tenemos definida nuestra estructura principal a través de un movimiento entre tres, lo consecuente sería empezar con Schelling y su Sistema, y con el análisis de la posición que ocupa la arquitectura en éste. Para esto es necesario trabajar la relación que tiene la arquitectura con su entorno inmediato, por lo que nociones y conceptos sobre el territorio se pueden trabajar en paralelo al Sistema, y para esto hacemos uso de la cartografía conceptual trazada por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Se busca construir puentes entre estas dos filosofías, por lo que la conceptualización de la relación entre lo real y lo ideal, puede conversar con las transiciones discontinuas entre territorialización, desterritorialización y reterritorialización, todo puesto dentro de un marco de la naturaleza como Universo, y Universo como cosmos (caos, cosmos y caosmos). Una vez que se tiene liberado el territorio sobre el cual desplantarse, se trazará nuevamente una línea de fuga hacia la arquitectura, para buscar de esta manera crear un diálogo lo más directo posible, entre la arquitectura y la filosofía. Esta línea debe buscar tanto en la arquitectura construida, como en el pensamiento arquitectónico, elementos que permitan este diálogo. Arquitectura como naturaleza y como materialidad que trabaja acorde a la naturaleza, son las intuiciones a trabajar dentro del territorio de la arquitectura, por lo que arquitectos como Antoni Gaudí y Peter Zumthor, presentan tanto en su pensamiento como en su obra, esta intuición que tiende hacia lo natural, con resultados contruidos muy distintos entre ambos arquitectos, dicho sea de paso. Pero ambos comparten esa relación con la naturaleza como fuerza infinita, misma fuerza que se dirige al suelo sobre el cual construir a manera de violencia, pero al ser violencia en consonancia con la naturaleza y el universo, se vuelve un recuerdo de fuerzas primigenias que puede servir de conductor de la arquitectura hacia lo eterno: arquitectura, violencia y territorio como un recuerdo primigenio que se torna en un escalofrío infinito:

“Ese escalofrío, se comprende bien, no es ya un miedo humano, es un miedo cósmico, un miedo antropocósmico que hace eco a la gran leyenda del hombre que vuelve a las situaciones primitivas. De la cueva tallada en la roca al subterráneo, del subterráneo al agua estancada, hemos pasado del mundo construido al mundo soñado; de la novela a la poesía. Pero lo real y el sueño están ahora en la unidad. La casa, el sótano, la tierra profunda encuentran una totalidad por la profundidad. La

⁵ Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México. 2006. Pág. 84.

casa se ha convertido en un ser de la naturaleza.”⁶

Schelling trabaja en un primer movimiento la relación de lo real cuando tiende hacia lo ideal, se sigue que el siguiente movimiento sería el análisis de lo ideal hacia lo real, esto implica para nosotros trabajar con otro tipo de fuerzas y otro tipo de relaciones. Si en un primer momento se piensa a la arquitectura desde lo inorgánico hacia lo orgánico, ahora se debe invertir esa relación y pensar la arquitectura a partir de lo orgánico, es decir, pensar la arquitectura desde la relación entre la persona y la edificación. Es así como el segundo capítulo empieza a tomar la forma de un análisis de las relaciones de fuerzas que operan dentro de, y a partir de una edificación. El análisis debe abarcar desde el proceso de construcción, hasta la acción de habitar el edificio. Estas fuerzas pueden manifestarse como un reflejo que imprime una jerarquía entre lo construido y quien lo habita. Para descubrir y desempolvar estas distintas relaciones de fuerza, se tendrá que emprender una búsqueda en momentos puntuales de la historia de la arquitectura. Un análisis a manera de arqueología, donde se pueda esclarecer más esta relación entre *sujeto habitante* y *objeto arquitectónico*, y así poder evidenciar la jerarquía entre uno y otro. Para este análisis, el pensamiento vigilante de Michel Foucault enfocado en la arquitectura presidiaria marcará el rumbo, pero las dimensiones políticas que saldrán a raíz de esto, serán tomadas por la filosofía del espacio urbano y su construcción de Henri Lefebvre. Es por esta razón que la búsqueda arqueológica, que en gran medida saltará entre varias etapas de la historia, hará un énfasis particular en la arquitectura y pensamiento del modernista Le Corbusier, el cual tiene líneas de diálogo directas con Lefebvre, lo que, en aras del juego de tensiones, entra en consonancia con la estructura schellingiana propuesta para el texto. Basta decir por el momento, que la arquitectura proyectada como *máquina de habitar* de Le Corbusier, guarda un diálogo de choque con el discurso sobre la construcción del espacio de Lefebvre, donde las jerarquías estudiadas quedan prácticamente invertidas. El resto de la búsqueda arqueológica saltará del arquitecto romano Vitruvio, hasta su eco arquitectónico del renacimiento León Battista Alberti, llegando hasta la arquitectura contemporánea de Rem Koolhaas.

Esta búsqueda y estos saltos no son exclusivos de la arquitectura, ya que también se busca saltar entre géneros y disciplinas. Para el capítulo en cuestión, el cine de Lars von Trier, en su dimensión política, entra dentro del juego de tensiones y relaciones,

⁶ Ibid. Pág. 54.

mientras que en el primer capítulo la poética de Andrey Tarkovski pensada a través del Universo de Schelling, tiene un reflejo directo en nuestro texto. El salto a la literatura nos lleva de J. G. Ballard a Ayn Rand, en especial al diálogo indirecto que ambos tuvieron a través de la arquitectura, mismo que reverbera con la tensión ya mencionada entre Lefebvre y Le Corbusier, donde unos ponen todas sus esperanzas en la tecnología y el desarrollo mecánico como progreso a partir de ésta (en el caso de Ayn Rand habría que sumarle el capitalismo como motor principal); mientras que los otros tienen la función involuntaria de oráculos, previendo un desenlace prácticamente opuesto. Una denuncia filosófica y literaria que termina cubierta por un velo que parece ocultar otras posibilidades, pero que sin lugar a duda termina por construir el segundo movimiento dentro de la arquitectura y dentro de nuestro texto.

“A la ausencia de valores íntimos de verticalidad, hay que añadir la falta de cosmicidad de la casa de las grandes urbes. Allí las casas ya no están dentro de la naturaleza. Las relaciones de la morada y del espacio se vuelven facticias. Todo es máquina y la vida íntima huye por todas partes.”⁷

El tercer capítulo equivale al tercer movimiento, lo que significa que se debe trabajar a manera de síntesis las dos primeras aproximaciones, y así esperar poder llegar a algún tipo de conclusión que pueda tejerse entre las tres partes del texto. Siguiendo la línea a través de lo real y lo ideal, de lo inorgánico y lo orgánico, de las fuerzas naturales y de las fuerzas políticas, llega el momento de que la línea de fuga nos lleve a buscar las condiciones de arte en la arquitectura, esto a manera de aproximación a un fin parcial, una finalidad temporal o efímera del sistema. La ruta trazada pasa de la relación jerárquica entre *sujeto que habita* y *el objeto construido*, a la posibilidad de una completa ruptura entre éstos: ruptura a manera de disolución o desvanecimiento de los límites que distinguen a uno del otro. Para lograr esto, pasamos ahora al territorio de Arthur Schopenhauer que nos introduce a un mundo que se nos presenta tanto como voluntad, como representación, y donde haremos un puntual énfasis en la corporeidad del *sujeto schopenhaueriano* que habita el mundo. Mismo sujeto que percibe los fenómenos como una realidad aparente, realidad cubierta por un velo puesto por las mismas facultades naturales de percepción del sujeto, facultades que operan a través de la razón. Para levantar el velo y poder ver qué se oculta detrás, el sujeto puede tomar dos veredas: la

⁷ Ibid. Pág. 58.

primera empieza con la realización o consciencia corporal que el sujeto tiene de sí, esta es la realización que su corporeidad es tanto fenómeno, como cosa en sí: corporeidad como objeto de la voluntad, y el largo camino a recorrer una vez que se tiene esta realización. La segunda vereda es a través del arte y los límites de la razón ante ésta, haciendo detonar toda estructura de percepción que lleve a la representación o al simple fenómeno, para en lugar generar condiciones que permitan al sujeto, tanto crear la obra de arte, como contemplarla en su totalidad. Nuevamente hacemos uso de la imagen de la línea de fuga, ya que en este caso ésta atraviesa tanto al sujeto que percibe, como al objeto contemplado, construyendo de esta manera las condiciones para un estado de contemplación puro.

En el territorio de la arquitectura haremos dialogar a Frank Lloyd Wright, modernista contemporáneo a Le Corbusier que, igual que éste, era un entusiasta del inevitable advenimiento de la tecnología en el quehacer arquitectónico, sin embargo, el contraste en el pensamiento y obra de ambos es innegable. Wright tenía fuertes raíces románticas que lo anclaban a él y a su arquitectura al suelo, por medio de la naturaleza como fuerza e influencia. Además de su concepción del individuo artístico a partir de la imaginación creativa, razón por la cual este arquitecto se vuelve una figura de síntesis tanto de la arquitectura antes mencionada, como de la filosofía de Schelling; así como también se vuelve una figura que teje su camino hacia el mundo y *sujeto schopenhaueriano*. De esta manera, podemos hablar en paralelo entre la filosofía de uno, y la arquitectura del otro, haciendo uso nuevamente de la poética de Tarkovski, como catalizador de ideas e imaginación cuando así lo requiera el texto.

“Hemos seguido a la imaginación en su tarea de crecimiento, hasta un más allá de la realidad [...] Hemos visto con qué libertad de imaginación trabajan el espacio, el tiempo, las fuerzas. Pero la imaginación no trabaja sólo en el plano de las imágenes. También tiende a los excesos en el plano de las ideas. Hay ideas que sueñan. Ciertas teorías que se ha podido creer científicas, son vastos ensueños, ensoñaciones sin límites.”⁸

Por un lado, tenemos el espacio como aquella figura de la intuición que hará de lienzo para la intervención arquitectónica: ¿sin lienzo no hay pintura, sin espacio no hay arquitectura?; lo cual nos sirve de gesto estético para el texto. Mientras que por otro lado

⁸ Ibid. Pág. 147.

tenemos el concepto de arqueología, que fungirá como herramienta metodológica y como gesto crítico que descubre y conecta conceptos a lo largo del texto. Todas estas conexiones son constelaciones de ideas que establecen un posible parámetro de análisis que, con aires de esperanza, pueda conectar con futuros textos. Pero por el momento, presentamos este escrito como una mera cimentación de algo por venir: una aproximación que busca pensar a la arquitectura desde la filosofía y, más importante aún, desde el arte.

I. Sección primera: Universo, Naturaleza y Arquitectura. Violencia y territorialización como cimentación de un pensar arquitectónico.

“La belleza de la naturaleza nos conmueve como algo grande que apunta más allá de nosotros. El hombre viene de la naturaleza y retorna a ella de nuevo.”

Peter Zumthor, *Pensar la Arquitectura*.

La arquitectura, la madre de todas las artes y de todas las disciplinas, es el intento ancestral del ser humano por cubrir sus necesidades elementales de supervivencia en su entorno natural, así como la búsqueda de lo eterno a través de la manipulación espacial y material: el afán del ser humano de volverse infinito. Sin embargo, es recurrente la dificultad de poder situar a la arquitectura dentro del territorio de las artes, pareciera como si éstas la dejarán atrás en un olvido que se asemeja más a un pesado letargo artístico que a una simple falta de atención o descuido. Es común escuchar que mientras las demás artes gozan de cierta libertad en su proceso de creación, la arquitectura, en cambio, debe someterse a una multitud de reglas que sería difícil pensar que éstas no tienen influencia alguna en el producto final que resulta del proceso arquitectónico de creación; por lo mismo, surge la cuestión sobre su estatuto de arte. Juzgamos que esta falta de libertad en su proceso creativo es uno de los motivos por el cual existe un olvido o un letargo artístico de esta disciplina respecto a las demás artes.

Sin embargo, existen ejemplos de obras arquitectónicas que parecen olvidar la dificultad antes mencionada, y apuntalan su mera existencia dentro del territorio del arte sin que pueda existir cuestionamiento alguno, al menos ahora mismo, sobre su presencia o su lugar allí. La geométrica religiosidad de Battista Alberti, las máquinas de habitar de Le Corbusier, los edificios danzantes de Gehry, son algunos ejemplos de arquitectos y edificios separados entre sí por años, estilo, lenguaje, concepto, y probablemente por su forma de aproximación a la arquitectura; sin embargo, están completamente *territorializados* dentro del arte. Cabe preguntarse cómo opera la arquitectura dentro del arte para tener ejemplos tan sólidos y a la par enfrentarse a la dificultad mencionada anteriormente. Preguntarnos si es una cuestión de pensar al mundo, pensar al hombre: pensamiento mundo-hombre. Preguntarnos también si es una cuestión formal, material, funcional, espacial o temporal aquello que decide la relevancia artística de la obra. ¿Qué

tanto influye el contexto y lo urbano en el edificio? ¿Es lo urbano una condición o posibilidad de arte para la arquitectura y para lo urbano mismo? La filosofía ha abordado la arquitectura y el urbanismo de distintas formas y en distintos niveles a lo largo de la historia, por lo que ahora será pertinente revisar algunas propuestas, tanto de filósofos como de arquitectos, para poder plantear la cuestión del espacio, el tiempo y el arte en la arquitectura.

“Architecture is a spatial art, as people always say. But architecture is also a temporal art. My experience of it is not limited to a single second. Wolfgang Rihm and I are in full agreement about this: architecture, like music, is a temporal art.”⁹

La arquitectura se presenta como un arte espacio-temporal, espacial en su relación con el territorio; temporal en su relación a la materialidad y la posibilidad de infinito que hay en ella. La combinación entre limitación finita y posibilidad infinita es lo que genera la condición espacio-temporal del arte en la arquitectura. La limitación finita es la apropiación del territorio y la imposición objetual sobre el mismo: trazo de líneas, tramas, retículas: un *estriamiento del territorio* como planeación y proyección hacia una futura construcción, que es en sí misma una limitación dentro del territorio. El paso de lo finito a lo infinito se da en la manera en la que esa limitación, por medio del objeto, se dispone en el territorio. Valiéndonos nuevamente de un concepto de Deleuze y Guattari, por medio de la materialidad, la arquitectura debe *desterritorializar*¹⁰ los límites impuestos, de ahí que se pueda presentar la condición de infinito y la posibilidad de arte. De esto podemos concluir que existe una necesidad real de comprensión y de lectura de un espacio arquitectónico, ya que en él se presenta *la configuración de lo finito y de lo infinito*, siendo la indiferencia de ambas, y más importante aún, la comprensión de esta indiferencia, lo que nos puede permitir ver el arte dentro de la arquitectura, y aún más importante, la arquitectura dentro del territorio del arte.

⁹ Zumthor, Peter. *Atmospheres. Architectural Environments. Surrounding Objects*. Birkhauser. Basel. 2006. Pág. 41. “La arquitectura es un arte espacial, como mucha gente diría. Sin embargo, la arquitectura es también un arte temporal. Mi experiencia de ella no está limitada a un simple segundo. Wolfgang Rihm and yo estamos en total acuerdo sobre esto: la arquitectura, como la música, es un arte temporal. Traducción propia. Peter Zumthor (Basilea, 26 de abril de 1943). Ebanista, diseñador y arquitecto; formado en la Kunstgewerbeschule de Basilea y en el Instituto Pratt de Arte y Diseño de Nueva York. Ganador del Premio Pritzker en 2009. Algunas de sus obras más notables son la Termas de Vals (1996) y la Capilla de campo Bruder Klaus (2007).

¹⁰ Vid. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos. Valencia. 2015.

“El objeto y su entorno: un estar en consonancia la naturaleza y la obra producto de una creación artística, que difiere de la pura belleza natural y difiere de la pura belleza del objeto. ¿La arquitectura como madre de de las artes?”¹¹

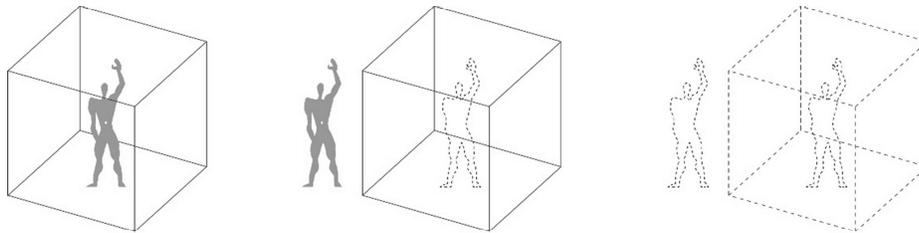
Para empezar a comprender lo anterior, es necesario un movimiento conceptual en el pensamiento de dos filósofos (uno de ellos son dos, y a su vez muchos): los conceptos de *territorialidad* y *espacio liso-estriado* de Deleuze-Guattari; y el Sistema de Schelling aplicado al arte¹². El movimiento conceptual consiste en tirar una *línea de fuga* que atraviese de manera transversal ambos pensamientos, para poder buscar puntos de conexión por medio del entrelazado de éstos, y así producir micro-detonaciones conceptuales que nos lleven a la generación de patrones, que a su vez se tornen en condiciones que nos permitan vislumbrar la posibilidad de arte en la arquitectura. Para esto será necesario generar un proceso de ida y vuelta, que deberá buscar acercarnos a la espacialidad arquitectónica, para después alejarnos por completo de ella. Esto es necesario y obligatorio, si acaso pretendemos aprehender el movimiento del límite finito a la materialidad infinita. De esta forma, la espacialidad será comprendida desde su interior, donde radica toda su estructuración y sistema lineal de apoyos. Las fuerzas que bajan por su misma carga para ser controladas en un solo sistema racional y de lógica del espacio, que necesariamente deberá concentrarse en un “Yo” que a su vez alberga toda esa racionalidad en su interior: *territorialización y estriamiento del espacio*: límite finito. Ahora debemos salir del espacio, comprenderlo en su exterioridad a través del trazo de una línea de fuga, que romperá con toda la linealidad y estructuración del interior, para que de esta manera nos lleve a un afuera, donde la esencia del espacio no será revelada como tal, sino que la revelación se da a manera de fractura, una grieta en aquella profunda interioridad que nos sirvió como base, ahora se fracturará hacia el exterior; hacia el infinito: *desterritorialización y alisamiento del espacio*. La línea de fuga nos devolverá al interior, pero este interior ya no es el mismo que antes, es un interior que sufrió una ruptura hacia el exterior y hacia el infinito, para que así pudiera retornar a lo finito, pero después de la grieta, después de un salto al vacío. Queda de esta manera implícita y explícita una posibilidad o condición de arte a través de una lectura estética del espacio,

¹¹ Zumthor, Peter. *Pensar la Arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2004. Pág. 61.

¹² Vid. Schelling, F. W. J. *Filosofía del Arte*. Editorial Tecnos. Madrid, 2012.

y que a partir de esta lectura, la espacialidad arquitectónica deberá generar sensibilidad dividida en sensación y emoción, intentando llegar más allá de la razón: *reterritorialización del espacio*, comprensión espacio temporal del arte a través de la arquitectura.

Diagrama 1: territorialización, desterritorialización, reterritorialización.



Antes de continuar, es importante hacer la aclaración sobre cómo utilizaremos en este capítulo la palabra *diagrama* y qué función le daremos dentro de nuestra exposición. Podemos entender la palabra diagrama, a grandes rasgos, visto desde dos puntos de vista: el primero es una forma gráfica-pictórica, mientras que el segundo es una forma operativa-política. Ambas formas de comprender el diagrama son de relevancia para nuestra exposición, sin embargo, en el presente capítulo haremos uso del diagrama en su función gráfica-pictórica; esto debido a que su función se adecua más a la estructura de pensamiento que abordaremos. No hay que olvidar que nuestro planteamiento inicial es un concepto que está en consonancia con una imagen gráfica: la línea de fuga:

“El diagrama es el mínimo elemento gráfico que representa una idea, un proceso, un espacio, un concepto, restando valor a la expresión y al gesto de esa misma idea, de ese proceso y de ese espacio.”¹³

Es la búsqueda de la idea manifestada de forma simple a través de una imagen pictórica que es representación, pero también brevedad. Es conceptual pero también corpóreo: es abstracción que busca no sólo esclarecer sino inventar conceptos¹⁴. En nuestro caso particular, consideramos que el pensamiento, tanto de Schelling como de Deleuze-Guattari, es muy *diagramático* así como *diagramable*. Su exposición conceptual

¹³ Soriano, Federico. *Sin_tesis...* Pág. 176.

¹⁴ Vid. *Ibid.* Pág. 177-189.

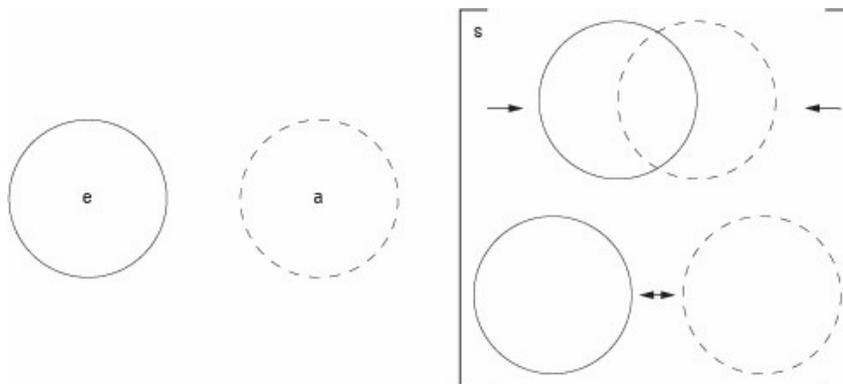
se va dibujando por sí solo, por lo que vamos a intentar aterrizar esas imágenes pictóricas conceptuales de los pensadores, para transformarlas en diagramas que nos puedan ofrecer la función de esclarecer a través de su abstracción, lo que Schelling y Deleuze-Guattari ya están dibujando en nuestras mentes a través de sus conceptos. La segunda concepción de diagrama, la operativa-política, se identifica al pensamiento de Michel Foucault, mismo que abordaremos posteriormente en este escrito. Por el momento bastará con diferenciar los tipos de diagrama a través de su relación directa con el poder, y las distintas fuerzas que lo constituyen. En resumen, tenemos el *diagrama foucaultiano* como la forma en que entran en función las distintas relaciones de poder; y el *diagrama deleuziano* que es completamente pictórico y se transforma en una máquina abstracta de pensamiento¹⁵.

Una vez esclarecido lo anterior, podemos entender cómo el diagrama nos permite ahora construir un puente hacia Schelling y su Sistema, mismo que el filósofo fue construyendo a través de sus conceptos, por lo que queda en nosotros tomar el pensamiento pictórico del Sistema y darle una forma diagramática. Dicho esto, entendemos que en el Sistema ya existe la posibilidad de diagrama, sólo nos corresponde a nosotros darle forma. Tomamos ahora la figura del *esquema* dentro del Sistema, misma que forma parte de un movimiento que se divide en tres junto a *la alegoría y el símbolo*; este último opera como síntesis o superación de las dos partes iniciales. El esquema tiene su función partiendo siempre de lo general con miras hacia lo particular, esto quiere decir que en el esquema lo universal se presenta como lo particular, mientras que en la alegoría opera de forma inversa, tendiendo de lo particular hacia lo general. El símbolo es la tercera figura dentro del movimiento, por lo que éste reúne a las dos figuras anteriores para así derivar a una nueva construcción, la cual nos permite entender al símbolo como la indiferencia entre el esquema y la alegoría¹⁶. Dicho lo anterior, podemos ahora dibujar un diagrama sobre la forma general del Sistema de Schelling y su manera de operar:

¹⁵ Vid. Ibid. Pág. 180.

¹⁶ Schelling, F. W. J. *Filosofía del Arte...* Pág. XXXI.

Diagrama 2: sistema de Schelling.



El Sistema debe ser comprendido como un solo movimiento que se divide en tres partes. Cada una de estas partes son figuras que se consideran como particulares dentro de una totalidad, toda figura particular pertenece a una totalidad que es mayor a ella. Esta totalidad puede volver a ser considerada como figura particular, misma que pertenece a una totalidad aún mayor; esto depende de lo que se esté construyendo dentro del Sistema. Por ejemplo, Schelling ramifica a las artes en tres partes para su análisis. La división del arte es la siguiente: música, pintura y plástica. Si tomamos el Diagrama 2 como base para la construcción de las artes para Schelling, la música corresponde al primer movimiento, la pintura al segundo, y la plástica es la indiferencia de ambos, nunca olvidando que todo es un solo movimiento. El sistema es un círculo o conjunto de círculos que siempre se cierran (y a la vez se vuelven a abrir) en sí mismos después de completar cierto ciclo. Esto quiere decir que a su vez cada división es un nuevo movimiento y que este movimiento se divide en tres, así que, por esto mismo, Schelling divide a la música en ritmo, armonía o modulación y melodía¹⁷. A la pintura en dibujo, claroscuro y colorido¹⁸. Y a la plástica en arquitectura, bajorrelieve y escultura¹⁹. Cada una de estas divisiones se pueden relacionar entre sí estableciendo nexos o conexiones, que funcionan como engranaje dentro una máquina. Estos engranajes están configurados de tal forma que permiten una doble lectura: la primera pertenece a la esencia de un sistema y su función

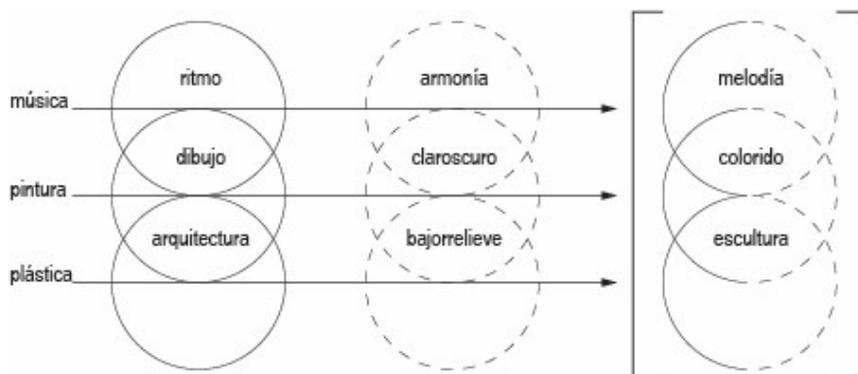
¹⁷ Vid. Ibid. §76-83.

¹⁸ Vid. Ibid. §84-103.

¹⁹ Vid. Ibid. §104-133.

estructurada de tal forma que funciona mecánicamente, mientras que la segunda opera como división, conexión, análisis, síntesis e indiferencia. Es un proceso infinito y finito que sólo así podría pretender ser una construcción real del arte, pero que a pesar de esto sigue teniendo una función o forma de operar que nos recuerda a una máquina. Con esto resumimos que la doble configuración del Sistema es mecánica y *maquinica*²⁰.

Diagrama 3: configuración del arte.



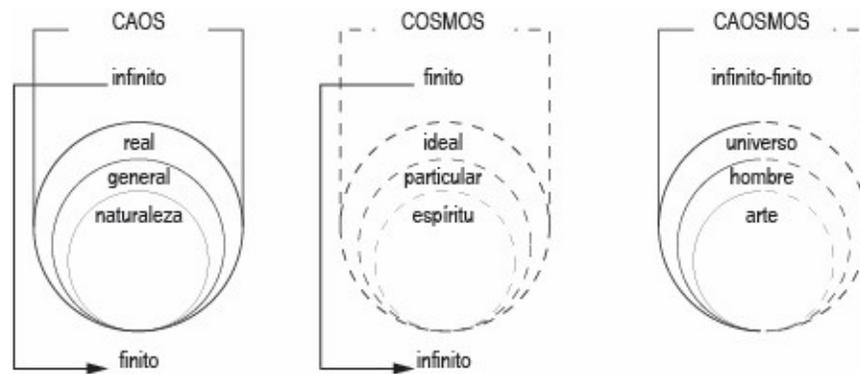
Schelling construye el arte de la misma manera que construye la vida y la naturaleza. La forma de configuración de la naturaleza es la misma que la del arte, por lo que entendemos la posibilidad de conexión que hay entre el arte y *el Universo* como *Naturaleza* (una cosmo-ontología) dentro de la configuración schellingiana. Entendemos también la importancia del arte para Schelling, en especial cuando construimos la configuración del Universo utilizando las mismas herramientas que usamos en los diagramas anteriores. La construcción de éste se da a partir de la configuración de *lo real* con *lo ideal*. Lo real es a su vez la configuración de lo infinito en lo finito, mientras que lo ideal es lo finito configurado en lo infinito; la indiferencia de esto resulta en la *Naturaleza: Universo: Dios*. Si traspasamos esta construcción a una más general del arte que la vista en el Diagrama 3, primero habría que establecer la posición del hombre dentro de la construcción del Sistema. El hombre es a su vez la configuración de lo general-real, y de lo particular-ideal, siendo el hombre la indiferencia o tercera figura del movimiento, que es a su vez lo vuelve el testigo del Universo, Naturaleza y libertad; por lo tanto, es la posibilidad o condición inmediata del arte. Ahora, si el hombre es condición de arte,

²⁰ Vid. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo...*

podemos conectar lo real y lo general con el organismo, mientras que lo ideal y particular con la razón, la indiferencia de esta configuración es el arte mismo construido a través del sistema. Schelling construye al Universo, al hombre y al arte siguiendo un mismo proceso, mismo que abarca la indiferencia entre lo infinito y lo finito, que como mencionamos anteriormente, es la posibilidad de arte que buscamos como condición para la lectura del espacio arquitectónico.

“Lo inmediatamente creador de la obra de arte o del objeto singular y real por el que lo absoluto se hace realmente objetivo en el mundo ideal es el concepto eterno o la idea del hombre en Dios que es una con el alma misma y está enlazada a ella.”²¹

Diagrama 4: universo, hombre, arte.



El Universo-Dios, el hombre y el arte operan de la misma manera dentro de la maquinaria del Sistema de Schelling:

“La indiferencia del organismo y de la razón, o lo uno en que lo absoluto se objetiva de la misma manera real e ideal, es el hombre. Así pues, es Dios, en la medida en que se refiere mediante una idea o un concepto eterno al hombre, es decir, aquello que produce la obra de arte es el concepto eterno del hombre mismo en Dios.”²²

Una vez explicado en diagramas el Sistema de Schelling, tendríamos que abordar la función de operación del Sistema, es decir, la forma en que opera para posteriormente poder aposentarnos dentro del espacio arquitectónico, y tender hacia una noción espacio-

²¹ Schelling, F. W. J. *Filosofía del Arte...* Pág. 138.

²² *Ibid.* Pág. 138-139.

temporal de la arquitectura, que a su vez nos conducirá a visualizar esta operatividad como condición de arte. Lo primero que debemos entender del Sistema, y probablemente una de sus características más importantes, es que su proceso de construcción no es necesariamente mecánico o lineal, como se podría llegar a pensar debido a su propiedad de sistema. El empleo de la palabra “sistema” se asocia con una noción de orden y de estructura, mismas que son inherentes a su representación ideal. Schelling, en cambio, construye su Sistema con estos principios esenciales a cualquier sistema en su sentido tradicional, pero con la diferencia de que el Sistema schellingiano trabaja como apertura, como grieta y fragmentación de la estructura sobre la cual está construido. De esta manera la línea mecánica es dividida, torcida, destruida y reconstruida (línea de fuga). Este proceso de apertura es al que nos referimos anteriormente como una *configuración maquínica*. Para desglosar este concepto, lo hacemos a través de Deleuze-Guattari: ellos piensan el concepto como un contrapeso funcional a lo mecánico, ya que éste parte de una línea recta con un inicio, un fin y una función específica o unitaria. Mientras que lo maquínico parte de una línea de fuga, de la cual no es necesario distinguir un inicio, un final, o una función específica: se fractura cualquier causalidad simplista por una funcionalidad múltiple. Ahora, si decimos que Schelling trabaja de manera maquínica con su Sistema es por una razón sencilla, y el Diagrama 4 lo explica: el Sistema de arte de Schelling opera en relación a la vida, que a su vez opera en relación a la Naturaleza; es decir, el Universo como *caosmos* y el Sistema como múltiple. Nos parece muy difícil pensar en una forma más adecuada de construir el Universo a través de la estructura de un sistema, si no es por medio de una estructura que rompa su linealidad para generar múltiples conexiones, mismas que se dan en el movimiento triple del Sistema. Sólo así podemos tener una aproximación real a la complejidad del Universo con sus distintos matices.

“La naturaleza no actúa de ese modo: en ella hasta las raíces son pivotantes, con abundante ramificación lateral y circular, no dicotómica. El espíritu está retrasado respecto a la naturaleza.”²³

No hay dicotomía en la naturaleza, entonces ¿por qué buscar un planteamiento dicotómico teórico en el sistema? Contrario a esto, Schelling busca la apertura como planteamiento general, apertura hacia la vida y a la posibilidad de vida en el Universo,

²³ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo...* Pág. 11.

misma posibilidad que se transforma en condición de arte. Contrario a un hermetismo teórico que termina por encerrarse en sí mismo, generando condiciones que quedan reducidas a ese mismo planteamiento hermético del cual se desplanta: un esquema teórico de círculo cerrado. Por esto mismo, se nos presenta el enfrentamiento de un círculo que jamás se encierra, sino que siempre está en movimiento: retorna sobre sí mismo como eterna posibilidad; frente a un círculo cerrado y que cualquier movimiento es de obstrucción sobre sí mismo por medio de mecanismos de lógica y razón: dicotomía del aislamiento.

Tanto para Schelling como para Deleuze-Guattari, se prioriza la conexión y movimiento entre partes como sustento móvil de un todo fragmentario y múltiple: sustento de lo maquínico. El sistema de Schelling, dentro de su pictoricidad, ahora se asemeja más a la forma de la danza, dado que hay un movimiento constante conformado de tres partes que a su vez busca conectarse a otras tres partes, y así en delante de tres en tres. Los fragmentos se consideran particulares en un primer momento, para que en un segundo plano se entrelacen entre sí, para posteriormente volverse a separar como indiferencia y resultar en algo desconocido, pero por conocer. Si volvemos a cada fragmento después del movimiento, vemos que no necesariamente regresamos a esa forma inicial, sino que ahora se nos presenta como múltiple. La multiplicidad es el resultado de conexiones entre partes, conexiones infinitas que están en la naturaleza y que su representación unívoca resulta imposible. Pensar el infinito es pensar lo múltiple, es fracturar la línea, es atravesar el círculo con una línea de fuga que lo corta transversalmente. Deleuze-Guattari nos hablan de lo maquínico a través de conexiones rizomáticas que también son apertura y posibilidad, conexiones que debido a esta apertura alcanzan al mismo Schelling y a su Sistema, por la simple razón de que ambas líneas de pensamiento se suben a una línea de fuga que atraviesa la unidad volviéndola múltiple. Atraviesa a la naturaleza y al arte, haciendo un entretejido de todo lo que nos remonta a una unidad que claramente ya no es aquella con la que iniciamos: unidad danzarina y múltiple que bailará atravesada por una línea de fuga, misma que busca celebrar la vida y celebrar el arte, como única constante discernible en la acción de atravesamiento transversal:

“Verdaderamente no basta con decir ¡Viva lo múltiple!, aunque ya sea muy difícil lanzar ese grito. Ninguna habilidad tipográfica, léxica, o incluso sintáctica, bastará para hacer que se oiga. Lo múltiple *hay que hacerlo*, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al

contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones que se dispone, siempre n-1 (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1. Este tipo de sistema podrá denominarse rizoma.”²⁴

Ambos sistemas rompen con la identidad de una unidad que se transforma en múltiple, pero sin perder sus características de singularidad, simplemente formando parte de la multiplicidad. Y más importante aún, ambos sistemas parten de una relación con la naturaleza, o una actividad de la vida misma, que dictará las funciones y mecanismos de los sistemas. Una vez dicho esto, podemos decir que es imposible pretender entender el arte, la ciencia o la filosofía, sin entender la relación que cada una de éstas guarda con el Universo. El Universo ya no como el contexto en el que vivimos, o el espacio que guarda al tiempo, sino el Universo como vida misma, y la vida como arte, ciencia o filosofía (cosmo-ontología). Una vez que establecemos esas conexiones entre Universo-vida-arte, podemos dar el paso a la concepción de la arquitectura como arte, leyendo el espacio arquitectónico, que necesariamente es impuesto por la arquitectura, como resultado de la vida misma, como condición de arte.

“Si miro hacia atrás, ya no pueden separarse la arquitectura y la vida, la situación espacial y lo que viví en ella. Y si me concentro únicamente en la arquitectura, e intento comprender qué es lo que vi, vuelve a resonar en ello lo vivido, coloreando lo ocurrido.”²⁵

Es necesario pensar en forma de diagrama la relación entre todo lo mencionado anteriormente, para poder llegar a una conclusión parcial que nos permita seguir adelante. Es importante aclarar que el diagrama, en nuestro caso, se relaciona con el esquema para Schelling, de lo general tiende a lo particular sin llegar a una completa simbolización de lo expuesto. Sin embargo, está ligado directamente a la parte real del mundo, y es por esta razón que el diagrama es tan importante para la arquitectura como modelo de representación: ambos corresponden a lo real, uno como representación, mientras que la otra como relación de lo material-inorgánico con lo orgánico²⁶; ya expondremos esto a detalle más adelante. Por el momento será suficiente con diagramar lo expuesto hasta

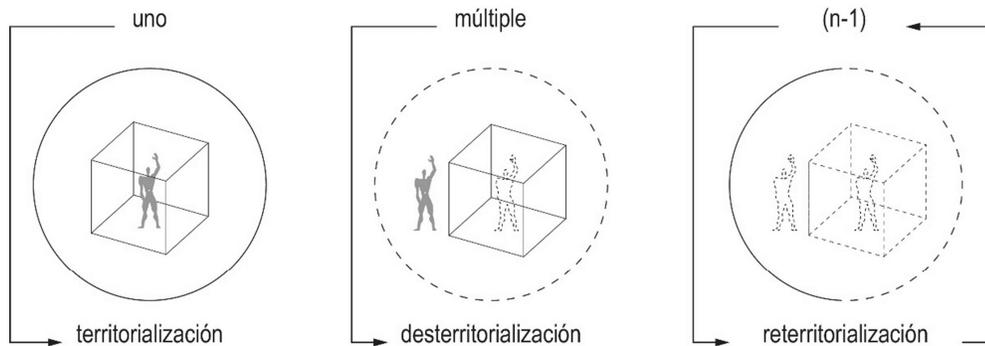
²⁴ Ibid. Pág. 12.

²⁵ Zumthor, Peter. *Pensar la...* Pág. 44.

²⁶ Vid. Schelling, F. W. J. *Filosofía del Arte...* §104-133.

ahora: Universo-vida-arquitectura.

Diagrama 5: sistema y rizoma.



Una vez expuesto el sistema danzante de Schelling y su condición de conexión con el pensamiento rizomático de Deleuze-Guattari, debemos ahora resolver este movimiento hacia la arquitectura. Partimos de ella para retornar a ella con figuras conceptuales que nos permitan hacer una sección en lo construido, y discernir las propiedades materiales y artísticas que se presentan. Anteriormente se expuso aquella primera acción de la arquitectura hacia una posesión física de un sitio en específico, lo cual crea un límite donde antes no había tal. Es una imposición al terreno manifestada como una forma material: una territorialización como intervención física que transforma las condiciones previas del sitio. La arquitectura ejerce una acción o una fuerza sobre la tierra a manera de limitación material, que inevitablemente cambiará el estado del sitio previo a la territorialización:

“Uno arroja una piedra al agua: la arena se arremolina y vuelve a asentarse. La perturbación fue necesaria, y la piedra ha encontrado un sitio. Sin embargo, el estanque ya no es el mismo de antes.”²⁷

No hay duda de que el sitio después de la intervención arquitectónica ya no es el mismo, y probablemente jamás volverá a serlo, razón que explica por sí misma la fuerza territorial de la arquitectura. Una fuerza que se imprime en el sitio generando a partir de sí misma un nuevo territorio que antes no existía, alterando de este modo el paisaje

²⁷ Zumthor, Peter. *Pensar la...* Pág. 17.

prístino a ojos del pintor, o a la materialidad infinita de la naturaleza en manos del escultor. La fuerza originaria de la arquitectura radica en una acción que genera territorio, ya sea a manera de intervención o de imposición que inevitablemente nos remite a una acción violenta. Una de las condiciones de la arquitectura se encuentra en esta primera acción de violencia territorial. La pintura puede ser violenta sin ser territorial, mientras que la escultura puede ser territorial sin ser violenta. La arquitectura es violenta y territorial desde los cimientos, características que quizá sólo comparte con la música (¿y el cine?) en cuanto a fuerza ejercida, misma que altera hasta modificar el estado previo a la intervención-imposición.

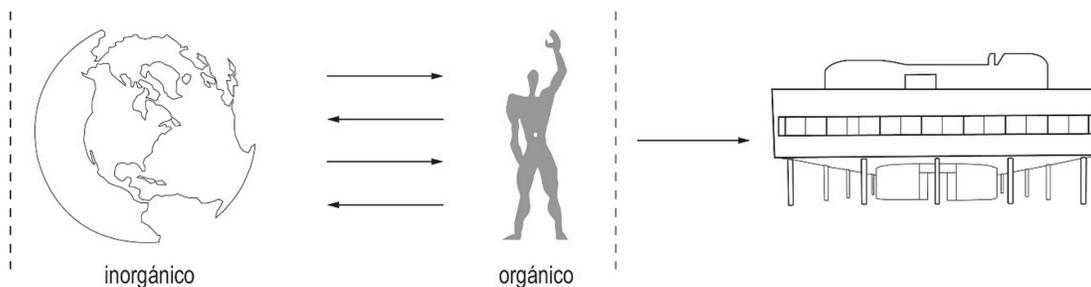
Esta violencia es probable que sea una de los factores que limitan a la arquitectura dentro del terreno de las artes, esto quiere decir que la arquitectura al limitar el terreno a ocupar, se limita a sí misma como arte, lo cual es un problema al buscar entender la condición de arte en la ella. Una vez más volvemos a comparar la arquitectura con la pintura y la escultura, ya que podemos arriesgarnos a hacer una generalización en cuanto a que toda pintura que se manifiesta como tal, se encuentra dentro del territorio del arte, y lo mismo con la escultura (con esto queremos referirnos específicamente a la libertad inherente a la pintura y escultura en cuanto a proceso creativo y ejecución). De acuerdo al Sistema de Schelling, la pintura opera como síntesis y juego entre la luz y la no-luz, así como la manifestación espacial a través de un tiempo necesariamente congelado²⁸, mientras que la escultura es la unidad entre lo finito y lo infinito, la vida y la muerte representadas a través del espacio escultórico²⁹. Estas facultades de operar tanto de la pintura como de la escultura, son parte de su esencia, por lo que ambas necesariamente están dentro del territorio del arte, entendiendo su operación en términos generales y sin establecer ningún tipo de juicio de valor o cualidad que pudiera alterar esta percepción. La arquitectura, en cambio, opera entre la necesidad, la utilidad y la belleza: tres condiciones que saltan de lo inorgánico a lo orgánico, y el puente que se establece entre ambos. Siguiendo a Schelling, lo inorgánico es la expresión del mundo-Universo, es la configuración de lo real, mientras que lo orgánico es el hombre, que a su vez es la configuración de lo ideal. De este modo, la arquitectura sería el movimiento resultante de la conexión inorgánico-mundo con orgánico-hombre: movimiento que parte de la acción

²⁸ Vid. Schelling, F. W. J. *Filosofía del Arte...* §85-86.

²⁹ *Ibid*, Pág. 342-343.

violenta que genera territorio donde antes no había, en este punto del movimiento, no hace falta distinguir si se habla de una intervención o una imposición territorial, ya que en este plano son la misma acción: una serie de fuerzas que se manifiestan por medio de la violencia sobre un sitio en específico. Estas fuerzas son la mayor limitante o diferencia que guarda la arquitectura con la pintura y la escultura, pero quizá sea la mayor similitud de la arquitectura con la música.

Diagrama 6: mundo, hombre y arquitectura.



Arquitectura como fuerza y violencia, arquitectura como imposición y límite, arquitectura como función y utilidad, y finalmente, arquitectura como belleza. Condiciones, necesidades y resultantes conectadas entre sí, englobando de este modo la operación arquitectónica, misma que se vuelve compleja de comprender debido a que estas condiciones no se presentan de forma equilibrada, y es en esta búsqueda de equilibrio lo que representa una de las dificultades para leer el espacio arquitectónico. Consideramos que toda operación arquitectónica inicia con un acto de fuerza y violencia territorial sobre un sitio específico, después de esta primera acción entran en operación las demás condiciones en distintas medidas, con diferentes intensidades y con resultantes muy distintas. Constructivamente es un proceso lineal, pensando en el orden como inicio desde los cimientos y finalización con la última losa; mas la construcción conceptual no sigue este mismo orden lineal, sino que las distintas necesidades se alinean de manera desigual, variando en intensidades y en fuerzas, por lo que las resultantes esperadas devienen inesperadas. Traduciendo todo esto a una incertidumbre conceptual que deberá forzosamente concluir en la construcción de un objeto material.

“A la arquitectura se le presenta el desafío de configurar un todo a partir de un sinfín de detalles integrantes que se diferencian entre sí en su función y en su forma, en su material y en sus

dimensiones.”³⁰

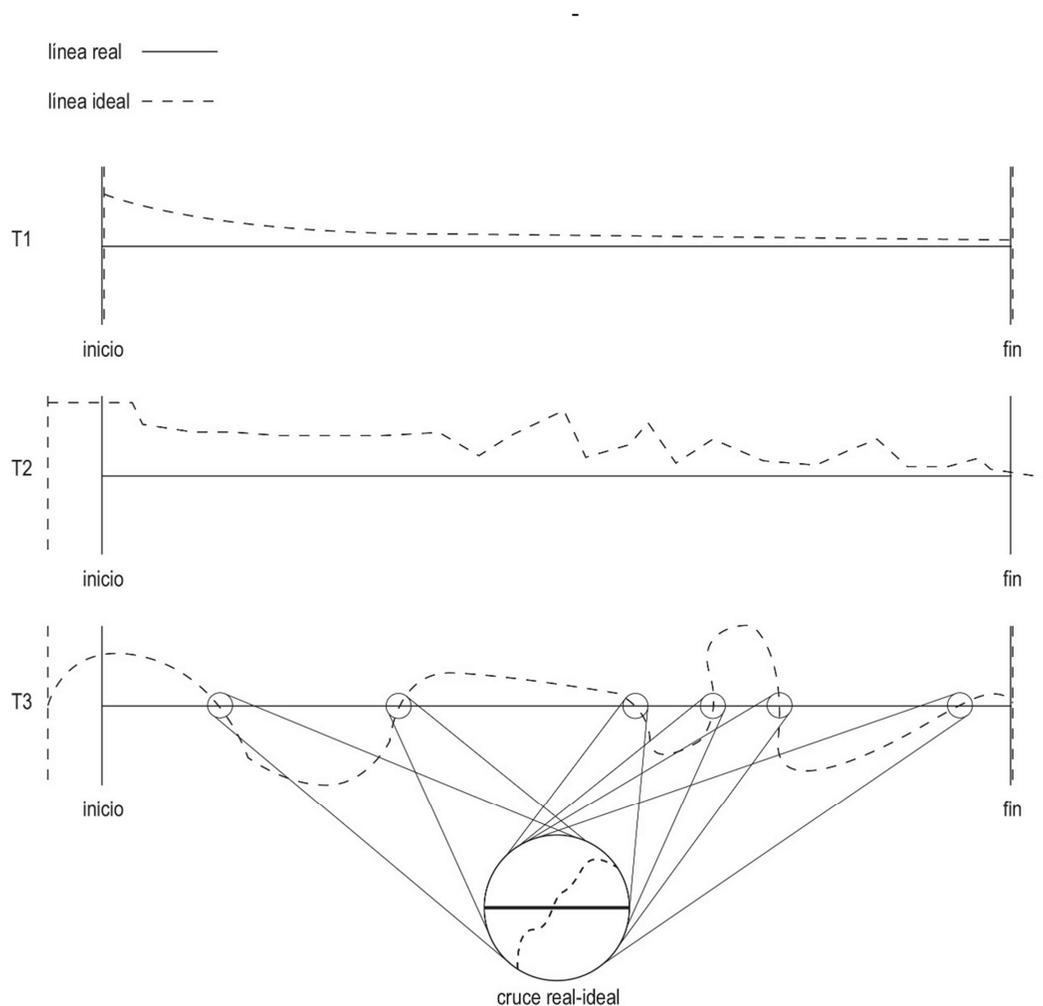
La complejidad de la operación arquitectónica, es debido al cruce de un proceso constructivo que necesariamente debe ser lineal, con un proceso conceptual que puede devenir caótico, y por esta razón podemos decir que nunca concluye, aun con el objeto final construido frente a uno. Más que un cruce, sería un no-cruce entre la construcción del objeto ideal y la del real, ya que el objeto ideal conceptualmente sigue una línea que va gráficamente en paralelo a la línea que sigue el objeto real, estas líneas pueden llegar a estar muy cerca una de otra, pero jamás se vuelven una sola línea: el objeto real se construye y se concluye, mientras que el objeto ideal siempre estará en proceso de construcción. Por esto mismo, Zumthor nos habla de un sinfín de detalles relacionados por necesidad a una función y a una forma. Esta necesidad de unificar lo múltiple resulta en un objeto real, que es la materialización de diversos procesos ejecutados en el plano de lo ideal, y que tendrán un resultado material específico: la arquitectura como materialización del proceso de búsqueda de conexión entre el plano real y el ideal. Por esto mismo, es necesario comprender las condiciones y las necesidades como intensidades constantes durante este proceso, y olvidarnos de cualquier simplicidad lineal que busque transformar estas condiciones en resultantes directas.

“La arquitectura, por ejemplo, si sólo tuviese como fin la necesidad y la utilidad, no sería arte bello. Sin embargo, para la arquitectura como arte bello, la utilidad y la relación con la necesidad es condición y no principio.”³¹

³⁰ Zumthor, Peter. *Pensar la...* Pág. 14.

³¹ Schelling, F. W. J. *Filosofía del Arte...* Pág. 138.

Diagrama 7: línea real, línea ideal.



Afirmamos a través de Schelling la importancia de establecer condiciones y necesidades como parámetros de diseño y construcción, mas no como principios. Afirmamos también cómo definir parámetros de belleza que nos lleven a posicionar a la arquitectura sobre el plano del arte. Siguiendo con Schelling, pensamos que es posible localizar de manera más puntual, este plano a través de la relación entre la forma y la esencia dentro del sistema y dentro de la arquitectura. La forma es lo real, lo inorgánico; mientras que la esencia corresponde a lo ideal, lo orgánico. La indiferencia entre la forma y la esencia resulta en la plástica. Recordemos que la arquitectura es el primer movimiento de la plástica, así como la indiferencia entre lo inorgánico y lo orgánico a través del hombre³². Dentro de la arquitectura, la forma es la condición de posibilidad hacia lo

³² Vid. Ibid. §104-107.

inorgánico, mientras que la esencia es la condición de posibilidad hacia lo orgánico. La utilidad y la función son factores que van de la esencia a la forma, desdibujando el límite entre ambos. La belleza es la indiferencia entre forma y esencia, y lo que finalmente puede posicionar a la arquitectura sobre el plano de arte.

Anteriormente hablamos de la posesión del territorio como fuerza y violencia. La forma dentro de la arquitectura es esta fuerza que se impone, un impulso artístico animal que desborda cualquier *lógica de aproximación* a un espacio, es el límite como violencia. La esencia es lo que busca instaurar un plano ideal sobre estos impulsos, para esto es necesario poner en operación reglas geométricas, aritméticas y físicas: someter las distintas intensidades a esta lógica de aproximación. Para Schelling la arquitectura se posiciona o no en el plano del arte en la medida en que la forma y la esencia se desbordan mutuamente, logrando un olvido intencional de una o de otra, llevando la indiferencia de ambas hacia algo que va más allá:

“Aquí ya no se encuentra la expresión de una mera legalidad finita en la naturaleza, se convierte en imagen de identidad absoluta, el caos en absoluto; lo geoméricamente regular desaparece y se introduce la legalidad de un orden superior.”³³

El plano del arte es lo que va más allá, y en el caso de la arquitectura es la manifestación material de la indiferencia entre forma y esencia. Para Schelling “la arquitectura sólo puede aparecer como arte bello y libre en la medida en que es expresión de ideas, imagen del Universo y de lo absoluto”³⁴. Lo que necesariamente lleva a la indiferencia forma-esencia hacia aquel primer movimiento, que se relaciona más con el Universo, y que temporalmente olvida cualquier figura de lo orgánico o materia establecida: la arquitectura como retorno a lo inorgánico. Por esto mismo la insistencia en la relación de la arquitectura con la música, ya que en los términos anteriormente expuestos, la arquitectura se manifiesta como arte en la medida en que prevalece la fuerza, la violencia, “el impulso artístico de los animales”³⁵ sobre la figura orgánica impuesta por la razón. La música no se limita a lo material, ya que en su expresión está el Universo

³³ Ibid, Pág. 290-291.

³⁴ Ibid, Pág. 291.

³⁵ Ibid, Pág. 285.

como fuerza pura de un primer movimiento. La arquitectura también se desplanta sobre este mismo primer movimiento, por eso Schelling llama a la arquitectura: *música concreta*³⁶. Sin embargo, la característica material y geométrica de la arquitectura es condición de ella misma, por lo que a partir de esto podemos establecer una relación cruzada, en la que la música nos abre paso a la comprensión de la arquitectura como fuerza pura en relación con el Universo, mientras que la arquitectura nos abre paso a la comprensión estructural y constructiva de la música, haciendo así un juego entre un primer movimiento a partir de la música, y un segundo movimiento a partir de la arquitectura. El tercer movimiento es la indiferencia, que inevitablemente resulta en arte, pero necesariamente comprendiendo el arte más como fuerza o impulso animal, que como orden y razón.

“El impulso artístico se exterioriza más libremente en la construcción de los nidos de los pájaros; aquí tienen lugar una evidente selección, y el producto recibe la impronta de una vida superior e interior.”³⁷

No es coincidencia que tanto Schelling como Deleuze-Guattari usen a las aves como figura conceptual para esclarecer, o abrirse paso por distintos temas en relación a una conexión entre hombre y naturaleza. Schelling aborda el impulso artístico a través de ellas, mientras que Deleuze-Guattari utilizan el ritornelo para pensar la territorialidad. Para nuestra exposición utilizaremos a las aves como enlace entre ambos pensadores proyectados hacia la exposición del espacio arquitectónico.

“Por supuesto, a este respecto, el arte no es un privilegio del hombre. Messiaen tiene razón cuando dice que muchos pájaros no sólo son virtuosos, sino artistas, y los son en primer lugar por sus cantos territoriales [...] El ritornelo es el ritmo y la melodía territorializados, puesto que han devenido expresivos, y han devenido expresivos, puesto que son territorializantes.”³⁸

El ritornelo es un concepto-puente que nos lleva a cruzar de lado al lado, ambos

³⁶ Vid. Ibid. “En efecto, la música, a la que corresponde la arquitectura entre las formas de la plástica, está eximida de representar figuras porque representa el universo en las formas del primer y más puro movimiento separado de la materia. Pero la arquitectura es una forma de la plástica y, si es música, es música *concreta*. No puede representar al universo sólo por la forma, tiene que representarlo a la vez en esencia y forma. Pág. 291.

³⁷ Ibid. Pág. 287.

³⁸ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo...* Pág. 323.

límites de los planos de pensamiento de Schelling y Deleuze-Guattari, así como de la música y de la arquitectura en una primera relación entre sonido y territorio. Es un concepto-línea de fuga que atraviesa al sistema schellingiano en el que el punto de fuga es el caos, pero la dirección es un orden manifiesto en forma de territorio. El ritornelo es la canción que se cierra como círculo, estableciendo un límite entre el adentro y el afuera, entre el orden y el caos, construyendo así una pared sonora que deja fuera al miedo y encierra al orden: sustitución fugaz entre caos y orden. Pero precisamente y debido a una permanencia del caos, el círculo cerrado es forzosamente abierto para dejarlo entrar, pero ya no en su forma de fuerza primigenia, sino como fuerza a través de la naturaleza, como unión entre fuerza caótica y orden a través de la naturaleza. Es también un triple movimiento que al igual que en Schelling, no se dibuja a partir de una línea recta con un fin causal y evolutivo, sino como una línea de fuga-punto de fuga-trayecto intermitente, donde la única constante es la fuerza que atraviesa de plano a plano, estableciendo el territorio como resultante de esta fuerza: fuerza, territorio y ritornelo³⁹.

Si regresamos al Diagrama 1, vemos que el triple movimiento de la territorialización es la representación gráfica que se resuelve, o que resulta en el ritornelo. Deleuze-Guattari dividen el ritornelo en una tríada que inicia con un miedo al caos que se transforma en una canción y centro de apoyo, canción que levanta muros sonoros dejando afuera al caos y fortaleciendo al centro que busca desvanecerlo, posteriormente y necesariamente el círculo debe abrirse nuevamente al caos, pero ahora a partir de límites que se construyeron por los muros sonoros; los límites que inicialmente operaron como escisión o limitante, ahora son una conjunción donde lo único que permanece es la naturaleza como fuerza y como territorialidad. Este triple movimiento es el ritornelo, es también el proceso de territorialización, y es la manifestación natural del Sistema schellingiano: el canto de las aves como posible demostración del operar maquínico del Sistema.

Dicho lo anterior, es preciso regresar unos cuantos pasos para poder esclarecer algunos conceptos presentados sobre el proceso de construcción. En el Diagrama 7 hicimos una simulación de tres tramos de línea en las que representamos la construcción real e ideal como posibilidad. Como lo mencionamos anteriormente, la línea real sigue un proceder recto ateniéndose a un inicio y a un fin delimitado, mientras que la línea ideal

³⁹ Vid. Ibid. Pág. 318.

no necesariamente se atiene a los mismos límites. Durante un proceso de construcción cualquiera, podemos ver cómo ambas líneas pueden acercarse mas no tocarse una con la otra, salvo por breves instantes y en casos específicos en los que, a manera de acontecimiento, existen cruces entre lo real y lo ideal; mismos cruces que tendrán un reflejo material y espacial. Esta posibilidad de cruce, este acontecimiento es aquel ritornelo que territorializa un espacio en particular, es la singularidad en la que se manifiesta ante nosotros el espacio en su totalidad como espacio y tiempo congelados⁴⁰. En este cruce es cuando la arquitectura busca imitarse a sí misma, alcanzando así la belleza a través de la manipulación del espacio con el uso de materiales, y presentándose ante nosotros como arte, que no es otra cosa más que la conexión entre naturaleza y hombre, lo inorgánico con lo orgánico, lo real con lo ideal: espacio que territorializa el tiempo y tiempo que se desterritorializa en el espacio, quedando todo sintetizado en el cantar del ave, en el ritornelo que es manifestación misma del Universo como caos, y orden a través de una fuerza territorial con resultados espaciales específicos (Caosmos).

“En el infinito, estos ritornelos deben encontrar las canciones de moléculas, los vagidos de recién nacidos de los Elementos fundamentales, como dice Millikan. Dejan de ser terrestres para devenir cósmicos: [...] Cuando el canto de los pájaros es sustituido por las combinacones del agua, del viento, de las nubes y de las nieblas [...] El cosmos como inmenso ritornelo desterritorializado.”⁴¹

Los caminos tomados hasta ahora han variado y se han ramificado a través de múltiples vertientes, sin embargo, es claro que hay una constante dentro de todo lo expuesto, y ésta es la forma de la arquitectura en el plano real y en el ideal. Se estableció la posibilidad de que el arte en la arquitectura es una manifestación que conecta ambos planos, y nos referimos al plano real en términos constructivos donde lo inorgánico es lo material presentado en un sitio específico, mientras que el plano ideal se presenta en la intención de apropiación de ese sitio, a partir de una figura orgánica que ejercerá una fuerza sobre él. Lo que sigue después es la danza anteriormente explicada como violencia o impulso primario con el establecimiento de límites reales y específicos. Es también el

⁴⁰ Vid. López-Domínguez, Virginia. *¿Por qué la arquitectura es música congelada? Schelling, Le Corbusier y Xenakis*. Texto publicado en versión digital por la UNAM en la siguiente URL: http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/6661/03_Theoria_30-31_2016_Lopez_39-60.pdf?sequence=1&isAllowed=y

⁴¹ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo...* Pág. 332.

cruce entre lo real y lo ideal, donde lo material es una mezcla entre realidad e intención, que termina por afectar de manera directa al entorno. Pensamos la naturaleza a partir del canto de los pájaros para tener un ejemplo sobre este impulso territorial que parte de ella misma, pero que carga en sí una posibilidad musical, una posibilidad de arte en su actuar instintivo, una posibilidad de arquitectura.

La forma en la arquitectura, sea real o ideal, es esencial en la búsqueda de arte dentro de la disciplina. Y la forma descansa necesariamente en lo material y en la intención que se le da a lo material. Lo material es lo inorgánico, mientras que la intención es la parte orgánica que busca establecer ciertos principios o condiciones sobre la parte inorgánica. En qué medida queda condicionado lo material, es precisamente la labor de la arquitectura y propiamente del arquitecto como *sujeto* intercediendo un *objeto*. Por el momento hemos hecho el esfuerzo de evitar hablar del *arquitecto* como individuo, como Yo-intercesor que afecta la forma y establece sus parámetros sobre lo material, buscando de alguna forma convertir de la nada sus caprichos en materialidad real; y la razón por lo que lo hemos evitado, es porque consideramos pertinente abordar el tema de la arquitectura como totalidad, entendiendo esta totalidad como una compleja red de multiplicidades que tienden hacia una unidad constructiva. El hablar de un sujeto arquitecto, sólo entorpecería nuestro andar que busca comprender más la arquitectura como una derivación de una conexión entre Universo-hombre, que como una obra específica de un autor. Con esto no decimos que no sea de importancia abordar la relación sujeto-objeto que forma parte esencial del quehacer arquitectónico, sólo decidimos enfocar nuestra atención en la arquitectura y su esencia real ligada a la materialidad y lo inorgánico, con lo ideal como actuar intempestivo sobre esa misma materialidad. Más adelante será inevitable la relación sujeto-objeto con fines arquitectónicos, pero por ahora habremos de hablar de arquitectura en un ámbito natural donde buscaremos que ella misma se exprese a sí misma sin necesidad de intercesores. La arquitectura presentada en cuanto a naturaleza y en cuanto a hombre, pero entendiendo al hombre como parte de ella, no como su creador. Tendremos que dejar hablar a la arquitectura sin la necesidad de traductores, es decir, buscar, aunque sea temporalmente, una arquitectura sin arquitectos:

“Cuando contemplamos objetos o edificios que parecen descansar en sí mismos, nuestra percepción se hace también, de una forma singular, sosegada y sin artistas. El objeto así percibido no nos impone ningún enunciado; simplemente está ahí. Nuestra percepción deviene tranquila, sin prejuicios, sin afán de posesión; trasciende los signos y los símbolos. Está abierta y vacía, como si

viéramos algo que no deja que se le ubique en el centro de la conciencia .”⁴²

El arquitecto debe callar para dejar hablar a la arquitectura, y para que la arquitectura pueda expresarse deberá hacerlo a través del arte, comprendiéndolo como la consonancia entre naturaleza y hombre. Y es precisamente a través de la naturaleza como proponemos intentar leer los distintos espacios arquitectónicos. Empezamos el texto expresando la dificultad de situar a la arquitectura dentro del terreno de las artes, esto debido a limitantes externas a ella, como la fluctuación del mercado y las distintas imposiciones económicas que forzosamente forman parte del proceso arquitectónico. También las limitantes internas, como la obligatoriedad de cumplir una función y utilidad a la cual la forma deberá atenerse. Estas limitantes externas e internas también se entrelazan imponiéndose unas sobre otras, transformándose sin cesar e influyéndose tanto entre sí, que es difícil, por no decir imposible, trazar una línea que divida ambos tipos de limitantes una vez iniciado el proceso de construcción. Es por esto mismo que nos parece de suma importancia resaltar el lado natural-inorgánico de la arquitectura, como recurso para rescatar y resaltar el arte en la arquitectura.

Es verdad que *lo construido* se nos presenta como el testimonio real de la arquitectura, por lo que es necesario pensar *lo material* como elemento primigenio de la arquitectura: apropiación territorial a partir de una imposición material que establece todo tipo de límites. Sin embargo, lo material-inorgánico carga con sus propias características y cualidades, mismas que se conectan directamente a un pasado natural dentro del Universo que sería difícil pasar por alto. El material es infinito⁴³ y prueba de ello es la forma en la que éste se presenta en distintas condiciones físicas, los sonidos que libera al encerrar el espacio, los olores que emana en situaciones de sequía o humedad, las texturas posibles que un material te puede dar conforme a la manipulación que se le dé; y, por supuesto, los matices de color que presenta en relación a la luz a la que se le exponga: la lectura de un *espacio háptico*⁴⁴ a partir de la posibilidad infinita del material.

Valiéndonos de Schelling nuevamente, lo material es lo inorgánico mientras que la luz es lo orgánico. La resultante entre ambas es la posibilidad de encontrar una esencia

⁴² Zumthor, Peter. *Pensar la...* Pág. 16.

⁴³ Vid. Zumthor, Peter. *Atmospheres...*

⁴⁴ Vid. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas...*

material dentro del espacio arquitectónico. Apoyándonos ahora de Deleuze-Guattari, *lo háptico* sería la comprensión intelectual y la comprobación física de esta síntesis, trascendiendo lo meramente táctil y visual por una experiencia total del espacio.

Imagen exterior de capilla de Campo Bruder Klaus, Mechernich, Alemania (Peter Zumthor, 2007)



El material se limita a su misma forma, misma limitación que presenta la arquitectura como construcción real, entonces, ¿cómo podemos comprender el concepto de lo háptico en el espacio arquitectónico a la par de su evidente finitud? Podríamos decir que el material es finito, pero su *materialidad* es aquello que nos permitirá llevarlo más allá de sus propios límites, y la materialidad surge a partir de la luz. Una vez más volvemos a hacer la danza conceptual sobre la relación luz-material, o en el caso de Schelling: luz-cuerpo: “El concepto infinito de todas las cosas finitas, en la medida en que está comprendida en la unidad real, es la luz”⁴⁵. Lo infinito se comprende a partir de lo finito, por lo que se sigue que la luz se comprende a partir de una ausencia de luz, o el contrario de luz. Esta ambivalencia entre luz y su ausencia se traduce en la relación directa que hay entre la luz y el cuerpo (material). La luz entendida en términos del Sistema es el *no-cuerpo*, mientras que el cuerpo es la *no-luz*, la conexión entre ambos es *el color*. Una comprensión profunda sobre la relación del color y la materialidad es necesaria en aras de vislumbrar, aunque sea de reojo, la infinitud que el mismo material (cuerpo) frente a nosotros presenta. El juego entre negativos y positivos que identifican al cuerpo frente a la luz, y a la luz frente al cuerpo, es el ejercicio que nos lleva a pensar afuera del mismo material, afuera de nosotros mismos. Difícilmente algún proceso empírico podría

⁴⁵ Schelling, F. W. J. *Filosofía del Arte...* §84.

guiarnos a una concepción infinita de algún material, por lo que es preciso escuchar las palabras de Schelling, y ver una pintura con su juego entre no-luz y cuerpo, y no-cuerpo y luz, para llegar a la percepción deseada del color, en especial a la fuerza que imprime en el material para llevarlo a su infinitud.

“De nuevo no es ni la luz en sí ni el cuerpo en sí, sino aquello en que ambos son uno lo que produce el color. Por eso, en este proceso la luz de ninguna manera se descompone ni se divide, ni se descompone química o mecánicamente, sino que ella misma permanece como uno de los factores del proceso en su absoluta simplicidad; toda diferencia está puesta por la no-luz o el cuerpo. Color es = luz + no luz, positivo + negativo.”⁴⁶

Interior capilla de Campo Bruder Klaus, Mechernich, Alemania (Peter Zumthor, 2007)



La fórmula del color de Schelling nos recuerda a otra fórmula: $n-1$ ⁴⁷. Ambas fórmulas tratan cuestiones distintas, pero en términos generales buscan formular la multiplicidad como acontecimiento, *lo dividual* y las conexiones rizomáticas de las cosas que nunca terminan. Ambas formulan lo infinito a manera de expresión finita, pero siempre con una aplicación práctica en la experiencia: siempre más allá de los límites que los números trazan. Por esto mismo, cuando Deleuze-Guattari abordan el tema de la moral, lo hacen a través de la geología, misma que se va ramificando por medio de ejemplos científicos llevados a la literatura por conducto de personajes conceptuales, y

⁴⁶ Ibid, Pág. 287.

⁴⁷ Vid. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas...*

que desembocan en un entrelazado de materiales, formas y sustancias, que sólo podrían guiarnos a un lugar: un *pensamiento del afuera*, un pensamiento infinito. Es así como nuevamente enlazamos al Sistema con los *estratos*⁴⁸ de Deleuze-Guattari:

“Entre los materiales y los elementos sutanciales había otra organización, cambio de organización, no aumento [...] Los elementos y compuestos constituían un interior del estrato, de la misma manera que los materiales constituían un exterior *del* estrato, pero los dos pertenecían al estrato, éstos como materiales proporcionados y extraídos, aquellos como formados con los materiales. Y además, ese exterior y ese interior sólo eran relativos, sólo existían por sus intercambios, es decir, por el estrato que los ponía en relación.”⁴⁹

Contexto capilla de Campo Bruder Klaus, Mechernich, Alemania (Peter Zumthor, 2007)



La relación entre los materiales, los elementos y los estratos en cuanto a posiciones de exterioridad o interioridad, siempre en tanto al mismo estrato; así como la relación del cuerpo y la luz como ausencia o presencia de uno y de otro, teniendo como resultante al color; son planteamientos que tienen una posibilidad de analogía, en especial si ambos son planteados sobre un *plano de consistencia*⁵⁰ y presentados como multiplicidad, en tanto el acontecimiento como experiencia. Nos corresponde a nosotros trazar una línea de fuga a través de ambos planteamientos teniendo como destino la espacialidad arquitectónica, pero entendida como infinito confinado dentro de límites finitos: el Universo como naturaleza tras muros, pero siempre proyectada más allá de los muros.

⁴⁸ Vid. Ibid, La Geología de la moral (¿Por quién se toma la Tierra?).

⁴⁹ Ibid, Pág. 56.

⁵⁰ Vid. Ibid.

Regresamos una vez más al concepto de ritornelo como territorio central rodeado por un círculo que no tardará en romperse, para unificar el centro del mismo con el caos que lo rodea: desterritorialización del centro del círculo, desterritorialización del espacio tras muros dejando entrar a la naturaleza exterior y entrelazándose con la naturaleza interior. Sólo sobre un plano de consistencia es posible entrelazar a Schelling con Deleuze-Guattari. El punto de fuga a la cual la línea va dirigida es la naturaleza con todos sus matices, y la arquitectura es una de las posibilidades que el arte nos presenta como naturaleza contenida-naturaleza expuesta.

“La naturaleza no nos presenta ningún objeto monótonamente del todo uniforme ni en la vegetación, ni en la geología, ni topografía, ni en el reino animal. Siempre el contraste de color es más o menos vivo, y de aquí que obligadamente debamos colorar, en parte o en todo, un miembro arquitectónico; coloración que tal vez desaparecerá, pero que la mano del tiempo se encarga de darle una propia y preciosa fruto de la antigüedad.”⁵¹

Exterior casa Batlló, Barcelona, España (Antoni Gaudí, 1904-1906)



Queda expresada de esta manera la posibilidad de infinito que tiene la materialidad a partir de una conexión directa con la naturaleza por medio de la luz y de los estratos, todo desplantado sobre un plano de consistencia y atravesado por una línea de fuga. Sin embargo, así como existe esta posibilidad de infinito de la materialidad, y como lo hemos mencionado anteriormente, también existe la condición finita del material, misma

⁵¹ Gaudí, Antoni. *Escritos y Documentos*. Editorial El Acantilado. Barcelona, 2002. Pág. 46.
Antoni Gaudí (Reus, 25 de junio de 1852, Barcelona, 10 de junio de 1926). Arquitecto con un estilo único que va desde el neogótico hasta el modernismo. Formado en la Escuela de la Lonja y en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Algunas de sus obras más notables son La Sagrada Familia (1883-1926 sin concluir) y la Casa Batlló (1904-1906).

condición que opera a manera de límite en la arquitectura. Los límites finitos los establece la forma del objeto, y estos empiezan a operar desde la primera intervención en el sitio de desplante. Los cimientos que se enraízan en el suelo, desplantarán hacia el cielo a manera de proyección la forma del objeto. Por esto mismo, es preciso pasar ahora a las distintas formas en la que esta materialidad se puede constituir en formas reales, sobre todo una vez entendida la fuerza que la naturaleza llega a imprimir sobre el objeto arquitectónico.

Si seguimos la misma línea argumentativa que llevamos hasta ahora, sería difícil no seguir ligando cualquier fase de la arquitectura con la naturaleza. Por lo que la forma del objeto no podría ser de otra manera más que acorde con la naturaleza. Incluso podríamos argumentar que la forma del objeto arquitectónico encerraría en sus límites la posibilidad de representación objetual de la naturaleza, es decir, la forma de la naturaleza a través de la arquitectura. Y en efecto, esta posibilidad es latente, mas no directa en cuanto a la necesidad resultante entre uno y otro, así evitamos cualquier reduccionismo que fuerce la conexión directa entre la forma arquitectónica con la necesidad de representar la naturaleza como objeto. Con esto nos referimos a la complejidad adherida a la arquitectura en expresarse como arte debido a sus condiciones de utilidad, función, y forma; misma complejidad que mencionamos anteriormente, sólo que ahora lo hacemos referida a la relación que hay entre forma y naturaleza.

Mucho se puede decir sobre que el punto de partida de la arquitectura es lo natural, sea en su relación de lo inorgánico con lo orgánico como condición del objeto arquitectónico, o en *lo vegetal*⁵² como modelo de la forma arquitectónica. Por ejemplo, las columnas y su identificación con los árboles, en especial el orden dórico y sus proporciones, y la transición ornamental al modo jónico y al corintio, donde la arquitectura y la escultura convergen en este último, incorporando formas vegetales al capitel, que más que una función estructural, cumplen con una síntesis de órdenes que resultan en un adorno. Aquí la materialidad también juega un papel primordial en cuanto a cómo se identifica la arquitectura con la naturaleza, ya que el material es precisamente lo inorgánico tomando lo orgánico como modelo, pero nunca replicándolo, ya que la arquitectura “está liberada de toda mimesis porque su fin consiste en imitarse a sí misma⁵³”.

⁵² Vid. Schelling, F. W. J. *Filosofía del Arte...*

⁵³ López-Domínguez, Virginia. *¿Por qué la arquitectura...* Pág. 14.

“Si se pudiese encontrar un sistema que a la idea de la naturaleza pudiese descarnarla de todo lo superfluo, o mejor, si así como para un ser vivo es indispensable todo un organismo para la vida, para la representación de este ser vivo basta con una forma simplificada, es decir, que no se trata de llevar la fotografía del objeto, sino su forma sintética.”⁵⁴

Interior casa Batlló, Barcelona, España (Antoni Gaudí, 1904-1906)



Arquitectura = arquitectura. Una fórmula tautológica que expresa lo mismo en papel, pero que formalmente tiene resultados variados. Aquí se nos presenta otra dificultad para poder catalogar la arquitectura como arte. Podemos afirmar que el modelo primigenio de la arquitectura es lo vegetal, y por vegetal queremos decir natural, lo orgánico presentado por lo inorgánico, empezando por el esquema llevado a la alegoría y buscando resultar en lo simbólico. Un proceso que no siempre se cumple, y es por esta falta de método que la arquitectura probablemente jamás podrá ser catalogada como arte de manera absoluta, pero de alguna manera esto también es parte de su esencia como disciplina y como arte. Resumiendo, toda arquitectura lleva en su esencia la posibilidad de ser arte, pero no toda arquitectura se consolida como tal. En el proceso de proyección (línea ideal) y en el proceso de construcción (línea real) se genera un proceso mecánico por necesidad, pero que puede devenir maquínico en cuanto a las distintas conexiones que se establecen entre el Universo y el orden (cruce entre la línea real e ideal, ritornelo y territorio), y estas conexiones tendrán un resultado formal y real, que paradójicamente a pesar de ser percibido empíricamente, y a pesar de poder establecer patrones en cuanto

⁵⁴ Gaudí, Antoni. *Escritos y Documentos...* Pág. 91

a sus rasgos formales. La duplicación de estos rasgos sólo llevan a la imitación, pero jamás a la repetición de aquellos factores que generaron la posibilidad de arte. Con esto podríamos establecer que la arquitectura se presenta como arte en su configuración general, mas no podemos afirmar lo mismo en su configuración particular; y ésta consideramos que es una de las características que la define frente al resto de las artes.

Contexto casa Batlló, Barcelona, España (Antoni Gaudí, 1904-1906)



Se podrá argumentar, y con razón, que todas las artes sufren de un problema similar en cuanto a su posibilidad de manifestación como tal en términos generales, y su falta de realización en términos particulares, y esto es cierto, ya que es imposible generalizar que todo sonido musical y todo pincelazo, por ejemplo, sean considerados arte. Sin embargo, todo sonido musical y todo pincelazo tiene la posibilidad, y más importante aún, la libertad de ser arte. La arquitectura, en cambio, requiere de un proceso mecánico y constructivo que involucran varios movimientos o etapas, y a más de un actor a lo largo de estas etapas, por lo que la posibilidad de arte y la libertad de serlo, queda restringida al proceso mecánico, quedando solamente aquella eventualidad de tornar maquínico lo mecánico, como anteriormente se dijo, y tener como resultado la manifestación artística de la obra arquitectónica. El sonido musical y el pincelazo no requieren de un proceso mecánico con estas características, incluso el proceso escultórico goza también de libertad de producción artística; sin embargo, y para seguir adelante creando conexiones múltiples, debemos encontrar alguna forma de arte que comparta senderos similares con la arquitectura.

Anteriormente se establecieron puentes entre la arquitectura y la música, en especial en su forma primigenia como alteración de lo presente establecido, y en su relación con el Universo como manifestación temporal y espacial, que plasma a través de

medios inorgánicos lo orgánico que es la naturaleza. De esta forma podemos pensar la música como arquitectura efímera y a la arquitectura como *música concreta* o *congelada*⁵⁵. Hablando en términos de Schelling, la arquitectura y la música se entrelazan en el territorio de lo real, en aquel primer movimiento múltiple del Sistema. En la búsqueda de procesos similares al arquitectónico, pensamos en el segundo movimiento del Sistema, el territorio de lo ideal, donde podemos encontrar posibles lazos de conexión. El plano de lo ideal forzosamente nos lleva a pensar en la arquitectura y su proceso mecánico-técnico, como bloqueo a la posibilidad de arte y la libertad de manifestación como tal, y encontramos que el cine es con quien hay patrones de similitud esencial en cuanto a su proceso de construcción. Y podemos argumentar más allá de lo técnico, ya que no solo existen puentes en el plano de lo esencial-ideal en cuanto a su construcción, sino también en su manifestación final en cuanto a realización, exposición y percepción.

“La arquitectura ha sido siempre el prototipo de una obra de arte cuya recepción tiene lugar en medio de la distracción y por parte de un colectivo. Las leyes de su recepción son de lo más aleccionadoras.”⁵⁶

Es *la recepción en la distracción*⁵⁷ una de las características que entrelazan a la arquitectura con el cine. La percepción táctil perteneciente a la arquitectura, se vuelve óptica y parte del cine, y será la atención distraída del público examinador, con lo que culmina el proceso técnico-constructivo de ambas disciplinas. Nuestro diagrama sobre la línea real e ideal de construcción opera de manera similar en el cine, ambas líneas trabajando en conjunto, pero a tiempos dispares y logrando eventualmente, y en el mejor de los casos, un cruce entre ambas líneas que detonan lo maquínico en lo mecánico, logrando así la distinción entre la mera disciplina y el arte manifiesto. Y es precisamente por la vía de percepción óptica del cine, que intentaremos dar una lectura al espacio arquitectónico, utilizando la imagen cinematográfica congelada como herramienta visual.

“El cine utiliza el material que nos dan la naturaleza misma y el paso del tiempo, manifestado

⁵⁵ Vid. López-Domínguez, Virginia. *¿Por qué la arquitectura...*

⁵⁶ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca. México, D.F., 2003. Pág. 93.

⁵⁷ Vid. *Ibid.*

dentro del espacio, tal y como lo observamos alrededor nuestro y tal y como lo vivimos.”⁵⁸

Realidad emocional: Stalker



El cine, de acuerdo a Trakovski, toma de la naturaleza materiales para moldearlos a su conveniencia dentro de la inmediatez del tiempo y la espacialidad infinita, arrojándolos frente a la vida y su contexto. De esta forma, el cine comparte con la música y la arquitectura aquel primer movimiento como fuerza y violencia hacia la naturaleza, buscando moldearla y presentarla como parte inseparable de la vida. Posteriormente comparte con la arquitectura el segundo movimiento hacia una concepción ideal y materialización real, con su conclusión en la percepción del espectador. En *Stalker: La Zona* (Unión Soviética, 1979) se nos presenta en el plano cinematográfico esta fuerza primigenia en la que conviven naturaleza y hombre, todo a través de un espacio imaginario, territorio violento que se impone sobre quien decide cruzarlo, habitarlo o vivirlo. Tomamos estas imágenes como ejemplo de percepción espacial hacia una lectura arquitectónica del mismo, sin filtros y completamente abierta hacia lo inesperado: “El cine [...] como la música, permite una percepción sensorial directa y emotiva de la obra.”⁵⁹ Podemos tomar al personaje del stalker como diagrama mismo de esta relación con la naturaleza, en este caso con *La Zona*, y vislumbrar la posibilidad de habitar un espacio de manera directa, pero no olvidando la complejidad, misma que se ve reflejada en los recorridos que distan de ser lineales y más bien son curvos, espirales, diagonales y en zig-zag, pero siempre con un punto de fuga hacia el cual las líneas apuntarán: la habitación al final de *La Zona*. Final que bien pudo ser el inicio, así como el intermedio.

⁵⁸ Tarkovski, Andrey. *Esculpir el tiempo*. Universidad Autónoma de México. Ciudad de México. 2019. Pág. 192.

⁵⁹ Idem.

Inmediatez de la realidad: Stalker



El movimiento dentro de La Zona es complejo e imposible, espacio infinito que sobre el plano cinematográfico a través de la mirada de Tarkovski, lo vuelve sencillo, en especial cuando los tres personajes aparentemente pasan de espacio en espacio sin mayor sobresalto, mas el peligro de algo más siempre está presente. Tomamos de esto la posibilidad de sorpresa, el accidente que siempre está allí a lo largo del recorrido intempestivo del espacio, sea cual sea éste. Tarkovski nos presenta la posibilidad de accidente de manera más directa en la primera parte de la película, a través del camino emprendido donde se escenifica una persecución por parte del Estado hacia los tres personajes que buscan resistir la embestida, imágenes en blanco y negro que culminan en el colorido inicio del recorrido dentro del espacio que conforma La Zona. En la segunda parte Tarkovski presenta el latente accidente como continuación del recorrido presentado en distintos escenarios, y el desenvolvimiento de los personajes a través de los diálogos. Resaltamos el choque que hay entre el stalker con su forma de habitar el espacio a partir de dejar ser a la naturaleza, con el profesor y el escritor que imponen su ciencia y palabra como signos de la razón. Todo a su alrededor cambia a cada minuto, el stalker lo entiende y actúa acorde a ello, sin embargo, ellos no lo perciben de manera inmediata, probablemente debido al filtro de la razón y de su subjetividad que se impone por encima de las circunstancias. Su mirada vacía y su falta de fe entrelazada a su Yo que se irá desdibujando conforme se adentran en el recorrido. En cuanto a la lectura del espacio arquitectónico, rescatamos la reflexión del escritor sobre el arte como reflejo de la humanidad y la tecnología como prótesis, mientras que su andar cambia de un escenario abierto, a uno cerrado y angustiado, para llegar a una resolución espacial de forma

cadencial, que conjuga el adentro y afuera que nos remite al ritornelo y la apropiación del territorio.

Desterritorialización y reterritorialización: Stalker



En palabras de Tarkovski:

“Si uno toma un fragmento musical, por ejemplo, éste es indiferente y libre de toda ideología, así también un plano en una película es siempre y solamente una partícula de la realidad, que no lleva en sí idea alguna: es de la película en su totalidad que se podría decir que lleva en sí, en sentido estricto, una versión ideológica de la realidad. Una palabra, por su parte, es en sí una idea, un concepto, en cierta medida una abstracción. Una palabra no puede ser un simple sonido.”⁶⁰

Las líneas de fuga dentro del universo imaginario en *Stalker*, apuntan hacia una habitación, que al entrar en ella se cumplen los deseos más profundos de aquellos que decidan entrar. No son claras las causas de esta habitación ni sus resultados, pero queda vislumbrado a través del recorrido, que la verdad de la habitación queda directamente ligada a la subjetividad de quien desea, por lo que las causas ya no son importantes, ni el resultado, sólo nos importa la relevancia del Yo que emerge a la superficie a través de la acción de desear. El punto de fuga lleva hacia el Yo y a la verdad que esto conlleva, verdad que excede a cualquiera, y es quizá éste el motivo por el cual ninguno de los personajes decide entrar cuando finalmente están frente a la habitación. Para estos momentos, recordamos la diatriba del escritor sobre la vida y la muerte ligadas al movimiento y a la estaticidad respectivamente, flexibilidad y rigidez (remembranza a Schelling y su forma de pensar la escultura como relación entre vida y muerte). Para estos momentos resuenan

⁶⁰ Ibid. Pág. 192-193.

ecos heideggerianos aunados a la acusación de ignorancia por parte del escritor hacia el profesor a pesar de su título profesional. La vida y la muerte están presentes a lo largo de todo camino, y esta polaridad queda explícita cuando los personajes se encuentran frente al umbral de su subjetividad que quedaría manifiesta dentro de la espacialidad contenida de una habitación. Consideramos que todo esto se puede extrapolar hacia una vivencia del espacio arquitectónico como posibilidad de manifestación artística del mismo.

Inmediatez de la realidad: Stalker



El recorrido imposible que culmina en el umbral de la habitación, frente al abismo del Yo como verdad absoluta e insoportable. Ejemplifica el proceso maquínico que todo espacio arquitectónico presenta como posibilidad. La lectura del espacio no se encuentra dentro de la limitación que los elementos materiales imponen sobre uno, sino en el camino que uno mismo emprende para que, de alguna manera, se rompan estos límites. Pasamos del adentro al afuera y de vuelta al adentro. Movimiento constante que el mismo espacio debe ofrecer como incentivo, como camino hacia la belleza que él mismo tiene la posibilidad de albergar. La ausencia que genera el hecho de no entrar a la habitación, es el momento más bello del recorrido, ya que comprendemos que la belleza no se encuentra en la manifestación real de esa subjetividad, sino en la comprensión y entendimiento del camino tomado que nos llevó a estar frente al umbral. Encontramos un aliciente para esta ausencia no dentro de la habitación, sino en el personaje de la hija del stalker, y en su fugaz mirada hacia nosotros, los espectadores, que nos lleva a pensar en aquella subjetividad pendiente de la habitación, misma que quedó ausente pero que aun, a pesar de su ausencia, mostró toda la belleza que un espacio, a través de la arquitectura, alberga como posibilidad de lo infinito.

Mirada de ausencia: Stalker



En palabras de Zumthor y a manera de conclusión:

“En la experiencia de la belleza se me hace consciente una ausencia. Aquello que experimento, aquello que me conmueve, contiene ambas cosas: gozo y dolor. La ausencia duele y llena de gozo esa forma conmovedora, la hermosa creación que se enciende en virtud del sentimiento de ausencia. O, en palabras del escritor Martin Wasler: *“Cuanto más le falte a uno, más hermos puede hacerse lo que uno ha de movilizar para soportar esa ausencia”*.”⁶¹

⁶¹ Zumthor, Peter. *Pensar la...* Pág. 66.

II. Sección segunda: Política y Arquitectura. Relación sujeto-objeto en los márgenes del espacio urbano-arquitectónico.

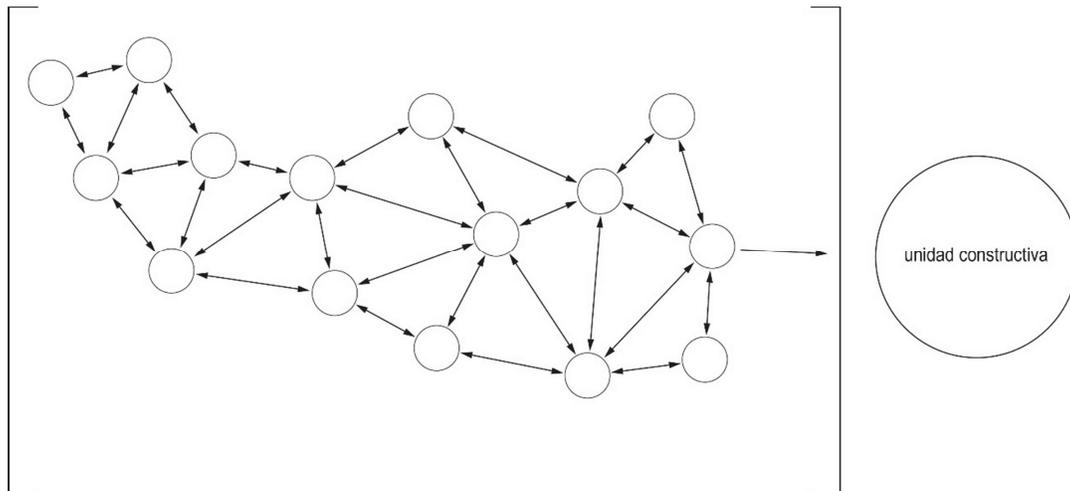
“Nuestras ciudades, nuestras “ciudades radiosas”, no podrán construirse sobre el estatuto social actual. La savia de los tiempos nuevos deberá precipitarse dentro de las organizaciones caducas, crueles, inhumanas. ¡Han llegado los nuevos tiempos! Bien lo mediremos por las revoluciones que aún están por producirse.”

Le Corbusier, *Cuando las Catedrales eran Blancas.*

Anteriormente abordamos la arquitectura como fuerza y violencia territorial que se manifiesta como necesidad y posibilidad a la vez. Siempre necesidad de infligir una acción de violencia sobre un territorio definido. Siempre la posibilidad de que aquella acción pueda devenir en algo más allá de su limitación física. Esta fuerza pertenece a un primer movimiento dentro del sistema schellingiano, pertenece al territorio de lo real, de lo inorgánico que guarda directa relación con el universo como caos, mismo que se buscará ordenar mientras avanza dentro del sistema al movimiento ideal u orgánico, donde la arquitectura se construye a través de la materialidad y de la razón que le da sentido. Es precisamente este segundo movimiento, o estado ideal, el que abordaremos en el presente capítulo.

Antes que todo, es fundamental aclarar nuevamente que dentro del sistema schellingiano no hay una temporalidad lineal definida u obligada, esto quiere decir que no debemos apresurarnos a escalonar la actividad arquitectónica de tal forma que este movimiento ideal sea secundario en toda ocasión que se haya dado el primer movimiento que le antecede. La manera de operar del sistema es tal que todos los movimientos se corresponden unos a otros en todo momento, por lo cual, al analizar la primera acción de la arquitectura sobre el territorio, se hicieron notar manifestaciones de lo ideal dentro ese actuar, lo cual debe romper con toda posible percepción lineal que siempre y toda vez coloque al movimiento real antes del ideal. Las leyes físicas se aplican a la construcción, mas si entendemos la arquitectura como una configuración de un todo homogéneo (debido a las leyes físicas), a partir de una multiplicidad de detalles que tornan heterogéneo lo construido, vemos así la real conexión entre el sistema y el proceso arquitectónico que trasciende las leyes físicas que limitan cualquier edificación.

Diagrama 8: homogéneo-heterogéneo.



El sin-fin de detalles en aras de la unidad, se muestra ahora como multiplicidad de conexiones dentro del proceso de construcción. Dicho esto, pasamos del análisis del proceso de territorialización en cuanto a fuerza y naturaleza, al análisis de las posibles relaciones inherentes al movimiento ideal dentro de la arquitectura, donde la razón y el cálculo toman un lugar prioritario, junto a las conexiones sociales, económicas y culturales, amalgamando todo en un enfoque que busca esclarecer las variadas relaciones que la arquitectura guarda en su proceder. Desde la relación sujeto-objeto que el objeto arquitectónico tiene con sus usuarios, hasta las relaciones sujeto-sujeto que los espacios arquitectónicos⁶² posibilitan. Por esto mismo será necesario adentrarnos en las etapas del proceso arquitectónico en que se relacionan la necesidad con la utilidad, ya que es allí donde se encuentra la posibilidad de relación de fuerzas más allá de las naturales, de la cual la arquitectura es generadora. Si anteriormente estudiamos la posibilidad de arte en la arquitectura a través de fuerzas en la naturaleza, en el presente capítulo buscaremos lo político en ella: la arquitectura como relación de fuerzas entre sus partes, y como fuerzas de la naturaleza y universo. Sobre esto Foucault habla de una arquitectura:

“[...] que ya no está simplemente para ser vista (fausto de los palacios) o para vigilar el espacio exterior (geometría de las fortalezas) sino para permitir un control interior, articulado y detallado -para hacer visibles a quienes se encuentran dentro-; en términos generales, la de una arquitectura que habría de ser un operador para la transformación de los individuos: obrar sobre aquellos a

⁶² Vid. Lefebvre, Henri. *La Producción del Espacio*. Capitan Swing. Madrid. 2013.

quienes abriga, permitir apresar su conducta, conducir hasta ellos los efectos del poder, darlos a conocer, modificarlos.”⁶³

El análisis de lo político en la arquitectura abarca un gran espectro de posibilidades de relación entre sus partes. Se puede analizar la arquitectura como dispositivo de poder: figura de control que materializa la proyección de ideas previamente planeadas, que buscan el control a través de la disposición espacial acomodada de tal forma, que facilitará una relación de fuerza basada en la disciplina y control. Pero también es posible mirar la arquitectura como catalizadora de fuerzas a manera de *potencia del encuentro*⁶⁴: multiplicidad de relaciones en directa consonancia con el sinfín de detalles que posibilita la construcción de un espacio, pero un espacio que va más allá de lo arquitectónico para devenir acontecimiento. De esta forma tenemos dos posturas antitéticas que juegan con una idea unificada de posibilidad de relación a través de la arquitectura, y esta idea constante en ambas posturas es la del poder y su presentación en el espacio; dicho esto usaremos la arquitectura como diagrama en términos foucaultianos, arquitectura como materialidad diagramática en tanto una multiplicidad espacio-temporal.

“El diagrama ya no es el archivo, auditivo o visual; es el mapa, la cartografía, coextensiva a todo el campo social. Es una máquina abstracta. Se define por funciones y materias informales, ignora cualquier distinción de forma entre su contenido y una expresión, entre una formación discursiva y una formación no discursiva. Una máquina casi muda y ciega, aunque haga ver y haga hablar.”⁶⁵

Para tener un entendimiento más preciso de lo que es el diagrama en el pensamiento de Foucault, es necesario ligar éste al poder y su posibilidad de acción. El diagrama se refiere a una multiplicidad espacio-temporal, pero también se refiere a una relación de fuerzas, mismas que constituyen al poder, pero al poder más allá de la simple violencia⁶⁶: el poder como operación de distintas fuerzas que se ejercen a través de él, y

⁶³ Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*. Siglo XXI Editores. México, D.F. 2016. Pág. 201.

⁶⁴ Vid. Rangel, Sonia. *Potencia del encuentro: acontecimiento, comunidad y micropolítica(s) de la amistad*. Texto publicado en versión digital por la UNAM y Reflexiones Marginales en la siguiente URL: <https://2018.reflexionesmarginales.com/potencia-del-encuentro-acontecimiento-comunidad-y-micropolicas-de-la-amistad/>

⁶⁵ Deleuze, Gilles. *Foucault*. Ediciones Culturales Paidós. México, D.F. 2016. Pág. 61.

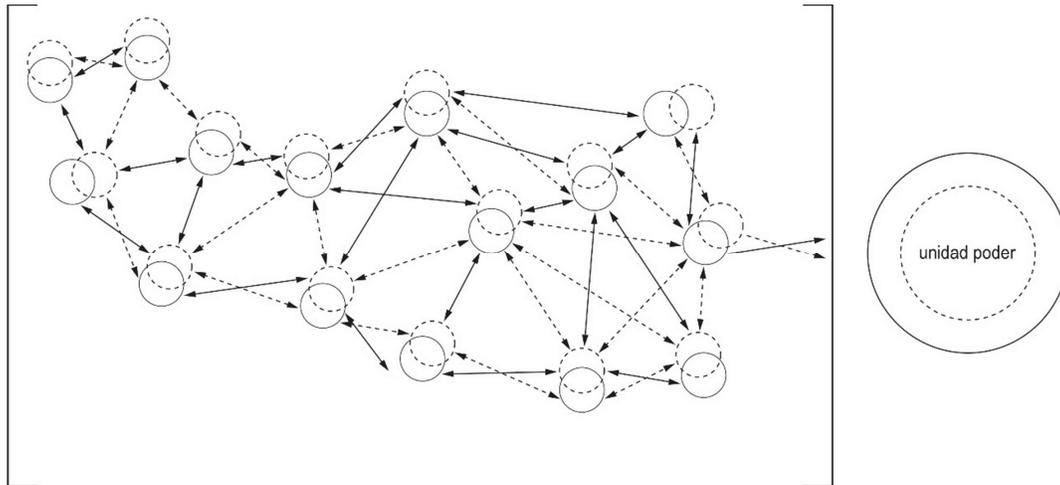
⁶⁶ *Ibid.* Pág. 63.

la funcionalidad de la relación entre fuerzas que se presenta en dos etapas: la primera es en el espacio que contiene a las fuerzas, y cómo éstas definen su límite y materialidad; la segunda etapa es la del individuo o usuario que de alguna forma “opera” el espacio limitado. Este individuo que opera, o mejor aún, que vive el espacio, crea una mancuerna que puede ser definida por la constitución del poder. Es precisamente el diagrama que se vuelve mapa para localizar las conexiones que la mancuerna entre individuo y espacio generan, mismas que serían ilocalizables⁶⁷ de no ser por el diagrama. Se vuelve en una cartografía del poder que no sólo es representación, ya que en el caso de la arquitectura se vuelve realidad construida. Con esto se traza la línea de distinción entre el diagrama deleuziano y el foucaultiano, ya que Foucault lleva el diagrama más allá de la representación, buscando ensamblar una serie de relaciones de fuerzas y construirlas con base en el poder y su forma de operar. Esta función del poder rompe con cualquier imagen a la que se busque remitirla, así como con la violencia. En especial si pensamos ésta como aquella primera instancia que define al espacio, propiamente a la que atañe a la intervención territorial.

El diagrama para Foucault no es imagen, es la relación de fuerzas como máquina abstracta, por lo que, si se hiciera un diagrama de esta relación, parece pertinente conectarlo con el diagrama homogéneo-heterogéneo (Diagrama 8) debido a la infinidad de detalles que surge durante el proceso constructivo. Pero en este caso es preciso remitirse a la relación de fuerzas ejercidas sobre el espacio y el individuo en mancuerna que el mismo diagrama posibilita. Es así como todo este ejercicio resulta en el diagrama como cartografía del poder:

⁶⁷ Idem.

Diagrama 9: cartografía del poder.



La unidad de poder está constituida por una multiplicidad de conexiones que a su vez se seccionan en dos: individuo y espacio. La unidad constructiva es una multiplicidad de detalles entrelazados que se sintetiza en el objeto material final, lo que nos encamina al estudio de relación sujeto-objeto en tanto al espacio que se da en y por esta relación; misma relación que analizaremos más adelante. Por otro lado, la unidad de poder es síntesis de una constante relación de fuerzas que no remiten a un objeto material, sino a una operación específica de relaciones que nunca terminan por definirse, lo que queda explícito en la complejidad de la relación entre individuo y espacio, por lo que aquí el objeto es el medio en la que las fuerzas operan. En el primer caso tenemos un resultado táctil y palpable, mientras que en el segundo la resultante es de índole pragmática en el individuo y el espacio, por lo que lo táctil se vuelve difuso y lo palpable contrario, pero esto dista de restarle realidad al resultado final. De hecho, éste queda plenamente dilucidado en el diagrama, en el que el poder se vuelve práctico. De esta forma es como volvemos a la arquitectura para demostrar su posibilidad como manifestación material del poder. Mientras que un ladrillo sobre otro ladrillo termina por construir un muro y definir al objeto arquitectónico, la relación entre el individuo y el espacio que habita, terminan por construir al diagrama que define y redefine constantemente al poder. Construcción que se da a través del objeto arquitectónico, independientemente de la forma de éste.

Precisamos aclarar que el proceso de definición del poder deviene eterno en cuanto comprendemos que la distintas fuerzas no sólo guardan una relación cruzada entre ellas, es decir, individuo-espacio; sino que también se relacionan en paralelo, como

anteriormente lo vimos. Esta cualidad de eternidad al que el poder nos remite, nos lleva a establecer límites, mismo que estarán sujetos a cambios de escala dependiendo el caso que se esté analizando, que puede ir desde el ladrillo sobre ladrillo como muro, hasta el muro sobre la acera, la acera sobre la calle, la calle sobre la manzana, y así en adelante hasta llegar a lo global. La escala cambia conforme a la redefinición de las fuerzas, entendiendo así que la arquitectura como unidad no es la única forma en la que podemos entender la materialidad del diagrama, sino que precisamos pensar la arquitectura como pluralidad, y, por ende, el diagrama también. De esta forma las relaciones pasan del sujeto con su casa, a la casa con la manzana, y la manzana con la colonia. El cambio de escala puede transformar a la arquitectura en una especie de *sujeto urbano* que conforma a una ciudad, misma que ahora se consideraría como objeto. Mientras que el espacio es la forma que ambos comparten y que va desde el interior de una casa, al exterior de ésta en forma de avenidas o parques que terminan por configurar a una ciudad. Compleja relación que se sintetiza en el diagrama como construcción de lo urbano, y en la que su única constante sigue, y seguirá siendo eternamente el poder: el poder como unidad.

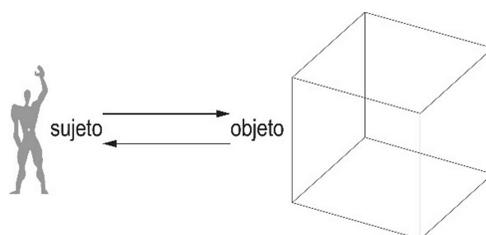
“En el plano concreto, la ciudad puede dominar las significaciones políticas, religiosas y filosóficas existentes. Las asume para *nombrarlas*, para *exponerlas* por vía —o voz— de los edificios, monumentos y también a través de las calles y plazas, los vacíos, la teatralización espontánea, los encuentros que en ellos se desarrollan, sin olvidar las fiestas y ceremonias [...]”⁶⁸

La relación entre arquitectura y urbanismo se entiende mejor a través de una política de manipulación del espacio y del individuo. Manipulación ejercida por el poder en sus distintas instancias y distintos niveles. Consideramos que una manera de ejemplificar esta relación, es a través del análisis de la relación sujeto-objeto, en la que el espacio se vuelve la constante y un medio en la que las distintas relaciones de fuerzas son ejercidas por el poder. Para este análisis, se trabajará este binomio de manera jerárquica, ya que estudiaremos distintos casos en los que se puede vislumbrar que existe una priorización de un elemento (el sujeto) sobre el otro (el objeto) y viceversa, lo que se consolida en resultados con variantes de índole material y espacial, que a su vez se reflejan en distintos lenguajes o estilos arquitectónicos, así como también distintas propuestas urbanas que se materializaron en ciudades a través de la historia. Es preciso

⁶⁸ Lefebvre, Henri. *El Derecho a la Ciudad*. Capitan Swing. Madrid. 2017. Pág. 84.

aclarar que esta jerarquización no pretende caer en reduccionismos, o una simplificación reductio ad absurdum de la compleja relación sujeto-objeto, sino que se busca establecer conexiones entre la realidad material (lo construido) con la historia de esa realidad. En los diagramas anteriores, justamente se ejemplificó la complejidad en la construcción material y en la construcción a través del poder, por lo que en el proceso que a continuación se trabajará, es preciso obviar el hecho de que en ningún momento se pretende evadir la responsabilidad que conlleva el análisis de la relación sujeto-objeto. Dicho lo anterior, y buscando mantener la línea diagramática con la que se ha venido trabajando, se presenta el siguiente diagrama para trabajar la relación sujeto-objeto como manifestación de la multiplicidad de fuerzas ejercida en la relación, y como reflejo de una historia material (construida) de la arquitectura.

Diagrama 10: relación sujeto-objeto.



El objeto comprende la materialidad y la espacialidad arquitectónica, así como la disposición y la organización urbana en caso que se esté tratando una ciudad, por lo que se hará uso de *la realidad práctico-sensible*⁶⁹ de Lefebvre como la manifestación física de la arquitectura o de la ciudad. *El sujeto* comprende al individuo o usuario del objeto arquitectónico, por lo que necesariamente comprende también al espacio, y para esto el concepto de *lo urbano*⁷⁰ se adecua al sujeto diagramático, ya que Lefebvre trabaja lo urbano como la realidad social perteneciente a cualquier ciudad; por esto mismo, vale hacer un hincapié en el hecho de que el espacio en el diagrama pertenece tanto al sujeto, como al objeto. Lefebvre es muy cuidadoso respecto al tratamiento de la relación sujeto-objeto en relación al espacio, por esto mismo, será necesario tomar la aproximación lefebvrina como constante en lo que concierne al tratamiento que se le dará en adelante

⁶⁹ Ibid. Pág. 71.

⁷⁰ Idem.

a esta relación. Conceptos como *lo práctico-sensible*, *lo urbano*, así como el espacio natural y el espacio social, funcionan como detonantes (ruptura) de una visión lineal y simple que busca la reducción de la experiencia en aras de ideas absolutas. Lefebvre detona cualquier reducción del espacio en categorías, por una experiencia del espacio que siempre está *entre-categorías*. Este factor detonante es el que no podemos nunca dejar de lado.

“¿Cómo comprender el mismo lenguaje sin ese doble aspecto del espacio natural-social? La — naturaleza— no se percibe sino en objetos y formas, pero en un conjunto luminoso en cuyo seno emergen los cuerpos, pasando de la oscuridad y la opacidad naturales a la claridad, no importa de qué modo, pero siempre en una secuencia, en un orden, en una forma articulada. Allí donde existe un espacio natural e incluso allí donde existe un espacio social, el movimiento que va de la opacidad a la claridad, de lo críptico a lo descifrado, es perpetuo. Forma parte de la misma constatación del espacio. La incesante actividad de desciframiento es objetiva así como subjetiva; así pues supera la vieja oposición filosófica.”⁷¹

Adicional a estos conceptos y la ruptura de cualquier intento de reduccionismo, es importante entender la diferenciación que hace Lefebvre entre *hábitat* y *habitar*⁷². Para esto debemos volver al diagrama de poder y buscar tejerlo entre el desarrollo de la arquitectura y de la ciudad, a través de planes y proyectos previamente pensados y completamente burocratizados, esto por medio de distintos mecanismos y lógicas racionalizadoras de espacio, así como de una lógica de valor de cambio y mercado inmobiliario⁷³. Esto último lo abordaremos más adelante, pero por ahora basta con decir que Lefebvre engloba lo anterior dentro del concepto de *hábitat*: aquel espacio pre-pensado para ser habitado de tal forma que satisface todo tipo de relaciones de enriquecimiento, por medio del uso racionalizado y limitado por el mercado, pero que condiciona al sujeto que realmente ocupará el espacio y lo habitará. Mientras que el *habitar* para Lefebvre tiene que ver más con “la plasticidad del espacio, el modelamiento de este espacio, así como la apropiación por parte de los grupos e individuos de sus condiciones de existencia”⁷⁴. El habitar un espacio es la libertad que tiene el sujeto de

⁷¹ Lefebvre, Henri. *La Producción del...* Pág. 230.

⁷² *Ibid.* Pág. 40.

⁷³ *Ibid.* Pág. 41.

⁷⁴ *Ibid.* Pág. 40-41.

apropiarse de éste, así como del objeto arquitectónico que es habitado. *Habitar* según Lefebvre, va más allá que cualquier lógica de valor de cambio y que cualquier racionalización parcial y burocratizada del espacio, y más bien se desplanta de un plano donde conceptos como la desterritorialización y el ritornelo vuelven a ser relevantes, debido a su interconectividad con distintas fuerzas artísticas, como la danza y la música. Entendemos entonces que el habitar lefebvriano guarda más relaciones con este tipo de fuerzas, que con cualquier tipo de burocratización que busque apropiarse del espacio a través de sus reglas. Un *habitar* del espacio como apropiación expresiva por parte del sujeto, en lugar de un *hábitat* como resultado de una planeación lógica.

“Lo expresivo es anterior con relación a lo posesivo, las cualidades expresivas, o materias de expresión, son forzosamente apropiativas, y constituyen un haber más profundo que el ser. No en el sentido de que esas cualidades pertenecerían a un sujeto, sino en el sentido de que dibujan un territorio que pertenecerá al sujeto que las tiene o las produce.”⁷⁵

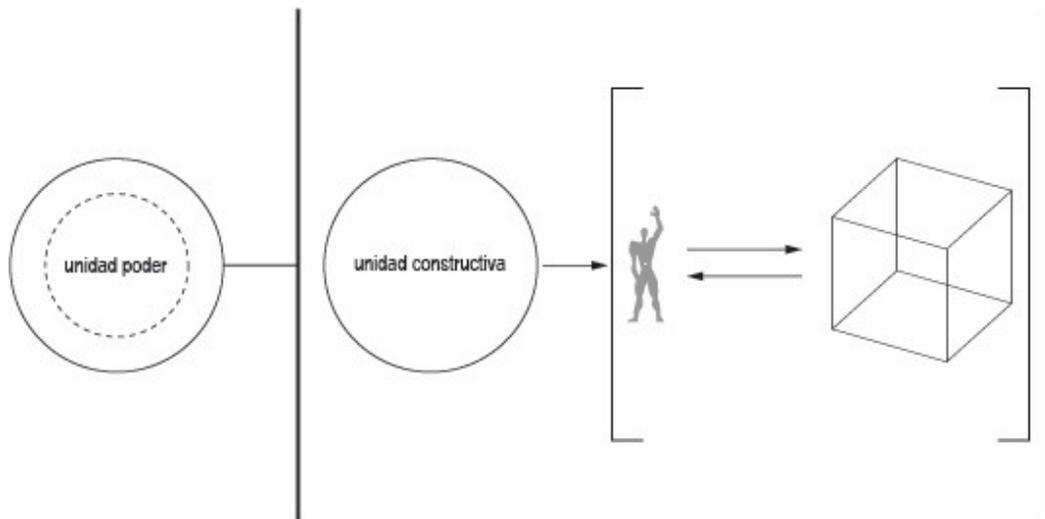
Una vez aclarada la compleja relación que hay entre sujeto, objeto y espacio a través de los distintos conceptos de Lefebvre, procedemos a definir el uso jerárquico que se trabajará en lo que se presenta a continuación; pero previo a esto, es preciso esclarecer la figura del arquitecto/urbanista dentro de los parámetros del análisis que se llevará a cabo. En términos generales, el arquitecto es el personaje detrás de una jerarquía de orden material, en la que existe una necesidad por establecer parámetros que imponen límites físicos, por lo que forzosamente se establece una conexión sujeto-objeto a través de estos límites impuestos, mismos que a su vez permiten establecer una jerarquía parcial resultante de esa conexión. En términos prácticos, el arquitecto es quien decide cómo se distribuye el espacio arquitectónico, cómo se limita a través de una materialidad específica. El arquitecto es quien decide cómo se ejerce aquella violencia que termina por territorializar un sitio puntual, para alterar su morfología natural a partir de una disposición material, que por siempre transforma su forma inicial: su estado natural. Así es como el arquitecto se presenta a manera de un personaje con un aparente poder sobre el espacio arquitectónico, y, por ende, sobre el sujeto y el objeto⁷⁶. La forma en la que

⁷⁵ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo...* Pág. 322-323.

⁷⁶ El lector podrá notar el viraje conceptual respecto al uso filosófico de la relación sujeto-objeto. A lo largo del capítulo se busca desterritorializar este concepto hacia la arquitectura, donde el arquitecto toma en cuenta esta

ejerce este poder, necesariamente priorizará a uno por encima de otro. Sin embargo, es importante comprender que el personaje del arquitecto/urbanista no actúa solamente por voluntad propia, sino que es también un engranaje más que funciona de acuerdo a fuerzas que trascienden su propia voluntad y sistema de jerarquización material. El arquitecto no es más que una pequeña parte de un complejo sistema de fuerzas que componen al diagrama de poder. En algunos casos se vuelve un dispositivo de la máquina abstracta que se hace material debido a la función específica del arquitecto/urbanista, por lo que es preciso hacer un diagrama, aunque sea de manera intermitente, que nos permita trazar la forma de operar de este engranaje-arquitectura dentro de la compleja máquina abstracta que es el poder.

Diagrama 11: diagrama engranaje-arquitectura.

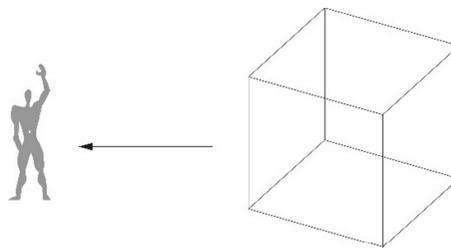


Decimos que este diagrama es intermitente ya que gráficamente no se va a ver reflejado en los distintos diagramas por venir, sin embargo, se deberá mantener como una constante, ya que opera como fuerza invisible pero persistente en toda relación sujeto-objeto a través de la arquitectura. Así que de esta manera quedará obviada la función del arquitecto/urbanista (y del poder), para dar paso al análisis de la relación sujeto-objeto y los resultados de índole *práctico-sensible* (material-espacial), al que cada ejemplo estudiado llevó o terminó por construirse de manera material. La forma en la que sí será

relación bipartita que lo lleva a decisiones que terminan por afectar la forma final construida de cualquier edificación. Relación sujeto-objeto mediada por el arquitecto.

utilizado el arquitecto, será como personaje conceptual, ya que éste marcará el cambio tanto en la jerarquía sujeto-objeto, como en la época histórica del caso estudio. Dicho lo anterior, procedemos con el primer ejemplo a analizar, en el cual estudiaremos a dos arquitectos tratadistas como si fueran uno: Vitruvio y León Battista Alberti.⁷⁷. Consideramos que ambos tienen una aproximación a la arquitectura a través del objeto, esto quiere decir que el tratamiento del objeto arquitectónico en cuanto a forma y función era primordial, mientras que el sujeto de alguna manera terminaba por atenerse a la disposición material impuesta por el objeto arquitectónico.

Diagrama 12: diagrama Vitruvio-Battista Alberti.



Vitruvio fue un arquitecto romano, pero con una innegable influencia griega en cómo pensaba el mundo y cómo lo proyectaba en su arte. Fuertes nexos hacia la naturaleza como cosmos y como caos siempre presente en cualquier manifestación artística, mismos nexos que se tradujeron en tratados sobre cómo manipular el material y la forma del objeto arquitectónico. Sería erróneo pensar que el sujeto no forma parte del cosmos como contexto de la arquitectura, sobre todo cuando vemos los dibujos de estudio de Vitruvio en los que se analizan las dimensiones humanas en abstracto, para proyectarlas posteriormente en el objeto. Pero a pesar de esto, sí es perceptible el enfoque objetual de la arquitectura de Vitruvio en cuanto a cómo tratar el material, la disposición y la forma final construida del objeto. En los tratados se establecieron normas de belleza, función y materialidad que nunca dejaron de contener al sujeto, pero éste atendía como espectador a la presentación del objeto, a pesar de que normas de proporción y tipos de

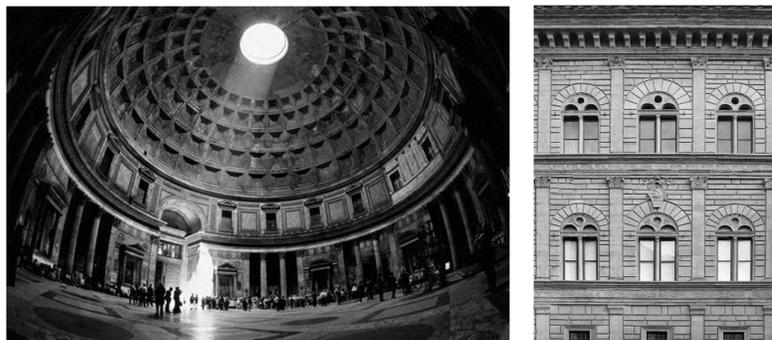
⁷⁷ Marco Vitruvio Polión (siglo I a.C.) Soldado, ingeniero militar y arquitecto romano. Vivió durante la época de Julio César y Octavio Augusto. Su obra más notable es su tratado Sobre la arquitectura (27 a.C. aprox.), el cual innegablemente fungió como influencia mayor de la arquitectura medieval y del renacimiento.

León Battista Alberti (Génova, 14 de febrero de 1404, Roma, 25 de abril de 1472). Escritor, teórico del arte y arquitecto. Fue de las figuras más destacadas del Renacimiento. Algunas de sus obras más notables son el Palacio Rucellai (1446-1457), San Andrea (1472-1494), y su libro De re aedificatoria, escrito durante la década de 1440s, pero publicado por primera vez hasta 1485.

ornamentación surgieron a partir del sujeto, la forma final del objeto era la que debía persistir y transmitirse a manera de conocimiento a replicar por generaciones a seguir. Así que unos siglos después, en el Renacimiento, Battista Alberti retomó el pensamiento vitruviano para aplicarlo a una nueva materialidad a partir de normas racionales derivadas de la lógica y la matemática, también presentes en Vitruvio, pero ahora mayormente detalladas por el paso del tiempo y el avance de la ciencia y la razón. Esta nueva materialidad se terminó por construir con los mismos principios objetuales de Vitruvio, pero con nuevas tecnologías constructivas y materiales que también volvieron al sujeto un espectador de una obra que partió de él mismo como molde de proporción y simetría, pero en el resultado material final fue olvidado por una mejor consolidación material de varias normas arquitectónicas, que a la fecha se siguen manifestando en edificios, ya sea a manera de nostalgia anacrónica, o a manera de recuerdo y resistencia de una época en la que la arquitectura pensaba al mundo a partir del objeto. Para Hegel:

“Su belleza consiste en su finalidad misma, que, exenta de toda asociación directa con lo orgánico, lo espiritual, lo simbólico, queda, aunque exista con vistas a alguna cosa que no es ella misma, como totalidad cerrada que muestra su objetivo, su destino, en todas sus formas, y transforma en belleza, por medio de la música de sus relaciones, lo que dichas formas tienen de puramente utilitario.”⁷⁸

Imagen interior Panteón, Roma, Italia (120-4 d.C.) – Imagen fachada Palazzo Rucellai, Florencia, Italia (L.B. Alberti, 1446-1457)



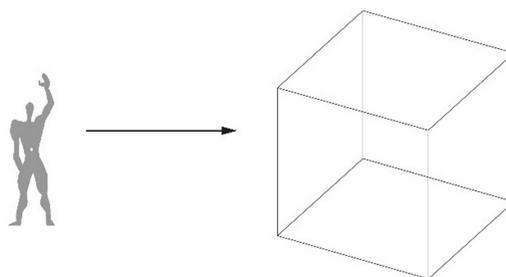
La arquitectura descansa sobre sí misma, su belleza es una resultante del objeto, del espacio y del cosmos; del sujeto también, pero de manera independiente a la

⁷⁸ Hegel, G. W. F. *La Arquitectura*. Editorial Kairós. Barcelona. 2001. Pág. 81.

materialidad construida del objeto. Mismo que responde a reglas físicas de estructura y normas de belleza, de las cuales el sujeto también participa como escala de proporción, pero que finalmente queda parcialmente excluido del diálogo que guarda el objeto con su materialidad y espacialidad, así como con principios definidos de ornamentación. Es importante aclarar que comprendemos la tarea imposible de definir conceptualmente al sujeto romano a la par del sujeto renacentista, como si ambos estuvieran sobre un mismo plano territorial, o como iguales en su forma de *habitar en el mundo*. Pero no podemos dejar de lado la posibilidad de pensar a ambos sujetos conceptuales, a partir de la similitud en el tratamiento del objeto arquitectónico en ambos períodos históricos, donde sí es posible desplantar al sujeto romano sobre un mismo plano conceptual que al sujeto renacentista, y en caso de no ser el mismo plano, al menos se presenta la posibilidad de establecer parámetros de equidistancia territorial, manteniendo siempre la relación con el objeto material construido.

Para analizar un caso en el que se invierta la jerarquía sujeto-objeto, y que prevalezca el sujeto creando un nuevo territorio sobre el cual desplantar la arquitectura, será necesario dar un salto del romanismo-renacimiento al período modernista de la arquitectura, en especial nos enfocaremos en Le Corbusier⁷⁹ (s. XX). Analizaremos su función en el devenir arquitectónico, a través de un pensamiento de la arquitectura expresado también a manera de tratados, textos, o normas, que se construyeron a partir de un sujeto, que ahora tendrá la función de moldear la forma del objeto.

Diagrama 13: diagrama Le Corbusier.



⁷⁹ Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret, La Chaux de Fonds, 6 de octubre de 1887, Roquebrune Cap Martin, 27 de agosto de 1965). Teórico de la arquitectura y arquitecto. Su forma de pensar la arquitectura y el espacio fue fundamental en el desarrollo del modernismo de la arquitectura. Formado en la Escuela de Arte Chaux de Fonds. Algunas de sus obras más notables son la Villa Savoie (1928-1931), la Unidad Habitacional Marsella (1946-1952), la Capilla Ronchamp (1950-1954), así como su libro *Hacia una arquitectura* (1923), que tuvo la función de ser uno de los tratados de mayor importancia de la arquitectura moderna.

La arquitectura y urbanismo de Le Corbusier (y el funcionalismo arquitectónico como categoría general) parte de un principio operativo en la que se busca eliminar cualquier redundancia ornamental, para así trabajar con una forma “pura” que responde a necesidades específicas del *sujeto funcional* que utiliza el espacio, por lo que el resultado construido se define por la función ejercida sobre el objeto mismo. Si volvemos a Hegel y su forma de pensar la arquitectura clásica, nos dice que la finalidad misma del objeto descansa ahora sobre la función, descansa sobre el sujeto, lo cual nos permite establecer una conexión con Le Corbusier y la manera en que éste pensaba la arquitectura:

“Es la hora de la arquitectura. Y no puede haber una nueva arquitectura si no hay un nuevo humanismo. Nuevas ciudades reemplazan en todos los tiempos, por períodos, a las ciudades antiguas [...] La arquitectura de las academias ha sido superada. La arquitectura llega a su destino, que es: *el ordenamiento de la época presente.*”⁸⁰

Imagen Unidad Habitacional, Marsella, Francia (Le Corbusier, 1946-1952)



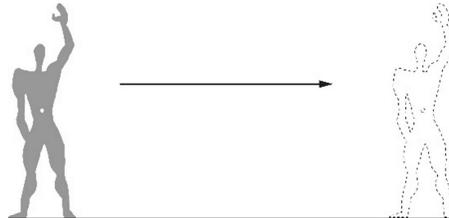
Sin embargo, si nos adentramos tanto en el pensamiento arquitectónico de Le Corbusier, como en su arquitectura, es difícil no percibir que la relación sujeto-objeto trasciende la simple jerarquización en la que uno se impone sobre el otro, y más bien hay un brote de complejidad que obliga al diagrama anterior a plantearse de distinta manera, ya que invariablemente se presenta como insuficiente o impreciso frente a la postura lecorbuseriana de la arquitectura.

La raíz de esta relación compleja está puntualmente en el “nuevo humanismo”, idea a la que apela Le Corbusier como cimiento de una nueva arquitectura y de una nueva

⁸⁰ Le Corbusier. *Cuando las Catedrales eran Blancas. Viaje al país de los tímidos*. Editorial Poseidón. Buenos Aires. 1958. Pág. 60.

forma de orden a través de ésta: arquitectura, orden y humanismo como ejes rectores de la arquitectura y urbanismo “radioso” de Le Corbusier. Y es precisamente este nuevo eje el que va a determinar un nuevo diagrama de la relación sujeto-objeto:

Diagrama 14: diagrama Le Corbusier bis.



El humanismo en el que Le Corbusier está pensando, opera como construcción de un *sujeto tipo* al cual se busca satisfacer por medio de la manipulación del espacio a través del objeto. Pero es debido a esta manipulación del objeto que hace que éste pierda toda relevancia dentro de la relación sujeto-objeto, ya que una vez que desaparece el objeto, su lugar es tomado por el nuevo *sujeto tipo* o *sujeto modelo*, que, a partir de su concepción teórica, se materializará de tal forma que cambiará el proceder de la construcción arquitectónica y urbana.

“El hombre maquinista, de pie sobre sus máquinas, empleándolas, haciéndolas producir y realizando esa imperiosa necesidad de la nueva era del maquinismo: la vivienda humana, la vivienda radiosa, colmada con todas las bendiciones del progreso, de la organización y de un plan sencillamente sometido a las más profundas necesidades de la naturaleza humana: sol, cielo espacio y árboles-alegrías esenciales.”⁸¹

Anteriormente en el texto se habló de la manipulación del sujeto y del espacio por distintas fuerzas o líneas de fuerza. Con Vitruvio y Battista Alberti, esta manipulación se dio a partir de *la materialidad*; ahora con Le Corbusier se da a partir de *la humanidad*, y un concepto de ésta que busca hacer una generalización a manera de abstracción conceptual. Con ésta, se traza una línea de fuerza que determinó, y sigue determinando, al objeto de forma parcial, ya que éste sólo está a manera de velo; mismo que al removerlo nos enfrenta nuevamente con un sujeto, pero es ahora un sujeto que busca representar a

⁸¹ Ibid. Pág. 267.

la humanidad. Es así como “el modulator”⁸² lecorbuseriano no sólo es la representación del sujeto en cuanto a dimensión o escala dentro de los planos arquitectónicos, sino que es la representación del sujeto social, cultural, político y económico que rompe las dos dimensiones y sale del papel para construir una forma de habitar el espacio. Este “hombre maquinista” o *sujeto mecánico* establece que el orden en el espacio llevaría necesariamente al orden en el sujeto mismo, por lo que evidencia uno de los ejes rectores de este movimiento urbano-arquitectónico. La proyección de este esquema operativo a través de la historia, es un claro ejemplo de un diagrama de fuerzas que se consolidó como dispositivo, ya que la construcción del *sujeto mecánico* no sólo es un parámetro sobre el cual diseñar el espacio arquitectónico, sino que trasciende más allá de su escala, para volverse un molde de una sociedad, que inevitablemente se ve manipulada por el espacio arquitectónico diseñado supuestamente para ella. El *sujeto mecánico* permea en todos los ámbitos de la sociedad (económicos, culturales y políticos) y del espacio social (la ciudad y su arquitectura), volviéndose de esta forma una cartografía explícita de una multiplicidad de líneas de fuerza que tienen su unidad en el poder. Es así como “el modulator” de Le Corbusier deviene en dispositivo, trascendiendo toda representación gráfica y construyendo un objeto que dispone su materialidad, de tal forma que opera como vigía sobre el sujeto: “máquina de vigilar”.⁸³ Esta vigilancia la imparte el sujeto mecánico sobre el sujeto común. Y es esta relación sujeto-sujeto que vuelve a la arquitectura en diagrama, y que es por esto mismo que nos lleva a pensar en la arquitectura- diagrama del Panóptico, sobre el cual Foucault planteó lo siguiente:

“Porque sin otro instrumento físico más que una arquitectura y una geometría determinadas actúa directamente sobre los individuos, “da al espíritu poder sobre el espíritu”. El esquema panóptico es un intensificador para cualquier aparato de poder: garantiza su economía (en material, en tiempo); garantiza su eficacia por su carácter preventivo, su funcionamiento continuo y sus mecanismos automáticos.”⁸⁴

A diferencia del Panóptico, las garantías en el modelo urbano-arquitectónico

⁸² Escala gráfica y dimensional ideada y dibujada por Le Corbusier, basada en estudios de relaciones matemáticas entre las medidas del ser humano y la naturaleza. En el presente texto, la forma del modulator se usa en los diagramas a manera de representación gráfica del “sujeto”.

⁸³ Ábalos, Iñaki. *La buena vida...* Pág. 76.

⁸⁴ Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar...* Pág. 238.

lecorbuseriano no se pueden mantener con tal eficacia como las de aquel sistema de control, y esto se debe al peso que lo múltiple ejerce sobre el modelo de Le Corbusier y sobre la arquitectura en general. El Panóptico de Bentham es un diagrama de poder disciplinario, y esto conlleva a una compleja conexión de líneas de fuerza. Podemos hacer una simplificación en el diagrama de relación sujeto-objeto en la que el objeto no sólo se sobrepone al sujeto, sino que se impone para determinar al mismo sujeto, pero a diferencia de Vitruvio y Battista Alberti, la finalidad de la relación no es el objeto mismo, sino el sujeto a través de una serie de filtros diseñados para modificarlo de acuerdo a una resultante final específica, a la cual el sistema debe apuntar. Esto quiere decir que el Panóptico no trabaja en tiempo presente, sino que labra un futuro al que todo sujeto dentro del sistema deberá asistir, independientemente de la voluntad de éste. En este sentido, se puede establecer una relación entre el sujeto del Panóptico y el sujeto mecánico.

Diagrama 15: diagrama Bentham-Foucault.

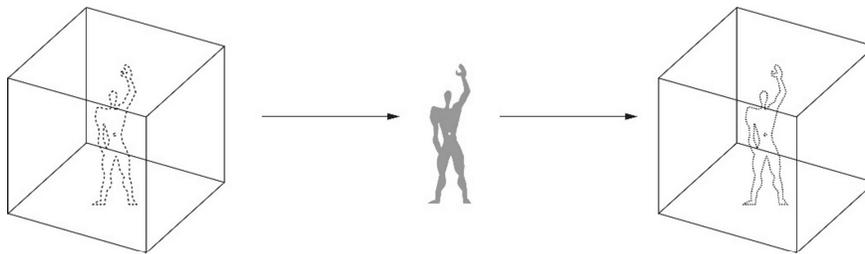
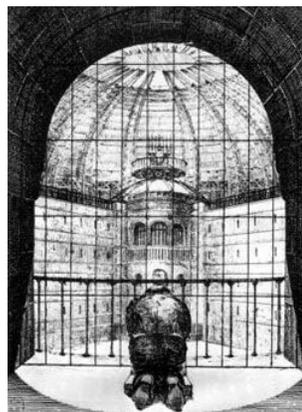


Imagen Panóptico, Proyecto de prisión, (N. Harou-Romain, 1840). “Un recluso, en su celda, orando ante la torre central de vigilancia.”⁸⁵



⁸⁵ Ibid. Pág. 289.

El sujeto resultante del sistema del Panóptico, nos sirve como punto de referencia para el modelo de Le Corbusier, en cuanto a que ambos parten del diseño de un sujeto abstracto que funciona como molde o límite para el sujeto usuario-presidiario. La diferencia entre ambos, además de la evidente privación de la libertad física en uno de los modelos, es que en el modelo lecorbuseriano es el sujeto mecánico quien limita o afecta al sujeto que habita, volviendo esta relación en una compleja interconexión múltiple de distintas líneas de fuerza, que a su vez se bifurcan constantemente. Mientras que en el Panóptico, la línea de acción se unifica por la imposición de la disciplina, que funciona como motor y guía de este diagrama. Aunque no por esto debemos apresurarnos a reducir o simplificar las relaciones de fuerza que operan dentro del Panóptico⁸⁶, sólo precisamos hacer énfasis en la eficacia de este modelo al ser ejercido por encima del otro: el peso de la multiplicidad de fuerzas, junto a la unidad que es la disciplina como poder ejercido. Es un comparativo entre lo heterogéneo de las relaciones de fuerza, que invariablemente existen en la acción de habitar un espacio, con la homogeneidad de la aplicación de la disciplina. Y es precisamente en esta forma de lo heterogéneo-homogéneo, donde se encuentra la discrepancia de resultantes en el modelo de Le Corbusier, y la demostración de estos se da en términos prácticos, materiales y reales. La construcción de un sujeto mecánico determinante es una manera de homogenización del sujeto, de ejercer control sobre él. Pero como vimos anteriormente, tanto el sujeto como el proceso arquitectónico-constructivo, llevan consigo una multiplicidad de momentos, de eventos y de fuerzas: heterogeneidad que resiste al modelo unificador, por lo que se vuelve en una labor imposible, la homogenización de aquello que jamás dejará de resistir. Es por esto mismo que el modelo lecorbuseriano necesariamente y contradictoriamente debe fragmentarse para poder tratar lo múltiple, y lograr una jerarquización sobre lo fragmentado. En una especie de movimiento dialéctico, donde el sujeto y el objeto se vuelven meros espectadores de una imposibilidad, inevitablemente resulta en una manipulación reductiva que opera sobre los espectadores mismos. Para mayor claridad sobre este tema, usamos las palabras de Lefebvre para describir a Le Corbusier y demás colegas modernistas:

“Descuidaban el concepto de modo de producción, produciendo su espacio. Todo so pretexto de modernidad. El espacio de la “modernidad” posee caracteres precisos: homogeneidad-

⁸⁶ Vid. Ibid. Pág. 227-261.

fragmentación-jerarquización. Tiende hacia lo homogéneo por diversas razones: la fabricación de elementos y materiales, análogas exigencias de los intervinientes, los métodos de gestión, de control, de vigilancia y de comunicación. Homogeneidad, pero no de plan ni de proyectos. Falsos “conjuntos”, en realidad aislados. Pues paradójicamente (otra vez) este espacio homogéneo se fragmenta en lotes, en parcelas, se desmigaja. Lo cual termina produciendo guetos, clausuras, grupos unifamiliares y pseudo-conjuntos mal vinculados con los alrededores y centros urbanos.”⁸⁷

Mientras que el sujeto del Panóptico responde a una sociedad de disciplina que se limita al interior de una prisión y al alcance focal del Panóptico, el sujeto mecánico lecorbuseriano responde a una sociedad que busca controlar por otros medios, y éstos tienen que ver más con una lógica de valor de mercado enmascarada por medio de conceptos como hábitat⁸⁸, que a su vez tienen que ver con una organización del territorio con base en ideas unificadoras del espacio, del objeto y, evidentemente, del sujeto. Hablábamos anteriormente de espectadores y manipulación, y es precisamente a la idea de espectador a la que Le Corbusier, con o sin intención, liga su sujeto mecánico. Con esto podemos establecer un nexo directo entre la ciudad planeada por el modernismo, con *La sociedad del espectáculo* que Guy Debord describe y relaciona directamente a la arquitectura y urbanismo moderno. Es a través de éstos la manera en la que dispositivos capitalistas (de orden inmobiliario y de desarrollo territorial) toman control del medio ambiente, natural y humano; desarrollando por medio de una lógica de dominación que llevan a estos dispositivos, a hacer sus propias reglas para el espacio dominado y para el sujeto espectador⁸⁹. Mientras que en el Panóptico el espectador es el guardia, y los prisioneros son los sujetos observados, en la ciudad modernista (radiosa) el sujeto es el espectador y el espectáculo, dirigido todo por un sistema económico y político de consumo, que es a su vez creador y destructor del mismo espectáculo: movimiento contradictorio inherente al sistema, pues es la organización técnica del consumo el primer elemento de la disolución general, que ha llevado a la ciudad a consumirse a sí misma.⁹⁰

Y el resultado real de todo lo anterior se ve en la fragmentación territorial del espacio, y también en la fragmentación social que esto implica. La homogenización de lo

⁸⁷ Lefebvre, Henri. *La Producción del...* Pág. 58.

⁸⁸ Vid. Lefebvre, Henri. *La Producción del...*

⁸⁹ Vid. Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. Black & Red. Detroit. 2018. § 169.

⁹⁰ *Ibid.* § 174.

múltiple se traduce en una ruptura que el mismo sujeto ocasiona debido a su condición heterogénea, misma condición que comparte con el espacio, en especial si lo consideramos tal como Heidegger lo concebía: como parte esencial del sujeto y su habitar⁹¹; lo que es contrario a la postura en la que uno (el espacio o sujeto) se define por medio del otro (el sujeto o el espacio). Dejaremos para otro momento la concepción espacial heideggeriana para seguir con Lefebvre:

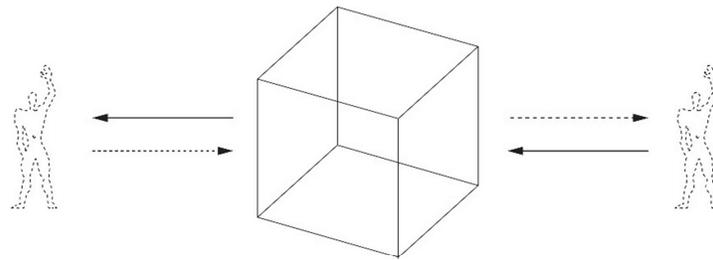
“Con una jerarquización estricta: espacios residenciales, espacios comerciales, espacios de ocio, espacios para marginales, etc. Gobierna una curiosa lógica de este espacio que la anuda ilusoriamente a la informatización. Y que oculta bajo su homogeneidad las relaciones “reales” y los conflictos. Además, parece que esta ley o esquema del espacio con su lógica de homogeneidad-fragmentación-jerarquización haya logrado un alcance mayor y una especie de generalidad, con efectos análogos, en el saber y la cultura, en el funcionamiento de toda la sociedad.”⁹²

Esto último se transforma en una denuncia sobre la influencia que tuvo el modelo de Le Corbusier y el modernismo a lo largo de la historia. Un modelo que terminó por anquilosarse en la cultura arquitectónica, deviniendo dispositivo generado a partir de la arquitectura y urbanismo como diagrama de poder, y finalmente imponiendo un estilo de hacer arquitectura que de manera parcial sigue vigente hasta a nuestros días. Pero es también de esta forma como podemos conectar a Lefebvre con Foucault, denunciando el modelo lecorbuseriano como dispositivo de poder. Y es también a partir de esta conexión, además del uso de los conceptos de realidad práctico-sensible y lo urbano, así como del hábitat-habitar, que podemos hacer un diagrama de relación sujeto-objeto en el pensamiento lefebvrino:

⁹¹ Vid. Heidegger, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Texto publicado en versión digital por la FADU en la siguiente URL: <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>

⁹² Lefebvre, Henri. *La Producción del...* Pág. 58.

Diagrama 16: diagrama Lefebvre.



El modelo de Lefebvre, si es que podemos llamarlo modelo, es complejo de abordar debido a la multiplicidad del sujeto, misma multiplicidad que, si retomamos a Heidegger, nos lleva a pensar que no hay sujeto, o aún más específico: nos lleva a pensar en un no-sujeto. Para continuar con la expresión gráfica del diagrama con la que hemos venido trabajando, vale considerar al sujeto en un estado intermedio, un estado que represente lo urbano, que no es otra cosa que el carácter social que compone al edificio, a la manzana o a la ciudad; mientras que la realidad práctico-sensible es tomada por el objeto de nuestro diagrama. La relación jerárquica, al igual que el sujeto (y el espacio), también es múltiple, y nos deja claro que no se puede establecer una postura jerárquica simple entre sujeto y objeto, ya que ambos comparten una conexión intrínseca que dificulta priorizar uno sobre otro. En cambio, facilita una comprensión en pareja, en la cual volvemos al intercambio de líneas de fuerza, las cuales atraviesan tanto al sujeto como al objeto. Todo esto nos lleva a pensar el diagrama de Lefebvre a manera de vacío o ausencia: abolición de toda jerarquía.

En el modelo de Lefebvre a diferencia del de Le Corbusier, el objeto sí existe, ya que se vierte en el espacio que contiene, haciendo difícil discernir entre un exterior y un interior, pero dando cierta forma a lo urbano. Lo que sí comparte con Le Corbusier, es que la manera en la que se dispone el objeto, no es de suma importancia para la relación sujeto-objeto, siempre y cuando se mantenga en constante reciprocidad la relación entre la realidad práctico-sensible y lo urbano. Aunque sí es importante hacer un pequeño hincapié sobre la disposición material del objeto y Le Corbusier, ya que éste sí construyó códigos y normas que dictaban cierta disposición de un objeto frente a otro, pero la forma final construida del objeto palidecía en comparación a la construcción del molde para el sujeto mecánico homogéneo, mismo molde que contradictoriamente nunca pudo construirse tal como Le Corbusier y los modernistas lo hubiesen querido, pero que aun así devino dispositivo, demostrando de esta manera que las formas construidas del objeto

en Le Corbusier pudieron ser de tal o tal forma (olvido del objeto), pero en realidad lo que verdaderamente se cimentó en el proceder futuro del arquitecto, fue el dispositivo sujeto mecánico que se presenta invariablemente en el proceso de diseño. Mismo proceso que Lefebvre denunció, y que ahora comparamos a través del diagrama.

Pasamos ahora a la comparación entre el sujeto mecánico y el sujeto múltiple de Lefebvre. Sujeto que, debido a su condición de multiplicidad, también puede ser pensado como un no-sujeto, en especial si a éste lo atamos a la manera heideggeriana del espacio, que contiene y a la vez es contenido por el sujeto. Así que por todas estas características, consideramos que el sujeto lefebvriano, en comparación al sujeto mecánico, sería un *sujeto maquínico*, y esto se dice tal como en el entramado conceptual de Deleuze y Guattari fue concebido este término. El sujeto de Lefebvre es maquínico debido a que es múltiple, es sujeto heterogéneo debido a su relación permanente con el espacio y con el objeto que será manipulado, pero siempre a la par del sujeto. El *sujeto maquínico* es material y corporal cuando entra en contacto con el objeto, pero se vuelve *cuero sin órganos*⁹³ cuando queda atado al espacio, lo cual sucede permanentemente. Mientras que el *sujeto mecánico* es la constancia material del cuerpo analítico y racional, el *sujeto maquínico* puede separarse del cálculo y la razón, para asociarse más con el ritmo, la música y la danza:

“El cuerpo escapa al influjo del pensamiento analítico que desglosa lo cíclico y lo lineal. La unidad, que la reflexión quería descifrar, entra en la opacidad crítica, gran secreto del cuerpo. Porque el cuerpo une lo cíclico y lo lineal: los ciclos del tiempo, de las necesidades y deseos – las linealidades de los gestos, de la marcha, de la aprehensión, de la manipulación de cosas, de los instrumentos materiales y abstractos –.”⁹⁴

El cuerpo material pertenece al sujeto mecánico, mientras que el *cuero sin órganos* pertenece al sujeto maquínico. También el cuerpo material, junto al ritmo, tiempo y espacio, toman la corporeidad del sujeto para volverla heterogénea, característica de lo múltiple, que fue precisamente con lo que comenzamos toda esta descripción. Y para lograr mayor claridad en el contraste entre el sujeto mecánico y maquínico, hacemos un salto literario para trasladar a ambos sujetos a dos novelas con las que buscaremos

⁹³ Vid. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas...*

⁹⁴ Lefebvre, Henri. *La Producción del...* Pág. 247.

establecer una relación dialéctica que nos permita dilucidar esta disparidad. Adelantamos que ambos ejemplos literarios parten de un lugar común, pero su desarrollo toma veredas distintas, que terminan por llevar las historias a desenlaces asimétricos entre sí. Por un lado, tenemos *El Manantial* de Ayn Rand⁹⁵, epítome del sujeto mecánico en la relación sujeto-objeto. A éste lo pondremos a dialogar con *El Rascacielos* de J. G. Ballard⁹⁶, que parece también partir del sujeto mecánico, pero rápidamente rompe con éste, para apropiarse del objeto y cambiar la relación sujeto-objeto por completo.

Consideramos que la manera óptima de abordar este diálogo literario entre Rand y Ballard, es a través de sus personajes, tornándolos conceptuales para poderlos proyectar dentro de la línea o líneas argumentativas que hemos estado construyendo. De esta forma, usaremos sus diálogos para ejemplificar en paralelo con los conceptos trabajados, y así poder llevar a buen puerto la disparidad entre el sujeto mecánico de Le Corbusier, y el sujeto maquinico de Lefebvre. Dicho esto, comenzamos con Howard Roark, personaje conceptual que Rand utiliza como vehículo de su pensamiento cientificista positivo (pensamiento parcial⁹⁷) aplicado a un supuesto porvenir de la arquitectura. Pero el personaje de Rand trasciende la arquitectura y el formalismo teórico, para construir un discurso a partir de Roark, que lleva a una postura y a un comportamiento específico sobre lo económico, la política, lo social, e incluso lo estético: en pocas palabras Rand construye al sujeto mecánico, y decide presentarlo en la figura del arquitecto como envase conceptual de su pensamiento objetivista.

“The houses were plain field stone—like the rocks jutting from the green hillsides—and of glass, great sheets of glass used as if the sun were invited to complete the structures, sunlight becoming part of the masonry. There were many houses, [...] and no two of them were alike. But they were like variations of a single theme, like a symphony played by an inexhaustible imagination [...] Music, he thought, the promise of the music he had invoked, the sense of it made it real—there it was before his eyes—he did not see it—he heard it in chords—he thought that there was a common language of thought, sight and sound—was it mathematics?—the discipline of reason—music was mathematics—and architecture was music in stone [...]”⁹⁸

⁹⁵ Vid. Rand, Ayn. *The Fountainhead*. Signet. New American Library. New York. 1993.

⁹⁶ Vid. Ballard, J. G. *High-rise*. Liberty Publishing Corporation. New York. 2012.

⁹⁷ Vid. Lefebvre, Henri. *La Producción del...*

⁹⁸ Rand, Ayn. *The Fountainhead*... Pág. 505. “Las casas eran simple piedra natural—como rocas sobresaliendo de las verdes colinas—y cristal, grandes hojas de cristal usadas como si el sol estuviera invitado a completar las estructuras, luz del sol formando parte de la mampostería. Había muchas casas, [...] y ninguna

La arquitectura de Roark, tiene que ver tanto con la naturaleza, como con la ciencia. Tanto con la música, como con las matemáticas. Contrario a Schelling, que relaciona la música con la arquitectura a través de una fuerza primigenia que las enlaza con el universo, el cosmos y el arte; Rand relaciona la música con la arquitectura a través de las matemáticas y la razón: arte y ciencia como unión de expresión y de orden que sirven de molde para el sujeto mecánico.

Por otro lado, Ballard nos presenta a Anthony Royal, arquitecto del rascacielos cuya función es la de ser el escenario sobre el cual se desarrollan la serie de eventos que conforman la novela. Royal es el personaje conceptual a contrastar con Howard Roark, el arquitecto de Rand. Es importante mencionar que el mismo rascacielos podría considerarse también un personaje conceptual, dada la relevancia que tiene en el desarrollo de la novela, pero pensamos que es más acertada, de acuerdo a nuestra línea argumentativa, la comparación entre los arquitectos, ya que ambos pueden referirse a un esquema cientificista y regulador del sujeto a través del espacio y el objeto arquitectónico; esquema, que, como ya lo vimos, se identifica de manera directa con el modelo de Le Corbusier. Y es así como Ballard, a través de Royal y el rascacielos, nos presenta un edificio con sus usuarios como resultante del movimiento modernista en su faceta más tecnológica y capitalista. Tanto el edificio, como sus usuarios, son una representación de tres tipos de sujeto que inevitablemente se vuelven uno y el mismo: el primero es el de la horma, el sujeto mecánico, al que se pretendió llegar a través de la arquitectura y ciudad modernista planeada y programada. El segundo es el sujeto espectador de Debord ensimismado en su hábitat de consumo y autodestrucción. Y el último es el que Foucault describió como sujeto-objeto del diagrama Panóptico. Los ojos que vigilan a este último en ausencia de su libertad, tienen ecos similares a la pluma que diseña, programa y limita al primero y segundo simultáneamente. Todo esto nos deja de forma muy difusa la línea que distingue a los tres.

“He took an elevator up to the 40th floor and, as usual, arrived ten minutes early so that he could go out on the roof. The spectacular view always made Laing aware of his ambivalent feelings for

era igual a la otra. Pero eran como variaciones de un mismo tema, como una sinfonía tocada por una imaginación inagotable [...] Música, pensó, la promesa de la música que él había invocado, el sentido de ella la hacía real—allí estaba frente a sus ojos—él no la veía—él la escuchaba en acordes—pensó que había un lenguaje común entre pensamiento, vista y sonido—¿acaso era las matemáticas? —la disciplina de la razón—música es matemáticas—y arquitectura es música en piedra [...]” Traducción propia.

this concrete landscape. Part of its appeal lay all too clearly in the fact that this was an environment built, not for man, but for man's absence[...] He shielded his eyes from the strong air currents that rose off the face of the high-rise. The cluster of auditorium roofs, curving roadway embankments and rectilinear curtain walling formed an intriguing medley of geometries—less a habitable architecture, he reflected, than the unconscious diagram of a mysterious psychic event.”⁹⁹

Ballard ya nos habla de ausencias, habitabilidad y diagramas de una arquitectura y de un paisaje urbano que se olvida del sujeto, buscándolo atender parcialmente a través de disposiciones rectilíneas y geométricas de objetos, y de espacios diseñados de acuerdo a avances tecnológicos y científicos, que representan el ideal al que todo sujeto debiera ser encausado. Ballard, por medio de Royal, representa al arquitecto que diseña y construye un espacio arquitectónico sustentado en esquemas que responden más a una función, que a una ornamentación aleatoria y distanciada del uso que el edificio pudiera tener. Esta postura la comparten tanto Roark como Royal, ambos son la representación conceptual del arquitecto lecorbuseriano. Sólo que Ballard, a diferencia de Rand, sospecha de este modelo y desarrolla su sospecha a lo largo de la novela, teniendo con Royal un desenlace muy distinto al que Rand tuvo con Roark. Mientras que Rand vanagloria la figura del arquitecto modernista que resiste ante la imposición de un estilo proveniente de la academia, resiste ante la forma de trabajo de sus colegas, y resiste ante su contexto inmediato y la historia misma. Pero la resistencia se vuelve estéril cuando surge el móvil de Rand detrás de toda esta supuesta resistencia: el encomio de una ideología capitalista (económica, política, social y estética), que por lo mismo se queda estancada en una superficie que nunca dejará el plano de lo meramente formal. Olvidando así, cualquier matiz y profundidad sobre temas inherentes a la arquitectura, como lo son la habitabilidad de los espacios, y las relaciones sociales como productos y productoras de espacios y objetos arquitectónicos y urbanos. Esta superficie en la que permanece Rand, Ballard la atraviesa con líneas de fuga que llevan la narrativa a territorios que parecen inverosímiles, pero que invariablemente quedan sustentados en fuerzas primigenias que nos recuerdan al movimiento inicial de territorialización que analizamos

⁹⁹ Ballard, J. G. *High-rise...* Pág. 34. “Subió por un elevador al piso 40, y, como era usual, llegó diez minutos antes para poder salir a la azotea. La vista espectacular siempre hacía a Laing consciente de sus sentimientos ambivalentes respecto a este paisaje de concreto. Parte de su atractivo se sustentaba de manera clara en el hecho de que éste era un ambiente construido, no para el hombre, pero para la ausencia del hombre [...] Él cubrió sus ojos de las fuertes corrientes de aire que se elevaban por la fachada del rascacielos. Una agrupación de azoteas de auditorios, calzadas curvilíneas de taludes y muros cortina rectilíneos formaban una intrigante mezcla de geometrías—en menor grado una arquitectura habitable, reflexionó, que un diagrama inconsciente de un misterioso evento psíquico.” Traducción propia.

en el capítulo anterior. Ballard, por medio de la violencia y la ruptura, nos presenta un diagnóstico más puntual y acertado sobre las distintas posibilidades de relaciones sociales y políticas, que entran en juego en estos espacios normativos diseñados a pesar del sujeto; que el diagnóstico de Rand a través de todo el desarrollo de su pensamiento objetivista, supuestamente sustentado en la razón. El sujeto de Ballard resiste por medio de la apropiación del objeto que se impone sobre él, mientras que el de Rand supuestamente resiste por medio de esa imposición.

“By its very efficiency, the high-rise took over the task of maintaining the social structure that supported them all. For the first time it removed the need to repress every kind of anti-social behaviour, and left them free to explore any deviant or wayward impulses. It was precisely in these areas that the most interesting aspects of their lives would take place. Secure within the shell of the high-rise like passengers on board an automatically piloted airliner, they were free to behave in any way they wished, explore the darkest corners they could find. In many ways, the high-rise was a model of all that technology had done to make possible the expression of a truly “free” psychopathology.”¹⁰⁰

La postura de Ballard también la podemos analizar a través de Paul Virilio y su crítica a la técnica a través del accidente y la velocidad¹⁰¹. Virilio deja muy claro que no puede haber ganancia sin pérdida, por lo que no puede haber el desarrollo de algún objeto técnico sin su accidente correspondiente. En términos filosóficos, el objeto técnico es absoluto y necesario, mientras que su accidente es relativo y contingente¹⁰², sin dejar de formar parte del objeto, por lo que, al inventar el barco, paralelamente se inventó el naufragio. Al inventarse el sujeto-mecánico y todos aquellos artilugios modernos que lo atan al supuesto “progreso técnico”, también se inventó el accidente de este sujeto y su forma de habitar el progreso, mismo que Ballard describe mordazmente en su

¹⁰⁰ Ibid. Pág. 47. “Por su misma eficiencia, el rascacielos tomó el control de la labor de mantener la estructura social que los sostenía a todos ellos. Por primera vez éste removió la necesidad de reprimir todo tipo de comportamiento antisocial, y los dejó libres para explorar cualquier impulso desviado o errático. Era precisamente en estas áreas que el más importante y más interesante aspecto de sus vidas podía llevarse a cabo. Seguros dentro del armazón del rascacielos como pasajeros de un avión piloteado automáticamente, ellos eran libres de comportarse de cualquier modo que desearan, de explorar las esquinas más oscuras que pudieran encontrar. De muchas maneras, el rascacielos era un modelo de lo que toda aquella tecnología había realizado para hacer posible la expresión de una psicopatología verdaderamente «libre».” Traducción propia.

¹⁰¹ Virilio, Paul. *El Ciber mundo, la Política de lo Peor*. Ediciones Cátedra. Madrid. 1997. Pág. 13. “[...]sin libertad para criticar la técnica, tampoco hay progreso técnico [...]”

¹⁰² Ibid. Pág. 90.

Rascacielos. Si a esto le agregamos el concepto de velocidad y política que también trabaja Virilio, vemos representada en el rascacielos una “sociedad de carreras”¹⁰³, misma que es resultado de una economía de la velocidad, que se relaciona directamente tanto a la sociedad del espectáculo de Debord, como a la sociedad de control de Foucault. Siendo el desenlace del rascacielos, el accidente de una vida que perdió tanto sus límites horizontales (relación con el Otro), como los límites verticales (relación con la tecnología).

“[...] cada vez que se da un progreso de la velocidad se nos dice que la democracia lo seguirá, pero sabemos bien que no es así [...] Existe la ilusión de una velocidad salvadora, la ilusión de que el acercamiento exagerado entre las poblaciones no va a traer consigo conflictos sino amor, que hay que amar al que está lejos como sí mismo. Creo que hoy en día es una verdadera ilusión.”¹⁰⁴

Volvamos a intentar pensar a Rand y Ballard en consonancia, lo que implica forzosamente colocarlos en dos planos separados por una línea temporal y una línea de fuga, esto a pesar del alineamiento conceptual que hicimos entre Roark y Royce dentro de un mismo plano. Ambas posturas se entienden mejor dentro de una línea temporal cuando se considera el enfoque meramente formal de Rand como prescripción, y donde se absolutiza su postura y se proyecta a territorios que terminan por mostrarse ajenos a ésta. Mientras que Ballard nos muestra los síntomas (accidente) distópicos de tomar esa misma formalidad como absoluto. Rand utiliza la realidad de lo material tal como se presenta en un edificio construido, para proyectar sobre éste una abstracción con supuestas posibilidades en la realidad, pero que sólo demuestran sus características advenedizas al territorio al cual intenta adherirse. Ballard, en cambio, hace un ejercicio similar al trabajar con una abstracción, tal como lo es la representación del comportamiento social dentro del rascacielos. Pero la logra materializar por medio de la resistencia, una verdadera resistencia al espacio predeterminado, misma que se manifiesta como violencia que termina por romper el molde del sujeto mecánico, por medio de una línea de fuga. Si analizamos estos dos planos a manera de un doble movimiento en términos de Schelling, podemos concluir que Rand busca configurar lo ideal dentro de lo real, en tanto que Ballard configura lo real en lo ideal, pero no olvida la conexión esencial que hay entre

¹⁰³ Ibid. Pág. 17.

¹⁰⁴ Ibid. Pág. 22.

ambos (lo general y lo particular). Rand sí se olvida de esta conexión priorizando lo ideal sobre lo real, y creando así una falsa equivalencia entre los dos estados. La comprensión de la relación dialéctica entre lo real e ideal, y el entendimiento de la línea que atraviesa los distintos planos o formas de territorialización, es lo que separa a Rand de Ballard; y es lo que termina por derruir al modelo lecorbuseriano. La búsqueda de satisfacer las necesidades de un sujeto mecánico contenido, por medio de construirlo previamente de manera abstracta, y de buscar desplantarlo en un espacio que también se pretende contenido. La proyección del objeto y del sujeto a través de líneas normativas con trayectorias definidas hacia un punto de fuga, planes sobre un comportamiento específico tanto del sujeto, como del espacio, resultan en la resistencia tanto del sujeto, del objeto, y del espacio mismo. Esta resistencia queda explícita con Royal y su rascacielos, demostrando en la narrativa de Ballard, que la relación sujeto-objeto va más allá de un plano, de un proyecto, o de una idea predefinida que busque someter al sujeto, al objeto y al espacio.

“¿Cuántos mapas, en sentido descriptivo o geográfico, serían precisos para agotar un espacio social, para codificar y descodificar todos sus sentidos y contenidos? No estoy seguro de que podamos numerarlos. Al contrario, lo innumerable se introduce aquí, una especie de infinito inmediato como en un cuadro de Mondrian [...] La idea de un pequeño número de mapas o incluso de un mapa exclusivo y privilegiado sólo puede proceder de una especialidad que se afirma aislándose de su contexto.”¹⁰⁵

Lefebvre denuncia la imposibilidad de acotar el espacio social por medio de mapas o planos, así como la fragmentación¹⁰⁶ de la realidad a través de distintas ciencias, que buscan el dominio de su especialidad, por medio de la parcialización del conocimiento que en un movimiento posterior se pretende presentar como absoluto, pero de forma artificial. Este movimiento artificial, como lo hemos estado viendo a lo largo del texto, dista de aquel habitar que Lefebvre liga a *lo humano*¹⁰⁷ de habitar un espacio, a los distintos afectos que llegan a componer tanto la relación con el Otro, como la relación con el espacio. Mientras tanto, Ballard muestra cómo sería un posible resultado del

¹⁰⁵ Lefebvre, Henri. *La Producción del...* Pág. 141-142.

¹⁰⁶ Lefebvre, Henri. *El Derecho a la...* Pág. 59.

¹⁰⁷ *Ibid.* Pág. 132.

acotamiento del espacio manifestado en una relación sujeto-objeto a partir de fuerzas y de violencia, con sustentos en orígenes primigenios: orígenes que a su vez parten de fuerzas del universo y del caos. Si ahora volteamos la mirada al pasado, a las primeras manifestaciones arquitectónicas y urbanas, ¿qué tipo de relación sujeto-objeto encontraríamos? Para esto es preciso recurrir a Hegel y su sistema, ya que, a partir de éste, se podrá situar la arquitectura en relación a las demás artes, y dentro de la misma arquitectura se podrá hacer una distinción tripartita, en la que cada parte tendrá una ubicación histórica precisa.

“Partiendo del concepto del arte, buscaremos sus orígenes según la idea que tenemos de la tarea que al mismo incumbe. Pues bien, esta tarea consiste en dar forma a lo que es objetivo en sí, (esto es, el terreno natural y el ambiente-exterior al espíritu) insuflado así un significado e imprimiendo una forma a lo que está desprovisto de interioridad; forma y significado que no son por sí mismos immanentes a lo objetivo. El arte que tiene semejante tarea ante sí es el de la arquitectura, que desde el punto de vista de la elaboración precedió a la escultura, la pintura o la música.”¹⁰⁸

De acuerdo a Hegel, la arquitectura precede, en cuanto concepto y existencia real, a las demás artes. Esto se demuestra debido a su relación con lo que le es exterior, así como su interioridad como manifestación artística. Hegel a su vez divide la arquitectura en tres momentos históricos, esta división se da en la manera en la que la arquitectura se relaciona a su contexto, a su función o utilidad, y a su aproximación al arte. El primer momento es el de la arquitectura simbólica o independiente¹⁰⁹, en el cual la aproximación al contexto es completamente exteriorizada, esto quiere decir que tanto el uso de materiales, como el tipo de intervención territorial, se da en correspondencia directa con el medio exterior. Lo dicho anteriormente se dilucida de mejor manera en la explicación de la utilidad misma del edificio simbólico, la cual se sustenta en imágenes religiosas o divinas externas a la inmanencia material del objeto arquitectónico, mismo que será el medio para llegar a su finalidad religiosa o divina. En cuanto a la relación sujeto-objeto, es evidente que la exterioridad con la que se trabaja termina por desvanecer al sujeto,

¹⁰⁸ Hegel, G. W. F. *La Arquitectura...* Pág. 32.

¹⁰⁹ *Ibid.* Pág. 39.

Tomando en cuenta la aproximación histórica de Hegel, la arquitectura simbólica será toda aquella arquitectura previa a la arquitectura desarrollada en la antigua Grecia. La línea temporal que tomaremos en consideración será desde el año 2100 al 440 a. C. aproximadamente. Esto es con base en ruinas o edificios reales e históricamente catalogados dentro de este margen.

dejando así un nexo directo entre el objeto y la naturaleza, creando una correspondencia entre el objeto y el universo que lo rodea, y que busca materializarse por medio del objeto arquitectónico, mismo que también apuntará hacia una trascendencia de sus propios límites finitos en aras de lo divino. Hegel también llama independiente a este momento de la arquitectura, y es precisamente la independencia del objeto con el sujeto lo que la vuelve simbólica.

Diagrama 17: diagrama arquitectura simbólica.

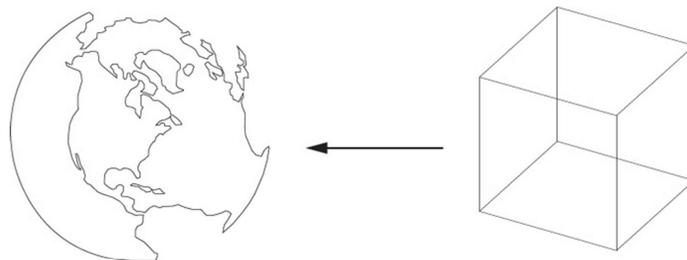


Imagen Zigurat de Ur-Nammu, Ur, Iraq (2100 a.C.)



La arquitectura simbólica es anterior a Vitruvio y probablemente influyó en la forma de pensar la arquitectura de éste, pero nos parece que ésta compete más con la representación ballardiana del rascacielos, justamente por la forma de expresión de las fuerzas caóticas del universo, mismas que comparten nexos con lo divino, y tal como Ballard lo entendió, jamás cesarán de existir por más que haya un avance o progreso tecnológico. La arquitectura independiente trabajaba con estas fuerzas para poder construirse, como lo explica la siguiente cita al respecto de la arquitectura mesopotámica:

“Estas escenas donde se diviniza la fuerza muscular y se exalta la belleza de la lucha contra enemigos y fieras, explican sobradamente el espíritu guerrero de aquellos terribles monarcas que

levantaban sus palacios cual inmensos cuarteles, siempre alertas a la sublevación y al ataque.”¹¹⁰

Naturaleza y universo como fuerzas caóticas y de violencia, pero también como divinidad y orden en el momento de la disposición material del objeto arquitectónico. Objeto simbólico e independiente del sujeto, mismo que tomará relevancia en el siguiente momento histórico de la arquitectura de acuerdo al sistema hegeliano: el momento de la arquitectura clásica:

“[...] la arquitectura, independiente hasta el momento, empieza a modificar racionalmente las formas orgánicas en un sentido de regularidad y finalidad mientras que, por otra, la finalidad pura y simple de las formas empieza a aproximarse al principio de lo orgánico. Del encuentro y compenetración de estos dos extremos surge la bella arquitectura clásica propiamente dicha.”¹¹¹

Recordamos del capítulo anterior que el territorio de lo orgánico corresponde al segundo movimiento del sistema schellingiano, y, de acuerdo a Hegel, es también el segundo momento en la historia de la arquitectura, donde ésta pierde su independencia a la utilidad, el orden y a la razón. Todo esto es indicativo del surgimiento del sujeto (lo orgánico) y la clara relación sujeto-objeto que pudimos identificar con Vitruvio y Battista Alberti. Ahora, haciendo un hincapié en que el sujeto vitruviano no es ni remotamente similar al sujeto mecánico de Le Corbusier, podemos destacar dos aspectos en que coinciden ambos modelos de pensamiento arquitectónico, y esta coincidencia se da en la forma de aproximación a la arquitectura. El primero es la racionalidad, el orden matemático y la simetría en la disposición material del objeto arquitectónico, y la posterior búsqueda de un acomodo del espacio por estos mismos estándares racionales. Mientras que el segundo aspecto va más de acuerdo a una imposición, ya sea sobre el sujeto o del objeto, que responde a parámetros racionales y normativos que de alguna manera preceden a la arquitectura, y esto corresponde a los diagramas de fuerza y las distintas manifestaciones de poder creado por dispositivos, que a su vez moldean a los parámetros antes mencionados. Esto resulta en formas específicas del objeto arquitectónico y en comportamientos específicos del sujeto que ocupa al objeto y habita el espacio. En resumen, en el modelo de Vitruvio y Battista Alberti se buscó la

¹¹⁰ Velarde, Héctor. *Historia de la Arquitectura*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México. 2016. Pág. 26.

¹¹¹ Hegel, G. W. F. *La Arquitectura...* Pág. 74-75.

construcción de un objeto ideal, mientras que en el de Le Corbusier se buscó la construcción de un sujeto ideal. Ambos modelos influenciados por diagramas de fuerzas, y ambos modelos operaron (operan) como dispositivos arquitectónicos y urbanos, dejando huella en las ciudades que en la actualidad seguimos viendo.

“Y desde el principio, en el nacimiento mismo de la ciudad, es decir en el urbanismo, en el momento preciso en que trazados concebidos por un *corazón sensible* sobre fundamentos severos de economía, de técnica y de sociología, pueden determinar para siempre la nobleza y la alegría que pueden derivar de ellos. En esos dispositivos que pueden, ¡ay de mí!, ser tan miserables como magníficos, en esos dispositivos que son la clasificación misma de la ciudad, su composición, la gracia inmediata y futura de su desarrollo, la proporción odiosa o adorable, irán a instalarse elementos urbanos significativos [...]”¹¹²

El tercer movimiento de la arquitectura para Hegel es el de la arquitectura romántica¹¹³, que se materializó en las catedrales góticas, mismas que Le Corbusier, coincidentemente, tomó como ejemplo para impulsar el espíritu modernista a través de la arquitectura y la ciudad. Aunque, cabe aclarar, que la relación sujeto-objeto de la arquitectura romántica, de acuerdo a Hegel, es dispar a la del modelo lecorbuseriano. Esto es debido a que, en este movimiento, se encuentran elementos de los movimientos anteriores, es decir, que podemos encontrar tanto lo simbólico como lo clásico en la arquitectura romántica, lo que genera una relación sujeto-objeto particular. Hegel identifica lo romántico con lo clásico en cuanto a la utilidad, función y racionalidad constructiva. Desde la técnica de construcción, como también elementos ornamentales forman parte de la arquitectura romántica. El individuo o sujeto también es parte de este movimiento como *el espíritu* sobre el cual se edifica y el cual busca manifestarse en el objeto construido. Sin embargo, lo simbólico opera como línea de fuga que atraviesa lo clásico por medio de la independencia del objeto, al estirarse éste hacia las alturas, rompiendo así con toda norma o ley previa que de alguna forma buscaba contener al objeto, manteniéndolo anclado al suelo y territorializado, logrando así su independencia respecto al sujeto. El objeto apunta al cielo rompiendo con la simetría y rompiendo con el límite entre lo interior y lo exterior. Si la arquitectura clásica separaba el interior del exterior, la arquitectura romántica lleva el exterior al interior, y en un momento de

¹¹² Le Corbusier. *Cuando las Catedrales...* Pág. 277.

¹¹³ Vid. Hegel, G. W. F. *La Arquitectura...* Pág. 119.

desterritorialización, el interior se vuelve exterior.

“Todo contribuyó a la realización de esos milagros de equilibrio, de esas armonías únicas y perfectas entre la razón y la fe que son las catedrales góticas. La arquitectura de estas catedrales fue el símbolo, más aún, la expresión tangible del pensamiento teológico que, como un inmenso y admirable andamiaje de piedra, modeló y dirigió hacia el cielo el espacio interior que contenía.”¹¹⁴

Diagrama 18: diagrama arquitectura romántica.

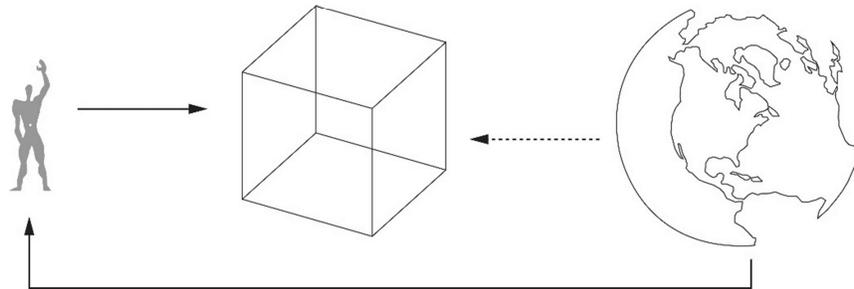


Imagen interior de Catedral de St. Denis, Paris, Francia (1144 d.C.)



Dejamos las catedrales románticas de Hegel, para regresar a las catedrales blancas de Le Corbusier y el modernismo. El cual, en términos generales, apostó por los avances tecnológicos de la época como cambio de paradigma de la sociedad, por lo mismo se idealizó este supuesto paradigma como principal motor de desarrollo, dejando de lado factores esenciales y particularizando su aproximación al objeto como arquitectura y objeto como ciudad. Lefebvre, tal como lo vimos anteriormente, acusó este supuesto paradigma ideológico por medio de abrir la arquitectura, la ciudad, y el pensamiento en general, al espacio como concepto que trasciende el territorio mental

¹¹⁴ Velarde, Héctor. *Historia de la Arquitectura...* Pág. 111.

(desterritorialización) mediante una praxis social, pero que retorna el concepto con tintes de activismo político aplicado a la ciudad. Con esto, Lefebvre nos mostró la complejidad del espacio y que ninguna ciencia particular podría aprehenderlo para explicarlo en su totalidad. Si a esta concepción del espacio le sumamos los estudios de Virilio sobre la ciudad, la velocidad, la política, y el accidente; además de la influencia desmedida de la tecnología en la vida de las ciudades, inevitablemente llegamos a un modelo distinto de relación sujeto-objeto, un nuevo modelo a analizar. A esta fórmula debemos necesariamente sumarle el trabajo de Foucault sobre el poder y sus distintas manifestaciones institucionales, la conceptualización de la deconstrucción de Derrida, así como también el pensamiento rizomático de Deleuze y Guattari. ¿Es toda esta compleja fórmula el (anti)molde de la relación sujeto-objeto en la arquitectura y la ciudad posterior al modelo lecorbuseriano? Para Rem Koolhaas, el modelo se intercambió por un anti-modelo:

“Rather than count on this sort of fascination, or bet on the absolute authority of architecture, I think you have to ask yourself which way the forces that contribute to defining space are heading. Are they urban-oriented or the opposite? Do they ask for order or disorder? Do they play on the continuous or discontinuous? Whatever the answer may be, there’s a movement there and dynamics that you have to know, because they are the matter of the project.”¹¹⁵

Lo arquitectónico y lo urbano a través de arquitectos como Rem Koolhaas, es pensado a partir de lo que el modernismo dejó inconcluso u olvidado. Este modelo de relación sujeto-objeto reconoce lo múltiple y heterogéneo que tiene la posibilidad de habitar el espacio, y que no sólo lo habita, sino también lo posibilita dentro de esa multiplicidad: co-relación entre sujeto-objeto y espacio. Por lo que se olvida al sujeto mecánico monótono en su actuar y homogéneo en su habitar, para reconocer de esta forma al sujeto maquínico y su cotidianidad que deviene impredecible en cuanto a su manera de

¹¹⁵ Koolhaas, Rem. *Toward the Contemporary City. Theorizing a new agenda for architecture*. En Nesbitt, Kate (editor). *An anthology of architectural theory 1965-1995*. (Pág. 326-331). Princeton Architectural Press. New York. 1996. Pág. 329. “En lugar de recurrir a este tipo de fascinación, o apostar en la autoridad absoluta de la arquitectura, pienso que uno se debe de preguntar qué camino van a tomar las fuerzas que contribuyen a definir el espacio. ¿Éstas son de orientación urbana o lo opuesto? ¿Éstas piden por un orden o desorden? ¿Éstas juegan sobre lo continuo o lo discontinuo? Cualquiera que pueda ser la respuesta, hay un movimiento y dinámicas allí que uno debe conocer, porque son la materia del proyecto.” Traducción propia. Rem Koolhaas (Rotterdam, 17 de noviembre de 1944). Periodista y arquitecto. Formado de en la Architectural Association de Londres. Ganador del Premio Pritzker en el año 2000. Algunas de sus obras más notables son la Biblioteca Central de Seattle (1999-2004), la Sede CCTV en Pakín (2002-2012), así como los libros *Delirios de Nueva York* (1978) y *S, M, L, XL* (1995) entre otros, que han sido parte fundamental del desarrollo teórico de la arquitectura contemporánea.

habitar el espacio. Podemos también identificar algunas características del modelo romántico (Hegel) en cuanto al juego interior-exterior que, en este caso, caracteriza la multiplicidad de la relación sujeto-objeto. En cuanto al objeto, hay una liberación o independencia de cualquier norma que busque categorizarlo para darle alguna forma o materialidad específica, por lo que el objeto también se vuelve múltiple y con formas impredecibles, logrando así romper con posibles relaciones jerárquicas con el sujeto que pudieran priorizar a uno por encima de otro. Es así, entonces, como se vería el diagrama del modelo koolhaasiano:

Diagrama 19: diagrama Koolhaas.

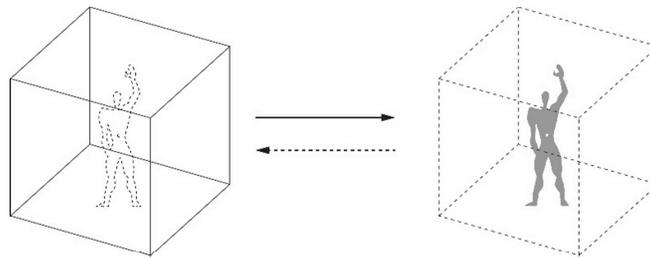


Imagen CCTV, Pekín, China (OMA, 2002-2012)



Estamos frente a un modelo que escudriña lo múltiple y se manifiesta en lo material, un modelo que distingue la tensión entre lo continuo y discontinuo, y opera acorde a esta tensión. Un modelo que se vuelve anti-modelo debido a la imposibilidad de acotarlo para reproducir y repetir lo que se está trabajando. Y finalmente, un modelo que es inevitablemente contradictorio, ya que por un lado denuncia abiertamente las fuerzas

de poder de una economía de mercado, que constantemente está ejerciendo presión sobre una arquitectura que se moldea a sí misma y a la ciudad, conforme a fines que terminan por favorecer mayormente a estructuras capitalistas. Pero también, y he aquí la mayor contradicción, el modelo se nutre de estas mismas estructuras para poder financiar la construcción de su arquitectura-ciudad. Su realidad material, en la mayoría de los casos, depende de un sistema de acumulación de capital, tanto político como económico, que invierte éste mismo en su realización, ya que de otra forma no existiría. Un modelo que parte de los conceptos de espacio social y cotidianidad de Lefebvre, pero se construye olvidando las relaciones de explotación dentro del espacio de producción, así como la destrucción de lo urbano que el mismo Lefebvre incansablemente denunció. Finalmente, estamos frente a un modelo que se contradice al identificar las variadas fuerzas políticas y económicas que están construyendo una sociedad de control, pero que a la vez se vuelve imagen y cuartel de estas mismas fuerzas.

De la misma forma que no podemos generalizar y culpar todas las fallas y desenlaces del modernismo en la sola figura de Le Corbusier, sería injusto señalar a Koolhaas como responsable de la construcción de nuevas estructuras de poder por medio de un sistema económico capitalista, que se materializa en la arquitectura y ciudad. Pero ambos arquitectos son representación y diagrama de cómo trabajaron y trabajan estas estructuras, y su forma de hacer arquitectura y ciudad, construyó dispositivos que siguen operando hasta nuestros días. Ambos modelos trabajan con elementos contradictorios: Le Corbusier buscando la máxima realización del espíritu humano, construyó una arquitectura que en abstracto se identifica más con Bentham y su Panóptico, que con la idea de libertad a la que supuestamente debía señalar. Por otro lado está Koolhaas con las contradicciones ya mencionadas, pero a diferencia de Le Corbusier, el modelo koolhaasiano tiene características que se antojan irónicas o sarcásticas, ya que aparentemente no sólo niega o busca ocultar estas contradicciones, sino que las toma como materia de inspiración con la cual trabajar:

“La Ciudad Genérica presenta la muerte definitiva del planeamiento. ¿Por qué? No porque no esté planeada: de hecho, enormes universos complementarios de burócratas y promotores canalizan flujos inimaginables de energía y dinero hacia su terminación; por el mismo dinero, sus llanuras podrían fertilizarse con diamantes y sus campos embarrados podrían pavimentarse con adoquines de oro... Pero su descubrimiento más peligroso y estimulante es que el planeamiento no supone diferencia alguna. Los edificios pueden colocarse bien (una torre cerca de una estación de metro) o mal (centros enteros a kilómetros de distancia de cualquier carretera). Todos ellos

florecen/perecen de manera impredecible.”¹¹⁶

La Ciudad Genérica es una denuncia, pero también una predicción de un futuro inevitable al que Koolhaas no sólo no intentará resistir, sino que será parte de su construcción. Mucha de su arquitectura funcionará como imagen o símbolo intencional de un sistema económico y político de mercado que trasciende sus propios límites, para convertirse en el arquitecto y urbanista (las fuerzas del mercado haciendo la labor del arquitecto), donde la fuerza del consumo desmedido aplicado a la compra-venta del suelo, llevan al mercado mismo a transformar el territorio en valor de cambio a niveles que no parecen tener precedentes; y que, sin embargo, se ha vuelto una realidad global: futuro inevitable. El mercado como arquitecto y urbanista lleva a una obvia polarización en la construcción y planeación de desarrollos inmobiliarios. Por un lado, está una *arquitectura del espectáculo* (desenlace de la sociedad del espectáculo de Debord) construida para maravillar a una sociedad sumergida en aquel mismo espectáculo, y que ha dejado de cuestionarse los motivos por los que está sumergida allí mismo. Es por esto que esta arquitectura opera como símbolo, como figura de aspiración, y como dispositivo que no sólo busca un continuismo del sistema, sino también el constante incremento de una ideología destinada al infinito consumo autodestructivo, como motor de un supuesto progreso ligado al espectáculo. Mientras que, por otro lado, está una *arquitectura de mercado inmobiliario* (paradójicamente también es el desenlace de la sociedad del espectáculo de Debord, en cuanto a su misma contradicción esencial¹¹⁷) que arrasa con hectáreas de territorio construido y no construido, para así imponer edificaciones que parecen sólo responder a una lógica de compra-venta que el propio mercado mueve para sí mismo, dejando de lado, así, cualquier sensibilidad estética, medioambiental, social y política. Esta postura de imposición territorial predomina por encima de la arquitectura del espectáculo, haciendo equiparable esta relación de polarización a las estadísticas de disparidad económica entre un pequeño sector de la población global estancado en cuanto a crecimiento demográfico, pero en constante incremento de poder adquisitivo y de recursos; contra una amplia mayoría que sigue en constante crecimiento demográfico, pero en franco estancamiento o incluso retroceso de un poder adquisitivo mínimo en términos de calidad de vida. Todo esto necesariamente va de la mano con un Estado que

¹¹⁶ Koolhaas, Rem. *La Ciudad Genérica*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2007. Pág. 30-31.

¹¹⁷ Vid. Debord, Guy. *Society of the...*

solapa, o que incluso es completamente rebasado por un sistema económico infiltrado hasta en las formas de implementación de las políticas estatales.

Tal como anteriormente se comentó, aquí se nos presenta un ejemplo en el que la arquitectura y la política cruzan sus caminos, evidenciando al sistema que lleva ejerciendo un poder “in crescendo” desde mediados del siglo pasado. La manera en la que la política y la forma en la que la arquitectura se construyen en paralelo, nos lleva a comprender las propiedades políticas que la arquitectura acarrea en sí misma al materializar o construir un edificio, sea éste con fines institucionales o no. Así como, en contraparte, los rasgos arquitectónicos que la misma política conlleva al seguir un proceso de planeación e implementación (construcción) de políticas, que en su finalidad llevan a una inevitable afectación (¿afección?) del espacio social. Dicho esto, es posible establecer una conexión tautológica, en la que una demuestra a la otra por medio de la construcción de un edificio que se presenta como realidad material, por un lado, y como realidad abstracta de un diagrama de poder, donde se ejercen las distintas fuerzas ya mencionadas.

Imagen arquitectura del espectáculo (Galaxy soho, Zaha Hadid, Pekín, China, 2009-2012)

Imagen arquitectura de mercado inmobiliario (Colinas de San José II, Casas Ara, Edo. de México, México)



Para reforzar esta noción de compatibilidad y equivalencia entre la arquitectura y la política, usaremos como herramienta visual la película de Dogville (Dinamarca, 2003) de Lars Von Trier. Aquí se nos presentan varios caminos por tomar al hacer un análisis de ésta, pero nosotros proponemos tres: en el primero proponemos un camino formal-arquitectónico en cuanto a la escenografía, y cómo se nos presenta ésta a lo largo de la película. La arquitectura del pueblo de Dogville se construye sin la necesidad de muros

ni losas que limiten el campo visual del espectador, el cual debe construir en su mente tanto a la arquitectura, como el trazo urbano del pueblo. Y para facilitar esto, la escenografía cuenta con algunos elementos que ayudan a la imagen mental que el espectador hará de cada edificio. Estos elementos son algunas ventanas, puertas, un reloj y campanario, además de cierto mobiliario que sirve para distinguir los espacios interiores de cada edificación. Es importante aclarar que para los habitantes de Dogville, sí hay muros y losas, sí hay calles y callejones, si hay edificaciones que se distinguen unas de otras, así como una espacialidad social que define al particular pueblo en cuestión. Mientras que los habitantes llevan a cabo sus actividades cotidianas, el espectador ve la representación del pueblo a través de líneas pintadas sobre el suelo, es decir, el pueblo trazado en plano, donde cada línea representa una barrera física: es el desplante territorial que forzarán al espectador a verlo a través del habitante de Dogville. Se puede decir que por medio de hacer invisible la arquitectura, Von Trier logra hacer visible las distintas relaciones que hay en el pueblo:

“Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos.”¹¹⁸

Espacio urbano-arquitectónico en Dogville



Una vez adentrados en las características arquitectónicas, o no-arquitectónicas de la película, es posible establecer una relación entre la arquitectura y la política a través de los habitantes del pueblo, y las distintas situaciones que suceden en él. Son precisamente estas situaciones las que terminarán por edificar la arquitectura de Dogville, y es así como el espectador terminará de levantar los muros necesarios para poder completar las escenas

¹¹⁸ Calvino, Italo. *Las Ciudades Invisibles*. Ediciones Siruela. Madrid. 2017. Pág. 15.

representadas por cada habitante, llevándonos de esta manera, al segundo camino para analizar Dogville: con la arquitectura invisible. Y es con ésta como quedan de manifiesto todas las relaciones de fuerza que hay en el pueblo: diagrama de poder. Los trazos en el suelo no sólo son representación de los distintos elementos arquitectónicos, sino de las relaciones, situaciones e intercambios de fuerza y poder que funcionan aún más como barrera que los propios elementos arquitectónicos: Dogville como diagrama.

Si tomamos el camino político de Dogville, no es difícil entender lo que Von Trier está poniendo en escena, ya que al ver las relaciones de fuerza y de poder que presenta el pueblo, nos enfrentamos a tres tipos de imágenes que colindan una con otra. La primera es la *imagen-política* que engloba en abstracto las relaciones entre los habitantes. La segunda es una *imagen-realidad* que prácticamente toma *lo cotidiano* de la vida, y es con la cual el director construye un puente entre el espectador y los personajes. Finalmente tenemos una *imagen-espejo*, la cual opera como conductor entre las imágenes previas, y que terminarán por reflejar lo que pasa en Dogville hacia el espectador, y reflejar al espectador en Dogville. Y es esta triple imagen que funciona como unidad, ya que tanto la política como *lo político*¹¹⁹ son escenificados y presentados junto a una arquitectura invisible que se materializará por medio del juego de todas estas fuerzas, haciendo visible tanto el diagrama foucaultiano de poder, como la realidad práctico-sensible y lo urbano de Lefebvre. Siempre por medio del juego entre la espacialidad urbano-arquitectónica en negativo (invisible), con las relaciones urbano-sociales en positivo (visible), y donde el espectador es inevitablemente incluido en este juego:

“No hay obra sin sucesión regulada de actos y acciones, de decisiones y conductas, sin mensajes ni código. Tampoco hay obras sin cosas, sin una materia que moldear, sin una realidad práctico-sensible, sin un espacio, sin una –naturaleza–, sin campo ni medio [...] Si la realidad social implica formas y relaciones y, por tanto, no debe equipararse a un objeto aislado, sensible o técnico, entonces debemos entender que no puede subsistir sin vinculaciones, sin un encaje en los objetos y en las cosas.”¹²⁰

¹¹⁹ Vid. Rangel, Sonia. *Potencia del encuentro...*

¹²⁰ Lefebvre, Henri. *El Derecho a la....* Pág. 70-71.

Espacio político en Dogville



La tercera ruta de análisis que proponemos será a través del personaje Tom, el escritor, y la forma de abordar a este personaje, será buscar alinearlos a los conceptos de Lefebvre. Tom personifica al teórico creador de espacios mentales, aquél que analiza, estudia, limita, aísla y parcela el conocimiento, pero siempre en un plano abstracto, motivo primordial por lo que los resultados prácticos distaron de los teóricos conforme los hechos se fueron escenificando. La intención de Tom, buena o mala, no es de interés para nuestro análisis, sino la función de éste como supuesto intérprete de la situación, pero que en realidad sólo opera de acuerdo a su propio ego, a su “Yo ético” abstracto que se encuentra encerrado en sí mismo, ajeno al contexto real de lo que está en juego en cada acción. Tom, en términos de Lefebvre, es el escritor que mira el espacio dentro de parámetros de significado y significante, lo que lo hace equivalente al arquitecto que pretende fragmentar el espacio de acuerdo a principios abstractos, ajenos a una realidad cotidiana manifiesta en lo práctico. El escritor-arquitecto Tom, se vendió los ojos con su propio Yo frente al juego de fuerzas que tenían lugar en Dogville, mismas que respondían a dispositivos y a un espacio social claramente manifiesto. La manifestación de este espacio era contraria al espacio mental de Tom, por lo que el escritor-arquitecto se vio en la necesidad de forzar su espacio mental sobre un pueblo completamente transparente tanto en sus límites materiales, como en la relación de fuerzas y poder, dejando completamente visibles los dispositivos en juego. Y por más evidente que estos dispositivos son, Tom buscará construir encima de éstos su propio espacio cargado de distintas fuerzas, diagramas y sus propios dispositivos, pero debido a su esencia abstracta, jamás logrará imponerse a las dinámicas de un pueblo con una arquitectura, que no por ser invisible, deja de ser más real y política que la arquitectura mental de Tom.

Espacio mental – espacio real en Dogville



Las escenas finales de Dogville, son la representación de la imposición de un espacio mental sobre el espacio real. En este caso, Von Trier conversa con Ballard y ambos nos dan una lección de un posible resultado de una planeación. De un programa arquitectónico basado en teorías alineadas con un progreso tecnológico, pero distanciadas de una realidad social (Ballard), y de lo que una planeación urbana basada solamente en teorías sociales, y forzada a éstas, puede desencadenar en la misma destrucción del pueblo o ciudad sobre la que los planes están siendo vertidos (Von Trier). Para Lefebvre esto es ejemplo de la parcialización del pensamiento urbano-arquitectónico, y el eventual daño que termina reflejándose en el actuar social, más allá de la forma del objeto arquitectónico o la ciudad. También sería difícil no resaltar las similitudes entre el personaje de Tom, con el de Arthur Royal, en cuanto a que ambos son víctimas de su Yo, y terminan por ver cómo su espacio mental colapsa por completo frente a una realidad avasallante. Juntando los ejemplos de estos dos personajes, el de Howard Roark de Rand termina por ser mera ficción sin posibilidad de trascender esos límites que lo mantienen en la novela, mismos que, tanto Ballard como Von Trier, sí logran trascender por el simple reconocimiento de la violencia, de las fuerzas, y del poder que vuelven toda relación en múltiple, tornando todo intento de homogenización en uno fútil, que termina por perecer por sus propias carencias reduccionistas. Y es así como el segundo movimiento en el proceso arquitectónico, es tanto racional como político, tanto ideal como real, lógico y calculador, pero siempre violento en su forma material y de distribución de fuerzas; e ignorar esto es ignorar aquello que hace a la arquitectura, arquitectura. Concluimos con las siguientes palabras de Lefebvre:

“En cuanto al pensamiento filosófico y a la reflexión sobre el espacio y el tiempo, observamos una

escisión. De un lado, tenemos la filosofía del tiempo, de la duración, dispersa en reflexiones y valorizaciones parciales: el tiempo histórico, el tiempo social, el tiempo psíquico, etc. De otro lado, tenemos la reflexión epistemológica que construye su espacio abstracto y medita sobre los espacios abstractos (lógico-matemáticos). La mayor parte de los autores, si no todos, se instala muy confortablemente en el espacio mental (por consiguiente, en el espacio neokantiano o necartesiano), demostrando de ese modo que la -práctica teórica- no es más que la reflexión egocéntrica del intelectual occidental especializado – y que muy pronto puede no ser nada más que una conciencia esquizoide, enteramente disociada.”¹²¹

¹²¹ Lefebvre, Henri. *La Producción del...* Pág. 84.

III. Sección tercera: Cuerpo y Arquitectura. (In)Consciencia corporal como condición de experiencia estética en la arquitectura.

“No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos están “alojados”. Nuestro inconsciente está “alojado”. Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las “casas”, de los “cuartos”, aprendemos a “morar” en nosotros mismos. Se ve desde ahora que las imágenes de la casa marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas.”

Gaston Bachelard, *La Poética del Espacio*.

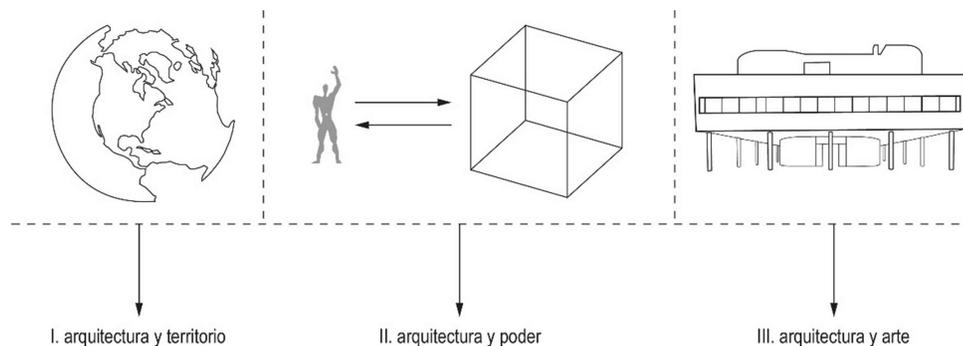
El camino trazado nos ha traído hasta este punto. Partimos de la búsqueda o el intento de pensar la arquitectura como sistema. El establecer límites que sirven para definir un proceso constructivo que tire líneas paralelas al sistema schellingiano, pero que a la vez lo atraviese por medio de líneas de fuga. Nos apoyamos sobre diagramas que buscan la representación gráfica del espacio arquitectónico, el poder y las distintas fuerzas involucradas en el proceso constructivo. Pusimos a dialogar a Schelling y Lefebvre con Zumthor y Le Corbusier respectivamente. Hicimos una pequeña arqueología de la arquitectura por medio de una relación sujeto-objeto dentro de los confines del espacio arquitectónico de distintos estilos y en distintas épocas. Todo este camino ahora nos lleva a un tercer momento: uno de conjunción y de resolución, al menos parcial, pero que nos permita visualizar el sistema construido en su plenitud.

El espacio primero fue territorializado, violentado para posteriormente ser estructurado o racionalizado (politizado), desplegando de esta manera una multiplicidad de relaciones de fuerza entre sujeto y objeto: una política de espacio que por momentos toma la forma de violencia de imposición con una variedad de formas, rostros y efectos que analizamos en el capítulo anterior. Estos dispositivos señalados forman parte del segundo momento del sistema, sin embargo, es evidente que por su misma naturaleza, bien podrían ser estas mismas fuerzas las encargadas de territorializar el sitio, haciendo evidente el dinamismo que existe entre ambas partes, y que ahora precisamos llevarlo a su tercer momento, donde la violencia y el poder resultan en un nuevo rostro, o mejor dicho, un nuevo gesto que nos permitirá tener una nueva lectura de la arquitectura.

En el capítulo anterior, pretendimos hacer una lectura del espacio arquitectónico por medio de la relación sujeto-objeto, buscando identificar jerarquías que impusieran a uno sobre otro, en términos de la arquitectura y su resultado final ya edificado. Por lo que

en algunos casos, es más clara la importancia de uno sobre otro, ya sea con fines estéticos o de ornamentación, o con fines utilitarios o de función. De igual forma, adelantamos cuando esta relación de jerarquía se hace borrosa entre uno y otro, dificultándonos poder establecer límites claros, y teniendo resultados que muestran diferencias tanto en las edificaciones, como en el espacio urbano y arquitectónico de los distintos ejemplos analizados. Para este tercer momento del sistema, es preciso analizar de manera más profunda, esta posibilidad de límites desvanecidos entre sujeto y objeto, y qué condiciones generaría este gesto de desaparición. En el primer capítulo analizamos el movimiento de *territorialización*, *desterritorialización* y *reterritorialización* en la arquitectura. Siguiendo este análisis, este nuevo enfoque en la relación sujeto-objeto forma parte del momento de reterritorialización, y puede ser una nueva condición de arte de la que hemos hablado anteriormente. Sin embargo, si observamos de manera particular el proceso de desaparecer los límites entre sujeto y objeto, vemos que para lograr esto habría que trazar nuevamente una línea de fuga zigzagueante que atravesase a ambos, logrando así el desvanecimiento deseado. Al hacer esto estaríamos pensando una desterritorialización de esta relación, siguiendo así la dinámica del Sistema de Schelling, donde la reterritorialización en lo general tiende a una desterritorialización en lo particular, mostrando de esta forma la infinita movilidad del sistema. Pero volviendo al esquema general y a manera de resumen, el siguiente diagrama busca complementar los anteriores, y presentarse como cimiento de la exposición posterior:

Diagrama 20: arquitectura-territorio, arquitectura-poder, arquitectura-arte



A manera de complemento del diagrama, y para marcar el inicio de la exposición a venir, presentamos las siguientes palabras de Schopenhauer:

“Nuestra conciencia cognoscente, que se presenta como sensibilidad externa e interna (receptividad), enendimiento y razón, se descompone en sujeto y objeto, y no contiene nada fuera de eso. Ser objeto para el sujeto y ser nuestra representación son lo mismo. Todas nuestras representaciones son objetos del sujeto y todos los objetos del sujeto son nuestras representaciones.”¹²²

Si hablamos de un diagrama-cimentación, en consecuencia, habría que proceder con un análisis de la relación sujeto-objeto que parta desde la raíz, y para esto tomamos el pensamiento de Schopenhauer por medio de su principio de razón suficiente como *pensamiento-cimentación*. Este principio busca entender aquello que sucede cuando el sujeto está frente al objeto, presentándose el último como representación del primero, y lo que esto implica, y también cómo se da esta forma de percepción como representación. Schopenhauer, apoyado sobre los hombros de Kant, busca la simplificación del enlace que hay entre el objeto y el sujeto como intuición, dividiendo su principio único en cuatro formas de representación, donde la causalidad, lo abstracto a manera de concepto, la intuición de espacio y tiempo, y los actos de volición se encadenan uno a otro, construyendo de esta forma la totalidad del principio de razón schopenhaueriano. Aquello que le da movilidad a este cuádruple motor es la experiencia. Es lo que respalda y sustenta el principio como condición de posibilidad de existencia del objeto frente al sujeto: entiéndase objeto como al mundo en general que nos rodea. Para Schopenhauer es a través de este principio, y sólo a través de éste y sus cuatro formas, como llegamos a percibir el mundo como representación:

“Pero resulta que todas nuestras representaciones se hallan en una recíproca conexión regular y determinable a priori en su forma, en virtud de la cual nada que sea existente por sí mismo e independiente, como tampoco nada aislado y separado puede convertirse en objeto para nosotros.”¹²³

Toda representación, todo objeto, se presenta frente al sujeto encadenado a una causa y sobre un plano de existencia limitado por el espacio y el tiempo. Aquello que es independiente de estas limitaciones, queda fuera de cualquier forma de cognición por

¹²² Schopenhauer, Arthur. *Sobre la Cuádruple Raíz del Principio de Razón Suficiente*. Alianza Editorial. Madrid. 2019. Pág. 87-88.

¹²³ *Ibid.* Pág. 88.

parte del sujeto, al menos en el plano de la representación. Este plano nos sitúa en el mundo empírico, aquello que conocemos por medio de la intuición y la experiencia, donde, si se ve de manera muy general, sólo existen el sujeto y el objeto. En el capítulo anterior estaba de por medio la relación entre ambos, aquí parece que se presenta la posibilidad de tener ambas partes del plano empírico por separado, y a partir de esta separación determinar qué sería del sujeto sin el objeto y viceversa.

“Así pues, el mundo como representación, el mundo objetivo, tiene, por decirlo así, dos polos como los de una esfera: a saber, el sujeto que conoce sin las formas de su conocimiento y la materia bruta sin forma ni cualidad. Ambos polos son enteramente irreconocibles: el sujeto, por ser el que conoce; la materia, por no poder ser intuida sin forma ni cualidad. Sin embargo, ambos son las condiciones fundamentales de toda intuición empírica. Así, frente a la materia bruta, sin forma, totalmente muerta (es decir, sin voluntad), que no se da en ninguna experiencia, pero se presupone en todas ellas, se sitúa como pura oposición el sujeto que conoce, meramente como tal, y que es asimismo presupuesto de toda experiencia.”¹²⁴

Diagrama 21: polos mundo objetivo



La imposibilidad de la separación absoluta, o el pensar de forma pura a un sujeto y a un objeto, nos sirve para afianzar lo que ya intuíamos: el nexa que une a uno con el

¹²⁴ Schopenhauer, Arthur. *Mundo como Voluntad y Representación*. Ediciones Akal. Madrid. 2005. Pág. 453.

otro. El sujeto frente al objeto, y el objeto frente al sujeto en el plano de la representación, correlación que define tanto a uno como a otro en el campo empírico de la percepción. La consciencia del sujeto es tal por el objeto que percibe, y la intuición del sujeto se organiza conforme al objeto, el cual recibe las características que lo forman debido a la consciencia que lo percibe, y debido al sujeto que lo percibe. Así que el pensar a un sujeto sin las formas de la intuición, como pensar las formas abstractas sin las bases impuestas por un mundo exterior, sería equivalente al derrumbe del principio de razón, mismo que parte de, y da forma al objeto. Sin esto tendríamos a un sujeto hueco, ausente de cualquier exterior e interior; mientras que el espejo de esta situación, el polo opuesto con el objeto, sería el de la materia sin forma. Dejando de lado toda jerarquía, podemos establecer que la condición de conocimiento del sujeto viene del objeto, y las características que definen al objeto son las que el entendimiento del sujeto, por medio de la intuición y de conceptos, asignan al objeto. En palabras de Schopenhauer:

“En mi sistema, materia e intelecto son, por el contrario, correlatos inseparables, existen sólo el uno para el otro, y por tanto sólo relativamente: la materia es la representación del intelecto; el intelecto es aquello sólo en cuya representación existe la materia. Ambos juntos constituyen el *mundo como representación* [...].”¹²⁵

Y a manera de complemento, Schopenhauer trazando una línea de fuga hacia el oriente¹²⁶ por medio de un diálogo simulado entre sujeto y objeto (la materia) concluye a manera de coro:

“Ambos
De este modo estamos unidos inseparablemente como partes necesarias de un todo, que nos engloba a los dos y que subsiste gracias a nosotros. Sólo un malentendido puede enfretarnos a los dos como enemigos e inducirnos a que la existencia de uno luche contra la existencia del otro, con la cual su propia existencia nace y muere.”¹²⁷

Podemos dar por entendido la necesidad existente entre el sujeto y objeto en el

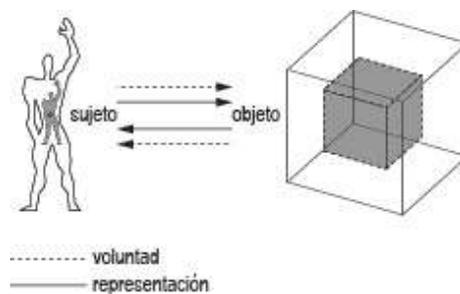
¹²⁵ Ibid. Pág. 454.

¹²⁶ Vid. Idem. Nota al pie de página: “*Prabodha-candra-udaya* (La salida de la luna del conocimiento), drama alegórico en seis actos de Krishna Misra (alrededor de 1200 d.C.), en el que los conceptos filosóficos aparecen personificados. [N. del T.]”

¹²⁷ Ibid. Pág. 456.

plano de la representación, pero no podemos decir que este plano agota por completo la totalidad de relación que hay entre ambos, ya que hay algo más allá de este plano, algo que se presenta aparte. Toda representación, todo objeto, todo fenómeno (Kant) se presenta frente al sujeto encadenado a una causa y sobre un plano de existencia, o de percepción, limitado por el espacio y el tiempo. Aquello que se presenta aparte, aquello que es independiente de estas limitaciones, queda necesariamente fuera del plano de percepción de la representación, este plano distinto es el de *la voluntad*, el de *la cosa en sí* (Kant). El principio de razón schopenhaueriano nos pone sobre un plano de percepción, sobre un territorio donde el mundo objetivo cobra sentido, a tal grado que podemos medirlo, entenderlo, pensarlo. Pero *la voluntad* es aquello que se escapa del territorio definido por el principio de razón, y por esto mismo es que nos parece relevante hablar de planos o territorios. Ya que de esta forma podemos definir esta doble condición del mundo, misma condición que define de igual manera al sujeto. Esto lo iremos desdoblado conforme sigamos avanzando. Por lo pronto, podemos definir esta doble forma de estar en el mundo, una sobre un territorio que percibimos con la intuición, y otra sobre un *plano esencial* que escapa tanto a la intuición, como a la razón. Dicho lo anterior, podemos pensar en forma de diagrama la relación sujeto-objeto, esta vez fuera del territorio de la arquitectura, para dibujarlo de acuerdo al pensamiento de Schopenhauer:

Diagrama 22: diagrama Schopenhauer.



“Al sujeto del conocimiento, que por su identidad con el cuerpo aparece como individuo, se le da este su cuerpo de dos maneras completamente distintas: por un lado, como representación en la intuición del entendimiento, como objeto entre objetos, y sometido a las leyes de éstos; pero también de otra manera completamente distinta, a saber: como lo inmediatamente conocido por cada uno de nosotros, y que la palabra *voluntad* designa[...].”¹²⁸

¹²⁸ Ibid. Pág. 128.

Tenemos tanto una doble relación con el objeto, como una doble forma de ser sujeto, o de estar en el mundo. Una que nuestro entendimiento y razón perciben dentro de los límites establecidos por el principio de razón, y el otro que desborda a este principio. Esto nos lleva a la pronta conclusión de que, sobre el plano construido por el principio de razón, y perteneciente a la representación, es posible la cognición del objeto, y por lo tanto, el conocimiento del objeto como representación. Mientras que el plano de la voluntad está más allá de toda cognición limitada por el principio de razón, más allá de todo conocimiento. Sin embargo, y si seguimos el pensamiento de Schopenhauer, existe una forma de pensar, o dicho de forma más precisa, de estar en el plano de la voluntad. Tomamos nuevamente de aquel principio cimentador, y nos enfocamos en la ley de motivación, la cual trata con el sujeto identificado según su querer, mismo que se diferencia del conocer, ya que el sujeto cognoscente como tal, no se puede conocer a sí mismo, sino es a través del querer. Debido a que no se puede *conocer al conocer*¹²⁹, cambiamos el “Yo conozco”, por el “Yo quiero”.

“[...] el sujeto del conocer nunca puede ser conocido, nunca puede hacerse objeto, representación. Mas, dado que no solo tenemos un autoconocimiento externo (en la intuición sensible) sino también interno, pero todo conocimiento en virtud de su esencia supone un conocido y un cognoscente, lo conocido en nosotros en cuanto tal no es el cognoscente sino el volente, el sujeto del querer, la voluntad.”¹³⁰

Nuevamente trazamos una línea sobre el sujeto del conocer para llegar al sujeto del querer, línea que al seguirla, lleva a interiorizar la acción que distingue a ambos tipos de sujeto. El pensamiento se interioriza y necesariamente se estructura de acuerdo a la forma del tiempo, logrando así una autoconciencia completamente desterritorializada de cualquier forma de conocimiento, debido a que la misma voluntad se está buscando verter dentro del sujeto, y todo lo que esto implica. Tomar la voluntad como esencia de todas las cosas y llevarla al sujeto volente, que, por pura relación, también es voluntad; por consiguiente:

“[...] para llegar a esa esencia propia e interna de las cosas, en la que no podemos penetrar desde

¹²⁹ Schopenhauer, Arthur. *Sobre la Cuádruple...* Pág. 253.

¹³⁰ *Ibid.* Pág. 256.

el *exterior*, se nos abre un camino desde el interior, en cierto modo, un pasadizo subterráneo, un enlace secreto que directamente nos conduce como por una traición a esa fortaleza que no podemos tomar atacándola desde fuera. Sólo de modo inmediato puede la *cosa en sí* como tal entrar en la conciencia, y es haciéndose *consciente de sí misma*.¹³¹

Esta conciencia de sí misma de la cosa en sí (Kant), de la voluntad, se da en el interior del sujeto, por lo que necesariamente es la conciencia del sujeto mismo. El sujeto se re-conoce como sujeto, y más importante aún, se re-conoce como voluntad. Lo importante a resaltar en esta acción de re-conocimiento es la inmediatez de la misma, lo cual nos marca una distinción mayúscula respecto al mundo objetivo, debido a que el conocimiento objetivo responde a funciones que se vuelven contradictorias¹³² en relación a la inmediatez de la autoconciencia mencionada, mejor entendida de acuerdo a su ubicación en los planos de cognición; siendo lo objetivo mera representación, mientras que esta acción trata con la voluntad. El sujeto del conocimiento percibe la representación según los límites del principio de razón, estos límites le dan forma a los objetos para el sujeto, pero estos objetos no dejan de ser fenómenos (Kant) cerebrales, presentados y representados en el sujeto como objetos de forma mediata. La inmediatez aquí buscada atraviesa lo mediato del objeto como representación, para buscar llegar de la forma más directa posible a la voluntad. Y la manera en que Schopenhauer busca crear las condiciones de posibilidad de auto-conocer la voluntad, aunque sea de forma momentánea, es a través del cuerpo. Con esto se puede cruzar un puente entre territorios: lo que en Schelling es la *intuición intelectual*¹³³, en Schopenhauer es una *intuición corporal*. En palabras de este último:

“[...] el conocimiento que tengo de mi voluntad, aunque inmediato, no puede separarse del que tengo de mi cuerpo. Conozco mi voluntad no en su totalidad, no como unidad, no perfectamente

¹³¹ Schopenhauer, Arthur. *Mundo como Voluntad...* Pág. 635.

¹³² Vid. Idem.

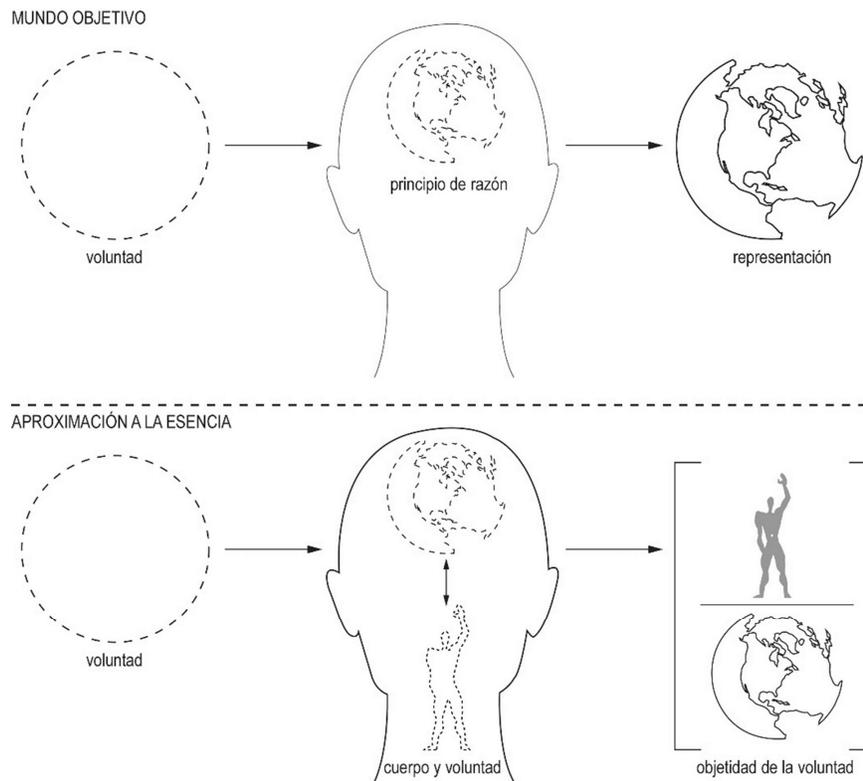
¹³³ Es importante acotar el concepto de Schelling, en especial para poder trazar límites precisos respecto al territorio schopenhaueriano. Para ello hacemos uso de la siguiente cita: “La razón, en cambio, sí es capaz de alcanzar la unidad primordial (*Ineinsbildung*), porque ella misma está por encima del tiempo y de toda división, ya que no es pura y exclusivamente subjetividad, pues realiza la unidad de sujeto y objeto y, en consecuencia, la coincidencia de lo real y lo ideal con todas sus posibles connotaciones. Este proceso que transfigura la realidad disolviendo las formas separadas y particulares que pueblan el mundo empírico es inmediato, o lo que es lo mismo, es intuición intelectual (*intellektuelle Anschauung*). López-Domínguez, Virginia. *Estudio Preliminar*. En Schelling, F. W. J. *Filosofía del Arte...* Pág. XXIV. En resumen, podemos decir que la intuición de Schelling no está descorporeizada.

en su esencia, sino que la conozco sólo en sus actos particulares, por tanto en el tiempo, que es la forma del fenómeno de mi cuerpo, como de cualquier otro objeto. Por eso es el cuerpo condición del conocimiento de mi voluntad. En consecuencia no puedo representarme esta voluntad sin mi cuerpo.”¹³⁴

El cuerpo toma forma y se manifiesta como sujeto individual, diferenciado de todo su alrededor. Con este gesto Schopenhauer construye un *cogito corporeizado*, un “Yo corpóreo” que se encuentra ahora territorializado en su totalidad sobre el mundo, y en especial se encuentra más cerca de la esencia del mundo sobre el que está postrado, esto debido a que el sujeto se encuentra más cerca de su propia esencia. Pensar esta relación en términos de jerarquía sería fútil, ya que al estar tratando con la voluntad (la esencia) es pensar que aquello que distingue al sujeto del objeto, ahora es lo mismo y a partir de uno se piensa al otro: en términos de voluntad el uno es el otro y ya no hay la necesidad de diferenciarlos. Con esta relación en esencia de sujeto-objeto, queda más claro esa doble relación que comentamos anteriormente, sólo que antes hablamos de que un objeto se le presenta al sujeto tanto como voluntad, como representación. Ahora el sujeto se piensa a sí mismo como voluntad a través de su cuerpo, y por lo tanto puede pensar al objeto también como voluntad. La relación antes vista nos presenta al objeto dentro del mundo de la representación, y ésta sitúa al sujeto con el objeto en un mismo plano, el de la voluntad.

¹³⁴ Ibid. Pág. 130.

Diagrama 23: representación y objetividad de la voluntad.



El sujeto individual y el reconocimiento de su cuerpo como parte de la voluntad, dan lugar al cuerpo como *objetividad de la voluntad*¹³⁵, y por lo mismo, es la forma inmediata que tenemos a una aproximación de toda esencia. Se podría decir que a partir del cuerpo mismo del sujeto como *objetividad de la voluntad*, se establece una condición de posibilidad de conocer el rasgo esencial que está tanto en el sujeto individual, como en el mundo que lo rodea, volviéndose así el probable punto de partida para conocerlo todo, a partir del autoconocimiento y re-conocimiento del sujeto como cuerpo de la voluntad. Podemos dar por concluido esta parte del pensamiento de Schopenhauer sobre el sujeto que conoce y se re-conoce, con una última cita sobre la cognición del mundo que sigue al individuo como voluntad:

“De hecho, nuestra *volición* es la única oportunidad que tenemos de comprender simultáneamente desde su interior un proceso que se presenta exteriormente, y, por consiguiente, es lo único que conocemos *de forma inmediata* [...] Éste es, por tanto, el único dato capaz de convertirse en la

¹³⁵ Ibid. Pág. 131. “[...] mi cuerpo es la *objetividad* de mi voluntad [...] independientemente de que mi cuerpo es mi representación, él es mi voluntad [...].”

clave de todos los demás, o, como ya hemos dicho, la única y estrecha puerta a la verdad. En consecuencia, hemos de aprender a comprender la naturaleza a partir de nosotros mismos, y no a nosotros mismos a partir de la naturaleza .”¹³⁶

Una vez que dejamos establecido la presencia del sujeto como objetividad de la voluntad, donde materializamos al sujeto frente al objeto de tal forma que su cuerpo es tan real, como el rasgo esencial que compone tanto a uno como al otro, podemos dar paso y construir un puente con el cual comunicar al pensamiento de Schopenhauer con el mundo de la arquitectura. Para esto revisaremos la obra y el pensamiento de un arquitecto que tenía como uno de sus puntos de partida, el reconocimiento del individuo como sujeto único frente al objeto arquitectónico. Además de que fue contemporáneo de Le Corbusier y contradijo varias de sus posturas, por lo que nos parece buen complemento al capítulo anterior. Al arquitecto que pondremos a dialogar con Schopenhauer es a Frank Lloyd Wright.¹³⁷

Wright fue de los principales precursores del modernismo en la arquitectura de los Estados Unidos del siglo XX. Al igual que Le Corbusier, compartía la visión conjunta de una arquitectura con el desarrollo y la innovación tecnológica. La forma de la máquina en la creación de nuevas tecnologías y la producción a partir de ésta, inevitablemente tendría repercusiones sobre el quehacer arquitectónico, tanto en su diseño como en el proceso constructivo. Wright, al igual que Le Corbusier, entendía que el advenimiento de la máquina tecnológica también tendría repercusiones en la vida misma, en la cotidianidad del usuario o habitante de las distintas edificaciones construidas bajo esta influencia. Consideramos que éstas fueron las únicas coincidencias entre el arquitecto norteamericano y el francés, ya que la forma de Wright de pensar la arquitectura, la ciudad e incluso el mundo, tomó caminos distintos a los de Le Corbusier. Basta con ver la realización material construida del pensamiento arquitectónico de uno y de otro, para

¹³⁶ Ibid. Pág. 636.

¹³⁷ Frank Lloyd Wright (Richland Center, 8 de junio de 1867, Phoenix, 9 de abril de 1959). Arquitecto, diseñador de interiores y escritor. Uno de los principales exponentes del modernismo de la arquitectura en E.U. Formado parcialmente en la Universidad de Wisconsin como ingeniero, dejó los estudios para trabajar en campo como arquitecto en Chicago. Algunas de sus obras más notables son La casa de la cascada, Fallingwater, en Mill Run Pensilvania (1936-1939), Unity Temple en Oak Park Illinois (1905-1908), y el Museo Guggenheim en la ciudad de Nueva York (1943-1959). Estas son algunas de las obras de Wright que fueron declaradas patrimonio de la humanidad por la UNESCO. Dentro de su estilo, Wright desarrolló el concepto de “arquitectura orgánica”, el cual trataba con la unidad entre el hábitat humano y la naturaleza, siempre buscando dar prioridad a la función por encima de la ornamentación.

dejar de lado toda duda sobre las diferencias entre éstos.

“En cuanto a la Belleza, la estandarización y su cruel pero honesta herramienta, la máquina, dotadas de una técnica comprensiva y desarrollada, podría hacer que nuestra propia civilización fuera hermosa en un sentido a la vez noble y nuevo. Estos elementos mecánicos, impotentes, ineptos, tan crueles por sí mismos, tienen unas posibilidades incalculables de belleza. A pesar de los abusos predominantes y redituables, la estandarización y la máquina están aquí para servir a la humanidad. Aunque puede que queden fuera del croquis, la imaginación humana puede utilizarlas como medios para dar más vida, una vida mejor a la comunidad.”¹³⁸

Wright, en una línea similar a la de Schopenhauer¹³⁹, tuvo que batallar con fantasmas del pasado disfrazados de simbolismos que poco tenían que ver con el contexto actual que debía moldear una nueva arquitectura. En lugar de repetir detalles de la época del renacimiento (Battista Alberti) en la arquitectura del siglo XX, en la que tanto los materiales constructivos a utilizar, como el proceso constructivo eran radicalmente distintos, para Wright era menester generar nuevas formas de arquitectura, y no caer en detalles meramente de ornamento sin sentido alguno: la función por encima del ornamento. Ahora, esto tampoco llevó a Wright a apoyar ciegamente las distintas formas de arquitectura contemporáneas a él, especialmente las que se estaban haciendo en Europa. Nuevamente en una línea similar a Schopenhauer, Wright cuestionó a sus contemporáneos, haciendo ver que su manera de abordar el pensamiento urbano-arquitectónico, se basaba en ideales que pecaban de una superficialidad que, para los ojos de Wright, lejos estaban de abordar los temas que la actual modernidad demandaba de la arquitectura; por lo que estos mismos ideales superficiales, sólo imponían límites tanto a la arquitectura, como a quien la habitaba.

A pesar del evidente funcionalismo arquitectónico al que Wright subscribía, y la afirmación de la tecnología como máquina tanto en el arte como en la cultura, el arquitecto norteamericano incorporaba nociones de índole romántica en su arquitectura: la imaginación como posibilidad infinita de creación del ser humano, misma que jamás podría ser abatida por la máquina. También trabajando a favor de un ideal de belleza en la arquitectura que construye fuertes lazos con la naturaleza, y un entendimiento de ésta,

¹³⁸ Wright, Frank Lloyd. *Arquitectura Moderna*. Espasa Libros. Paidós. Madrid. 2010. Pág. 225-226.

¹³⁹ Vid. Schopenhauer, Arthur. *Sobre la Cuádruple...* Capítulo segundo. Compendio de las principales enseñanzas sobre el principio de razón suficiente habidas hasta ahora.

que va desde un reconocimiento del entorno o contexto inmediato de la posible edificación, así como los materiales a utilizar para la construcción, y las propiedades de estos utilizados a favor de una arquitectura a la que Wright nombró *arquitectura orgánica*. Este término inevitablemente nos lleva a pensar tanto en Schelling, como en la arquitectura de Gaudí y Zumthor, donde claramente hay una conexión directa con la naturaleza como fuente de inspiración, así como con los materiales que darán forma a aquella edificación bañada por su entorno natural. Lo interesante del concepto de *arquitectura orgánica* de Wright, es que es plenamente consciente tanto de la máquina y la arquitectura, como de la naturaleza y la arquitectura. La *arquitectura orgánica* de Wright es:

“[...] una arquitectura que ya no es una escultura simbólica, sino una auténtica cultura que *hará crecer* edificios más espléndidos y bienes más hermosos, que serán fieles a la Naturaleza del objeto y más armónicos con la Naturaleza del hombre. Radical, con sus raíces allí donde corresponde – en el suelo –, esta arquitectura tendrá más probabilidades de vivir allí donde todo lo demás tuvo que morir o está muriendo.”¹⁴⁰

Imagen Fallingwater (Casa de la cascada), Mill Run, Pensilvania, E.U. (Frank Lloyd Wright, 1936-1939)



Esta fuerte influencia romántica en la arquitectura de Wright, estas fuertes raíces que amarraban a su arquitectura al suelo (al territorio) del cual sus edificaciones se desplantaban, es parte de la razón por lo que Wright sospechó de sus contemporáneos

¹⁴⁰ Wright, Frank Lloyd. *Arquitectura Moderna...* Pág. 180.

europeos y las soluciones urbano-arquitectónicas a las que éstos llegaban, especialmente el modernismo de Le Corbusier (¿Hegel para Schopenhauer?), que como vimos en el capítulo anterior, construyó o buscó construir con base en un ideal de un modernismo humanista basado en la tecnología, la máquina y la función. Este ideal logró materializarse en varias edificaciones a las que Wright caracterizó como arquitectura de “superficie y masa”¹⁴¹, término dirigido a señalar la aproximación meramente superficial y hueca, para los ojos de Wright, donde el volumen construido, sea a gran o a pequeña escala, contrastaba con los supuestos ideales humanistas por los que se estaba construyendo. Lejos de acercarse a una escala que se relacionara a lo humano y su naturaleza como tal, Wright resaltaba las contradicciones tanto en los ámbitos estéticos de las edificaciones, como en los ámbitos funcionales que debían responder a la escala humana del usuario, por lo que Wright se preguntaba:

“¿Acaso nos asusta que con el tiempo acabemos teniendo por ciudadanos a hombres mecánicos, meros corolarios de la máquina, si no tomamos precauciones?”¹⁴²

Imagen perspectiva y planta de Unity Temple, Oak Park, Chicago, E.U. (Frank Lloyd Wright, 1905-1908)



La máquina al servicio del hombre, no lo contrario, que era lo que denunciaba Wright sobre el modernismo lecorbuseriano. Es curioso y atinado, que hablara de un “hombre mecánico” surgido de las disposiciones formales de la arquitectura y planeación urbana resultante de las teorías de Le Corbusier, ya que nos ayuda a trazar una línea paralela al capítulo anterior, misma línea que llega a los territorios de Ballard. Wright

¹⁴¹ Ibid. Pág. 187. “[...] son los productos superficiales, mal contruidos de esa nueva y trivial estética de “superficie y masa” [...]”

¹⁴² Ibid. Pág. 188.

intuyó los posibles resultados del mundo mecánico construido a través de la arquitectura modernista, haciendo ecos futuros que reverberan en las imágenes distópicas construidas por Ballard, siendo *el hombre mecánico modernista* la condición misma de una posible extinción del ser humano, por la misma tecnología que supuestamente lo busca preservar.¹⁴³

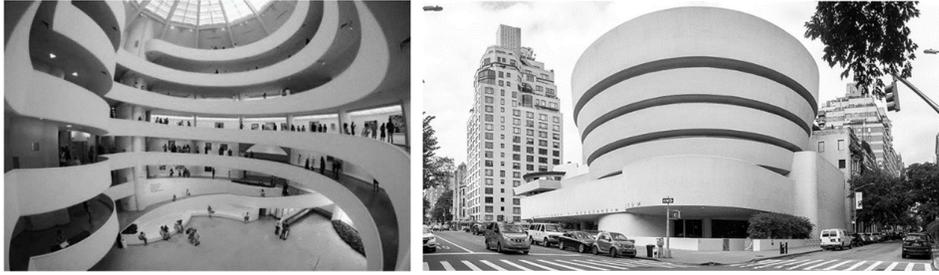
Si el hombre mecánico es el sujeto resultante del modernismo lecorbuseriano, la reafirmación de la individualidad junto a la concepción romántica de la arquitectura, así como su relación con la naturaleza, sería el equivalente al *sujeto wrightiano*. Toda cualidad artística, sea para la arquitectura o cualquier otra forma de arte, deberá partir de un reconocimiento de la individualidad del sujeto y su potencial imaginativo como fuente infinita de creación. Este reconocimiento de la individualidad para Wright nos sirve para reconectarnos con el pensamiento de Schopenhauer, alineamos al individuo wrightiano, con el sujeto como *objetidad de la voluntad* schopenhaueriano. El sujeto para Wright se define a partir de su individualidad proyectada más allá de su mera existencia como representación, para llegar así a un ideal artístico que parte de esta misma individualidad. El sujeto se imagina a sí mismo como individual y reconoce su cuerpo como tal, que, si volvemos a Schopenhauer, es su ventana a la voluntad. Al respecto de esto, Wright dice lo siguiente:

“La individualidad realizada es el entretenimiento superior del alma humana, la mayor de las obras de arte maestras. La individualidad es sagrada. Dediquemos esta república a multiplicar y elevar esa cualidad en el arte y la arquitectura de todos los hombres, en toda la vida.”¹⁴⁴

¹⁴³ Ibid. Vid. Introducción de Neil Levine. Pág. 67. “«Para preservar el aire y el paso, esta futura ciudad – continuaba Wright en un gráfico pasaje que anuncia la concepción de la distopía de J. G. Ballard acerca de las metrópolis modernas (por no hablar de la plasmación en Brasilia de las ideas de Le Corbusier)— consigna al individuo humano como unidad o factor a la casilla 337.611, bloque F, avenida A, calle número 127. Y no hay nada que pueda distinguir al número 337.611 del número 337.610 o del 27.643, sección D, intersección de 118 y 119». Se trata de la expresión de «un sistema mecánico apropiado para la extinción final del hombre.»”

¹⁴⁴ Ibid. Pág. 13.

Imagen interior-exterior de Museo Guggenheim, Nueva York, E.U. (Frank Lloyd Wright, 1943-1959)



Es importante aclarar, que esta misma individualidad wrightiana se presta muy fácilmente a múltiples interpretaciones con resultados que poco tienen que ver, en nuestra opinión, con la idea original de Wright. Una de las interpretaciones más trabajadas la dio una filósofa ya conocida por nosotros: Ayn Rand. Sin entrar mucho en detalle, la filosofía objetivista de Rand tiene su punto de partida en el egotismo, mismo que no es difícil, pero sí perezoso, anclarlo al sujeto individual wrightiano; incluso es bien sabido que Rand construyó a Howard Roark alrededor de la figura de Wright. Nuestra lectura de Wright es completamente opuesta a la de Rand, porque para nosotros el individuo wrightiano se define a partir del arte, como un sujeto que imagina y crea. Y esto se puede demostrar en la forma en la que Wright piensa al individuo en relación a la máquina y la tecnología, así como la relación del individuo con su comunidad. El mejor ejemplo de esto son las escuelas rurales para artistas que Wright pensó y proyectó. Escuelas donde los alumnos aprenderían a establecer nexos con la naturaleza por medio de trabajar la tierra: una suerte de escuela-granja que se asemejaría a una Bauhaus rural¹⁴⁵. Y es por todo esto que nos lleva a pensar que el sujeto individual de Wright, estaba más cercano a posturas alineadas al anarquismo, si le quisiéramos dar un gesto político, que a posturas capitalistas como las que Rand planteó. Wright era muy consciente del impacto de la arquitectura tanto en la naturaleza, como en la ciudad. Su visión de la arquitectura integral fue revolucionaria, al grado de confrontarse directamente, tanto con el modernismo de Le Corbusier, como con el estilo arquitectónico que imperaba en E.U. a principios del siglo XX. Por esto mismo, vale la pena construir un puente a una forma de pensamiento revolucionario que

¹⁴⁵ Vid. Ibid. Pág. 51. "Su objetivo era «armonizar el espíritu de la máquina» en un entorno educativo «indefectiblemente moderno» que funcionaría como una «escuela granja» en la que los estudiantes «se ganarían el sustento en la medida de lo posible a partir del cultivo de la tierra». En esta Bauhaus rural, la formación en bellas artes se combinaría con la formación en artes industriales, ambas bajo el paraguas de la arquitectura [...]."

nos defina políticamente al *sujeto-individuo* de Wright:

“In the midst of all the confusing ideological crosscurrents of our time, one question must always remain in the foreground: what the hell are we trying to make a revolution for? [...] to dissolve hierarchy, class rule and coercion –to make it possible for each individual to gain control of his everyday life? Is it to make each moment as marvelous as it could be and the life span of each individual an utterly fulfilling experience? [...] We need hardly argue the inane questions of whether individual development can be severed from social and communal development; obviously the two go together. The basis for a whole human being is a rounded society; the basis for a free human being is a free society.”¹⁴⁶

No deja de ser interesante que las posturas de Bookchin y su anarquismo sobre el desarrollo tecnológico, y lo que debiera hacer para el ser humano, se alinean con Wright en el territorio de la creación artística, una vez que las máquinas se ponen al servicio de la humanidad. Ambos piensan un mundo donde la máquina opera como aliciente al ser humano y su imaginación creativa, no como molde del sujeto mecánico. Otro personaje que pudiera servir de pivote entre Wright y Bookchin, un intermediario entre el pensamiento arquitectónico y el anarquista, es R. Buckminster Fuller¹⁴⁷. Su visión tecnológica sobre la “fabricación” de casas en serie debido a la escases y necesidad creadas en épocas de la postguerra. Su preocupación por el desperdicio y el medio ambiente y la sustentabilidad. Y su reflexión sobre la individualidad manifiesta, ya sea perdida o ganada, debido a la fabricación de estas *casas Dymaxion* (casas en serie); todo esto funciona como eje que se planta al centro, casi simétrico, entre el arquitecto y el anarquista, tejiendo de este modo condiciones para empezar a pensar en una arquitectura

¹⁴⁶ Bookchin, Murray. *Post-Scarcity Anarchism*. AK Press. Edinburgh. 2018. Pág. 141. “En el centro de todas las confusas contracorrientes ideológicas de nuestro tiempo, una pregunta siempre debe permanecer en primer plano: ¿por qué demonios estamos intentando hacer una revolución? ¿[...] para disolver las jerarquías, el dominio de clase y la coerción –para hacer posible que cada individuo tome control de su vida cotidiana? ¿Es para hacer que cada momento sea lo más maravilloso posible y que la vida de cada individuo sea una experiencia completamente satisfactoria? [...] Difícilmente necesitamos discutir las vanas preguntas sobre si el desarrollo individual puede separarse del desarrollo social y comunal; obviamente los dos van de la mano. La base para un ser humano completo es una sociedad integral; la base para un ser humano libre es una sociedad libre [...]” Traducción propia.

¹⁴⁷ Richard Buckminster Fuller (Milton, 12 de julio de 1895, Los Ángeles, 1 de julio de 1983). Arquitecto, diseñador, inventor, autor y futurista. Formado en la Milton Academy en Massachusetts y en la Harvard College. Es mayormente conocido por el avance en la estructuración del domo o cúpula geodésica, así como por el término o pensamiento Dymaxion, aplicado, en términos generales, a la fabricación en serie: desde casas, hasta automóviles, respetando una forma muy particular de diseño alineado a este término. Algunas de sus obras publicadas son *Operating Manual for Spaceship Earth* (1968) y *Synergetics: Explorations in the Geometry of Thinking*.

anarquista, con la conservación medioambiental y la sustentabilidad como soporte¹⁴⁸. Un análisis de esto mismo a partir de Frank Lloyd Wright como punto de partida, queda pendiente para un futuro trabajo, basta ahora con darle al sujeto wrightiano un contexto político que lo distinga de los demás sujetos analizados en este escrito. Dicho esto, volvemos al tema a seguir desarrollando: Wright nos presenta a un individuo que se define a sí mismo como condición de imaginación y arte, que vive en comunidad y está rodeado por la naturaleza. Un individuo que se planta en el suelo, se territorializa definiendo su mismo cuerpo, y que, en términos de Schopenhauer, se vuelve objetividad de la misma voluntad, pero que por su sola conciencia estética (condición de arte) tendría que ir *más allá* de la pura realización de su existencia como representación. ¿Qué sería o cómo sería este “más allá”? Es el camino que ahora debemos tomar dentro del pensamiento de Schopenhauer, pasar del plano de la voluntad al plano del arte. Éste es el plano de la intuición, la cual nos lleva a mirar nuevamente al mundo como representación.

“La aprehensión de una idea, su entrada en nuestra consciencia, se produce sólo gracias a un cambio en nosotros mismos que podría considerarse un acto de autonegación; ésta consiste en que el conocimiento se aparte enteramente de nuestra propia voluntad, es decir, que pierde totalmente de vista la preciosa prenda que se le había confiado y considera las cosas como si no afectaran a la voluntad. Sólo así se convierte el conocimiento en espejo puro de la naturaleza objetiva de las cosas. Toda verdadera obra de arte debe tener por origen y fundamento un conocimiento sometido a estas condiciones.”¹⁴⁹

Espejo puro de la naturaleza: Nostalgia (Italia, 1983) de Andrey Tarkovski



¹⁴⁸ Vid. Fuller, Buckminster. R. *Designing a New Industry*. En Ockman, Joan (editor). *Architecture Culture: 1943-1968, A Documentary Anthology*. (Pág. 86-92). Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation. New York. 2005.

¹⁴⁹ Schopenhauer, Arthur. *Mundo como Voluntad...* Pág. 807.

La objetividad de la voluntad, como la hemos estado presentando, es la consolidación del sujeto como cuerpo y mente. Es la territorialización de un individuo sobre un plano de existencia en la que la conciencia de sí mismo, como cuerpo de la voluntad, garantiza de alguna forma un asomo a la ventana de nuestra esencia común a todas las cosas. Pero ahora precisamos cambiar de plano por completo, para pasar a uno donde dejamos de lado *lo subjetivo*, para entrar a un plano de *lo objetivo*. Donde el sujeto tendría que olvidarse de sí mismo, para abrirse por completo al objeto que se encuentra frente él. Este olvido del sujeto es un olvido de la voluntad, que necesariamente será también un olvido del Yo.

Como vimos anteriormente, *el querer* en el sujeto, más que una interiorización de este querer sometido a una estructura de tiempo, es la forma en la que se manifiesta el Yo del sujeto. Todo este movimiento se explica en el principio de razón a través de la ley de motivación. El nuevo plano al que estamos intentado guiar al sujeto, debe dejar de lado esta ley, ya que para que el sujeto alcance este nuevo plano o estado, la voluntad debe guardar silencio, y a partir de este silencio, el sujeto puede dejar de lado a su Yo, que es lo que toma la forma de la voluntad en todo su infinito querer, reforzando más al ego y colocando al sujeto por encima del objeto. Por lo que es necesario invertir la fórmula, desvaneciendo al sujeto en el objeto y construyendo un plano de *lo objetivo*, y es este plano donde se puede entender que se pasa del sujeto, o individuo como unidad y cuerpo de la voluntad, a un plano donde la voluntad calla y el sujeto se vuelve objeto, y no sólo un objeto, sino todos los objetos; es decir, el *sujeto-unidad* se vuelve ahora *sujeto-múltiple*.

“En este sentido se puede atribuir a todo hombre una existencia doble. Como voluntad, y por eso como individuo, es sólo una y nada más que uno, y como tal tiene mucho que hacer y que sufrir, mientras que como contemplador puramente objetivo es el sujeto puro del conocimiento, en cuya conciencia existe únicamente el mundo objetivo; como tal es *todas las cosas*, en la medida que percibe, y su existencia en él no comporta carga ni fatiga algunas.”¹⁵⁰

Mientras que la *objetividad de la voluntad* es la afirmación del individuo como cuerpo y como el Yo que nunca deja de querer, el *sujeto puro del conocimiento* es la ausencia de esa eterna necesidad, la carencia de voluntad y el olvido completo del Yo. Lo

¹⁵⁰ Ibid. Pág. 811.

que esto genera es una consciencia total del mundo objetivo, una percepción del objeto sin límite y absoluta por parte del sujeto, y la consecuente transformación figurada del sujeto en objeto, y del objeto en sujeto. Para Schopenhauer, éste es el proceso de creación del genio¹⁵¹ y el estado o plano en el que habita su imaginación creativa, pero también es el estado que el arte puede detonar en el sujeto que percibe. La voluntad calla y el principio de razón, con su encadenamiento sin fin de causas y efectos se abandona, todo para que el individuo que conoce pueda convertirse en el *sujeto puro del conocimiento*.

La existencia doble del mismo sujeto que se despliega de uno a lo múltiple: uno es el individuo que es movido por la voluntad, mientras que el otro es el sujeto múltiple que tiene que ver con *la idea*¹⁵², misma que Schopenhauer trabaja a partir del concepto platónico. Nosotros en este punto podemos expandir este concepto a través de Kant¹⁵³, para así abarcar un mayor territorio que sirva como cimiento de la exposición a seguir. La *idea* para Schopenhauer es el correlato del *sujeto puro del conocimiento*, es la manera en la que se objetiva la voluntad en el arte, tanto para el artista, como para aquél que la observa. Nos parece que esto se alinea con la *idea estética* de Kant, que es “aquella representación de la imaginación que mueve mucho a pensar, sin que pueda tener, no obstante, ningún pensamiento determinado, es decir, concepto adecuado”¹⁵⁴, contraria a la *idea racional* que es “un concepto que no puede tener ninguna intuición (representación de la imaginación) adecuada [...]”¹⁵⁵ (obviando aquí la relación de ésta con el principio de razón). Schopenhauer como trabaja la *idea* es en paralelo a la *cosa en sí*: Platón de la mano de Kant. Aquí nosotros expandimos esa comunión por medio de estos conceptos kantianos, en especial la relación entre la *idea estética* y el *sujeto puro del conocimiento* a través de la imaginación como fuerza creadora. Podemos ahora identificar al individuo volente instaurado en la voluntad que sólo quiere, al sujeto que crea y contempla de manera estética, usando la imaginación como motor. Por esto mismo, para Schopenhauer:

¹⁵¹ Vid. Ibid. Complementos al Libro tercero. Capítulo 31. Del genio. Pág. 816

¹⁵² Vid. Ibid. §31. Pág. 198. Schopenhauer trata a la par *la cosa en sí* kantiana y *la idea* platónica.

¹⁵³ Vid. Kant, Immanuel. *§De las facultades del espíritu que constituyen el genio*. En Kant, Immanuel. *La Crítica del Juicio*. Editorial Losada S.A. Buenos Aires. 2018

¹⁵⁴ Ibid. Pág. 164.

¹⁵⁵ Ibid. Pág. 164-165.

“Sólo cuando un individuo que conoce se eleva del modo descrito a puro sujeto del conocer y, con ello, el objeto contemplado se eleva a su idea, el *mundo como representación* se manifiesta de un modo completo y puro, y acontece la perfecta objetivación de la voluntad, pues sólo la idea es su objetividad *adecuada*.”¹⁵⁶

Siguiendo este mismo ejercicio de creación de conceptos duales, valdría la pena hacer lo mismo respecto a la voluntad. El individuo volente es manifestación tanto de su voluntad como individuo, su voluntad consciente como ser humano, así como de la *Voluntad* como aquello que “engloba todas las fuerzas del mundo y de la naturaleza, sean conscientes, semiconscientes, inconscientes o, incluso, totalmente ciegas”¹⁵⁷. Lo que sujeto puro del conocer alcanza a contemplar es la Voluntad objetificada en idea. Más adelante veremos cómo es que Schopenhauer construye su edificio estético en relación a la Voluntad, pero por el momento hacemos uso de la conceptualización de Rosset para mejor apuntalar esta división en el sujeto, aquél que tiene la facultad de representar tanto ideas racionales como estéticas. Aquél que es presa tanto de su voluntad, como de la Voluntad. Aquél que es individuo y sujeto puro del conocer. Y finalmente aquél que es tanto voluntad como representación.

¹⁵⁶ Schopenhauer, Arthur. *Mundo como Voluntad...* Pág. 207.

¹⁵⁷ Rosset, Clément. *Escritos sobre Schopenhauer*. Pre-Textos. Valencia. 2005. Pág. 72-73. Es importante hacer esta división con el concepto de voluntad en Schopenhauer; especialmente cuando se habla en paralelo de la voluntad que calla, junto al arte como Voluntad objetificada. Entiéndase la primera como voluntad humana, y la segunda como esencia de todas las cosas.

jerárquica, donde la arquitectura, debido a sus propiedades o características, mismas que iremos desglosando en lo sucesivo, ocupa el lugar más bajo de objetivación de la voluntad. Dentro de las artes plásticas, aquello que trate de forma directa con la *belleza humana*¹⁵⁸, tendrá mayor gradación de objetivación: llámese pintura y escultura. Seguimos ascendiendo por la pronunciada pendiente de la gráfica de grados de Schopenhauer, y llegamos con el poeta, el cual “percibe la idea, la esencia de la humanidad, fuera de toda relación, fuera de todo tiempo, es decir, la adecuada objetividad de la cosa en sí en su grado más elevado”¹⁵⁹, dándole a la poesía la posición más elevada dentro de la jerarquía de objetivación de la voluntad. Por lo tanto, hay un acomodo casi simétrico (hacemos énfasis en el “casi”) en lo opuesto, entre la arquitectura y la poesía. Donde lo que diferencia a ambas, y en general a la arquitectura del resto de las artes, tiene que ver con la manera en la que se nos ofrece el objeto. En palabras de Schopenhauer:

“La arquitectura se distingue de las artes plásticas y de la poesía en que no ofrece una copia, sino la cosa misma; no reproduce, como hacen aquellas, la idea conocida, con lo cual el artista le presta sus ojos al espectador, sino que aquí el artista simplemente dispone del objeto para el espectador, le facilita la concepción de la idea haciendo que el objeto real e individual exprese su esencia de una manera clara y completa.”¹⁶⁰

Si profundizamos más sobre los grados de objetivación, encontramos que, dentro de la poesía, pero también aparte de ésta¹⁶¹, es la tragedia, con toda su claridad frente a la voluntad y sus terribles dimensiones, aquella que nos hace ver el grado más elevado de la objetivación de la voluntad. Por último, en esta breve presentación sobre las artes y su relación con la voluntad dentro del sistema de Schopenhauer, nos queda la música, la cual queda al margen de esta línea ascendente de grados de objetivación, lo que nos parece importante resaltar por motivos que más adelante explicaremos. Por lo pronto, basta con dejar claro el lugar que ocupa la música dentro del (anti) sistema schopenhaueriano:

¹⁵⁸ Schopenhauer, Arthur. *Mundo como Voluntad...* Pág. 247. “*Belleza humana* es una expresión objetiva que designa la más perfecta objetivación de la voluntad en el grado más elevado de su cognoscibilidad, que es la idea del hombre en general, expresada completamente en la forma intuitiva.”

¹⁵⁹ *Ibid.* Pág. 271.

¹⁶⁰ *Ibid.* Pág. 244.

¹⁶¹ Vid. Rosset, Clément. *Escritos sobre...* Pág. 176. Rosset trabaja esta escisión de manera clara y precisa.

“Ésta ocupa un lugar totalmente aparte del resto de las artes. En la música no reconocemos la copia, la reproducción de idea alguna de los seres del mundo; sin embargo es un arte tan elevado y grandioso, y actúa tan poderosamente en lo más interior del hombre, y éste lo entiende de manera tan completa y profunda, que constituye un lenguaje universal cuya claridad supera incluso a la del propio mundo intuitivo.”¹⁶²

Una vez presentado de manera general el territorio del arte para Schopenhauer, es momento de empezar a tejer los conceptos antes presentados en el ámbito de la arquitectura, y lo que ésta implica como arte para nuestro pensador. Para Schopenhauer, la arquitectura se define como resistencia, en la forma de rigidez ante la gravedad que eternamente ejercerá su fuerza sobre cualquier edificación, tal como la voluntad lo hace con el ser humano. También se define como dureza en cuanto a los materiales que utiliza para construir y edificar, y las propiedades naturales de estos mismos. Y finalmente hay una relación directa con la naturaleza en cuanto a la contemplación de la misma, *lo bello* y *lo sublime*¹⁶³ se transmite de forma similar en el mundo de lo orgánico, así como en la arquitectura.

“[...] la lucha entre la gravedad y la rigidez es el único material estético de la bella arquitectura: su tarea es hacer resaltar esa lucha de una manera compleja y perfectamente clara. Cumple con esta tarea impidiendo a esas fuerzas indestructibles seguir el camino más corto para satisfacerse, y haciéndolas dar un rodeo para contenerlas [...]”¹⁶⁴

Podríamos agregar a estas características, la importancia de la luz en el arte para Schopenhauer, en especial para la “bella arquitectura”, donde tomamos uno de sus fragmentos, en el cual nos presenta un escenario donde queda explícita la forma en la que la luz, y sus propiedades, levantan al objeto arquitectónico:

“Supongamos que en el más riguroso invierno, cuando la naturaleza queda totalmente congelada,

¹⁶² Schopenhauer, Arthur. *Mundo como Voluntad...* Pág. 282.

¹⁶³ Vid. Ibid. §39. Pág. 230. “Sabemos que este sentimiento [lo sublime] es idéntico al de lo bello en su condición fundamental, es decir, en el conocimiento puro y libre de volición y en el conocimiento de las ideas situadas al margen de toda relación determinada por el principio de razón [...] Sabemos, además, que el sentimiento de lo sublime sólo se diferencia del sentimiento de lo bello por la siguiente adición: la elevación por encima de la relación hostil que se reconoce entre el objeto contemplado y la voluntad en general.”

¹⁶⁴ Ibid. Pág. 241.

vemos los rayos del sol de poniente reflejados por bloques de piedra; iluminan sin calentar, es decir: sólo favorecen al modo de conocimiento más puro y no a la voluntad. En este caso, la contemplación del bello efecto de luz en esos bloques nos transporta, como toda belleza, al estado de conocimiento puro[...].”¹⁶⁵

La gravedad, la rigidez, la dureza, la luz bañando la edificación; a esto podemos agregar la cohesión que tiene la edificación como unidad arquitectónica, así como la claridad que debe tener esta edificación para mostrar todo lo anterior. ¿Es esto todo lo que tiene que ofrecernos la arquitectura como arte según el sistema de Schopenhauer? Para responder de forma negativa a esta pregunta, es necesario adentrarnos más, y desenterrar algunas ideas que se esconden dentro del mismo sistema y las palabras de Schopenhauer. Y la clave para esto se encuentra en aquello que distingue a la filosofía de Schopenhauer: el cuerpo, y más preciso aún: el cuerpo del sujeto puro del conocimiento, el sujeto schopenhaueriano (Diagrama 24).

Toda la exposición previa sobre la realización del individuo como cuerpo de la voluntad, como objetividad de la voluntad, es la forma del pensamiento de Schopenhauer de tomar una consciencia corporal de sí mismo, de ser materia de la voluntad. Para nosotros es la forma en la que presenta una oportunidad de crear una nueva condición de posibilidad para contemplar la arquitectura, a través de un cuerpo que se descubre como tal, frente a un edificio. En el capítulo anterior analizamos las diferentes relaciones de sujeto y objeto en términos de conexiones de fuerzas y poder, ahora se nos presenta la oportunidad de corporeizar al sujeto y plantarlo fuera y dentro del objeto. Este gesto corporal es tanto condición de una posible contemplación, como una manera de distinguir a la arquitectura de las demás artes: la arquitectura y la necesidad del cuerpo que habita los espacios. Esta forma de estar o habitar viene desde la concepción del arquitecto, que a su vez busca esta corporeidad de sí mismo en la planeación de los futuros espacios, así como de quien habitará o simplemente contemplará la obra arquitectónica. El cuerpo en la arquitectura se asemeja a un actor dentro de un escenario, listo para iniciar con la interpretación. O a una danza que está por comenzar, una vez que el bailarín está preparado y consciente de los movimientos que está por hacer. El cuerpo del sujeto frente al objeto dentro de los márgenes de la arquitectura, va más allá de una mera proporción de escala, o de una función o utilidad, que bien sabemos que también forma parte del

¹⁶⁵ Ibid. Pág. 231.

proceso arquitectónico; sino que es la condición que conecta al arquitecto que proyecta con el contemplador que habita, todo a través del cuerpo. Tanto el pintor como el escultor, por más que tomen a la forma humana como modelo, como aclara Schopenhauer, crean su obra a partir de la forma humana, pero la contemplación posterior a la creación, no involucra a todo el cuerpo. No se crea este juego entre el exterior y lo interior, entre lo abierto y lo cerrado. Donde por medio del cuerpo, entre otras cosas, se puede sentir los distintos espacios. En cambio, en la pintura y escultura, se podría decir que se da un proceso de interiorización de la obra que se contempla, en el que posteriormente se crearía la condición para el plano del sujeto puro del conocimiento. Lo mismo pasa con la poesía a través de las palabras, pero eso se verá más adelante. Por lo pronto, basta con identificar este proceso de contemplación, tanto exterior como interior, que parte de una corporeidad que se planta como tal frente al objeto, y que, a nuestra manera de ver, nos sirve como característica adicional para sumar grados de objetivación de la voluntad dentro del sistema de Schopenhauer.

Arquitectura y naturaleza: Nostalgia



En las imágenes podemos ver a la arquitectura en conjunto con la naturaleza: agua, vegetación y muros de cantera, que en algún momento se levantaron para territorializar un sitio en específico, y que ahora son la conjunción espacio-objeto completamente tomados por la naturaleza. Plano reterritorializado por su entorno, que nos lleva a una contemplación que nos obliga a mirar el todo en conjunto. La naturaleza, o para ponerlo en términos de Schopenhauer, la voluntad, ejerció su fuerza venciendo a la arquitectura con su rigidez y dureza. La voluntad, por medio de la gravedad y la fuerza de la naturaleza, se dio paso dejando en ruinas lo que anteriormente fue una batalla emprendida por la arquitectura contra ella, materializada en una edificación. Sin embargo, podemos ver en ambas imágenes que se asoman dejos de una posible contemplación estética de la

edificación. De acuerdo a Schopenhauer, la rigidez de la arquitectura es uno de los elementos de objetivación de la voluntad: la resistencia ante el impulso de la gravedad y la forma en la que ésta resista se da a través de la disposición material construida. Es una de las posibilidades de la arquitectura de presentarse como arte. En cambio, y gracias a Tarkovski y su poética construida a base de imágenes, nos facilita el goce sin volición que eleva a este edificio parcialmente derruido, y completamente tomado por la naturaleza, a una contemplación próxima al estado puro del conocer. En las imágenes vemos a quien está habitando dicho edificio, el personaje Andrei Gorchakov, completamente inmerso en la edificación, y nosotros junto al personaje, como sujetos múltiples en tanto a la relación con el objeto mismo, como con todo su contexto que claramente forma parte del mismo. Tarkovski y su poética del espacio, transforma las imágenes en objeto (edificio) en consonancia con el sujeto (Gorchakov), construyendo de esta forma, y frente a nuestros ojos, al sujeto puro del conocimiento, y haciéndonos parte a nosotros del goce estético que sería estar habitando aquellos espacios. A través de Gorchakov se nos permite pensar, o incluso sentir, la relación que la arquitectura tiene con la naturaleza, misma que tratamos en el primer capítulo con el Universo, la Naturaleza, y el infinito de Schelling. La presencia de este sujeto y su corporeidad que ocupa los distintos espacios, nos lleva a nosotros a ocupar esos mismos espacios a través de él. Con esto, pensamos que se crea una nueva condición para una apreciación artística de la arquitectura, misma que va más allá de los límites de la gravedad, y su contraparte arquitectónica en la rigidez y la dureza.

Gravedad y rigidez: Nostalgia



Arquitectura en ruinas, que aparenta que siempre fue su intención desplantarse del mismo césped que ahora ha tomado los pisos, y que también muestra que quizá nunca hubo la intención de techar la edificación, al menos que el techo fuera el mismo cielo que

cubre al edificio y lo baña de luz natural. Con estas imágenes, regresamos a la cita antes mencionada de Schopenhauer sobre la luz y los bloques de piedra iluminados, para poder así pasar al tema de la materialidad en la arquitectura, y las posibilidades que ésta tiene para manifestar cualidades artísticas que vayan más allá de la dureza o rigidez. Contrario a lo que vimos con Schelling, para Schopenhauer “la materia como tal no puede ser representación de una idea [...]”¹⁶⁶, ya que es mera causalidad en cuanto a que opera como nexo entre la idea y el fenómeno. Se podría agregar que el proceso de construcción también sigue un orden causal, y como vimos anteriormente, la causalidad forma parte del principio de razón, de aquí que Schopenhauer consecuentemente vuelve a la materia el engranaje de conexión entre la idea y el fenómeno. Sin embargo, la materia, propiamente el material con el que se construye, puede no ser en sí mismo la idea, pero la manera en que se utiliza, especialmente si se aprovechan sus propiedades, aproximan al objeto arquitectónico a la belleza, y a una posible generación de goce estético que, en última instancia, nos guíe al estado del sujeto puro del conocimiento. Wright toma como ejemplo al arte antiguo japonés, como modelo para expresar sus ideas sobre el arte, en el que una de las características de mayor importancia para la consolidación del arte en Japón, es precisamente la materialidad de los distintos objetos, y el respeto a esta materialidad en cuanto a sus características naturales, mismas que se reflejan en el objeto artístico, y por ende en la arquitectura. El principio de este tratamiento material en el arte es muy sencillo, es simplemente dejar a la madera ser madera, y permitirle a la piedra ser piedra¹⁶⁷. Esto alineado a una espiritualidad que comulga con la naturaleza, y tiene una impresión directa en aquello que forma parte del objeto para ser artístico, y aquello que no lo hace:

“He aquí, pues, una especie de ideal espiritual de una simplicidad natural y, por tanto, orgánica. En consecuencia, todo el arte japonés con su exuberancia imaginativa y su elegancia orgánica (ningún helecho recién brotado la tuvo en tal magnitud) era un estudio práctico de la eliminación de lo insignificante.”¹⁶⁸

Schopenhauer, fiel a su idea de arquitectura en cuanto lucha entre gravedad y

¹⁶⁶ Ibid. Pág. 240.

¹⁶⁷ Vid. Wright, Frank Lloyd. *Arquitectura Moderna...* Pág. 147.

¹⁶⁸ Ibid. Pág. 146-147.

rigidez, castiga cualquier otro material que no sea piedra, debido a que las propiedades de resistencia de este material son las adecuadas para hacer frente a la implacable gravedad, que constantemente imprime su fuerza sobre cualquier edificación erguida. Como contraejemplos a la piedra y sus propiedades, Schopenhauer usa la piedra pómez para resaltar que un edificio construido con este material, daría una sensación de “apariencia de edificio”¹⁶⁹. Mientras que la madera restaría sensación de rigidez, lo que hace que “el significado y la necesidad de todas las partes”¹⁷⁰ que conforman la totalidad del edificio, se manifiesten mucho más débilmente en un edificio construido con este material. Por esto mismo, es que Schopenhauer sentencia que “ninguna obra arquitectónica bella puede ser de madera, por mucho que este material acepte todas las formas”¹⁷¹. Con esto hacemos notar posturas contrarias entre Schopenhauer y Wright sobre lo que implica cada material en la arquitectura. Pero también surge una similitud entre ambos, si se quiere en un aspecto más técnico en cuanto a arquitectura y construcción; y esta similitud está en la noción de Schopenhauer sobre la finalidad que debe cumplir el material para el objeto arquitectónico. Mientras que uno habla de la piedra y sus propiedades de rigidez, el otro habla de un ideal espiritual que se conecta con la naturaleza orgánica de cada material, pero siempre en relación al objeto construido con dicho material, que, en el caso de la arquitectura japonesa antigua, era la madera. El filósofo y el arquitecto divergen en cuanto a qué material debiera utilizar la arquitectura, pero coinciden en que dicho material, contiene ciertas propiedades que deben cumplir un fin último junto al objeto arquitectónico. Sobre la materialidad en la arquitectura, Wright dice lo siguiente:

“Los materiales tienen una vida propia que puede entrar en la del edificio para darle más vida. Aquí algunos principios muestran su semblante. Es el semblante de la simplicidad orgánica. El orden surge del caos. Ahora la palabra «orgánico» cobra un nuevo sentido, ¡un sentido espiritual! Y en ese sentido hay esperanza.”¹⁷²

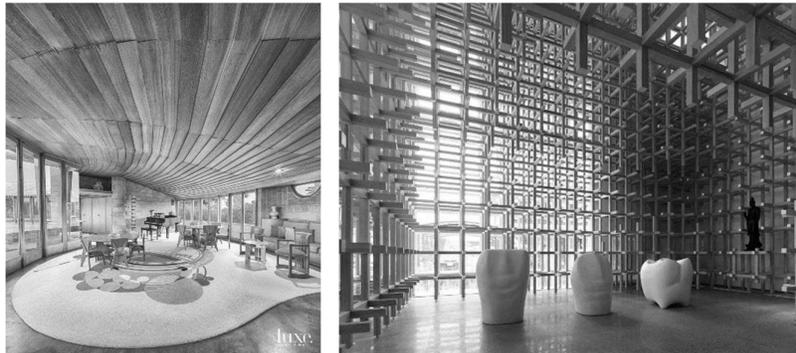
¹⁶⁹ Schopenhauer, Arthur. *Mundo como Voluntad...* Pág. 242.

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ *Ibid.* Pág. 242-243.

¹⁷² Wright, Frank Lloyd. *Arquitectura Moderna...* Pág. 183.

Arquitectura y madera: (Interior de la casa David Wright, Frank Lloyd Wright, Phoenix, AZ, E.U., 1950; e interior de Museo y centro de investigación Prostho, Kengo Kuma¹⁷³, Kasugai, Japón, 2008-2010)



Complementamos las palabras de Wright con las de Schopenhauer:

“Por ello, la belleza de un edificio reside realmente en la conveniencia evidente de cada parte, no para el propósito externo y arbitrario del hombre (a este respecto la obra pertenece a la arquitectura útil), sino directamente para la estabilidad del conjunto, en el que la posición, el tamaño y la forma de cada parte han de guardar una relación tan necesaria que si se quitase alguna parte el todo posiblemente se derrumbaría.”¹⁷⁴

Estas palabras de Schopenhauer nos llevan a considerar que su forma de entender la arquitectura, puede alinearse con algunos aspectos del modernismo arquitectónico del siglo XX, y en especial con la arquitectura y pensamiento de Frank Lloyd Wright. Schopenhauer tira líneas paralelas entre la finalidad de los materiales, los espacios, y las proporciones de las formas del objeto arquitectónico construido. Una estabilidad que pende de una exactitud necesaria entre todas las partes que conforman al objeto, en la medida en que si algún elemento es alterado, se corren riesgos tanto estructurales como estéticos: rigidez y belleza en conflicto. Cada parte del todo arquitectónico cumple una función, y esta relación existe tanto para lo que se sustrae del todo, como lo que se

¹⁷³ Kengo Kuma (Yokohama, Prefectura de Kanagawa, 8 de agosto de 1954). Arquitecto y uno de los mayores representantes de la arquitectura contemporánea japonesa, fundador del estudio Kengo Kuma & Associates en 1990. Estudió en la Universidad de Tokio. Algunas de sus obras más notables son el Centro de Información Turística y Cultural en Asakusa, Taito, Tokio (2009-2012), Estadio Olímpico de Tokio (2016-2019), el Museo de la Cultura Kadokawa en Tokorozawa, Prefectura de Saitama (2020). Kengo Kuma representa a través de su arquitectura, una relectura de la arquitectura tradicional japonesa a través de los ojos del s XXI. Naturaleza y tecnología mezclados en el uso de distintos materiales que visten sus edificios, siempre manteniendo un aura de tradición.

¹⁷⁴ Schopenhauer, Arthur. *Mundo como Voluntad...* Pág. 242.

adiciona.

“También la forma de cada parte ha de ser determinada por su finalidad y su relación con el todo, no por el capricho [...] Las ornamentaciones de los capiteles, etc. pertenecen a la escultura y no a la arquitectura, y ésta meramente los admite como adornos añadidos que bien podrían suprimirse. De acuerdo con lo dicho, para comprender una obra arquitectónica y disfrutar de ella es absolutamente necesario tener un conocimiento inmediato e intuitivo de su materia en cuanto al peso, la rigidez y la cohesión.”¹⁷⁵

Es difícil leer estas palabras sin pensar en esto como un antecedente, tanto al modernismo en la arquitectura de Wright y Le Corbusier, como a la desornamentación radical de Loos¹⁷⁶, donde el objeto arquitectónico debe ser el resultado de una limpieza de cualquier ornamento que estorbe al propósito útil, y de operación de cualquiera que sea la función de dicho edificio. En términos filosóficos, y como pequeño paréntesis, podemos pensar esto como un gesto intencional de Schopenhauer para marcar una diferencia con sus antecesores, e incluso con su mayor influencia, Kant. Es innegable la influencia del pensamiento de Kant sobre el de Schopenhauer, pero si acaso se nos pidiera delimitar la diferencia entre ambos, podríamos decir que las más importantes son: primeramente, la concepción de la *cosa en sí* kantiana está dentro del territorio de *lo incognoscible*, mientras que la voluntad schopenhaueriana se posa sobre el territorio de *lo inconsciente* como “dominio de experimentación privilegiada”¹⁷⁷: Rosset dilucida esta diferencia de manera muy puntual. La segunda diferencia es la corporeidad o la presencia del cuerpo en el mundo de la voluntad y la representación, esto como “origen del acto de pensamiento”¹⁷⁸: este punto se lo leímos de rebote a Bifo, y nos pareció simple y atinado a la vez. Por último, y siendo la diferencia que más podría vibrar con el tono general de

¹⁷⁵ Idem.

¹⁷⁶ Adolf Loos (Brün, antiguo Imperio Austro-Húngaro, ahora Brno en la República Checa, 10 de diciembre de 1870, Viena, 23 de agosto de 1933). Arquitecto y escritor. Una de las mayores influencias del movimiento modernista de la arquitectura, especialmente por su texto *Ornamento y delito* (1913). Estudió en la escuela profesional de Reichenberg y en la Politécnica de Dresde, para posteriormente mudarse unos años a Chicago para trabajar como albañil. Algunas de sus obras más notables son La Sastrería Goldman & Salatsch, o la Casa Loos en Viena (1909-1911), Casa Steiner en Viena (1910), y la Casa Müller en Praga (1928-1930)

¹⁷⁷ Vid. Rosset, Clément. *Escritos sobre...* Pág. 31.

¹⁷⁸ Berardi, Franco “Bifo”. *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Caja Negra Editora. Buenos Aires. 2019. Pág. 80.

nuestro texto, es una diferencia de estilo, en la que, visto de esta manera, el funcionalismo y desornamentación del pensamiento de Schopenhauer, si se nos permite el término, se presenta como un gesto estético que distingue a un filósofo del otro. Si lo pasamos a la arquitectura, podríamos decir que el pensamiento de Kant equivale a una catedral gótica, mientras que el de Schopenhauer, y para seguir en los mismos términos de edificaciones religiosas, equivale a una iglesia construida a finales del siglo XX, donde de alguna forma ambos espacios fueron construidos buscando intenciones en común, pero el resultado construido difiere mucho estilística y estéticamente. Es importante mencionar que la relación entre el pensamiento de Kant con la arquitectura gótica, la estableció el mismo Schopenhauer en su *Crítica de la filosofía kantiana*:

“Su filosofía no tiene analogía alguna con la arquitectura griega, que presenta grandes y simples relaciones que se manifiestan de una sola vez a la vista; más bien recuerda poderosamente al estilo arquitectónico gótico. Pues una peculiaridad totalmente individual del espíritu de Kant es un particular gusto por la *simetría*, que ama la pluralidad variopinta para ordenarla y repetir la ordenación en subordinaciones, y así continuamente, igual que en las iglesias góticas.”¹⁷⁹

Kant y el gótico, Schopenhauer y el funcionalismo: (Interior de la catedral Iglesia de San Pedro, Colonia, Alemania, 1239-1880; e interior de la Iglesia de la luz, Tadao Ando¹⁸⁰, Osaka, Japón, 1988-1989)

¹⁷⁹ Schopenhauer, Arthur. *Mundo como Voluntad...* Pág. 1097. Apéndice, *Crítica de la filosofía kantiana*.

¹⁸⁰ Tadao Ando (Osaka, 13 de septiembre de 1941). Boxeador amateur y arquitecto autodidacta por medio de la lectura incisiva y viajes a distintas ciudades alrededor del mundo. Al igual que Kengo Kuma, es uno de los mayores representantes de la arquitectura contemporánea japonesa. Fundó Tadao Ando Architect & Associates en 1970. Algunas de sus obras más notables son la Casa Azuma en Sumiyoshi, Osaka (1975-1976) el Chichu Art Museum en Naoshima, Prefectura de Kagawa (2002-2004), Centro Roberto Garza Sada de Arte, Arquitectura y Diseño en Monterrey, Nuevo León, (2010-2013). La arquitectura de Tadao Ando podría leerse como una síntesis entre funcionalismo y modernismo occidental, con la simpleza tradicional y cultural japonesa, siempre interesado en el contexto natural que rodea a su arquitectura.



Schopenhauer tiende hacia cierto funcionalismo con sus apuntes sobre arquitectura, pero no concede en su totalidad este funcionalismo a la mera utilidad del hombre, ya que así se perdería toda condición de contemplación estética. Por lo que se vuelve necesaria una relación de identidad con el mundo orgánico, para objetivar la voluntad y alcanzar el estado de sujeto puro del conocimiento. Esta relación con la naturaleza, con lo orgánico, es uno de los puntos en común entre la visión sobre la arquitectura de Schopenhauer y la arquitectura de Wright (relación con Universo y Naturaleza en Schelling), que como ya habíamos dicho, tiene una estrecha relación con la naturaleza a través de la creación artística del arquitecto en la operación de la imaginación, pero nunca dejando de lado las nociones del funcionalismo, que por definición, le dan la espalda a aquel estilo arquitectónico cargado de ornamentación innecesaria. Todo esto lo incorpora Wright en una arquitectura balanceada entre la belleza inherente a la naturaleza, la tecnología en cuanto a materiales y construcción, y la función y utilidad que deben regir al proyecto, siempre manteniendo un estilo sobrio que mezcla todos estos elementos. Utilizamos la luz en la arquitectura como elemento en común entre Schopenhauer y Wright, y también para seguir entretejiendo el pensamiento arquitectónico de ambos personajes. Aquí unas palabras de Wright sobre la luz:

“Las sombras eran la «pincelada» del arquitecto antiguo. Dejemos ahora que los «modernos» trabajen con luz, luz difusa, luz reflejada, luz refractada, esto es, con la luz por sí misma, sin sombras innecesarias.”¹⁸¹

¹⁸¹ Wright, Frank Lloyd. *Arquitectura Moderna...* Pág. 153.

A pesar del modernismo de Wright, de la incorporación de la tecnología y el advenimiento de la máquina, es evidente las fuertes raíces románticas en su pensamiento y en su arquitectura. Volvemos a hacer hincapié en sus raíces conectadas con la naturaleza y que devienen en lo orgánico, fuente de la creatividad humana y la imaginación como condición inigualable para todo quehacer del individuo, del sujeto. Esta doble relación entre lo tecnológico y lo romántico, entre la naturaleza y lo artificial, es principio clave para una lectura contemplativa del espacio arquitectónico, y para Wright era muy evidente tanto en su pensamiento, como en su quehacer arquitectónico:

“Sin embargo, creo que lo romántico, que esa cualidad del *corazón*, ese goce esencial que tenemos en la vida, puede volver a ser revivido en la industria moderna por medio de una imaginación humana adecuada. La imaginación creadora aún puede convertir nuestros prosaicos problemas en poesía [...].”¹⁸²

Ese rasgo existencial sobre el que el arte trabaja, explora y detona todo su potencial. Ese rasgo que la filosofía utiliza como motor, y pivote sobre el cual gira eternamente la problemática de la existencia humana. Ese rasgo es el que nos aproxima a la esencia de toda verdad, y tanto Wright como Schopenhauer, uno por medio del individuo que imagina, el otro a través del sujeto puro del conocimiento, nos aproximan a aquella esencia. Ambos con una mirada esencial que se soporta en ese rasgo existencial, y que a nosotros nos lleva a una mejor comprensión de una experiencia distinta del espacio arquitectónico: la experiencia contemplativa del sujeto puro del conocimiento y del sujeto que imagina:

“No sólo la filosofía, sino también las bellas artes trabajan en el fondo para resolver el problema de la existencia. Pues en todo espíritu que se entrega una vez a la contemplación puramente objetiva del mundo se despierta una tendencia, por oculta e inconsciente que sea, a comprender la verdadera esencia de las cosas, de la vida, de la existencia.”¹⁸³

Arte y vida, arte y belleza. La belleza en la arquitectura, de acuerdo a Schopenhauer, está en la clara exposición de su fin y en el camino más simple para llegar

¹⁸² Ibid. Pág. 155.

¹⁸³ Schopenhauer, Arthur. *Mundo como Voluntad...* Pág. 846.

a él.¹⁸⁴ Por otro lado, Kant nos habla de una *finalidad sin fin* como esencia de todo lo bello, lo que nos crea una aparente contradicción con Schopenhauer; sin embargo, es posible argumentar que ambos están en lo correcto, sólo en distintos planos de cognición o percepción del objeto artístico, en este caso, una edificación. Si nos enfocamos en la postura de Schopenhauer sobre la arquitectura, hablaríamos del proceso causal que existe en la arquitectura. La sucesión de eslabones que necesariamente debe ocurrir para poder erguir el objeto arquitectónico. Este proceso es el constructivo, y es precisamente el que lleva a la realidad material a cualquier edificación. Todo este proceso con un principio y un fin, y la forma en la que este proceso se lleva a cabo respetando y evidenciando ciertos lineamientos, es lo que Schopenhauer resalta como condición del estado de contemplación estética en la arquitectura. La parte de la ejecución de obra en la arquitectura es sumamente importante, y la finalidad a la que Schopenhauer se refiere, se posa sobre un plano técnico-constructivo, que obligadamente debe tener tanto un inicio como un fin. Y el cómo se lleva a cabo la transición entre estos dos puntos, es esencial para crear condiciones de contemplación estética: para construir un camino claro hacia lo bello.

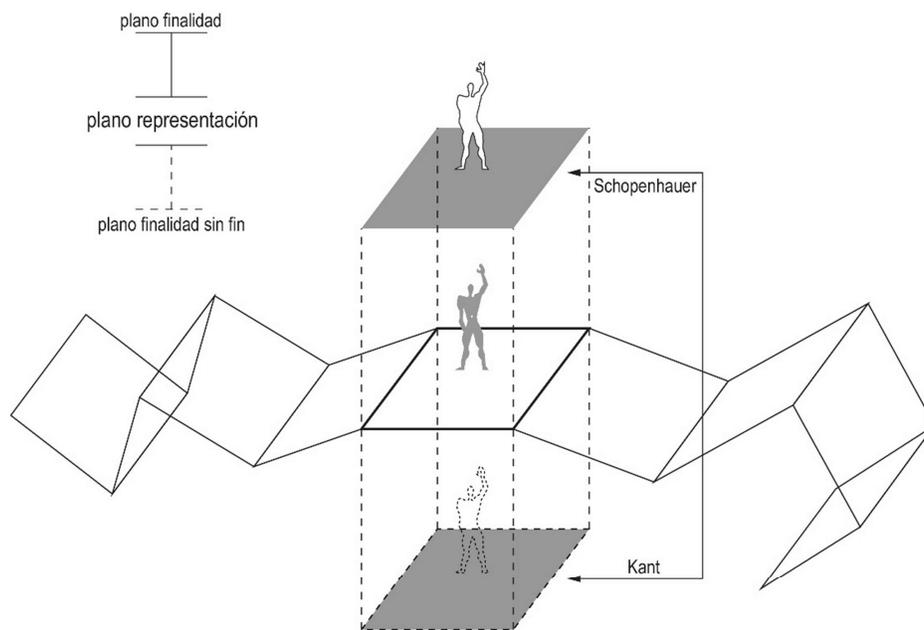
Por otro lado, y lo que hemos intentado desarrollar a lo largo de este capítulo, es una expansión del sentimiento de contemplación, o, dicho de otra forma, una ampliación de la manera en la que se percibe al objeto arquitectónico a través de su espacialidad, y sus distintas relaciones con lo material que lo construye. Esta ampliación la estamos construyendo por medio de la figura del sujeto puro del conocimiento (Kant y la finalidad sin fin). El sujeto múltiple que se pierde en el objeto, a tal grado que su Yo desaparece en el mismo objeto, desvaneciendo así sus límites que determinan tanto su inicio, como su fin, desdibujando *lo uno* que lo define como sujeto, por *lo múltiple* que lo pierde en el objeto. Sujeto desvanecido en el que cualquier finalidad converge con aquella del objeto, quedando ambas perdidas una en otra, delineando así, el definitivo olvido del Yo. Para comprender mejor todo esto, nos parece que el concepto kantiano de la *finalidad sin fin* es más adecuado debido al sentimiento de *lo eterno* al que éste nos lleva. Entendemos mejor la substracción subjetiva frente a la vista de *lo infinito* en el cual extraviar al Yo. Schopenhauer, en cambio, logra este extravío estableciendo límites finitos, lo que

¹⁸⁴ Ibid. Pág. 855. “[...] evitando, por consiguiente, hasta la apariencia de todo lo que carece de fin; sus intenciones, ya sean puramente arquitectónicas, es decir, constructivas, ya tengan como fin la utilidad, debe siempre realizarlas siguiendo el camino más corto y natural, de manera que la obra misma las muestre abiertamente.”

inevitablemente nos lleva a pensar en términos de una paradoja o una contradicción. Pero lejos de abrumarnos por esto, más bien tomamos este *pensamiento-paradoja* para buscar ampliar la contemplación estética. Sobre la complejidad en la comprensión de esta paradoja que se da en el arte, Tarkovski dice lo siguiente:

“Nos es posible ver un montón de cosas en el retrato, y al intentar captar su esencia vagamos a través de laberintos interminables sin encontrar una salida. Al darnos cuenta de que no podemos ver su fin, obtenemos un profundo placer. Una verdadera imagen artística da al espectador una experiencia simultánea de los más complejos y contradictorios –algunas veces mutuamente excluyentes– sentimientos.”¹⁸⁵

Diagrama 25: planos de contemplación artística.



Schopenhauer y la finalidad definida como cualidad de la objetivación de la voluntad en la arquitectura, resulta explícita en la arquitectura antigua, especialmente en la griega, la cual, a ojos de Schopenhauer, es el pináculo de la realización estética en la arquitectura¹⁸⁶. La manera en la que el filósofo entiende esto queda claro en cómo piensa de manera comparativa a la arquitectura gótica¹⁸⁷, sin restar o negar la inherente belleza

¹⁸⁵ Tarkovski, Andrey. *Esculpir el tiempo...* Pág. 120.

¹⁸⁶ Vid. Schopenhauer, Arthur. *Mundo como Voluntad...* Pág. 861.

¹⁸⁷ Vid. *Ibid.* Pág. 856-857.

que posee este estilo. Él contrapone los mismos elementos que le dan belleza, con la finalidad misma del objeto en relación a la voluntad, es decir, la relación eterna entre gravedad y rigidez como finalidad, y objetivación en esta misma. Mientras la arquitectura antigua deja ver sin tapujo alguno, el juego de confrontación y contención de la voluntad manifestada en la gravedad contenida por la rigidez; la arquitectura gótica tiene esta confrontación de manera opaca y aparentemente riesgosa a la vez. Esto es evidente en los esbeltos elementos que apunta a alcanzar alturas celestiales, y que demuestran que se contiene a la gravedad, a pesar de la aparente negación de toda rigidez o dureza, mismas que son intercambiadas por una estructura visualmente frágil, manifestada o construida a manera de verticalidad trazada por líneas, que a su vez se transforman en bóvedas y elementos ornamentales. Esta “endeble” verticalidad es una clara contraposición, en términos de Schopenhauer, a los fuertes trazos horizontales de la arquitectura griega, donde el ritmo de las columnas carga con todo el peso necesario, ni más ni menos, para manifestar así a la voluntad objetivada. Por esto mismo es que Schopenhauer argumenta que la arquitectura griega (antigua), estuvo concebida en un sentido puramente *objetivo*, mientras que la gótica se concibió de manera *subjetiva*. Como complemento a esto, Schopenhauer hace la siguiente comparación dentro del territorio de las artes:

“Siempre fiel a la naturaleza, la poesía clásica presenta una verdad y una exactitud absolutas, mientras que la romántica sólo nos da una verdad y una exactitud relativas, de manera análoga a la arquitectura girega frente a la arquitectura gótica.”¹⁸⁸

Debido a esta conexión que hace Schopenhauer entre lo romántico y lo subjetivo, contrario a lo objetivo que queda mejor representado en la arquitectura griega, retomamos las palabras de Wright, que como ya lo hemos dicho, pregonaba un retorno a un romanticismo¹⁸⁹ para la arquitectura moderna. Y para seguir complementando el diálogo que hemos estado construyendo entre el filósofo y el arquitecto, presentamos ahora lo que para Wright significaba la arquitectura griega. Es importante considerar todo lo expuesto aquí sobre el arquitecto, antes de leer su percepción de la arquitectura griega.

¹⁸⁸ Ibid. Pág. 871.

¹⁸⁹ Wright, Frank Lloyd. *Arquitectura Moderna...* Pág. 154. “La arquitectura, sin lo romántico, no podría inspirar nada, y degeneraría en una caja destinada simplemente a contener «*object d'art*», objetos que ella misma tendrá que crear y mantener.”

Especialmente la importancia de la materialidad tanto en el proceso constructivo, como en el resultado final edificado. La posible cualidad estética y la condición de contemplación que todo esto genera, no es otra cosa que la objetivación de la voluntad para Schopenhauer.

“Los griegos debieron de haber perdido toda noción de los materiales, o quizá éstos nunca fueron algo vivo para ellos. Para los griegos no existía esa simpatía con el entorno que yo percibía, ni ninguna otra les había servido de inspiración. ¿Qué evocaban estos edificios con sus arquivadas de piedra? Un breve examen mostró las líneas horizontales de madera, colocadas sobre columnas verticales también de madera, todas ellas delicadamente labradas para darles un aspecto refinado y elegante [...] la arquitectura no había sido más que una prostitución de lo nuevo, como una servil concesión al sumo sacerdote del viejo orden. En mano de los impecables griegos, la noble y hermosa piedra fue denigrada y obligada a servir en los edificios como una imitación esclavizada a la madera.”¹⁹⁰

Esta cita nos parece interesante, no porque contradiga al pensamiento de Schopenhauer sobre la arquitectura griega, sino que nos parece que aquí Wright se disfrazó de Schopenhauer para escribir estas palabras. Este párrafo sintetiza varias de las ideas del mismo filósofo sobre la finalidad de la arquitectura, la función y la forma en la que ésta debe consolidarse, la importancia de la materialidad dentro de esta función, y la alusión a la horizontalidad dentro del estilo griego. Sólo que aquí Wright denuncia que esa horizontalidad de forma natural alude a la madera como material constructivo, en lugar de la piedra que pretende ser madera. Con estas palabras retomamos y concluimos el apartado de la importancia de la materialidad para la arquitectura, y las condiciones que el uso de ésta puede generar para una mayor objetivación de la voluntad, que, dicho sea de paso, para Wright el arte antiguo japonés estuvo más cerca de alcanzar que los “impecables griegos”. Wright, al igual que Schopenhauer con el gótico, reconoce la belleza de la arquitectura griega, pero reprueba la reproducción de sus detalles en la arquitectura moderna. Para Schopenhauer, la arquitectura dio todo lo que tenía que dar hasta los griegos. Mientras que para Wright había que olvidar el pasado ornamental, y emprender un nuevo camino en la arquitectura, retomando sólo lo necesario del pasado. Dicho esto, nos parece que el mayor parecido entre Schopenhauer y Wright, además del puente que ambos cruzaron hacia el oriente, es en relación a su postura frente al pasado,

¹⁹⁰ Ibid. Pág. 178.

pero siempre con miras al futuro: uno desde la filosofía, el otro desde la arquitectura, ambos trazando líneas paralelas a un cierto romanticismo¹⁹¹.

El camino tomado hasta este momento, es uno que nos ha llevado a buscar una lectura de la arquitectura, que nos permita expandir nuestra percepción hacia una contemplación estética más completa. A través de la filosofía de Schopenhauer, y ayudados por la arquitectura de Wright y el cine de Tarkovski, hemos construido poco a poco esta lectura amplificadora de contemplación estética. Las bases que impone Schopenhauer son tales que construyó, a nuestra manera de verlo, una losa que limitó las posibilidades de contemplación en la arquitectura. Sin embargo, a través de los conceptos del mismo Schopenhauer, vemos que es posible tirar una línea de fuga que atraviese esa losa, para generar nuevas posibilidades o condiciones de contemplación estética. Por medio del sujeto puro del conocimiento habitando físicamente los espacios, mientras ambos (sujeto-objeto) son tomados por la naturaleza, por la luz, por la materialidad de la arquitectura, creemos que hemos podido sentar las bases para estas condiciones buscadas. Se nos presenta ahora un camino adicional para un nuevo trazo, o quizá es la misma línea de fuga que ahora toma un nuevo camino, para presentarnos una nueva posibilidad de apreciación estética, y ésta sería por medio de hacer nuevamente una conexión con la música, ahora dentro del mundo de la voluntad y la representación, sin olvidar que ya hicimos esta misma conexión en el mundo de lo real e ideal de Schelling.

Anteriormente en este mismo capítulo, expusimos la importancia que tiene la música en el (no)sistema de Schopenhauer, siendo ésta la reproducción inmediata de la voluntad misma (ver Diagrama 24). Es por esto que la música es la máxima expresión artística posible, quedando fuera de cualquier forma de medición en grados de objetivación, y quedando simétricamente opuesta, siguiendo el ejemplo de Schopenhauer, a la arquitectura dentro de este sistema de gradación de objetividad de la voluntad. Si volvemos a la comparación con la poesía, ahora sí es posible hablar de una simetría absoluta en cuanto a lo posición opuesta de la arquitectura. Pero tal como lo vimos en los capítulos anteriores, hay puntos en común entre la arquitectura y la música, y estos puntos también existen dentro del sistema, mismos que Schopenhauer resalta, pero que será nuestra labor profundizar en ellos, esperando así llegar a un territorio común entre

¹⁹¹ Vid. Mann, Thomas. *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Alianza Editorial. Madrid. 2014. "Schopenhauer conjunta muchas cosas, su doctrina encierra muchos elementos: elementos idealistas, elementos de la filosofía natural, incluso elementos panteístas. Y lo decisivo es que su personalidad fuera lo bastante fuerte como para unir esos elementos, lo clásico y lo romántico [...] Pág. 90-91.

música y arquitectura sobre el cual podamos construir nuevas condiciones de contemplación.

“La música [...] se diferencia de todas las demás artes en que no es una reproducción del fenómeno o, más exactamente, de la objetividad adecuada de la voluntad, sino una reproducción inmediata de la voluntad misma, y, por lo tanto, expresa lo que hay de metafísico en el mundo físico, la cosa en sí en todo fenómeno. Por consiguiente, podríamos denominar al mundo tanto música corporeizada como voluntad corporeizada.”¹⁹²

Las similitudes entre música y arquitectura para Schopenhauer son meramente formales o superficiales, siendo la principal similitud el hecho que ninguna de las dos busca, o al menos no deberían buscar, imitar de manera directa las formas de la naturaleza, sino guiarse del espíritu de ésta para la posterior creación artística. Esto quiere decir, en el caso de la arquitectura, que ésta debiera proyectar y construir a través de la naturaleza sólo como guía, manifestando su finalidad por medio de la disposición material y la creación de espacios, y así dejar evidenciada (construida) a la voluntad¹⁹³. A esto nos referimos con el espíritu de la naturaleza guiador, ya que éste se ve construido junto al objeto arquitectónico, y en el caso de la música sucede esto mismo en principio, con la diferencia que en la música la Voluntad se expresa de manera inmediata, una suerte de eco o reverberación de una vibración originaria que mueve a la misma Voluntad¹⁹⁴. Mientras que en la arquitectura, la Voluntad¹⁹⁵ queda mediada por la edificación como representación de la idea. Aunque para Schopenhauer este parecido es superficial y ajeno a la creación artística de ambas, para nosotros es un factor que nos remite al punto de partida tanto de la arquitectura, como de la música, por lo que necesariamente se vuelve un punto esencial sobre el cual apoyarnos. Ya vimos la importancia de la Naturaleza en

¹⁹² Schopenhauer, Arthur. *Mundo como Voluntad...* Pág. 289.

¹⁹³ Vid. López-Domínguez, Virginia. *¿Por qué la arquitectura es música congelada? Schelling, Le Corbusier y Xenakis*. Texto publicado en versión digital por la UNAM en la siguiente URL: http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/6661/03_Theoria_30-31_2016_Lopez_39-60.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Pág. 14. “[La arquitectura] está liberada de toda mimesis porque su fin consiste en imitarse a sí misma.”

¹⁹⁴ Vid. Rangel, Sonia. *El mundo como Voluntad y Vibración*. Texto publicado en versión digital en Reflexiones Marginales en la siguiente URL: <https://revista.reflexionesmarginales.com/el-mundo-como-voluntad-y-vibracion-notas-para-una-ontologia-de-la-musica/>

¹⁹⁵ Vid. Rosset, Clément. *Escritos sobre...* Hacemos nuevamente énfasis en el concepto de Voluntad.

la arquitectura de Wright, como también lo vimos en el primer capítulo, tanto en la arquitectura de Zumthor, como en la de Gaudí. En aquel capítulo vimos, tomando a Schelling como base, que ambos arquitectos separados por más de medio siglo de distancia y por contextos históricos distintos, tomaron al espíritu de la Naturaleza como guía para edificar su arquitectura, y lo que es más importante aún, ambos tuvieron resultados formales o estilísticos muy distintos entre sí. Ambos arquitectos, e incluso a Wright también, transparentan a través de la rigidez de su arquitectura, la influencia que la Naturaleza tuvo en su proceso de creación, logrando de esta forma territorializarla en el mundo, a través del mundo mismo. Para ponerlo en términos de Schopenhauer, la Voluntad queda edificada por medio de la arquitectura, y consideramos que esto mismo es lo que sucede en la música. Finalmente, si analizamos el trabajo de estos arquitectos a través de las palabras de Schopenhauer, vemos cómo la arquitectura de Gaudí, tiende a una representación más directa de la Naturaleza, a manera de repetición de sus formas por medio de materiales constructivos. Pero por otro lado, en la arquitectura de Zumthor y en la de Wright, no encontramos esta repetición de formas que se asimilen de manera tan directa a la Naturaleza, pero sí se percibe y contempla el espíritu de la Naturaleza en sus edificios: la Voluntad construida en la arquitectura y corporeizada en la música como expresión de lo sublime¹⁹⁶.

“[...] igual que la música, tampoco la arquitectura es en general un arte imitativo –aunque a menudo se haya considerado erróneamente a ambas de esa manera [...] la arquitectura no debe de ningún modo imitar las *formas* de la naturaleza, como los troncos de los árboles o las figuras humanas, sí debe trabajar según el *espíritu* de la naturaleza, particularmente haciendo suya la ley *natura nihil agit frustra, nihilque supervacaneum, et quod commodissimum in omnibus suis operationibus sequitur*.”¹⁹⁷

La siguiente similitud o punto de conexión entre la arquitectura y la música, tiene que ver con la forma en que ambas se nos presentan, ya sea por medio de materiales o por medio de notas. Vimos anteriormente cómo el espíritu de la naturaleza acompaña todo el proceso desde el inicio hasta su compleción, e incluso permanece una vez terminada la obra. Pero ahora es preciso enfocarse en cómo es aquella forma final, cómo se presenta

¹⁹⁶ Vid. Rangel, Sonia. *El mundo como...*

¹⁹⁷ Schopenhauer, Arthur. *Mundo como Voluntad...* Pág. 854-855. *«La naturaleza no hace nada en vano, nada superfluo, y en todas sus obras persigue lo que es más favorable». [N. del T.]

la obra en el plano temporal y espacial frente al sujeto que la contempla.

“En el orden de las artes que he establecido, la *arquitectura* y la *música* ocupan los extremos. También en su esencia íntima, en su fuerza y en la extensión de su esfera y de su significado, son las más heterogéneas, verdaderas antípodas. Esta oposición se extiende incluso a la forma de su manifestación, pues la arquitectura existe únicamente en el *espacio*, sin relación alguna con el tiempo, y la música, únicamente en el *tiempo*, sin relación alguna con el espacio. De aquí se deriva su única analogía: igual que en la arquitectura es la *simetría* la que lo ordena y lo conecta todo, en la música es el *ritmo* quien desempeña este papel, de modo que también aquí se confirma que *les extrêmes se touchent* *.”¹⁹⁸

La arquitectura es desplantada sobre un territorio. Este desplante se da a través de la disposición o acomodo de diferentes materiales, por medio de múltiples procesos que colman el espacio y lo transforman de un estado inicial, al resultado final que haya sido establecido por el arquitecto. Los distintos materiales se acomodan de tal forma que deben compartir su finalidad (sin fin) tanto con una utilidad y función previamente establecida, como con una relación, interna a la obra, entre estos materiales que necesariamente deben satisfacer ciertos criterios estéticos. Esto es la descripción general de un proceso constructivo cualquiera, mismo que podríamos comprar con un proceso de composición cualquiera: el pentagrama vacío nos recuerda a la hoja en blanco en espera de las primeras líneas del plano por venir. Cada nota nos remite a algún elemento arquitectónico. La clave de la pieza es el nivel de cada losa por encima del ojo que contempla y el oído que escucha. Los compases van dividiendo el pentagrama como muros al espacio interior, mientras que la duración de las notas son elementos con diferentes alturas y extensiones, y los silencios son vanos sobre los muros que van conectando los múltiples compases y espacios interiores. Finalmente, teniendo la composición completa como el total de notas que se acomodan de tal forma que una sigue a la otra, y que a su vez le sigue a la anterior, creando así un grupo de sonidos que se apropian del tiempo, de tal forma que una nota no podría ocupar el mismo tiempo sin cambiar el sentido de la composición. Lo mismo se podría decir de la construcción de cualquier edificación, donde la ubicación de un muro sobre un sitio específico es la apropiación espacial, a tal grado que sobre ese mismo lugar no se podrá desplantar nada más. El espacio fue tomado y modificado, y cualquier movimiento cambia por completo el acomodo del espacio arquitectónico, transformando

¹⁹⁸ Ibid. Pág. 893. *«Los extremos se tocan». [N. del T.]

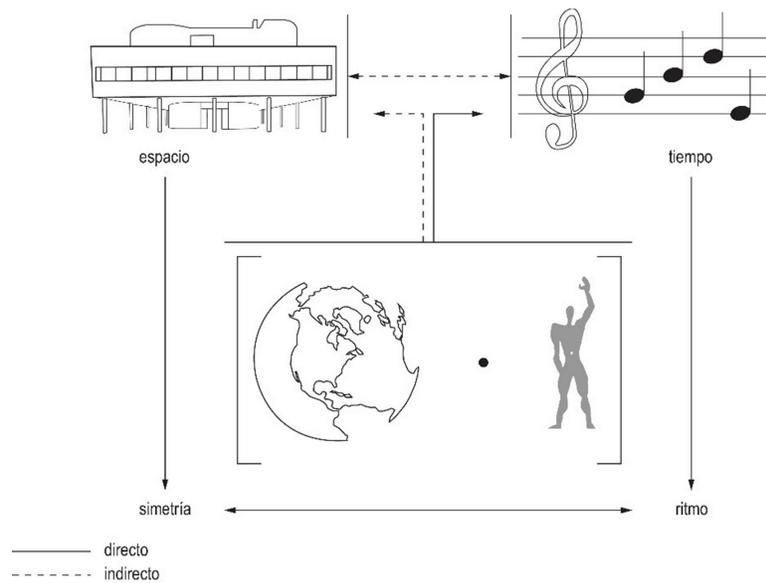
por siempre el sentido de la construcción. Aquella nota suena y ocupa un lugar en el tiempo, del mismo modo que este muro ocupa un lugar en el espacio, ambas creando un antes y un después. Cambios en el tiempo y en el espacio que no sólo son definitivos, sino también pueden devenir eternos. Ahora tiene un sentido más profundo, la percepción temporal de la arquitectura de Zumthor que analizamos en el primer capítulo.

Notas que se vuelven acordes, y acordes que se van sumando entre sí para lograr una totalidad que es la composición final hecha obra, con un principio y un fin. Del mismo modo tenemos muros que se van sumando, pisos que van recubriendo y completando el espacio entre muros, escalones que van conectando los distintos niveles, y losas que van techando y cerrando los espacios, logrando así la totalidad construida hecha edificio. El lugar donde se decidió colocar esta nota o esta ventana, para formar cierto acorde o abrir un paso entre muros, sea mayor o menor o a una proporción 2:1, se hará siempre con una finalidad vislumbrada que será la composición interpretada o la edificación construida. Lo que el tiempo se encarga de acomodar en una, el espacio lo hará en la otra, *el ritmo* que separa y acomoda en una, es *la simetría* que distribuye y ordena en la otra, para que así, y para ponerlo en términos de Schopenhauer, se objetive la voluntad, ya sea para presentarnos a la voluntad misma, o para mostrar la rigidez, dureza y cohesión. Y con todo lo dicho, pretendemos dilucidar esta relación que existe entre la música y la arquitectura, y demostrar que al menos en este caso los extremos sí se tocan, esperando de esta manera poder sentir al menos un rastro, por más pequeño y efímero que sea, de aquel eco que vibra desde tiempos inmemoriales: vibración originaria capturada dentro del espacio arquitectónico.

“Vemos, por lo tanto, que en la pieza musical la separación simétrica y la división reiterada, que se extienden hasta los compases y sus fracciones, subordinando, superordenando y coordinando todos los eslabones, dan como resultado un todo proporcionado y acabado, exactamente como lo hace la simetría en un edificio, con la diferencia de que la obra arquitectónica existe exclusivamente en el espacio, y la música exclusivamente en el tiempo. La vaga percepción de esta analogía ha dado lugar a una atrevida imagen que se ha repetido en los últimos años: la arquitectura como música congelada.”¹⁹⁹

¹⁹⁹ Ibid. Pág. 893-894.

Diagrama 26: relación arquitectura-música.



La cita anterior nos sirve de eslabón de enlace con los capítulos anteriores, ya que por un lado usamos una imagen literaria de Ayn Rand en la cual describía un conjunto de casas en términos de una sinfonía con sus variaciones, mientras que por otro lado hicimos uso de la imagen filosófica de la arquitectura como *música concreta* o *congelada* como una parte del complejo sistema de las artes de Schelling²⁰⁰. En el párrafo anterior lo que hicimos fue un ejercicio descriptivo, donde intentamos conectar ambas artes por medio del proceso de construcción y de composición, junto a la simetría y el ritmo, lo que nos permitiría crear condiciones para poder pensar la arquitectura, de tal forma que ésta pudiera ir más allá de los límites que ya conocemos, y de paso crear un puente a Schelling, la música y la arquitectura. Pero para poder seguir trabajando esta unión, es necesario continuar con las palabras de Schopenhauer:

“El origen de esta broma hay que buscarlo en Goethe, pues según las *Conversaciones con Eckermann*, vol. II, p. 88, dijo lo siguiente: «He encontrado entre mis papeles una página en la que llamo a la arquitectura música petrificada, y verdaderamente tiene algo de esto: el estado de ánimo que produce la arquitectura se aproxima al efecto de la música» Probablemente había expresado mucho antes esta comparación en alguna de sus conversaciones, en las que se sabe que nunca

²⁰⁰ Vid. López-Domínguez, Virginia. *¿Por qué la arquitectura... Cabe aclarar que el término “música concreta” se ha usado de acuerdo a la filosofía de Schelling, propiamente referenciado a su Filosofía del Arte; no se debe confundir con el género de música concreta creado por Pierre Schaeffer a mediados del siglo XX.*

faltaba gente que recogía sus migajas al caer, para luego apropiárselas gustosa.”²⁰¹

Para Schopenhauer esta similitud es somera, sólo alcanza la superficie y no debiera tomarse como característica de una posible manifestación artística, y esto especialmente dirigido hacia la arquitectura que, como lo ha dejado claro, es el arte con la menor gradación de objetivación de la voluntad. Sin embargo, cuando hacemos el ejercicio con un edificio terminado, en el que alteramos alguna de sus partes, cambiando la totalidad construida, no es difícil vislumbrar un desplome de la edificación, ante la incansable fuerza de la gravedad por la pérdida de la rigidez, así como los cambios menores que no atentan contra la rigidez, pero sí contra la finalidad del edificio. Este ejercicio sirve para reafirmar la importancia de todas las partes unidas en la construcción final, y esta afirmación de la totalidad se vuelve crucial al expandir la forma de contemplar la arquitectura. Si a una sinfonía le cambias el orden de los compases, esa sinfonía deja de ser, lo mismo sucede con una catedral al cambiarle las naves por las torres; esa catedral deja de existir como tal. Repetimos esta misma idea, ya que consideramos que esto va más allá de lo superficial. Por el contrario, pensamos que esto se ancla en la esencia misma de lo que define y distingue a un edificio de otro, a una sinfonía de otra. Por algo el mismo Wright hablaba de la *Quinta sinfonía* de Beethoven en términos constructivos en cuanto a su complejidad y simpleza a la vez, relacionando por medio de la capacidad (posibilidad), una sinfonía con la arquitectura²⁰². Por todo esto, para nosotros es indudable que, al contemplar la arquitectura de esta manera, se puede dar las condiciones para llegar al estado del sujeto puro del conocimiento. ¿Cabe preguntarnos si hay alguna similitud entre este estado con el “estado de ánimo” al que Goethe se refería? Seguimos con Schopenhauer:

“Como amplificación de la analogía señalada, se podría añadir que cuando la música, impulsada por un arrebato de independencia, aprovecha la oportunidad de una *fermata* para escapar de la tiranía del ritmo y entregarse a la libre fantasía de una cadencia figurada, semejante fragmento musical sin ritmo es análogo a una ruina privada de simetría. Usando el lenguaje atrevido de

²⁰¹ Schopenhauer, Arthur. *Mundo como Voluntad...* Pág. 894.

²⁰² Wright, Frank Lloyd. *In the Nature of Materials: A Philosophy*. En Ockman, Joan (editor). *Architecture Culture: 1943-1968, A Documentary Anthology*. (Pág. 31-41). Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation. New York. 2005. Pág. 39.

aquella imagen ingeniosa, podríamos decir que una ruina es una cadencia congelada.”²⁰³

Esto nos genera ecos similares al canto de las aves y al ritornelo como influencia territorializante, y su reflejo en la arquitectura como violencia al desplantarse sobre el suelo que jamás será el mismo. La música libre de la tiranía del ritmo resuena y vibra en la arquitectura libre de la tiranía de la simetría, y derrotada por la voluntad misma manifestada en la gravedad. Arquitectura despojada de toda rigidez y dureza, convertida en las ruinas de algo que en algún momento fue, y ahora no es más que aquel recuerdo incompleto de aquella melodía que ahora es ruido y caos. La música sin ritmo es comparable al ruido caótico que ahora vemos en las ruinas de un edificio. Pero si algo podemos tomar del canto de las aves, es que incluso en aquellos sonidos fuera de una métrica que nos permita acotarla, siguen existiendo fuerzas territorializantes que sin duda alguna crean condiciones para poder apreciar aquello que estamos escuchando, y, por lo tanto, crear condiciones para amplificar nuestra forma de contemplar aquello que estamos viendo: arquitectura en ruinas desterritorializada de la gravedad y de la rigidez.

Ruido y ruinas, ritmo y simetría: Nostalgia



Tarkovski construye frente a nosotros una poética de las ruinas, una arquitectura derrumbada que, a nuestros ojos, sigue creando condiciones de contemplación, a pesar de la evidente imposición de la voluntad, la pérdida de rigidez, y la aparente falta de ritmo y simetría en los elementos que conforman la edificación. Nuevamente volvemos a lo que dijimos sobre las imágenes anteriores, donde la naturaleza había tomado de manera directa a la arquitectura, pero a partir de Grochakov, de su cuerpo como habitante y usuario del espacio. Y pudimos pensar más allá de la arquitectura inundada, para ver a

²⁰³ Schopenhauer, Arthur. *Mundo como Voluntad...* Pág. 894.

través de sus ojos, la belleza escondida detrás de aquellos muros cubiertos de vegetación y humedad. La sola presencia de Gorchakov, crea las condiciones que nos permite elevarnos al estado de sujeto puro de conocimiento, y apreciar la poética de la imagen de Tarkovski. En estas imágenes sucede lo mismo, sólo que aquí nuestro sujeto se vuelve múltiple al ser tanto el personaje de Gorchakov, como el de Doménico. El juego entre estos dos personajes con su entorno arquitectónico en ruinas, se vuelve una danza en la que éstos le dan ritmo a la imagen, crean simetría entre ellos, las columnas, y la puerta con su marco sujetado por la nada, pero que de igual forma Doménico la cruza como si el puro espacio antes y después de la puerta, creara un muro invisible que haya que atravesar (Dogville). Nuevamente hacemos uso del sujeto-habitante como condición de contemplación. Gorchakov y Doménico son dos sujetos que se vuelven uno con las ruinas, dándole un sentido poético a lo destruido. Y al perdernos nosotros en ellos, nos perdemos en la arquitectura para finalmente ver con los ojos de Tarkovski, y entender, al menos parcialmente, lo que el cineasta quería que viéramos. Una sinfonía de ruido que se vuelve ritornelo, crea territorio para que nosotros nos desterritorialicemos en sujeto puro del conocer.

Esperamos haber dejado esclarecida un poco más la relación entre la simetría y el ritmo, como funciones tanto de la música como de la arquitectura. También ya establecimos la importancia del sujeto como habitante, o usuario del objeto arquitectónico como posible pasaje hacia un estado de contemplación de la arquitectura. Dicho esto, nos parece que es posible profundizar un poco más sobre la cita sobre la arquitectura como música congelada o concreta²⁰⁴, y la manera en la que podemos hacer esto, es por medio de Goethe mismo, transformándolo en nuestro personaje conceptual para que, a través de él, hacer una lectura de esta analogía, y poder así ampliar el estado de contemplación que hemos estado trabajando a lo largo del capítulo.

Si tomamos las palabras de Goethe, notamos que menciona un “estado de ánimo” de la arquitectura que compara al que produce la música, puntualmente habla de un efecto que ambas producen y que es similar entre sí. Este estado, si seguimos con la línea de Schopenhauer, fue detonado por las distintas características que pudo haber tenido el edificio en cuestión. Nos atrevemos a suponer que aquel edificio visitado por Goethe, tenía una disposición y acomodo material, donde los elementos guardaban ciertas

²⁰⁴ Vid. López-Domínguez, Virginia. *¿Por qué la arquitectura...*

relaciones entre sí con algún ritmo específico, mostrando probablemente relaciones simétricas por momentos, lo que seguramente generaba cierto juego con la espacialidad del edificio. Las transiciones entre espacios abiertos y cerrados, ocasionaba algún juego interesante con la luz natural y la oscuridad con la materialidad arquitectónica. Todo esto manifestado como unidad constructiva, y gracias a la simetría, el ritmo, y el paso del mismo Goethe como consciencia corporeizada a través de la edificación, lo llevó inevitablemente a pensar y a sentir musicalmente el espacio arquitectónico por el que era rodeado. Lo anterior como ejercicio imaginativo por nuestra parte, que no parece estar tan alejado de una realidad construida ahora por nosotros, de lo que pudo haber presenciado Goethe. Dicho esto, pensamos que aquel “estado de ánimo” goethiano, reverbera con una posible elevación del mismo Goethe al sujeto puro del conocimiento, donde los límites de éste se borraron hasta perderse en la arquitectura como música, y, por lo tanto, en la arquitectura como voluntad.

“Tamborileos y rodaduras rasgan el velo de la ilusión. Aliento y melodías invitan a la meditación, mientras que el ritmo hace vibrar el aire. La música es una ofrenda de sonidos, una llamada que agudiza la acuidad.”²⁰⁵

Una vez que tenemos esta posible personificación del concepto de sujeto puro del conocimiento a través de la experiencia de Goethe, podemos construir un puente que conecte con lo visto anteriormente, esto por medio de un ejercicio de simulación en el que se contemple a la arquitectura y su espacialidad, a través de Goethe como sujeto y la edificación como objeto. Ahora es momento de repasar lo analizado, y trabajar la contemplación de la arquitectura por medio de la corporeidad del sujeto. Tomamos la corporeidad de Goethe como pivote entre la esencia de uno (sujeto) con la esencia del otro (objeto): el cuerpo como objetividad de la voluntad. Esta corporeidad se presenta dentro del objeto con todo el peso de su realidad material, tanto la materialidad corporal del sujeto, como la del objeto. Esta realidad de ambos nos sitúa en un primer momento, sobre el plano del principio de razón suficiente, donde el sujeto territorializa al objeto por medio de su posición específica en el espacio, y en un momento específico del tiempo, que es su presente. Esto es precedido por todo lo que lo llevó a estar ahí, y todo lo que posteriormente hará que se mueva de ese mismo lugar (conexión causal): la corporeidad

²⁰⁵ Toulou-Bryse, Jean-Luc. *Las Palabras del Budismo*. Epidermis Editorial. Ciudad de México. 2007. Pág. 29.

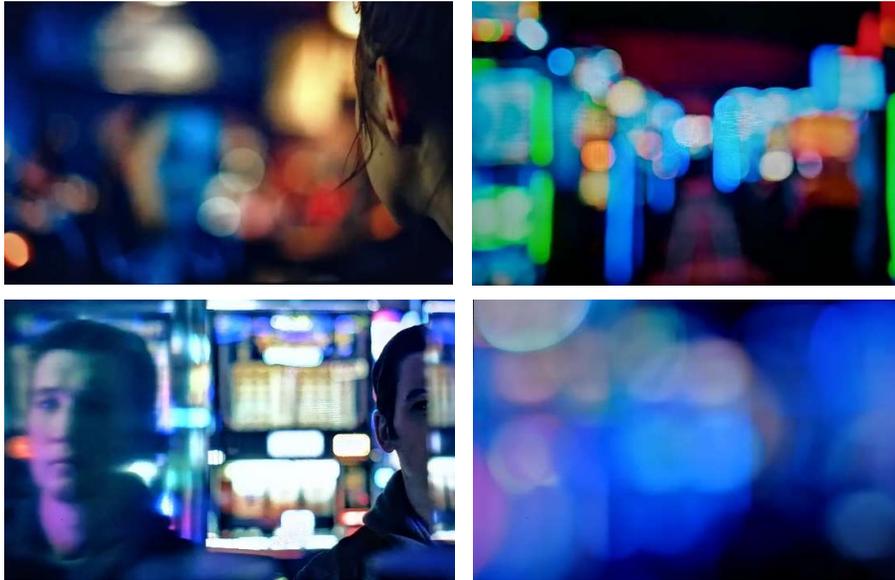
de Goethe atrapada dentro de la causalidad interminable del principio de razón.

“El ego ilusorio, el «yo» no es más que un ensamblaje complejo de elementos inestables [...] La negación de un yo permanente no quiere decir que no exista un yo. El cuerpo, las ideas, las sensaciones, las emociones son sumas de fenómenos interdependientes nunca fijos [...] «El mundo es una ilusión, pero una ilusión inevitable. La vida es un sueño, pero este sueño nos hace correr la aventura de la Liberación”²⁰⁶

Goethe como representación, pero que al saberse tal, y al saber reconocer su cuerpo como algo más, comienza a quebrantar esos límites que lo definen sólo como representación. Se desvanecen las líneas del fenómeno para dejar a la esencia pura sin razón ni concepto, dejar a la voluntad objetivada en el cuerpo mismo de Goethe, que una vez que se reconoce como objetividad de la voluntad, pasa a un plano distinto al de la representación, tal como lo vimos en el Diagrama 25 (finalidad sin fin). Se deja el plano de la representación como fenómeno, el plano del principio de razón, para pasar al plano del cuerpo como objetividad de la voluntad. Ahora podemos hablar de un movimiento doble, un movimiento en paralelo cuando el cuerpo de Goethe como sujeto, está frente y dentro de la edificación como objeto arquitectónico. El movimiento doble se da en el momento justo de la consciencia corporal como objeto de la voluntad, conectada ésta con el estado de contemplación estética que lleva a los límites de uno (sujeto), a mezclarse con los del otro (objeto). Y donde en algún momento existió el sujeto de Goethe bien definido y delimitado, ahora tenemos un movimiento de pura intuición hacia el vacío subjetivo. Una ausencia del sujeto que se pierde en la totalidad de la arquitectura contemplada (contemplación extática).

²⁰⁶ Ibid. Pág. 61.

Desvanecimiento del Yo en el objeto: Demasiado viejo para morir joven (Estados Unidos, 2017)
de Nicolás Winding Refn



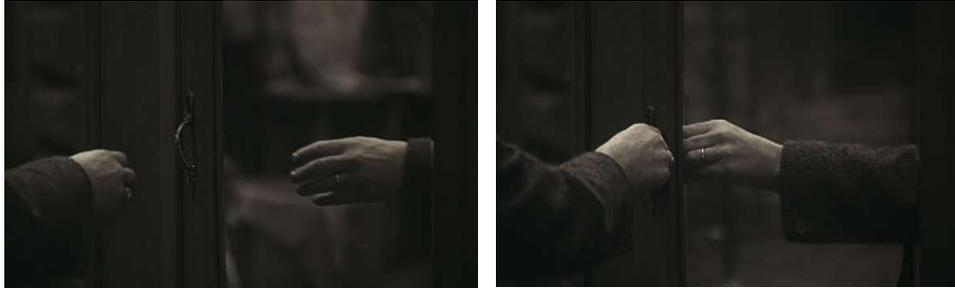
“Dejarse ir, cesar de cuestionarse para complacer al ego, desembarazarse de las escorias y las cenizas del pensamiento para vivir la verdadera naturaleza en la plenitud del instante presente [...] disolver las confusiones del pensamiento.”²⁰⁷

Las imágenes de Winding Refn nos muestran el desvanecimiento del Yo en el objeto. Los límites difusos entre el sujeto y el objeto donde ya es difícil distinguir dónde empieza uno, y dónde termina el otro. Mientras Tarkovski nos presenta a un sujeto definido por su corporeidad dentro del objeto, y por medio de su poética del espacio arquitectónico, hace que nosotros nos desvanzcamos en el sujeto tarkovskiano y habitemos junto a él el espacio. Winding Refn construye imágenes borrosas donde el sujeto se pierde con el objeto. En la primera imagen vemos al personaje de Janey hablando con una camarera que está frente a ella, pero que no podemos distinguir dónde empieza la camarera y dónde termina todo aquello que la rodea. Incluso es difícil distinguir de dónde viene la voz que se escucha: mezcla de sonidos con imágenes que desvanecen y confunden la voz del emisor, con la escucha del receptor. En la segunda imagen vemos al personaje de Martin Jones que se nos presenta en un doble movimiento: mientras que en el primero se desdibuja y difumina junto a las máquinas del casino, en el segundo se

²⁰⁷ Ibid. Pág. 81.

refleja en ellas, recordándonos de esta manera la imagen conceptual del cuerpo schopenhaueriano como espejo de la voluntad: movimiento doble cuerpo-contemplación:

El espejo de la voluntad: Nostalgia



“[...] el mundo visible no es sino la objetivación, el espejo de la voluntad, a la que acompaña para que se conozca a sí misma y para darle [...] la posibilidad de redención.”²⁰⁸

El utilizar a Goethe como personaje conceptual, fue nuestra forma de hacer un breve resumen de lo expuesto hasta aquí, así como también un último intento de ampliar los límites de manifestación y contemplación artística de la arquitectura que Schopenhauer impuso. Sabiendo lo importante que Goethe era para Schopenhauer, cobra más fuerza este ejercicio, y nos queda sólo suponer qué pensaría el filósofo al respecto de todo esto. Pero algo en lo que consideramos que sí estaría de acuerdo, es que en estos dos estados que expusimos: el Goethe corpóreo como objetividad de la voluntad, y el Goethe difuso que es sujeto puro del conocimiento, lo que une a ambos, además de la supresión del Yo en sí mismo o en el objeto, es el instante como duración y acontecimiento. Tanto el genio que crea, como la persona común que percibe, sólo tienen un tiempo limitado frente al espejo de la voluntad, el reflejo frente a ellos es efímero, y la esencia de todo lo que se muestra, quedará oculta nuevamente bajo el velo de la representación. Se puede hacer la distinción entre el genio y la persona común, sobre la forma de aproximación a este instante y su duración en el mismo, pero la inevitabilidad de lo efímero es compartida. En un momento tenemos la esencia más allá de toda causalidad (instante como acontecimiento), al siguiente estamos nuevamente sobre el plano del principio de razón. Este movimiento nos recuerda al pensamiento transicional entre la territorialización,

²⁰⁸ Schopenhauer, Arthur. *Mundo como Voluntad...* Pág. 293.

desterritorialización y reterritorialización; dividido todo por el instante mismo.

“En efecto, como la esencia de todas las cosas es, en el fondo, *una* e idéntica, todo conocimiento de ella es necesariamente tautológico: una vez captada esa esencia, como no tardaría en serlo por aquellas inteligencias, las más perfectas, ¿qué le quedaría sino una mera repetición y el aburrimiento a lo largo de un tiempo interminable? [...] Por consiguiente, incluso la inteligencia más perfecta posible no es sino un peldaño de transición hacia lo que ningún conocimiento podrá alcanzar jamás; e incluso tal conocimiento no puede ocupar en la esencia de las cosas más lugar que el de un instante de comprensión perfecta.”²⁰⁹

Ambos planos conectados por un instante sobre el cual no es posible permanecer, ni para el mismo Goethe. Aunque es importante mencionar que para Schopenhauer sí puede haber una manera de permanecer en el instante, y se podría decir que es una ramificación, o que se desplanta sobre el territorio de la consciencia del cuerpo como objetividad de la voluntad. Este nuevo plano es construido por el concepto de la *negación de la voluntad de vivir*²¹⁰. El camino que emprende Schopenhauer para definir este concepto, puede considerarse como piedra angular de una posible ética schopenhaueriana (ver Diagrama 24). A grandes rasgos, éste parte del reconocimiento de la voluntad como fuerza interminable de deseo. El insaciable empuje por algo más allá de lo que se es y de lo que se tiene. Empuje vuelto en un querer que jamás descansará hasta satisfacerse, ya que una vez satisfecho, la fuerza se renueva como volición permanente: una danza interminable entre deseo y la voluntad. *La negación de la voluntad de vivir* es precisamente la batalla por la contención, por medio de la negación de esta fuerza volitiva al grado de llevarla a su anhelada extinción. De aquí surge la posibilidad de ruptura del instante de claridad antes explicado, en aras de una permanencia en la claridad existencial. Vuelve a ser relevante aquí la distinción de Rosset entre voluntad como querer interminable y Voluntad como esencia de vida²¹¹. No es la negación del deseo, como pudiera ser la postura estoica, sino es la negación de aquello que incentiva el deseo. Y es de esta forma como el deseo no sólo pierde relevancia, sino que dejaría de existir. Mencionamos que esto se desplanta sobre un plano ético, y esto es porque las líneas

²⁰⁹ Ibid. Pág. 1046.

²¹⁰ Vid. Ibid. Pág. 1039. Sobre la doctrina de la negación de la voluntad de vivir.

²¹¹ Rosset, Clément. *Escritos sobre...* Pág. 72-73.

argumentativas que construye Schopenhauer, son líneas de vida paralelas a una pérdida de la individualidad por medio de la negación. La primera línea tiene que ver con una “comunidad a través de la piedad, que trasciende las voluntades individuales”²¹². La segunda tiende a “un supremo desprendimiento, el nirvana, noción tomada de la filosofía hindú”²¹³. Individualidad desvanecida, como en el estado de contemplación estética, sólo que aquí es sobre un territorio de moral y devoción religiosa. Schopenhauer teje un entramado con el brahmanismo, budismo y al cristianismo en sus formas más puras y morales. Convierte a los santos religiosos, si se nos permite llamarlos así, en personajes conceptuales para ponerlos como ejemplo de vida, de acuerdo a la voluntad reconocida y negada. El reconocimiento de la vida como la interminable búsqueda de aquello que jamás se encontrará, ya que la voluntad siempre lo mantendrá frente a nuestros ojos, pero a una distancia inalcanzable: es la dolorosa realización de “la Voluntad, en tanto que carece de finalidad”²¹⁴. Mientras que la supuesta felicidad, o la búsqueda de ésta corresponde a *la afirmación de la voluntad*; la aceptación del dolor y sufrimiento como esencia de la vida es la contraparte vuelta negación, y la manera de extender ese instante de asomo a la esencia de todas las cosas, ese instante de Voluntad por medio de *la negación de la voluntad de vivir*.

“El efecto especial que produce en nosotros la tragedia se basa también, en el fondo, en que quebranta aquel error innato, mostrando, con un ejemplo magno e impresionante, una idea viva de la vanidad de las aspiraciones humanas y de la inanidad de la existencia entera; así nos desvela el sentido más profundo de la vida, por lo que se la reconoce como la forma más sublime de la poesía [...] Las desgracias, de cualquier tipo y magnitud, pueden aún hacerle sufrir, pero ya no le sorprenderán, pues ha comprendido que el dolor y la aflicción trabajan a favor del verdadero fin de la vida: desviar de ella a la voluntad.”²¹⁵

²¹² Idem.

²¹³ Idem.

²¹⁴ Ibid. Pág. 95.

²¹⁵ Schopenhauer, Arthur. *Mundo como Voluntad...* Pág. 1070.

Sacrificio y sufrimiento: Nostalgia y Demasiado viejo para morir joven



“El color ahora intenso, mañana palidecerá;
 en este mundo ¿qué hay de permanente?
 Una vez pasadas las altas montañas
 del encadenamiento de causas y efectos,
 no hay mas ilusiones ni goces”²¹⁶

Como podemos ver, esto comienza a llevarnos por un camino distinto al que aquí nos atañe, pero no deja de ser interesante cómo ambos estados o ambos planos se tocan: el ético con el estético. Y para Schopenhauer, el olvido subjetivo es parte esencial tanto de la negación de la voluntad y la vida de acuerdo a esto, como para la creación y contemplación artística. Así que, para concluir, sería interesante presentar un ejemplo literario en el que nos parece se ejemplifica, tanto el olvido del ego, como la negación de la voluntad de vivir en un solo movimiento estético: la imagen del sujeto asesinando al sujeto mismo. El escritor Houellebecq en *Mapa y territorio*²¹⁷ asesina al personaje Houellebecq con una violencia y una brutalidad estremecedora. Por esto mismo, no es difícil pensar este gesto como una manifestación por parte del autor, en su lado más schopenhaueriano²¹⁸, de buscar formas de extinguir su Yo, de desaparecer su ego, aunque sea por el camino de un auto-asesinato literario. Y es importante aclarar dentro de los márgenes del pensamiento schopenhaueriano, que este auto-asesinato no es lo mismo que el suicidio; de hecho, es completamente lo opuesto:

²¹⁶ Toulou-Bryse, Jean-Luc. *Las Palabras del...* Pág. 91.

²¹⁷ Vid. Houellebecq, Michel. *The Map and the Territory*. Vintage International. New York. 2012.

²¹⁸ Vid. Houellebecq, Michel. *En presencia de Schopenhauer*. Editorial Anagrama. Barcelona. 2019.

«What's more," added Ferber, "the victim was famous."

"Who was it?"

"Michel Houellebecq."

At his superior's lack of reaction, he explained: "He's a writer. Well, he *was* a writer. He was very well known."

Ah, well, *the famous writer* was now a nutritional support for numerous maggots, thought Jasselin in a brave attempt at *mind control*.

"You think I should go in there?" he finally asked his subordinate. "Go inside and see?"

Ferber hesitated at length before replying [...]

"If I were you," Ferber finally replied, "I'd wait for the crime scene investigators. They'll have sterilized masks that will allow you, at least, to escape the smell."»²¹⁹

²¹⁹ Houellebecq, Michel. *The Map and...* Pág. 173-174. «"Y algo más," agregó Ferber, "la víctima era famosa." "¿Quién era?" "Michel Houellebecq." Ante la falta de reacción de su superior, le explicó: "Él es un escritor. Bueno, él *era* un escritor. Él era muy conocido. Ah, de acuerdo, *el famoso escritor* era ahora un apoyo nutricional para numerosos gusanos, pensó Jasselin en un valiente intento por control mental. "¿Crees que deba entrar ahí?" él finalmente le preguntó a su subordinado. ¿Entrar y ver?" Ferber vaciló largamente antes de responder [...]"Si yo fuera usted," Ferber finalmente respondió, "Yo esperaría a los investigadores de la escena del crimen. Ellos tendrán máscaras esterilizadas que le permitirán, al menos, escapar del olor."» Traducción propia.

Conclusión. Hacia una poética de la arquitectura.

“[...] se vuelve a soñar en una casa que crece en la medida misma que crece el cuerpo mismo que la habita.”

Gaston Bachelard, *La Poética del Espacio*.

Pensar la arquitectura en clave filosófica, nos enseñó que es una labor que se puede ir desgajando hasta derivar en una gran ramificación, donde cada rama se presenta como una nueva vertiente, que a su vez permite una multiplicidad de posibilidades con distintas formas de lectura, volviendo esta labor en algo que parece rehuir de cualquier acotamiento. Por esto mismo, la postura del presente texto fue tomar como punto de partida una *estructura sistemática* (finalidad manifiesta), la cual marcaría una ruta tentativa a seguir. Proyectar una dirección posible sobre la cual trazar la línea de fuga zigzagueante (finalidad sin fin), misma que nos permitiría hacer una sección en la arquitectura como disciplina y como arte. Precisamente esta estructura en sistema, mezclada con la línea de fuga, permitió que se crearan detonaciones que ocasionaron que volteáramos la mirada hacia otras rutas, hacia otros caminos que nos ofrecieron otras posibilidades para poder mirar la arquitectura, y más importante aún, pensar a la arquitectura desde enfoques que pueden distar de los más convencionales, pero jamás perdiendo el enfoque principal: el de *la arquitectura que se piensa a sí misma desde el arte*. Dicho esto, el Sistema de Schelling fue nuestro mapa y territorio sobre el cual desplantar toda nuestra exposición. Una cartografía rizomática que hizo la labor de estructurar y demoler a la vez, permitiendo que nuestra línea de fuga se trazara a través de la literatura, el cine, y la música: una visión filosófica heterogénea para ampliar la manera sobre la cual pensar a la arquitectura.

“Con las concatenaciones poéticas se amplía nuestro espacio emocional, y el espectador se hace más participativo: se hace partícipe del proceso de descubrimiento de la vida, sin apoyo alguno de conclusiones ya hechas a partir de la trama o de los inevitables señalamientos del autor.”²²⁰

La aproximación es múltiple, lo que hace que por momentos sea más directo pensar la arquitectura desde el trazo urbano de Dogville que juega con lo invisible, que desde el trazo urbano mecánico y muy real de Le Corbusier en su Villa Radiosa. Sin

²²⁰ Tarkovski, Andrey. *Esculpir el Tiempo...* Pág. 24.

embargo, el mismo análisis aquí presentado nos hace volver la mirada a la obra del arquitecto francés, y nos hace ver que no sería justo descartar todo rasgo estético de su arquitectura, ya que ésta va más allá del estándar mecánico que él mismo imponía a su obra. Su misma arquitectura escapa de las limitantes proyectadas por el arquitecto. Como ejemplo de esto, tenemos el gesto pictórico de la fachada y del interior de la unidad habitacional de Marsella, que es para nosotros una clara ruptura con la rigidez de la *máquina de habitar*, a pesar de haberse construido bajo los estándares de la *máquina de habitar*²²¹. Aquí podemos ver a un Le Corbusier que se inclina más hacia lo lúdico por medio del color, y hacia una consumación del espacio arquitectónico interior que tiende hacia la apertura, y de esta manera cobra mucha más fuerza la conceptualización del espacio como *inefable*²²² que el mismo arquitecto francés ideó: el *espacio inefable* en su infinita potencia *hacia una arquitectura*²²³. Esto es para nosotros una clara superación de cualquier lógica de disposición espacial y control del programa arquitectónico, como lo que analizamos previamente y que Lefebvre denunció. En esta obra se puede ver construida una multiplicidad de imágenes y emociones (afecciones) que, sin lugar a duda, se alinean más con una lectura de la arquitectura a través de una poética del espacio de Bachelard o de Tarkovski; que a una lectura rígida de sumatoria de grados de objetivación de la voluntad dentro del territorio de Schopenhauer. Pero que en última instancia, ahora podemos concluir que ambos caminos nos pueden llevar al mismo lugar: a compartir un mismo plano de contemplación. Aún permanece, y siempre permanecerá, la dificultad de separar aquel rasgo utilitario que es inherente al quehacer arquitectónico, del gesto estético de lo bello que puede tener alguna edificación, y en el caso de la arquitectura de Le Corbusier esto es más evidente. Pero a través de los ojos de Bachelard, a partir de la mirada de Tarkovski, quedará esta dificultad olvidada, aunque sea por un instante, ya que a partir de los ojos del filósofo y la mirada del cineasta, podemos encontrar rastros de belleza incluso en las ruinas de lo que en algún momento estuvo edificado. Las imágenes

²²¹ Concepto ideado por Le Corbusier para designar una forma de casa (forma de habitar) construida bajo estándares de la innovación tecnológica e industrial de la época. Funcionalismo y olvido del ornamento como ejes rectores del concepto.

²²² Vid. Le Corbusier. Ineffable Space. En Ockman, Joan (editor). Architecture Culture: 1943-1968, A Documentary Anthology. (Pág. 64-67). Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation. New York. 2005.

²²³ Alusión al título del libro escrito por Le Corbusier *Hacia una arquitectura*, publicado en 1923 y libro que fungió como tratado para el modernismo en la arquitectura.

poéticas, sean construidas por medio de recuerdos o ensoñaciones, muestran a quien esté dispuesto a contemplarlas, los ideales más puros de la belleza:

“Nos volvemos aquí conscientes de la función de una mirada que no tiene nada que hacer, de una mirada que ya no mira a un objeto particular, sino que *mira al mundo* [...] el ojo no acecha ya, el ojo no es ya un remache de la máquina animal, el ojo no ordena la huida. Sí, verdaderamente, semejante mirada es, en el animal del miedo, el instante sagrado de la contemplación.”²²⁴

Imagen pasillo y fachada de Unidad Habitacional, Marsella, Francia (Le Corbusier, 1946-1952)



El instante mismo en el que la mirada eleva al objeto arquitectónico al territorio del arte, y que nace de la contemplación poética, éste se termina y se vuela en un fugaz recuerdo, para posteriormente volvernos a presentar aquel rasgo utilitario y funcional que necesariamente pertenece a la arquitectura, especialmente presente en el proceso de construcción. Para este territorio fue necesaria la mirada crítica de Lefebvre y de Foucault, que operan como un recordatorio sobre la influencia que tiene este lado de la arquitectura sobre el espacio urbano-arquitectónico, y el margen de acción que puede tener en una comunidad. Un reflejo construido de esto lo podemos ver en la Biblioteca central de Seattle, obra de Rem Koolhaas (OMA), que tiene un operar-amalgama entre una función muy determinada, pero que devino en geometrías y formas complejas que rompen con cualquier frío funcionalismo pensado por el modernismo. Koolhaas, consciente de conceptos con reverberación similar a los de Lefebvre y Foucault, entre otros, conceptualizó un edificio detonante, que rompió con todo su contexto urbano de arquitectura que pareciera tener la obligación de ser un breviario capitalista (menor costo de construcción e imaginación, mayor rentabilidad de los espacios). La arquitectura de

²²⁴ Bachelard, Gaston. *La poética del espacio...* Pág. 248.

Koolhaas parece caprichosa, pero fue pensada y conceptualizada para satisfacer funciones que el uso del edificio exigía, mostrándonos que el funcionalismo no necesariamente se debe traducir en ángulos rectos y muros planos. El exterior y el interior de la biblioteca reflejan un pensamiento arquitectónico rizomático, que se materializó en un edificio que emana movimiento y actividad, pero que también se volvió reflejo de la sociedad actual, ya que se ha vuelto refugio tanto para la persona en busca de conocimiento y cultura, como para la persona sin hogar en busca de un techo que le sirva de resguardo temporal. Una arquitectura espectacular que transparenta los síntomas del sistema económico, político y social imperante. Y es así como el símil entre el sujeto preso que se encuentra rodeado por una arquitectura diseñada específicamente para privarlo de su libertad, y el habitante de una ciudad que opera de acuerdo a dispositivos creados por un sistema económico, que bien pudieran ser calcos de diseños de la arquitectura disciplinaria, queda completamente manifiesto gracias a la mirada de Foucault, Lefebvre y la obra de Koolhaas. Su mirada evidencia las fuerzas que operan como opresivas y que sólo responden al espectáculo del sistema económico: que no se dejan contemplar pasivamente debido a su naturaleza de consumo, oferta y demanda. Pero a su vez, y tomamos como ejemplo la biblioteca de Koolhaas, también se muestran las condiciones de posibles espacios de afección con márgenes de un actuar político distinto al establecido. A través de este edificio, se nos presenta una ventana hacia una vista distinta a la que ofrece la ciudad-cárcel, una ventana que mira hacia un camino opuesto al de la sociedad que por fuerza contempla el espectáculo, a pesar de ser éste un edificio bastante espectacular.

“But the general movement of isolation, which is the reality of urbanism, must also include a controlled reintegration of workers depending on the needs of production and consumption that can be planned. Integration into the system requires that isolated individuals be recaptured and isolated together: factories and halls of culture, tourists resorts and housing developments are expressly organized to serve this pseudo-community that follows the isolated individual right into the family cell. The widespread use of receivers of the spectacular message enables the individual to fill his isolation with the dominant images –images which derive their power precisely from this isolation.”²²⁵

²²⁵ Debord, Guy. *Society of the...* § 172. “Pero el movimiento de aislamiento, el cual es la realidad del urbanismo, debe incluir también una reintegración controlada de los trabajadores dependiendo de las necesidades de producción y de consumo que puedan ser planeadas. La integración al sistema requiere la recaptura de individuos aislados, para que queden aislados juntos: fábricas y pabellones de cultura, desarrollos turísticos y unidades habitacionales son expresamente organizados para servir a esta pseudo-comunidad que lleva al individuo aislado directo a la celda familiar. El amplio uso de receptores del mensaje espectacular permite al individuo llenar su aislamiento con las imágenes dominantes –imágenes que derivan su poder precisamente a partir de este aislamiento. Traducción propia.

Imagen exterior e interior de la Biblioteca Central, Seattle, E.U. (OMA + LMN, 1999-2004)



Las imágenes-poder de Debord reverberan tanto con la ciudad genérica de Koolhaas, como con la ciudad modernista de Le Corbusier. Ciudades radiosas que indirectamente aíslan a sus habitantes. Ciudades mecánicas que planean en paralelo al sistema económico que a su vez las posibilita. Mientras Le Corbusier la quería construir, Koolhaas la denunció, pero ambos participaron de alguna manera en ellas. Nuestra aproximación filosófica nos llevó a abordar este lado inevitablemente utilitario de la arquitectura desde una mirada política, misma que también nos posibilita una lectura distinta de los mismos espacios que en un principio denunciábamos. Y esta posibilidad trabaja junto al sentimiento de un actuar político de la afección dentro de toda comunidad. Afección como condición de lo político, y como condición que nos permite movernos junto a la línea de fuga, que nunca deja de recordarnos aquel instante de contemplación estética en la arquitectura. Este instante extático lo encontramos incluso en las ciudades genéricas y radiosas, ya que, y esto lo vimos con Lefebvre, éste deviene incontenible.

A lo largo del texto se propuso seguir un camino heterogéneo que nos guiara entre lo territorial, lo político y lo artístico. Todo dentro de los márgenes de la arquitectura, pero con detonantes multidisciplinarios, que le hicieran juego a las tensiones que estuvieron operando como una constante durante el texto. Estas tensiones que buscamos que fueran un espejo de las que Schelling construye en su Sistema, tienen ecos de similitud con la tensión que Tarkovski crea en La zona entre sus tres personajes, y el espacio que ésta contiene. Un lugar francamente hostil, que, gracias a la mirada del director, y a una imaginación bachelardiana, transforma la hostilidad en ensoñación poética, y nosotros los

espectadores, no podemos sino perdernos en el espacio que Tarkovski construyó. Y es ahora cuando pasamos de esta ensoñación poética de la zona tarkovskiana, a una obra donde aquellos mismos ecos resuenan, ahora dentro del espacio que contiene Peter Zumthor en sus Termas de Vals. Este edificio se encuentra rodeado por una naturaleza, que, debido a las frías temperaturas del ambiente, también puede considerarse hostil para el edificio y quien lo habita. Sin embargo, Zumthor con un gesto estético que pareciera inspirado en las palabras de Schelling, logra integrar el edificio a su contexto natural, de tal forma que el exterior de la edificación aparenta desaparecer, dejando sólo la relevancia de una interioridad espacial que es la fuerza que define la arquitectura del edificio. La inspiración de Schelling se puede ver, debido a que estas Termas son lo más cercano a tener el Sistema construido. La edificación es la materialización misma de la conexión Naturaleza-hombre-Universo (caosmos). Y a esto podemos sumarle la lectura hegeliana de la arquitectura romántica en cuanto al juego que Zumthor crea entre interior y exterior, donde es evidente que el espacio interior rompe con las limitantes, y se vuelve exterior al grado de olvidarlo. Y sin entrar a detalles en el proceso constructivo de la edificación, hacemos énfasis en los posibles cruces que quedan evidenciados entre las líneas de lo real e ideal (Diagrama 7), para seguir pensando el edificio en clave schellingiana entretejido a la lectura hegeliana del mismo. Prueba de este cruce, son las múltiples condiciones de pensamiento que la edificación posibilita. Un ejemplo de esto es que tenemos un espacio interior que se piensa desde la filosofía (Schelling y Hegel), pero también se puede pensar desde el cine, esto debido a que Zumthor crea espacios que bien podrían formar parte de la escenografía imaginada por Tarkovski (especialmente la presencia del agua como catalizador entre arquitecto y cineasta). Saltamos sin un orden particular de la arquitectura, a la filosofía, al cine, intentando buscar una arquitectura que detone un pensamiento de apertura: *pensamiento del afuera* que también conecte con la imagen móvil cinematográfica, que se vuelve arte ante los ojos del espectador. El artista, que en este caso, e indistintamente, puede ser un cineasta o un arquitecto, comparte su mirada con nosotros, dejándonos ver que su idea (estética) va más allá de la pantalla que la proyecta o del edificio que se construye. Ya que esta mirada trasciende los límites que su arte le impone, debido a que nos muestra aquello que define a la vida misma. El espectador, ahora atiende a un espectáculo enteramente distinto de aquel otro que encierra y aísla. Por el contrario, éste es un espectáculo de apertura y libertad creativa, donde el espectador y el artista-cineasta-arquitecto se vuelve uno y ninguno, en un preciso y breve instante extático donde se pierde toda subjetividad: espectáculo sin sujeto, caosmos

manifiesto.

“Conmovid por una obra maestra una persona comienza a escuchar dentro de sí el mismo llamado que incitó al artista hacia el acto creativo. Cuando se establece un vínculo entre la obra y el espectador, este experimenta un golpe purificador y sublime. En esa aura que une a la obra maestra con su público, surge lo mejor de nosotros y sentimos la necesidad de exteriorizarlo. En esos momentos nos reconocemos y nos descubrimos, así como la insondable profundidad de nuestro potencial y los alcances últimos de nuestras emociones.”²²⁶

Imagen exterior e interior Termas de Vals, Grisones, Suiza. (Peter Zumthor, 1996)



Para puntualizar más sobre este espectáculo desbordado:

“Es decir, recordará, para ser más concreto, cómo, ante el espectáculo del mito que se desplazaba delante de él, se sentía henchido y elevado a una suerte de omnisciencia, como si en este momento la capacidad visual de sus ojos no se limitara ya a las superficies, sino que pudiera sondear los ámbitos más profundos; como si, con la ayuda de la música, ahora pudiera ver ante él la marejada de la voluntad, el combate entre las distintas motivaciones, el torrente desbordante de las pasiones de una forma sensiblemente visible, como una multitud, valga la expresión, de líneas móviles y de figuras vivientes; como si fuera capaz, en fin, a tenor de todo esto, de sumergirse en los secretos más delicados de las emociones inconscientes.”²²⁷

Las palabras de Tarkovski y las de Nietzsche trabajan en paralelo para crear una imagen-espectáculo extático, donde el espectador o contemplador, comparte a manera de

²²⁶ Tarkovski, Andrey. *Esculpir el Tiempo...* Pág. 50.

²²⁷ Nietzsche, Friedrich. *El Nacimiento de la Tragedia*. En Nietzsche, Friedrich. *El Nacimiento de la Tragedia. El Caminante y su Sombra. La Ciencia Jovial*. (Pág. 1-157). Editorial Gredos. Madrid. 2010. Pág. 139-140.

un fugaz sentimiento, aquel momento de imaginación e intuición creativa del artista. Como contempladores de la obra, estamos frente a un espejo que nos refleja la mirada misma del artista, mirada que encierra la esencia de todas las cosas: la Voluntad en los ojos de quien imagina. Esto nos recuerda a la imagen que construye Tarkovski por medio de Gorchakov mirando de frente al espejo, pero encontrándose con la mirada directa de Doménico del otro lado de éste. Si hacemos esto mismo con la Casa de la cascada de Frank Lloyd Wright, como contempladores vemos de frente a la edificación, vemos la presencia de la naturaleza a su alrededor, y la presencia de la casa en la naturaleza, creando de esta forma una comunión obligada, pero apacible: transición de ritmo suave entre lo inorgánico y lo orgánico. Nuestra mirada ve las superficies y los volúmenes contruidos, y nuestro cuerpo puede llegar a sentir la presión que los ajustados y característicos espacios wrightianos generan. Pero no se queda sólo en aquellas superficies materiales ni espacios ajustados, sino traspasa éstas para alcanzar las profundidades inusitadas que sólo la Voluntad misma define. La vegetación circundante a la edificación, a pesar de la apacible comunión con ésta, no deja de sorprendernos debido a su imponente fuerza por la cual bien podría ocupar y habitar la casa, si esa fuera su intención, pero decide compartir el territorio. La presencia del agua nuevamente construye imágenes trakovskianas inevitables en nuestra mente, mismas que nos llevan a pensar de nuevo en el espejo, sólo que ahora el espejo es una casa, y quien nos mira del otro lado de éste, es el mismo Wright con su mirada profunda que encierra a la esencia de todas las cosas: mirada como Voluntad construida.

Imágenes de exterior Fallingwater (Casa de la cascada), Mill Run, Pensilvania, E.U. (Frank Lloyd Wright, 1936-1939)



Wright en un doble movimiento, convierte a su persona como individuo que imagina, en Voluntad corporeizada y sujeto puro del conocer. Nosotros, mientras tanto, atendemos al espectáculo desbordado que nos hace intuir atisbos de cualquier verdad absoluta posible. El proceso constructivo se atiene al mundo de la representación como ciencia y principio de razón, mientras que el desborde extático finito contiene al arte y a la Voluntad como potencia de lo eterno. Haciendo un trazo paralelo a esto, Tarkovski dice lo siguiente:

“Así, el arte lleva consigo un jeroglífico de verdad absoluta, siempre será una imagen del mundo hecha manifiesta una vez por todos. Y si el frío, positivista conocimiento científico del mundo, es como el ascenso en una escalera interminable, el conocimiento artístico sugiere un interminable sistema de esferas en el cual cada una está cerrada a la otra, pero no se anulan y se pueden complementar. Es más, se enriquecen recíprocamente para formar una esfera global que crece al infinito.”²²⁸

Tarkovski aquí construye una imagen que bien podría volverse diagrama, un último diagrama que además de fungir como epílogo al resto, también tendrá la función de ser una cartografía de todo el presente texto, una especie de índice conceptual de lo que trabajamos hasta ahora. Esta imagen de esferas que construye Tarkovski, nos recuerda al diagrama de Schopenhauer sobre el camino que separa lo bueno de lo malo, el error del acierto o la verdad de la mentira; todo dentro de una lógica de la persuasión²²⁹. Nosotros tomaremos la idea gráfica de Schopenhauer para trazar un mapa conceptual, donde se puedan ver los tres movimientos en un mismo plano, y a partir de la conexión de esferas: conexión no-lineal que se antoja más como un “interminable sistema” donde nada se cierra a nada, sólo se complementa. Y en paralelo al diagrama, a manera de mancuerna o engranaje de este eterno sistema, presentamos una imagen que creemos sintetiza en términos generales la intención principal del texto: mostrar a la arquitectura como condición de lo eterno, de lo político y de lo artístico. La imagen final de Tarkovski en *Nostalgia* nos muestra una edificación semejante a una catedral, misma que nos remite tanto a la concepción de arquitectura romántica de Hegel, por la verticalidad y el interior que deviene exterior; como a la rigidez y dureza schopenhaueriana que queda materializada en los arcos de piedra, sumado a esto la horizontalidad guiada por la nave

²²⁸ Tarkovski, Andrey. *Esculpir el Tiempo...* Pág. 46.

²²⁹ Schopenhauer, Arthur. *Mundo como Voluntad...* Pág. 77.

central, que el punto de fuga nos genera con el coro y ábside de la catedral como remate visual. La presencia de la naturaleza como fuerza indomable que ha tomado a la edificación, pero manteniendo un territorio compartido que, al contemplarse en conjunto, logra una desterritorialización debido a la comunión entre lo inorgánico y lo orgánico, donde lo orgánico se muestra completamente entregado a lo inorgánico, sin perder sus rasgos arquitectónicos. Y finalmente tenemos la presencia de Gorchakov al centro del espacio, mismo que tiene la función de “modulor” al ponernos en escala dentro de la imagen, pero también es un detonante al ser la personificación de Tarkovski del sujeto puro del conocer. Ya que esta imagen se nos presenta no como un recuerdo, ni como un sueño, sino como ensoñación poética bachelardiana que desdibuja por completo a Gorchakov. Se nos levanta el velo haciéndonos ver que Gorchakov, su perro, la naturaleza y la edificación, son uno y lo mismo dentro la imagen de Tarkovski. Esta imagen no podría ser la misma si alguna de sus partes fuera removida. Finalidad definida como edificación construida o composición terminada. Finalidad sin fin como potencia de lo infinito tanto en el espacio, como en el tiempo de la imaginación. El eterno schellingiano y la voluntad schopenhaueriana se nos presentan a la par y se nos permite pensarlos al unísono, donde la música vuelve a cobrar relevancia al momento de pensar la imagen completa a manera de una composición terminada. Tarkovski y su imagen-sinfonía nos muestra, y de alguna manera resuena, como aquella “vibración originaria, silenciosa, inaudible de una voluntad que nada quiere.”²³⁰

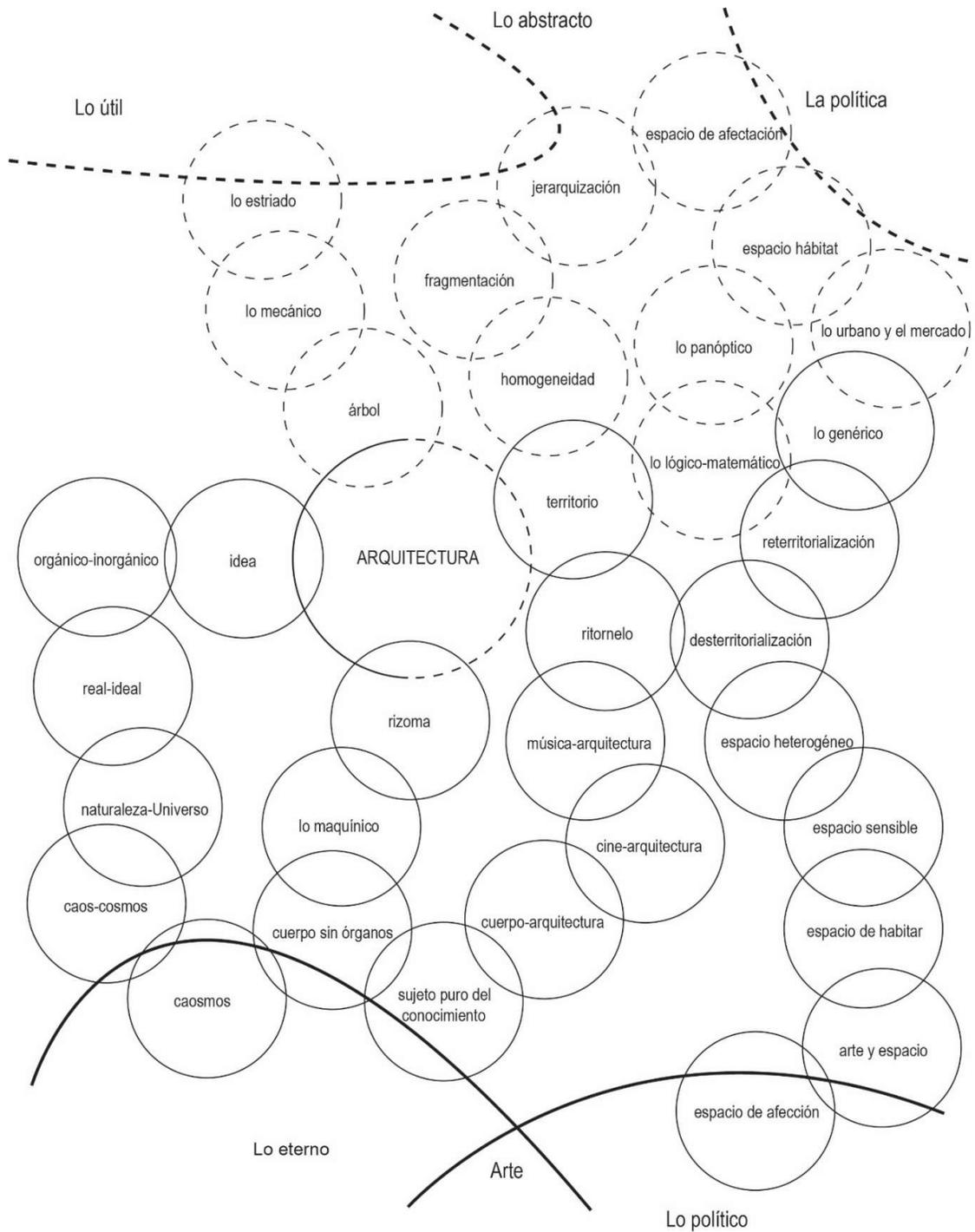
Eterno, político, artístico: Nostalgia



²³⁰ Rangel, Sonia. *El mundo como Voluntad y Vibración...*

“En los ensueños que se apoderan del hombre que medita, los detalles se borran, lo pintoresco se decolora, la hora no suena ya y el espacio se extiende sin límites. Bien puede darse a tales ensueños el nombre de ensueños de infinito.”²³¹

Diagrama 27: cartografía de esferas.



²³¹ Bachelard, Gaston. *La poética del...* Pág. 226.

Bibliografía

- Ábalos, Iñaki. *La Buena Vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2005.
- Bachelard, Gaston. *La Poética del Espacio*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México. 2006.
- Ballard, J. G. *High-Rise*. Liberty Publishing Corporation. New York. 2012.
- Benjamin, Walter. *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*. Editorial Itaca. México, D.F. 2003.
- Benjamin, Walter. *One-Way Street*. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge. 2016.
- Berardi, Franco “Bifo”. *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Caja Negra Editora. Buenos Aires. 2019.
- Bookchin, Murray. *Post-Scarcity Anarchism*. AK Press. Edinburgh. 2018.
- Calvino, Italo. *Las Ciudades Invisibles*. Ediciones Siruela. Madrid. 2017.
- Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. Black & Red. Detroit. 2018.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Ediciones Culturales Paidós. México, D.F. 2016.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-Textos. Valencia. 2015.
- Foucault, Michel. *La Arqueología del Saber*. Siglo XXI Editores. México, D.F. 2017.
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*. Siglo XXI Editores. México, D.F. 2016.
- Fuller, Buckminster. R. *Designing a New Industry*. En Ockman, Joan (editor). *Architecture Culture: 1943-1968, A Documentary Anthology*. (Pág. 86-92). Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation. New York. 2005.
- Gaudí, Antoni. *Escritos y Documentos*. Editorial El Acantilado. Barcelona, 2002.
- Guzmán Ramírez, Alejandro. *Una Visión Urbano-Arquitectónica sobre la Ciudad. Revisión Teórica*. Universidad Iberoamericana León. León, Guanajuato. 2006.
- Hegel, G. W. F. *La Arquitectura*. Editorial Kairós. Barcelona. 2001.
- Heidegger, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. Texto publicado en versión digital por la FADU en la siguiente URL: <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>

- Houellebecq, Michel. *En Presencia de Schopenhauer*. Editorial Anagrama. Barcelona. 2019.
- Houellebecq, Michel. *The Map and the Territory*. Vintage International. New York. 2012.
- Kant, Immanuel. *La Crítica del Juicio*. Editorial Losada S.A. Buenos Aires. 2018.
- Koolhaas, Rem. *La Ciudad Genérica*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2007.
- Koolhaas, Rem. *Toward the Contemporary City*. En Nesbitt, Kate (editor). *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory. 1965-1995*. (Pág. 326-321). Princeton Architectural Press. New York. 1996.
- Le Corbusier. *Cuando las Catedrales eran Blancas. Viaje al país de los tímidos*. Editorial Poseidón. Buenos Aires. 1958.
- Le Corbusier. *Ineffable Space*. En Ockman, Joan (editor). *Architecture Culture: 1943-1968, A Documentary Anthology*. (Pág. 64-67). Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation. New York. 2005.
- Lefebvre, Henri. *El Derecho a la Ciudad*. Capitan Swing. Madrid. 2017.
- Lefebvre, Henri. *La Producción del Espacio*. Capitan Swing. Madrid. 2013.
- López-Domínguez, Virginia. *¿Por qué la Arquitectura es Música Congelada? Schelling, Le Corbusier y Xenakis*. Texto publicado en versión digital por la UNAM en la siguiente URL: http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/6661/03_Theoria_30-31_2016_Lopez_39-60.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Nietzsche, Friedrich. *El Nacimiento de la Tragedia*. En Nietzsche, Frederich. *El Nacimiento de la Tragedia. El Caminante y su Sombra. La Ciencia Jovial*. (Pág. 1-157). Editorial Gredos. Madrid. 2010.
- Rand, Ayn. *The Fountainhead*. Signet. New American Library. New York. 1993.
- Rangel, Sonia. *El mundo como Voluntad y Vibración*. Texto publicado en versión digital en Reflexiones Marginales en la siguiente URL: <https://revista.reflexionesmarginales.com/el-mundo-como-voluntad-y-vibracion-notas-para-una-ontologia-de-la-musica/>
- Rangel, Sonia. *Potencia del Encuentro: Acontecimiento, Comunidad y Micropolítica(s) de la Amistad*. Texto publicado en versión digital por la UNAM y Reflexiones Marginales en la siguiente URL: <https://2018.reflexionesmarginales.com/potencia-del-encuentro-acontecimiento-comunidad-y-micropolicas-de-la-amistad/>
- Rosset, Clément. *Escritos sobre Schopenhauer*. Pre-Textos. Valencia. 2005.

- Soriano, Federico. *Sin_Tesis*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2004.
- Schelling, F. W. J. *Filosofía del Arte*. Editorial Tecnos. Madrid, 2012.
- Schopenhauer, Arthur. *Mundo como Voluntad y Representación*. Ediciones Akal. Madrid. 2005.
- Schopenhauer, Arthur. *Sobre la Cuádruple Raíz del Principio de Razón Suficiente*. Alianza Editorial. Madrid. 2019.
- Tarkovski, Andrey. *Esculpir el tiempo*. Universidad Autónoma de México. Ciudad de México. 2019.
- Toula-Brysse, Jean-Luc. *Las Palabras del Budismo*. Epidermis Editorial. Ciudad de México. 2007
- Velarde, Héctor. *Historia de la Arquitectura*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México. 2016.
- Virilio, Paul. *El Cibermundo, la Política de lo Peor*. Ediciones Cátedra. Madrid. 1997.
- Wright, Frank Lloyd. *Arquitectura Moderna*. Espasa Libros. Paidós. Madrid. 2010.
- Wright, Frank Lloyd. *In the Nature of Materials: A Philosophy*. En Ockman, Joan (editor). *Architecture Culture: 1943-1968, A Documentary Anthology*. (Pág. 31-41). Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation. New York. 2005.
- Zumthor, Peter. *Atmospheres*. Architectural Enviroments. Surrounding Objects. Birkhauser. Basel. 2006.
- Zumthor, Peter. *Pensar la Arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2004.

Filmografía

Tarkovski, Andrey. *Stalker. La Zona*. Unión Soviética (URSS). 1979.

Tarkovski, Andrey. *Nostalgia*. Italia 1983.

Von Trier, Lars. *Dogville*. Dinamarca. 2003.

Winding Refn, Nicolás. *Demasiado viejo para morir joven*. Miniserie. Estados Unidos. 2017.