

Universidad Politécnica de Madrid
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica

**LUGAR / NO - LUGAR / LUGAR
EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA**

Tesis Doctoral

Autora: Laura Gallardo Frías
Arquitecta.

Director: Javier Seguí de la Riva
Doctor Arquitecto.

2011

Tribunal nombrado por el Mgfco. Y Ecmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid el día de del 2.....

Presidente D:

.....

Vocal D:

.....

Vocal D:

.....

Vocal D:

.....

Secretario D:

.....

Realizado el acto de defensa y lectura de la tesis: "Lugar / No-Lugar / Lugar. En la Arquitectura Contemporánea".

El día de del 2.....

en

Calificación.....

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

A N.e.f.

AGRADECIMIENTOS:

A mis padres.

A mis queridos lectores: María José, Ángel, María, Nuria y Loli.

A mis compañeros, profesores y coordinadores de doctorado de Chile y Madrid. En especial a M. E. Pallarés, J. Pozueta, Milla H, Guillermo C. y F. de Gracia.

A mis asesoras en metodología: M. Isabel y Elisa.

A los bibliotecarios y bibliotecas de: Universidad de Chile, ETSAM, Depósitos del Sol de Albacete, Universidad Diego Portales.

A mis amigos y amigas que tanto me han apoyado desde: Alcaraz, Albacete, Madrid, Barcelona, Las Palmas, Toulouse, Ciudad de México y Santiago de Chile

A Jorge Eduardo Rivera por sus conversaciones y consejos.

A Javier Seguí, mi director de tesis, un especial agradecimiento por contagiarme de su entusiasmo por investigar, descubrir y aprender cada día, por compartir su sabiduría y buen humor.

A todos los autores citados en la bibliografía por sus brillantes ideas y reflexiones que han contribuido a poder llevar esta tesis adelante.

A Papi, Carlos y Marien, que están en “otro lugar” pero se les sigue sintiendo desde “este”.

A todos aquellos que siguen indagando por *el lugar*, para que no desistan en la búsqueda ya que en ella misma reside la esencia.

ÍNDICE ESQUEMÁTICO.

Resumen.	1
0. Introducción.	5
1. Primer ciclo: Marco teórico.	11
1.1. Lugar y Arquitectura.	13
1.1.1. Totalidad.	14
1.1.2. Límites. Equilibrio.	30
1.1.3. Existencia humana. Sentido. Identidad.	49
1.1.4. Único e inexplicable.	71
1.1.5. Del reposo al movimiento.	105
1.2. Pliegue del Lugar al No-Lugar.	126
1.3. No-Lugar y Arquitectura.	132
1.3.1. Movimiento.	133
1.3.2. Fuera-de. Exilio. Extranjero.	156
1.3.3. Fragmentación. Indeterminado.	175
1.3.4. Sin identidad. Múltiple.	207
1.3.5. Aislamiento. Ausencia. Nada.	230
1.4. Otro pliegue y de nuevo el lugar ¿nuevo lugar?	255
2. Segundo ciclo: Puntos destacados del recorrido anterior.	267
2.1. Incidencias de:	
2.1.1. Distancia.	269
2.1.2. Tiempo.	273
2.1.3. Velocidad.	279
2.1.4. Cambio.	286
2.1.5. Movimiento-reposo.	290
2.1.6. Flujos.	296
2.2. De la ciudad ontológica a la ciudad óptica.	301
2.3. De la quintaesencia de la arquitectura a la globalización:	304
2.3.1. Interior – exterior.	304
2.3.2. Clonación arquitectónica.	312
2.3.3. De lo con-céntrico a lo des-centrado.	320
3. Tercer ciclo: Sinopsis.	333
3.1. Palabras destiladas de Lugar, Arquitectura y No-Lugar.	335
3.2. Lugar y arquitectura.	340
3.3. No-lugar y Arquitectura.	351
3.4. Propuestas de definiciones para Lugar, Arquitectura y No-Lugar.	361
3.5. Líneas futuras de investigación.	364
3.6. Metodología.	366
3.7. Bibliografía.	372
3.8. Anexos.	386

ÍNDICE DETALLADO DE CONTENIDOS.

Resumen	1
Abstract	3
0. Introducción.	
0.1. Preámbulo	5
0.2. Presentación.	7
0.3. Configuración.	10
1. Primer ciclo: marco teórico.	11
1.1. Lugar y Arquitectura.	13
1.1.1. Totalidad.	14
- Platón. <i>Khôra.</i>	14
- Morris. <i>Consideración de todo el ambiente físico que rodea la vida humana.</i>	17
- Leibniz. <i>Orden de coexistencia entre el espacio y el tiempo.</i>	18
- Navarro Baldeweg. <i>Caja de resonancia.</i>	20
- Hegel. <i>Lugar es tiempo en espacio.</i>	22
- Valéry. <i>Magnitud completa.</i>	24
Reflexiones.	25
1.1.2. Límites. Equilibrio.	30
- Aristóteles. <i>El primer límite inmóvil del continente.</i>	30
- Moneo. <i>Condición mediadora.</i>	33
- Leroi-Gourham. <i>Lugar radiante y lugar itinerante.</i>	37
- Ando. <i>Lógica de la naturaleza y lógica de la arquitectura coexistan.</i>	38
- Muntañola. <i>Constante y triple encuentro entre el medio externo, nosotros mismos y los demás.</i>	41
Reflexiones.	44
1.1.3. Existencia humana. Sentido. Identidad.	49
- Heidegger. <i>La existencia es espacial.</i>	49
- Fernández Alba. <i>Lugar tangible donde se hace realidad el poema.</i>	51
- Rossi. <i>Lugar de la condición humana y una parte misma de esa condición.</i>	54
- Didi-Huberman. <i>Lo que nos habita y nos incorpora al mismo tiempo.</i>	56
- Zevi. <i>Vocabulario tridimensional que involucra al hombre.</i>	62
- Azúa. <i>Espacio habitable y significativo para el presente y para la memoria.</i>	64
Reflexiones.	66
1.1.4. Único e inexplicable.	71
- Norberg-Schulz. <i>Genius Loci.</i>	71
- Rossi y Azara. <i>Locus.</i>	74
- Lynch. <i>Imaginabilidad.</i>	77
- Perec. <i>Sentirse bien casi en todos los sitios.</i>	79
- Le Corbusier. <i>Tiene que conmover, emocionar...indecible.</i>	81
- Siza. <i>Lugar único e inexplicablemente maravilloso.</i>	88
- Giedion. <i>Aproximación entre arquitectura y escultura.</i>	93
Reflexiones.	96
1.1.5. Del reposo al movimiento.	105
- Descartes. <i>Res extensa.</i>	105
- Duvignaud. <i>Lieux et non lieux.</i>	107
- Zumthor. <i>Cobertura y trasfondo de la vida.</i>	112
- Morales. <i>Un hacer.</i>	115
- Pardo. <i>El lugar es término, télos y péras, fin y límite de su movimiento.</i>	118
Reflexiones.	120

1.2. Pliegue del Lugar al No-Lugar.	126
1.2.1. El pliegue.	126
1.2.2. El volverse de Orfeo hacia Eurídice.	130
1.3. No-Lugar y Arquitectura.	132
1.3.1. Movimiento.	133
- De Certeau. <i>Andar es no tener un lugar.</i>	133
- Careri. <i>Walkscapes.</i>	137
- Deleuze. <i>Desterritorialización.</i>	138
- Foucault. <i>Heterotopía.</i>	140
- Smithson. <i>Non – Sites.</i>	144
Reflexiones.	147
1.3.2. Fuera-de. Exilio. Extranjero.	156
- Anders. <i>Hombre sin mundo.</i>	156
- Agamben. <i>El hombre sin contenido.</i>	160
- Blanchot. <i>Exilio.</i>	161
- Barthes. <i>Grado Cero.</i>	165
- Camus. <i>Extranjero.</i>	167
Reflexiones.	168
1.3.3. Fragmentación. Indeterminado.	175
- Rowe/ Koetter. <i>Técnica de collage.</i>	175
- Eisenman. <i>Atopía.</i>	178
- Venturi. <i>Relaciones oscilantes, complejas y contradictorias.</i>	182
- Clément. <i>Tercer paisaje.</i>	185
- Conde. <i>Arquitectura de la indeterminación.</i>	188
- Baudrillard. <i>Simulacre.</i>	193
Reflexiones.	198
1.3.4. Sin identidad. Múltiple.	207
- Augé. <i>No-lugar.</i>	207
- Seguí. <i>Sin arquitectura.</i>	209
- Bégout. <i>Lugar común.</i>	215
- Koolhaas. <i>Comunicación.</i>	216
- Ascher. <i>Hiperlugar.</i>	223
Reflexiones.	224
1.3.5. Aislamiento. Ausencia. Nada.	230
- Moro. <i>Utopía.</i>	230
- Solá-Morales. <i>Terrain Vague.</i>	233
- Gabilondo. <i>Sinlugaridad.</i>	237
- Givone. <i>Nada.</i>	242
- Lévinas. <i>Hay.</i>	246
Reflexiones.	247
1.4. Otro pliegue y de nuevo el lugar ¿nuevo lugar?	255
1.4.1. Ciclo lugar / no-lugar / lugar y arquitectura.	255
1.4.2. Cinta de Moebius.	258
1.4.3. ¿Nuevo lugar?	262

2. Segundo ciclo: Puntos destacados del recorrido anterior.	267
2.1. Incidencias de:	
2.1.1. Distancia.	269
2.1.2. Tiempo.	273
2.1.3. Velocidad.	279
2.1.4. Cambio.	286
2.1.5. Movimiento-reposo.	290
2.1.6. Flujos.	296
2.2. De la ciudad ontológica a la ciudad óptica.	301
2.3. De la quintaesencia de la arquitectura a la globalización:	304
2.3.1. Interior – exterior.	304
2.3.2. Clonación arquitectónica.	312
2.3.3. De lo con-céntrico a lo des-centrado.	320
3. Tercer ciclo: Sinopsis.	333
3.1. Palabras destiladas de Lugar, Arquitectura y No-Lugar	335
3.2. Lugar y arquitectura.	340
3.3. No-lugar y Arquitectura.	351
3.4. Propuestas de definiciones para Lugar, Arquitectura y No-Lugar.	361
3.5. Líneas futuras de investigación.	364
3.6. Metodología.	366
3.6.1. Introducción.	366
3.6.2. Análisis inferencial.	366
3.6.3. Estructura de la tesis.	371
3.6.4. Relevancia de la investigación.	371
3.7. Bibliografía.	
3.7.1. Bibliografía citada.	372
3.7.2. Bibliografía consultada.	380
3.8. Anexos.	386
3.8.1. Cuadro cronológico de los autores citados.	386
3.8.2. Diferenciación de conceptos:	387
- Espacio y lugar.	388
- Lugar y sitio.	390
- Utopía y no-lugar.	390
- Sinlugar y no-lugar.	392
- Arquitectura y construcción.	392
- Edificación y arquitectura.	394
- Reflexiones.	395
3.8.3. Evocación del lugar, del no-lugar y la arquitectura.	400
- Reflexiones.	409
3.8.4. Reivindicación de la poesía.	413

Resumen.

Esta tesis se plantea como una apertura, una invitación a reflexionar acerca de los conceptos: lugar, no-lugar y arquitectura.

Se presentan teorías relevantes de distintos autores pertenecientes a disciplinas diversas como la filosofía, la antropología, la sociología y por supuesto la arquitectura, las cuales se entrelazan abrazándose a pesar del tiempo y el espacio, y siguen gritando con fuerza, con-moviendo siempre abiertas a nuevas interpretaciones, nuevos tiempos, pero siempre abiertas al diálogo.

Así, y por medio de los distintos pensamientos que confluyen sintetizando características emergentes sobre el lugar y el no-lugar en sus relaciones con la arquitectura se configura esta investigación, en el punto de reunión donde estas ideas resuenan haciéndonos vibrar con ellas y pudiendo desde ahí, profundizar en el significado de la arquitectura.

Se parte de la base que los no-lugares han existido desde siempre, y al igual que la racionalidad de sirve de la irracionalidad para constituirse como tal, los lugares se sirven de los no-lugares para constituirse como tales.

Con lo que se propone un ciclo donde se continúan lugar / no-lugar / lugar, como el título indica, produciéndose una especie de pliegue en el paso de uno a otro. Y es sobre esta reflexión principal, a partir de la cual se estructura la tesis semejándose a una cinta de Möbius, pues al igual que ésta, se plantea que lugar y no-lugar no son dos caras de una misma moneda, sino que se suceden en una misma cara, una misma banda que acerca y aleja estos conceptos.

Ciclo que trasciende su significado, pues aunque tiene un exterior y un interior definido, ambos coexisten al igual que los lugares y los no-lugares.

Con este escrito se invita a un viaje que sumerja al lector en interiores, que se fugan y sueñan con exteriores, en ese vaivén donde late la posibilidad desde el adentro de salir desplazado hacia el afuera...el cómo un no-lugar se puede convertir en un lugar y a la inversa.

Se plantean tres ciclos o capítulos, a través de la banda de Möbius. En el primero se presenta el marco teórico, comprendido en cuatro ítems: lugar y arquitectura, pliegue del no-lugar al lugar, no-lugar y arquitectura y el último que sería otro pliegue que desemboca a un ¿nuevo lugar?

En el segundo capítulo, se extraen puntos destacados, derivados del ciclo anterior, que inciden de forma directa sobre el lugar, el no-lugar y la arquitectura.

Y el tercer capítulo recoge la sinopsis, y no conclusiones, pues se plantea una tesis abierta a seguir reflexionando, donde se destilan propuestas para definiciones de lugar, no-lugar y arquitectura, se exponen futuras líneas de investigación, se muestra la metodología, la bibliografía utilizada y los anexos como complemento al escrito.

Abstract.

This thesis is proposed as an opening, an invitation to reflect on the concepts: place, non-place and architecture.

Relevant theories are presented by different authors belonging to different disciplines such as philosophy, anthropology, sociology and architecture courses, which are intertwined despite embracing time and space, and continue to scream loudly, shaking always open to new interpretations, new times, but always open to dialogue.

Thus, and through the various thoughts that flow synthesizing emerging characteristics of the place and the non-place in their relations with the architecture of this research, it is set in the venue where these ideas resonate with them and make us vibrate. From there, it can deepen into the meaning of architecture.

It assumes that non-places have been around forever, and like the rationality of irrationality serves to establish itself as such, places are served by non-places to be constituted as such.

So, a cycle where they continue place / non-place / place is proposed, as the title indicates, producing a kind of kink in the transition from one to another. And it is on this main consideration, from which the thesis structure resembling a Möbius strip, as well as this, there is non-place and place are not two sides of the same coin, but they happen onto one side, the same band that zooms these concepts.

Cycle that transcends its meaning, because although it has an exterior and an interior defined, both coexist as well as places and non-places.

This text is an invitation to a trip to immerse the reader in interiors, that leak outside and dream, then where lies the possibility to swing from the inside out shifted to the outside like a non-place can be converted in one place and vice versa.

There are three cycles or chapters, throughout the Möbius strip. The first one presents the theoretical framework, comprised of four items: place and architecture, fold the non-place to place, non-place and architecture, and the last one would be another fold that leads to a: new place?

In the second chapter highlights are extracted, derived from the previous cycle, impacting directly on the place, the non-place and architecture.

The third chapter provides the overview, and not conclusions, because it poses a theory open to further reflection, which they distill proposals for definitions of place, non-place and architecture, future research is presented, the methodology, bibliography and annexes are shown to supplement the writing.

0. Introducción.

0.1. Preámbulo.

El lugar es siempre desconcertante, por eso nos tiene cautivados.

Es como un pez que escapa entre nuestras manos y se mueve y se mueve...permitiéndonos verlo de muchas formas diferentes, conocido o desconocido lugar, que al igual que nosotros, convivimos cada día con él, separándonos o acercándonos en determinados momentos, “instantes”; es paradójico pues aunque nacemos en un lugar no somos de ningún lugar y en su búsqueda vamos tejiendo nuestra vida.

Me parece un auténtico desafío esta tesis como un comienzo para adentrarnos, reflexionar e intentar “capturar”, apreciar lo que el lugar / no-lugar ligados a la arquitectura significan para nosotros.

La tesis se perfila no en un solo trazo único y limpio, sino como un esbozo, una inquietante búsqueda de la esencia del lugar, de la arquitectura y sus relaciones, de ahí su trazo más amplio, que se detiene, se vuelve grueso, retrocede y avanza, para indicar las múltiples posibilidades que ofrece un “objeto” de estudio tan amplio y apasionante como éste. Trazo del que se adivina el movimiento, que palpita en esta búsqueda que no hace sino comenzar un fascinante camino.

Tesis como un intento de atrapar la esencia del lugar y de la arquitectura, que por supuesto es tan completa y compleja que se escapa como el pez juguetón, que se mencionaba más arriba, entre las manos.

Tesis como ese “jugar con el pez”, recopilar, revisar, analizar lo que se ha dicho, entrecruzarlo a sabiendas que no se puede atrapar, (¡por fortuna!) Es un pez libre con el que jugar, como seguir aprendiendo día a día de él, en esa búsqueda inacabada está la mayor riqueza, en ese juego, en ese hacer que más que llegar a un final, a unas conclusiones siempre vuelve a un origen a un revisar, analizar, reflexionar, combinar con otras disciplinas, conformado un *continuum*, un camino donde el caminar contemplando, es mucho más satisfactorio que el llegar.

Con esta tesis se propone un viaje que sumerja al lector en interiores y lo lleve hacia el exterior en ese vaivén que desde el exterior se inyecta el interior y la posibilidad desde

el interior de salir desplazado hacia el afuera....el cómo un no-lugar se puede convertir en un lugar y a la inversa.

Se debe tener en cuenta que este trabajo se “hila” o “des-hila” gracias a algunos libros que por “casualidad” han caído en mis manos (la mayor parte gracias a las recomendaciones de Javier Seguí) dada la circunstancia de mi lugar en el mundo, pasando por Toulouse, Barcelona, Santiago de Chile, Valparaíso, Albacete, Madrid....donde a partir de estas lecturas estoy comenzando a vislumbrar una dialéctica de reflexiones que confluyen en un lugar y un no-lugar, tema y vía que considero muy interesante y estimulante desde donde reflexionar sobre la arquitectura.

Es importante remarcar que no soy ni filósofa, ni antropóloga sino una arquitecta que hace poco terminé la carrera, pero que siempre me ha motivado mucho este tema del lugar y el no-lugar asociados a la arquitectura.

Soy consciente que me falta muchísimo por leer pero con el corpus que he podido coser o hilvanar me ha salido este ensayo como un determinado lugar que implica el detenerse en la confluencia de autores de distintas disciplinas, al que considero como punto de inicio en una investigación e introducción en un camino en el que me siento en el umbral de un mundo que comienza y en el que queda mucho por recorrer.

Por lo que se recomienda leer esta tesis como la gran inquietud y porque no pasión de quien que está empezando a investigar, pero no por ello sin querer dejar traslucir la importancia del lugar, del no-lugar y sus relaciones en los ámbitos de la filosofía, antropología, etc. que se entremezclan sin saber bien que es lo que se hace pero siempre con esa chispa que produce el diálogo entre tantos pensadores, cuyas ideas se abrazan ajenas al tiempo y siguen resonando, haciéndonos vibrar con ellas y pudiendo desde ahí, revisar y reflexionar sobre la arquitectura.

0.2. Presentación.



Gira el haz de luz
para que se vea desde alta mar
yo buscaba el rumbo de regreso
sin quererlo encontrar

Pie detrás de pie
iba tras el pulso de claridad
la noche cerrada, apenas se abría,
se volvía a cerrar.

Un faro quieto
nada sería
guía, mientras
no deje de girar
no es la luz
lo que importa en verdad
son los 12 segundos
de oscuridad,

12 segundos de oscuridad
para que se vea desde alta mar
de poco le sirve al navegante
que no sepa esperar.

Pie detrás de pie
no hay otra manera de caminar
la noche del Cabo
revelada en un inmenso radar.

Un faro para,
sólo de día,
guía, mientras
no deje de girar
no es la luz
lo que importa en verdad
son los 12 segundos
de oscuridad,
12 segundos de oscuridad,
12 segundos de oscuridad,
para que se vea desde alta mar

Canción: *12 segundos de oscuridad*. Procedente del álbum homónimo de Jorge Drexler. 1996.
Imagen: Faro de trafalgar, desde la playa de los caños. Foto de la autora.

Un faro si estuviera siempre encendido, se confundiría con otras luces, no lo podríamos ubicar, curiosamente es el movimiento de ese ciclo luz-oscuridad el que nos *lugariza* recordándonos que somos alma y cuerpo lugar y no-lugar que coexisten.

Se plantea la sucesión cíclica del lugar / no-lugar / lugar que al igual que un faro¹, oscila de la luz a la oscuridad y de la oscuridad a la luz; faro que curiosamente se mide por la oscuridad cuando siempre esperamos la luz.

¹ Se recuerda que la palabra faro proviene de la isla Pharos en Alejandría, donde se construyó el famoso faro de Alejandría (entre los años 285 y 247 a. C) por el arquitecto Sóstrato de Cnido, por orden de Ptolomeo II, con una altura estimada entre 115 y 150m siendo una de las estructuras más altas por mucho tiempo, cuya su misión era servir de punto de referencia y guía a los navíos que se dirigían al puerto de la ciudad. Fue identificada como una de las Siete Maravillas de Mundo por Antípatro de Sidón.

En el recorrido mismo del faro, en su trayectoria está la luz y la no-luz, la oscuridad y la no-oscuridad, una llega detrás de la otra y se van sucediendo en el tiempo alumbrándonos y apagándonos la noche. Movimiento circular que proviene de la luz a través de las lentes también circulares² y se expande en haces de luz.

El faro para solo de día, quizás ya tengamos la oscuridad en este momento, a diferencia de la noche, donde todavía necesitamos una guía para encontrar la luz.

Curiosa referencia móvil, situada en un punto fijo a la que hay que esperar, ser pacientes para encontrar la luz, de este ciclo continuo.

“El “tiempo” de la entidad intemporal es *aiōn*, eternidad, permanencia, perdurabilidad; el tiempo de la entidad-en-el-tiempo es *chrónos*, ciclo y repetición: **Ciclo** significa que la cosa se separa de sí misma, deja de ser lo que es, pero también que la cosa –en el curso del tiempo- vuelve a reunirse consigo misma; ciertamente, para volver a separarse, y así ilimitadamente, pero este movimiento ilimitado siempre tiene lugar dentro de los límites de la circunferencia: la cosa no llega a separarse tanto de sí misma como para no poder volver a encontrarse en el futuro y, por tanto, el ciclo es una buena imitación de la eternidad, el tiempo (cíclico) manifiesta el movimiento, la separación del ser con respecto a sí mismo, pero, al tomar en cuenta el movimiento, lo orienta hacia su anulación, hacia su definitivo reposo (por eso, aunque tal cosa sea inalcanzable con carácter definitivo, el movimiento circular –cíclico- es el “buen” movimiento, el movimiento “más perfecto”). Por eso afirma Platón que el tiempo es imagen de la eternidad. El tiempo es el alma del movimiento”. José Luís Pardo. *Las formas de la exterioridad*. 1992:121.

Faro como *Khôra*, como nodriza del devenir de la luz y las sombras.

La arquitectura, al igual que un faro, permanece inmóvil, es un referente quieto que sin embargo, alberga en sí el movimiento; como un faro situado en el límite de la tierra con el mar, cobija al ser: su reposo y su constante devenir, un ciclo que va desde el lugar, al no-lugar, volviendo de nuevo al lugar.

Pero es un ciclo que trasciende su significado, pues aunque tiene un exterior y un interior definido, ambos coexisten al igual que los lugares y los no-lugares, por tanto, se podría hablar de un recorrido a través de la cinta de Möbius o Moebius³, que si bien es cíclico pues se pasa del interior al exterior, existe un pliegue, un quiebre que permite pasar de la luz a la oscuridad y de la oscuridad a la luz.

² Se hace referencia a las famosas lentes de Fresnel, y sus propiedades de gran apertura y corta distancia focal sin el peso y volumen de material que debería usar en una lente de diseño convencional, obtenidos por los radios de curvatura de las lentes separándolas en anillos circulares. El grosor de la lente en cada anillo es diferente, eliminando el enorme espesor que tendría la lente de ser sus superficies continuas; la superficie presenta un aspecto escalonado. El nombre procede directamente de su creador Augustin Fresnel (1788-1827) quién creó por primera vez las lentes de los faros que sustituían a los espejos y hoy se usan en muchas aplicaciones, como lupas planas con formato de tarjeta de crédito, linternas de los faros, faros de los automóviles, indicadores de dirección, etc.

³ Se recuerda que la banda o cinta de Moebius fue co-descubierta en forma independiente por los matemáticos alemanes August Ferdiand Möbius y Johann Benedict Listing en 1858. Si bien esta cinta, este ciclo solo tiene una cara, al girarse, cambia de dirección, cambia de « sentido » adquiriendo una nueva significación.

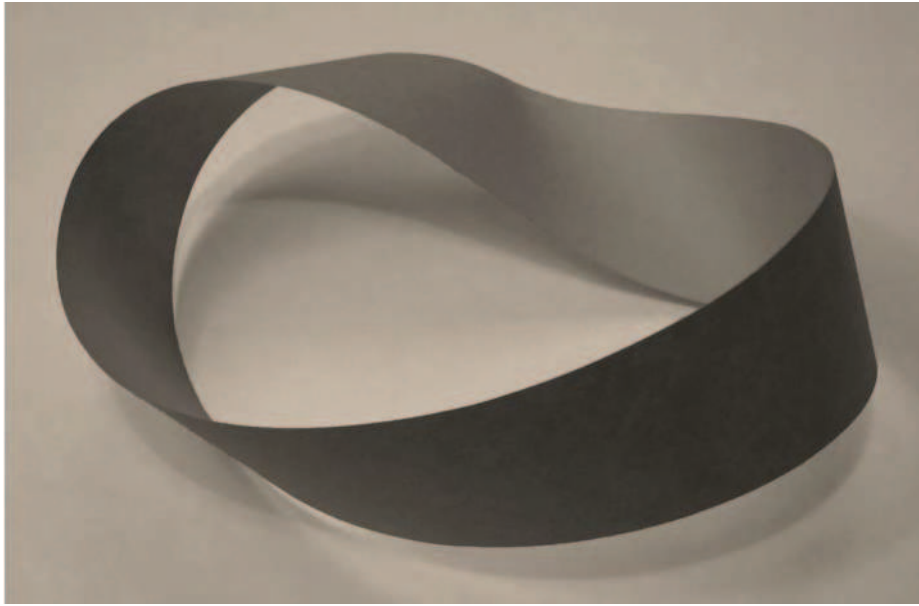


Imagen: Cinta de Moebius. Fuente de la imagen: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Möbius_strip.jpg

El recorrido de la cinta de Moebius se asemeja al ciclo de lugar / no-lugar / lugar, que conviven en una sola cara que posee esta banda, circulando del interior al exterior.

Si bien las fronteras son a veces intangibles, sí somos capaces de apreciar y distinguir un lugar de un no-lugar, un interior de un exterior, dentro del ciclo donde se van alternando, se van sucediendo.

Un ciclo que también es próximo en esencia y significado a la melodía de Wagner de Tristán e Isolda, en concreto en el aria final llamada *Liebestod*, donde Isolda frente al cadáver de su amado Tristán nos cuenta su experiencia.

Aria que combina lo trágico y lo místico, donde Wagner pareciera prescindir de la tonalidad; se dan numerosas disonancias y recursos musicales donde ninguna nota termina donde el oído conduce, dándose siempre una vuelta, un giro inesperado, un acorde impredecible, que oscila desde el susurro en que comienza el tema y que se va transformando en un escalofrío. Así, la ilusión de linealidad se desvanece y si no fuera porque el tema se repite dos veces en un continuo *crescendo* sería difícil seguir su melodía. Wagner a través de este ciclo intenta mostrar lo incognoscible, pues es difícil de apreciar si se encuentra dentro o fuera del ser humano, oscilando interior-exterior en un solo movimiento.

0.3. Configuración.

La tesis se estructura en tres capítulos o tres ciclos que, como la banda de Möbius, van desde el lugar pasando por el no-lugar y llegando de nuevo al lugar.

En el primer capítulo se presenta el marco teórico, siguiendo el ciclo antes mencionado, y se compone de las siguientes partes:

- Lugar y arquitectura. Donde se han recogido los puntos en común basados en distintas reflexiones de diversos autores sintetizados en 5 ítems: totalidad, límites, relación con la existencia humana, único e inexplicable y del reposo al movimiento.
- Pliegue del lugar al no-lugar, donde se reflexiona sobre el paso o transición del lugar al no-lugar.
- No-lugar y arquitectura. Se revisan las distintas teorías acerca del no-lugar y la arquitectura así como sus puntos cercanos y lejanos.
- Otro pliegue y de nuevo el lugar ¿nuevo lugar? Reflexión sobre este ciclo así como el lugar que acontece tras el no-lugar.

En el segundo capítulo, se recogen reflexiones derivadas del ciclo anterior, que inciden de forma directa sobre el lugar el no-lugar y la arquitectura.

Y para finalizar, el tercer capítulo recoge la sinopsis, y no conclusiones, pues se plantea una tesis abierta a seguir reflexionando, donde se destilan propuestas para definiciones de lugar, no-lugar y arquitectura, se exponen futuras líneas de investigación y se muestra la metodología, la bibliografía utilizada y los anexos como complemento al escrito.

**PRIMER CICLO:
MARCO TEÓRICO.**

1. Primer ciclo: Marco teórico.

A continuación se exponen las relaciones de lugar/arquitectura y no-lugar/arquitectura que se suceden según la propuesta del ciclo de Moebius. Se ha esbozado solo un ciclo para evitar el continuo vaivén, sin embargo, como se puede apreciar la mayoría de las teorías tienen en esencia ese movimiento que nos conducen del lugar al no-lugar.

Así, se invita al lector a un paseo por las distintas significaciones de lugar y arquitectura, desde diferentes puntos de vista afín de abrir una reflexión acerca del concepto de lugar, así como sobre la significación de la arquitectura y la vinculación entre estas dos nociones, que exceden los límites físicos. Tras esto se producirá un “pliegue” que conducirá al no-lugar y su relación con la arquitectura para, siguiendo de nuevo en este ciclo, llegar de nuevo al lugar, ¿un nuevo lugar?

1.1. Lugar y arquitectura.

Del análisis acerca de las relaciones entre lugar y arquitectura, provenientes de diversos autores de diferentes disciplinas, se han destilado una serie de conceptos comunes que anudan ambas nociones. No se ha seguido un orden cronológico, sino una unión por medio de los pensamientos, del diálogo cercano a pesar de la distancia y el tiempo (no obstante, se adjunta un cuadro cronológico en los anexos).

Con lo que se presentan diferentes teorías, reflexiones en función de estos distintos encuentros conceptuales, que se han sintetizado en cinco ítems:

- 1.1.1. Totalidad.
- 1.1.2. Límites. Equilibrio.
- 1.1.3. Existencia humana. Sentido. Identidad
- 1.1.4. Único e inexplicable.
- 1.1.5. Del reposo al movimiento.

A partir de los cuales se presentan las ideas y teorías relacionadas con el lugar y la arquitectura. Como se verá muchas teorías encajan en más de un ítem, aunque se ha clasificado considerando la más importante o influyente y también abriendo la posibilidad de relacionarse con otros significados, pues la mayoría de teorías son muy ricas.

1.1.1. Totalidad.

En este punto se revisará la totalidad desde la “nodriza del devenir” o *Khôra* de Platón, la consideración de Morris de *todo el ambiente físico que rodea la vida humana*, la *unidad indivisible y simple* que Leibniz denomina Mónada, la confluencia del tiempo y el espacio como totalidad de Kant y Hegel; la *resonancia*, que como narra Baldeweg nos envuelve donde *la arquitectura filtra y amplifica los hilos del tejido continuo y abarcador* y el concepto de *magnitud completa* de Valéry.

Platón. *Khôra*.

En el *Timeo*, Platón habla de **Khôra**, **jôra**, que define como aquello en lo cual algo deviene, el espacio de su devenir sentido o “nodriza del devenir”. En este texto, Platón expone que la naturaleza que recibe todos los cuerpos es siempre idéntica a sí misma, aclarando que no cambia en nada sus propiedades, y como ha de tomar todas las especies en sí misma, lo que recibe –de ahí la denominación de receptáculo- es necesario que se encuentre exento de toda forma.



Imagen: *La escuela de Atenas*, de Rafael Sanzio (1510-1511). Con Platón sosteniendo el *Timeo*.

Fuente de la imagen: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:La_scuola_di_Atene.jpg

Platón continúa adentrándose en el significado de Khôra definiéndola como (2009:25): “La madre y receptáculo de lo visible devenido y completamente sensible no es ni la tierra, ni el aire, ni el fuego, ni el agua, ni cuanto nace de éstos ni aquello de lo que éstos nacen. Si afirmamos, contrariamente, que es una cierta especie invisible, amorfa, que admite todo y que participa de, la manera más paradójica y difícil de comprender lo inteligible, no nos equivocaremos”.

Aclara que el espacio, no admite destrucción y proporciona una sede a todo lo que posee un origen, así necesariamente, afirma el autor: “Todo ser está en un lugar y ocupa un cierto espacio, y lo que no está en algún lugar en la tierra o en el cielo no existe” (2009: 26).

A continuación el ateniense considera que “la nodriza del devenir” al adquirir múltiples formas y al estar llena de fuerzas disímiles, las cuales no tendrían un equilibrio entre sí, se encuentra toda ella en desequilibrio y además en movimiento, puesto que el estado de reposo o no-movimiento sólo se da cuando existe un estado de equilibrio.

Como indica Copleston (1994.Vol.I:253) todo parece indicar que el espacio para Platón no es aquello de lo cual se hacen los elementos primarios sino aquello “en lo que aparecen”, por lo que Espacio o Receptáculo más que la materia de la que se componen las cualidades primarias, es más bien en “lo que tales cualidades se hacen, aparecen, **llegan a ser**”.

El ateniense está en contra de la teoría atomista iniciada por Leucipo y desarrollada por Demócrito, que rechazaba el segundo principio de Parménides (el No ser no existe) ya que para ellos, el no ser es el vacío y el vacío existe; además por ser penetrable, el vacío permite el movimiento libre de los átomos. Así, hay que tener en cuenta que para Platón no existe el vacío: “Al que investiga adecuadamente se le hará evidente que el vacío no existe, que todas estas cosas se empujan cíclicamente entre sí y que, por separación o por reunión, todos los elementos se trasladan a su región propia, cambiando de sitio, así como que los fenómenos maravillosos son producto de la combinación de estos procesos entre sí” (Platón 2009:47).

Sobre este concepto de espacio planteado por Platón se han interesado numerosos autores, se cita a: Giedion, Pardo, Derrida y Heidegger.

Giedion afirma que, si bien Platón no emplea nunca la palabra “espacio”, coincide con la opinión mantenida por muchos investigadores de la filosofía antigua, de que (1961:466) “la sustancia de la cual habla no era de hecho otra que el espacio, “el Receptáculo del mundo engendrado”, la cual sustancia, si la describimos como “invisible e informe, receptora de

todo y en algún modo muy confuso y desconcertante participando de lo inteligible, la describiremos firmemente” (51 A-B).”

Para José Luís Pardo, las definiciones que plantea Platón para Khôra serían, espacio como “separación o intervalo”, espacio “desocupado”, “desbrozado”, precediendo este espacio de algún modo a las cosas que han de ocuparlo. Así, las cosas ocupan un espacio porque son sensibles, pero “el espacio no es en sí mismo sensible, sino su devenir sentido replegado en lo insensible, y no accesible a la sensación ni a la creencia, sino tan sólo a una suerte de ensoñación que quebranta las reglas del justo razonar (“razonamiento bastardo”)” (Pardo. 1992:122).

Derrida en su texto titulado *Khôra*, afirma que ésta no es ni sensible ni inteligible, perteneciendo a un tercer género (*Triton genos*). Así, la Khôra no se deja situar con facilidad, es más “situante que situada”. Expone numerosas definiciones para Khôra como: “lugar”, “sitio”, “emplazamiento”, “región”, “comarca”, “madre”, “nodriza”, “receptáculo”, “porta-impronta”, etc. también dice que Khôra “es” la anacronía *en* el ser o más bien la anacronía *del* ser.

Es curioso, remarca Derrida, como existen muchas interpretaciones para Khôra que quieren darle una determinada forma a ella que, sin embargo “sólo se sustrae a toda determinación”. Por ello, aclara que nos hemos de referir a Khôra sin un artículo determinado, ya que éste implica la existencia de una cosa, cuando “Khôra no es”, no da nada dando lugar. Por lo que “hay Khôra, pero la Khôra no existe”, puesto que Khôra recibe para darles lugar a todas las determinaciones pero ella no posee ninguna propia. Es una ausencia de soporte y no puede ser traducida, explica el autor, como soporte ausente o ausencia de soporte.

“¿No tener nada propio no es también la condición del sitio?” Se pregunta Derrida. Y es que Khôra estará siempre ya ocupada a la vez que se distingue de todo lo que toma sitio en ella, “de ahí la dificultad para tratarla como espacio vacío o geométrico, incluso –esto lo que dirá Heidegger- como lo que “prepara” el espacio cartesiano, la *extensio* de la *res extensa* “.

Al tercer género que llega Platón, el filósofo francés lo define como “el espacio neutro de **un lugar sin lugar**, un lugar en el que todo queda señalado pero sería no señalado “en sí mismo””.

Hay que preguntarse por algo fundamental para el significado de Khôra: ¿qué quiere decir recibir? Derrida, explica que *dekhomai* determina la relación de Khôra a todo lo que no es ella y que ella recibe. Así, Khôra es como una historia que se refiere y en la que otra historia tomará su sitio a su vez.

Y es que “Khôra delimita un sitio aparte, el espaciamento que guarda una relación disimétrica con todo lo que, “en ella”, al lado o más allá de ella, parece hacer pareja con ella. En la pareja fuera de la pareja, esta madre extraña que da lugar sin engendrar, no puede ser considerada más como un origen” señala Derrida (1995).

Heidegger hace un comentario sobre el concepto de espacio en Platón que enuncia de la siguiente manera: “Aquello en lo cual algo deviene mientras lo que llamamos “espacio”. Los griegos no tenían ninguna palabra para designar el “espacio”, lo cual no es casual puesto que no experimentaban lo espacial a partir de la *extensio*, sino del lugar (tópos), entendido como **jōra, que no significa ni lugar ni espacio sino lo que es ocupado y llenado por lo que está allí**. En ese “espacio”, caracterizado por el lugar, lo que deviene es puesto en su interior y ex-puesto a partir de él. A fin de que esto sea posible, el “espacio” tiene que estar desprovisto de cualquier aspecto que podría tomar de otra parte... Aquello en lo cual están puestas las cosas que devienen no debe ofrecer un aspecto propio y una propia apariencia” (Heidegger, 1936. Introducción a la metafísica. Citado en Pardo. 1992:122).

Relacionando esta idea con la arquitectura se cita a Morris quien considera que el lugar debe considerar el ambiente que le rodea, afín de constituirse una *totalidad*.

William Morris. Consideración de todo el ambiente físico que rodea la vida humana.

William Morris en 1881 afirma que “**la arquitectura abarca la consideración de todo el ambiente físico que rodea la vida humana**; no podemos sustraernos a ella, mientras formemos parte de la civilización, porque la arquitectura es el conjunto de modificaciones y alteraciones introducidas en la superficie terrestre con objeto de satisfacer las necesidades humanas, exceptuando sólo al puro desierto”. (Morris. Citado en Benévolo, 2002:205-207).

Se recuerda que Morris es discípulo de Ruskin, estribando la diferencia entre ambos en su acercamiento a la obra de arte.

- Ruskin contempla el objeto acabado y se ve obligado a reflexionar para separar sus varios aspectos. (No hay que olvidar que las enseñanzas de Ruskin acaban en la exaltación de la Edad Media y en el rechazo del presente)
- Morris se fija en la producción del objeto y la experiencia de la unidad de este acto convence de que los distintos aspectos deben brotar de una sola realidad.

Esta “sola realidad” como totalidad a la que aspira la arquitectura y el lugar también tiene una estrecha relación con el concepto de *mónada* que expone Leibniz, una noción que trasciende los límites materiales volviendo a recordar la importancia de la totalidad.

Leibniz. “Orden de coexistencia entre el espacio y el tiempo”.

La física de Leibniz no admite la idea de átomo de Demócrito, ni de Epicuro, ni de Descartes de átomo extenso, que se revisará más adelante. Así, la sustancia no puede ser extensa ya que de serlo tendría que ser divisible. Y sustituye el concepto de átomo por el de mónada⁴ o unidad simple. Definió las **mónadas** como **sustancias indivisibles y simples, no materiales sino espirituales** y que se constituyen como energía y fuerza dinámicas. “Son los verdaderos átomos de la naturaleza y, en una palabra, los elementos de las cosas” (cita de Leibniz. Recogida en el Copleston 1994-Vol. IV: 278).

Para Leibniz el espacio y el tiempo son relativos. Define “espacio” como “un orden de coexistencias” y tiempo como “un orden de sucesiones”.

Manifiesta que todas **las cosas coexistentes están en relaciones de situación**, pero si en vez de dirigir la atención a las cosas existentes, simplemente concebimos el orden de posibles relaciones de situación, Leibniz afirma que tenemos la **idea abstracta de espacio**. Define este espacio abstracto como la idea de un orden relacional posible, pero no es real. El tiempo, dice, también es relacional. Pero el tiempo abstracto, al igual que el espacio abstracto son ideales.

Con respecto al lugar, indica el filósofo que los “lugares” de los coexistentes pueden ser determinados en orden de relaciones, es decir, “accidentes” o “afecciones” en las cosas relacionadas y no hay dos cosas que puedan tener los mismos “accidentes” individuales. Así, define, “el espacio es aquello que resulta de considerar juntamente los lugares” (Leibniz, Quinta carta a S. Clarke, 47; G, 7, 400; D, p266. Citado en Copleston 1994-Vol. IV: 285). Por tanto, para Leibniz, como nos resume Copleston (1994-Vol. IV: 286) “el espacio es lo que comprende todo lugar, el lugar, podríamos decir, de los lugares. Considerado de ese modo, a saber, como extrínseco a las cosas, el espacio es una abstracción mental, algo que solamente existe en idea. Pero las relaciones que constituyen la base de esa construcción mental son reales”.

Leibniz, al mantener su teoría relacional sobre el espacio y el tiempo, se opone radicalmente a las teorías sostenidas por Newton y Clarke que concebían el espacio y el tiempo como absolutos.

⁴ Se recuerda que el concepto de mónada se encuentra en la obra *Monadología* (1715) de Leibniz, que trata de átomos que no son físicos sino metafísicos. Es interesante remarcar que la mónada no puede permanecer ubicada en lo que ella genera hipotéticamente, la extensión misma, antes del acto generador, acaecido en el tiempo. Por lo que extensión y mónada coexisten por creación intemporal, pese a vincularse de forma recíproca según las apariencias.

También se debe destacar, como indica Deleuze (1989:36), que el nombre de mónada Leibniz lo toma prestado de los neoplatónicos, que lo utilizaban para designar un estado de lo Uno: la unidad en la medida en que envuelve una multiplicidad, multiplicidad que desarrolla lo Uno a la manera de una “serie”.

Newton defendía que el espacio era un infinito número de puntos y el tiempo un infinito número de instantes.

Kant, aunque estuvo influido por la teoría de Leibniz, por su aspecto subjetivista, sin embargo, su teoría del espacio es más cercana a la del vacío absoluto de Newton que al sistema de relaciones de Leibniz.

Leibniz dice “el lugar no es más que un **orden de coexistencia entre el espacio y el tiempo**...No solamente los objetos se distinguen gracias al espacio y al tiempo, sino que los objetos nos ayudan a discernir un espacio-tiempo propio”. (Citado en Muntañola.1974:25). Así, espacio es el orden de las cosas simultáneas, a saber, en tanto que coexisten. En cambio, las partes que no coexisten y que están en un orden que no es de coexistencia sino de sucesión constituyen el tiempo. Espacio es un principio de ordenación junto a otro principio de ordenación, que es el tiempo.

Para Leibniz y Kant, el espacio es un orden, una cierta ordenación que tienen las cosas que decimos que están en el espacio.

Newton afirma que el espacio es un absoluto que impone su estructura a los cuerpos. Y Leibniz lo niega, dice que es el orden en que están las cosas simultáneas en el Universo. Esas cosas que para Leibniz son inextensas, puntos, es decir, las mónadas.

Kant se enfrenta a la vez con Newton y con Leibniz. Con este último porque para Kant es evidente que la estructura de espacio es un *a priori* riguroso para las cosas. Con Newton, porque negará que el espacio sea un espacio físico, absoluto, una realidad absoluta que como realidad imprima unos caracteres absolutos a las cosas; es ciertamente un *a priori*, pero un *a priori* que tenemos los hombres en la sensibilidad. El espacio no tendría por función determinar las cosas, sino hacérselas perceptibles.

Con el pensador de Königsberg ocurre como indica Giannini (1982:10) “la demitización⁵ definitiva del tiempo y del espacio”, formas *a priori* de sensibilidad humana, siendo condiciones necesarias de la percepción sus representaciones, pero estas proceden del sujeto.

Hay un cambio de perspectiva en la interpretación del conocimiento, que Kant denomina “giro copernicano” y que consiste en que la posibilidad de conocer no está en el objeto externo al sujeto, que nos dice como es, sino en el sujeto (trascendental) que pone las condiciones (espacio-tiempo, categorías) para que éste pueda ser conocido.

Kant define el espacio (Kant. Citado en Copleston 1994. Vol. VI:230) como “la forma de todas las apariencias de los sentidos externos, o sea, **la condición subjetiva de la**

⁵ Demitización, comenta Giannini (1982:115) es la consideración crítico-hermenéutica de un término, que nos lleva a despojarlo de sus implicaciones míticas. Concepto que fue introducido por R. Bultman.

sensibilidad, necesaria para posibilitarnos la intuición externa”, por tanto, el campo de aplicación comprende solo las cosas en cuanto se nos aparecen.

Lo radical en Kant es la idea de ordenación. En la segunda parte de la Crítica de la Razón Pura (1781), afirma que con la idea entera del espacio *a priori* lo único que las sensaciones han cobrado es el carácter de un cuadro ordenado de notas. El espacio, por sí mismo, no garantiza más que el orden de las propiedades que las cosas tienen. Es la noción Leibniziana del espacio, pero con un carácter *a priori* distinto e independiente del carácter que piensa Newton, porque es un *a priori* de intuición y no de realidad.

Y tras esta noción de totalidad a través de las mónadas que propone Leibniz y de la confluencia del espacio y tiempo que se ha revisado brevemente con Kant, se pasa a otra idea de totalidad muy interesante que proviene del ámbito de la arquitectura, noción tan intensa que su resonancia permanece latente.

Navarro Baldeweg. Caja de resonancia.

En el escrito “La caja de resonancia”, Navarro Baldeweg afirma que no hay objetos limitados sino “materia y energías aglutinadas” como en un complejo nudo, cuyo alguno de sus hilos al prolongarse alcanzan nuestro cuerpo por medio de los sentidos. Así, forman parte de acontecimientos que nos involucran en flujos sus efectos. Por lo que “al considerar **un objeto o una parte del entorno, debemos comprender de inmediato que estamos involucrados** también en esa aprehensión, que existen unas relaciones sin las cuales no se apreciaría su existencia” (2001:11).

Será la interposición en la continuidad de las dos esferas la externa y la interna, como el arquitecto afirma que puede concebirse la arquitectura, a modo de una caja que filtra o amplifica los hilos del “tejido continuo y abarcador”.

El arquitecto imagina la habitación o el lugar construido como una caja de resonancia que transforma señales sensibles ajenas a ella adaptándolas a las condiciones de una recepción sensible que la cultura impone para su apreciación. Afirma que “**la arquitectura se comprende como “una parte de la naturaleza, como un paisaje abstracto, deducido de ella** y, además, se dirige a establecer una alianza con el cuerpo entero, con un poder indisoluble. Sus efectos son respaldados por una memoria de innumerables experiencias” (2001:12).

Así, compara la arquitectura con un espejo en el que se mira la conciencia de estar física, orgánicamente en el mundo promoviendo ecos que conmueven y emocionan. Nos invita a ver la arquitectura como un paisaje y también como un arte del cuerpo.

Y es que habitamos en una casa que está “más allá y más acá de ella”, siendo la obra singular de arquitectura una interposición concéntrica y selectiva en un intervalo entre lo abarcante y lo íntimo, asentándose y revirtiéndose la obra en ambas esferas.

Navarro realiza un paralelismo muy sugerente entre música y arquitectura afirmando que al igual que la música no es el instrumento, la arquitectura no es la caja. Por lo que no solo se tiene que dirigir la atención a construir una bella caja sino que la concepción de la arquitectura implica algo más específico como es el **“construir en el eje conceptual que comprende una fuente y una fuga, un origen físico y un fin sensorial** y, según nuestra metáfora, **hacer una caja que, al resonar, establezca un acuerdo simultáneo en ambos extremos**. La obra concebida como vehículo es conceptualmente transparente y tiene vocación de ser invisible” (2001:12). Por lo que propone un enfoque con un alcance más amplio y una actitud más “generosa y desprendida” para entender la relación con el medio artificial.

Ejemplos de “cajas de resonancias”:

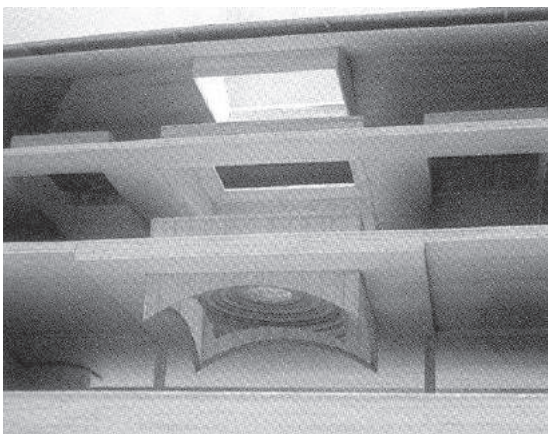


Imagen: Rehabilitación de los Molinos Murcia. 1984. Maqueta.(Navarro. 2001:13)

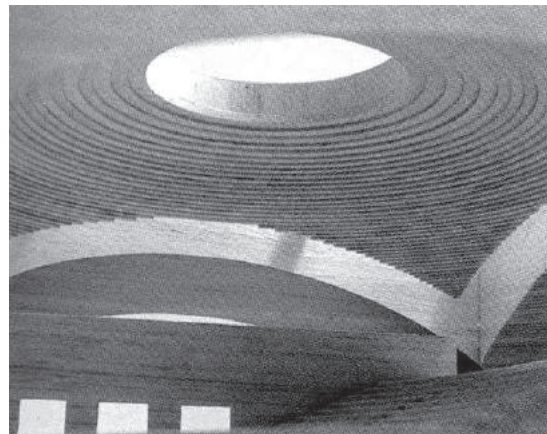


Imagen: Palacio Congresos, Salamanca, 1985. Maqueta. Fuente imagen: Navarro. 2001:13.

Para Navarro Baldeweg es muy importante la referencia a un horizonte abarcador, pues su ausencia origina sentimientos de opresión y claustrofobia. Por lo que invita a definir recintos y horizontes en un espacio limitado afín de poseer una energía que “abrace” la totalidad de lo construido.

Con esta premisa concibió el Palacio de Congresos de Salamanca, como un volumen poroso, un conjunto de ámbitos concéntricos cuyas paredes pueden ser atravesadas por la vista desde cualquier lugar dejando entre ver el horizonte externo: el espacio del afuera.

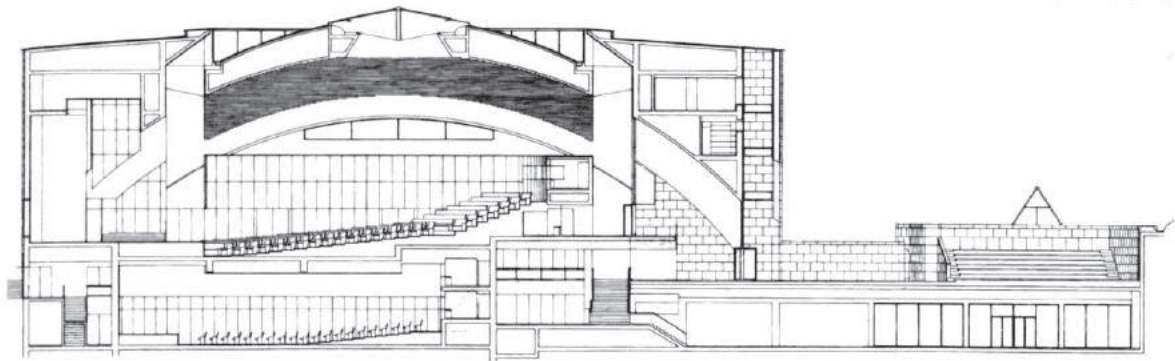


Imagen: Palacio Congresos, Salamanca, 1985. Sección. Fuente imagen: Navarro. 2001:13.

Comenta el autor que esta **identificación de una obra de arquitectura con el horizonte**, donde reside la esencia de la arquitectura, se le dio en el pabellón de Finlandia de 1939 en la Feria de Nueva York, de Alvar Aalto.

Y si bien la obra de arquitectura está en la superficie, Navarro denota que, es el fruto de “una ramificación que brota alimentándose desde unas pocas raíces que se nutren en un extenso territorio” (2001:21). Con lo que la obra multiplica sus efectos en el habitar ya que la habitación es “permeable” tanto hacia afuera, el exterior natural, como hacia lo íntimo y orgánico. Por ello, el objetivo del proyectar es proporcionar conscientemente un marco que permita el desarrollo de unas variables esenciales que entren a formar parte de nuestras vidas en una “convivencia sensible”.

Así, el proyecto de arquitectura para Navarro, es el de “una caja sencilla y limpia” que deje libre el paso de unos componentes radicales. “En la obra concurre una gavilla de dimensiones y en cualquier habitación se concreta un mensaje particular que emerge de un campo de energía que ha sido convocado por resonancia y traído a nuestra experiencia” (2001:21).

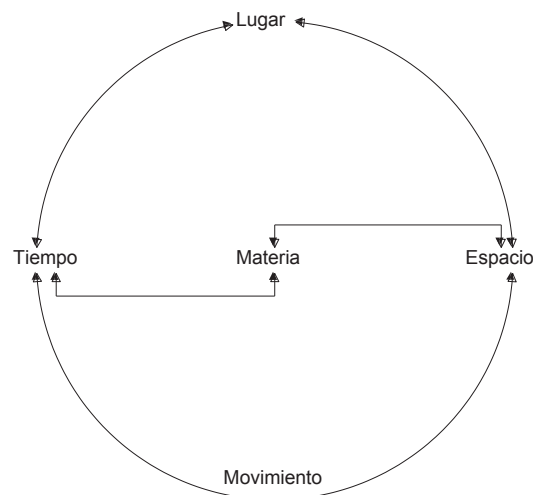
De estas arquitecturas con profundas resonancias de Baldeweg que rozan la totalidad, se retoman las relaciones del espacio y tiempo que en “estrecha coordinación”, como indica Hegel, también se aproximan a la totalidad que lleva asociada el lugar.

Hegel. “Lugar es tiempo en espacio”.

Para Hegel, como indica Muntañola (1974:23) el espacio y el tiempo no existen por separado, sino siempre en estrecha coordinación, Hegel define el espacio como “pura exterioridad en sí misma”, hay que tener en cuenta que esta afirmación es distinta a la propuesta de Kant por su “objetivismo” opuesto al “subjetivismo” kantiano. Pero ambos parten de un mismo concepto que lo interpretan de maneras distintas. La negatividad del espacio es el tiempo, y gracias a este tiempo podemos construir en el espacio.

“**Lugar es tiempo en espacio**”, el “en” equivale a “emplazado”, depositado, situado, delimitado, etc. retornando siempre a la idea de que “lugar es tiempo “lugarizado” en espacio” Así, lugar es en Hegel : “unión del espacio y el tiempo, en la que el espacio se concreta en un ahora al mismo tiempo que el tiempo se concreta en un aquí “, como indica Muntañola (1974:23-24), donde, “el lugar sólo es espacio en cuanto es tiempo, y sólo es tiempo en cuanto es espacio”.

En Hegel también se dan dos conceptos, además del lugar, que unen el espacio y el tiempo. Por una parte está el movimiento, que lo define como el paso del tiempo al espacio y del espacio al tiempo, también considerado como un cambio de lugar. Y la materia sería la segunda conexión del espacio con el tiempo, que Hegel la define como la “idéntica y existente unión del espacio y del tiempo, por una parte, y del lugar y movimiento por otra parte” (Muntañola.1974:23-24).



Esquema de la noción de lugar en Hegel. (Muntañola. 1974:24).

Importante destacar en este esquema la idea de relatividad espacio-temporal entre el lugar, materia y movimiento que Einstein también considera en su teoría general de la relatividad (1915-1916) campo gravitatorio y de los sistemas de referencia generales, donde introduce la curvatura del espacio-tiempo generada por la presencia de la materia como causa para explicar que los efectos gravitatorios no son creados por fuerza alguna.

Al igual que Aristóteles, como se verá más adelante, Hegel no concibe su concepto de lugar de la nada.

Hegel resume en su teoría las dos posiciones que más tarde enunciarán casi de forma simultánea Heidegger, en cuya obra *Ser y Tiempo*, va del espacio al tiempo y la obra de Minkowski, *El tiempo vivido*, que va desde el tiempo al espacio.

Y mientras que para Hegel el lugar es tiempo en espacio, el espacio lo define como "la posibilidad de la exterioridad" (Hegel, "Filosofía de la naturaleza". Citado en Pardo. 1992:49).

Y tras revisar la idea de la totalidad del lugar como coexistencia de tiempo en espacio se propone el seguir develando la totalidad del lugar a partir del concepto de *magnitud completa* de Valéry.

Paul Valéry. *Magnitud completa*.

Para Valéry en su obra *Eupalinos o el arquitecto*, la arquitectura va estrechamente ligada a la construcción, ajustándose "discurso y acto".

El autor afirma que existen distintos tipos de edificios: algunos son *mudos*, otros *hablan* y otros, los más raros: *cantan*. Siendo fundamental que la arquitectura sea capaz de mover a los hombres "como les mueve el objeto amado".

Otro punto interesante es "la composición de la morada"; según el autor, el ser humano "fabrica por abstracción; ignorando y olvidando gran parte de las cualidades de lo que emplea, y ateniéndose sólo a condiciones claras y distintas que la mayoría de las veces pueden ser satisfechas no sólo por una especie de materia, sino por varias" (2004:59). Este componer es un acto total, donde aparte de tener en cuenta todas las características que "armonicen" con: la vista, la razón, el espíritu...subraya Valéry que también el cuerpo se involucra. Hace una interesante reflexión acerca del cuerpo, que según él no lo aprovechamos en toda su plenitud y nos invita a tenerlo presente y valorarlo íntegramente; Aunque es complicado, pues nuestra alma "se adelanta, o se retrasa; parece huir del instante" (2004:36). Pero ojo, pues advierte (en *El alma y la danza*) que "¡a veces me parece que la razón es la facultad que tiene nuestra alma de no entender nada de nuestro cuerpo!"(2004:101).

Volviendo a la arquitectura, Valéry afirma que mientras una pintura o una escultura se encargan de cubrir una porción del espacio, **la arquitectura**, nos recuerda, **es una "magnitud completa"** (2004:38), tanto su interior como sus alrededores y también nos recuerda la gran responsabilidad de los arquitectos, pues somos "presos" de las proporciones escogidas de las que no podemos escapar.

Al igual que Baldeweg hace un agudo paralelismo entre arquitectura y música. Comenta Valéry que con la música, los lugares parecieran moverse, renovarse, reconstruirse en sí mismos. Y es que para el autor la música y la arquitectura guardan un fuerte parentesco con nosotros, afirma que "de la una sólo escapamos mediante un corte interior; de la otra, mediante movimientos. Y ambas llenan nuestro conocimiento y nuestro espacio de verdades artificiales y objetos esencialmente humanos" (2004:40). Recordándonos la una,

la formación del universo y la otra, su orden y estabilidad, evocando las “construcciones del espíritu y su libertad”.

Otra comparación que propone es entre la escultura y la arquitectura, teniendo en común que ambas deben “tomar prestado” o imitar lo menos posible a la naturaleza, y más bien comunicar o crear formas inteligibles, pero siempre produciendo “objetos esencialmente humanos”.

Habla también acerca de los límites, que los compara con la orilla del mar: siempre cambiante y con olas.

Y pone ante nosotros un navío del que comenta: “debería crearlo en cierto modo el conocimiento del mar ¡y casi modelarlo las olas mismas!...” (2004:72). Por lo que se puede apreciar, extrapolarlo este ejemplo a la arquitectura, la difícil tarea del arquitecto que debe dar a sus pensamientos “armonía y una cadencia que los defiendan de las alteraciones y el olvido” (2004:17).

Con lo que Valéry pone de manifiesto la difícil tarea de la arquitectura pues encierra la totalidad, la “magnitud completa” que se puede equipar al concepto de trascender los límites, noción también que unifica a la arquitectura y al lugar.

Reflexiones.

A partir de estos autores se pone de manifiesto la característica de *totalidad* que comparten el lugar y la arquitectura como significación intrínseca, anudándose en las nociones de *Khôra*, de *Mónada*, del encuentro del *tiempo en el espacio* y de *magnitud completa*, haciendo *resonar* esta totalidad más allá de los límites físicos.

Al revisar brevemente la época de los griegos, se puede especular que éstos no pensaron el espacio como “extensión”, tal como se entiende hoy porque estaban en plena conexión con el lugar, con “su” lugar donde reinaba la ciudad perfectamente ligada a la naturaleza, a su *genius loci*.

No es casual que sea en este *lugar* donde surja la filosofía, el asombrarse, el “ad-mirar”⁶, y se de la autarquía, la autonomía, la no-dependencia, que según Platón es la perfección. También se remarca que a pesar de su “orden disperso” tuvieron una armonía total con el paisaje y con ellos mismos, pudiéndose plantear las relaciones de la arquitectura como una forma de conexión más “libre” con su contexto. De modo semejante, el platonismo

⁶ Como explica Rivera en su texto “De asombros y nostalgia” (1999), el que ad-mira, tiene una “miración-hacia” que se vuelca hacia la cosa admirada y se sumerge en ella. “El asombro, entendido como estupor, y este estupor comprendido como ad-miración, es uno de los estados anímicos supremos, es el temple que nos abre al ser mismo, a la realidad en cuanto a tal”.

busca la clave de los fenómenos naturales en “causas finales” perfectas. En griego la palabra “cosmos” significa tanto belleza como orden.

Khôra “nodriza del devenir” es un concepto sugerente, que implica un cambio continuo, un llegar a ser, pero a la vez nos ampara en su “refugio” o carácter de receptáculo, de “madre”, que alberga y nos ve crecer.

Se puede establecer una doble vinculación con el concepto de Khôra, pues por un lado equivale al lugar que recibe a todos los cuerpos y por otro es el envoltorio capaz de cobijar y por tanto de dar lugar; definiciones que se le pueden aplicar a la arquitectura que tiene a su vez la posibilidad de ofrecer un lugar, o aún más: arquitectura como finalidad de dar lugar donde el ser tiene la posibilidad de **llegar a ser**.

Así, al igual que Khôra “es necesario que se encuentre exenta de toda forma”, también se hace necesario que la arquitectura, más que imponerse con una forma, sepa percibir las necesidades del ser humano y escuchar el murmullo del lugar para, a partir de ahí, constituirse como tal.

Se torna necesaria, como indica Derrida, la reflexión sobre término recibir que sería importante considerar en el lugar, en la arquitectura para convertirse en un receptáculo y que además de posibilitar el recibir, el dar lugar vaya más allá ligando el interior con el exterior, el reposo del habitar con el movimiento del hacernos admirar desde su interior el exterior y desde el exterior su interior.

Así, un lugar puede existir *per se*, sin necesidad de la arquitectura, pero también puede coexistir con la arquitectura y la arquitectura a su vez tiene la posibilidad de generar lugares. Aquí la arquitectura puede coexistir con el lugar generando a su vez un lugar en relación con el anterior (en el que podía haber o no arquitectura), en armonía en diálogo con lo existente, así el lugar deviene y da lugar al ser humano.

Por tanto, la “nodriza del devenir” se encuentra en movimiento. Esto es curioso porque siendo capaz de ser nodriza, de crear lugares, de ser receptáculo para conformar lugares cuya característica por antonomasia es el reposo, sin embargo, lleva en su seno el no-lugar, si entendemos a éste como movimiento.

Entonces si el lugar se puede definir como la “nodriza del devenir”, ¿Cómo se podría definir el no-lugar: cómo una nodriza sin devenir, como un receptáculo sin capacidad de ser “nodriza”, sin capacidad de albergar nada en sí, en su seno, en su regazo, un receptáculo de ausencia? Lo común sería el devenir, siendo el lugar un receptáculo, teniendo una capacidad de dar-lugar, de albergar, mientras que el no-lugar sólo albergaría la ausencia de devenir. Sería un receptáculo estéril, carente de significación, de adaptabilidad.

De ahí la importancia de la consideración del contexto, de lo que rodea la vida humana como indica Morris, así como de instalarse en el presente con la aceptación del mismo para poder mirar de forma más constructiva, desde la óptica de esta posición.

De Morris también se debe destacar la importancia del hacer frente al objeto terminado, el ir construyendo el lugar y valorar este proceso del continuo hacer donde paradójicamente reside el lugar.

Con respecto a la significación de lugar, se podría extrapolar que al lugar se le puede considerar como una mónada, pues es una unidad indivisible y simple, que además que tener la característica física se compone de una característica espiritual y está constituido por energía y fuerzas dinámicas. **Lugar como momento**, instante indivisible perfectamente acotado donde **conviven materialidad y espiritualidad**, donde alma y cuerpo del ser se encuentran en un cruce de **movimiento y quietud**. Así, el mayor reto de la arquitectura consiste en llegar a constituir mónadas donde confluyan materia y espíritu del lugar y del ser. **Arquitectura como la posibilidad de hacer emerger un orden de coexistencia del espacio y el tiempo.**

El lugar tiene algo de mónada cuando en él se da la sustancia indivisible y simple de esencia espiritual! Y todavía más allá, cuando la arquitectura es indivisible, simple y espiritual, es cuando ha conseguido llegar a su esencia. Es como la definición de Siza de las ruinas, que el tiempo ha quitado lo superfluo dejando su esencia. Cuando la **arquitectura es capaz de albergar una esencia cuya resonancia captemos da lugar**, y además de cobijar nuestro cuerpo también da un lugar a nuestra alma.

Extrapolando la definición de Leibniz sobre el espacio como abstracción mental que sólo existe en idea pero las relaciones que constituyen la base de esa construcción mental son reales, se puede inferir que el fundamento del concepto de arquitectura es una **“abstracción mental” algo que solamente existe en idea**, pero “las relaciones que constituyen la base de esa construcción mental son reales”. Así, al materializar la arquitectura la idea se desvanece pues nunca se parece a lo imaginado, lo pensado, de ahí la importancia que subraya Valéry de unir estrechamente arquitectura y construcción para que la esencia de la arquitectura quede latente.

Arquitectura también como confluencia de espacio y tiempo, revisada por Kant, quien afirma que la posibilidad de conocer no está en el objeto externo al sujeto, que nos dice como es, sino en el sujeto que pone las condiciones para que éste pueda ser conocido. Con lo que se pone de manifiesto que es el ser también quien tiene que conocer o reconocer los lugares: **ser como capaz de otorgar la característica de lugar**; la reconoce quizás porque en el ser mismo se da el lugar, porque **el principal lugar somos nosotros**

mismos, teniendo la posibilidad tanto de reconocer lugares y otorgarles sus características, como de formar lugares a través de la música, literatura...y la arquitectura.

Pero, si para Kant el campo de acción del espacio y el tiempo es solo de las cosas en cuanto nos aparecen, entonces, si hay realidades que no afectan a nuestros sentidos ¿dónde están el resto de las cosas, cuál sería el lugar de lo no-percibido? ¿se le podría llamar no-lugar, pues sería lo no-visto, lo no-sentido? ¿podría ser esta otra acepción de no-lugar? con lo que también tendría relación con los límites, tanto por ser demasiado grandes como demasiado pequeños si éstos no los podemos percibir se puede inferir que hablamos de un no-lugar por oposición al lugar. Con lo que la definición de belleza que presenta Platón en su texto *Fedro*, que la compara a un animal que puede ser visto con un solo golpe de vista, parece sencilla y clara para diferenciar a grandes rasgos lugar y no-lugar en lo que se refiere a sus límites.

Y es que no-lugar alberga en su seno la “posibilidad” de lugar, por ello esta relación tan directa, esta vinculación latente en ambos. O quizás al no ser real, sino como una “posibilidad” se podría hacer un link con la arquitectura que es “posibilidad” en su primera etapa. Es mucho más lógico inferir esta idea al ámbito de la **arquitectura como “posibilidad”**, pues después se puede “pasar a limpio” en los planos y construir, pero como origen es posibilidad.

Y al materializar esta posibilidad y producir una resonancia que nos conmueve, la arquitectura se constituye como tal, como indica Baldeweg, conformando lugar y emitiendo un algo más que nos capta y captamos ratificando y volviendo a encontrar y sentir el lugar.

Y al igual que la música no es el instrumento, la arquitectura no es la caja. Es muy importante esta afirmación porque pone de manifiesto **la trascendencia de los límites físicos de la arquitectura y por tanto del lugar.**



Imagen: Centro de Investigación y Museo Altamira.
Santillana del Mar. Santander.
Fuente de la imagen: Navarro. 2001:149.

Coexistencia también de tiempo y espacio, como se vio con Leibniz, y que Hegel concretiza como tiempo *en* espacio para definir el lugar. Con lo que la arquitectura para constituirse como tal, es decir, para ser capaz de formar lugares, tiene que coordinar perfectamente espacio y tiempo en la amplitud de significados asociados a ambos.

Este estrecho vínculo de espacio-tiempo, esta unión, es de la que se destila la noción de lugar. **Lugar como coexistencia de tiempo “lugarizado” en espacio.** El tiempo “asentado” en tiempo teniendo presencia, permanencia, es una gran definición de lugar. A pesar de la característica efímera del tiempo, cuando este consigue “instalarse”, “permanecer”, “habitar” un espacio presente daría o formaría LUGAR. Lugar como algo, a pesar del movimiento, que es capaz de instalarse en el momento, lugar relacionado con el momento con la quietud dentro del movimiento, con el reposo dentro de lo pasajero. **Lugar como capacidad o posibilidad de habitar el presente!** Infiriendo esta idea a la arquitectura, el lugar en la arquitectura o mejor dicho, una arquitectura que nos proporcione un lugar, sería aquella que aporte un espacio donde detenernos, donde permanecer un momento para tener lugar, para habitar el ahora; aunque este detenerse, este pararse no sólo depende de la arquitectura, también depende de nosotros. Así, el mayor reto de la arquitectura en este tiempo sería que posibilite el reposo, la contemplación que “lugarice el espacio” en el que el ser humano se sienta dueño de su presente en tranquilidad, aunque sea por un momento.

Presente como mundo habitable al igual que lo será el futuro y lo fue el pasado, características que se traslucen a partir de la arquitectura, la que también transmite su habitabilidad como posibilidad de formar lugares.

Una última reflexión, en este apartado, sobre arquitectura es la que comenta Valéry cuando habla de edificios mudos, los que hablan y los que cantan; tomando éstos últimos se puede inferir que la arquitectura trasciende su materialidad *cantando*, haciéndonos elevar nuestro espíritu más allá de nuestras condiciones físicas. Arquitectura que nos invita a soñar, a vincularnos con nuestro interior...arquitectura como la posibilidad de crear un lugar especial que trascienda la materialidad conectándonos, además de con la tierra y lo existente, con lo espiritual.

Afirma Valéry: “los vivos tienen un cuerpo que les permite salir del conocimiento y volver a entrar. Ellos están hechos de una casa y de una abeja” (2004:15). Al igual debería ser la arquitectura como una “casa y una abeja”, receptora para albergarnos y dejarnos salir, que nos invite a entrar, a sentirnos bien en su seno, que sea un receptáculo al que siempre queramos volver.

Se subraya la definición de Valéry que propone para la arquitectura como *magnitud completa*, tanto en su interior como en sus alrededores. Por lo que se pone en valor la arquitectura como *totalidad* que se abre hacia el ser humano dándole la posibilidad de un lugar donde sea posible una apertura afín de formar parte de la *totalidad*.

1.1.2. Límite. Equilibrio.

En este ítem se establece como punto de conexión entre la arquitectura y el lugar las nociones de “límite inmóvil” que plantea Aristóteles, siguiendo con la característica de *condición mediadora* de Moneo, el equilibrio que expone Leroi-Gourham entre *lugar radiante e itinerante*, equilibrio también entre la lógica de la arquitectura y la naturaleza planteado por Ando y el triple encuentro entre el medio exterior, nosotros y los demás que narra Muntañola.

Aristóteles. “El primer límite inmóvil del continente”.

Aristóteles habla de *diástema*, distancia: para los cuerpos que están en dos lugares del espacio en el mundo. Pero el problema central para el autor es en qué consiste el lugar.

El lugar, es para Aristóteles una **realidad física**. Habla de *lugar natural*. Como por ejemplo lugares naturales para los cuatro elementos: fuego, tierra, agua y aire, que en cierto modo es equivalente a la masa de los cuerpos.

El primer tratado sobre la lógica occidental del lugar se debe a este autor, quien habla de lugar físico, al que define en un inicio como el lugar que contiene objetos, pero esta acotación adquirirá una “extrema generalidad lógica” –como puntualiza Muntañola (1974:20), a medida que avanza en su argumentación.

En el libro IV de su Física Aristóteles expone, como recopila Ferrater Mora (2000:226):

1. El lugar no es simplemente un algo, sino un algo que ejerce cierta influencia, es decir, que afecta al cuerpo que está en él.
2. El lugar no es indeterminado, pues si lo fuera sería indiferente para un cuerpo determinado estar o no en un lugar determinado. Pero no es indiferente, por ejemplo, para cuerpos pesados tender hacia el lugar de “abajo”, y para cuerpos livianos tender hacia el lugar de “arriba”.
3. El lugar, aunque determinado, no está determinado para *cada* objeto, sino, por así decirlo, para clases de objetos.
4. Aunque el lugar sea una “propiedad” de los cuerpos ello no significa que el cuerpo arrastre consigo su lugar. Así, el lugar no es ni el cuerpo (pues si lo fuera no podría haber dos cuerpos en el mismo lugar en diferentes momentos), ni tampoco algo enteramente ajeno al cuerpo.
5. El lugar es una propiedad que ni *inhiera* a los cuerpos, ni pertenece a su substancia; no es forma, ni materia, ni causa eficiente, ni finalidad, ni tampoco substrato.
6. El lugar puede ser comparado a una vasija, siendo la vasija un lugar transportable.
7. El lugar se define como un modo de “**estar en**”.
8. El lugar puede definirse como “**el primer límite inmóvil del continente**”.

Se pueden apreciar semejanzas del concepto de Khôra en Platón.

Hay que considerar que Aristóteles, al igual que Platón, no está de acuerdo con la teoría atomista y no es necesario para el estagirita considerar la existencia real del vacío absoluto, pues aunque existiera sería un concepto ambiguo e inútil.

Epicuro, sostendrá lo contrario, afirmando que el todo es eterno, infinito e inmutable estando compuesto por átomos (eternos, permanentes e inmutables y poseen extensión, distintos tamaños, formas y pesos.) y el vacío en el que se mueven. Dicho vacío no puede ser visto, sentido ni tocado y lo considera infinito en su extensión, considerando a los átomos infinitos sólo en número, no en extensión para que los cuerpos puedan moverse.

Así, Aristóteles rechaza el vacío (no ser) y el azar, como elementos para explicar la naturaleza, pero se servirá de la teleología, del hilemorfismo y la potencia. Así, explica que entre el ser y el no ser hay un ente intermedio que llama “ser en potencia”, mientras que al ser en cuanto acabado lo denomina “ser en acto”. Para el estagirita, la extensión infinita existe sólo “en potencia” y nunca “en acto”. Definirá como “cambio” el poner en acto lo que estaba en potencia para ser algo.

Se puede observar lo siguiente de las definiciones de lugar de Aristóteles como indica Muntañola (1974:20):

1. El lugar no es una forma ni una materia.
2. El lugar no es un intervalo o un vacío espacial sin que intervenga lo que llena el lugar. Por el contrario es un “intervalo corporal” que puede ser ocupado sucesivamente por diferentes cuerpos físicos y que está creado por el lugar mismo.
3. La definición de lugar empleada por Aristóteles pretende evitar los errores que motivaría la no aceptación de los precedentes postulados.

Los conceptos críticos de Aristóteles son dos: el concepto de envoltura límite y la inmovilidad de esta envoltura. Aunque estos dos problemas son el mismo.

Aristóteles precisó que la **envoltura límite**, que es el lugar, no forma parte de lo que envuelve o lo envuelto, como el caso de la mano perteneciente al cuerpo, sino que está como desligada y no obstante forma parte de los dos (lo que envuelve y lo envuelto). Así, **lugar se identifica** como resume Muntañola(1974:20):con la noción de “**contacto como límite de dos cuerpos en afinidad, determinándose un equilibrio**”.

En la noción de límite de Aristóteles, lo que importa no es la inmovilidad o la movilidad del límite en sí, sino la coincidencia permanente entre las dos fronteras. El límite es inmóvil porque existe una “constante de vecindad” entre lo que envuelve y lo envuelto en el lugar.

Aristóteles declara que todo cuerpo sensible tiene un lugar y que puede hablarse de seis especies de lugar: alto y bajo, delante y detrás, derecha e izquierda.

Una dificultad en la doctrina aristotélica del lugar, como señala Ferrater Mora (2000:226), consiste en saber si el lugar mismo ocupa lugar. Afrontará este problema concluyendo que no hay lugar del lugar, ni un lugar del lugar del lugar, etc. ya que de lo contrario habría que admitir un regreso al infinito.

Más tarde, los estoicos afirmaron que el mundo en el que vivimos es único, finito, redondo y móvil, donde no existe el vacío. Indicaron que las dificultades de la teoría de Aristóteles obedecen a que éste defiende la tesis de la impenetrabilidad de los cuerpos; mientras que admitiendo la interpenetrabilidad, teoría donde se fusionan unos cuerpos con otros, se desvanecen todas las dificultades. Así explican la omnipresencia del logos que todo lo cohesionan.

Aristóteles no podía suponer que la Tierra gira y se traslada en el espacio, pero sabía que el aire se mueve, y que unos cuerpos suben y otros bajan, y que los astros se desplazan...En consecuencia afirma que el lugar tiene que estar referido al último inmóvil, a la esfera del cosmos, que es justamente lo primariamente inmóvil, *próton akíneton*. Y así el lugar tiene un carácter absoluto.

Dirá luego Newton que el lugar de un cuerpo en el Universo es un **lugar absoluto** en un espacio absoluto, es el lugar que ocupa en espacio absoluto.

Berkeley objetaba a Newton que su “espacio absoluto” no es nada. Kant sostuvo que, de este espacio absoluto, no podemos tener representaciones sino solo intuiciones.

Pero Aristóteles nunca pensó en un espacio absoluto en cuanto espacio. Aristóteles y todos los griegos en general entendieron, como se ha comentado antes, lo que nosotros llamamos espacio desde el lugar.

Y para probar la existencia del lugar, el estagirita expone que existe desplazamiento y que los cuatro elementos poseen sus “lugares naturales”.

Como indica Copleston (Vol. I. 1994: 322), Τόπος para Aristóteles es “el límite dentro del cual se halla un cuerpo, un límite considerado como inmóvil. Si se adopta esta definición, evidentemente, no puede haber ningún lugar vacío ni tampoco fuera del universo o mundo, ya que el lugar es el límite interno del cuerpo continente. Pero Aristóteles distinguía entre el recipiente o continente de un cuerpo y su “lugar”: en el caso de una barca arrastrada por la corriente de un río, el río —que se mueve a sí mismo— es el recipiente más bien que el “lugar” de la barca. El lugar es, por tanto, el primer límite inmóvil del continente, mirándolo desde fuera. En el ejemplo de la cuestión, todo el río entero es, según Aristóteles, el “lugar” en que se halla la barca y cuanto ésta contenga, ya que el río entero es inmóvil”.

El estagirita expone que todas las cosas del universo se hallan así en algún lugar, pero no el universo mismo. Y como el movimiento consiste en el cambio de lugar, resulta que el universo mismo no se puede mover en sentido rectilíneo, sino solo en sentido circular.

Y del equilibrio entre la envoltura y lo envuelto se pasa a la condición mediadora de la arquitectura; de la *diástema*, la distancia que plantea Aristóteles para los cuerpos que están en dos lugares distintos, se pasa a la distancia que separa a lo imaginado de lo construido, distancia necesaria para comenzar un proyecto, distancia entre el arquitecto y su proyecto que más tarde permita a la arquitectura a permanecer sola en el lugar, como indica Moneo.

Rafael Moneo. Condición mediadora.

Moneo en su texto *Inmovilidad sustancial*, a partir de la definición la arquitectura como “lenguaje de la inmovilidad sustancial”, propuesta por Juan Borchers, pone de manifiesto la importancia de la “inmovilidad” que tiene que ver con el lugar, el suelo, pasando a ser solar que con el “impacto” del edificio cambiará su destino, su condición “inamovible” de lo construido.

En este texto, el arquitecto afirma que la arquitectura trasciende al uso como producto de la mente, alcanzado su verdadero “status” cuando se realiza. Por lo que sin un específico solar la arquitectura no existe.

Para Moneo, ocupar un lugar significa “tomar posesión de él”, siendo este concepto de posesión y dominio el más clarificador para ver el papel de la arquitectura a través de la historia.

La arquitectura “pertenece al lugar”, siendo el contexto arquitectónico fundamental, el reconocimiento de los atributos del lugar, y su entendimiento, sumado al aprendizaje de “escuchar el murmullo, el rumor” del lugar, los puntos fundamentales para la formación de los arquitectos. Sin embargo, también afirma que “el que una arquitectura sea apropiada no elimina la posible destrucción del lugar” (1995), con lo que una edificación en un determinado lugar no significa una respuesta inmediata. Así, no existe una relación causa-efecto entre el lugar y la arquitectura pues la construcción implica una modificación del lugar”. Por lo que considera muy importante el hacer una estrategia apropiada, orientar bien la organización del edificio para resolver el problema que se plantea.

Considera Moneo al lugar como el primer material con el que se cuenta, ya que los lugares son “más que simples tramas”, siendo claves para entender la dirección del proceso de construcción de un edificio. “El lugar es una realidad expectante”, lugar que proporciona la debida distancia para ver en él las ideas, conocimientos, siendo el lugar el origen de la arquitectura,” lugar dónde la arquitectura adquiere su ser”. El lugar, concluye Moneo su

texto sobre la inmovilidad sustancial, “cualquiera que sea donde se encuentre está íntimamente ligado a la arquitectura” (1995).

El concepto de lugar se ha confundido con el de contexto en el que se requiere de un determinado “episodio urbano” para quedar finalizado, pero esta no es la norma, aclara el arquitecto, quien manifiesta que la arquitectura no es un simple resultado de un análisis, sino que lo esencial es comprender la relación lugar-arquitectura: “Es en el lugar, donde el edificio adquiere la necesaria dimensión de su condición única, irrepetible; donde la especificidad de la arquitectura se hace visible y puede ser comprendida, presentada, como su más valioso atributo” (1995).

Con lo que el proceso de desarrollo del proyecto arquitectónico, consistente en ir elaborando la sustancia implícita en la primera respuesta que se da al problema. Moneo afirma que procura prescindir de cualquier *a priori* estilístico y advierte de la **complejidad** que está presente en todas partes y a la cual trata de responder. Sobre todo en esta época en la que, según el autor, el rasgo más característico de la arquitectura es la **inmediatez**, intentado ser directa y la simple extensión dimensional de un dibujo.

Propone, en el quehacer de la arquitectura, tomar conciencia de que, en general, lo que uno hace está dentro de una estructura superior que no permite ser autosuficiente.

Plantea la ciudad como una nube cuya forma está relacionada con su forma anterior y la que tomará posteriormente. Por ello, considera que la **temporalidad** es relevante para la obra de arquitectura pues se desarrolla en el “texto inacabado de la ciudad”.

Moneo habla de **compacidad**, noción que, como él mismo comenta, no es nueva en arquitectura y consiste en construir manteniendo las restricciones de un perímetro más o menos regular. Afirma que le interesa la compacidad ya que muestra la característica dual de la arquitectura, donde los espacios internos y externos coinciden a la vez que conservan su independencia. Pero no comparte la idea *lecobuseriana* de continuidad entre interior y exterior, pues “la arquitectura es esa realidad que tiene que jugar ambivalentemente con esas dos categorías y es en ese juego donde pueden producirse condiciones extremas de compacidad en la definición del volumen externo, de libertad en la organización y en la estructura de los espacios interiores”. (El croquis. 1967-2004: 26). Para Moneo lo compacto es un modo de entender la arquitectura, una manera de responder a una realidad “con doble filo: por un lado, la fábrica urbana, por otro, un mundo interior autónomo”.

Pone como ejemplo de esta actitud su proyecto del Museo de Bellas artes en Houston, donde hace un “uso intensivo del suelo”. También cita al Centro cultural de Don Benito, el

Ayuntamiento de Murcia, el Museo de Arte Moderno y Arquitectura de Estocolmo y el Kursaal de San Sebastián.

Para Moneo, la grandeza de la arquitectura radica en su **“condición mediadora”** (El croquis.1967-2004:48), testigo de muchas realidades, considerando fundamental reflexionar sobre lo que la arquitectura ha sido a lo largo de la historia, más que tomar préstamos de otras disciplinas.

Afirma que **“la arquitectura necesita el soporte de la materia**, que una y otra son inseparables”. Así, aparece cuando lo que se piensa acerca de ella adquiere la condición de lo real que, subraya el autor, tan sólo los materiales pueden proporcionar. Y aceptando y pactando con las limitaciones y restricciones, con lo que implica la construcción, la arquitectura llega a ser realmente lo que es.

La arquitectura contemporánea “es un modo de pensar que permite la interpretación del medio físico. En el fondo, **la arquitectura te prepara para el entendimiento del medio**. Eso es lo que es ser arquitecto hoy”. (El croquis. 1967-2004: 29). Así, subraya que la arquitectura es una actividad mediata no siendo posible realizar una traslación entre la idea y obra construida. Moneo señala la **distancia** que siempre separa a lo imaginado de lo construido, distancia que se da en la mayoría de las veces entre arquitectura y arquitectos, que no existe en un poema.

Y es que de todas las artes plásticas o figurativas, es la arquitectura quien establece una mayor distancia entre obra y autor. Esta “natural” distancia, señala Moneo, debería siempre ser mantenida ya que es “reconocer la realidad de la arquitectura” así como “la condición previa para empezar un proyecto”. Esta distancia entre nosotros y nuestro trabajo implica el que luego la arquitectura permanezca sola, sin la ayuda de nadie una vez haya sido terminada su consistencia física. Nuestra recompensa, concluye Moneo, “radica en experimentar esta distancia cuando vemos nuestro pensamiento soportado por una realidad que ya no nos pertenece”. Así, afirma en su artículo “la soledad de los edificios” que **“la arquitectura es el aire que respiramos cuando los edificios han llegado a su soledad más radical”** (El croquis. 1967-2004: 612).

Y frente a esta soledad Moneo en “Contra la indiferencia como norma”, subraya la importancia de la continuidad afirmando que **“la arquitectura aparece como resultado del diálogo que mantenemos con todo lo que nos rodea”**, continuidad no como conservadurismo, sino como reconocimiento del continuo movimiento producido en las ciudades clave para intervenir en ellas.

Por lo que **la verdadera dimensión de lo que es la ciudad y la arquitectura se alcanza al comprender al ser en su tiempo**, lo que lleva asociado, además del presente, el

reconocimiento de un valor intrínseco del pasado. Continuidad, nos recuerda Moneo, también es ser conscientes de este valor.

Así, al aceptar esta continuidad, no es posible la indiferencia. Y ante los indicios de que en el futuro los edificios se conviertan en “eventos efímeros”, si se consigue apreciar el gran esfuerzo que el construir lleva consigo, la arquitectura se construirá para permanecer, para durar. Continuidad que permita “negociar” con un mundo que cambia constantemente y, sin embargo, nos es familiar.

Continuidad donde la arquitectura está más bien “para soportar una mirada atenta que para imponer ansiosamente su presencia” (El croquis. 1967-2004:22). Continuidad que Moneo, al definir su proyecto de la estación de Atocha, define como un “abrazar e incorporar más que un extender”.

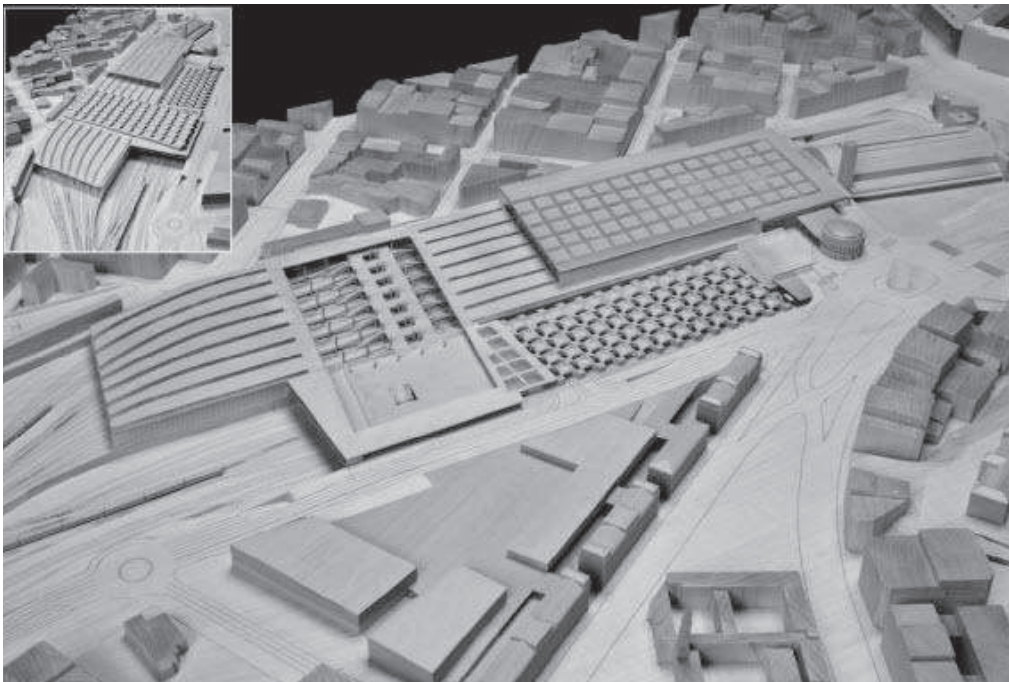


Imagen: Proyecto de de la estación de Atocha. Moneo.
Fuente de la imagen: <http://img377.imageshack.us/i/maq2jb9.jpg/>

Moneo es consciente de la imposibilidad de considerar un proceso de creación a través de arquetipos pues no hay una inmanencia en la forma. Es consciente de la **arbitrariedad**, que según su discurso *Sobre el concepto de Arbitrariedad en arquitectura*⁷, afirma siempre ha sido inherente a la arquitectura, desapareciendo la arbitrariedad de la forma en la construcción y actuando la arquitectura como puente entre las dos, sin embargo, este puente ha quedado roto pues la arbitrariedad está claramente visible en los edificios, desapareciendo, por tanto, la arquitectura.

⁷ Discurso pronunciado ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 16 de enero de 2005 y publicado posteriormente.

Pero la presencia de la forma es necesaria, y frente al concepto de arbitrariedad, habla de **formatividad**, concepto introducido por el filósofo italiano Pareyson⁸, que aspira a dar la razón a la forma desde su “hacerse”, ya que para Moneo es “crucial” para entender cómo una obra de arquitectura se construye.

Moneo subraya la responsabilidad del diseñador, del que proyecta arquitectura, compromiso donde la libertad prevalece sobre cualquier determinismo, siendo la presencia de la forma garantía de libertad para el arquitecto. Moneo afirma que (El croquis, 1967-2004:656) “todavía es posible una arquitectura que no esté fragmentada y que no haya quedado reducida a la condición de nueva topografía”.

Y de la *condición mediadora* entre interior y exterior, del equilibrio existente en el diálogo con lo que nos rodea como característica del lugar, se invita a revisar también este equilibrio que confluye desde el movimiento y el reposo, desde el lugar itinerante y lugar radiante propuesto por Leroi-Gourham.

Leroi-Gourham. “Lugar radiante y lugar itinerante”.

Desde la antropología, Leroi-Gourham define dos conceptos de lugar muy interesantes: **lugar radiante y lugar itinerante**. También relacionados con la propuesta espacio-temporal.

Para el autor, en la concepción de lugar humano existen dos estructuras: “El espacio itinerante “y el “espacio radiante“, lugar radiante y lugar itinerante, que define en su obra *Le Geste et la Parole*, (1964) como “uno dinámico que consiste en recorrer el espacio tomando conciencia de lo que se recorre, el otro estático, que permite, inmóvil, el reconstruir los círculos sucesivos que se amortiguan hasta los límites de lo desconocido”. (Citado en Muntañola 1974:34) Para el lugar itinerante, aclara Leroi-Gourham, la imagen del mundo es un itinerario mientras que para el lugar radiante la imagen se integra en dos superficies opuestas, por un lado la del cielo y por otro la de la tierra que se integran y unen en el horizonte. Concluye el autor que estos dos modos de aprehender el lugar están en todos los animales juntos o separados mientras en el hombre coexisten.

De la coexistencia del movimiento con el reposo también habla Tadao Ando, quien propone con su arquitectura un equilibrio entre la naturaleza y la arquitectura.

⁸ Se recuerda que Luigi Pareyson (1918-1991), influido por Croce, elaboró la *Teoría de la formatividad* (1954) una estética hermenéutica, donde el arte es interpretación de la verdad. Para Pareyson, el arte es “formativo”, es decir, expresa una forma de hacer que, “a la vez que hace, inventa el modo de hacer”. Así, en la formatividad la obra de arte no es un “resultado”, sino un “logro”, donde la obra ha encontrado la regla que la define específicamente

Ando. *Lógica de la naturaleza y lógica de la arquitectura coexistan.*

Tadao Ando propone trasladar la esencia de la arquitectura tradicional japonesa (colorido sutil, materiales frágiles, profundidad que se obtiene con ordenamientos secuenciales, texturas de la seda...) a la arquitectura de gran intensidad, enfrentando la totalidad con los detalles y la delicadeza con brutalidad, cuatro factores a cuyas combinaciones planta cara el autor en su reflexión sobre la arquitectura, al igual que a toda la diversidad de elementos contradictorios que surgen en este ámbito.

En su artículo *Pensando en el MA*, Ando afirma que con su arquitectura pretende “inyectar una dosis de ficción en el núcleo de lo real” (El Croquis.1983-2000:8), con lo que propone un espacio en “dinámico conflicto” de la realidad y la ficción, lo racional y lo ilógico para transformar la apatía en vivacidad. Define el *ma* “no como una paz dorada, sino un lugar de violentos conflictos”, y esta brutalidad del *ma* es, afirma, la que le permite continuar “poniendo a prueba y provocando al espíritu humano”.

Según el autor la arquitectura debe provocar con interrogantes, teniendo un “carácter abierto” y siendo capaz de estimular activamente a la sociedad.

Tres elementos, destaca Ando, son necesarios para la concreción de la arquitectura: un material auténtico, la geometría pura y la naturaleza.

“La luz cambia las expresiones con el tiempo. Creo que los materiales arquitectónicos no se acaban en la madera y el hormigón, que tienen formas tangibles, sino que van más allá, hasta lograr la composición física de la arquitectura, pero al mismo tiempo es el generador de una imagen de la arquitectura”. Así escribía Ando sobre la casa Koshino. (Citado en Frampton. 1998: 327-328).

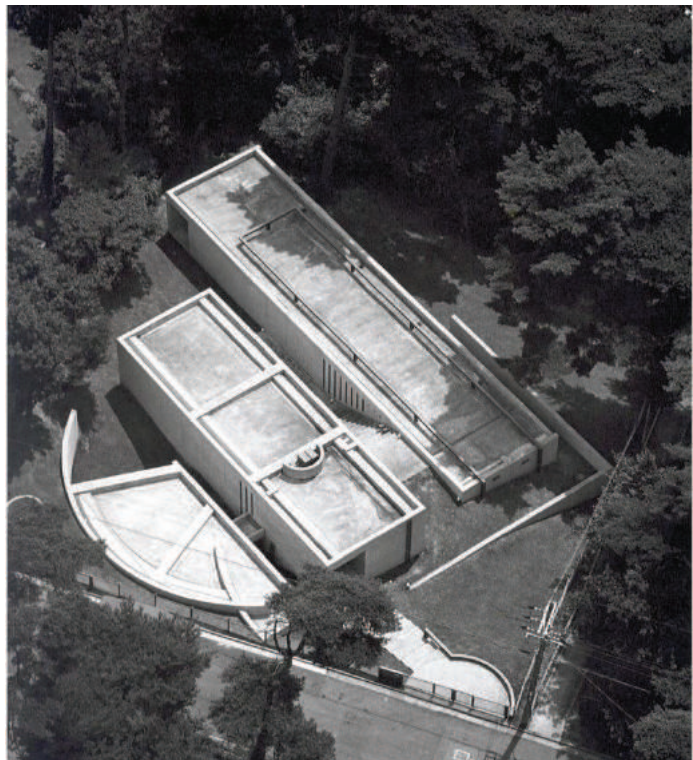


Imagen: casa y estudio Koshino
En Ashiya, Japón, 1981-1984.
Fuente de la imagen:
Ando. El Croquis. 1983-2000:46.

Y es que para el arquitecto, el emplazamiento “siempre posee particular energía que afecta al hombre y que, en cierto sentido, es y no un lenguaje”, como comenta en su artículo *Composición espacial* (El Croquis.1983-2000:10). Así, la lógica de la naturaleza siempre afecta de manera subjetiva y solo puede ser “gradualmente aprehendida por aquellos que lo pretenden”. Con lo que la arquitectura, en última instancia, es “**una cuestión de cómo responder a las demandas del lugar**”.

Para Ando es clave que la lógica de la arquitectura debe adaptarse a la lógica de la naturaleza y ambas coexistan, aún, matiza, en un fuerte antagonismo. La arquitectura se cierra o abre al exterior en función de su “propio ritmo”, introduciendo en sí misma la naturaleza. Quedando la naturaleza, a través de la arquitectura, reducida a sus elementos para después formar una unidad.

La relación entre la materia y la luz nunca puede experimentarse en la naturaleza, solo es posible en el medio arquitectónico. Una arquitectura que, para el autor, va más allá de la mera manipulación de las formas, y consiste en la construcción del espacio y sobre todo, de un lugar que sirva de “base” para este espacio.

Así el procedimiento de Ando consiste primeramente en la aproximación al terreno, para poder obtener una visión de la arquitectura “como lugar”.

En *Una conversación con W. J. R. Curtis*, Ando refuerza la importancia del emplazamiento afirmando que tiene plena conciencia del carácter específico de cada paisaje en particular y declara que uno de los objetivos de su arquitectura consiste en “crear un sentido del paisaje que afecte a ese profundo apego que los pueblos sienten por un lugar, y lo refuerce. **Cada paisaje debería permanecer en el corazón de quienes lo habitan**, ofreciéndoles una sensación de estabilidad y pertenencia, pero también excitándoles con su belleza” (El Croquis.1983-2000:12).

Un espacio arquitectónico, señala, no solo se experimenta en un momento dado, sino que persiste en la memoria, se adentra en la imaginación “sigilosamente” de las personas que entran en contacto con él.

Ando pone en valor el carácter propio físico y geométrico que cada emplazamiento posee y dice escuchar ese “susurro de voz” en cada lugar concreto para integrarlo después en el edificio y transmitirlo a futuras generaciones.

También destaca la importancia del “lugar continuo” que deben formar el interior y el exterior en la arquitectura. Y a esta continuidad le alterna la discontinuidad en la que la arquitectura sume a la ciudad en una perpetua agitación.

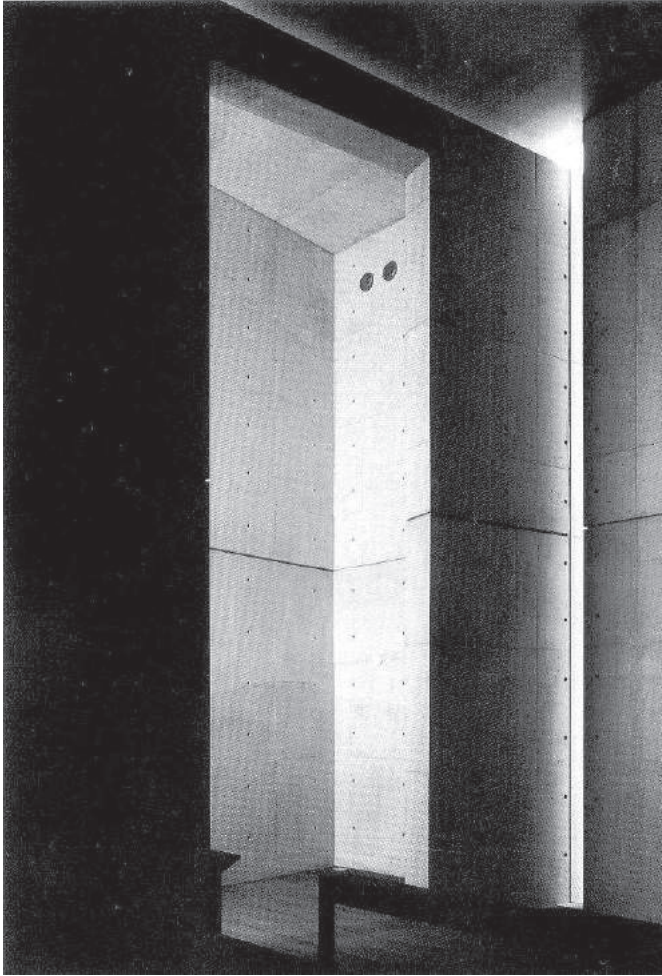


Imagen: Capilla de la luz. Osaka, Japón, 1989. Fuente de la imagen: Ando. El Croquis. 1983-2000:128.

Indica que para poder resaltar la naturaleza, se ha de contraponer a su invisible lógica la lógica de la arquitectura, y es aquí cuando la geometría es importante ya que sirve para englobar diversos significados, tanto en las distintas partes como en la totalidad de la arquitectura, esta coexistencia es fundamental para que la arquitectura sea “acertada”.

Arquitectura que también necesita “promover la vida pública”, fomentar la interacción social e incluso proveer de lugares de recreo. La arquitectura está ahí para que la gente la descubra por sí misma, pues su característica esencial es la **“invisible presencia del orden”**.

Y de la coexistencia entre la lógica de la naturaleza que expone Ando, nos vamos a la coexistencia del medio externo, nosotros y los demás propuesta por Muntañola.

Muntañola. “Lugar como un constante y triple encuentro entre el medio externo, nosotros mismos y los demás”.

Muntañola en su libro *“La arquitectura como lugar”*, comienza afirmando que **“el lugar es algo que acompaña al hombre”** (1974:13), y sostiene que mientras con esta afirmación todos estamos de acuerdo, sin embargo, no sucede lo mismo con la definición de la estructura del lugar, pues existen muchísimas teorías muy diferentes entre ellas. El autor se interesa sobre todo por las interrelaciones entre este “algo” o alguien que habita el lugar con el lugar en sí.

Plantea su intención de demostrar que los problemas y los avances de la lógica del lugar no son independientes de la noción sociofísica de lugar, siendo el lugar y la arquitectura objetos privilegiados para estudiar la dialéctica entre la lógica del lugar y la experiencia que tenemos de él.

La lógica del lugar, expresa Muntañola (1974:29), “coincide siempre con el paradigma que en cada época el hombre ha tenido sobre las interrelaciones entre sí mismo y su medio ambiente”. Esta lógica del lugar ha luchado por concebir o encontrar un origen neutral, “lugar de nadie” que ofreciese un pie seguro a una axiomática universal del lugar, sin embargo, concluye el autor: “no existe el lugar-neutral-tierra-de-nadie y absoluto vacío; sólo existe un progresivo vaciarse”.

Muntañola recuerda la importancia de la conclusión de Kaufmann con relación a la arquitectura como lugar. Kaufmann afirma que **“el lugar comunica la ausencia del otro”**, e indica que, dos cuerpos no pueden estar al mismo tiempo exactamente en el mismo lugar. Hay que recordar, subraya Muntañola, que “el otro” es aquí una categoría filosófica que tanto puede significar otra persona o yo en cuanto otro, viéndome a mí mismo en otro tiempo, o en otro lugar.

De Tollenaere, Muntañola destaca la contraposición que propone entre “inmovilidad” del lugar e “irreversibilidad” del movimiento, diciendo que son nociones paralelas en ciertos sentidos. Al igual que Aristóteles y Hegel dijeron lo mismo al contraponer lugar y movimiento, no obstante, aclara Muntañola, deduciendo uno del otro.

De Cassirer, Muntañola subraya su explicación de su propuesta de entrecruzamiento sociofísico, la cual considera que la diferenciación de los lugares implica una diferenciación de los objetos físicos, que a su vez, permite una diferenciación entre las personas (yo-tú-él), arrancando el lenguaje de ese mismo punto.

Frente a la pregunta **¿qué es un lugar para vivir?**, Muntañola contestará diciendo (1974:53) que: **“el lugar es una interpenetración sociofísica** en la que: el hablar y el habitar, el medio físico y el medio social, y el conceptualizar y el figurar se entrecruzan de

forma simultánea, pero sin identificarse. Es decir, “**un constante y triple encuentro entre el medio externo, nosotros mismos y los demás, y cada lugar construido es una síntesis y un resultado de este triple encuentro**” (1974:55).

Señala, que el hecho de que el ser humano de al lugar un valor de comunicación social, tiene un profundo significado. Así, el “progresivo vaciarse fisicogeométrico” del lugar, va siempre acompañado de un “progresivo vaciarse sociológico”, esta simultaneidad de ambos procesos responde a una misma necesidad esencial de la “noción de **lugar como totalidad**”, es decir, la necesidad de llenar el lugar con nuestro cuerpo de manera que quedemos satisfechos, a la vez, social y físicamente.

Muntañola en su libro “Topogénesis dos”, indica que lo que le interesa mostrar únicamente es que (1979:9): “**el lugar es sociogenético con la misma originalidad que psicogenético**, y que de esta manera la reciprocidad social encuentra en él una de sus formas de realización, de supervivencia y de destrucción”.

El autor plantea como hipótesis que (1979:22): “el origen del lugar social es, por un igual, ético, estético, y lógico, y que solo en la medida en que el hombre es capaz de construirse un lugar arquitectónico *la división y la diferencia*, tanto entre el sujeto y la envolvente del lugar como entre la funcionalidad y la forma del lugar, se harán aparentes y analizables”.

Pero esta clave del origen del lugar, aclara, reside en la triple diferenciación hegeliana entre dependencia, independencia e interdependencia del lugar con respecto a su contexto.

Siempre ha existido en el origen del lugar el intercambio, ya sea entre la vida y la muerte, el mito y la realidad, etc., y sobre esta base o “terreno firme” que denomina Muntañola, se sitúa Simmel.

Simmel fue quizás el primero, como nos cuenta Muntañola, en sistematizar el medio físico como expresión formalizada de las relaciones de reciprocidad, las cuales, están en la base de cualquier sociedad humana.

Simmel empieza por definir el espacio social eligiendo una excelente definición kantiana: “el espacio es la posibilidad de coexistencia”.

Así, la formalización espacial de cualquier sociedad será (1979:32): “el resultado del vaivén entre estas dos direcciones, o estos dos grupos de formas particulares contrapuestas: las que del medio van a la sociedad y las que de la organización social van hacia el medio”.

Para Simmel la “**forma espacial de la socialización**” que, según él, es una de las formas posibles del fenómeno de la socialización humana en general, no se avergüenza de

relacionar lo psicológico y lo sociológico en el análisis, porque sabe que el lugar depende a la vez de un factor “externo” de correlación y enfrentamiento entre grupos sociales, y de un factor “interno” de tensión psicológica (stress) que produce cada lugar. Situándose la forma espacial entre estas “dos tensiones”.

Muntañola trae a colación a Rapoport, del que destaca su afirmación “el lugar es de naturaleza simbólica”. De su teoría se deduce que sin geometría construida todavía es más difícil ver el juego que se establece entre los diferentes factores físicos y sociales que conforman el lugar. El lugar de Rapoport es, como describe Muntañola (1979:38): “difuso, cambiante, sin tipologías fijas e íntimamente enlazado con la experiencia inconsciente. A pesar de ello existen unas costumbres sociales de interdependencia que son las que están en la base de la orientación del lugar: ceremonias, “roles” enlazados con tipos de emigraciones e itinerarios, etc.”

Afirma que (1979:51): “al querer “fijar” en el tiempo un conocimiento del espacio es cuando lo perdemos. Por el contrario, fijarlo desde el tiempo cambiante de lo posible y no de lo real, es lo que a la larga, nos da un conocimiento más real”.

Aquí el autor “conecta” con la “noción de tipo”, tipología, o de “invariante” de la arquitectura a lo largo de la historia, que propone Aldo Rossi. Así, “invariante” no se trata de una forma ni una función, ni un elemento físico o “relación social”, sino de unas “constantes” estructurales en el seno de la historia de un lugar (una ciudad o un edificio) determinado. Y al igual que en los sueños, a los que Rossi se refiere con frecuencia, “las ciudades generan tipos, o constantes, o invariantes arquitectónicas, los cuales caracterizan estos sueños y estas ciudades” (Citado en Muntañola. 1979:64).

Rossi elabora la “ciudad análoga”, donde genera nuevas ciudades análogas a partir de estos invariantes.

Muntañola destaca en Rossi que ha sabido descubrir las potencialidades de la correlación entre la naturaleza social del lugar y las habilidades para diseñar lugares para vivir.

Propone Muntañola mezclar la idea del espacio como posibilidad de coexistencia (definición kantiana del espacio usada por Simmel) a la idea de espacio como un vaivén, (idea kantiana de la capacidad del espacio de desarrollarse simultáneamente hacia atrás y hacia delante en el tiempo, que se refiere al espacio en sí y no al lugar realmente existente) para poder tener una “primera aproximación de la naturaleza social del lugar”.

El autor afirma que: “**Un lugar es a la vez una orientación para la actuación** – o sea una Noción- **y una modulación de la relación con el cuerpo del otro**” (1979:101), ambos se presuponen indisociables de una forma muy profunda. Así, será su “acontecer conjunto”,

indica el autor, el primer paso hacia la comprensión de la naturaleza social del lugar a cualquier escala.

Además de esta indisolubilidad entre su valor nocional y emocional, existe una división, desde el punto de vista de una reciprocidad social, entre: representación y lo representado, entre continente y contenido, la cual permite la diferenciación entre: real e ideal, fiesta y decoración, etc. que “están en la base de cualquier lugar habitado”.

La clave reside en un “**entrecruzamiento**”, en el cruce entre un re-producir y un re-presentar la tipología del lugar, pero sin perder de vista la historia del lugar.

La alteridad entre cuerpos es “esencial y no accidental”, en el lugar humano. Muntañola afirma que (1979:113) “si todos los cuerpos humanos fueran iguales o todos completamente diferentes, el lugar dejaría de ser significativo y existiría si, entonces, una pura selva o un puro paraíso, y un puro concepto y una pura figura, tanto en la individualidad crítica como en la alteridad del intercambio social”.

Reflexiones.

Tras revisar estas teorías se pueden extraer reflexiones que asocian los significados de lugar y arquitectura. Se destaca la noción de “**lugar como límite**” que propone Aristóteles donde el lugar no forma parte de lo que envuelve o lo envuelto, ya que está presente casi en todas las nociones de lugar este lugar como lo limitado, lo definido. Aunque como nos indica Muntañola (1974:25) esta idea relativa va adquiriendo otros matices como el de la “proporción” de Spinoza, el “orden de coexistencia” de Leibniz, el “mínimo esquema-idea necesario para recordar” en Descartes.

También la distancia permanece latente en buena parte de estas reflexiones, como la que menciona Moneo entre lo imaginado y la obra construida, al igual que Aristóteles habla de *diástema* como distancia entre dos cuerpos; distancia que une y separa en el lugar.

Aristóteles al referirse al lugar indica que “ejerce cierta influencia al cuerpo que está en él”, esta cualidad es también de suma importancia para la arquitectura, pues es un receptáculo que contiene como lo máspreciado: al ser humano.

Si se infiere la noción de lugar del estagirita como **el primer límite inmóvil del continente**, a la arquitectura se destaca la importancia de unos límites precisos para que la arquitectura pueda surgir y dar lugar. Límites para determinar no sólo donde termina la arquitectura, sino donde comienza.

Se recuerda a Valéry quien compara el límite con la orilla del mar: siempre cambiante y con olas, reflexión que al poner en paralelo con la de Aristóteles de límite como el lugar,

que no forma parte de lo que envuelve o lo envuelto (como la mano que es en sí una totalidad) se puede dilucidar que el límite además de definir esta relación interior-exterior soporta movimientos, al igual que la orilla de mar, que al tener constantes movimientos, y solapándose el agua con la tierra, sin embargo existe un límite donde nos mojamos, donde el agua empieza y el aire la roza y se retira.

Es interesante destacar como la arquitectura sí es capaz de determinar, de fijar límites físicos en su materialización, aunque es importante que los límites “invisibles”, los que trascienden lo material, se esparzan más allá impregnando los alrededores y las personas con su esencia, pues la arquitectura al igual que el lugar va más allá de toda forma y materia.

Aristóteles afirma que el lugar tiene que estar referido al último inmóvil, con lo que otorga al lugar un carácter absoluto. Sin embargo al considerar que todo está en movimiento, se puede refutar esta característica argumentando que **no existe el lugar en términos absolutos**, ni el no-lugar, sino que ambos coexisten y uno se explica a partir del otro, pues conviven y coexisten. En este punto estoy de acuerdo con Kant quien sostiene que de este espacio absoluto no podemos tener representaciones, sino solo intuiciones. Pues nunca se puede llegar a él, es utópico, aunque nos podemos aproximar a estas ideas.

Así, al igual que la racionalidad para constituirse como tal necesita la irracionalidad, como expresa Benjamin, el lugar necesita al no-lugar para constituirse como tal.

Pero surge entonces la pregunta ¿hasta dónde se considera “envoltura límite” para la formación de un lugar? ¿Existe una relación alto-ancho o de distancia? ¿Dónde termina o comienza “el golpe de vista”, como se vio en el apartado anterior, al que se refieren los griegos?

Si se parte de esta noción de lugar, ¿dónde estaría el no-lugar, se encontraría donde se produjese una rotura entre lo que envuelve y lo envuelto: al traspasar el límite, al producirse un desequilibrio?

Desde otro punto de vista, Moneo afirma que sin un solar específico la arquitectura no existe, que la arquitectura necesita el soporte de la materia, aunque se puede objetar que la arquitectura se materializa en el lugar físico pero en un primer término se gesta en un lugar imaginario, porque ¿acaso el palacio de *Gundusforo* no es arquitectura?

Entonces, la arquitectura nace en el imaginario y puede tener destinado un lugar preciso, desde el cual se comienza a pensar en el todo y su relación con el contexto. Pero también la arquitectura puede nacer sin un lugar, una ubicación concreta. Así, la arquitectura ya es arquitectura desde su concepción en el imaginario. Después pasa por ser dibujada, narrada, detallada en planos y finalmente materializada con la construcción.

Al igual que un libro también nace en el imaginario y después se transmite a través de la escritura y cada uno lo construye en su imaginación a su manera. Guardando las distancias, también cada uno percibimos la arquitectura de maneras distintas.

Es al materializar la arquitectura, como al contar un sueño, cuando todo el amplio espectro que se tenía inicialmente se reduce a una versión, que por cierto, es la que se recordará después olvidando la “original”, pues esta sería difícil de traspasar al papel, al igual que cualquier idea. “¿Pues qué es lo contrario de un sueño, Fedro, sino otro sueño?” (Valéry, Paul. *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*.p.93).

Recordemos a Siza que dice que iniciar los proyectos es un *Risco*, que en portugués significa tanto riesgo como dibujo. Nos arriesgamos con un sólo trazo al olvido de los demás. Por ello con la arquitectura se debe tener especial cuidado en dibujarla en perfilar uno de los trazos de nuestro sueño, uno de los trazos de la totalidad soñada. Y al construirla también se requiere de toda la atención y mimo necesarios pues será nuestra única versión, **nuestra única huella de aquel sueño de la totalidad.**

Surge una cuestión, el lugar, ¿su remisión es la arquitectura? ¿Todo lo que nos rodea está remitido al ser humano? Pienso que la naturaleza no lo está. La naturaleza podría seguir existiendo sin el ser humano, sin la arquitectura. Pero ¿existe el lugar sin la arquitectura? Desde mi punto de vista la naturaleza por sí misma es capaz de generar lugares, aunque es el ser humano el que les otorga la característica de lugar.

Y es que hay muchas formas de conformar lugares: la música, la literatura....y la arquitectura sería, una de ellas, a mi modo de ver la más completa pues ofrece además del lugar físico, la capacidad de relacionar el interior con el exterior invitando desde el reposo a admirar el movimiento.

Arquitectura que, desde mi punto de vista que comparto con Vitruvio, necesita de otras disciplinas y conocimientos.

Arquitectura cuya durabilidad es fundamental para nuestros recuerdos, que desde mi punto de vista están por encima del principio económico. Pero, ¿para qué o por qué son importantes los recuerdos? ¿Qué pasaría si todo fuera cambiante, si todo se moviera, cambiara de aspecto...? aquí emerge la importancia del poder evocar, recordar, pues como afirma Lledó “**somos nuestra memoria**” (1994:147-148).

“La arquitectura contemporánea se define a sí misma como algo “roto, discontinuo, quebrado, fragmentado o en el polo opuesto como algo inaprensible, inestable, fluido y sin forma” como indica Moneo (El Croquis.1967-2004:650); con lo que es importante, si bien esta fragmentación puede ser una fase donde la arquitectura también está

experimentando, no olvidar que la arquitectura es una TOTALIDAD, entendiendo como tal que, como dice Zevi, que si bien la ciudad está hecha de fragmentos, cada uno de estos fragmentos configuran la totalidad de la ciudad, siendo también cada uno de estos “fragmentos” totalidades en sí mismas cuando se relacionan con su interior y su exterior, cuando pertenecen forman parte-de tanto de lo individual como de la ciudad.

Al igual que nosotros nos incorporamos a un mundo ya hecho, con un montón de cosas ya instauradas una determinada edificación se incorpora a una ciudad, desde mi punto de vista, en lugar de aislarse y permanecer con un sepulcral silencio o gritar para no pasar desapercibida, pienso que sería bueno reivindicar una actitud más integradora con lo existente, de respeto a lo que tenemos alrededor y si bien los materiales y las formas son distintas, pues también estamos construyendo en una época distinta, el respeto y el diálogo con lo existente no se debería perder.

Por lo que es importante aunar en el lugar, el lugar radiante, de la quietud, del reposo y a la vez del lugar itinerante, dinámico, del recorrer; afín de que el lugar nos capte invitándonos a la vez al reposo, a pararnos pero también a continuar recorriendo, a fluir, a seguir buscando nuestro lugar. Equilibrio del movimiento y del reposo.

Equilibrio dónde el orden juega un papel importante, como indica Ando “**lo esencial de la arquitectura es la invisible presencia del orden**” (Ando. El Croquis 1983-2000. *Una conversación con W. J.R. Curtis*.p.16), que recuerda a la afirmación del Principito: “Lo esencial es invisible a los ojos”. Es interesante lo que cuenta Ando a cerca de que la arquitectura no se puede apreciar por medio de las fotografías sino que hay que vivir la experiencia; es como la vida que hay que vivirla, y es en este experimentar, descubrir para contagiar a la gente de la “magia” de la arquitectura es lo que los arquitectos han de seguir explorando afín de ofrecer arquitecturas y a través de éstas lugares de calidad.

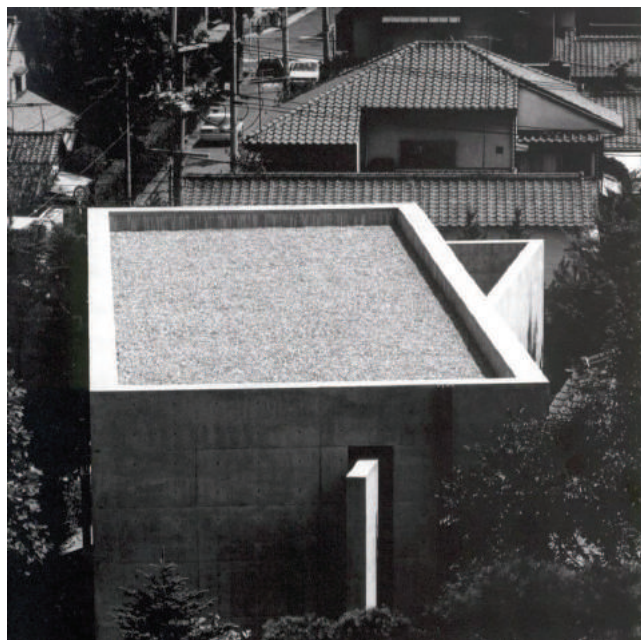


Imagen: Capilla de la luz. Osaka, Japón, 1989.
Fuente de la imagen: Ando.
El Croquis. 1983-2000:129.

El triple encuentro entre el medio externo, nosotros y los demás con el que Muntañola define el lugar, también es importante que confluya en la arquitectura, afín de que aúne lugar, ser y la conexión entre ambos, entre interior y exterior.

En la proposición que Muntañola rescata de Kaufman que “el lugar comunica la ausencia del otro”, no pudiendo estar dos cuerpos en el mismo lugar. Al igual que Lévinas se reivindica la presencia del otro, Muntañola afirma que la alteridad es fundamental. Aquí la noción de lugar es demasiado estrecha, corresponde a la ubicación de un punto en el espacio, y claro no pueden estar dos cuerpos en un mismo lugar, más que lugar se podría decir ubicación.

Quizás es esta ausencia de la que se parte para dotar de significación a los lugares, para no encontrarnos solos. Y por eso la ampliación de este concepto de lugar convirtiendo una casa en un lugar en el que podemos estar acompañados. Aquí se hace hincapié en la noción de *domus* como casa y domo, de domesticar un lugar en el que dominemos, que lo hagamos nuestro y lo compartamos lugar que nos abraza y en el que abrazamos: sucesión de envolturas o envolventes de distintas materialidades: físicas, espirituales!...pero envolventes al fin y al cabo!

Se puede plantear como demasiado estrecha esta noción de Kaufman sobre el lugar, un lugar, desde mi modo de ver, es mucho más que un punto determinado en el espacio, un lugar es único más que por su ubicación, por su significado.

Muntañola afirma que **“Solamente en cuanto tenemos arquitectura podremos postular que tipo de diferencia entre el cuerpo y el lugar existe o puede existir”** (1979:19)“. Desde mi punto de vista, diferenciar el cuerpo es una condición del desarrollo humano que se da en los primeros años de vida, sino seríamos una masa indiferenciada. Así, antes de construirse un lugar arquitectónico, el ser humano tiene que tener lugar, o darse lugar a sí mismo, lugar como posibilidad. La arquitectura acompaña al ser y no al revés. El ser es antes que la arquitectura. También en la “naturaleza”, o en el campo, o dicho más explícitamente: allí donde no hay ninguna edificación, también podemos notar la diferencia entre cuerpo y lugar.

Interesante la propuesta de Muntañola de lugar como algo que “acompaña al hombre”, tiene relación también con la propuesta de Aristóteles de la gran influencia del lugar en el ser humano. El lugar nos acompaña siempre: nosotros somos nuestro lugar, pero también nuestro no-lugar. Ser humano como totalidad-dual: alma/cuerpo, lugar/no-lugar.

1.1.3. Existencia humana. Sentido. Identidad.

Se pone de manifiesto la importancia de la existencia humana, centro fundamental del lugar al que se debe aspirar cuando se genera la arquitectura. La relevancia de la existencia humana en el lugar y en la arquitectura se expone en numerosos autores, entre los cuales se citan: Heidegger quien su pregunta por el ser es central en su filosofía y para quien *la existencia es espacial*, Fernández Alba que define al lugar como *la arquitectura que construye el ser desde la necesidad y el recuerdo junto a la naturaleza*, Rossi con quien se revisará la noción de la arquitectura como *el lugar de la condición humana y una parte misma de esa condición*, noción afín a la de Didi-huberman y Zevi. Y para finalizar se revisará la noción de habitar como *invertir un lugar, apropiárselo*, de Virilio y la definición de Azúa sobre la arquitectura como *el espacio habitable y significativo del presente y la memoria*.

Heidegger. “La existencia es espacial”.

La pregunta por el sentido del ser es la que motiva toda la filosofía de Heidegger. Hay que destacar, como indica Norberg-Schulz (1975:18), que Heidegger fue el primero en sostener que **“la existencia es espacial”**, afirmando que “no puede disociarse el hombre del espacio”, por lo que “el espacio no es ni un objeto externo ni una experiencia interna” así, “no podemos situar el hombre y el espacio uno al lado del otro”.

Además el filósofo, en su texto *Construir, Habitar, Pensar*, afirma que **“Los espacios reciben su esencia de los lugares y no del espacio”**. A partir de aquí funda el concepto de “residencia” definiéndola como “la relación de los hombres con los lugares y a través de ellos con los espacios”, así “sólo cuando somos capaces de residir podremos construir” ya que la residencia es la “propiedad esencial” de la existencia.

Este concepto de **residencia** está inmerso en el significado de construir desde sus orígenes, para demostrarlo Heidegger se remonta a la antigua palabra alemana en la que construir era *buon* que significa “habitar” o “residir”.

Interesante también sobre este concepto, el paralelismo que establece Blanchot entre la lectura y la residencia: “*Aun si exige al lector que entre en una zona donde el aire falte y el suelo vacila; aun si, fuera de estas aproximaciones tormentosas, la lectura parece ser participación en la violencia abierta de la obra, en sí misma es presencia tranquila y silenciosa, el medio pacificado de la desmesura, el Sí silencioso que se halla en el centro de toda tormenta*” (Blanchot 1955:184). Lectura como un lugar también para dar residencia al hombre.

Heidegger está de acuerdo con la noción espaciotemporal de Hegel, pero no como sitúa ontológicamente al hombre en este concepto.

Se recuerda que el *Dasein* es un ente capaz de abrirse a la comprensión, conviviendo en este ente dos características, por un lado la óptica, ya que somos objetos en el espacio y por otro la ontológica pues somos ser. Según Heidegger el *Dasein* es un ser para la muerte, con lo que el tiempo será determinante ya que hay muerte. Rivera habla de tiempo “extático”, tiempo entendido como éxtasis, es decir, que ilumina, despeja al *Dasein*, al ser en el tiempo (Heidegger 2005: 384).

Pero hay que hacer la distinción a cerca de la fundamentación de los entes, que no está en ellos mismos, sino en una remisión. Así, la cosa no tiene sentido en sí misma, el único que tiene sentido en sí mismo es el *Dasein* por la condición de ontológico.

El *Dasein* se caracteriza como posibilidad de comprensión: somos comprensión. Mientras que el ente tiene un carácter remisional, es decir, se entiende como útil. Lo “a la mano” de estos entes intra-mundanos se comprende por su carácter remisional.

Para Heidegger el “curarse-de” las cosas en el mundo, a partir de lo “a la mano” lo desarrolla en dos líneas simultáneas, como nos indica Muntañola, (1974:32): 1. En un des-alejar, o en un hacer más y más asequible y amplio campo de actuación, 2. En un dirigir o en un encontrar sentidos privilegiados en este campo de actuación. Heidegger trata de relacionar lo “a la mano” con lo “ante los ojos” con la simultaneidad de un “dirigir” o preferenciar caminos, y un “des-alejar” o aumentar el campo de actuación en su totalidad, relación que consigue con el habitar.

Este des-alejar origina desde lo “a la mano” y desde “ante los ojos”, que la realidad para Heidegger y que a través de estos, de la semántica que se sirve de representaciones espaciales, es posible comprender la totalidad del mundo ya que éste no está ante los ojos pero se descubre a través del espacio.

Heidegger habla de **estar-en-el-mundo** y lo relaciona con el término de *mundicidad* o perteneciente al mundo, distinto de *mundaneidad*, es decir, que aporta comprensión de la esencia del mundo o del carácter del mundo que tiene el mundo.

Lo contrario del ente es la nada, por tanto, el ser y la nada son lo mismo. El lenguaje no da con la fórmula, así Heidegger enuncia SER:NADA:MISMO.

De la estrecha relación de la existencia del ser humano con el espacio y en concreto con los lugares, se pasa a otro autor, donde también considera al ser humano como centro del lugar en el poema arquitectónico.

Fernández Alba. *Lugar tangible donde se hace realidad el poema.*

Antes de iniciar este autor se hace una mención especial a Emilio Lledó, quien en el prólogo titulado “El “Lugar” de la Memoria”, que le hace al libro de Fernández Alba “Antipoemas del espacio y papeles del lugar”, afirma que **“vivimos en el espacio; pero morimos en el tiempo”** y vivir en el espacio implica acomodar los límites del cuerpo.

Lledó afirma que la creación arquitectónica es fundamentalmente “construcción para vivir”. “La vida de la arquitectura no se determina exclusivamente como “habitación”. El “habitar” arquitectónico es múltiple; pero todas sus formas implican siempre formas de “estar en el mundo” y sobre todo, de instalar el cuerpo a él.

Esa “praxis corporal” acaba, en buena parte, nutriendo la mente y abriendo la posibilidad. **La construcción arquitectónica ahorma el espacio para que en él quepa el tiempo humano”** (1984:14).

También indica Lledó que “proyectar es hacer” y que “hacer es hacer vivir”. Y que el arte jamás puede “desgarrarse del corazón” y “dejar de soñar el **necesario sueño utópico y realísimo de la felicidad**”.

Fernández Alba nos recuerda el origen etimológico de *arquitectura*, compuesto por la voz *árchi-* que vendría a significar algo así como “comienzo”, “iniciativa” o “dirección”, mientras que *tékton* es “invención”, “configuración” o “solidificación” (*Palabras sobre la ciudad que Nace*, 2006:21. Citado en Mielgo. 2008:135).

En el discurso “*Sobre la naturaleza del espacio que construye la arquitectura*” para su recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1989), plantea el espacio de la arquitectura como un “proceso inscrito en la teoría del conocimiento del ser humano, una aproximación antropológica del espacio” (1989:8), más que un procedimiento que dé respuestas o configure representaciones formales.

Para el autor **“el espacio puede llegar a ser el lugar tangible donde se hace realidad el poema arquitectónico”** (1989:9), con lo que la totalidad del conocimiento del arquitecto no concluye en sí mismo sino que es un aprendizaje para “el arquitecto espiritual de su trabajo”, ya que la finalidad última del proyecto de la arquitectura debe estar destinado a **“imaginar el lugar, construir el espacio y hacer posible y elocuente la belleza en el discurrir de la vida”** (1989:9).

Advierte de lo “incompleto” como característica esencial del proceder en el arte, y la “duda” como valioso instrumento en el método científico, características que extrapola definiendo el proyecto de arquitectura, “convenio entre arte y técnica”, como un **“acontecimiento de aproximaciones incompletas para la construcción de un lugar”** (1989:13).

Para el autor, *configurar un lugar* “es hacer posible que pueda manifestarse un **acontecer**” (1984: 59).

Y es que para la *construcción del lugar*, que es la finalidad última del espacio arquitectónico, es fundamental el habitar del ser en un “territorio de belleza”.

Así, la arquitectura es la estructura inicial que “ordena el espacio” y el trabajo del arquitecto se presenta como un “dilema ético entre el *imaginar* y el *construir*” el ámbito de la morada del ser humano. Fernández Alba aclara que es posible proyectar desde la arquitectura, pero “**el lugar sólo se puede construir desde el “fluir” de la vida**”. Es muy interesante la distinción que hace entre espacio de arquitectura, como “soporte que proyecta el arquitecto”; y lugar, como “la arquitectura que construye el ser desde la necesidad y el recuerdo, junto al vínculo de la arcana presencia de la naturaleza” (1989:14).

Afirma que para realizar un “salto cualitativo del espacio al lugar”, para “salvar el lugar”, es necesaria una búsqueda de lugar con todas las “servidumbres” y “dependencias”, ligadas tanto a la materia, a la naturaleza, a las funciones del habitar de ser humano como a la intuición, los sentimientos...en un itinerario único donde sean posibles el “ensueño poético” para inundar de belleza el lugar proyectado.

El espacio de la arquitectura, subraya, no se proyecta para ser observado desde la racionalidad, sino “para ser vivido”. Cuando esto no se tiene en cuenta el espacio se fragmenta perdiendo el carácter de totalidad y de unidad. Y es que el espacio de la arquitectura surge en la “penumbra de la historia”, de la unión de un pacto entre la materia (necesidad) y el símbolo (recuerdo), pero parece que esta adecuación no responde a nuestra mirada actual.

“¿Dónde encontrar las fuentes de inspiración para adecuar el *lugar* a las necesidades de nuestro tiempo, ante el olvido del reduccionismo positivista? Si el valor de una época reside en sus obras, ¿qué cualidad moral construye hoy la “hipnosis espacial” que adorna la arquitectura?” (1989:22), ante lo que declara que estamos sumergidos en un “eclipse de referencias” que nos convierte en “consumidores cautivos” del espacio que habitamos, por lo que nos transformamos en “iconoclastas aborrecedores del lugar”. Enfatiza la condición de “desarraigo espacial” en nuestros días.

Comenta el proceso de “deculturización tecnocrática” que ha invadido los tradicionales lugares de la arquitectura construyendo un “paisaje depredador” del medio urbano. Y es que la arquitectura que surge de las “geometrías de las últimas novedades”, no es capaz de dibujar ni sus “propias incongruencias”, los edificios se forman con la “repetición irreflexiva” hasta convertirlos en “rutinarios expedientes escolares”, esta es la causa de la vejez prematura y el “riesgo de retroceso” que corre la arquitectura hoy.

Apunta a la visión “abstracta del espacio”, por su escasa raíz antropológica y sus plurales demandas, como una de las causas por las que la arquitectura no ha sido capaz de dar una respuesta coherente. Lo que ha llevado a un “**desarraigo en el edificar**” sin identidad ni referencia simbólica posible, materializado en una ambigüedad lingüística “que roba a la realidad su naturaleza” y la sustituye por el “contenido alienado que subyace en la técnica”. Donde la forma de un edificio no responde a un conocimiento preciso del lenguaje arquitectónico, sino a los códigos de significados iconográficos del mercado. Como comenta el autor, pareciera que “la realidad del estar ya no sea fundamento del ser”.

Por lo que propone para el proyecto de arquitectura una “mirada interior más sosegada” que haga factible la posibilidad del hacer (construir) en los territorios que ha desarrollado el pensamiento técnico.

“¿Cómo construir el espacio habitable: como idea y conocimiento, o bien como metáfora y forma?”(1989:33). Señala cómo la arquitectura de la ciudad es “fagocitada” por la propia creatividad de la tecno-ciencia moderna.

Se cuestiona también si el poder de seducción ante el que ha sucumbido la sociedad, reflejándose en los ambientes cotidianos, reside en la perversión visible de transferir el objeto natural en fetiche. El autor ante la proclamación de una teoría de lo falso, de la necesidad de un proyecto banal, la amoralidad estética, el uso romántico de materiales y elementos constructivos del mercado desarrollando en “máximo posible de mal gusto con el mínimo admisible de cualidad estética”, afirma que nos encontramos en los “márgenes de la arquitectura” donde ya realidad y ficción no son “conceptos incólumes”, sino más bien la consagración de la ficción por la realidad.

Constata las pretensiones de beatificación del “artista-arquitecto”, “cuyas conjeturas forales y carácter ilusorio” de sus proyectos carismáticos, no considera sean la respuesta para la espacialidad de nuestro tiempo. Con lo que propone la urgente desmitificación de este “arquitecto-artista” para poder edificar una forma que permanezca, a través de una voluntad de síntesis, para poder continuar con la tradición de la arquitectura “bien entendida” manifestada por medio del conocer acumulado del ser humano “en el binomio espacio-tiempo”.

Así, proclama la manifestación de un pensamiento “crítico-positivo” afín de impedir los “delitos espaciales”, como un derecho para el espacio que habita el ser humano. Fernández Alba mantiene un “principio de esperanza”, parafraseando a E. Bloch, hacia la palabra “arquitecto”.

Y de este autor en el que *el espacio puede llegar a ser el lugar tangible donde se hace realidad el poema arquitectónico*, pasamos a Rossi, que plantea *la arquitectura como el*

lugar de la condición humana y una parte misma de esa condición, concibiendo la arquitectura como una creación inseparable de la sociedad en que se manifiesta.

Rossi. *Lugar de la condición humana y una parte misma de esa condición.*

Aldo Rossi, considera la ciudad como arquitectura, lo que significa, como indica en su prefacio a la segunda edición italiana de *La arquitectura de la ciudad*, (Diciembre 1969), “reconocer la importancia de la construcción de la arquitectura como disciplina dotada de una propia y determinada autonomía (...) la cual, precisamente en la ciudad, constituye el hecho urbano preeminente que une el pasado con el presente” (1981:41), así, se trata de individualizar el sentido de cada proyecto y de su constitución como hecho urbano.

Especifica, que al hablar de arquitectura no se refiere sólo a la imagen visible de la ciudad y el conjunto, sino a la arquitectura como construcción, refiriéndose a la construcción de la ciudad en el tiempo. Según Rossi es desde este punto de vista donde se puede constituir el tipo de análisis más global a cerca de la ciudad.

“Concibo la arquitectura en el sentido positivo, como una **creación inseparable de la vida civil y de la sociedad en la que se manifiesta**; ella es, por su naturaleza, **colectiva**” (1981:60).

La división de la ciudad en esfera pública y esfera privada, nunca ha tenido la importancia que merece ya que esta división está íntimamente relacionada con la arquitectura de la ciudad. Según el arquitecto, la arquitectura es “la **escena fina de las vicisitudes del hombre**” (1981:62), donde la sociedad y el individuo, lo colectivo y lo público se contraponen y se confunden en la ciudad.

Afirma que existen dos grandes sistemas: el que considera la ciudad como el producto de sistemas funcionales que generan su arquitectura y el espacio urbano; y el que considera la ciudad como una estructura espacial. También hace la distinción en la concepción de la arquitectura de la ciudad como una gran manufactura, gran obra de arquitectura e ingeniería que crece en el tiempo y la ciudad que se refiere a contornos más limitados, hechos urbanos caracterizados por una arquitectura propia. Ambos casos encierran una realidad más compleja, donde una estructura particular constituye el punto de vista más concreto con el que enfrentarse al problema.

Recuerda la definición de Milizia de la esencia de la arquitectura como imitación de la naturaleza (1981:68): “(...) a la arquitectura le falta desde luego el modelo formado por la naturaleza; pero tiene otro formado por los hombres, siguiendo el trabajo primitivo al construir sus primeras habitaciones”. Cita también a Tricart, según el cual la base de la lectura de la ciudad es el “contenido social”.

Rossi se pregunta dónde empieza y dónde termina la individualidad del hecho arquitectónico y de qué depende. A lo que responde que depende de su forma más que de su materia, pero también del hecho de ser su forma en el espacio y en el tiempo, y advierte que hay muchos tiempos en la forma de la ciudad. Muestra su desconcierto ante como nunca se ha analizado la arquitectura por su valor más profundo: como **“cosa humana que forma la realidad y conforma la materia”** (1981:76), según unas concepciones estéticas; y por tanto, es ella misma **no sólo “el lugar de la condición humana, sino una parte misma de esa condición”**, representada en la ciudad y en sus monumentos, en los barrios, casas y en todos los hechos urbanos que van emergiendo del espacio habitado.

El pasado es en parte experimentado ahora, afirma Rossi, y desde el punto de vista de la ciencia urbana éste puede ser el significado que se tienen que dar a las permanencias, ya que son un pasado que se experimenta todavía. Las persistencias se advierten a través de monumentos, a los que denomina “signos físicos del pasado”, y también con la persistencia de trazados y del plano. Aquí cita a Poète, según el cual las ciudades permanecen sobre ejes de desarrollo, creciendo según dirección y significado y hechos antiguos. Hay ocasiones en que estos hechos permanecen, dotados de vitalidad continua y otras en que se destruyen quedando la permanencia de las formas, los signos físicos del *locus*. Así, la permanencia más significativa está dada por las calles y por el plano, que permanece bajo distintos niveles.

El método histórico está constituido siempre y solamente por las permanencias, indica el autor, las que pueden convertirse, respecto del estado de la ciudad, en hechos aisladores y anómalos, pues siempre tienen en cuenta el pasado que seguimos experimentando. Los elementos permanentes pueden ser considerados como patológicos o como propulsores, o bien para entender la ciudad en su totalidad o como una serie de hechos que no se pueden relacionar con el sistema urbano.

Según Rossi, la historia de la arquitectura y de los hechos urbanos realizados es siempre la historia de la arquitectura de las clases dominantes.

Rossi al tomar la ciudad como arquitectura total sostiene tres proposiciones distintas:

- Afirma que el hecho urbano es correlativo y en sentido temporal, lo que implica que con la coordenada temporal conecta distintos fenómenos, lo que conlleva a analizar elementos permanentes.
- Deduce el análisis de los elementos permanentes, pues aceptar la continuidad significa aceptar como hechos de naturaleza homogénea todos aquellos elementos existentes sobre cierto territorio sin suponer una ruptura entre ellos, indica que esta proposición puede ser muy controvertida.
- Admite que el interior de la estructura urbana hay elementos por naturaleza sobresalientes que tienen el “poder” de retrasar o acelerar el proceso urbano.

Define el concepto de “**área-estudio**” como una abstracción respecto al espacio de la ciudad, para definir ciertos fenómenos. La ciudad se ve como una gran obra, que puede ser captada por medio de sus fragmentos, sus diversos momentos. Cita la teoría del **zoning** de Burgess (1923), -procedente a su vez de Baumeister, *zonificación* (1870)-, que expresa la tendencia de la ciudad a disponerse por barrios de tipo direccional.

Retoma la cita del diccionario de Viollet le Duc, que afirma: “En el arte de la arquitectura, **la casa es**, desde luego, **lo que mejor caracteriza las costumbres, los gustos, y los usos de un pueblo**; su orden, como su distribución, no se modifica más que a lo largo de mucho tiempo”⁹. A lo que Rossi añade que la arquitectura es el momento último de este proceso y es también lo que se destaca de la compleja estructura urbana. Y afirma que (1981:158) “**lo mismo es decir bella ciudad que buena arquitectura**”, ya que en esta última se concreta la intencionalidad estética de los hechos urbanos.

Será un estudio más exhaustivo de los grandes momentos de la historia urbana, afirma el autor, el que aclare la cuestión de la arquitectura de la ciudad como obra de arte total.

Se pregunta Rossi si los hechos urbanos de naturaleza característica y caracterizante no son, en lo que se refiere al producto de la actividad humana como hecho colectivo, uno de los más auténticos testimonios de ser humano.

E insiste, que desde la arquitectura se puede llegar a una “visión totalizante” de la ciudad y a la comprensión de su estructura. Resalta la singular relación que se da en arquitectura entre el hecho urbano (colectivo) y el individuo, pero para que la arquitectura se imponga como un “vasto movimiento cultural”, es necesario que se convierta en parte de la ciudad, que “**llegue a ser la ciudad**” (1981:199).

Y de la mano de este concepto de arquitectura como *el lugar de la condición humana y una parte misma de esa condición* se establece una relación interesante con el concepto de *Lo que nos habita y nos incorpora al mismo tiempo* que plantea Didi-huberman.

Didi-huberman. *Lo que nos habita y nos incorpora al mismo tiempo.*

El autor con el libro *Être Crâne (Ser Cráneo)* desde el enfoque del arte, si bien habla de escultura y de interior-exterior, expone ideas fascinantes para contrastarlas y llevarlas hacia el ámbito de la arquitectura y el lugar.

⁹ Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle, Paris, 1867-1873, voz “Maison”. Citado en Rossi. 1981:126.

En nueve episodios nos conduce al interior de distintos espacios donde nos invita a ser: una caja, una cebolla, un caracol...con lo que se invita al lector, a través del itinerario propuesto por Didi-huberman adentrarse en estos diferentes espacios:

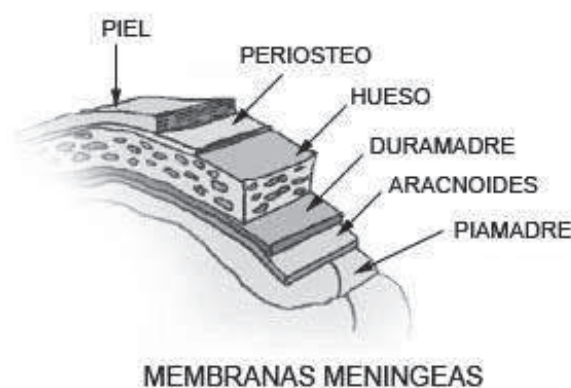
ÊTRE BOÎTE (ser caja). En este primer ámbito recuerda como los “cofres mágicos”, los estuches o los contenedores de cosas preciosas tienen asociados un lugar vital que es la cuestión del interior, de los repliegues.

Y si el cráneo fuera una caja sería, según el autor, una caja de Pandora donde al abrirla se escaparían los “bellos males”, todas las inquietudes de un pensamiento que da la vuelta sobre su propio destino, sus propios pliegues, su propio lugar. Así, al abrir esta caja se corre el riesgo de sumergirse, de perder la cabeza de ser devorado por el interior.

ÊTRE OIGNON (ser cebolla). Aquí recuerda que la cebolla no es precisamente una caja, pues lo que contiene se identifica exactamente con lo que es contenido, en la cebolla la corteza es el núcleo, no existe ninguna jerarquía entre el centro y la periferia. Se da una “solidaridad inquietante” basada sobre el contacto que anuda lo que envuelve y lo envuelto.

Recuerda a J. Dubuffet, *Lettre à Gaston Chaissac*, cuando afirma: “una cebolla está hecha por envolturas sucesivas que no envuelven finalmente nada. Esto no impide que una cebolla sea algo que existe. Se podría también decir de todas las cosas que no están generalmente donde se las busca. El arte tampoco está donde lo buscamos, sino allí cercano sobre vuestra nariz” (2000:19).

Afirma Didi-huberman que también la piamadre y la duramadre están dadas sucesivamente como continentes y como contenidos, constituyendo el cráneo, sin embargo, un lugar de circunspección.



Fuente de la imagen: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Meninges.jpg>

ÊTRE ESCARGOT (ser caracol). Indica que la excavación anatómica, como la travesía perspectivista y la teorización de formas solo tienen consecuencias “desestabilizadoras”.

Recuerda como Dürer inventa el método de transferencia o traslación (*transférant*), destinado a conservar las proporciones de un mismo objeto alrededor del punto de vista que se desplaza y el ejemplo que toma el artista alemán, no por azar, subraya Didi-huberman, es el de una cabeza humana ¿quizás para moverse en el terreno de la observación objetiva? Pero “¿Qué es dar la vuelta (*renverser*) una cabeza sobre el fundamento, como lo ha escrito Dürer, si no es dar la vuelta el fundamento de la visibilidad en sí mismo? ¿es decir dar la vuelta al espacio que esta realidad admite? “*renverser la tête*” “(2000:22), se pregunta el autor a lo que responde que dar la vuelta a la cabeza, según Dürer, ayuda a descubrir mucha diversidad de cosas.

El autor señala la importancia de éste buscar el lugar para que surja lo esencial, es decir la “inquietante extrañeza”.

ÊTRE AÎTRE (ser atrio). Recuerda el pensamiento de Aristóteles sobre el corazón como la sede, asiento, sitio (*siège*) del pensamiento; así como lo difícil de pensar el “lugar del pensamiento”.

Con la imagen de Saint Jérôme (1521), con la red de contactos de las dos manos sobre los dos cráneos, Dürer nos hace descubrir una relación evidente del lugar táctil con el lugar del pensamiento.



Imagen: Albrecht Dürer. *Saint Jérôme* (1521).

Fuente de la imagen: <http://www.marcapaginas.info/files/images/durero-blog.jpg>

Y es que nuestra lengua natural, expresa toda abundancia como si el cráneo y el cerebro estuvieran constituidos de esta geografía de de "lieux-dits" que son la "bóveda", la "fuente", la cresta, las piedras, las cavidades, las suturas los agujeros....Pero, "**¿de qué género, especie son los lugares?** ¿En que contribuyen a nuestra representación del espacio?" (2000:35), según Didi-huberman toda la cuestión está aquí. Propone convocar la palabra anacrónica de "atrio" en francés "aître", ya que por su fonética hace volver a una noción de lugar sobre una cuestión de ser (aître-être).

"Aître", atrio, significa un lugar abierto, un porche, un pasaje, una plaza exterior. El autor busca su etimología y cuenta que "invoca el latín *external*; que se emplea igualmente para designar un terreno libre que sirve de osario o de cementerio. Se utiliza también para nombrar la disposición interna de diversas partes de una habitación; ha terminado por designar la intimidad de un ser, su fuero interior, el abismo del pensamiento" (2000:35).

Cita a Henry Maldiney, done en su libro "*Âitres de la langue et demeures de la pensee*", afirma que (2000:35): "los atrios de la lengua son, por debajo de su estado de construir, las moradas del pensamiento todavía no tematizadas en signos pero donde la lucidez potencial, instante en todos los signos, funda antes de todo saber, la posibilidad misma de significar (...) Solo los poetas habitan todavía los atrios de la lengua, que son el fondo sobre el cual bautizan la lengua cada vez singular de un poema".

ÊTRE FLEUVE (ser río). Presenta a Giuseppe Penone como un "escultor de atrios" que define como cuestiones de lugares y cuestión de seres posados, esculpidos al mismo tiempo. Escultor de cuyas manos no surgen exactamente objetos o espacios, sino lugares producidos en sus "estados nacientes" (*états naissants*), en sus estados de atrios visuales y táctiles.

Y es que, según Didi-huberman, existe una diferencia entre una escultura que fabrica objetos en el espacio y una escultura que transforma los objetos en actos sutiles de lugar en *tener-lugar*. En el primer caso, el objeto acabado "exhibe su cerramiento afirmándose al resultado", rechazando el agente y la acción. En el segundo caso, la escultura tiende a permanecer abierta y afirma sobretodo la "inséparation" que se quiere tener entre agente, acción y resultado. Cada tiempo de la obra persiste en los otros, envolviendo los otros, "nutriéndose de los otros".

"Para esculpir la piedra en verdad, hace falta ser río". (2000:46).

Es interesante la teoría de Penone según la cual "todos los elementos son fluidos", el escultor explica que también la piedra es fluida, pues una montaña se pulveriza, se convierte en arena....es sólo una cuestión de tiempo.

ÊTRE FOUILLE (ser excavación). “¿Cómo la escultura esculpe el tiempo? ¿Cómo procede ella con este tiempo en sí mismo –memoria, presente, proyección hacia el futuro-, para **conmocionar** nuestros espacios familiares, es decir, conmocionarnos en el interior, “tocarnos” con los lugares que ella inventa?” (2000:49).

Según el autor el “Essere fiume” es la “imagen dialéctica” que ofrece del encuentro, en un mismo lugar a dos temporalidades profundamente dispares: la geológica, de la piedra del río, y la artística, de la piedra de la montaña.

Así, afirma que la escultura toma un valor de una *anamnesis material*, anamnesis en acto, en piedra, en tiempo presente.

ÊTRE FOSSILE (ser fósil). El ser fósil, ser un “impregnado de tiempo”, es para Penone ser escultor, donde el propio espacio (el lugar, el atrio, más bien) “inversa o reversa todas nuestras referencias familiares; lo que hace posible, paradójicamente, el hecho de desarrollar la intimidad de un gesto o de un contacto” (2000:59).

Entonces es una cuestión de atrio y cuestión de fósil: el llegar a ser tiempo del lugar (*devenir-temps*), el llegar a ser lugar del tiempo (*devenir-lieu*).

Por tanto, es una cuestión de sedimentos, de intersticios, de contactos. El autor se pregunta si será la escultura el lugar donde nosotros tocamos el tiempo, donde llegamos a ser capaces de tocar el pensamiento o el lenguaje que va a nacer.

ÊTRE FEUILLE (ser hoja). El autor da a elegir como queremos conocer y propone dos puntos de vista: el “objetivo”, desde el cual hay que alejarse, no tocar: o bien el de “contacto” (carnal) desde el que el objeto de conocimiento se vuelve una materia que nos envuelve, nos deshace de nosotros mismos, “nos sacia de ninguna certitud positiva”.

“Entre “moi“ et l’“espace“, il n’y a que ma peau” (2000:71). Piel como un receptáculo un “porta-huella” del mundo alrededor que me esculpe. Pero entonces, ¿ser escultor es ser piel? El autor indica que será sobretodo ser una piel capaz de dar a todo lo que toca la relativa “perennidad de las huellas”. O cuando tocamos algo con la mano, el lugar preciso del contacto se nos vuelve invisible (hace falta quitar la mano para ver lo que tocamos).

ÊTRE LIEU (ser lugar). La escultura tomará valor de piel en lo que ella será capaz de desarrollar, una especialidad que la experiencia visible convierte en inapta a elegir, a abrazar. El autor se pregunta entonces ¿de qué espacio de extrañeza, de qué lugar se trata entonces?

Pone de manifiesto que en primer lugar se trata de un lugar para perderse, un “camino que lleva a ninguna parte”. Un lugar donde nosotros, ya que somos incapaces de prever sus “múltiples ramificaciones”, debemos progresar a tuestas, táctilmente.

“Tomar el “sendero desaparecido”, es renunciar a las formas previsibles, es re-encontrar un camino en la *inevidencia* del material informe: “Encontrar el sendero, el recorrido, el sondeo separando las malezas, eso es la escultura”. (Penone. Citado en Didi-huberman. 2000:79).

Es después, un “lugar para perder el espacio, para refutarle, invertirlo en dedos de guante, invirtiendo todas las coordenadas usuales” (2000:82) indica el autor que si el cráneo es un objeto escultural por excelencia, no es solamente porque en una distancia “presentable” sus formas son bellas a estudiar y sus volúmenes son interesantes para representar, sino que la razón más esencial y orgánica de que sea un objeto escultural es porque nuestro cerebro es incapaz de imaginar la especialidad verdadera el “plafond en berceau”, ofreciendo solo a nuestra representación un sustituto cómodo y culturalmente reproducible.

La idea misma del pensamiento y de la propagación del pensamiento, reclama un “techo en cuna”. Sin duda es la razón por la cual, por el pasado, la escultura figurativa estaba inserta en los arcos, en los nichos, en el fondo de los ábsides”.

Subraya la idea de que el frotamiento de las membranas meníngicas ofrece al mismo tiempo una *proyección*, un reporte exacto del relieve y una *inversión* de sus –inaccesibles– coordenadas espaciales. A partir de aquí, el autor pone de manifiesto la sensación de lugar delante de las obras, donde emerge esta inversión (*renversement*) pues nos rodea del espacio visible, como un paisaje, lo que de hecho rodea táctilmente nuestro cerebro en el ciego caparazón de nuestro hueso del cráneo.

Así, la huella produce una *proyección* y una *inversión*, sabe desarrollarse orgánicamente a partir de ella misma, es decir proyectarse e invertirse perpetuamente.

Narra como Penone no ha parado en su proceso de “frottage” y recientemente ha moldeado un cráneo y moldeando el molde, desarrollando y repitiendo muchas veces esta operación ha terminado por formar una especie de “cebolla inmensa” donde se superponen los caparazones, las “pieles” virtuales del cráneo en metamorfosis.

Por tanto, concluye, que (2000:83) “es un lugar por excelencia el que nos enseña que “atrio” o “residencia” quieren decir: **será residencia no lo que nosotros habitamos, sino en lo que nos habita y nos incorpora al mismo tiempo**. Esculpiendo esto, Penone pone evidentemente el espacio sentido en la parte de arriba de abajo “dessus dessous”.

Tras recorrer espacios tan diversos experimentando tantas cosas, se propone ahora el adentrarse en el interior del espacio de la arquitectura como *una gran escultura excavada*.

Zevi, Bruno. *Vocabulario tridimensional que involucra al hombre.*

A Bruno Zevi, en su *Saber ver la arquitectura*, le preocupa mucho el desinterés hacia la arquitectura. Afirma que no existe una adecuada propaganda para difundir la buena arquitectura al igual que no hay mecanismos que impidan la realización de “fealdades” en el campo de la construcción. Se queja de que los edificios se juzguen como si fuesen esculturas o pinturas, de un “modo externo y superficial”.

Se pregunta si el desinterés por la arquitectura no se debe más bien por una falta de una clara y válida interpretación de la misma. Afirma, que no favorece en absoluto que los ingenieros sigan escribiendo historias de la arquitectura que son historias de la construcción técnica. Manifestando que **para saber ver la arquitectura es necesario una claridad de método**. Un nuevo planteo crítico donde se aclare la esencia de la arquitectura es la propuesta del autor, que como indica no es el primero en proponer, pero que quiere enfatizar, compendiar y esclarecer resultados del inmenso trabajo desarrollado con anterioridad.

Señala Zevi que todo lo que expresa figurativamente lo esencial de una realidad sin la ayuda de adjetivos o decoraciones, se ha definido como arquitectónico, de ahí que la arquitectura “se ha vuelto a poner de moda”, aunque no haya sido por méritos propios sino por la “arquitectonicidad de los movimientos pictóricos modernos”.

La arquitectura se distingue de las demás actividades artísticas, según Zevi, por poseer un “**vocabulario tridimensional que involucra al hombre**”, la arquitectura “es una gran escultura excavada, en cuyo interior el hombre penetra y camina”(1963:13).

Lao-Tsé afirmaba, recuerda Zevi, que “la realidad de un edificio no consiste en las cuatro paredes y en el techo, sino en el espacio cerrado, en el espacio dentro del cual se vive.”

También cita a Vitale:” En la arquitectura, el espacio no sólo es externo, sino también, y sobre todo es interno. (...) La **obra arquitectónica**, en suma, no es sólo algo que vive en el espacio, sino también **algo que hace vivir al espacio en sí misma**” (Salvatore. Vitale, *L’Estetica dell’Architettura*, pp. 28-31. Citado en Zevi. 1963:138). A pesar de esta lucidez de Vitale, Zevi denota su ambigüedad entre escultura gigante que equivale a monumento y arquitectura.

Y más que derivar de una suma de longitudes, anchuras o alturas, la arquitectura “dimana propiamente del vacío, del espacio interior donde los hombres viven y se mueven”. Así, **el espacio interno el “protagonista del hecho arquitectónico”** (1963:14), definición más precisa que se puede dar hoy de la arquitectura, que Zevi ratifica es aquella que tiene en cuenta el espacio interior. Definiendo la “arquitectura bella” como la que tiene un espacio interior que nos atrae, nos eleva y nos subyuga espiritualmente” (1963:19), y por

contraposición, “la arquitectura fea” como la que tiene un espacio interno que nos molesta y repele. Con lo que, manifiesta, “todo lo que no tiene espacio interno no es arquitectura”.

También afirma que la experiencia espacial propia de la arquitectura tiene su prolongación en la ciudad, en las plazas, en las calles....Y señala que al decir que el espacio interno es la esencia de la arquitectura, no significa que el valor de una obra arquitectónica se agote en el valor espacial, pues todo edificio tiene muchos valores: sociales, económicos, espaciales, funcionales, técnicos, artísticos....Pero su historia válida no puede olvidar ninguno de ellos.

La historia de la arquitectura, para Zevi es la historia de “las concepciones espaciales”, basando el juicio arquitectónico sobre el espacio interno, y si este juicio es negativo el edificio forma parte de la “no-arquitectura, o mala arquitectura”, y si el juicio es positivo merece que entre a formar parte de la historia de la arquitectura, aunque su decoración sea ineficaz.

“La arquitectura abarca todo, así como cualquier otro gran fenómeno de arte”. (1963:22). Y el hecho de que el espacio el “vacío” sea “el protagonista” de la arquitectura, según el autor, resulta muy natural pues la arquitectura no es tan solo arte, ni imagen, sino también y en primer lugar el ambiente y “la escena” donde nuestra vida se desarrolla.

Y para que la obra de arquitectura sea comprendida y vivida requiere el tiempo. Dimensión que es común a las artes y no es característica de ninguna. Zevi, a través de su estudio del análisis arquitectónico, y no de demostraciones científicas o filosóficas, dice demostrar que el concepto de arquitectura como arte atemporal ya está superado.

El autor realiza un interesante viaje a través de las diversas edades del espacio analizando en cada una de ellas sus espacios interiores, los que no se citarán para no alargar la exposición, pero se recomienda re-leer, al igual que las distintas interpretaciones que recoge sobre la arquitectura.

La esencia misma de la arquitectura, afirma el autor, no es el límite puesto a la libertad espacial, sino esta misma “libertad delimitada, definida, potenciada entre las paredes” (1963:28).

El autor comenta que el error en las críticas de arquitectura consiste en la generalización, en elevar una norma poética particular al valor de principio. Según Zevi, las distintas interpretaciones de la arquitectura se pueden resumir en tres categorías: las que hacen relación al contenido (política, filosófico-religiosa, científica, económico-social, materialista, técnica), las fisio-psicológicas, y las formalistas.

La interpretación espacial para el autor, constituye el “atributo necesario” de toda posible interpretación y no cierra el camino a las demás interpretaciones pues no se desarrolla en el mismo plano, es más, el contenido social, el psicológico y los valores formales se materializan en el espacio.

En la antigüedad clásica la crítica de la arquitectura estaba mucho menos avanzada en las demás artes y, según Zevi, así ha quedado hasta nuestros días. Es muy interesante la sospecha que Zevi hace, según el cual, en muchos autores no existe una verdadera **pasión por la arquitectura**, con lo que contribuye a un detrimento en la crítica arquitectónica. Y es que a nuestra crítica le falta valentía y liberación de prejuicios, según el arquitecto, pues la arquitectura está demasiado ligada a la vida para que sus prejuicios no se reflejen directamente sobre ella.

Propone una crítica moderna, “viva, social intelectualmente útil, libre de prejuicios”, afín de plantear el problema del ambiente social de nuestros días. Para lo cual una “historia moderna y orgánica de la arquitectura” es necesaria para adquirir el sentido, el amor y la exigencia de libertad en el espacio: “una realidad para ser vivida” (1963:132).

Se invita a revisar a continuación una noción de la arquitectura como arte creadora de lugares significativos que propone Azúa.

Azúa. Espacio habitable y significativo para el presente y para la memoria.

Félix de Azúa en su Diccionario de las Artes nos advierte de la desaparición de las artes como prácticas intelectuales relevantes porque ya no son necesarias. Y no lo son por el gran proceso de acumulación de “poder puro” del mundo tecnológico de los últimos años.

Afirma que (2002:47) “en tanto que *arte*, **la arquitectura crea los lugares habitables**, allí donde los mortales instalan su morada, para lo cual el espacio debe cubrirse de significación.

La tensión existente, afirma Azúa, en lo que se refiere a *profesión técnica*, entre los términos de lo artístico y profesional comienza hace dos siglos, coincidiendo con la creación de las Escuelas Técnicas. Esta tensión, se está resolviendo primando los medios económicos-sociales en forma de almacenamiento de masas urbanas en “lugares controlables”.

La arquitectura se da sobre la superficie de la tierra teniendo como materiales la cualidad del lugar, el clima donde las construcciones deberían aparecer como “una música petrificada”, según la célebre frase de Goethe.

Señala que si la arquitectura es capaz de “actuar artísticamente” y reconocer todos los datos propios del lugar: su fisicidad, y poder contar con la “peripecia” del lugar tanto de día como de noche, en invierno y en verano... si fuera capaz de recordar todas la heridas de esa tierra, **“la arquitectura podría llegar a crear un espacio habitable y significativo para el presente y para la memoria”** (2002:48). Pero, si por el contrario se ve obligada a trabajar con fines comerciales o al arbitrio de la individualidad de los arquitectos, no se levantará una morada, sino un lugar de almacenamiento.

Azúa distingue entre “arquitectura profesional” y “arte arquitectónico”, para definirlos pone el ejemplo de las construcciones sobre la franja de Gaza y una construcción determinada por las presiones burócratas, de las empresas constructoras, de la explotación económica o incluso de las “pulsiones sexuales de algún arquitecto telemático”, que se correspondería con la primera acepción, refiriéndose a la primera como la construcción de un lugar habitable en el que cualquiera pueda leer la terrible peripecia que ha situado a sus habitantes ahí.

Según el autor, para que se logren en arquitectura resultados aceptables el trío *utilitas, firmitas, venustas* de Vitruvio sigue siendo el abecé de la habitabilidad.

Cita a Jackson (J. Brinckerhoff Jackson, *A Sense of Place, a Sense of Time*, Yale University Press, 1994): “la arquitectura ya no es, en nuestros nuevos paisajes, la encargada de sacralizar lo simbólico y lo permanente, lo sagrado y lo colectivo de nuestra identidad (...) la carretera genera su propio modelo de movimiento y permanencia, y actúa sin haber aún producido su particular modelo de belleza para el paisaje, o su significación del espacio” (2002:52). Así, afirma Azúa, es el propio Jackson quien deduce de éstos ser los nuevos lugares significativos por lo que la arquitectura ya no posee ninguna función “artística o significadora”. Hitler afirmaba ser el más grande arquitecto de su tiempo porque había inventado y construido las primeras autopistas europeas.

Joseph Ryckwert, profesor de arquitectura de la escuela de Pennsylvania afirma: “La arquitectura profesional aspira, en la actualidad, a la dignidad propia de cualquier otra operación comercial habitual. Entre todos aquellos que aún se califican de “arquitectos” sólo una mínima minoría muestra algún interés por las complejidades “culturales”; hace ya bastante tiempo que la edificación social y el alojamiento de masas (housing) ha usurpado el lugar de la arquitectura”. (*L’Architettura e le altri arti*, Jaca Book, 1993. Citado en Azúa. 2002:53).

Según Azúa la agonía de la arquitectura es relativamente reciente, pues hasta la época de las guerras napoleónicas la arquitectura había mantenido su preponderancia como lugar de coincidencia de todas las artes, todas ellas no tenían sentido *fuera* del ámbito

arquitectónico. Sin embargo, los actuales estudios de arquitectura “crean ingenieros del almacenamiento humano. Porque así es nuestra habitación en el mundo.

Reflexiones.

A partir de estos autores se pone en evidencia la importancia del ser humano, de la fusión existente entre existencia, lugar y arquitectura.

Se reivindica la consideración de la existencia humana por encima de la economía o al menos tenerla en cuenta en el proyecto de arquitectura, pues se pone de manifiesto la importancia de analizar al ser humano para poder ahormar sus necesidades por medio de la arquitectura y ofrecerle un lugar. Afín que la arquitectura, como define Rossi sea **no sólo “el lugar de la condición humana, sino una parte misma de esa condición”**.

Se pone en valor el estar-en-el-mundo, que comenta Heidegger, que tiene relación con el estar-en que se vio con Aristóteles, pues sólo seremos capaces de hacer arquitectura cuando sepamos lo que residir o habitar significa.

Pues “la existencia es espacial” como manifiesta Heidegger, y al no poder dissociar al ser humano del espacio, pues éste no es ni un objeto externo ni una experiencia interna, se denota la importancia del ser humano con el interior-exterior, así como con el lugar y el no-lugar, remarcándose esta dualidad, al igual que alma-cuerpo que se da en el ser humano quien posee también los “tonos intermedios” que oscilan entre ambos conformando un todo. Y como indica Heidegger somos “posibilidad de comprensión”, “apertura”.

Con lo que es significativo, como indica Fernández Alba, resaltar como finalidad última de la arquitectura el imaginar el lugar y materializarlo para hacer tangible la belleza y resaltar la grandiosidad de la vida.

Se debe considerar también la definición de “acontecimiento de aproximaciones incompletas para la construcción de un lugar”, propuesta por Fdez. Alba pues un proyecto arquitectónico siempre está por completar: por el lugar mismo y sus alrededores, la gente que lo habita, los relatos que sobre él se tejen...

Lugar como acontecer, como posibilidad, como apertura...Y es que para la *construcción del lugar*, que es la finalidad última del espacio arquitectónico, es fundamental el habitar del ser en un “territorio de belleza”. Así, la arquitectura es la estructura inicial que “ordena el espacio” y el trabajo del arquitecto se presenta como un “dilema ético entre el *imaginar* y el *construir*” el ámbito de la morada del ser humano.

Se subraya el hecho de que el lugar se va haciendo desde el “fluir de la vida”, con lo que se pone en valor la “semilla” que el arquitecto coloca, pero que después debe ser “regada” por sus habitantes para convertirla en lugar.

Y aunque todos nacemos con una apreciación y valoración del espacio arquitectónico, es tarea del arquitecto analizar en profundidad afín que la arquitectura pensada y materializada pueda ofrecer un lugar al ser. Así, más que “arquitectos-estrellas” se necesitan con urgencia “arquitectos-personas” capaces de mirar más allá de ellos mismos y sepan apreciar el entorno, las necesidades del ser humano y de la época, así como darse cuenta de que no son autosuficientes, existiendo otras disciplinas que mucho pueden aportar; afín de saber aprehender lo existente y mirar hacia el futuro desde una actitud abierta haciendo arquitectura y haciendo ciudad desde y hacia los seres humanos.

Pues el espacio de la arquitectura, como acentúa Fdez. Alba, no se proyecta para ser observado desde la racionalidad, sino “para ser vivido”. Es importante destacar esta cualidad frente al aumento de iconólatras que olvidan el lugar, valorando las imágenes sin fondo ni contenido, hipnotizados por una especie de piel sin alma, sin lugar.

Fdez. Alba comenta la situación del desarraigo en el edificar que se da en la ciudad actualidad, poblándose de fantasmas ilusorios, sin identidad ni referencia simbólica posible. Y ante este desarraigo de todo incluso hasta de nosotros mismos surge la pregunta por el qué hacer frente a esta situación: ¿intentar volver a arraigarnos poco a poco apreciando lo que nos rodea, re-valorizando y re-visando el entorno? ¿O seguir navegando sin rumbo, sin parar de movernos, errando sin descanso hacia ningún sitio...y darle la vuelta a esta segunda propuesta y al igual que el nómada encontrar nuestro “lugar” en el movimiento? Las dos alternativas son posibles, pero a mi modo de ver es necesario ir a la esencia, es necesario ir hacia el interior para poder relacionarnos con el exterior ya sea desde la quietud o desde el movimiento. Por lo que estoy totalmente de acuerdo con la propuesta de Fdez. Alba de ir hacia “una mirada interior más sosegada”, pues lo que no se debe olvidar en este ciclo donde se suceden lugar no-lugar, es que el centro somos nosotros mismos, con lo que nunca estamos perdidos.

También destacar la relevancia de ir tejiendo la ciudad con la arquitectura, el llegar a ser ciudad con la arquitectura, como afirma Rossi, para tener una coherencia y una idea y sentimiento de totalidad. Potenciando la correlación entre la naturaleza social del lugar y las habilidades de diseñar lugares para vivir.

Muntañola destaca la noción de tipo, tipología, o de “invariante” de la arquitectura propuesta por Rossi, que a lo largo de la historia traza de “unas “constantes” estructurales en el seno de la historia de un lugar afín de caracterizar las ciudades.

Siendo estas permanencias importantes para mostrar lo que la ciudad ha sido por todo aquello en que su pasado difiere del presente. Pero ¿cómo hacer entonces una historia de las ausencias? Sería apelar a nuestra imaginación, a la imaginación o a reconstrucciones fotográficas, a través de relatos de narraciones, sería una historia de lo que pudo haber sido o de lo que dejamos atrás, pero ¿en que se beneficiaría la sociedad? Quizás para fortalecer la memoria, los recuerdos, los sueños, la reconstrucción del pasado.

Volviendo a la noción de lugar, como indica Didi-huberman, es importante buscar el lugar para que surja lo esencial, es decir la “inquietante extrañeza”. Aunque se pone de manifiesto lo **difícil de pensar el lugar del pensamiento**, el lugar desde donde se origina el lugar, así como pensar el hacer lugar, la conformación de lugares.

La definición de cebolla como muchas envolturas que no envuelven finalmente nada, de Didi-huberman recuerda a la de Aristóteles donde más importante que el continente o el contenido, es la relación entre ambos, el equilibrio que se produce en la relación interior-exterior de dos cuerpos en equilibrio.

¿Pero se fabrican objetos en el espacio o los objetos se transforman en actos sutiles de lugar? ¿**Fabricar o transformar**? Esta diferencia propuesta por Didi-huberman para la escultura es también aplicable al ámbito de la arquitectura: ¿Fabricamos arquitectura o transformamos lo existente, el contorno con su pasado, su presente y su mirada hacia el futuro, fundidos, anudados en una arquitectura con su lugar en *tener-lugar*? Quizás ahí radique la diferencia entre lugar y no-lugar en fabricar o transformar.

“**Para esculpir la piedra en verdad, hace falta ser río**”, exclama el autor (2000:46). Expresión que recuerda a Valéry cuando afirma que a un navío debería crearlo el conocimiento del mar y casi modelarlo las olas mismas. O a Fdez. Alba cuando afirma que el lugar sólo se puede esculpir “desde el fluir de la vida”.

Por lo que se puede apreciar, la difícil tarea del arquitecto que debe dar a sus pensamientos “armonía y una cadencia que los defiendan de las alteraciones y el olvido” (Valéry. 2004:17).

También para hacer arquitectura hace falta primero ser: ser humano, capaz de, cómo el río, modelar y sensibilizarse de los espacios requeridos. Hay que ser: luz y tener en cuenta su sombra, ser viento y saber cómo acariciar los volúmenes, los llenos y los vacíos, ser lluvia para saber deslizarse, ser tierra para acoger las raíces de la casa, para saber afirmarla y adentrarla....

Así, los lugares los hacemos nosotros mismos, los vamos haciendo día a día, teniendo en cuenta, que **el lugar por excelencia, el más importante somos nosotros mismos**.

.... “Llegar a ser tiempo del lugar, lugar del tiempo”, importante coexistencia como también se revisó con Leibniz.

Así se proponen las siguientes cuestiones: ¿Será la escultura una forma de “**tocar el tiempo**”? ¿Será la arquitectura? ¿Se puede apreciar el tiempo, tocarlo a través de la arquitectura? La arquitectura nos cobija pero no nos puede cobijar del tiempo...el tiempo pasa aunque estemos inmersos en el receptáculo, envueltos o arropados en la arquitectura ... ¿desde donde tocar el tiempo? Tocar como percibir, sentirlo pasar, si lo entendemos desde esta forma entonces la arquitectura nos ofrece un paraje, donde pararnos, detenernos y así apreciar su paso.

Quizás nuestras “ansias” de movimiento de hoy en día tengan algo que ver con esto, con no querer que corra el tiempo, con aspirar a atraparlo si caminamos con él....

“Entre “yo” y el “espacio” sólo está mi piel”, a la que Didi-huberman define como receptáculo, un porta-huella del mundo alrededor que me esculpe”. A partir de aquí surge la propuesta de la arquitectura como segunda piel, como piel de piel, meta-piel del ser humano.

Planteándose a partir de aquí: ¿Es la arquitectura en estos momentos capaz de dejar huellas en lo que toca? ¿Es capaz de dejarnos huellas a nosotros, es capaz de llevar nuestra huella, de dejarse tocar por nosotros? ¿Es capaz de continuar las huellas, de escucharlas? ¿Por qué tiene que dejar huellas en nosotros, porque tiene que tener una esencia un núcleo la arquitectura?

También para la arquitectura es necesario adentrarse en “senderos desaparecidos”, adentrarse hasta el fondo de la materia como indica Bachelard, (*La tierra y las ensoñaciones del reposo*) y hacerse gigante; es perderse para encontrarse, es estar abiertos a las distintas formas de percepción, a soñar con un espacio que nos cobije y del cual nos sintamos partícipes.

De ahí la importancia del **no-lugar como quiebre** para re-valorizar al lugar para hacer emerger al lugar, para poder *con-siderarlo* (el “con-estrellas” (Gabilondo), el poder contemplar, vivir la esencia del lugar).

En nuestros días se puede decir que ha aumentado en interés por la arquitectura, en contra lo que dice Zevi, hay numerosas publicaciones y está incluso de moda en todas las revistas, pero la duda es si lo que hoy se muestra es arquitectura.

Zevi afirma que lo que no tiene espacio interno no es arquitectura. Por un lado, la arquitectura actual no tiene espacio interno, o su espacio interno es cambiante, entonces

¿es por ello “fea”? Por otro lado, ¿qué pasa con la relación espacio interior-espacio exterior? ¿No es importante la relación del entorno con la arquitectura?

Es interesante comenzar a revisar la arquitectura desde el vacío hacia el lleno. Como los espacios son vacíos que son llenados por las personas. Arquitectura como Khôra en el sentido de una envoltura de ausencia que será llenada por la presencia humana, por la vida. Porque una arquitectura sin gente es una especie de muerte.

Aquí se ve la importancia de la remisión de la arquitectura hacia el ser humano. Y por otra parte la necesidad de las personas de la arquitectura. Importante esta mutua necesidad.

Para Zevi las fachadas de los edificios son escultura, plástica en gran escala, no arquitectura en el sentido “espacial de la palabra”. La fachada forma parte del interior y del exterior. Es la piel, el “asomarse” hacia el exterior o hacia el interior, dependiendo si se está dentro o fuera. Habría que preguntarse entonces ¿existe una arquitectura sin fachadas? ¿Dónde estarían sus límites para definir el espacio interior y su separación con el exterior? Por lo que si bien las fachadas en sí mismas no son arquitectura, tampoco sin ellas se podría dar pues no podríamos definir o determinar sus límites. Sería algo así como el lienzo de un cuadro.

En lo que respecta al espacio interno, Zevi al analizar los templos griegos afirma que se caracterizan por la ignorancia del espacio interno, sin embargo, y pone el ejemplo del Partenón, indica que al contemplarlos desde el exterior son grandes esculturas. Con lo que se puede especular si en la actualidad estamos volviendo a esta doble sensación de vacío-grandiosidad, pues una gran parte de las edificaciones que se construyen ponen más énfasis en mostrarse como grandes elementos o grandes esculturas que no pasan desapercibidas, teniendo un interior aunque enorme en dimensiones vacío de sentido y significado.

Con lo que retomando la afirmación de Azúa, acerca del arte de la arquitectura que crea los lugares habitables, se reivindica desde aquí la arquitectura como un espacio habitable y significativo, como un arte que pueda seguir ofreciendo un lugar para el ser humano.

Y si la arquitectura se ve obligada a trabajar con fines comerciales o al arbitrio de la individualidad de los arquitectos, no se levantará una morada, sino un lugar de almacenamiento, como afirma Azúa. Así, se puede hablar de un giro, de un cambio del significado de “significativo”, valga la redundancia. Mientras que antes eran los templos, los lugares de culto, los palacios, las iglesias...hoy día no es que hayan cambiado los lugares, sino nosotros, ya no admiramos una catedral o un paisaje sino –como comenta Careri- el puente como gran obra de ingeniería que se yergue sobre el paisaje.

1.1.4. Único e inexplicable. Algo más.

Cada lugar es único, pero no sólo por su ubicación, sino por una serie de características que lo hacen memorable, entre las que se citan su significación como indica Norberg-Schulz y Azara, su identificación como propone Lynch, la particularidad de que nos sintamos bien en él como afirma Perec, que nos capte y lo captemos según comenta Le Corbusier, por ser inexplicablemente maravilloso según Siza y para terminar con este apartado se expondrán a través de Giedion tres concepciones espaciales arquitectónica afín de ver la evolución del lugar en la arquitectura.

Christian Norberg-Schulz. *Genius Loci*.

Norberg-Schulz, en su libro “Existencia, Espacio y Arquitectura” expone que el problema básico del espacio es la dimensión de existencia humana.

Distingue cinco tipos de espacios: el pragmático, que integra al hombre con su ambiente “orgánico” natural; el espacio perceptivo es esencial para su identidad como persona, el espacio existencial que le hace pertenecer a una totalidad social y cultural, el espacio cognoscitivo en el es capaz de pensar a cerca del espacio, y finalmente el espacio lógico, que ofrece el instrumento para describir los otros”

A estos espacios le añade el “espacio expresivo o artístico”. Y define el espacio arquitectónico como “**una concretización del espacio existencial del hombre.**”

Y mientras todo espacio –sistema de lugares- se caracteriza por su “continuidad”, el **lugar está determinado por la proximidad de sus elementos definitorios** y, eventualmente por su cerca o cerramiento.

Las características que definen un lugar para Norberg-Schulz, sintetizándolas brevemente serían:

- **Proximidad y cierre.** En general, la definición de un lugar está basada en estos principios de la Gestalt. La proximidad crea un amontonamiento de elementos, es decir, una concentración de masas. Y el cercado o cierre, por otra parte, determina un espacio que queda separado de sus alrededores como un lugar particular. “La necesidad del hombre de pertenecer a algo conocido está así satisfecha cuando el carácter de “su lugar” se repite en todas partes” (1980:71).
- **Limitado.** El autor afirma que “el lugar es siempre limitado” (1980:19), siendo creado por el hombre y montado para su especial finalidad. Así, las acciones solo tienen significación en relación con lugares particulares y están coloreadas por el carácter del lugar.

- **Forma centralizada.** La condición de límite anterior va acompañada de una forma que concentre, el autor afirma que “un lugar es básicamente “redondo”.
- **Dimensión.** Un lugar está caracterizado por una cierta “dimensión”. Hay que distinguir entre el inmediato o espacio propio, llamado también “territorialidad”, y la imagen más abstracta de los lugares conocidos.
- **Relativamente invariante.** Si la historia no guarda relación con un sistema estable de lugares queda vacía de sentido. Pues un mundo constantemente cambiante no permitiría el establecimiento de esquemas y, por consiguiente, haría imposible el desarrollo humano. Y, en realidad, “un sistema estable de lugares ofrece mayor libertad que uno móvil” (1980:135).
- Importancia en la **relación interior-exterior.** Citando a J. Zutt, Norberg-Schulz afirma que “el lugar es experimentado como un “interior”, en contraste con el “exterior” que lo rodea”(1980:23). Afirma Norberg-Schulz que solamente si se ha definido lo que es interior y lo que es exterior, se puede realmente decir que se “habita” o “reside”.
- **Puerta o abertura,** como elemento que conecta interior-exterior, haciendo que el lugar esté vivo, ya que la “base de toda vida es la interacción o influencia recíproca con el ambiente de alrededor.” (1980:31).
- **Identidad.** Parafraseando a Luis Kahn, “identidad significa que los objetos son lo que ellos desean ser”. Está íntimamente conectada con la experiencia del lugar, especialmente en los años que se forma la personalidad. Norberg-Schulz expone que **lugar es “algo más”** que una localización abstracta, es “un concreto “aquí” con su identidad particular”(1981:7). El autor habla de la fórmula identidad / seguridad como el resultado al que conduce si juntamos todas las necesidades humanas. En términos concretos esto significa un espacio protegido naturalmente que, sin embargo, puede influir y ser influido fácilmente por su entorno.
- **Carácter o interacción recíproca con lo que lo rodea.** “Un lugar es un espacio con un carácter que le distingue” (1981:5). Un lugar contiene direcciones, pues un camino sin una meta o punto de destino quedaría desprovisto de sentido.

Y con éste último punto, podemos citar la característica de *GENIUS LOCI* del lugar, término que Norberg-Schulz con su obra homónima, rescata y eleva a la categoría que merece tengamos presente.

Genius loci, como define Norberg-Schulz (1981:18), “es una concepción romana; que según una antigua creencia, cada ser “independiente” tiene su *genius*, su espíritu guardián. Este espíritu da vida a pueblos y lugares, los acompaña desde su nacimiento hasta su muerte y determina su carácter o su esencia. Incluso los dioses tienen su *genius*, lo que explica la naturaleza fundamental de este concepto”.

Utilizando las palabras de Louis Kahn, Norberg-Schulz afirma que el *genius* demuestra que una cosa “existe”, que ella “quiere existir”. Así, el hombre antiguo experimentó su medio como algo que consistía en caracteres definidos; y es que el hecho de pactar con el *genius* de la localidad en la que debían vivir, tenía una importancia vital para ellos tanto en forma física como psicológica.

Existe un **equilibrio** en el *genius loci*, pues por una parte el lugar tiene una función temporal, ya que cambia con las estaciones, los días, las condiciones de luz diferentes; y es que los lugares deben tener esta “capacidad” de recibir contenidos diversos – un lugar destinado a un solo fin pronto se convertiría en inútil-. Y por otra parte, tiene que convivir con la *stabilitas loci*, condición necesaria para la vida humana. Así, “la historia del lugar es su “auto-realización”, con lo que “proteger” el ***genius loci* implica “concretizar” el sentido en un contexto histórico siempre nuevo**” (1981:18).

A lo largo de la historia, el *genius loci* siempre ha estado presente, denotando la importancia del lugar en las distintas culturas como lo han constatado numerosos artistas de las más variadas disciplinas.

Existe una íntima relación entre el *genius loci* y el habitar. El término “habitar” define la complejidad de las relaciones en el espacio humano, cuando el ser humano habita está simultáneamente localizado en un espacio y expuesto a un cierto carácter del ambiente. “Existen dos funciones psicológicas en el habitar: “orientación” e “identificación”. Para adquirir un punto de apoyo en la vida, el hombre debe ser capaz de orientarse y debe saber donde está pero, además, debe ser capaz de identificarse con el medio, lo que significa saber cómo es un cierto lugar” (1981:19).

Todas las culturas han desarrollado “sistemas de orientación”, que Norberg-Schulz define como estructuras espaciales que facilitan el desarrollo de una buena imagen del lugar. En nuestro contexto, “identificación” significa llegar a ser “amigos” o familiarizarse con un medio particular. La identidad humana está en gran parte en función de los lugares y las cosas. Heidegger dice: “Wir sind die Be-dingten“, “nosotros somos, en el sentido riguroso de la palabra, de lo que están provistas las cosas”. (Citado en Norberg-Schulz. 1981:21).

Con lo que identificación y orientación son aspectos de una misma relación compleja. Hay que tener en cuenta que es posible orientarse sin existir una verdadera identificación; por ejemplo, uno puede transitar y estar bien, sin tener que estar en el propio hogar. Y también es posible a su vez, sentirse en casa, sin estar familiarizado completamente con la estructura espacial del lugar. Por tanto, “el lugar se considera en su “carácter gratificante”.

Identificación y orientación son aspectos primarios del hombre estando en el mundo. La identificación es la base del sentimiento humano de pertenencia a un lugar, la orientación

es la función que permite que sea aquel “homo viator”, lo cual es parte de su naturaleza. Y una de las características del hombre moderno que por un largo período exaltó la condición de nómada: quería ser “libre” y conquistar el mundo. Hoy, comenzamos a darnos cuenta que la verdadera libertad presupone la pertenencia, y que “habitar” significa pertenecer a un lugar concreto” (1981:21).

Heidegger se remonta al origen de la palabra habitar para mostrar que significa estar en paz en un lugar protegido. Así, como sintetiza Norberg-Schulz (1981:23), “el ser humano habita cuando tiene la capacidad de “concretizar” el mundo en edificios o en cosas”.

Norberg-Schulz, en *L'Art du lieu*, hace emerger el concepto de “arte del lugar”, al que define como “**arte de la totalidad**” cuya meta es crear imágenes del mundo donde la interacción pone de relieve la significación de las cosas que nos rodean, donde las imágenes traducen las significaciones generales en una presentación local. Afirma que todas las obras de arte son “totalidades” o “síntesis de elementos cualitativos primarios”, pero, concluye (1997:194) “el arte del lugar, o la arquitectura, a la que concierne por principio todo lo vivido, es calificada con el justo título de “madre de las artes””.

Tras esta definición de arquitectura como “concretización del espacio existencial del hombre” y tras haber revisado el concepto de *Genius loci* que describe Norberg-Schulz, se pasa al concepto de *locus*, descrito por Rossi y Azara.

Rossi y Azara. Locus.

Se recuerda la noción de *locus* para Aldo Rossi que define en *La arquitectura de la ciudad* como “aquella relación singular y sin embargo universal que existe entre cierta situación local y las construcciones que están en aquel lugar” (1981:185). El autor pone de manifiesto la importancia del *locus* para el mundo clásico, la elección del lugar para una determinada obra o para una ciudad, situación en la que residía el *genius loci* o la “divinidad local” y presidía todo cuanto acontecía en ese determinado lugar.

La noción del *locus*, expresa Rossi, “parece inexpresable racionalmente, aunque comprende una serie de valores que están fuera y más allá de los sentimientos que experimentamos al captarlos” (1981:186).

Rossi pone en valor como los primeros seres humanos además de formarse un clima, formaron un lugar dotándolo de una “individualidad”, subrayando así la idea de cómo “la arquitectura “conformaba” una situación”: sus formas influían en el contexto y constituían un acontecimiento.

¿Es posible distinguir hoy entre el acontecimiento y el signo que lo ha fijado? Afirma que es la individualidad la que está en el acontecimiento y en el signo que lo ha fijado, la individualidad comienza en el hecho particular, en la materia y en sus vicisitudes, así como

en la mente de los creadores de este hecho; también incluye el lugar que determina una obra tanto en su sentido físico como en el que lo ha elegido como unidad inseparable entre lugar y obra.

Rossi hace emerger la idea de cómo “la relación entre las formas y el elemento que está antes se vuelve a proponer como necesidad de un fundamento” (1981:188). Por lo que la arquitectura, por un lado vuelve a poner en discusión todo su ámbito, sus elementos, sus ideales, y por el otro, la separación que se había producido en el inicio es la que le da pie a desarrollarse con autonomía. Rossi trae a colación las palabras de Loos: “Cuando en el bosque encontramos un túmulo largo de seis pies y ancho de tres, con forma de pirámide dada por la pala, nos volvemos serios y algo dice dentro de nosotros: “Aquí está sepultado alguien”. Esta es la arquitectura”¹⁰.

Así, según Rossi, la arquitectura “más intensa y más pura” se identifica con el hecho. Ocurriendo solo en la historicidad de la arquitectura la separación entre el elemento originario y las formas, que en el mundo antiguo estaban resueltas forjándose el carácter de **permanencia**.

Así, Rossi manifiesta que las grandes obras, en las que todo va más allá de sus funciones y de su historia pero no más allá de “su ser en aquel lugar” (1981:189), vuelven a revisar la arquitectura de la Antigüedad dilucidando las relaciones que parecieran estar fijadas para siempre, pero cada vez se replantean con una individualidad diferente.

Es importante revisar los aspectos singulares, destacables, así como las relaciones en los límites para poder apreciar los contornos de este problema. Explorando más que los contornos no-rationales, los familiares o conocidos y ver hasta cuándo se pueden captar y cuándo desaparecen.

Así, tanto los vínculos como la precisión del *locus* forman un hecho determinado por el espacio, el tiempo, la dimensión topográfica y su forma, el ser y su memoria. Y es que la ciudad es la memoria de los pueblos, estando ésta ligada a hechos y lugares, por tanto, afirma Rossi, (1981:226) “**la ciudad es el locus de la memoria colectiva**”.

Pedro Azara en su libro *Castillos en el aire*, recuerda el origen de la palabra *locus*: “La palabra latina **locus** se suele traducir primeramente por “lugar aislado, situado – o localizado- en una comarca lejana, y particularizado”, esto es, perfectamente definido, conocido, “localizado”. De *locus* derivan los términos modernos “lugar” o “logar” y “localidad”. Una “localidad” es un pueblo, una ciudad perfectamente adaptada al “lugar”, a un lugar o territorio fijo: es un conjunto de construcciones locales (adaptadas al lugar. Materializadas). En la localidad se conjugan indisolublemente la arquitectura y el lugar. La

¹⁰ Loos, Adolf, « Architektur » en *Trotzdem*, Innsbruck, 1931. Citado en Rossi, 1981: 235.

localidad es el lugar de la arquitectura. El lugar es donde se localiza la arquitectura. Allí, la arquitectura se hace presente, se instala, amanece y se hace visible, al tiempo que se circunscribe en un espacio particularizado, definido y caracterizado (por el paisaje y por los locales, los habitantes del lugar).” (Azara. 2005:115).

“Fue por medio del fuego que Prometeo robó del carro del dios-sol (o de las fraguas de Héfeso o Vulcano) y que, en una férula o caña que lo protegía del viento, entregó a los hombres aquí abajo, éstos pudieron **asentarse en lugar en la tierra**. Abandonaron su condición de seres errantes, de seres que no sabían dónde reposar, dónde descansar – para siempre-“.(Azara. 2005:40). Por tanto, si el ser humano no es capaz de habitar en el mundo, no puede estar, quedándole como única alternativa el “vagar sin fin”, sin poder descansar lo que sería su muerte.

Y este vagar, deambular, errar, era la condena más severa a la que se podía condenar en la Grecia antigua: el desarraigo de la tierra, como imposibilidad de echar raíces, de demorarse en un lugar, de habitar en él.

Habitar, como nos recuerda Azara, deriva del verbo latino *habere* (haber). “En latín, *habere* podía llegar a emplearse en lugar de *habitare*. Ambos verbos tenían la misma raíz, y evocaban una misma visión del mundo. Una habitación es un haber, una posesión, un bien, el bien o la posesión más preciada. *Habito*, en latín, significaba no sólo habitar sino principalmente “tener o poseer a menudo”; por otra parte, el adjetivo *habitus* se traduce por “saludable”, “bien sentado”: se trata de un **lugar donde se está bien**, donde el habitante se centra, se siente seguro, cobijado” (2005:42).

Así, un lugar se materializa al habitar. El lugar es donde se está bien, donde se puede “estar”. “Estar”, “latín *stare*, establecer, instalar, fijar un establecimiento, anclar la residencia” -“(Azara. 2005:117). Por tanto, estar lleva consigo arraigarse a un lugar.

Estar también es levantar una residencia, sólo se puede estar si se levanta una estancia en la que el ser humano deviene estable, se aquieta, se asienta, dejando atrás al ser “efímero”, “transitorio”, “fugaz”, para conseguir “la permanencia del ser”.

“Citando literalmente la descripción platónica del más allá (“los que se estima que se distinguieron por su santo vivir, éstos son los que, liberándose de estas regiones del interior de la tierra y apartándose de ellas como de cárceles, ascienden a la superficie para llegar a la morada –oíkésin- pura y establecerse sobre la tierra” Platón, Fedón, 114 bc. Citado en Azara 2005:221). Oikos se puede traducir, según el contexto, por casa, cámara, sala, incluso tumba, palabras que se refieren siempre al continente, no al contenido, al hombre o a su alma. Así, es interesante este paralelismo que propone Platón de casa como “estructura construida”.

Por tanto, “**hacer arquitectura**”, como plantea Azara (2005:119), es “**convertir un espacio en un lugar donde los hombres se instalen y adquieran la conciencia de la transitoriedad de la vida**; convertir un ámbito inhóspito en un lugar donde descansar”.

A continuación se revisa la teoría de Lynch de la *imaginabilidad* donde propone el tener una imagen en la mente para poder recordar, evocar una ciudad afín de hacerla única.

Lynch, Kevin. *Imaginabilidad*.

En el libro *La imagen de la ciudad* publicado en 1960, Kevin Lynch propone un interesante análisis, reflexión y teoría sobre la imagen de la ciudad, cuyas nociones constituyen una base importante en la teoría del lugar en general.

Apunta hacia una “ciudad legible” que sería “aquella cuyos distritos, sitios sobresalientes o sendas son identificables fácilmente, en una pauta global” (2006:11), considerando la “legibilidad” decisiva en el escenario urbano.

Para llegar a esta imagen ambiental, un concepto de máxima importancia es la “**imageability**” o **imaginabilidad**, que “es la cualidad de un objeto físico que le da una gran **probabilidad de suscitar una imagen vigorosa** en cualquier observador de que se trate” (2006:19), así, una ciudad muy imaginable (evidente, legible o visible) sería aquella que fuera “bien formada”, “nítida”, “notable” e incitara a los “ojos y oídos a una atención y una participación mayores”.

Así, para que nuestro medio ambiente adquiera significación resulta necesaria la “coincidencia entre asociación e imaginabilidad”. Y es que la imaginabilidad es la característica que nos permite “sentirnos en casa” cuando cambiamos de residencia.

Lynch propone un análisis que se reduce a los efectos de los objetos físicos y perceptibles, que estudia tanto con habitantes de cada ciudad, como con profesionales, siendo su objetivo el “develar la función de la forma en sí” (2006:61) para poder reforzar su significado.

Para ello, propone un análisis a partir de cinco tipos de elementos: las sendas, los bordes, los barrios, los nodos y los mojones.

Con estos elementos consigue denotar la estructura espacial básica del objeto subrayando la importancia de la orientación humana; y es que como dice Lynch, una buena imagen del medio da a su poseedor un sentido de profunda “seguridad emocional”. Ya que el sentirse “perdido”, comenta el autor, significa mucho más que la incertidumbre geográfica, teniendo connotaciones que implican un completo desastre.

Hay que tener en cuenta que las imágenes, a demás de diferenciarse por la escala de la superficie, también se diferencian por el punto de vista, la hora del día o la estación. Pudiendo ser una imagen al mismo tiempo densa y abstracta. Así, es decisivo diferenciar unas imágenes de otras dependiendo de su calidad estructural, es decir, la forma en que están dispuestas y relacionadas sus partes entre sí.

Por tanto, es fundamental para llegar a este “sostén perceptivo” conseguir una identidad a través de la “singularidad” y la “continuidad” de los muros, pisos, detalles, vegetación, línea del horizonte, etc. afín de poder constituir un verdadero “**lugar nítido e inolvidable, que no pueda confundirse con ningún otro**” (2006:125).

Según Lynch parece haber una imagen pública de cada ciudad, como resultado de la superposición de muchas imágenes individuales, o bien una serie de imágenes públicas mantenidas por numerosos habitantes. Sin embargo, comenta el autor que en el mundo no existen más de veinte o treinta ciudades que tengan una imagen coherente, padeciendo la mayoría de las ciudades famosas un “desparrame informe” en sus sectores periféricos.

Existen muchas técnicas para poder llegar a definir la expresión de estos espacios, como las transparencias, las superposiciones, la modulación de la luz, la perspectiva, los gradientes de superficie, la clausura, la articulación, las pautas de movimiento y sonido, etc. Lynch propone una serie de “categorías de interés directo en el diseño”, cualidades sobre las que puede actuar un diseñador, como: Singularidad o claridad de figura-fondo, sencillez de la forma, continuidad, predominio, claridad de empalme, alcance visual, conciencia de movimiento, series temporales y nombres y significados.

Siendo su objetivo la “calidad de una imagen en la mente”, y es que la tesis de Lynch (2006:146) considera que “un vasto medio urbano *puede* tener una forma sensible”. Pero ojo, que Lynch advierte que la imagen no es exclusiva del exterior, es decir, que también es producto en gran parte del observador.

Por tanto, una ciudad debe tener al mismo tiempo una **estructura evidente**, capaz de poder ser aprehendida de manera inmediata, y una **estructura potencial** que permita ir estructurando poco a poco una imagen “más completa” e “inclusiva”.

Así, el autor propone que la forma de una ciudad o metrópoli no debe presentar un orden gigantesco y estratificado; recomendando que (2006:146) “tiene que ser “**plástica** para los hábitos de percepción de millares de ciudadanos, **abierto** para cambiar de función y significado, y **receptivo** para la formación de nuevas imágenes. Debe invitar a sus observadores a explorar el mundo”.

Lynch concluye que (2006:146): “Es muy cierto que necesitamos un medio que no sólo esté bien organizado sino que asimismo sea **poético y simbólico**. El medio debe hablar

de los individuos y su compleja sociedad, de sus aspiraciones y su tradición histórica, del marco natural y de sus funciones y los movimientos complejos del mundo urbano. Pero la claridad de la estructura y la *vividez* de la identidad son los primeros pasos para el desarrollo de símbolos vigorosos. Al aparecer un *lugar* notable y consistente, la ciudad podría proporcionar un terreno para la acumulación y la organización de estos significados y asociaciones. En sí mismo, tal sentido del lugar realza todas las actividades humanas que se desarrollan y fomentan la formación de una memoria.”

Norberg-Schulz, aunque objeta a Lynch de dejarnos con un “entendimiento fragmentario del habitar” (Norberg-Schulz.1981:20), pues se limita a elementos espaciales -“cosas” concretas con “carácter” y “significado”- para constituir su teoría, sin embargo, reconoce la gran aportación de Lynch a la teoría del lugar agregando que sus estudios empíricos de estructuras urbanas concretas, confirman principios generales de organización definidos por la psicología de la Gestalt y por las investigaciones de los niños realizadas por Piaget.

Y a partir de reflexionar sobre cómo poder llegar a proyectar una ciudad teniendo en cuenta la importancia de su identidad, se pasa a las divertidas y profundas reflexiones de Perec sobre cómo apropiarnos de un sitio

Perec. “Sentirse bien casi en todos los sitios”.

Como indica Camarero en el prólogo del libro *Especies de espacios*, todas las preguntas se pueden responder en dos categorías: el espacio y el tiempo; términos contrapuestos pero complementarios e inseparables que explican toda la realidad.

No se puede concebir espacio como totalidad sino como fragmento. Será este análisis de fragmento y su síntesis el que nos muestra Perec. Aunque él define su meta con claridad en su libro *Tentativa de agotar un lugar parisino* (1992: 15-16): “Mi objetivo en las páginas que siguen ha sido más bien describir el resto: lo que generalmente no se anota, lo que no se nota, lo que no tiene importancia: lo que pasa cuando no pasa nada, salvo tiempo, gente, autos y nubes.”

Perec plantea que más importante de cómo hemos llegado, es el “reconocer que hemos llegado”, que estamos aquí. Y afirma que no solamente hay un espacio, sino “cantidad de pequeños trozos de espacio”.

Pero, afirma el autor, los espacios se han multiplicado, fragmentado, diversificado, con lo que existen espacios de todos los tamaños, especies, usos y funciones; “**vivir es pasar de un espacio a otro** haciendo lo posible para no golpearse” (1999:25).

El espacio comienza para Perec con solamente palabras, signos, trazados en una página en blanco.

Propone una serie de “trabajos prácticos” sobre el lugar, que consisten en hacer descripciones lo más neutras posibles, para llegar a hacer el lugar “improbable”, hasta tener la impresión, durante un “brevísimos instante, de estar en una ciudad extranjera o mejor aún, hasta no entender ya lo que pasa o lo que no” (1999:88), así, afirma el autor, el lugar se convierte en un lugar extranjero.

Para lo cual plantea un método que consiste en hacer un “inventario” de lo que se ve, enumerando aquello de lo que “estamos seguros”, y estableciendo distinciones elementales, por ejemplo lo que es la ciudad y lo que no es la ciudad, hablando de ella del modo “más simple del mundo”, de forma evidente y familiar, abandonando toda idea preconcebida así como las teorías de urbanistas y sociólogos.

Pero, confiesa Perec, existe un “triple envejecimiento” (1999:92): “el de los lugares, el de mis recuerdos y el de mi escritura”.

El autor se pregunta “¿qué es apropiarse de un sitio?”, “¿a partir de qué momento un sitio es verdaderamente de uno?”. Propone dos alternativas una “nostálgica (y falsa)” que consiste en arraigarse o apropiarse “milímetro a milímetro” de la “propia casa” y a nuestro pueblo, o bien, “no llevar más que lo puesto”, vivir en un hotel y “no sentirse en casa en ninguna parte, pero **sentirse bien casi en todos los sitios**”¹¹.

Perec define el espacio como “lo que frena la mirada” (1999:123), “ya que cuando nada se interpone en nuestra mirada, nuestra mirada alcanza muy lejos. Pero si no topa con algo, no ve nada; sólo ve aquello con lo que topa”, aquello con la vista choca, el obstáculo.

Con su humor característico afirma que “espacio es más inofensivo que el tiempo” o parece estar más domesticado pues mucha gente lleva reloj, pero es raro encontrar a alguien que lleve una brújula.

Sin embargo, también define al espacio como una duda, pues continuamente se necesita marcarlo, conquistarlo.

Espacios que son “frágiles”, pues el tiempo los desgasta y destruye y “nada se parecerá a lo que era”. Propone la escritura para “tratar de retener algo meticulosamente”.

¹¹ Esta expresión se podría considerar como un guiño que realiza Perec a la definición de *dandy* realizada por Oscar Wilde, según la cual el *dandy* es aquel que en cualquier lugar está a sus anchas, tanto en el burdel como en la iglesia, en la corte como en la calle. O también un guiño hacia el eslogan situacionista: “habitar es estar en casa en todas partes”. Y lo contrario a Debord cuando afirma que “la razón de que el espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes”. 2008: cita 30.

Así, declara (1999:139): “Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios”.

Y tras estas reflexiones, se propone revisar a través de diferentes escritos de Le Corbusier la esencia de la arquitectura y el lugar que se proponen *emocionar*.

Le Corbusier. Tiene que conmover, emocionar... indecible.

¿Qué más decir de este arquitecto? Solo recordar, reflexionar acerca del significado de la arquitectura que él concibió y transmitió, con profundas resonancias hasta nuestros días.

Produciéndose esta resonancia tanto en su obra construida, como sus libros, artículos y slogans, en los cuatro ámbitos que se mueve: escritura, pintura, arquitectura y urbanismo. Investigaciones que además de ser interesantes y sugestivas, fueron útiles y aplicables universalmente, gracias a una “búsqueda paciente” más que de una perfección individual, de una perfección objetiva, como describe Benévolo (2008:457).

En 1923, publica *Vers une architecture*, recopilación de textos publicados anteriormente en L'Esprit Nouveau por Le Corbusier-Saugnier. Base importante sobre la que gira el resto de su obra, donde articula la dualidad conceptual: por un lado la necesidad de satisfacer los requerimientos funcionales por medio de la forma empírica y por otro, de impulsar elementos abstractos para cautivar los sentidos y alimentar el intelecto

Este juego omnipresente con los términos opuestos, contraste de lleno y vacío, luz y sombra, entre Apolo y Medusa que se aprecia en la obra de Le Corbusier.



Imagen: Cabeza de Apolo y Medusa, de la *Maison des hommes*, de Le Corbusier y François de Pierrefeu, 1942.

Fuente de la imagen: Frampton 2000:97.

En *Vers une architecture*, se propone superar, al igual que Gropius, el contraste entre progreso técnico e involución artística, definiendo arte y técnica como dos conceptos paralelos. Al igual que el ingeniero y el arquitecto, siendo el primero el que nos pone de acuerdo con las leyes del universo y el segundo una “pura creación del espíritu”, que por

las relaciones que crea, despierta en nosotros “profundas resonancias”, dándonos la medida de un orden con respecto al mundo que determina diversas reacciones de nuestro espíritu y corazón: “y entonces percibimos la belleza”.

En este texto Le Corbusier rescata el término *palacio*, al que define como cada órgano de la casa, por su cualidad de disposición en el conjunto tomando “relaciones emocionales” que revelan la grandeza y nobleza de una *intención*: que es la arquitectura. Así, afirma: “**la arquitectura tiene que conmover**” (1998: XVII).

Manifiesta que **el problema de la casa no se ha planteado**, puesto que los elementos actuales de la arquitectura no responden a nuestras necesidades. Y reivindica la ausencia de “estilos” en esta época.

Y es que el “instinto de todo ser viviente es el asegurarse un albergue”, pero en esta sociedad no hay albergues adecuados para las distintas clases. Afirma que somos desgraciados al habitar en casas indignas que “arruinan” nuestra moral y salud, convirtiéndonos en “animales sedentarios” relegados a la inmovilidad. Y si la arquitectura está en el “aparato telefónico y en el Partenón” también podría estar en nuestras casas! Así, subraya la **arquitectura como “la necesidad más urgente”**, para adaptarla a nuestra “óptica nueva” y ante un equilibrio roto en la actualidad, donde el problema de la vivienda está en la clave: “**arquitectura o revolución**”.

Pone de manifiesto que la arquitectura tiene que establecer con materias primas “**relaciones conmovedoras**”, pues está “más allá de las cosas utilitarias”, siendo “espíritu de orden y unidad de intención”. Arquitectura como “emoción plástica” que tiene que emplear “elementos susceptibles de impresionar nuestros sentidos” para que su contemplación nos afecte, ya sea por su finura o brutalidad, su tumulto o serenidad, indiferencia o interés.

Define la arquitectura como “una obra de arte”, un fenómeno de emoción situado más allá de la construcción, pues si la construcción debe afirmar algo, “**la Arquitectura, SE PROPONE EMOCIONAR**” (1998:9), y esta emoción arquitectónica se produce cuando la obra “entra en nosotros”, cuando la obra “nos capta”, consistiendo la arquitectura en “armonías” en “**pura creación del espíritu**”.

Le Corbusier hace “tres advertencias a los señores arquitectos”, que consisten en volúmenes simples, afirma que “**La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz**” (1998:16), las superficies que envuelven los volúmenes, y el plan; indica que “lo que hay de particular y magnífico en la abstracción arquitectónica es que, **teniendo sus raíces en el hecho brutal lo espiritualiza**”(1998:35).

Afirma que el plan procede de dentro a afuera, el exterior es el resultado del interior, siendo los elementos arquitectónicos: la luz, la sombra, el muro y el espacio. Y si las relaciones de volúmenes y espacio tienen justas proporciones, el espíritu obtiene satisfacciones de “un orden elevado”: esto es arquitectura, subraya Charles Edouard Jeanneret.

Indica que la arquitectura se halla en los orígenes de la humanidad y que está en función directa con los instintos humanos. También afirma que la geometría es el lenguaje del hombre y considera al trazado regulador como una “satisfacción” de orden espiritual que conduce a una búsqueda de relaciones ingeniosas y armoniosas dándole una “euritmia” a la obra.

Enfatiza la idea de un espíritu nuevo, de construcción y de síntesis que está guiado por una clara concepción. Y este espíritu de la arquitectura sólo puede resultar de un estado de cosas y de espíritu. Manifiesta: ““La casa es una máquina de habitar” (*machine à habiter*)¹² (1998:73). Y ante esta necesidad de armonía, es preciso “que los ojos vean” pues la armonía está ahí.

Insiste en el problema no planteado de la arquitectura, a la que define como “arte por excelencia, que llega al estado de grandeza platónica, orden matemático, especulación, percepción de la armonía mediante las relaciones conmovedoras. He aquí el fin de la arquitectura” (1998:87)

Le Corbusier reivindica las funciones básicas de las cosas ya que se ha perdido la esencia de las cosas en sí, con los adornos y múltiples diseños. Finalmente exclama “una casa está hecha para ser habitada”, con lo que afirma que “el hombre moderno se aburre mortalmente en su casa y va al club. El hombre y la mujer se aburren y van a bailar (...) **El plano de la casa rechaza al hombre y se concibe como guardamuebles**. Esta concepción, favorable al comercio del *faubourg* Saint-Antoine, es nefasta para la sociedad. Mata el espíritu de familia, de hogar; **no hay hogar, ni familia, ni hijos, porque es demasiado incómodo vivir**”. (1998: 94-95). Así, propone un “Manual de la vivienda”, donde especifica unas condiciones de las distintas habitaciones de una casa.

A raíz de esto, nos invita a re-descubrir los paquebotes, los aviones, los automóviles, afirmando que el problema de la vivienda si se estudiase como “un chasis” se mejoraría. Propone las casas como construcciones industriales en serie, como los chasis, de donde surgirían formas “inesperadas, pero sanas” y la estética se formularía con una “precisión

¹² Obsérvese que Le Corbusier después del 1933 comienza a reaccionar en contra de la producción racionalizada de la “machina à habiter”, aunque no se puede precisar, como indica Frampton (1998:185), si fue debido a su desilusión con la técnica moderna o a su desesperanza ante la depresión económica y la política reaccionaria.

sorprendente”. Anima al “estado de espíritu” de construir, habitar y concebir casas en serie. Propuesta que materializa con la casa Citrohan¹³ (1920-1927).



Imagen: Casa Citrohan. 1920-1927. Fuente de la imagen: Baker, 1994: 91.

Compara los edificios con una pompa de jabón que es perfecta y armoniosa si el soplo está bien repartido desde el interior. Señala que el exterior es un resultado del interior. Y hace emerger el elemento del eje como la “primera manifestación humana”, el que pone orden a la arquitectura.

Ese eje de organización debe ser el mismo sobre el que se alienan todos los fenómenos y objetos de la naturaleza que hace reconocer una “voluntad única al origen”.

Define la armonía como el momento de concordancia con el eje que hay en el hombre y explica así la causa por la que se experimenta satisfacción en presencia de ciertos objetos. Es lo que nos hace detenernos ante el Partenón, pues en su presencia “vibra la cuerda interna”: “se ha tocado el eje” (1998:171).

Esta emoción para el autor, nace de la unidad de intención de la voluntad de llegar a lo más puro, lo más decantado, “lo más económico”. Con los propileos se pregunta ¿de dónde nace la emoción? A lo que responde que es el resultado de una **concordancia de las cosas con el lugar** (1998:167), de una idea que va desde la unidad de los materiales hasta la unidad de las molduras.

¹³ La palabra “Citrohan” es un juego con el nombre de la famosa marca de automóviles e indicando que una casa debe estar tan normalizada como un coche.



Imagen: Croquis de la casa oeste de la Acrópolis de Atenas, septiembre 1911. Le Corbusier.
Fuente de la imagen: Frampton 2000:13.

Así, “**existe la arquitectura cuando hay emoción poética**” (1998:175).

Indica que hay que superar la crisis, para lo que se debe crear el estado de espíritu que permita comprender lo que pasa para poder enseñar “a la bestia humana” a utilizar sus herramientas. Pero al estar la clave del equilibrio roto, propone: **arquitectura o revolución**, pero indica que se puede evitar la revolución.

Tras la publicación de este texto, junto con el pintor Ozefant funda el movimiento purista en 1929 como reacción frente al cubismo y dirige la revista “L’Esprit nouveau”. El purismo establece el empleo de formas simples, la armonía entre los procesos del arte y la naturaleza que se pueden aplicar de manera indiferente a la pintura, escultura y la arquitectura, formando en esta última “un sistema *a priori*, como el “dibujo” en la cultura humanística, como indica Benévolo (2008:458).

La tesis purista apunta a que cuanto más íntimo es el contacto entre un objeto y el cuerpo, más refleja la forma humana, equivalente ergonómico de la “estética del ingeniero” y, a la inversa, cuanto más distante es esta relación más tiende el objeto a la abstracción, esto es hacia la arquitectura.

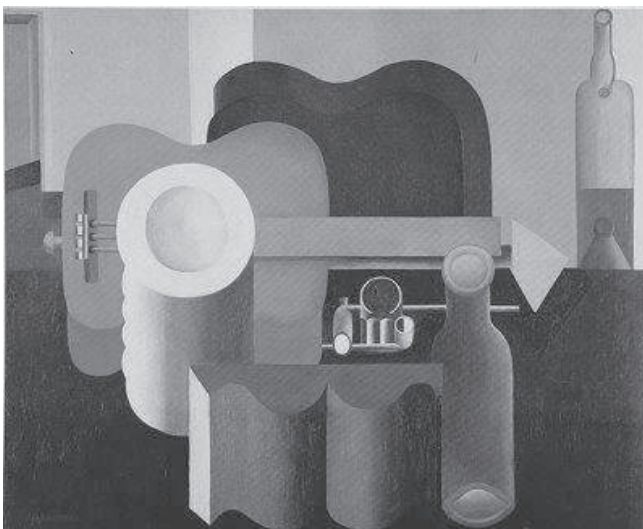
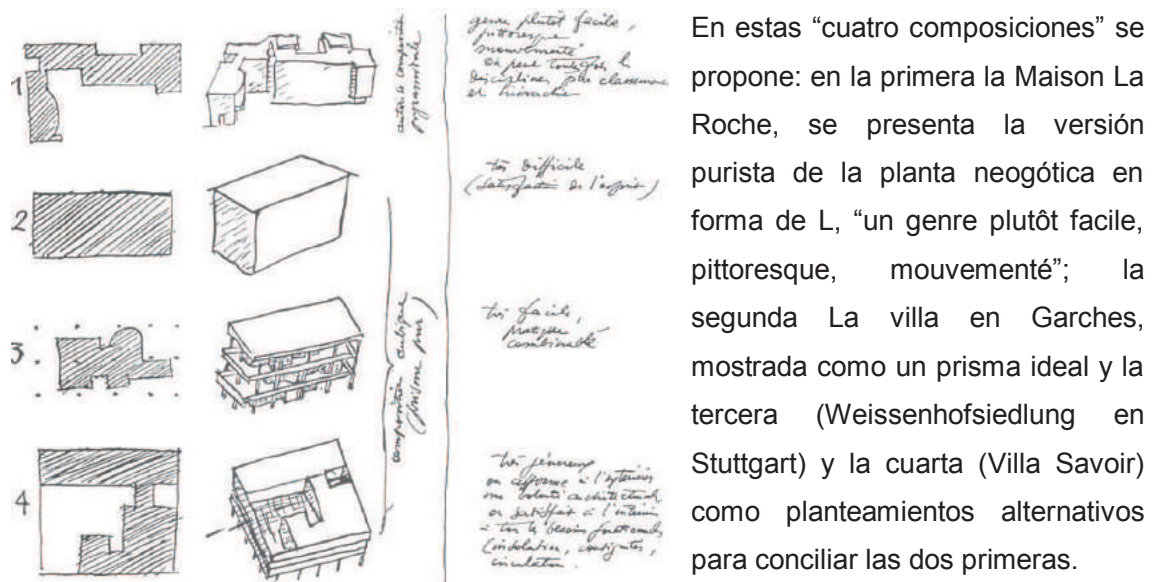


Imagen : *Nature Morte à la pile d'assiettes*,
Jeanneret 1920. Fuente de la imagen:
http://3.bp.blogspot.com/_FZMXm2N7uG8/Sgt0qWuZXII/AAAAAAAAABF8/4GHVgS4bSKo/s400/Corbu-purist+painting.jpg

Otro documento importante donde se exponen ideas concretadas en los años anteriores son “Los cinco puntos de una nueva arquitectura” donde considera: los pilotis, las terrazas-jardín, la planta libre, la “fenêtre en longueur” y la fachada libre como los elementos principales; publicado en 1926 y resumidos en la casa Cook y luego la villa Meyer que anunciaba la villa en Garches y la villa Savoie en Poissy (1929-1931), ésta última contemporánea de la villa Tugendhat en Brno, de Mies van der Rohe, y la Columbusasus en Berlín de Mendelsohn, compartiendo, a pesar de las circunstancias polémicas, una insólita claridad de planteamiento.

En 1929 como indica en sus “cuatro composiciones” con la casa Garches, Le Corbusier resuelve un problema planteado anteriormente por Loos, el cómo combinar la comodidad y la irregularidad de la planta *Arts and Crafts* con las asperezas de la forma geométrica, el cómo conciliar el mundo privado de la comodidad moderna con la fachada pública del orden arquitectónico. Así, la casa Garches era capaz de conseguir todo esto.



En estas “cuatro composiciones” se propone: en la primera la Maison La Roche, se presenta la versión purista de la planta neogótica en forma de L, “un genre plutôt facile, pittoresque, mouvementé”; la segunda La villa en Garches, mostrada como un prisma ideal y la tercera (Weissenhofsiedlung en Stuttgart) y la cuarta (Villa Savoie) como planteamientos alternativos para conciliar las dos primeras.

Imagen: “Las cuatro composiciones”. Le Corbusier. Fuente de la imagen: Frampton. 2000:56.

Y si en *Vers une architecture* prestaba una atención a los volúmenes y sus superficies iluminadas por el sol, revisemos ahora un texto que procede de la sombra, *L’Espace indidicible*¹⁴ de 1946, donde Le Corbusier manifiesta las contradicciones entre su búsqueda artística cada vez más solitaria y las necesidades solidarias del mundo a la salida del conflicto. Donde en lugar de presentar sus grandes construcciones, nos muestra obras en estado de proyecto y concursos que no fueron aceptados.

¹⁴ *L’Espace indidicible*, aparece en “Art”, nº hors-serie de *L’Architecture d’Aujourd’hui*, abril 1946. Traducción de Fernando Álvarez en apuntes de clase Historia III, (ETSAB).

En este texto, habla de alcanzar la perfección absoluta en la ocupación del espacio, y se dirige a aquellos cuya misión es llegar a la justa ocupación del mismo: donde reina la armonía, que define como lo “infinitamente preciso justo, sonado y consonado”.

Le Corbusier afirma que la primera prueba de existencia es la ocupación del espacio, manifestación fundamental de equilibrio y duración. Equilibrio y concordancia exactos que deben tener la acción de la obra y la reacción del medio tanto en la arquitectura, pintura y escultura, que son dependientes del espacio.

Habla de la cuarta dimensión como el momento de “evasión ilimitada” provocada por la consonancia de los medios plásticos. *“Entonces surge una profundidad sin límites, que borra los muros, ahuyenta las presencias continentes: realiza el milagro del **espacio indecible**”*. Que es para el autor el coronamiento de la emoción plástica.

Así, indica que el que se dedica a la arquitectura debe ser un plástico impecable y un conocedor “vivente y vivaz” de las artes, dotados del “sentimiento del espacio”. Señala que las imágenes que acompañan su artículo son testigo del incesante deseo de tomar posesión del espacio mediante la arquitectura, el urbanismo, la escultura y la pintura. Muestra en “plan Macià” de Barcelona (1932), a Argel “Argel la bella y la blanca” y el proyecto A (Argel 1931), el Palacio de los Soviets, el monumento a la memoria de Vaillant-Couturier concurso del que fue rechazado al igual que la propuesta del Museo de la ciudad y del estado en el muelle de Tokio.

Afirma que la arquitectura da vida a organismos vivos y armoniosos como nos lo enseña la naturaleza, estos se presentan en el espacio, a la luz y se ramifican y extienden como una planta. Así, la casa es “un ser vivo sobre el suelo”, de donde toma un punto de apoyo. *“**Casa como lo integral del hombre: su corazón y su cuerpo están en la casa y han hecho la casa. Lo interno y lo externo no son más que una cosa y si las circunstancias son propicias, lo de adentro, lo de afuera, lo de alrededor no son más que un todo. Tomas de posesión del medio. Y el medio es el espacio asible**”*.(L’Espace inidicible. Op. Cit).

Pone de manifiesto que la preocupación y disposición del espíritu abren caminos a hechos plásticos en relación directa con el espacio y capaces de conducir a lo indecible. Subraya que “no hay obra de arte sin profundidad inasible”, sin arrancamiento a su punto de apoyo, define el arte como “ciencia espacial por excelencia”.

Le Corbusier concluye este texto apuntando a que tenemos un gran desafío para actuar, sentir y reinar ante un mundo que se transforma para acoger a una sociedad industrial que liquida sus existencias.

Y estas líneas se trasladan desde la serie Ubú (1940-45) a la capilla de Ronchamp concentrándose en los límites de su espacio, girando en sus muros donde a diferencia del

“espacio purista” de la mesa tendida, donde los volúmenes son colocados en permanente contraposición, en el “espacio indecible” de Ronchamp ya no hay volúmenes fácilmente identificables, ni recortes figura-fondo sino figuras ambiguas que pasan de lo bidimensional a lo tridimensional, del plano al volumen y del volumen al espacio.

Y para concluir con este autor, se cita el último texto que escribió en julio de 1965 un mes antes de su muerte, *Rien n'est transmissible que la pensée*, donde indica que “la única atmósfera para una creación artística es la regularidad, la modestia, la continuidad, la perseverancia (...) El signo de la mano abierta para recibir las riquezas creadas, para distribuir a los pueblos del mundo, debe ser el signo de nuestra época.”¹⁵

Tras estas luminosas ideas se continúa este camino reflexionando sobre el lugar y la arquitectura ahora con Siza quien nos muestra la posibilidad de alcanzar ese *momento particular*.

Siza. Lugar único e inexplicablemente maravilloso.

Universalidad no es sinónimo de neutralismo, para Siza, sino la capacidad de “crear desde las raíces como un árbol que se abre” (El Croquis. N.68/69:6). El arquitecto indica que su sentido de universalidad tiene que ver más con la vocación de las ciudades que procede de siglos de intervenciones, mestizajes, sobre-posiciones, por lo que **un edificio debe “explicar” su localización.**

Comenta como las ciudades, sobre todo las más significativas, han sido construidas con la relación internacional, con un balance de lo local, las tradiciones, las innovaciones y aquello que más nos impresiona en las “ciudades mágicas”, señala, es esta cruzada de “raíces trasplantadas y las influencias que desencadena”.

Y denota la importancia encontrar el tono en este balance entre el tejido urbano y la pieza autónoma de la ciudad poniendo el ejemplo de París, de la conciencia que una ciudad “no es solo fuegos de artificio”, sino que también requiere de ritmos. Habla de modestia, de medida para afrontar la división de proyecto y obra, de tener un mayor contacto entre la industria y el pensamiento de la arquitectura, para mejorar los métodos de trabajo.

En la primera idea de un proyecto, cuenta Siza Vieira, hay un fuerte componente de relación con el pasado a través de la memoria, denotando la importancia de la formación del desarrollo interior del autor para la aportación gradual de conocimiento, puesto que cada experiencia proyectual se va acumulando para formar parte de la próxima solución

¹⁵ Le Corbusier, *Les dernières Oeuvres*. Citado en Frampton. 2000:184.

(El Croquis. N.95), señala que a veces es necesario diseñar casi sin objetivos, “dejar que la idea salga”.

Los condicionantes, indica, son fundamentales para hacer arquitectura, si no existen, resulta muy difícil encontrar el hilo conductor, como cuenta le sucedió en el pabellón de Portugal para la Exposición Universal de 1998 en Lisboa. Este proyecto Siza lo explica como una gran vela, “evocación del océano”, que además de tener la percepción del mar quería llegar a la “percepción del mundo entero”. Muy importante destacar en este proyecto tanto la primera fase de exploración donde los “temas directores van surgiendo”, como la experiencia que cuenta Siza del trabajo en conjunto con los ingenieros en estrecha colaboración.



Álvaro Siza Vieira. Pabellón de Portugal para la Expo Universal de 1998 en Lisboa.
Fuente imagen: <http://www.epdlp.com/fotos/siza9.jpg>

Siza subraya que el trabajo en equipo es muy importante para no “enredarse” en el proyecto. Y si bien hay una parte de la arquitectura que es muy íntima, que determina la autoría de la obra y la hace distinta de otra, manifiesta que es inútil abarcar todos los conocimientos y las competencias de distintas técnicas para los arquitectos, manifestándose a favor del desarrollo de una **capacidad de mediación**, que según él es la verdadera competencia del arquitecto.

Cada proyecto para Siza es un **risco** (El Croquis.N.140:12), que significa en portugués dibujo a la vez que riesgo. Riesgo en lo que respecta a asumir una posición frente a los problemas, lo que implica una revisión de todas las posibilidades. Así señala que el papel de una intervención arquitectónica es el de construir sobre “las peculiaridades positivas y mejorar las negativas: **coser las piezas disonantes en un complejo orden nuevo**” (El Croquis. N.95:11).

Indica que hay muchas maneras de leer un contexto, incluso como una “suerte de acontecimientos”, y que él presta especial atención a las diferentes vistas que ofrece el edificio tanto desde el exterior como desde el interior. Cita la ventana horizontal de su iglesia en Marco de Canavezes donde “el horizonte es atraído al interior”.



Iglesia en Marco de Canavezes.
Fuente: El Croquis. N.95:63.

Cuenta que cuando hace un proyecto no se propone crear algo “nuevo” porque sí, sino que la memoria tiene un papel crucial en el proceso libre de invención, donde es fundamental, alcanzar una “especie de libertad creativa”. También el contexto es el que demanda en determinadas ocasiones una voluntad distinta.

Afirma que (El Croquis. N.95:15): “la arquitectura pura se encuentra abriendo camino a través de los condicionantes y penetrando hasta el corazón de la situación, hasta su atmósfera específica: intuyendo cuál es el **momento particular**”. Con lo que se debe estudiar en profundidad la función para liberarse de ella, al igual que se tienen que examinar todos los aspectos de un contexto para también liberarse de él. Así, la

arquitectura, afirma, con respuesta a todas estas cosas toma cuerpo, pero “sólo cuando se dejan atrás y se consigue un nivel nuevo de resolución”.

Para lo que anima al arquitecto a dejar que las cosas vengan de un modo natural, no forzado, a tener una mente sin prejuicios para afrontar los problemas, lo que conlleva a descubrir, a veces a posteriori, las razones reales de las cosas, desvelándose influencias que puedan haber jugado un papel inconsciente, destacando también el proceso de continua búsqueda.

Para Siza “**hacer arquitectura es hacer arte**” (El Croquis. N.140:56). Para un arquitecto es necesario mantener una estrecha relación con las distintas artes, comenta, de manera que es absurdo hacer una distinción por disciplinas, siendo la especialización un mal de nuestro tiempo.

Es preciso encontrar un “equilibrio justo” entre el control de la experiencia de un espacio, y la libertad que permita que “las cosas sucedan”; advierte el arquitecto que hay que tener especial cuidado en no pasarse al condicionar la percepción a través de un edificio, pues se pone en juego, si se excede, el asfixiar al usuario. Siza señala que sigue existiendo el peligro de esa “especie de geometría extraña” que interfiere con el uso y determina en exceso al edificio.

Siza cuenta su experiencia en la Alhambra (El Croquis. N.95:17): “...tienes la **sensación de haber entrado en un “mundo” que continúa y continúa, siempre cambiante**. Esa es una de las principales dimensiones de la arquitectura”. Y también suceden interesantes experiencias, cuenta el arquitecto, en piezas pequeñas como en algunas de las casas de Frank Lloyd Wright.

Para Siza, estos ingredientes son los que conforman la arquitectura que se pueden aprender y utilizar con la experiencia. Anima a los arquitectos a viajar mucho para aprender de la experiencia directa de los edificios.

Pues es interiorizando esa experiencia cuando se aprende a “orquestrar” la experiencia en los propios edificios, pues si no se es capaz de imaginar el efecto que produciría el edificio, afirma, tampoco se es capaz de hacer arquitectura.

En nuestros días, muchas de las cosas dependen del cliente y del encargo, afirma Siza, y nuestras condiciones actuales de trabajo no permiten la artesanía de otros tiempos e incluso impiden la búsqueda e investigación de nuevas posibilidades. Esto sumado a la legislación nueva donde se aleja al arquitecto de la construcción del edificio, hacen que la arquitectura se pueda convertir en algo terrible. Ante lo que comenta las grandes esperanzas que tiene en los intercambios que se producen en las distintas culturas, la

necesidad de “abrir lo local” para que no desaparezca, para proporcionar nuevos estímulos.

Pero finalmente, “**todas las ciudades son mi ciudad, a la que siempre regreso**”¹⁶, comenta la idea que las cosas surgen desde la naturalidad con la que se descubre una ciudad y a la vez tu mismo te descubres en ella. Siza afirma que la formación profesional y humana de un arquitecto significa “estar abierto” y no limitarse a aspectos que te han podido atrapar o impresionar en un determinado momento.

El autor indica la tendencia actual que existe hacia lo efímero exponiendo sus claros antecedentes procedentes del movimiento futurista que reivindicó la renovación constante de la ciudad, y, por tanto, la condición de “provisional” en la arquitectura. Siza no está de acuerdo con esto ni con los problemas económicos colaterales que lleva asociado; según el arquitecto lo efímero se debe asociar solo a cuestiones muy específicas.

Afirma que hoy es un período difícil para hacer arquitectura de calidad, ya que todo debe hacerse muy deprisa, existiendo una tendencia generalizada a conseguir una brillante imagen exterior, y olvidándose de los espacios interiores.

Resalta la importancia entre el interior y el exterior, en controlar estas relaciones pues es donde residen los límites de un edificio. No le interesan las fachadas de vidrio pues los límites desaparecen, se rompe el equilibrio, además se produce un exceso de luz, no existe la complejidad arquitectónica de la que habla Venturi y resta interés a la arquitectura. Indica que la ventana es una dificultad añadida produciendo una complejidad que implica reducir y plantear la comunicación con el exterior de una manera “precisa y selectiva”, la confluencia entre espacio interior y ciudad.

“Recuerdo un escritor que decía que “nada hay más bello que la ruina de una cosa bella”; por eso la cicatriz de la historia en cierta medida enriquece y da una densidad distinta a las cosas haciendo desaparecer lo que no es esencial, lo que no es verdaderamente sólido, y ésa es la belleza de la ruina porque también hace referencia a lo que ya no existe pero se percibe por su ausencia” (El Croquis. N.140:22).

Siza comenta la palabra portuguesa **saudade**, que solo existe en portugués, indica que es única y misteriosa y encierra la nostalgia, como pérdida de un lugar, su falta con todo lo humano que ahí reside y lo físico, que conduce a sentirse solo a la melancolía.

De ahí la importancia a la continuidad con lo existente, con el tejido de la ciudad y la casa como asunto prioritario para entender la ciudad. Afirma Siza que “Todas las casas que

¹⁶ Álvaro Siza y la arquitectura universitaria. Editorial universidad de valencia. marzo-junio, 2003. p.38.Citando en El Croquis. N. 140. 2001-2008.

hace un arquitecto son su casa”, título de un texto escrito por él. Define la casa como un “lugar de experiencias y sensaciones que no pueden alcanzarse en otras circunstancias. Es un **lugar único e inexplicablemente maravilloso**” (El Croquis. N. 140: 44).

Tras estos conceptos de lugar y arquitectura como únicos, se propone revisar con Giedion tres concepciones espaciales arquitectónicas, donde el autor sintetiza la evolución espacial hasta llegar a nuestros días.

Giedion. Aproximación entre arquitectura y escultura.

Sigfried Giedion en su libro “El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura”, propone un interesante recorrido espacial a lo largo de la historia de la arquitectura.

Señala cómo en los templos antes del año 3000 a. C., la organización del espacio interior demuestra un deseo de llegar a un contacto directo con los poderes invisibles sin mediación de deidades antropomórficas. Y a partir de aquí subraya la importancia de la comprensión de la evolución primitiva, que debería estar en la base de la historia del arte y la arquitectura sobre todo para fortalecer la creencia en el poder de la imaginación humana, ya que es en esos templos donde comienza la historia de la arquitectura.

Relaciona el origen de la verticalidad con el pensamiento mitopéyico, ya que es el símbolo más evidente que apunta desde la tierra hacia el cielo, indicando la morada de los dioses. Pudiéndose observar en todas partes vestigios de la cultura megalítica.

Esta importancia de la verticalidad igualmente se puede apreciar en los primeros cuadros cubistas de Picasso y Braque, que perforaron el espacio perspectivo horizontal suprimiendo la organización de la pintura e inclinándola sobre la vertical, lo que dio lugar a una “transparencia e intangibilidad” que anunciaban una nueva concepción del espacio.

Pero, el “espacio se disuelve en la oscuridad y se evapora en el infinito” siendo necesario el ser humano para darle forma y límites. Y, “aunque el espacio es intangible, entre el hombre y el espacio hay una relación psíquica” (2004:467).

Giedion cita al neurólogo V. Von Weizsäcker, que manifiesta nuestra incapacidad de percibir ni pensar la naturaleza sin introducir nuestra propia verdad; afirma que: “**Nosotros no solamente existimos en el tiempo y en el espacio, sino que el tiempo y el espacio también existen dentro de nosotros**, y hay por consiguiente una inevitable interrelación entre la conmoción interna y externa”¹⁷.

¹⁷ V. Von Weizsäcker . *Wahrheit und Wahrnehmung*. Leipzig, 1943:16. Citado en Giedion 2004:470.

Recuerda el autor, que en la última década del siglo XIX se dan las primeras investigaciones definidas del espacio como elemento constitutivo del arte visual, realizadas por un austriaco, Alois Riegl (1858-1905), un suizo Heinrich Wölfflin (1864-1946) y un alemán August Schmarsow (1853-1936).

- Riegl es el primer historiador del arte que introduce una nueva forma de ver la arquitectura egipcia, por medio de las ideas polarizadas: óptica y háptica remitiéndolas a la función general de los sentidos, sin la procedencia de un estilo específico. Así, mientras el tacto de un objeto le confiere su forma plástica, la visión introduce en concepto óptico de su aspecto. Esta **categorización óptica-háptica**, señala Giedion, trata de la percepción humana generalizada del mundo exterior y es susceptible de ser aplicada universalmente.
- En 1888 Wölfflin, en *Renaissance und Barock*, establece el significado del espacio como algo absoluto, manifiesta la inseparable relación de las “formas espaciales” con la “vida de un período” y demuestra el efecto de la forma intangible sobre la “interpretación psíquica de la forma espacial”.
- Schmarsow en 1893, en su conferencia en Leipzig “La naturaleza de la investigación en el espacio arquitectónico”, vislumbró la naturaleza íntima de la formación del espacio arquitectónico. En su obra principal sobre los conceptos fundamentales del arte (1905), proclamó categóricamente: “Tanto la base como el determinante inalterable en la definición de la arquitectura como arte tiene que ser, pues, la formación del espacio (Raumbildung). La arquitectura es modeladora del espacio desde el comienzo hasta el final: su naturaleza se deriva de esta idea” (Citado en Giedion 2004:471). Schmarsow fue el primero que destacó claramente la concepción dinámica de los espacios conformados.

Y si Riegl con su noción de *Kunstwollen*, (voluntad artística), expresó que las obras de arte a lo largo de la historia llegan a ser tales no por condiciones técnicas, o geográficas de los materiales (como pensaba Semper) sino porque eran el resultado de una voluntad, del deseo de manifestar una visión del mundo, Schmarsow tomó la iniciativa en lo que se refería a ampliar estos conceptos.

Desde el comienzo de la arquitectura, ha habido solo dos concepciones espaciales básicas, según Riegl y Schmarsow, señala Giedion, quien apunta a que una tercera concepción del espacio con características de las dos anteriores se está formando ahora. Así el autor distingue tres concepciones espaciales arquitectónicas:

- La primera concepción espacial arquitectónica tiene una total “libertad de direcciones” y una “absoluta ausencia de compromiso” con la que se sitúan los objetos en el espacio sin preocuparse de la relación con sus límites o su entorno. Persistió a través de tiempos prehistóricos. Pero poco antes del período histórico se da una revolución en el campo de la visión y todas las direcciones se reducen a la vertical, con su necesario complemento de la horizontal.

El comienzo de la arquitectura, según el autor, coincide con esta supremacía de la vertical, el ángulo recto, el eje y la simetría. Y la desaparición de la libertad de direcciones supuso la desaparición de la libertad de las superficies, apareciendo la superficie plana, lisa y sin nombres, surgiendo con ella una “belleza nueva”.

También en esta primera concepción estaba relacionada con el poder de los volúmenes, de sus mutuas relaciones e interacciones, lo que vincula a las evoluciones egipcia y griega, con sus pórticos creadores de sombra y el complejo plasticismo de sus entablamentos y frontones.

“El templo griego se levanta como un cristal en el espacio” y es su poca atención hacia el espacio interior lo que lo relaciona con sus precursores egipcios. Riegl observó que ambos carecían de comunicación entre el interior-exterior: de ventanas.

Así, al igual que en los tiempos *primievos* los símbolos sagrados permanecían ocultos en las partes más inaccesibles de las cavernas, en los templos egipcios los patios interiores eran orientados de manera ascendente, en relación directa con el cosmos; y los templos estaban orientados hacia la tierra.

Tanto Sumer como Egipto construían el espacio interior sólo cuando surgía la necesidad, no tenían ningún interés en ello, de ahí que Riegl acentúe su “espacifobia” y W. Worringer describa su arquitectura como “preespacial”.

-La segunda concepción espacial arquitectónica se inicia en la mitad de la época romana y se caracteriza porque su concepción espacial era casi idéntica a la idea del espacio interior hueco.

Las bóvedas existían desde los tiempos en que comenzó la arquitectura pero es en la Roma imperial, en concreto con la cúpula del panteón de Adriano, de comienzos del siglo II, el que señaló la irrupción de esta segunda concepción espacial.

Bizancio continuó este proceso, un ejemplo lo tenemos en la cúpula dorada de Hagia Sophia, donde la luz fue concebida como si descendiera del cielo. En las iglesias de Justiniano en Rabean, también se prestó mucha atención a la iluminación interna. Y en las catedrales góticas esto fue llevado mucho más lejos.

Así con respecto a la primera concepción espacial caracterizada por colocar objetos escultóricos –volúmenes- en el espacio ilimitado, en la segunda concepción espacial aparecieron diferencias en la construcción y en el significado del moldeado del espacio interior, ejemplo de esto son: Panteón, Hagia Sophia, los edificios del Renacimiento y las cúpulas tardobarrocas de Borromini, Guarini y Balthasar Neumann, entre muchos otros.

- La tercera concepción espacial arquitectónica contiene elementos de la primera y la segunda etapa, descubre de nuevo las prioridades de los volúmenes en el espacio pero no renuncia al modelado del espacio interior.

La suposición de Riegl de que el objetivo supremo de la arquitectura desde el Panteón es la formación del espacio interior se ha puesto en duda.

Durante el renacimiento se da un gran interés en la exploración de la perspectiva óptica. En nuestra época las investigaciones en la naturaleza del espacio han sustituido a la preocupación por la apariencia física, afirma Giedion que añade que todo artista de nuestra época está interesado en la exploración del espacio. Destaca a Alexander Archipenko quien con sus figuras de bronce donde lo sólido y lo vacío, lo dentro y lo fuera, fluyen continuamente entre sí, fijó la dirección para los escultores posteriores.

El modelado del espacio interior continúa pero con un profundo cambio en el planteamiento de su abovedamiento, pues si en la segunda concepción espacial se concebía la cubierta como algo apoyado en las paredes, en la tercera concepción espacial parece estar suspendida por encima de las paredes como sucede en Ronchamp (1955). Así, el punto más alto en la etapa anterior, el foco central de un techo abovedado, es ahora el más bajo donde la curva se eleva hasta las paredes extendiéndose más lejos en el espacio “como un pájaro con alas desplegadas”, contribuyendo las nuevas bóvedas delgadas de hormigón a hacer realidad estas exigencias, como una de muchas posibilidades por descubrir.

Hoy, concluye Giedion, “el arquitecto tiene que entenderse con los problemas de relacionar los volúmenes de las estructuras altas y bajas. Como en sus primeros comienzos, **la arquitectura se aproxima de nuevo a la escultura y la escultura se aproxima a la arquitectura.** Están casi dispuestas para la integración” (2004:494).

Reflexiones.

Único, inexplicablemente maravilloso, característico, genuino, indecible, conmovedor....son algunos de los términos con los que los autores anteriores describen, lográndose aunar de nuevo, el lugar y la arquitectura.

“Venturi dice: “Al proyectar hacia dentro desde el exterior o hacia fuera desde el interior, se crean necesariamente tensiones que contribuyen a hacer arquitectura. Como el interior es diferente del exterior, la pared (que es el punto de cambio) constituye un acontecimiento arquitectónico. **La arquitectura se encuentra en el lugar de reunión de las fuerzas interiores y exteriores** de uso y espacio. Esas fuerzas interiores y de alrededor son, a la

vez, generales y particulares, genéricas y circunstanciales” (Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Citado en Norberg-Schulz. 1980:104).

Una vez más se denota la importancia de la relación interior-exterior, concepto relacionado con el revisado en Aristóteles del “límite inmóvil”, o con Le Corbusier cuando indica que el exterior es el resultado del interior. Así esta relación interior-exterior es importante tenerla presente en la arquitectura.

Otra de las características fundamentales de la arquitectura es la existencia humana como se revisó en el apartado anterior, y que Norberg-Schulz, toma como base de su teoría afirmando que (1980:15) **“el espacio está realmente interpretado como una dimensión de la existencia humana más que como una dimensión del pensamiento o de la percepción”**. Y entonces, ¿cómo interpretar el espacio hoy en día donde cada vez se tiene menos consideración, por la existencia humana?...Hoy predomina el “juego” con la percepción ya que los límites son difusos...quizás se podría partir por la percepción como vía de profundización en la existencia humana, en la interpretación y sobre todo en la realización de proyectos de arquitectura.

Pues además de la “transformación de un sitio en un lugar” (1981:18) que subraya Norberg-Schulz como meta esencial de la arquitectura, también sería importante reflexionar sobre lugar-arquitectura-ser-humano como un conjunto, a partir de una idea que englobe estos tres factores decisivos en el todo que después se pasará a construir formando un lugar en relación con su contexto y desde el habitar del ser humano.

“La verdadera “gran” ciudad se caracteriza por un *genius loci* especialmente pronunciado”, afirma Norberg-Schulz, sin embargo, hoy es todo lo contrario, se busca que todo sea igual (globalización) ¿quizás por miedo a la diferencia? ¿O el deseo de unificar? Quizás al perder el “genius loci” necesitamos que todo sea igual para no sentirnos perdidos allí donde vayamos: tanto lugares, como personas, objetos, ropa, arquitectura, etc. ¿Se podría hablar hoy día de un **único *genius loci*** al estar todo globalizado?

Al referirse a la importancia de la identidad, Norberg-Schulz afirma que los lugares son “algo más” que una localización abstracta, son un “concreto aquí”. Así, se hace emerger el cómo los lugares son capaces de hacernos tangibles el aquí, el ahora, lugares para saborear el tiempo, lugares donde se instalan por un momento nuestros sueños para poder tomar más fuerza después. **Lugar como el momentáneo cobijo de lo transitorio**, como la piel que logra cobijar al alma por un momento.

Así, la arquitectura haciéndose “concreta aquí” es capaz de conformar lugares pero con un “algo más” con esa especie de **hilo invisible que los une, los hilvana** (los cose por

un momento) a la esencia, **a las profundidades de la arquitectura y de los seres humanos.**

Y al igual que el *genius loci* está en equilibrio pues permite el cambio pero conservando unas determinadas características, la arquitectura también debe ser un receptáculo capaz de dar lugar, de albergar, receptiva a los cambios pero conservando su identidad, su esencia que permanece más allá de las transformaciones.

Una vez más se mezclan los conceptos de arquitectura y lugar, sus significaciones se enredan, se entremezclan cruzándose ligándose anudándose. Pero, **¿cual es la diferencia entre lugar y arquitectura?** Se puede plantear que la arquitectura es el receptáculo, la *Khôra*, la nodriza del devenir, capaz de dar lugar, pero ¿La arquitectura siempre tiene que dar lugar, si no da lugar es arquitectura?

Vamos por partes, la finalidad de la arquitectura es dar lugar al ser humano, la arquitectura es una posibilidad que se le ofrece, se le abre al ser humano para ser habitada, la arquitectura para denominarse como tal tiene que ofrecer esta posibilidad, tiene que estar dotada de esta apertura, de esta receptividad hacia el *Dasein*. Pues en esta apertura, esta capacidad de albergar, de ser “algo más” que un cobijo, está su esencia. Si la arquitectura no es “algo más” quedándose en un “solo”, en sólo un cobijo sin más, sin haber sido pensada, concebida, teniendo en cuenta al ser, al entorno donde se va a enraizar, analizando las necesidades del presente aprehendiendo del pasado y mirando hacia el futuro; entonces no se habla de arquitectura sino de edificación o de construcción-vivienda, donde no existe tampoco un lugar con la característica de significación que lleva implícita.

Así, la arquitectura da lugar. Pero también hay lugares naturales que se dan en la naturaleza, lugares “con algo más”. Arquitectura y lugar siempre van de la mano, pero también existen lugares sin tener nada que ver con la arquitectura (arquitectura como receptáculo-esencia ideado por el ser humano para el ser humano).

¿Pero como familiarizarse con algo cambiante? Se podrían hacer dos determinaciones:

- lugares que desde un principio tienen su esencia.
- lugares que no tienen esencia pero al ir cada día nos familiarizamos con ellos la esencia se la ponemos nosotros con el día a día habituándonos a estar ahí. Así, si bien no es arquitectura un supermercado, si puede llegar a generar lugares pero por nuestra intervención, nosotros le otorgamos la *lugaridad* lo domesticamos como el zorro en *El principito* dice que se domestica la amistad.

Entonces se propone hablar de “domesticar un lugar”, domesticar como convertirlo en nuestra casa (domus= casa o dominio). Pudiéndose hablar de tres tipos de lugar (entendiendo lugar como ese “algo más”):

1. Lugar “natural”, el que se encuentra tal cual en la naturaleza y como tal se percibe.
2. Lugar “arquitectónico”, el que genera la arquitectura.
3. Lugar “domesticado”, el surge como una construcción sin más pero el ser humano lo domestica, lo hace suyo otorgándole unas cualidades, un “algo más”. Aunque siempre se tiene que dar una cierta “domesticación” por nuestra parte, entendida como aceptación del espacio para hacerlo nuestro.

¿Y qué tiene que ver la arquitectura? La arquitectura como arte de dar lugar, es su mayor objetivo, de *lugarizar* al ser humano de darle un ahí en el ahora que **cobije cuerpo y de alas al espíritu**: importante esta noción de quietud, de reposo y movimiento.

De ahí la importancia de considerar la poesía, de ese “algo más” para hacer volar nuestras alas. Para poder asomarnos a la ventana precisa, dónde la luz nos ilumine volviéndonos luminosos, arquitectura más que sugestiva sea sugerente, más que sumergirnos quedar inmersos en ella....en esos matices entra la arquitectura, que como la poesía tiene que dar con el término preciso: las colocaciones, proporciones precisas como las palabras en la poesía.

Precisión procedente de la observación, de ese admirar, “mirar-hacia”, de esa búsqueda continua de las necesidades del ser humano y su relación del interior con el exterior, del cuerpo y el alma....de ahí deben nacer las reflexiones de los **arquitectos cuya máxima función u objetivo es el, a través de la arquitectura, dar lugar al ser.**

Lugar también **donde instalarse y adquirir conciencia de la transitoriedad de la vida**, como define Azara la arquitectura, considerando de nuevo el encuentro del reposo y el movimiento.

Es curioso que sea el fuego que Prometeo robó, como cuenta Azara, por el que nos asentamos en un lugar. Fuego alrededor del cual nos sentamos. Nos paramos para admirar el movimiento del fuego, sus formas cambiantes que nos hipnotizan conduciéndonos a un estado de “trance”, mirada del movimiento que produce reposo, calma, quietud, igual que cuando se mira al mar. Sin embargo, no podríamos estar detenidos mirando a algo fijo con tanta constancia e intriga como miramos al fuego o al mar. Así el origen del lugar, de asentarse en un lugar, de **pararse está estrechamente ligado al movimiento.**

Y si “al habitar, un lugar se materializa”, como indica Azara, ¿se podría hablar hoy de la des-materialización, si al no fijar un establecimiento, al no anclar la residencia, se está de nuevo a la deriva?

Azara señala que (2005:43-44) “si uno no puede habitar en el mundo, no puede estar. Tiene entonces que desaparecer. Ya sólo le queda **vagar sin fin**, sin poder descasar, esto es, la muerte”. Así, vagar sin fin es la muerte, al igual que el reposo absoluto también es la muerte. Dos términos absolutos que conducen al mismo fin.

Como también lo singular y universal confluyen en el *locus*, donde es interesante destacar como este término *locus* también se utiliza en genética como “la posición en la que un determinado gen se ubica dentro de un cromosoma” (Pierce. 2006: Glosario G-14). Los últimos estudios desarrollados en genética están basados en localizar los lugares o posiciones de los determinados genes en los cromosomas, lo que constituirá un gran avance a partir de esta ubicación pudiéndose tener conocimiento genético de las enfermedades.

O Loki, remontándonos a la mitología nórdica, designa a un personaje mitológico, de cuyo nombre y trazas no se tiene una absoluta certeza, hablando de él tanto como dios-timador, como de “transformista”, “El astuto”, “Viajero del cielo”, “Caminante del cielo”, “Mago de las mentiras”, entre otros. También Richard Wagner presentó a Loki bajo el nombre germanizado de Loge en su ópera *Das Rheingold*, esta variante acerca su nombre a otro personaje, el gigante de fuego llamado Logi, lo cual refuerza la asociación comúnmente establecida entre Loki y el fuego. Sería interesante realizar un paralelismo entre las cualidades de Loki y el lugar.

Otra consideración a tener en cuenta sobre el lugar es la *imaginabilidad* o identidad, propuesta por Lynch, como imagen vigorosa a tener en la mente para recordar, evocar una ciudad, con lo que se pone de manifiesto la importancia del recordar el lugar de poder interiorizarlo para aprehenderlo y visitarlo incluso con los ojos cerrados.

Imaginabilidad para una mayor legibilidad de lo urbano, un sistema de signos que sea reconocible y como afirma Delgado (2001:12) “capaz de superar una angustia derivada de la imposibilidad de comprender su lenguaje”.

Lynch indica que una ciudad debe tener al mismo tiempo una **estructura evidente**, para ser aprehendida de forma inmediata y una **estructura potencial** que permita ir estructurando poco a poco una imagen “más completa” e “inclusiva”. Características que se pueden inferir al ámbito de la arquitectura.

Así, esta calidad de imagen en la mente a la que Lynch aspira conseguir por medio de la *imaginabilidad*, afirma que también es útil el “adiestramiento del observador, enseñándole

a ver su ciudad, a observar sus múltiples formas y cómo se ligan entre sí” (2006:143). Desde mi punto de vista, cada uno debe ser libre de mirar la ciudad, sentirla desde sus distintas ópticas, los arquitectos bastante hacen con intentar determinar la forma de la misma.

Pienso que finalmente los espacios “hablan” por sí mismos....y creo que es más sensual o sugerente el ir descubriéndolas poco a poco, ver algo nuevo al pasar por la misma calle. Y es que los lugares, como las personas, hay que ir re-descubriéndolos cada día. Esa es la magia: al igual que nunca acabamos de conocernos: “nosotros que conocemos somos desconocidos para nosotros” comienza diciendo Nietzsche en la *Genealogía de la moral*, tampoco acabamos de conocer a los lugares....el atractivo es ir develándolos cada día.

Al revisar “La imagen de la ciudad”, surge la cuestión de cómo habrían sido las ciudades si se hubiera seguido el “método de composición” de Lynch con los sistemas de: sendas, bordes, barrios, nodos, mojones. Pues además de ser una sugerente “fórmula” para poder componer la “sinfonía” de una ciudad, son instrumentos más que válidos para poder estructurar, ordenar y darle secuencia y ritmo a una ciudad, en definitiva, dotarla de carácter uniendo sus partes entre sí, convirtiéndola en un “lugar” habitable.

Es muy cierto que necesitamos un medio que no sólo esté bien organizado sino que asimismo sea **poético y simbólico**. Pero aparte del urbanismo, los arquitectos debemos tomar conciencia de “hacer ciudad”, de integrar la arquitectura en el conjunto, en el todo de la ciudad; Como escribe K. Lynch “hemos de depender mucho más que en el pasado del **diseño consciente con fines sensoriales**”.

“**Lo que no se anota, lo que no se nota**”, escribe Perec al hablar del objetivo de su libro, características que se pueden inferir directamente al lugar, pues sucede que “no se nota” al sentirse a gusto en él, pasando desapercibido y convirtiéndose en una extensión de nosotros, integrándonos con/en él: formando un todo.

Perec propone describir lugares de la manera más neutra posible para convertirlos en lugares extranjeros. Esta extrañeza de la que habla, es importante para poder ver más características en un lugar. Este mirar desde fuera, este salirse (para adentrarse) para tener mayor perspectiva es muy importante, al igual que introducirse en la profundidad de las cosas.

Para Perec el espacio comienza con palabras, signos, trazados en una página en blanco. Otra forma de generar espacios es la música. Pero cuando se generan estos espacios y se los dota de características singulares hablamos de lugares. Lugares que forman las palabras, la literatura y la música, lugares reales, imaginarios, pero lugares al fin y al cabo.

Como expresa Noël Arnaud en *L'état d'ébauche*: "**Je suis l'espace où je suis**". Y es que cada lugar es único. Y si bien **para que exista el lugar debe existir el no-lugar**, no puede existir el uno sin el otro.

Importante destacar la frase de Perec "sentirse bien en casi todos los sitios" ya que al final el lugar somos nosotros mismos.

Por ello la importancia de la arquitectura: "**La arquitectura tiene que conmover**", como expresa Le Corbusier. La arquitectura nos tiene que conmover, hacer que nos "movamos-con"- ella, como nos mueve el objeto amado, como afirma Valéry, como algo que palpita en nuestro interior al descubrir el espacio, las incidencias de la luz y de las sombras, la claridad en el proyecto. La arquitectura debería ir siempre ligada a la máxima sensibilidad del ser humano a respetarlo y captarlo, abrigarlo, es más: abrazarlo con la arquitectura haciéndolo formar parte-de.

Arquitectura que desde su inmovilidad nos transmite un movimiento, nos conmueve llenándonos de vida.

Volviendo a Le Corbusier se recuerda la definición de arquitectura como el "**juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz**". Desde mi punto de vista, la arquitectura es más que correcta, tiene que sobrepasar lo correcto, ir más allá traspasando lo bueno y llegando a rozar lo maravilloso. ¡Con el adjetivo de sabio estoy totalmente de acuerdo al igual que con magnífico!

También comparto con Le Corbusier que la arquitectura es una obra de arte, tiene que emocionar produciendo relaciones conmovedoras. La arquitectura nos capta y nosotros la captamos a ella. **Arquitectura que forma más que un lugar: un espacio donde el ser humano es cobijado y conmovido.**

Se puede afirmar que la arquitectura, como el arte que nos conmueve, que está más allá de la materialidad, proporciona un Lugar. Y la no-arquitectura o edificación, o construcción, siendo esta sólo un resguardo, sólo materialidad, no da lugar, sino no-lugar.

Lo interesante de Le Corbusier es su pregunta por la casa, por cómo en un mundo donde todo avanza, las casas se quedan ancladas al pasado. Por lo que propone casas en serie, en concordancia con el espíritu de la época y la economía. Casa como *máquina de habitar*. Y plantea la arquitectura como la necesidad más urgente: ¡Arquitectura o revolución!

Es fascinante como Le Corbusier percibe y describe el espacio tanto con croquis como con palabras de la Mezquita verde de Brusa, Asia Menor, de la casa del Nogal en Pompeya, etc. Así, sería un buen ejercicio para los estudiantes de arquitectura el describir obras en

las que se adentren, el espacio, los llenos y vacíos, las distintas alturas, el juego de escalas, la magia de las luces y sombras...como se enlazan los muros entre sí, éstos con el suelo y techos.....

En *Vers une architecture*, se trasluce de Le Corbusier la pasión por la Arquitectura. Es genial sentir esta la emoción que transmite con tanta fuerza. Pienso que es una cualidad fundamental para cualquier escrito sobre arquitectura o si generalizamos, el escribir, tendría que ir ligado siempre a la pasión.

Pasión que se trasluce al darnos cuenta de que quizás nuestro mayor desafío, como dice Sennett (Carne y Piedra), es que todos somos exiliados, y **no pertenecer a un lugar sino a todos**. “**Todas las ciudades son mi ciudad, a la que siempre regreso**”¹⁸, como indica Siza, nosotros somos nuestro lugar más profundo más sólido y así debiéramos sentirnos allá donde vayamos.

Es interesante retomar la idea de Siza cuando afirma que “nada hay más bello que la ruina de una cosa bella”, pues desaparece lo que no es esencial emergiendo la belleza de la ruina que ya no existe pero se percibe por su ausencia. Con esta idea el autor invita a profundizar sobre lo esencial por sobre lo que no lo es. A viajar hacia la esencia de las cosas hasta desentrañar su alma, su autenticidad y desprenderse de lo superfluo que nos hacen “necesitar” en estos días. Así se propone ir a la esencia en la arquitectura, intentar escuchar el susurro del lugar para, a partir de ahí proyectar traducir esa esencia en un proyecto que se anude con fuerza al lugar y a sus habitantes.

Siza afirma que el contexto físico es muy importante, pero no exclusivo o prioritario, ya que hay otras muchas cosas que forman parte del proceso de proyectar. También comenta sobre la característica de la arquitectura que debe mejorar la vida humana y responder a la historia de un lugar, encontrando las piezas su lugar en una estructura más amplia; Siza quien prosigue diciendo que, cuando más fuerte es el carácter de un edificio, y más clara su forma, más clara es su vocación. Así, desde el momento en que toman vida, la forma y

¹⁸ CIUDAD. Álvaro Siza y la arquitectura universitaria. Editorial universidad de valencia. marzo-junio, p. 38. 2003.

De una u otra forma, todas las ciudades son mi ciudad.

La fascinación de cada ciudad, ese siempre diferente deslumbramiento, nos obliga a adoptarla sin resistencia, o ella nos adopta.

En cada ciudad hay algo que todo lo une, en recíproca justificación; simultáneamente, hay algo que todo separa mediante múltiples influencias y exotismos evidentes.

Como en antiquísima alquimia, surge de casi inexplicable la esencia de cada ciudad, además de su geografía y de la historia revelada, del peso de los propios materiales. Los ecos de los cruces transforman las ciudades, lenta y progresivamente o de repente. Chocan entre sí, se disuelven en los intersticios de los orígenes y nos impresionan a nosotros, que arrastramos ondas.

Todo esto sucede del mismo modo en la ciudad en la que vivimos, y sólo así se evita su muerte.

Por eso el peso de las raíces se pone también allí donde nos surge el trabajo. La posibilidad contemporánea de ser llamados a realizar largos viajes nos estimula a través de los ojos de la mente.

Si perdemos por completo esas ataduras, nos arriesgamos a un desprendimiento que roza el vacío y se aproxima a lo gratuito. La alternativa es la receptividad universal capaz de despertar las raíces de cada ciudad, prolongándola con su tallo, sus ramas, sus hojas, sus flores y sus frutos en cualquier lugar.

la sensibilidad de un edificio deben ser coherentes y precisas, y en todos y cada uno de los momentos de su historia y uso, deben permanecer como tales. ("Fragmentos de un Discurso", Siza, Obras y Proyectos, p.92)

Siza comenta la palabra portuguesa **saudade**, como pérdida de un lugar su falta con todo lo humano que ahí reside y lo físico, que conduce a sentirse solo a la melancolía. Es muy interesante la observación de Siza de *sentirse solo* relacionado a la falta de un lugar, pues la soledad implica estar sin gente, estar por tanto *sinlugar*, o estar en un no-lugar, si entendemos éste como la ausencia de lugar, la ausencia de compartir, de estar-con gente y la detención que esto implica, el pararse, que es lo que nos permite hacer lugar para estar con nosotros mismos y con los otros.

Aunque **los lugares**, en un primer término, **existen dentro de nosotros**, infiriendo la propuesta de Giedion al citar a V. Von Weizsäcker que manifiesta que "Nosotros no sólo existimos en el tiempo y en el espacio, sino que el tiempo y el espacio existen dentro de nosotros".

"Los edificios, como las esculturas, irradian su propia atmósfera espacial", esta podría ser una definición válida de lugar.

Se podría adjuntar una 4ª concepción a las tres propuestas por Giedion sobre la concepción espacial, que consistiría en la vuelta a la libertad de direcciones y absoluta ausencia de compromiso con lo existente que se da en la época actual. Si bien en la "1ª concepción", los griegos al colocar los volúmenes libremente tenían como fondo un "paisaje natural" o sin edificar, donde estos volúmenes entraban a dialogar entre sí y entre la naturaleza, hoy no existe la naturaleza como telón de fondo sino otros edificios, con lo cual esta ausencia de compromiso se vuelve más grave. Poca intención en el espacio interior y exterior, sería otra característica de esta 4ª concepción, la que podría hacer también referencia a los **no-lugares**.

No-lugares como alejamiento, que al igual que la vertical se aleja del suelo, pero siempre han convivido con los lugares. Ya sea a través de menhires (en bretón men=piedra, hire=alta), a través de obeliscos, hoy día rascacielos... el ser humano siempre ha tendido a resaltar su presencia sobre la faz de la tierra, encontrándose estas piedras alzadas, elevadas, por todas partes, constituyendo un elemento común a todas las culturas y a todos los tiempos. "Los estilos cambian pero la vertical permanece", como afirma Giedion.

1.1.5. Del reposo al movimiento.

Con este punto donde se enlaza el movimiento con el reposo, se puede apreciar claramente como la mayoría de las teorías expuestas, y más explícitamente las que a continuación se citan, tienen una vinculación directa mostrándonos las dos caras de una misma realidad, como la esencia del lugar y la arquitectura llevan asociados el reposo y el movimiento.

Descartes. *Res extensa*.

El arte barroco era el reflejo de las grandes contradicciones de la época. Pasa al olvido el quietismo del Renacimiento dando lugar a un dinamismo, inquietud y duda, producidas por la desaparición del tomismo aristotélico y teologismo dogmático. Emerge la necesidad de una nueva concepción del mundo basada en la razón.

Descartes quiebra los parámetros del mundo clásico haciendo un giro a la modernidad. A diferencia del mundo antiguo que miran fuera de ellos, mirando el cosmos como guía para ser feliz, en Descartes la preocupación fundamental será por cómo la mente puede conocer aquello que hay.

Así, a diferencia de Platón, en el que la idea, forma, es una entidad supra-sensible que habita en un espacio más allá del cosmos; en Descartes las ideas no están fuera del ser humano, están pensadas en la interioridad; las ideas, por tanto, como instrumento que nos permiten conocer el mundo, determinar la verdad. Descartes habla de la luz natural de la razón.

“Es mucho más acertado no pensar nunca en buscar la verdad de cosa alguna que hacerlo sin método; pues es segurísimo que mediante esos estudios desordenados y meditaciones oscuras se ofusca la luz natural y se ciegan los ingenios”. (R. Descartes, Reglas para la dirección del espíritu”)

El término *realidad* Descartes lo toma del latín **res** que quiere decir “cosa”. Define la substancia como “una cosa existente que no requiere más que de sí misma para existir”. Descartes, como indica Copleston (1994- Vol. IV:115) aplica la palabra sustancia primero a dios y después a las criaturas, este procedimiento estaba en su directriz de ir de la causa al efecto y no al contrario.

El filósofo habla del yo o *res cogitans*, el yo pienso es la primera existencia real que descubrió en el ámbito del conocimiento. *Res infinita* o dios, que es necesario para que garantice que las ideas que tenemos son del mundo exterior son ciertas. El mundo o *res*

extensa, como realidad primera en el orden ontológico ya que el resto de cosas han sido creadas por Él.

Parte de la idea “clara y distinta” de extensión, a través de la que podemos concebir la idea de cuerpo, incluido el cuerpo humano. El mundo existe como *res extensa*, realidad extensa, sustancia extensa, sustancia que es finita y no necesita de otra para existir, a no ser dios.

“Así, la extensión en longitud, anchura y profundidad, constituye la naturaleza de la sustancia corpórea” (R. Descartes. Cita proveniente de Copleston. 1994-Vol. IV.:116).

Por lo tanto, Descartes entendió el espacio, no como lugar, sino como sustancia extensa, ***res extensa***, afirmando: “aquella extensión, según la longitud, la anchura y la profundidad que constituye el espacio es idéntica con la extensión que constituye el cuerpo”. La sustancia material es idéntica a la sustancia extensa, y las dimensiones de esa sustancia extensa son idénticamente lo que es el espacio físico y el espacio geométrico.

Pero Descartes no dice en qué consiste la extensión.

Descartes, como infiere Copleston (1994-Vol. IV.:118) concluye que “el alma está simplemente alojada en el cuerpo, al que utiliza como una especie de vehículo o instrumento extrínseco”. Toma conciencia que el alma está influida por el cuerpo y el cuerpo por el alma.

A diferencia de Aristóteles, quien refiere el lugar al último inmóvil, Descartes señala que no hay nada a lo que se le pueda llamar “lugar absoluto” ya que no hay puntos de referencia inamovibles y pone el siguiente ejemplo: Si un hombre está cruzando un río en una lancha y permanece todo el tiempo sentado, puede decirse que conserva el mismo lugar si se piensa en su situación con referencia a la lancha, pero también puede decirse que cambia de lugar si se piensa en su situación con respecto a las orillas del río.

Con lo que nos persuadimos de que no existen en el universo puntos inmóviles, por tanto, concluye que **“nada hay que tenga un lugar permanente, excepto en la medida en que éste sea fijado por nuestro pensamiento: El lugar es relativo”**. (Descartes. Citado en Copleston. Vol.IV.1994:126).

Por lo que no pueden existir los átomos en cuanto a sustancias que no se puedan dividir. Así, el mundo es “indefinidamente extenso”, lo que significa que no puede tener límites definibles, pues si los concibiéramos, concebimos espacio más allá de esos límites, pero el espacio vacío no es concebible.

Descartes sostiene que en los cuerpos hay partículas imperceptibles, aunque no son como los átomos de Demócrito, indivisibles. Así estas partículas en movimiento causan una

estimulación de los órganos sensoriales, que conducen a la percepción de colores, sonidos y al resto de cualidades secundarias. Descartes afirma, que lo que estimula los sentidos es “la superficie que forma el límite de las dimensiones del cuerpo percibido porque ningún sentido es estimulado de otro modo que por contacto, y el contacto solamente tiene lugar en la superficie” (R. Descartes. Citado en Copleston. 1994-Vol. IV:122). Descartes define como superficie la que inmediatamente rodea sus partículas separadas y no solamente la figura externa de los cuerpos.

Con respecto al concepto de extensión, Hobbes definirá el lugar como “extensión imaginada”, mientras que magnitud es “extensión verdadera”, que causa el fantasma que es el lugar”. (Hobbes, Concerning Body, 2, 8,5; EW I, p.105. citado en Copleston 1994-Vol. V: 33).

De Descartes quien pone de manifiesto la movilidad de las referencias siendo el lugar relativo, pasamos a Duvignaud quien también aboga por la movilidad que va del no-lugar al lugar.

Jean Duvignaud. *Lieux et non lieux.*

*“Le lieu est nécessairement avant tout corps situé” (el lugar está necesariamente situado antes de todo cuerpo), de Pomponius Gauricus (De Sculptura, 1504), así comienza Duvignaud su libro *Lieux et non lieux.**

El autor hace un recorrido de lo general a lo particular. Reflexiona sobre la ciudad, desde el nomadismo pasando por la formación de las ciudades, “l’huis-clos” hasta que se difuminan. Realiza un interesante paralelismo entre la ciudad y los distintos tipos de escenarios que finalmente se convierten en un único modelo que se globaliza. A partir de estas ideas, accede al núcleo de esta reflexión: el lugar y el no lugar.

Para Duvignaud habitar una ciudad es “habitar un discurso”, pues la “ciudad es un lenguaje”.

Todas las sociedades se dan en un “**lugar de representación imaginaria**”, que define como “un lugar del espacio donde se juegan las ficciones y los símbolos, los mitos o el teatro -ya sea un lugar protegido por un “numen” o una acción ficticia dentro de un “ring“-.”(1977:112).

Por lo tanto, cada tipo de sociedad se da en un determinado lugar, y este lugar ocupa, según el tipo de estas sociedades, un sitio, ejerciendo un rol cada vez diferente: así, pone

el ejemplo de que el lugar de "katakali" indio no es de la misma naturaleza que el lugar de teatro litúrgico japonés.

Duvignaud compara la ciudad con un ogro: "elle fascine parce qu'elle dévore tout ce que produit la terre ou la mer, alentour" (1977:13). Y con una máquina que transforma la materia en símbolos. El hombre que la habita se nutre de estos símbolos alejándose del deseo y la muerte y de un cara a cara con el cosmos y finalmente se aleja de su existencia.

"La ville est d'abord conscience d'un espace clos et d'un "nous" incarné dans cet espace" (1977:16).

Manifiesta que la ciudad ha desaparecido: en una extensión que no existe como núcleo sino como simple relevo de la dominación de un espacio diversificado por un centro. La ciudad se borra en este espacio tecnológico.

Según el autor, la ciudad se produce y se re-produce ella misma, siendo una característica de la formación de la ciudad.

Duvignaud estudia la relación del nomadismo con la ciudad llegando a la conclusión que la concentración en el interior de un espacio cerrado, elimina la translación en el espacio fluido y vago. Describe al nomadismo como un mundo "épico" donde se mezclan la palabra poética y la sangre componiendo la trama de la "no-ciudad", cuya palabra errante será fijada más tarde en la ciudad.

Considera que el mundo nómada ocupa un lugar importante en la formación de nuestra vida psíquica, intelectual y simbólica, pero solo lo admitimos fijado o inmovilizado. Aunque también es importante la experiencia de un espacio construido, sin que el lugar colocado, el lugar-dicho se convierta en el centro mismo de la vida, sino solamente el pretexto de un deseo infinito.

Así, afirma que la imagen del hombre cambia con la concentración en el interior de un espacio concentrado, limitado, controlado, lugar de una potencia desconocida para los nómadas: la existencia es conmocionada por la transmutación de los pueblos o las ciudades dispersas en lugares cerrados, encerrado con una muralla que aleja la no-ciudad al mismo tiempo que crea la ciudad. Describe la doble función o la "dialéctica de la muralla" como la que limita, aleja, borra y concentra; pero esta cerca no es un límite, ya que fija otra experiencia de la vida, proporcionando con esta densidad social un mundo que el nómada no conoce.

Este tipo de experimentación del espacio corresponde a la toponimia, al establecimiento fijo de lugares sagrados o políticos, lugares santos, "tierra prometida", "kâaba", circos de

sacrificio o de oraciones....lugares fijos entre los que se establece una deambulación continua.

Así, las geometrías no euclidianas, la relatividad o la física nos comprometen sobre un camino donde nos reencontramos el espacio salvaje, el espacio nómada, y esta diseminación de los lugares que nos da tributo de nuestros desplazamientos.

Sin embargo, la disolución en el macro-espacio mata la micro-sociedad de la ciudad. Con lo que, ¿dónde están nuestras ciudades hoy? A lo que responde que se encuentran “disueltas, abolidas”, siendo simples nombres en los planos, cementerios del pasado.

Hace una referencia a las “megalópolis” de las que habla L. Mumford, observando que se han vuelto planetarias, pues con sus grandes dimensiones han perdido las características y significación de la ciudad. Sin embargo, Duvignaud subraya que, a pesar de la corta duración de la ciudad, su existencia ha sido muy intensa dejándonos una incomparable experiencia.

El autor se cuestiona si el espacio es otra cosa además de una “forma a priori de la sensibilidad”, y nos invita a preguntarnos la razón por la cual nuestra civilización a creído bueno, en el período donde el ser humano experimenta la extensión planetaria, la reducción del espacio a una actividad formal de “sentido exterior”, una “forma de sentido externo, interiorizarla en un espíritu”.

Plantea la posibilidad de que el pensamiento occidental haya buscado más lo universal que lo absoluto, por lo que ha reducido el mundo al mecanismo del espíritu. También, el trabajo del pensamiento crítico consiste en diluir el espacio en la duración, de acompañar la trama del cosmos en el mecanismo del espíritu.

A partir de aquí, Duvignaud plantea una interesante definición del no lugar a partir del lugar. A través de la concepción de materia de Descartes, quien estima que la materia, cualidad primera de las cosas, no puede estar concebida en ella-misma, ya que compone la textura de la realidad extranjera, lo extenso (*l'étendue*), estando dicha proyección del espíritu emboscada en el interior de “mi”. Y este “mi” (*moi*) lo identifica con “un **“no lugar” del espíritu, ya que suscita “lugares” lanzándose o desembocando (*en se jetant*) hacia el mundo**. Así, la operación geométrica suscita, realiza el espacio en el tiempo mismo que presupone, espacio que nosotros develamos por la demostración misma. Espacio donde yace todo lo que no contiene el espíritu, conteniendo solo el puro movimiento de una razón.” (1977:126).

Pero nos podemos interrogar a través de Descartes:” ¿Quién piensa en mí este otro lugar (*ailleurs*)? **¿Qué es este “no lugar” que determina los “lugares”?**” (1977:126). La

filosofía se abalanza en esta brecha, y en la búsqueda de una justificación universal o absoluta, estrellada o aplasta el espacio en el “no lugar”.

El espacio no representa la propiedad de las cosas, afirma Duvignaud, ni la sustancia de las formas (1977:127): “Es el acto por el cual me acerco de un mundo extranjero y fundo del mismo golpe esta extrañeza (*étrangeté*), esta “exterioridad”. Matriz de todo conocimiento de las cosas, que precede toda percepción real, matriz de la experiencia, es “como una intuición pura” que determina los objetos y las relaciones que se establecen entre ellos.”

“L’espace est l’écran d’une réalité que je n’aperçois qu’au travers de ce brouillard existentiel” (1977:127).

El autor afirma que no hace un análisis del espacio, sino que propone una constatación (1977:128): “Cuando hacemos de la vida colectiva o individual la manifestación de una actividad que solo se realiza por su exteriorización, esto significa que esta exteriorización toma una forma cada vez diferente *por (par)* y *en (dans)* un espacio”.

A menos de admitir que la existencia se produce en la intimidad invisible del ser interior, a menos de acordar algún crédito a esta metáfora de un “interior” y de un “exterior”, Duvignaud no ve razón de negar este despliegue de dinamismo existencial en el espacio que el habita y el espacio cuya actividad superpone al espacio recibido.

Cuando se descubre la importancia de las matrices que modelan cada vez de manera diferente nuestra percepción, se puede medir la ilusión que hay cuando consideramos al espacio una forma *a priori* de la sensibilidad.

Por lo que nuestro espíritu tiende a buscar un lugar diferente o neutro desde donde poder juzgar estas situaciones diversas sin encontrarse implicado en ellas. Es un juego que justifica una “**nostalgia de un “alma”**” que quiere que nada cambie; pero esto se queda en un juego, una tentativa. Se ha tenido que esperar a los despliegues del pensamiento existencial de fin de siglo pasado para que sea puesto en duda el privilegio de este espíritu a retirarse en refugios neutros.

Experiencia de un espacio construido, sin que el lugar colocado, el lugar-dicho se convierta en el centro mismo de la vida, sino solamente el pretexto de un deseo infinito. Deseo que justifica las nostalgias, las idas y venidas, las traslaciones continuas e incesantes. Fuerza de atracción y de exaltación a la vez – la que nos explica probablemente estos “hechos” que los historiadores tratan como de “hechos” – las peregrinaciones, las cruzadas, la guerra santa,...

Pero, se pregunta Duvignaud (1977:139): “¿qué es entonces esta matriz que compone la experiencia y nos permite vivir? ¿Esta matriz donde las generaciones sucesivas proyecten

su reserva en imaginario y en ficción? ¿Estas matrices donde habitamos, y que nos habitan aunque hayan desaparecido?”. A lo que señala que hace falta admitir que **“la forma general de los espacios se comporta como un envoltorio que encierra un hormigueo interior**, la textura de una manera de ser y de actuar”. De forma que los cuerpos sean aquí como los cuerpos de los que habla Pomponius Gauricus en 1504, “primero un lugar antes de ser cuerpos”.

Duvignaud considera dos cosas: que el acto de percibir es más vasto, más amplio que el aparato individual que lo soporta accidentalmente; así, nuestro cuerpo se extiende haciendo a los límites de la extensión que nosotros habitamos, ya sea provisoriamente o bien de una manera permanente. Y la segunda cosa a tener en cuenta, es que existe **“un juego constante de ida y vuelta”** entre todos los elementos que componen la esfera de paredes invisibles del espacio y de los seres vivos que se arraigan.

Se pregunta (1977:141): “¿La percepción en sí misma, no es sino un acto de conciencia? ¿Cómo lo querían Descartes y Kant? ¿No es ella, como lo diría Spinoza, el universo en nosotros, dios en nosotros –*Deus sive natura*, dios es decir la naturaleza?”

El autor afirma que las “cristalizaciones posibles del espacio” o de los espacios son las figuras del **lugar o del no-lugar**, pero sin existir entre ambas una oposición, una dicotomía, ya que una y otra **“coexisten y se afrontan”**, incluso se complementan, como por ejemplo en la visión barroca del cosmos. Pero, concluye, éstas no son las solas representaciones posibles del hombre, sino concreciones eventuales de nuestro arraigo en estos espacios diversos donde se desarrolla nuestra existencia.

El espacio donde nos enraizamos, depende sin duda menos de nuestra percepción, que el que nosotros nos formamos de nuestro ser según los lugares o no lugares que nos proponen una materia infinita. El reflejo de esta materia, el espacio, los espacios donde nos enraizamos y que habitamos de manera simultánea, engendran sin duda su propia historia y duración. Siendo de estas variaciones quizá de donde resultan las tensiones que estas comportan, estas figuras de imaginarios en las cuales acabamos por reconocernos.

Pero no hay que olvidar, subraya el autor, que **“un lugar se compone sin nosotros”** (1977:152), siendo nosotros los que les ponemos nombres atribuyéndoles palabras y metáforas que los arroja a nuestro discurso.

Pero el lugar al que hace referencia Duvignaud no crece (*germe*) de los creadores, son los hombres en grupo quienes admiten en las tensiones que caracterizan de una manera permanente, la existencia de una estructura, un **“lugar que sea a la vez un espacio de juego y un espacio de ficción”** (1977:115).

Años más tarde de la publicación de su libro *Lieux et non lieux*, se le realizó a Duvignaud una entrevista¹⁹ en París recopilada por Thierry Paquot et François Bougon, donde ante la pregunta ¿Cómo le llegó esta idea de no lugar, título de uno de sus libros? responde que **“al lado de los lugares existen los no lugares**, la montaña o las afueras de la ciudad. Los lugares que no han estado dominados por una búsqueda de construcción del espacio. Así, concluye, “no lugar es justamente todo lo que no se define como perteneciente a un sistema de poder”.

Y de este paso del no-lugar del espíritu lanzándose hacia el mundo para llegar al lugar, de este movimiento que genera un ciclo, se pasa a Zumthor quien propone este ciclo en la arquitectura ya que afirma *brota de las cosas y vuelve a las cosas*.

Zumthor. *La arquitectura brota de las cosas y vuelve a las cosas*.

La arquitectura contemporánea, afirma Peter Zumthor en su libro *Pensar la arquitectura*, “debería disponer de un plan tan radical como la nueva música, aunque poniéndole límites a ese imperativo” (2004:12). Indica, que cuando la composición de un edificio se basa en ritmos rotos, “clustering” y quiebres estructurales, aunque la obra pueda transmitir mensajes, al comprender el enunciado se disipa la curiosidad quedando solamente la pregunta a cerca de la utilidad para la “vida práctica” de ese “objeto arquitectónico”.

Por el contrario, al contemplar objetos o edificios que “parecen descansar en sí mismos”, nuestra percepción también se vuelve sosegada y el objeto así percibido no nos impone ningún enunciado **“simplemente está ahí”**.

“Hay algo secreto”, confiesa, en esa presencia de determinados edificios, pues no se les dedica ninguna especial atención pero sin ellos es casi imposible imaginarse el lugar donde se erigen. Parece que están enraizados con fuerza en el suelo, que son una “parte natural” de su entorno, que pertenecen a ese lugar. Zumthor manifiesta que “despierta toda su pasión” el poder proyectar edificios, que queden así “soldados” con la forma, la historia y el lugar donde se ubican.

Declara que no aspira a saber lo que el espacio significa, ya que cuanto más reflexiona sobre él más misterioso le parece. Pero sí tiene certeza en que los arquitectos tratan con una pequeña parte de esa “infinitud que rodea la tierra”, en la que cada edificio señala un lugar en esa “infinitud”.

Para el arquitecto cada proyecto implica una determinada situación histórica, y para llevar a cabo una intervención de calidad primero, se debe respetar el proceso de la

¹⁹ Entrevista que se puede visitar en la página de l'Université Paris 12, en el enlace: http://urbanisme.univ-paris12.fr/1134757160281/0/fiche___article/&RH=URBA_FR

rememoración, los edificios “deben poseer la capacidad de hablar de múltiples maneras con el sentimiento y la razón en el pasado” (2004:17), teniendo en cuenta lo preexistente que también tiene que estimular a verlo de una forma nueva y, tras esto, lo decisivo es si se alcanza ese logro de dotar a lo nuevo de unas propiedades que entren en “relación de tensión” con lo que está allí y, además, que esta relación cree sentido.

Para llegar a este estado del cuerpo arquitectónico acabado, son también importantes las estructuras portantes y secretas de una casa, que según el autor, deben estar dispuestas de tal manera que lleven a este cuerpo arquitectónico a un “estado de tensión y vibración interna”. Compara este estado con el de los violines que se construyen de la misma manera y recuerdan “los cuerpos vivos de la naturaleza”.

Para Zumthor “la arquitectura tiene su propio ámbito existencial” (2004:12), siendo una “cobertura y trasfondo de la vida”, manteniendo con ella una relación “corporal”, donde ofrece un “receptáculo sensible para el ritmo de los pasos en el suelo, para la concentración del trabajo, para el sosiego del sueño”.



Peter Zumthor: Pabellón suizo de la Expo 2000 de Hannover

Fuente de la imagen: http://forgemind.net/images/z/ZumthorSwiss_Pavilion_Expo_2000_02.jpg

Un gran desafío para la arquitectura, señala, es el de la configuración de un todo a partir de un “sinfín” de detalles diferenciados en su función y en su forma, en su material y dimensiones. Por lo que propone buscar construcciones y formas con “sentido” en los remates y juntas de los distintos materiales.

Para ello, el arquitecto, pone especial interés en las representaciones arquitectónicas, caracterizadas en “dar habla a algo que todavía no ha encontrado su lugar”, afirmando que no deben ser mera copia de una idea, sino parte integrante del propio trabajo de creación que culmina con el objeto construido, pues de otro modo podrían dejar sentir una ausencia del objeto real representado.

Por lo que define el proceso de proyecto como un “continuo juego conjunto de sentimiento y razón” (2004:19), donde por un lado emergen los sentimientos, las nostalgias, las preferencias, los deseos, por otro la razón crítica que debe examinarlos y por otro los sentimientos que indican las concordancias entre las reflexiones abstractas.

La definición preferida del proyectar para Zumthor es “un pensamiento asociativo, salvaje, libre, ordenado y sistemático en imágenes, imágenes arquitectónicas, espaciales, en color y sensoriales” (2004:58).

Y el proyectar además de entender y ordenar tiene que hacer emerger la esencia de la arquitectura por medio de la emoción y la inspiración. El lenguaje de la arquitectura, indica, no es una cuestión de tipo de estilo, sino que cada casa se construye para un fin, un lugar y una sociedad determinados, que los edificios deben responder del modo más exacto y crítico.

Este “hacer arquitectura” significa para el autor, plantearse preguntas y hallar respuestas mediante una serie de aproximaciones y movimientos circulares sucesivos. El arquitecto afirma que antes de conocer la palabra arquitectura todos la hemos vivido.

Para Zumthor “**la arquitectura brota de las cosas y vuelve a las cosas**” (2004:29). Dice creer en la “totalidad corpórea del objeto arquitectónico que se basta a sí misma”, no como algo dado sino como meta. Afirma que la buena arquitectura debe acoger al hombre, dejarle que viva y habite allí, y no le “abrume con su charla”.

La arquitectura “es siempre una materia concreta” (2004:56) y al igual que la música precisa de su ejecución, la arquitectura “necesita ser ejecutada”.

Resalta la importancia de la belleza en la arquitectura e indica que para alcanzarla “tengo que estar atento a mí mismo”, haciendo las cosas que solo a “mí” me corresponden, pues esa “substancia especial” que reconoce la belleza, devela Zumthor, se aloja en “mí”.

Tras esta teoría donde Zumthor considera el ciclo de la arquitectura que nace de las cosas y vuelve a ellas, se sigue con Morales, quien se pregunta por lo que hay que hacer en el espacio para que haya arquitectura, teniendo en cuenta que la arquitectura lleva asociado el parar, que implica un paraje, una detención que a su vez implica una forma de acción.

José Ricardo Morales. *Un hacer.*

En su libro *Arquitectónica*, afirma que: “nombrar es conocer”, así, (1999:130) **“los lugares conocidos y nombrados “nacem”, porque la denominación que se les asigna contribuye a “producir” lugares en el espacio**, que no surgen plenamente como tales mientras no podemos nombrarlos.” Y conocer, supone dominar, por lo que el terreno y los lugares conocidos constituyen, nuestros auténticos “dominios”.

“Nadie interpreta ya la totalidad. Nadie entiende la arquitectura como un todo”. F.J. Sáenz de Oiza.

Ante esta frase de la que se “dolía” Oiza, Morales se pregunta “¿qué hace el hombre al hacer arquitectura y que hace del hombre la arquitectura?”

Pero para conocer la naturaleza del mundo deberemos “quebrantar su caparazón ocultante”. Y ante la prisa, que en sus acepciones originarias patentizaba las nociones de presión y prisión, propone el “comprender”, que equivale a “abarcar”, cosa distinta de lo que es “reproducir” o “imitar”.

Morales en su libro *Arquitectónica*, afirma que **“la arquitectura supone, principalmente, un hacer**, y, por lo tanto, su auténtica comprensión requiere establecer previamente cuáles fueron las condiciones de semejantes acciones especializadas.” (1999:104) Y puesto que la arquitectura implica un hacer humano, las preguntas que le corresponden deben tener tanto en cuenta “al hombre concreto, al que la arquitectura sirve, sin perderse en las solitas abstracciones que dan una imagen del hombre alteradora, parcial y deficiente”.

Hay que tener en cuenta, según indica el autor que en las culturas más antiguas no es el hombre, sino “el alma que en el hombre reside, habitándolo”.

Pero, advierte Morales, se suele confundir el destino que se da a las obras con su función. Función, recuerda el autor es una “estructura temporal, dinámica, con principio y fin, y que requiere de cierta organización para su cumplimiento. Es, por tanto, una totalidad que supone operación y cooperación, caracterizándose claramente por aquello a que se encuentra destinada.”(1999:115)

Y si entendemos la arquitectura funcionalmente, como “lo puesto en función” esto lleva asociado determinadas maneras de hacer uso de ella, pero afirma Morales: ninguna arquitectura es realmente **“funcional”**, ya que aquella que se denomina así alude con impropiedad al “encapsulamiento” de las actividades habituales humanas o de algunas finalidades productivas. Por lo que el autor manifiesta que urge la sustitución de este concepto por otros más rigurosos que lleven consigo: “usos, hábitos, costumbres, necesidades, servicios, empleos...”. Pues **“la arquitectura no “funciona”, sino que**

permite e incluye determinados esquemas de conducta humana, a los que da lugar" (1999:119). Morales anima a pensar la arquitectura en su adecuación a las específicas maneras de ser del hombre, lo que lleva consigo su redescubrimiento en su condición de "servicialidad" que es "más plena cuanto menos ostensible".

Por lo que más que una arquitectura funcional, Morales manifiesta que requerimos una arquitectura **practicable** –"en cuanto da lugar a nuestra *praxis*"- y **plenaria** – "aquella que obtiene plenitud mediante la propiedad e intensidad de sus *empleos*"-.

Morales recuerda que en Hegel encontramos la posibilidad de entender la arquitectura espacialmente; para éste la distinción de los materiales que conforman la obra es secundario, ya que la casa y el templo implican un fin ajeno a la edificación que son los habitantes: "para los cuales han sido construidos". "Espacio puede obtenerse cavando masas ya sólidas o, viceversa, construyendo murallas y techos que formen un recinto."(Hegel, *Estética*, Introducción. Citado en Morales 1999:122).

Morales aclara que el espacio, según Kant, como una magnitud infinita, solo admite fragmentos pero no casos, y a diferencia de esto, el espacio arquitectónico tiene que ser apreciado cualitativamente. Proponiendo que debemos preguntarnos "que hay **que hacer en el espacio para que sea o haya arquitectura**" (1999:127), ya que el ser de la arquitectura es un "ser para", por lo que el ser y el haber de la arquitectura requieren un hacer, ya que el espacio arquitectónico no pertenece al mundo de lo dado, sino al "de lo **hecho con determinada finalidad**".

Y es que la arquitectura no "modela" el espacio, ya que no es una entidad real ni perceptible; por lo que no se configura el espacio, sino lo espacial o lo extenso.

Distingue Morales entre el espacio arquitectónico y el geométrico, siendo el último "homogéneo, y por lo tanto divisible ad infinitum, no admite grados, porque no acepta cualidades, y es, primordialmente, un espacio *nouménico*". Y el espacio arquitectónico es "fenoménico y pragmático, puesto que se manifiesta mediante operaciones humanas, y tiene condición cualitativa. El espacio de esta índole no se delata con el porcionamiento de cifra y medida; muy al contrario, su carácter se evidencia en el *tópos* o lugar" (1999:128). Por tanto, cuando pensamos que la arquitectura ocupa espacio se ha de tener en cuenta que ocupa "un" espacio localizado y localizable.

Así, la arquitectura no es espacial porque "está en el espacio, ni porque lo "contiene" o "configura", sino porque "**hace surgir frente al espacio inerte, o "sin arte", un espacio con cualidades intrínsecas, antes inexistentes**, y que por ello, o puede estimarse como "parte" o "recorte" puramente extensivo de espacio alguno" (1999:129). Por tanto, una arquitectura puramente espacial es impensable, aclara Morales, y por ello debe estimársela "u-tópica o carente de lugares"

Por lo que el espacio arquitectónico es el espacio tematizado, legible y nombrado en la singularidad que nuestros empleos y operaciones le otorgan. Está originado por la vida concreta y designado por la palabra especificadora. El espacio arquitectónico es nuestro “espacio inherente” caracterizado por su “condición biográfica”.

Siendo estas alusiones biográficas del habitante las que le permite situarse. Así esta conversión del espacio genérico e inusitado de la vastedad en espacio con lugares “producidos y aclarados” mediante prácticas, representa el primer paso propiamente arquitectónico. Esta dinámica requiere una “detención” en un determinado lugar, que lo convierte en un “paraje”. No obstante, “el detenerse como el “parar” llevan consigo las nociones de “preparar”, “disponer”, y “proporcionar” inherentes al término latino *parare*, significativas de que dicha detención no supone pasividad, sino que nos conduce a otras formas de acción” (Morales. 1999:161). Y aquí podríamos hacer una conexión con la noción de lugar de Pardo, que se revisará a continuación, como en “movimiento en busca de su “lugar”.

Así, esta sede a la que llega el hombre, es también la que le permite *di-sidir*. Morales, afirma que si estimamos al ser humano como ser sedentario, también hemos de tener en cuenta la característica de disidente, que define como “apartado comúnmente del lugar en que se encuentra”, traspasando esta capacidad de disidir del ser humano a las cosas y al pensamiento.

Morales enfatiza este concepto subrayando que la idea de **ex-“sistencia”** significa “la posibilidad de estar fuera de donde se está.” (1999:162).

Sin embargo, otra puntualización interesante que añade Morales es que “estar”, en distintas lenguas queda confundido con “ser”, denotándose en semejante implicación que el ser de cualquier ente, radica en la permanencia de lo que siempre se mantiene en él” (1999:162-163). Definiendo la casa como sitio de “permanencia”, que corresponde a la maison o mansión, que denota la *mansio*, el “centro de aquietamiento y remanso para el hombre y de la mansedumbre animal, anterior a la construcción propiamente dicha. Y el lugar de permanencia, como sitio acostumbrado en que uno se “demora”, queda de manifiesto en la morada o vivienda, estimada en la habitualidad propia de nuestras costumbres (mores). Por último, la “pausa” que se encuentra en el reposo, origina nuestra posada y nuestros aposentos, indicándose, con todo ello. El carácter decisivo del posarse”.

Según el autor la diferencia más profunda entre las artes y la arquitectura es que mientras las primeras corresponden a intereses o gustos singulares, la arquitectura represente nuestras “necesidades inalienables”. Arquitectura supone “aché y téchne”, ha de ser apreciada a partir de la posibilidad de discernir el arte de la técnica.

También comenta de la importancia de los límites en arquitectura. Límites para que las cosas surjan, límites para que el ser humano pueda aparecer él mismo en “su” mundo. Según el autor, esta es una de las principales finalidades de la arquitectura.

Por lo que teniendo en cuenta las modalidades de separación del contorno que ofrecen las construcciones, Morales confirma la posibilidad real e inmediata que ofrece la arquitectura para que el hombre pueda interiorizarse. El autor recuerda a Heidegger en su escrito *Construir, habitar, pensar*, y ratifica que **la esencia del construir radica en el habitar**”.

Así mientras la arquitectura origina dos formas principales del resguardo “como posibilidad de tener un mundo”: las del amparo y las de protección, el afán de ascender del ser humano denota uno de los aspectos de su desarraigo. Pero la sola presencia del ser humano “frecuentemente origina arquitectura, antes o con independencia de haber efectuado cualquier actividad constructiva” (1999:192).

Según Morales la arquitectura por una parte nos “hominiza”, se nos permite ser aquel que somos en nuestra singularidad y por otra nos “humaniza”, nos lleva a ser y estar con los otros, en determinadas modalidades de la convivencia que sólo a ella se deben a la arquitectura.

Por otra parte, la arquitectura, es representativa –pues representar es hacer presente algo– pues muestra las maneras de hacer y de vivir del ser humano concreto.

Así, en la “humanización” del ser humano, o ser con los demás, ha de hacerse presente la hominización o plenitud del ser consigo. Si esto no llega a efectuarse, cualquiera sea la modalidad arquitectónica propuesta y las virtudes de que disponga, cabe pensar que semejante disposición carece de autenticidad” (1999:218).

Tras esta idea de la “ex-sistencia” como posibilidad de estar fuera de dónde se está, del pararse que lleva asociada una forma de acción, se continua con este vaivén de reposo al movimiento revisando a Pardo y su tesis sobre el lugar que implica estar fuera de lugar.

José Luí­s Pardo. “El lugar es término, télos y péras, fin y límite de su movimiento”.

Pardo expone en su libro *Las Formas de la Exterioridad* que el movimiento es el *acontecer o devenir sentido*. Para que exista posibilidad de experimentación del tiempo, que es relativo al movimiento y al espacio, que solo se experimenta cuando unas cosas abandonan su lugar dejándolo “vacío” u ocupado por otras, es necesario que exista el movimiento, entendido como cambio además de traslación local.

Como indica el autor (1992:118) “toda cosa tiene su lugar, aunque no todo esté en el lugar que le corresponde, pues el movimiento se produce a partir de un desplazamiento originario que remueve a las cosas de sus lugares, y el conjunto de todas las cosas no está en ningún lugar, pues es el conjunto de los lugares”. Así, afirma que “**el lugar es término, télos y péras, fin y límite de su movimiento**”, con lo que el estudio del movimiento nos podría ayudar a descifrar el lugar de todas las cosas, siendo muy dudoso que las cosas pudieran alcanzar su lugar, ya que en ese caso dejarían de moverse.

Por tanto, los lugares pueden definirse como “las inscripciones o letras de la naturaleza, las huellas²⁰ que indican cuál es la naturaleza de las cosas” (1992:118), así el lugar no es sustancia sino vestigio, rastro, imagen o semejanza, y también diferencia, de la sustancia.

Y es que la naturaleza se mueve siempre, pues no está nunca en su lugar. Así, el éter o envolvente último, se podría considerar como el último lugar de todas las cosas, si es que pudiera alcanzar el reposo. Pero el éter tiene un movimiento perpetuo, que es el que origina a su vez el movimiento de todas las demás cosas.

Con lo que **la idea de lugar depende del movimiento**. Y es que todas las cosas se mueven hacia su lugar, pero si se considera el movimiento de las cosas en su conjunto, “el lugar de las cosas (como lugar del universo) es el no-lugar, algo que no tiene lugar, por lo cual es buscado indefinidamente por el universo sin poder ser jamás hallado.” (Pardo. 1992:119).

Y es que si algo reposase verdaderamente, dejaría de tener lugar, dejaría de moverse volviéndose inteligible. Pues **tener lugar implica estar fuera de lugar** y, por tanto, tener que moverse.

El movimiento de las cosas escinde, divide su naturaleza en su potencialidad y su actualidad, con lo que es importante concebir la potencia separada de su ejercicio actual, como también lo dijo Aristóteles.

Con lo que Pardo (1992:120), define el **tópos** como algo que “no es sensible, pero llega él mismo a devenir sentido merced al movimiento –al devenir sentido- de las cosas que corren hacia él. No es, pues un precepto ni un concepto, pero tampoco una mera ilusión.”

Hay que señalar que si bien espacio y tiempo están involucrados en el movimiento de la cosa, no existe entre ambos una simetría absoluta o perfecta. El tiempo, según Aristóteles, cuenta el movimiento de las cosas, es decir, lleva su cuenta propia y el espacio, como indica Pardo “es el cuerpo del movimiento”, pues la cosa se distingue de su lugar porque puede no estar en su lugar.

²⁰ El autor más adelante en el texto afirma: “Al decir que las huellas están impresas en los lugares, se dice que los lugares mismos son impresos: un impreso contiene las instrucciones precisas para rellenarlo (1992:163).

Reflexiones.

En este ítem, y gracias a las teorías de los autores revisados, se puede destacar que tanto en el lugar como en la arquitectura, su inmovilidad característica lleva asociada una movilidad. Pues es a partir de la observación del interior como propone Descartes, como se puede llegar a la exterioridad, interior estrechamente ligado al exterior al igual que el lugar lo está con el no-lugar, como se vio con Duvignaud o con Zumthor quien lo aplica al ciclo de la arquitectura brotando ésta de las cosas y volviendo a ellas. Con lo que se devela que existe un ciclo, que aquí se propone, como se revisará después, según la cinta de Moebius, que implica una continuidad del reposo al movimiento, como indica Morales y subraya Pardo al manifestar que “tener lugar implica estar fuera de lugar y por tanto, tener que moverse”.

Se puede especular que la esencia de este interior, que cobra fuerza gracias a Descartes, es el lugar como nodriza del ser, lugar en el interior del ser humano capaz de originar lugar: a través de la arquitectura, literatura, música.....Muy importante este “primer lugar” ya que somos nosotros mismos, y a partir de aquí se puede seguir creando, imaginando, viviendo lugares.

“El espacio o lugar interno y la substancia corpórea que está contenida en aquél, sólo difieren, como indica Descartes, en el modo en que son concebidos por nosotros. Esto continúa con la idea de Aristóteles de la gran influencia que ejerce el lugar en el cuerpo que está en él. Descartes lleva más allá esta “influencia” indicando que se llegan incluso a confundir el lugar con las cosas que están en él, residiendo la diferencia sólo en nuestra manera de concebir, de percibir.

Se podría hacer referencia también al concepto de Dasein = ahí *en* el ser²¹ (Heidegger). El ser relacionado íntimamente con el lugar donde está. Pues a pesar de estar en continuo movimiento tanto los seres humanos como los lugares se puede llegar a mimetizarnos a **fundirnos con el lugar y el lugar con nosotros.**

Con Descartes queda establecida la idea de que **no existen puntos de referencia fijos**, que todo cambia, como había declarado mucho antes Heráclito: “Panta Rei”,_(πάντα ρει), todo fluye, pues no nos bañamos dos veces en el mismo río, existiendo un continuo nacimiento y destrucción del que nadie escapa. Pudiendo constatar que el lugar es relativo.

Destacar también la idea de alma y cuerpo, ya presente en Platón, que Descartes subraya su influencia mutua constituyendo una unidad. Infiriendo estas ideas, se puede realizar un interesante **paralelismo cuerpo/alma con lugar/ no-lugar**. Quizás la totalidad del lugar/no-lugar, sería la Khôra, como el ser humano lo es para el cuerpo y el alma.

Como afirman Morales y Duvignaud **al nombrar conocemos** y hacemos nuestro un lugar. **Al nombrar lugarizamos** y algo *lugarizado* es capaz de ser nombrado a su vez. Esto es

²¹ Desde mi punto de vista, pienso que es mejor la traducción de **ahí-en-el-ser** que hace Jorge Eduardo Rivera, que la de José Gaos “ser-ahí”, pues lugariza al ser, lo ubica

importante para la arquitectura para que tenga una significación especial un carácter por el que pueda ser nombrada para dar lugar.

Duvignaud pone de manifiesto que **un lugar se compone sin nosotros**, somos nosotros quienes lo nombramos, lo llevamos hacia nuestro discurso. Desde mi modo de ver, el lugar está ahí, ¿pero existe antes de nosotros o somos nosotros quienes lo constituimos, lo convertimos en un lugar?

Otro punto importante que destaca Duvignaud es que el lugar no crece por parte de los creadores, sino por los grupos de gente que los caracterizan. Así, del arquitecto es la siembra de la semilla, de la gente el que nazca un lugar.

Es curiosa esta idea propuesta por Duvignaud acerca del no lugar. Plantea a través de la concepción de materia de Descartes, que ésta como cualidad primera de las cosas no puede estar concebida en ella-misma, pues compone “la textura de la realidad extranjera” por tanto, existe una proyección de este espíritu al interior de “mi”, pero este “mi” Duvignaud lo identifica a un “no lugar” del espíritu que suscita “lugares” proyectándose hacia el mundo. Por tanto, establece una especie de círculo que va del lugar al no-lugar y de nuevo al lugar, pudiéndose plantear como un continuo movimiento. Así el no-lugar empieza en nosotros lanzándose al exterior para percibir el lugar.

Afirma que las “cristalizaciones posibles del espacio” o de los espacios son las figuras del **lugar o del no-lugar**, pero sin existir entre ambas una oposición, una dicotomía, ya que una y otra “**coexisten y se afrontan**”. Importante esta observación de Duvignaud entre lugar y no-lugar como coexistencia y no como oposición. Estoy de acuerdo, pues ambas conviven, coexisten, una reside inmersa en la esencia de la otra, pero si son opuestos²² en cuanto una es presencia y otra ausencia.

¿Pero que es la permanencia, cual es la diferencia entre el reposo y el movimiento? Quizás el reposo está unido a adentrarse en algo, aunque sea por un instante, a fundirte con lo que te rodea...a olvidarte de ti, es estar en el ahora, en el presente *l'ici et le maintenant*, **el aquí y el ahora**. Lugar como el adentrarte en el aquí y en el ahora, lugar de ti que se refugia en la arquitectura. Y el movimiento implica una búsqueda del futuro un “ir-hacia” un pensar en el allá y no en el aquí.

No lugar como a-temporal que no tiene en cuenta ni el aquí ni el ahora, como fuera del tiempo, enfocado sólo en el futuro.

“¿Qué es este “no lugar” que determina los “lugares”?” se pregunta Duvignaud.

²² No sé si se deberían llamar opuestos al lugar y al no-lugar pues coexisten en una misma cinta de Moebius, la cual posee solamente una cara. Quizás sería mejor hablar de que son muy diferentes, ya que uno está contenido en el otro

“La forma general de los espacios se comporta como un envoltorio que encierra un hormiguo interior”. (Duvignaud) Esta idea de envoltorio se puede relacionar directamente con la idea de Khôra que plantea Platón.

“Hay algo secreto”, confiesa Zumthor, en esa presencia de determinados edificios, pues no se les dedica ninguna especial atención pero sin ellos es casi imposible imaginarse el lugar donde se erigen. Ese “algo secreto” ese “algo más” que hace que la arquitectura forme parte-de, tanto del entorno como de nosotros es la característica, desde mi punto de vista, primordial de la arquitectura.

Resaltar la importancia de la belleza en la arquitectura, como hace Zumthor e indicar que para alcanzarla “tengo que estar atento a mí mismo”, pues la belleza, se aloja en “mí”, es una importante consideración que hace el arquitecto, pues para hacer arquitectura tengo que empezar por “mi”, “estar atento a mí mismo” pues el lugar primero se encuentra en mí, con lo que debo saber y conocer este lugar para poder, por medio de la arquitectura, ofrecer lugar.

Al contemplar objetos o edificaciones que “parecen descansar en sí mismos”, nuestra percepción también se vuelve sosegada y el objeto así percibido no nos impone ningún enunciado “simplemente está ahí”. Este “simplemente” ese “pasar desapercibido” aportándonos ese sosiego, esa calma y tranquilidad, es la marca de la verdadera arquitectura de la que después somos capaces de evocar, de sentir con el paso del tiempo pues consigue que nos adentremos en ella, nos hagamos partícipes de ella y ella de nosotros.

Así, es fundamental el entorno, que los edificios estén **enraizados con fuerza** en el suelo, pues son una “parte natural”, que perteneciendo a ese lugar.... le dan la fuerza a los proyectos y también a las personas pues la integración es clave ya que establece una relación directa lugar-edificación-ser humano, haciéndonos parte-de.

Este fundirse, este integrarse, implica que una materia pasa a formar parte de la otra y viceversa. El fundir implica “derretir” una parte de una materia para pasar a unirse fuertemente con la otra. Implica enraizarse, el que una parte forme parte del entorno y así sucesivamente con todas las piezas que configuran el entorno pasando a formar parte de un todo unido fuertemente.

Con lo que se debe tener en cuenta lo preexistente, lo anterior y lo que vendrá. Pudiéndose hacer un paralelismo con el *Ángelus Novus* de Klee²³, que al igual que la arquitectura, debe mirar hacia el pasado y hacia el futuro, teniendo en cuenta el presente.

²³ “Hay un cuadro de Klee (1920) que se titula *Ángelus Novus*. Se ve en él a un Ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava su mirada. Tiene los ojos desencajado, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la Historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta descende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas... Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso”. Walter Benajamin.



Ángelus Novus . Paul Klee (1897-1940). Fuente de la imagen:
<http://www.dialogica.com.ar/unr/postitulo/tecnologias/archives/imagenes/Angelus%20Novus.jpg>

Zumthor propone una definición de arquitectura como que brota de las cosas y vuelve a las cosas, idea que se concibe como un ciclo al igual que cuando habla del proceso de proyecto como un continuo juego conjunto de sentimiento y razón, o el propuesto por Duvignaud que oscila del no-lugar al lugar o al continuo movimiento y reposo.

Otra característica a tener en cuenta en la arquitectura, que se trasluce de los textos de Zumthor, es la sencillez para permitir el adentrarse en la esencia de las cosas.

Pero “¿qué hace el hombre al hacer arquitectura y que hace del hombre la arquitectura?”, se pregunta Morales. Cuestiones que parecen influencia de Maturana, y que desde mi punto de vista, al hacer arquitectura la finalidad debería ser el crear un lugar para el ser humano. Y lo que la arquitectura le hace al ser humano al hacer arquitectura es otorgarle un lugar capaz de, a su vez, conformar, tener la posibilidad de crear lugares.

Arquitectura que debe poner marcos para que surja nuestro mundo, como indica Morales como una de las finalidades de la arquitectura, aunque hoy en día con el gran número de materiales translúcidos, se pierden los límites del interior-exterior, quedándonos, por tanto, sin marcos, sin un mundo que surge a partir de un límite...difuminándonos.

Morales propone que **ex-sistencia es la posibilidad de estar fuera de donde se está**, al igual que *disidir* que es estar apartado del lugar de donde se está, o *parar* que lleva asociados el movimiento y el reposo. Estas propuestas están muy relacionadas con la que Pardo indica,

cuando propone el vínculo del lugar con el movimiento, de que tener lugar implica estar fuera de lugar pues hay que moverse para encontrarlo.

Con lo que en esta época donde todo es movimiento se podría proponer: pararse para avanzar, pero también el plantearse la arquitectura desde y para el movimiento.

Pardo explica con claridad esta dualidad reposo-movimiento que reside en el concepto del lugar. “**Tener lugar quiere decir poder estar fuera de lugar**, tener que moverse y por tanto devenir sentido” (1992:119). Entonces la muerte, que sería el reposo absoluto, tendría el lugar absoluto (la tumba) pero, sin embargo, dejaría de tener lugar ya que dejaría de moverse pues “encontró” su lugar. Pardo dice que se volvería inteligible, es curioso que justamente se vuelva inteligible en el lecho de muerte que se le pueda “entender” cuando ya no está, cuando sólo nos queda su ausencia. “Tanto tiempo luché por conseguirte que hoy en mi lecho mis órganos yacen”²⁴

Con lo que pareciera una especie de aporía el buscar con tanta insistencia nuestro lugar, si el hallarlo implica nuestra muerte, nuestra ausencia de este mundanal ruido.

Así la muerte sería “lugar absoluto”, que ya no sería lugar pues no implicaría el reposo asociado al movimiento, ni tampoco no-lugar pues tampoco implicaría el movimiento hacia el reposo, para desplazarse en busca del lugar. Lugar que lleva asociado no-lugar como ese imposible de encontrar el lugar, pues una vez hallado es la muerte.

Si bien nombrar es *lugarizar*, como antes se mencionó, Pardo agrega que se necesita hablar para nombrar las cosas pero el hablar implica una “falta y una presunción” poniendo de manifiesto que somos seres carentes, afectados y necesitados de hablar para llegar a las cosas aunque nunca se puedan tocar, quedando latente una distancia entre nosotros y el mundo exterior.

Al igual que la arquitectura que al dibujarla, plasmarla en planos y sobre todo al construirla evidencia un “tener que hablar”, un tener que materializar las ideas, las cuales será difícil que lleguen a “tocar” o ser tocadas. Se podría interpretar la materialización de las ideas como la muerte de las mismas.

El No-lugar también se podría interpretar como una separación, pues nos adentramos en una nada que nos une con el todo pero que nos aleja de nosotros mismos, del aquí, conduciéndonos hacia, no-lugar como flujos donde solo existe el movimiento del *sin-lugar*. Quizás el no-lugar es cuando el lugar está más lejano de su “lugar originario”; se podría entender no-lugar como una máxima distancia, es decir, cuando el lugar está más lejano de lo que quiere ser, parafraseando a Louis Kahn.

²⁴ Epitafio de Marien Frías. “Tanto luché por conseguir tenerte, que hoy en tu seno mi órganos yacen. Eres tú, tierra, mi lecho de muerte donde mis versos de nuevo renacen. Son tus entrañas arena templada, y es tu silencio un poema profundo. Quiero estar siempre aquí enterrada entre tu corazón y entre mi mundo. Une tierra a los míos tus sentimientos y hagamos la canción que ellos esperan. No quiero por mí llantos ni lamentos, sólo, que me recuerden y me quieran”.

Para el Pardo el lugar depende del movimiento. Afirma que el movimiento se produce a partir de un movimiento originario que desplazó a las cosas de sus lugares, por lo que el lugar depende del movimiento y tener lugar implica estar en movimiento, implica la continua búsqueda del lugar, pues si se encontrara sería el reposo absoluto.

Así tener lugar implica estar fuera de lugar y por tanto tener que moverse. Se observa como estas polaridades, aparentemente opuestas, conviven teniendo una estrecha relación o vínculo. Al igual que la arquitectura donde conviven la esencia del reposo y el movimiento.

Arquitectura como capaz de generar, de aspirar a la formación de lugares que en sí llevan asociados el movimiento, su búsqueda. Arquitectura como cobijo del reposo en movimiento, del lugar que se mueve en un movimiento continuo para encontrar su lugar. **Arquitectura como envolverencia del reposo y del movimiento, de lugar y del no-lugar que conviven.**

Arquitectura de “paso”, como cobijo de paso hacia otra arquitectura, hacia el mañana, hacia la muerte. Arquitectura tan efímera como nuestras vidas. Arquitectura que nos acoge en esos “instantes” en que paramos para contemplar justamente nuestro paso del tiempo.

Nadie está aquí! Ni siquiera en nuestra muerte, pues nuestra alma se separa todavía más de nuestro cuerpo. Estamos de paso, y es en los lugares donde nos damos cuenta de esto, donde nos miramos hacia adentro y hacia afuera, donde convivimos, donde compartimos, lugares que hacen posible un dónde habitable. Lugares como cruce de caminos, como parajes de encuentro de reposo asociados al movimiento de seguir buscando.

Pero estamos siempre buscando nuestro lugar y olvidándonos con frecuencia del lugar del ahora, del aquí. Queremos aferrarnos a un lugar que no existe. Somos puro pasar, constante devenir, movimiento perpetuo que intentamos aferrar a un lugar ya sea una ciudad o una casa.

Así, la arquitectura surge para cobijar el reposo del movimiento, para darle quietud o reposo a un constante devenir, es por esto su esencia compleja (y simple también), por ello su convivencia con las más fuertes o provocadoras dicotomías: el movimiento y el reposo!

Arquitectura que por supuesto es un arte, y si quiere ser llamada como tal, pues arte es lo que está más allá, lo innumerable, lo absolutamente ilimitado, nos debe a invitar a soñar recordándonos que estamos vivos.

Arquitectura como envolverencia de lo “in-volvente”, como cobijo del constante devenir!!

Cuando Platón afirma que el Lugar es la “nodriza del devenir”, desde mi punto de vista es la definición o interpretación que más se le aproxima a esa dualidad en su esencia. Esa dualidad que debe poseer el arte, **que encierra lo tangible y nos hace soñar con lo intangible**, capaz de cobijar seres tan complejos, completos como los seres humanos, en el encuentro de la dicotomía alma-cuerpo.

1.2. Pliegue del Lugar al No-Lugar.

1.2.1. El pliegue.

*Más allá de la luz está la sombra,
y detrás de la sombra no habrá luz
ni sombra. Ni sonidos, ni silencio.
Llámale eternidad, o Dios, o infierno.
O no le llames nada.
Como si nada hubiera sucedido.*

Los sinónimos. Francisco Brines. (1999:182).

Y así, más allá de la luz, más allá de lugar está el no-lugar, ambos se suceden por medio de un pliegue que los une fundiéndolos el uno con el otro.

El pliegue, indica Deleuze, como lo diferencia el Barroco, se da según dos direcciones o dos infinitos, como si el infinito, indica, tuviera dos pisos. Así, distingue entre los repliegues de la materia y los pliegues del alma. Y se pregunta si existe un pliegue entre los dos pliegues.

Deleuze manifiesta que Descartes cae en un error al señalar como separabilidad la distinción existente entre las partes, reivindicando la teoría de Leibniz según la cual **“dos partes de materia realmente distintas pueden ser inseparables**, como lo demuestran no sólo la acción de los circundantes que determinan el movimiento curvilíneo de un cuerpo, sino también la presión de los circundantes que determinan su dureza (coherencia, cohesión) o la inseparabilidad de sus partes”, (...) así, continua diciendo que “la división del continuo no debe ser considerada como la de la arena en granos, sino como la de una hoja de papel o la de una túnica en pliegues, de tal manera que puede haber en ella una infinidad de pliegues, unos más pequeños que otros, sin que el cuerpo se disocie nunca en puntos o mínimos” (Pacidius Philalethi, C, págs., 614-645. Citado en Deleuze 1989:14)

“Siempre hay un pliegue en el pliegue, como también hay una caverna en la caverna. La unidad de materia, el más pequeño elemento de laberinto es el pliegue, no el punto, que nunca es una parte, sino una siempre extremidad de la línea”. Deleuze (1989:14)

Al igual que lugar/no-lugar no se separan sino que se van plegando en sucesivos ciclos, existiendo un interior, un pliegue y un exterior.

Deleuze indica que el pliegue siempre remite a otros pliegues, pero para pasar de un nivel a otro, es necesario una determinación externa o la acción directa del ambiente, sin lo cual habría que detenerse.

Con lo que la interiorización del exterior conformaría los lugares y al producirse un pliegue e ir hacia la exteriorización de lo interno se podría afirmar que el lugar se *deslugariza* denominándose no-lugar, pues lo que estaba en el interior es vertido hacia el afuera

perdiendo su lugar hasta que con una reflexión, se forma a través del pliegue un lugar al interiorizarlo. “La inclusión, la inherencia, es la causa final del pliegue” (Deleuze. 1989:34).

“El pliegue siempre está entre dos pliegues, y ese entre-dos-pliegues parece pasar por todas partes: ¿entre los cuerpos inorgánicos y los orgánicos, entre los organismos y las almas animales, entre las almas animales y las razonables, entre las almas y los cuerpos en general?” (Deleuze. 1989:14)

Deleuze afirma que el despliegue no es lo contrario del pliegue, ni su desaparición, sino “la continuación o la extensión de su acto, la condición de su manifestación” (1989:50). Con lo que en este despliegue, extensión del acto, los lugares siguen existiendo en los no lugares y viceversa.

Y al igual que las mónadas de Leibniz que como unidades individuales sin embargo, expresan la totalidad del mundo en su conjunto, también los lugares están contenidos en los no-lugares y viceversa, pues como expresa Paul Éluard: “existen otros mundos pero están en éste”. Así, siempre se suceden el lugar y el no-lugar estando ambos contenidos en un mismo mundo, en un mismo ciclo, que se puede comparar a la cinta de Moebius.

Como el alma y el cuerpo que expresan el Mundo, también el lugar y el no-lugar están e implican nuestro mundo....y el inspirar y el expirar nuestra respiración.

Y si bien son diferenciables el lugar y el no-lugar no son separables....” como han dicho los estoicos, **nada es separable o está separado, sino que todo conspira, incluidas las sustancias entre sí, en virtud de los requisitos**” (Deleuze. 1989:76). Y si bien debo tener un cuerpo para cobijar la parte oscura, también la clara está inmersa allí. Pues lo claro está inmerso en lo oscuro, como el lugar está inmerso en el no-lugar.

Así, al igual que el despliegue no es lo contrario del pliegue sino, el movimiento que va de un pliegue a otro. Al igual, los lugares y no-lugares no son separables, sino que se van plegando y replegando los unos en los otros formando y deformando, a través de la arquitectura, y sobre todo a través de nosotros, lugares y no-lugares.

Se destaca la característica de **pertenencia** pues el lugar se pliega sobre el no-lugar y el no-lugar sobre el lugar, no existiendo acción entre uno y otro sino “pertenencia”, al igual que entre “los dos pisos” de Leibniz.

Pero, “¿por dónde pasa el pliegue?” se pregunta Deleuze (1989:154) a lo que responde que “no sólo pasa entre las esencias y los existentes. Por supuesto, también pasa entre el alma y el cuerpo, y ya pasa entre lo inorgánico y lo orgánico en lo que concierne a los cuerpos, y, además, entre las “especies” de mónadas en lo que concierne a las almas. Es

un pliegue extremadamente sinuoso, un zigzag, un enlace primitivo no localizable. E incluso hay regiones en esta zona en las que el vínculo es sustituido por un lazo más débil, instantáneo”.

Aunque parafraseando a Leibniz, es importante destacar la dificultad de distinguir dónde empieza lo sensible y lo razonable....pero existe diferencia entre lo grande y lo pequeño, lo sensible y lo insensible....Y al igual que la racionalidad se sirve de la irracionalidad para constituirse como tal, como indica Benjamin, también el lugar se sirve del no-lugar para constituirse como tal.

Y aunque se vayan descubriendo nuevas maneras de plegar al igual que nuevas envolturas, como indica Deleuze en el final de su obra *El pliegue* (1989:177)”seguimos siendo *leibnizianos* porque siempre se trata de plegar, desplegar, replegar”.



Imagen: Calveen office project in Amersfoort, the Netherlands, 2000. MVRDV.
Fuente de la imagen: <http://www.arquinauta.com/>

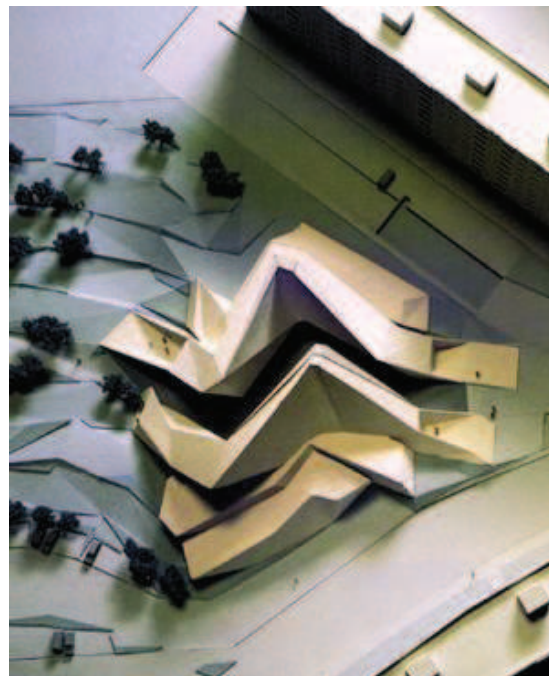


Imagen: Concurso para Iglesia del jubileo, Roma 1996 Eisenman. Fuente de la imagen: <http://soniabove.altervista.org/diariodibordo.html>

Esta relación del pliegue con lugar / no-lugar, también con interior / exterior, implica directamente a la arquitectura como comunicación entre interior / exterior un adentro que tiene que con-mover para llevarnos al afuera y un afuera del que nos sintamos atraídos por la arquitectura con-movidos a adentrarnos en ella.

Pero cuidado porque este “pliegue”, que une interior con exterior, a veces también, como sucede en la arquitectura barroca, según Deleuze, puede producir una escisión entre la fachada y el interior. Con lo que el problema no es cómo acabar un pliegue, sino cómo continuarlo, cómo llevarlo hasta el infinito, ya que además de afectar a las materias, determina la forma, convirtiéndola en una expresión.

Con lo que se sostiene que el lugar y el no-lugar pertenecen a una totalidad en la que ambos se implican formando pliegues. Pliegue como continuidad del material y espacial, que aunque cambie de dirección, de tamaño, de escala... sin embargo pertenece siempre a un mismo elemento y resalta por sobre todo su sencillez ligada a la totalidad “como si nada hubiera sucedido”, como indicaba Brines, en este *pliegue que sigue al pliegue*, traspasando los límites físicos de la arquitectura y uniéndolo todo en un “continuum”.

*À des heures et sans que tel souffle l'émeuve
Toute la vétusté presque couleur encens
Comme furtive d'elle et visible je sens
Que se dévêt pli selon pli la pierre veuve.*

Plie selon plie, **pliegue según pliegue**, es la expresión que Mallarmé utiliza en el primer cuarteto del “Remémoration d'amis belges” y que Boulez transforma en una obra musical. *Pli selon pli*, como la hipótesis que aquí se plantea donde dentro del lugar está el no-lugar y ambos se suceden como un ciclo, como un faro. Siempre en movimiento pero en reposo. Lugar que se transforma en no-lugar y después vuelve a ser lugar, pero este movimiento le ha hecho cambiar.

Se pone de manifiesto la importancia del otro para dar valor, el otro como reflejo donde nos podemos ver y nos *lugariza*; **El otro** que nos conduce del no-lugar hacia el lugar. Como el espejo que plantea Foucault en el que me veo donde no estoy y a la vez abre un espacio virtual detrás del espejo, convirtiendo al lugar real en una especie de retorno, pues me miro y me descubro ausente en el lugar que estoy puesto que me veo allá, y es a partir de esta mirada que vuelvo sobre mí empezando a reconstituirme allí donde estoy.

Ese efecto sucede en el pliegue, donde una misma banda se pliega produciendo un efecto de espejo mirándose sobre sí misma que es a la vez utopía, pues le hace ver cosas que no existen y a la vez produce un efecto de heterotopía, ya que es un lugar real que la transforma; y es al mirarse cuando se descubre y comienza a partir del efecto de “retorno” a re-descubrirse y a convertirse de nuevo el lugar en lugar, que no será el mismo tras este quiebre, pero seguirá siendo lugar, teniendo su esencia, su capacidad de albergar.

Al igual que Zumthor define arquitectura como lo que brota de las cosas y vuelve a ellas, produciéndose también una especie de re-pliegue.

Pliegue que se puede asimilar al giro de Orfeo hacia Eurídice, como relata Ovidio en el libro décimo de *Las Metamorfosis*, cuando ascendiendo por el camino que conducía a la pareja de la zona de las sombras hacia la luz, Orfeo, olvidando lo pactado con los dioses del Hades se gira hacia Eurídice, y en ese giro su amada se desvanece y Orfeo se queda abrazando la nada, pasando de la presencia a la ausencia.

1.2.2. El volverse de Orfeo hacia Eurídice.

“La mirada de Orfeo es así, el momento extremo de la libertad, momento en que se vuelve libre de sí mismo y, acontecimiento más importante, que libera a la obra de su preocupación, libera lo sagrado contenido en la obra, da lo sagrado a sí mismo, a la libertad de su esencia, a su esencia que es libertad (la inspiración es por esto el don por excelencia). Todo se juega entonces en la decisión de la mirada. En esa decisión se aproxima al origen por la fuerza de la mirada que libera la esencia de la noche, que aleja la preocupación, interrumpe lo incesante descubriéndolo: momento del deseo, de la despreocupación y de la autoridad”. Blanchot. *El espacio literario*. (1992:165)

A partir de este volverse Orfeo hacia Eurídice²⁵, se puede comprender la metáfora del pliegue del lugar al no-lugar afín de ir más allá, hacia el no-lugar y en el no-lugar buscar el lugar.

Un no-lugar podría esbozarse como el giro de Orfeo hacia Eurídice, este movimiento, este acto de volverse, de mirar hacia atrás en busca del anhelo de lo prohibido, de lo que ya no puede ser ni será porque al contemplarlo se transforma en nada. Giro o pliegue que también se da en el lugar.

“¡Qué extraño animal es el hombre! Nunca está en lo que tiene delante!”. Unamuno. *Niebla* (2000:256).

Así, en el lugar se tiende a ir hacia el no-lugar y en el no-lugar hacia el lugar, produciéndose este pliegue de uno a otro, que ni siquiera forman las dos caras de una misma moneda, sino que más bien se le asemeja al ciclo que sigue la cinta de Moebius con solo una cara donde co-existen lugar y no-lugar.

Giro de Orfeo hacia Eurídice como el giro de volverse hacia lo que no se tiene, hacia lo prohibido como característica inmanente del ser humano.

Imagen: Orpheus and Eurydice. G. Kratzenstein-Stub, 1806.

Ubicación: NY Carlsberg Glyptotek, Copenhagen.

Fuente de la imagen:

http://tejiendoelmundo.files.wordpress.com/2009/07/orfeo_euridice.jpg



²⁵ Además de las múltiples pinturas, algunas de las representaciones más famosas del mito de Orfeo son: la ópera de Claudio Monteverdi *L'Orfeo, favola in musica* (1607) una de las primeras de la historia. Gluck también con *Orfeo y Eurídice*. El poema de Quevedo *Un Orfeo Burlesco. Los sonetos a Orfeo* de Rilke. Y la trilogía de Cocteau basada también en este mito

Quizás un no-lugar esté ligado con el movimiento, el deseo (*desiderare*) como una continua búsqueda de algo que ya poseemos, que tenemos en nuestro interior en forma de ausencia pero que somos incapaces de ver...No-lugar como instante efímero de búsqueda de deseo, de aspiración-a, de llegar-a.

No-lugares vacíos de sentido pero llenos de búsquedas de querer “volverse”, querer pertenecer al deseo de desear. Relacionados con la incertidumbre, el no-saber. En el fondo son actos de sinceridad pues se confirma la duda, en estos espacios de “flujos”, por y para el movimiento, la prisa, el sin-ser....cobijos de no-tiempo, envoltorios sin presente ni pasado.

...Y siempre ha existido la instancia del no-lugar pero quizá es ahora cuando su materialización se ha hecho más evidente que nunca.

Finalmente, tanto un re-plegarse sobre sí mismo: Interiorizándose y, por tanto, aislándose del exterior, es lo mismo que exteriorizarlo todo alejándose de su interior y por tanto aislándose. Romperse hacia fuera o romperse hacia adentro. **Explosión e implosión....** dos formas distintas de estallar que conducen del lugar al no-lugar o del no-lugar al lugar.

No lugares que sólo remiten a un flujo sin presente ni pasado pero que se vuelven a plegar para ofrecer un lugar, siendo este nuevo pliegue una consecuencia de nuestra “domesticación del no-lugar” o capacidad de “crear lazos” dotándolo de sentido.

Así, el lugar se “pliega” o se quiebra, saliéndose de su quicio, de su ciclo “natural” para doblarse hacia un sector de las sombras. Y tras este quiebre se vuelve a producir otro giro del no-lugar al lugar, que como el faro, sigue de nuevo inmerso en el movimiento circular que nos alumbra de nuevo con su luz.

Sin embargo, “no es la luz lo que importa en verdad, son los 12 segundos de oscuridad”, es sólo a partir del no-lugar, de sumergirnos en la oscuridad cuando podremos apreciar la luz, la presencia de los lugares.

Aunque también cambie rápido el mundo
como formas de nubes,
todo lo acabado regresa
a su origen remoto.

Por encima del cambio y la marcha,
más amplio y más libre,
resuena aún tu preludio,
oh dios de la lira.

No se ha reconocido el dolor
ni se ha aprendido el amor
y lo que nos aleja en la muerte

no ha sido develado aún.
Sólo el canto sobre la tierra
santifica y celebra.

Rainer Maria Rilke. *Sonetos a Orfeo. Soneto XIX.* (2002:109).

1.3. No – Lugar y Arquitectura.

Se pretende revisar en este apartado teorías y reflexiones acerca del no-lugar y la arquitectura. Se han sintetizado en cinco puntos donde ambos conceptos se van relacionando en su unión y des-unión pudiéndose observar sus significaciones desde distintos puntos de vista dados por autores diversos.

Los cinco ítems propuestos son:

- 1.3.1. Movimiento.
- 1.3.2. Fuera-de. Exilio. Extranjero.
- 1.3.3. Fragmentación. Sin-límite. Indeterminado.
- 1.3.4. Consumo. Comunicación. Economía.
- 1.3.5. Ausencia. Sinlugar. Sin sentido. Olvido.

Al igual que con los puntos en común que se vio en el lugar y arquitectura, aquí también muchas teorías pueden asociarse a más de un ítem.

1.3.1. Movimiento.

En este primer ítem se revisará el movimiento desde el andar como proponen de Certeau y Careri, desde la continua *territorialización* que enuncia Deleuze y desde un lugar que refleja o representa otros lugares como sugieren Foucault y Smithson.

Michel de Certeau. *Andar es no tener un lugar.*

El objetivo de Michel de Certeau con su libro *La invención de lo cotidiano* es sacar a la luz los modelos de acción característicos de los que están en la condición de dominados. Para lo que habla de una triple extrañeza: la del especialista por la vida común, la del científico por la filosofía y la de un alemán por la lengua inglesa, que corresponden a maneras accidentales de ser “extraño fuera de su sitio”. Comenta que al hacer filosofía se es como los salvajes que escuchan cómo se expresan los hombres civilizados haciendo una falsa interpretación.

Y subraya, no la posición que tienen los profesionales entre los salvajes, sino la de ser un “extraño” en lo suyo, un “salvaje” en el ambiente de la cultura ordinaria. Pero como no se “sale” de este lenguaje, no existiendo otro lugar desde donde poder interpretarlo, de Certeau subraya el hecho de **“ser un extraño en el interior pero sin exterior y, en el lenguaje ordinario, de “tropezar contra sus límites”** (1996:18). Aunque, las escrituras de estas lógicas diferentes están ubicadas en lugares tan evidentes que no se ven (como la “carta robada” de Poe).

Y es que las maneras de habitar, ya sea una casa o una lengua, son muy distintas en cada una de las culturas y se insinúan en las diferentes imposiciones, tanto de las construcciones como de la lengua, creándose una especie de “espacio de juego” donde utilizar el orden imperante del lugar o la lengua.

El autor presenta una “tercera posición” situada entre la práctica y la teoría, de un **“conocimiento que no se conoce”** (1996:81), tratándose de un conocimiento que los sujetos no reflexionan pues lo presencian sin poder apropiárselo, siendo finalmente los inquilinos y no los propietarios de su propia habilidad práctica. Este conocimiento lo asemeja a los pintores o poetas cuya habilidad sólo es iluminada por un intérprete en sus discursos, siendo este conocimiento “no es de nadie” siendo una “condición de posibilidad de prácticas técnicas o doctas”.

A partir de aquí, de Certeau reivindica la *narratividad* como una “función necesaria”, explicando que una teoría del relato es indisoluble a una de las prácticas y será esta “habilidad de contar”, este narrar las prácticas, la que anude a las “artes del decir” con las “artes del hacer”, prácticas que se producen en el campo verbal y en el de las acciones.

El autor señala, que el relato, más que ajustarse a la “posible realidad”, crea un “**espacio ficticio**” alejándose de lo real o hace como si se apartara de él. Este **arte de la narración** “**finge ser su otro**” con la “descripción” historiográfica y “modifica su autoridad sin reemplazarla con otra. **Carece de discurso propio**. No tiene expresión propia. Practica el “**no lugar**”.

Pero, para comprender la relación del relato con las tácticas es necesario, descubrir un modelo científico más explícito, en el que la teoría de las prácticas tenga como forma una manera de contarlas. Así, a partir de la narrativa de Deleuze, afirma de Certeau que el relato “no expresa una práctica. No se limita a expresar un movimiento. Lo *hace*.” (1996:90).

De Certeau establece un paralelismo entre el hablar y el andar, así dice que hay un acto de andar que lleva consigo el apropiarse y asumir la ciudad, como el acto de hablar implica el apropiarse y asumir una lengua.

Para el autor **los pasos** son “**hechuras de espacios**” son lo que “tejen los lugares”, siendo los sistemas que hacen ciudad pero carecen de “receptáculo físico”, **no se “localizan” se “espacializan”** (1996:109).

Estos pasos pueden registrarse en “mapas urbanos” para poder ver las huellas y sus trayectorias, lo cual remite, al igual que las palabras, a la ausencia de algo que ya ha pasado.

El andar o “el espacio de la enunciación peatonal”, según de Certeau, presenta tres características: lo presente, lo discontinuo y lo fático.

Siguiendo su paralelismo entre el lenguaje y el andar, de Certeau pone de manifiesto como los “tropos” de la retórica, la sinécdoque, el asíndeton, proporcionan modelos e hipótesis para que el análisis cuente con maneras de poderse apropiar de los lugares.

Sin embargo, el espacio geométrico de los urbanistas y arquitectos, al igual que el de los gramáticos y lingüistas, para disponer de un nivel normal y normativo donde referir las desviaciones del “sentido figurado”, funciona, señala el autor, como el “sentido propio”, es decir, desprovisto de figura retórica, siendo imposible encontrarlo en el uso corriente verbal o peatonal.

El autor señala que si existe un paralelismo es porque el desenvolvimiento discursivo de la enunciación (verbalizado, soñado o andado) se organiza a partir de la relación entre el lugar de donde sale (un origen) y el no lugar que produce (una manera de “pasar”).

Por tanto, define “**andar es no tener un lugar**”. Puntualiza que el andar es “un proceso indefinido de estar ausente y en posesión de algo propio”, así, el vagabundeo, que multiplica y

reúne la ciudad, hace de ella una “inmensa experiencia social de la privación de un lugar”, estando la identidad provista por este lugar simbólico al existir tanta desigualdad entre los habitantes, sin embargo existe sólo una pululación de ellos, “un universo de sitios obsesionados por un no lugar o por los lugares soñados” (1996:116).

Según el autor, las relaciones que se producen entre el sentido del andar con los sentidos de las palabras albergan dos tipos de movimientos, en apariencia contrarios: uno de exterioridad: “**andar es hallarse fuera**”, y otro de interioridad que implica una movilidad bajo la estabilidad significativa.

De Certeau hace una referencia a “los espacios brutalmente iluminados por una razón extraña” donde los nombres propios abren reservas de significaciones ocultas y familiares, impulsando movimientos, “como vocaciones y llamados que cambian y modifican el itinerario al darle sentidos (o direcciones) hasta ahí imprevisibles. **Estos nombres crean un no lugar en los lugares**; los transforman en pasos”. (1996:116).

Estos “nudos simbolizadores” según el autor, se basan en tres funcionamientos distintos pero conjugados, de las relaciones entre prácticas espaciales y prácticas significantes: “lo creíble, lo memorable y lo primitivo”; refiriéndose a lo que autoriza, lo que se repite y lo que se halla estructurado y tiene un origen infantil, respectivamente. Estos tres “dispositivos simbólicos”: la leyenda, el recuerdo y el sueño, vuelven habitable o creíble el lugar con una palabra, recuerdan o evocan los fantasmas y en la medida en que nombran y que alternan la identidad funcionalista al desprenderse de ella, “crean en el lugar mismo esta erosión o **no lugar** que socava la ley del otro” (1996:118).

Lo que produce “este **exilio caminante**” es el contraste de lo antiguo que falta en el lugar cercano. Y es posible medir la importancia de estas prácticas significantes (contar leyendas) como “prácticas capaces de inventar espacios”, al igual que las fotos de viajes que sustituyen y se transforman en leyendas del lugar de partida. Así, estos relatos de lugares son “trabajos artesanales” ya que están hechos con “vestigios de mundo”.

De Certeau pone de manifiesto que los “**lugares vividos son como presencias de ausencias**”. Lo que se muestra señala lo que ya no está: “*vea usted, aquí estaba...*”, pero eso ya no se ve (1996:121) así, define los lugares como “**historias fragmentadas y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo**, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico, en fin simbolizaciones enquistadas en el dolor o el placer del cuerpo”.

Los relatos cada día atraviesan lugares, seleccionándolos y reuniéndolos en un mismo tiempo, “**son recorridos de espacios**” (1996:127).

Así, los relatos regulan los cambios de espacios precisando el tipo de paso que nos lleva de un lugar a otro, siendo todo relato “un relato de viaje”. Los relatos hacen un trabajo que transforma los lugares en espacios o los espacios en lugares” (1996:130) organizando los distintos tipos de relaciones cambiantes que mantienen unos con otros.

De Certeau se pregunta por la coordinación entre un hacer y un ver en el lenguaje ordinario, y propone que con una base en las narraciones cotidianas existe una relación entre el itinerario o serie discursiva de operaciones y el mapa o asentamiento totalizador de observaciones.

Y allí **donde los relatos desaparecen habrá**, señala el autor, una **“pérdida de espacio”**. Ya que si le faltan narraciones al grupo o al ser humano, se sufre una regresión hacia la experiencia “inquietante, fatalista, de una totalidad sin forma, indistinta, nocturna” (1996:136). Por tanto, se ha de prestar especial atención a las fronteras, a los límites. Pues cuando el individuo pierde su sitio “nace como sujeto”, y el lugar que antes le fijaba una lengua cosmológica entendida como “vocación” y colocación en un orden del mundo, se convierte en una “nada”, una especie de vacío, que empuja al sujeto a dominar un espacio, al plantearse a sí mismo como “productor de escritura”.

Pero a partir del aislamiento del sujeto, el lenguaje se objetiva debiendo ser fabricado, “escrito”. Estas producciones de lenguaje tienen algo fantástico, no por la indecisión de algo real que aparecería en los límites, sino por la relación entre los dispositivos que producen simulacros y la ausencia de otra cosa. Así, en estas ficciones novelescas no hay para la escritura ni entrada ni salida, sino solamente el “interminable juego de sus fabricaciones”, por lo que **el mito expresa “el no lugar del acontecimiento, o un acontecimiento que no tiene lugar**, si todo acontecimiento es una entrada o una salida” (1996:163).

Ya Lacan con la categoría de “lalangue” relaciona el hablar con la imposibilidad de unirse, es decir, de la posibilidad del lenguaje con la imposibilidad de la comunicación que produce.

Parafraseando a Sanouillet, el autor señala (1996:164) que se trata de “*agotar* el sentido de las palabras, de jugar con ellas hasta violentarlas en sus atributos más secretos, hasta pronunciar por fin el divorcio total entre el término y el contenido expresivo que reconocemos en él habitualmente. Desde entonces, lo importante ya no es el dicho (un contenido) ni el decir (un acto), sino la transformación y la invención de dispositivos, todavía insospechados, que permitan multiplicar las transformaciones”.

Y es que el sitio desde donde se habla es “exterior” a la empresa escrituraria, teniendo lugar la elocución fuera de los lugares donde se fabrican los sistemas de enunciados.

Así, de Certeau pone de manifiesto la fractura existente entre el enunciado (objeto escribible) y la enunciación (acto de decir). Por lo que la escritura moderna “no puede encontrarse en el lugar de la presencia”, pues la práctica escrituraria nace de la diferencia entre la presencia y el sistema, formándose a partir de una fractura en la antigua unidad de la “escritura que hablaba”; por lo que tiene como condición una “no identidad para consigo misma”.

El autor señala como el postulado antiguo de la invisibilidad de lo real ha sido sustituido por su visibilidad, así hoy solo se cree en lo que se ve. **Siendo lo “real” lo que “en cada sitio, la referencia al otro hace creer”** (1996:204)

Sin embargo, existe una coincidencia primera y última entre “morir, creer y hablar”.

Al comienzo de la escritura hay una pérdida que consiste en lo que no se puede decir “una imposible adecuación entre la presencia y el signo”, así es un trabajo que siempre recomienza y tiene como principio un “no lugar” de la identidad y un “sacrificio de la cosa” (1996:212). Por lo que afirma de Certeau “la escritura sólo tiene sentido fuera de sí misma” en otro sitio, el del lector; construyendo el movimiento de estar indefinidamente ligada a una respuesta desligada, absoluta, la del otro” (1996:212)

La práctica escrituraria, precisa el autor, está ligada a la capacidad de no perder nada del tiempo que pasa, y “el cuerpo vuelve como el instante, simultaneidad de la vida y de la muerte: las dos en un mismo lugar” (1996:214).

De este andar como “hechuras de espacios”, y su relación con el narrar que nos presenta de Certeau se pasa a Careri quien en la misma línea nos recuerda el andar como el atravesar.

Francesco Careri. *Walkscapes*.

Careri en su libro *Walkscapes*, indica cómo el andar ha ido ligado al ser humano antes incluso de levantar la primera piedra, siendo el espacio del recorrido anterior al espacio arquitectónico y cómo el ser humano, por medio del andar, desde siempre ha sido capaz de transformar y construir el paisaje que lo rodeaba.

Careri recuerda que “recorrido” se refiere “al mismo acto de atravesar (el recorrido como acción de andar), la línea que atraviesa el espacio (el recorrido como objeto arquitectónico) y el relato del espacio atravesado (el recorrido como estructura narrativa)” (2007:25). Pone en valor el andar, el recorrido errático y su evolución nómada como el principio de estructuración del paisaje y como arquitectura del espacio interior. Y propone la expansión

de la arquitectura hacia el campo del recorrer los espacios públicos metropolitanos afín de investigarlos y hacerlos visibles para una comprensión hacia el *llenarlos de significados* más que *llenarlos de cosas*.

Y del movimiento de los pasos de Careri se pasa al del devenir, a la continua desterritorialización que expone Deleuze.

Deleuze. Desterritorialización.

Deleuze propone una filosofía del **devenir**, entendido éste como el proceso de llegar a ser, y define el devenir como un movimiento perpetuo: un **flujo**.

En su texto "lógica del sentido"(1969), parte con la imagen de Alicia, que crece y es más grande de lo que era en cinco minutos, pero a su vez es más pequeña de lo que será en cinco minutos, con lo que al mismo tiempo deviene grande y pequeña. De aquí hace una extrapolación al devenir como presente esquivo, por tanto, la imagen del presente sin lugar. Devenir como una energía en permanente transformación que se mueve en una dirección.

Deleuze empieza a nombrar la realidad de un modo alternativo, siendo el espacio donde el flujo transcurre. El devenir también lo asocia al flujo como condición que fluye en un territorio. Por tanto, el flujo determina territorios alternativos y procesos de determinados flujos que permiten salidas y entradas a un territorio, definidas como **territorialización** y **des-territorialización**, respectivamente.

Afirma que el deseo es la disposición territorial por donde transcurre el flujo. Así, antes de desear cualquier cosa construyo un territorio, pues no existe un desear algo *per se*, sino lo que interesa es qué mundo construyo para generar el objeto de deseo, ¿qué paisaje construyo? se pregunta Deleuze.

El problema es el mundo por donde fluye el deseo, siendo el deseo, tanto en la territorialización como en la des-territorialización, un flujo continuo.

El filósofo habla de marcar territorios, afirmando que permanentemente estamos construyendo territorios. En el texto "Del ritornelo" escrito con Guattari, la voz o el canto se utilizan para fundar un territorio, haciendo una referencia al eterno retorno de Nietzsche.

"Un niño en la obscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción. Perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos".²⁶

²⁶ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. Mil Mesetas. Valencia, Ed. Pre-textos, 1988. Trad. José Vázquez Pérez.. Del Ritornelo, p. 318.

¿Qué es canturrear?...el hombre canta encendiendo una luz en la oscuridad del caos.

Toma la figura del nómada y del sedentario como dos formas de territorialización. El sedentario con un espacio estriado, y el nómada en un espacio liso, siendo nómada aquel que está inmóvil porque está instalado permanentemente en el viaje. Su territorio es el viaje, un territorio liso porque todo es de todos los lugares.

Recordemos que Deleuze y Guattari, en su libro *Mil Mesetas* presentan las nociones de Espacio Liso y Espacio Estriado. Caracterizándose el Espacio Liso por ser un lugar nómada donde cada punto se halla subordinado a una trayectoria, siendo un espacio amétrico, descentrado, llano y direccional donde la distribución se opera según frecuencias y en el curso del movimiento. Ejemplos de Espacio Liso son el mar, el desierto o la estepa. Y el Espacio Estriado es el lugar de lo sedentario, donde las trayectorias se subordinan a puntos, encerrándose en una determinada superficie según intervalos o rupturas asignadas, dándose fenómenos de “locación” en vez de “distribución”, el ejemplo de Espacio Estriado por excelencia es la ciudad métrica, centrada, numérica y dimensional.

Pero el problema que se plantea Deleuze es cómo, ya sea en espacios lisos o estriados, llegar a la territorialización a la codificación de los flujos. Según su texto de 1971 *Oedipe et Mille Plateaux*²⁷ define una persona como “un punto de partida para una producción de flujos, un punto de llegada para una recepción de flujos, de flujos de todo tipo; o bien una intersección de muchos flujos”, y pone el ejemplo de una mujer que según sea joven, casada o viuda llevará el cabello de maneras distintas correspondiendo con códigos distintos. Así, a través de esta codificación y territorialización finalmente se marca a las personas, que existen en la intersección de flujos

Pero el filósofo va más allá, develando que detrás de este marcar a las personas, se esconde el auténtico temor de la sociedad: “el torrente”, que define como lo que “chorrea” y no se sabe que es, algo que arrastra a esta sociedad en una especie de **desterritorialización, que hace “disolver la tierra en la que se instala”**. Tras encontrar esto algo se derrumba y no se sabe lo que es pues no responde a ningún código.

Así, el problema esencial en una sociedad es impedir que sobre ella, fluyan flujos que no pueda codificar y a los cuales no pueda asignar una territorialidad. Y ante la aparición de nuevas cosas en un primer momento “se agita el aparato represivo”, y si no se los puede codificar se intenta aniquilarlos, en un segundo momento se intenta encontrar nuevos axiomas que permitan recodificarlos. Por tanto, una sociedad está perpetuamente codificando y re-codificando, pues lo no-codificable pone en cuestión todo el cuerpo de la sociedad.

²⁷ Texto que se puede encontrar en internet: <http://www.webdeleuze.com/>

Según Deleuze lo que está en la base del capitalismo es una “conjunción de flujos descodificados y desterritorializados”, constituyéndose la sociedad sobre el negativo de todas las sociedades pre-existentes. A partir de aquí, asocia capitalismo con esquizofrenia siendo el fundamento de su relación lo que tienen en común: una comunidad que no se llega a realizar, que no tiene una forma concreta.

Especifica que el flujo y el código coexisten, no se da primero uno y después el otro. Lo que no impide que los códigos sean correlativos y que codifiquen los flujos...y el que no se deja codificar se le tacha de loco codificándole a su vez, es decir, se hace un código de código.

Pero lo más “original” del capitalismo es que ya no cuenta sobre ningún código: habiendo residuos de códigos, por lo que afirma Deleuze “ya no creemos en nada”.

Señala que, si bien “todas las territorialidades valen con relación al movimiento de desterritorialización”, sin embargo, se da una especie de “esquizo-análisis” de las territorialidades, así como de sus tipos de funcionamiento, entendiendo por funcionamiento que las máquinas *deseantes* están del lado de la gran desterritorialización, es decir del camino del deseo más allá de las territorialidades, y si desear es desterritorializarse, es necesario decir que cada tipo de territorialidad es apta para soportar tal o cual género de índice *maquínico*, siendo el índice *maquínico* lo que, en una territorialidad, sería apto para hacer huir en el sentido de una desterritorialización.

Así, Deleuze pone el ejemplo del sueño como una especie de pequeña territorialidad imaginaria, donde el dormir o la pesadilla son las *desterritorializaciones*, por lo que la desterritorialización y las *reterritorialidades* solo existen las unas en función de las otras.

Y un “índice maquínico”, en una territorialidad, es “lo que mide en esa territorialidad la potencia de huir haciendo huir los flujos”, en éste aspecto, no valen todas las territorialidades. Hay territorialidades, artificiales, entre más huya y más pueda huir huyendo, más se *desterritorializará*.

Del movimiento del codificar se pasa al que sugiere Foucault al verse representados en un lugar otros lugares, como una suerte de utopía materializada.

Michel Foucault. *Heterotopía.*

Foucault, en su conferencia “*Des espaces autres*” de 1967, manifiesta que estamos en la “época del espacio”, en la “época de lo simultáneo, de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso”.

Pero si bien, estamos en la época del espacio, señala que este espacio no es una innovación. El autor hace un recorrido espacial, que lo separa en 3 momentos:

1. El espacio de localización, que lo atribuye a la edad media. Donde existía un conjunto jerarquizado de lugares: lugares sagrados y profanos, protegidos y abiertos sin prohibiciones, lugares urbanos y rurales, supracelestes y celestes.
2. La extensión, sustituye a la localización. Según Foucault, el verdadero escándalo de la obra de Galileo no es tanto re-descubrir que la tierra gira alrededor del sol, sino haber constituido un espacio infinito, abierto, disolviendo el espacio medieval. El lugar de una cosa no era más que su punto de movimiento.
3. El emplazamiento, que en nuestros días sustituye a la extensión y se define por “la relación de proximidad entre puntos o elementos, formalmente se los puede describir como series, árboles, enrejados”.

El problema del emplazamiento se plantea, no solamente si existe lugar suficiente en el mundo para el hombre, sino como relación de proximidad: tipo de almacenamiento, circulación, identificación, clasificación. En nuestra época el espacio se nos da bajo relaciones de emplazamiento.

El espacio contemporáneo no está todavía enteramente desacralizado a diferencia del tiempo (desacralizado en el s.XIX). Existe una desacralización teórica del espacio iniciada por Galileo, pero no existe una desacralización práctica del espacio, nuestra vida está controlada por oposiciones que no se pueden modificar: espacio privado/ público, espacio familiar/social, espacio cultural/útil, espacio ocio / trabajo.

Pero Foucault indica que el espacio del que hablará es el Espacio del afuera, indicando que se podrían describir los distintos tipos de emplazamientos buscando las relaciones que existen entre ellos, distinguiendo:

- Emplazamientos de Pasaje: las calles, trenes.
- Emplazamientos de Detención provisoria: cafés, cines, playas.
- Emplazamientos de Descanso: casa, habitación, cama.
- Emplazamientos que están en relación con todos los otros emplazamientos, de tal modo que suspenden, neutralizan e invierten el conjunto de relaciones, “Espacios que están entrelazados con todos los otros y que contradicen, sin embargo todos los emplazamientos”. Los clasifica en dos tipos: Utopías y Heterotopías.

UTOPIÁS:”Son **emplazamientos sin lugar real**. Mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o inversa. Es la sociedad misma perfeccionada o es el reverso de la sociedad, pero, de todas formas, estas utopías son espacios fundamental y esencialmente irreales”.

HETEROTOPÍAS: **Lugares reales**, diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de **contra-emplazamientos**, especies de **utopías realizadas** en las cuales los emplazamientos reales, es decir, **todos los otros emplazamientos reales que se**

pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez: representados, cuestionados e invertidos. Especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean localizables.

Entre las utopías y heterotopías existe una experiencia mixta que el autor denomina EL ESPEJO: que es una utopía, ya que es un lugar sin lugar, pues me veo donde no estoy, se abre un espacio virtual detrás de la superficie que ocupa. Pero es también una heterotopía porque existe y convierte al lugar que ocupo, cuando me miro en el vidrio en absolutamente real, se produce un “efecto de retorno” ya que me miro y me descubro ausente en el lugar que estoy, puesto que me veo allá, y es a partir de esta mirada que “recae sobre mí” del fondo de ese espacio virtual que está del otro lado del vidrio cuando vuelvo sobre mí y “empiezo a poner mis ojos sobre mí mismo y a reconstituirme allí donde estoy.

El autor para responder a la pregunta que formula ¿a las heterotopías cómo se las podría describir, qué sentido tienen?, habla de la *heterotopología*, una descripción sistemática que tenga por objeto en una sociedad el análisis de estos espacios diferentes. Para describirlas establece 6 principios:

1. Primer principio: “No hay probablemente una sola cultura en el mundo que no constituya heterotopías”. A pesar que las heterotopías son muy variadas, se pueden clasificar en:
 - 1.1. Heterotopías de crisis. Se dan en sociedades “primitivas”, son lugares privilegiados, sagrados o prohibidos reservados a los individuos en estado de crisis: adolescentes, mujeres en momento de la menstruación, viejos, parturientas, etc. En nuestra sociedad estas heterotopías están desapareciendo aunque todavía quedan algunos restos: servicio militar, “viaje de bodas” para que las muchachas sean desfloradas en “ninguna parte”. Estas heterotopías han sido reemplazadas hoy día por:
 - 1.2. Heterotopías de desviación, para personas cuyo comportamiento está desviado con respecto a la media o a la norma exigida: asilos, psiquiátricos, prisiones, los geriátricos.
2. Segundo Principio: “Cada heterotopía tiene un funcionamiento preciso y determinado en la sociedad, y la misma heterotopía, según la sincronía de la cultura en la que se encuentra, tiene un funcionamiento u otro”. Ejemplo: el cementerio.

3. Tercer principio. “La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles”. Como: el teatro, el cine o el jardín, como ejemplo más antiguo.

4. Cuarto principio. “Las heterotopías están, las más de las veces, asociadas a cortes de tiempo; es decir, operan sobre lo que se podría llamar por pura simetría, *heterocronías*. La heterotopía empieza a funcionar plenamente cuando los hombres se encuentran en una especie de ruptura absoluta con el tiempo tradicional”, ej: cementerio.
 - 4.1. Heterotopías del tiempo que se acumulan al infinito, como: los museos, bibliotecas. Idea de construir un lugar fuera del tiempo para acumular perpetua e indefinidamente el tiempo en un lugar inamovible.
 - 4.2. Heterotopías ligadas al tiempo en lo que tiene de fútil, pasajero, precario, según el modo de fiesta, como las ferias (emplazamientos vacíos en el límite de las ciudades), o las ciudades de verano.

5. Quinto principio: “Las heterotopías suponen siempre un sistema de apertura y uno de cierre que, a la vez, las aíslan y las vuelven penetrables”. O bien uno se halla allá confinado como las prisiones o las barracas, o bien hay que someterse a ritos y purificaciones. Solo se puede entrar con un permiso y una vez que se han completado una serie de gestos. Pueden ser de purificación religiosa como los hammam musulmanes o higiénicos como las saunas escandinavas. Otro ejemplo, los moteles.

6. Sexto principio: “Las heterotopías son, respecto del espacio restante, una función. Ésta se despliega entre dos polos extremos:
 - 6.1. crear un espacio de ilusión, que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real, todos los emplazamientos en el interior de los cuales la vida humana está compartimentada. Ej: prostíbulo.
 - 6.2. crean otro espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien ordenado, como el nuestro es desordenado, mal administrado y embrollado. Ej.: las colonias.

El barco sería la heterotopía por excelencia: “un pedazo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive él mismo, que está cerrado sobre sí mismo y al mismo tiempo librado al infinito del mar”. Barco como la más grande reserva de imaginación.

Ahora se propone pasar del movimiento de las heterotopías como todos los lugares que son capaces de representar, cuestionar e invertir al que se produce en un lugar con las imágenes que puede llegar a traer de otros lugares a los que no se parece en nada.

Robert Smithson. *Non – Sites*.

Robert Smithson, en su texto “A provisional theory of Non-sites”²⁸ (1968), para llegar al concepto de *non-site*, parte explicando que el plano de una calle, de una casa o un plano topográfico, son “imágenes bidimensionales lógicas” y se diferencian de las “imágenes naturales o realistas” en que raras veces tienen parecido con aquello que representan, por lo que serían “metáforas bidimensionales”.

Ahora bien, llevando esta idea a las tres dimensiones, llega al concepto de “Non-site” (*an indoor earthwork*) mediante esta metáfora dimensional donde **un sitio puede representar a otro sitio que no se parece en nada**, (*this dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it – this is The Non-Site*).

Después menciona lo que sería un “itinerario ficticio” al llegar al sitio del no-sitio, donde este itinerario se convierte en inventado, artificial, pudiéndose llamar un “no-viaje de un sitio a un no-sitio”

Smithson pone el ejemplo de llegar al campo de aviación, donde se descubre que es artificial la forma del hexágono representada en el plano, y que éste fue trazado en términos de fronteras estéticas más que fronteras políticas o económicas.

Para finalizar este breve pero intenso texto, el autor define su “pequeña teoría” como provisional y factible de ser abandonada en cualquier momento, ya que, según comenta, “las teorías como las cosas también son abandonadas” y concluye afirmando que las teorías que son eternas son dudosas.

Smithson anteriormente, en un libro que data del 1967²⁹ titulado “Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey”, ya esboza estos *non-sites* en su visita a Passaic, lugar de nacimiento del autor (1938), donde comienza a ver el paisaje, “una tierra que ha olvidado el tiempo”, desde otro punto de vista o a re-interpretarlo: “cuando atravesé el puente, era como si caminara sobre una fotografía enorme hecha de madera y acero y, debajo, el río existía como una película enorme que no mostraba más que una imagen continua en blanco” (2006:11).

²⁸ Texto que se puede encontrar en: www.robertsmithson.com

²⁹ Es interesante, como propone Careri (2007:174) que en este año 1967 hayan coincidido Richard Long y Robert Smithson con sus dos interesantes obras *A Line Made by Walking* y *A Tour of the Monuments of Passaic*, en Inglaterra y Estados Unidos, respectivamente. Dos recorridos que influenciarán enormemente a las siguientes generaciones, diferenciándose según Lévi-Strauss en que mientras Long atraviesa los “territorios fríos” reviviendo la espacialidad neolítica en busca de los orígenes del arte y recorre desde el menhir hasta las primeras huellas del recorrido; Smithson explora los “terrenos calientes”, paisajes industriales, alterados por la naturaleza o el ser humano, sectores condenados al olvido y donde la naturaleza recupera un nuevo estado salvaje que escapa al control humano pero puede ser absorbido de nuevo por la naturaleza.



Monumento puente mostrando las acera de madera .Fotografía de Smithson (2006:12)



Monumento fuente, vista de pájaro
Fotografía de Smithson (2006:17)

En este libro, el autor va describiendo “monumentos” que encuentra a su paso por este lugar abandonado, como el puente, unas tuberías que vierten agua sobre un río o un cajón de arena situado en un parque de juego de niños. Y comienza a mirar, a interrogarse y proponer este paisaje con sus monumentos – “que en vez de hacer surgir en nosotros el recuerdo del pasado, parecen querer hacernos olvidar el futuro”-, desde una óptica muy interesante, desde la realidad tal cual se presenta y sin caer en la denuncia ni en la contemplación, solo a través de juicios estéticos que le llevan a la formulación de nuevas preguntas y nuevos comentarios, como por ejemplo, basado en Vladimir Nabokov, afirma que “en realidad, el paisaje no era paisaje, sino un “tipo particular de heliotipo””, donde comenta haber estado “vagando a través de una imagen móvil que no podía acabar de imaginarme” (2006:19).



Monumento fuente, vista lateral
Fotografía de Smithson (2006:17)



Monumento cajón de arena.
Fotografía de Smithson (2006:29)

A estos monumentos también los describe como “agujeros” pues “definen, sin pretenderlo, los vestigios de la memoria de un juego de futuros abandonado”(2006:20).

Otra idea muy sugerente es cuando habla de las “ruinas al revés” es decir, toda la construcción que finalmente se construye, según Smithson las “ruinas al revés” es todo lo contrario a la “ruina romántica” ya que los edificios “alcanzan” el estado de ruina antes de construirse.

“Estoy convencido de que el futuro está perdido en algún lugar en los basureros del pasado no histórico”. El autor afirma que es el tiempo el que convierte las metáforas en cosas quedando estas apiladas en cámaras frías. Invoca al presente como pasado, preguntándose si “¿ha sustituido Passaic a Roma como la ciudad eterna?” (2006:26).

Y es que el tiempo detenido, se podría considerar como otra cualidad importante para los *non-sites*, como se puede apreciar en su texto “Entropía y los nuevos monumentos”³⁰(1966), donde afirma: “Tanto el pasado y el futuro se colocan en un objetivo presente. Este tipo de tiempo tiene poco o ningún espacio, sino que está parado y sin movimiento, no va a ninguna parte, es anti-Newton, además de ser instantáneo, y está en contra de las ruedas del tiempo del reloj”.

Esta idea de desgaste asociada al paso del tiempo se deja ver en muchos de los textos de Smithson, apareciendo un concepto clave en él: la entropía, como pérdida de energía o parte no utilizable de la misma contenida en un sistema, según la segunda ley de la termodinámica. La entropía es clave para el concepto de *non-site*, pues son lugares de una gran indeterminación y que por ello ofrecen un grado de libertad mayor.

Estos no-lugares que plantea Smithson son “lugares suspendidos en el tiempo, pertenecientes a algún momento indefinido, ancestral pero de origen imposible de localizar”, como describe García-Germán en “Los diez paisajes de Robert Smithson”³¹ “lugares que permiten ser desprovistos de sus cualidades, si es que las tienen, para asumir aquellas que le atribuya la imaginación, quizás, provenientes de otros no-lugares, creando una constelación imaginaria de intercambios en el tiempo y en el espacio”.

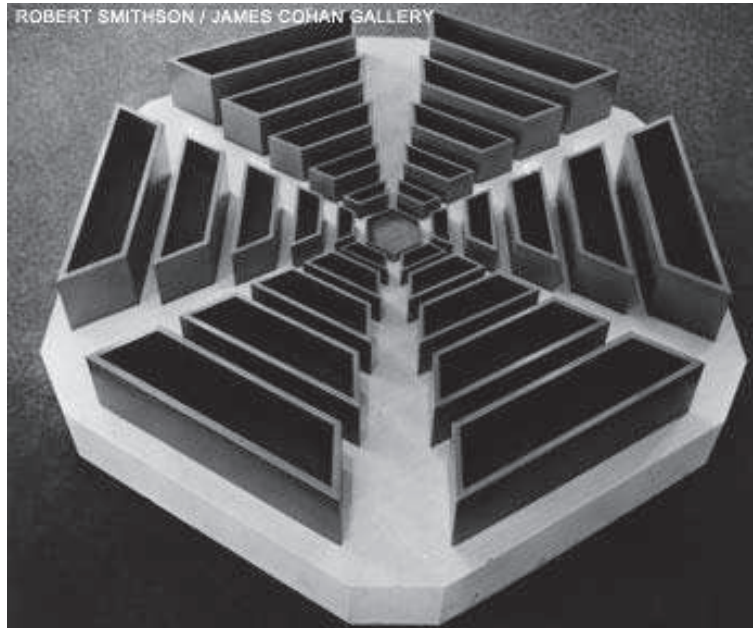
Robert Smithson, a pesar de su corta vida, dejó un gran legado de escritos y obras con las que se finaliza mostrando ‘A Nonsite - Pine Barrens, New Jersey’³², que fue la escultura primera Non-site del artista. Fue construida en 1968 y para explicar la ubicación -al sur de Nueva Jersey- Smithson afirma: "Empecé de manera muy primitiva;...realizando viajes en 1965;... ciertos sitios me interperlarían más -los sitios que habían sido de alguna forma afectados, pulverizados....Realmente, estaba buscando una desnaturalización más que cualquier belleza escénica construida... cuando haces un viaje, necesitas datos precisos y

³⁰ También en: www.robertsmithson.com

³¹ En: www.mansillatunon.com/circo/epoca5/pdf/2002_098.pdf, p.4

³² Esculturas: A NONSITE, PINE BARRENS, NEW JERSEY (winter 1968; blue aluminum with sand, aerial photograph/map. 12" h x 16 1/2" x 65 1/2". Collection of Virginia Dwan. Trabajo relacionado: A NONSITE (an indoor earthwork). Photostat, 12 1/2 x 10 1/2". Imagen de pág. web: http://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite_350.htm

yo, a menudo, usaría mapas cuadriculados, la cartografía frecuente del viajero..." (Discussions con Heizer, Oppenheim, Smithson y Writtings de Robert Smithson).



Reflexiones.

Se destaca la característica de movimiento en el no-lugar, inmerso en la esencia de las propuestas anteriores: el andar, la desterritorialización, las heterotopías y los *non-sites*.

Al narrar, explica de Certeau que se finge ser su otro, por lo que se practica el no-lugar. Narrar como anudar las artes del decir con las del hacer, para conectar interior-exterior; narrar para salirnos de nosotros mismos y desde un no-lugar, poder ver lo que hacemos, lo que pensamos o sentimos. Lo que no se narra no existe, pues al narrar materializamos, concretizamos lo que somos. Narración como existencia. Narrar donde nos salimos de nosotros mismos y nos encontramos. Narración como movimiento de salida y de entrada desde el interior al exterior y desde el exterior al interior. Narrar para vivir, para darnos cuenta de que estamos aquí, de que estamos vivos! Narrar como *lugarizar* nuestra existencia, materializarla dotándola de sentido y cobijo donde ser.

Así, se puede definir el **No-lugar como lo no-dicho, como la obscenidad del lugar**, como la imposibilidad de narrar, de decir, de contar!

La escritura, indica de Certeau, sólo tiene sentido fuera de sí misma, en otro sitio, el del lector, con lo que se produce un movimiento de estar indefinidamente ligada a una respuesta desligada, absoluta: la del otro. Aquí se pone de manifiesto la importancia del otro: como reflejo donde nos podemos ver *lugarizándonos*. El otro que nos conduce del no-lugar hacia el lugar! Importancia del otro que también la manifiestan Lévinas, Blanchot, Gabilondo, etc.

Al inferir este concepto al ámbito de la arquitectura, se puede afirmar que también sólo tiene sentido fuera de sí misma, en relación con el ser humano. ¿Sería impensable que la escritura no estuviera dirigida al ser humano? igual sucede con la arquitectura.

Michel de Certeau reflexiona sobre un conocimiento que los sujetos no reflexionan, y al no poder apropiárselo, son finalmente los inquilinos y no los propietarios. Se puede extrapolar una semejanza con los no-lugares que no son de nadie, no nos sentimos con ninguna pertenencia o lazo hacia los no-lugares, siempre somos huéspedes o inquilinos o más bien estamos “de paso”, donde el sentido de no-pertenencia o no-relación con ellos es el más predominante.

Señala de Certeau la extrañeza de ser un extraño en lo suyo, un salvaje en el ambiente de la cultura ordinaria: y al no poder salir de ahí se es un extraño en el interior pero sin exterior. Esta sin duda es una situación asfixiante, pues no se puede salir al exterior a tomar aire si todo es un interior. Necesidad por tanto, de un interior y de un exterior, y de las relaciones entre ambos. Quizás un **no-lugar es como la asfixia del lugar un exterior sin interior o un interior sin exterior**, un desequilibrio entre ambos, por oposición al lugar donde ambos se relacionan.

A partir de las propuestas de de Certeau se pueden sintetizar varios no-lugares:

1. El quiebre de lo establecido a como lo “adoptan”, es decir, el escamoteo o el giro de órdenes que llegan de arriba y que son desviadas transformadas hacia un no-lugar o lugar de recogida de “mutaciones” o cambios de lo impuesto que no se puede rechazar pero se muta expulsándolo hacia un no-lugar o fuera de su lugar.
2. Otro no-lugar sería el ser extraños en nuestro propio terreno no existiendo otro lugar desde donde poder interpretar, por tanto: **“ser un extraño en el interior pero sin exterior y, en el lenguaje ordinario, de “tropezar contra sus límites”**.
3. La “tercera posición” situada entre la práctica y la teoría, de un **“conocimiento que no se conoce”** (1996:81), tratándose de un “conocimiento que los sujetos no reflexionan. Lo presencian sin poder apropiárselo. Son finalmente los inquilinos y no los propietarios de su propia habilidad práctica”. Este conocimiento lo asemeja a los pintores o poetas cuya habilidad sólo es iluminada por un intérprete en sus discursos, pero tampoco posee este conocimiento. Por tanto, este conocimiento “no es de nadie” siendo una “condición de posibilidad de prácticas técnicas o doctas”.
4. En lo referente al **arte de la narración “finge ser su otro”** con la “descripción” historiográfica y “modifica su autoridad sin reemplazarla con otra. **Carece de discurso propio**. No tiene expresión propia. Practica el **no lugar**”. (1996:89).
5. **“Andar es no tener un lugar”**. Andar cómo “proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio”,
6. **Lugares vividos son como presencias de ausencias**. Lo que se muestra señala lo que ya no está: *“vea usted, aquí estaba...”*, pero eso ya no se ve...

Pero resumiendo son las tácticas de cómo convertimos lo que nos llega, cómo asimilamos y expresamos lo que nos llega, dicho de otra forma la subversión de elementos de los que no podemos rechazar pero que transformamos y enviamos a un lugar distinto de donde nos había llegado: un **no-lugar, como un lugar que no tiene fin en sí mismo y al cual van a parar “en tránsito”, “en espera”, unos elementos que transformados o no, se dirigen hacia otra parte.**

Al igual que el uso que hacen los medios “populares” a culturas difundidas e impuestas por las “elites”, productoras de lenguaje. Se podría extrapolar esta idea a cómo los arquitectos pensamos, proyectamos por ejemplo una vivienda y cómo posteriormente se utiliza, se habita. Existiendo un intersticio entre estos dos ámbitos pudiéndose considerar un NO-LUGAR o lugar por definir o no-definido. Como ámbito que transita del pensamiento a la acción ó de dos maneras de entenderse diferentes.

Al igual que del:

Pensar ----- al ----- hablar
Pensar ----- al ----- escribir, etc.

También intersticio que a veces, más grande o más pequeño, queda o separa el corazón de la razón o el interior del exterior. Como afirma Blaise Pascal: “**Le cœur a des raisons que la raison ne connaît pas**“. Intersticio que entre lo impuesto y su forma de “aceptarlo” o llevarlo a cabo no es paralelo, deja un no-lugar entre ambos hechos o una indefinición o un escape.

Quizás este hecho de subvertir un lugar, el asignarle otra función distinta o más lejos todavía no ver la función, o no percibirla, es la causa de formación de no-lugar. Nos sentimos ajenos en los no-lugares, quizás porque se conciben sin un sentido específico, sin un alma, sin un fin, sin una relación directa con el ser humano. O también se puede interpretar como no-lugar al nuevo lugar que se le asignan lo impuesto y la “forma de aceptarlo” pues se saca de su lugar, se desvirtúa, se *des-lugariza*.

Al igual que cada sociedad ubica en lugares tan evidentes que no se ven las formalidades a las cuales obedecen sus prácticas. Al no-lugar se le podría atribuir esta cualidad de evidente, tanto que pasan por inadvertidos al no verse: tan cerca y tan lejos.

De Certeau recuerda como Gilbert Ryle, representante de la distinción saussuriana entre la “lengua” (un sistema) y el “habla” (un acto), comparaba la primera con un capital y la segunda con las operaciones que éste permite. Así, la arquitectura se puede entender como un lenguaje y la edificación como las palabras. Siendo el texto y contexto que contendría estas palabras la ciudad. Pero si las palabras que integran este texto no tienen relación unas con otras, si cada una intenta ser más rara, enigmática, tratando de constituir

un icono, o si cada una intenta ser solo un adjetivo, el texto no tiene sentido, no se puede leer como tal. En una frase se necesitan verbos, adjetivos...palabras relacionadas unas con otras, sino nos conduce a leer palabras sueltas sin que el texto tenga un “hilo conductor”, un sentido.

Otra opción es que el término no-lugar aparece por no disponer de una nueva palabra o porque la palabra lugar está prostituida o ha quedado vacía de sentido.

De Certeau afirma cómo el relato ya no trata de ajustarse lo más ceñidamente posible a una “realidad”, sino que la historia contada crea un “espacio ficticio”, “se aleja de lo real”. Así, se podrían entender los **no-lugares como alejamiento del lugar**. También se podría considerar así a la arquitectura que al construirla deja de ser “real” si consideramos que se aleja de la imaginación de su fuente de creación, para mostrarse una de sus múltiples posibilidades.

A diferencia de Roma, afirma de Certeau (1996:103), “Nueva York nunca ha aprendido el arte de envejecer al conjugar todos sus pasados. Su **presente se inventa, hora tras hora, en el acto de desechar lo adquirido y desafiar el porvenir**”. De aquí se podría extrapolar hacia los No-lugares como lugares que no envejecen, que quieren “mantenerse” al día. Lugares del “lifting”, lugares operados para disimular el paso del tiempo, permanecer estancos, estériles... extraños, extranjeros a todo y a ellos mismos. No-lugares como lugares que por intentar mantenerse en el presente rompen con su pasado y con su futuro deteniéndose en un tiempo volátil efímero al no considerar su antes y después. Rompen también con su entorno para conservarse “frescos” y es esta ruptura la que los desconecta de todo: de sus ocupantes, de su medio, de ellos mismos....No-lugares que por querer abarcarlo todo, todo se les escapa. No-lugares como lugares fuera de lugar, fuera de sí.

“*salle des pas-perdus*” también se podría llamar así a los no-lugares.

Si bien los pasos, el caminar hace la ciudad pero sin receptáculo físico, se podría considerar al andar una asociación directa con el no-lugar, con el no-reposo o movimiento. No-lugar como la huella del lugar. **No-lugar como la ausencia del lugar**, ausencia de lo que ha pasado, ausencia de narración. No-lugar como espacios de la ausencia. Incluso ausencia de nosotros mismos, en un no-lugar pareciera que nos volvemos anónimos (“espacios del anonimato” que define Augé) al fundirnos con esta ausencia, con esta presencia del vacío, de nada.

La sinécdoque, indica de Certeau (1996:113), “consiste en emplear una palabra con una significación que forma parte de un sentido diferente de esta palabra. Esencialmente nombra una parte en lugar del todo que la integra”. A partir de aquí se podría describir al

No-lugar como una sinécdoque del lugar ya que quiere nombrar o mentar todos los lugares del mundo en uno sólo. Lugar fuera de lugar.

Aunque más que sinécdoque el no-lugar se podría relacionar con el asíndeton, ya que aunque son espacios que comunican, en sí mismos son como un corte, un fragmento, que si bien está englobado dentro del lugar, cuesta encontrar la relación ya que ha sido escindido, cortado sin suturas sin conexiones al ser humano ni al entorno. Aunque también se pueden considerar como sinécdoque en el sentido en que son tan grandes –si nos referimos a los aeropuertos o centros comerciales- que sólo podemos ver una parte del “todo” o incluso no siendo tan grandes no podemos llegar a ver o comprender el todo porque en sí está la ausencia de “todo” la ausencia de esencia, ausencia de totalidad de relación con lo que le rodea: como un “autismo materializado”.

Con respecto a los relatos, de Certeau señala como los lugares están ligados entre sí de una manera más o menos estrecha o fácil gracias a “modalizaciones” que precisan el tipo de paso que conduce de uno a otro. De ahí los lugares siempre envuelven a otros lugares, del imaginario, del ensueño, lugares del recuerdo, lugares que evocan otros lugares imaginarios o reales. Quizás en esto radique la diferencia con los no-lugares, que al igual que una cebolla está constituida por capas que envuelven capas pero sin envolver nada finalmente, **no-lugar como lugares de la ausencia de lo envuelto**, de recuerdos: sólo contenedores de ausencias!!! Estas “modalizaciones”, este intersticio de un lugar a otro pueda considerarse como no-lugar.

La lectura, recuerda se Certeau, se ha convertido desde hace tres siglos en una acción del ojo, pues ya no está acompañada, como antes por la lectura. Con lo que la lectura pasa a ser: Lectura del silencio al = que arquitectura del silencio. Hoy día se lee para sí mismo, ya no se comparte, la arquitectura también se mira a sí misma, ya no se comparte con el resto de arquitectura de la ciudad, ya no forma parte de un todo, de una ciudad....arquitecturas inconexas que evocan un silencio en el ruido de la efervescente ciudad. Esta escisión con la voz y la lectura, también sucede en la arquitectura con el contexto, e incluso de la arquitectura con su usuario.

Volviendo a la noción de no-lugar, Careri, devela como “lo racional, y lo irracional, lo consciente y lo inconsciente han hallado en la palabra *dérive* un territorio de encuentro”. Al igual que lugar y no-lugar se hallan al interior de la palabra lugar, relacionada directamente con el ser humano, con el mundo.

“El espacio sedentario”, define Careri, (2007:38) “es más denso, más sólido y, por tanto, es un espacio *lleno*, mientras que el espacio nómada es menos denso, más líquido y, por tanto, es un espacio *vacío*. El espacio nómada es un vacío infinito deshabitado y a menudo impracticable: un desierto donde resulta difícil orientarse, al igual que un inmenso océano

donde la única huella reconocible es la estela dejada por un andar, una huella móvil y evanescente”. Se podría establecer un paralelismo entre espacio sedentario como lugar y espacio nómada como no-lugar. Aunque el espacio sedentario también puede constituir no-lugares, pero, ¿el espacio nómada puede constituir lugares? ¿Se puede plantear el nomadismo como lugar en sí mismo?

Es curioso pues para el nómada sus puntos de referencia son fijos, pero para el sedentario ¿los puntos de referencia son los movimientos? Mirada hacia lo opuesto para orientarnos, relación interior-exterior para ubicarnos, la relación con lo otro es necesaria para comprendernos, importante tanto la semejanza como la oposición.

Igual que todavía no comprendemos el “no-lugar” o no lo integramos, ni se integra. La clave entre el lugar y el no-lugar es el caminar!!!

Así un aeropuerto es un no-lugar para los paseantes, los transeúntes, pero un lugar para la gente que está ahí, los que trabajan y pasan ahí sus días.

El caminar es el no-lugar. No-lugar como a priori antes del hacer. ¿Cómo aplicar la problemática del lugar a los edificios, a la ciudad?

Lugar como una detención, una muerte, una tumba. Lugar como residuo del no-lugar y no al revés (Seguí). Todo fluido es no-lugar. Importante la tendencia a cosificar el no-lugar.

En el fondo tenemos miedo a la totalidad, a la libertad, a tener límites demasiado amplios, por eso nuestro empeño en clasificar, en reducir la totalidad a trozos, a partes, quizás también sea este codificar o territorializar un: *lugarizar*, un acotar para sentirnos parte-de.

¿Y la arquitectura también se codifica, se territorializa? De ahí venga la denominación de no-lugares, como los que forma la arquitectura que está en vías o en proceso de ser codificada, de sentirnos parte del lugar.

Devenir como proceso de llegar a ser, ligado con el movimiento perpetuo, con los flujos. Los flujos crean territorios alternativos pues permiten entrar y salir, produciendo *territorializaciones* y *des-territorializaciones* respectivamente. Deleuze afirma que constantemente estamos creando territorios. Dice que el deseo también es un flujo continuo, por lo que es importante qué mundo construyo para a partir de ahí generar objetos de deseo.

Desterritorialización, como el vértigo de lo inclasificable, lo no-etiquetable, lo que no tiene lugar, ya que una sociedad está perpetuamente codificando y *territorializando* para impedir que fluyan flujos que no pueda codificar. **No-lugar como vértigo del lugar.**

Se podría extrapolar los no-lugares como *desterritorializaciones* en proceso de ser territorializadas, codificadas. No –lugares como flujos que fluyen rápido y que escapan a la inmediata codificación, pero que sin duda serán codificados tarde o temprano.

Es la eterna codificación y des-codificación de la sociedad, van apareciendo nuevas *desterritorializaciones* que tenemos que territorializar o codificar, asumir en nuestro lenguaje, así pasa con los lugares o con la arquitectura que emerge en lugares sin relación con nada, pasa un cierto tiempo hasta que logramos descifrar su código, comprenderla al fin y al cabo e integrarla en nuestro sistema de codificación, la hacemos partícipe de nosotros porque la hemos codificado. Así, el no-lugar se transforma en lugar tras la codificación o integración a nuestros códigos.

Con el concepto de heterotopía de Foucault surge la pregunta ¿Cuál es la diferencia entre una heterotopía y un lugar? Las heterotopías reflejan todos los lugares, los cuestionan, los invierten. Los lugares son únicos, en el sentido de que tienen una fuerte esencia que los diferencia de otros su significación los hace únicos.

Se podría especular que hoy día todo son heterotopías hasta las casas, o bien que todo tiende hacia la heterotopía, pues las edificaciones intentan abarcar todos los tipos de lugares posibles, escapándoseles a su vez este “todo”.

Y ¿Cuál sería la diferencia entre un no-lugar y una heterotopía? Quizá esta diferencia estriba en que las heterotopías, si bien engloban todos los otros lugares sintiéndose a la vez representados, cuestionados e invertidos, si bien todos los otros lugares los podemos encontrar en las heterotopías tienen su esencia, su caracterización, como un prostíbulo, un cementerio, y son únicos, se habla de un determinado cementerio, de una determinada biblioteca...

Quizás los no-lugares además de estar cuestionados y donde se puedan encontrar todos los otros lugares a su vez, están más allá de las heterotopías, me refiero a que han perdido o no han encontrado su esencia, el poder ser recordados por nosotros, el poder ser captados y que los captemos. No-lugares como heterotopías vacuas, anodinas sin sentido sin ese aspecto caricaturizable de las heterotopías. **No-lugares como la desnudez de las heterotopías** el sin sabor, que ni siquiera es amargura sino nada, sin pena ni alegría, sin pasión, lugares al borde del abismo rozando la muerte.!

No-lugares como un vaso de agua: sin sabor, sin olor, sin color, casi sin nada. No-lugares como desiertos del ser, como vacíos grados ceros que sólo duran momentos, y hacen regresar a los lugares. A diferencia de las heterotopías que son como tales siempre, los no-lugares están en tránsito por ese vacío esa ausencia de presencia que conducen a un sin-ser a nadar en un abismo que por suerte es momentáneo.

Este “efecto de retorno”, del que habla Foucault al definir el espejo, se puede inferir al ciclo de lugar / no-lugar / lugar. La situación de espejo se le puede atribuir al quiebre de la cinta de Moebius, la cinta se pliega sobre sí misma produciendo un efecto de espejo mirándose sobre sí misma y produciéndose un efecto de espejo que es a la vez utopía pues le hace ver cosas que no existen y a la vez produce un efecto de heterotopía pues es un lugar real que la transforma y es al mirarse cuando se descubre y comienza a partir del efecto de “retorno” a re-descubrirse y a convertirse de nuevo el lugar en lugar, que no será el mismo tras este quiebre, pero seguirá siendo lugar, teniendo su esencia, su capacidad de albergar.

Quizás esta “reconstitución” o este “efecto de retorno”, del que habla Foucault al definir el espejo (experiencia entre la utopía y la heterotopía), estaría relacionado hoy día con el narcisismo en las personas y en la arquitectura. Es decir, al mirar a lo que tendría que ser un espejo: la ciudad y reconocerse, la arquitectura ya no se reconoce en las distintas islas inconexas, en el collage de edificaciones mezclado con la publicidad y los flujos, por eso este “efecto de retorno”: al sentirse ausente allá donde mira vuelve a mirarse únicamente a sí misma, provocando una especie de “ensimismación arquitectónica”.

Se puede plantear que se está en un círculo vicioso más que virtuoso ya que ante el collage de la ciudad, la arquitectura se mira a sí misma, ¿cómo salir, como romper con este círculo? Lo más inmediato es mirar a lo que rodea a cada arquitectura, al contexto, pero creo que lo más afortunado para tejer una ciudad común es comenzar con una mirada a la ciudad, después a los alrededores del solar y en última instancia el proyecto en sí, lo ideal sería comenzar así.

Lo peor que podría pasar es no ver nada reflejado en el espejo, una arquitectura vacía de sentido, de esencia, de silencio, donde nos sintamos extraños.

Muy interesante la idea de las “ruinas al revés” que propone Smithson como los edificios que alcanzan su estado de ruina antes de llegar a ser construidos. Esto podría tener dos connotaciones, si se interpreta ruina como lo destrozado, en el sentido negativo del término, la arquitectura como “ruina al revés” como ruina antes de ser construida sería la arquitectura que no es reflexionada o pensada faltándole una parte fundamental, su esencia. Pero también esta metáfora conduce a ruina como la interpreta Siza, como la esencia que se ha desprovisto de lo superfluo, esa sería la arquitectura a la que tendríamos que apuntar a forjar una esencia que pueda dar lugares, crear lugar para el ser humano.

Smithson plantea no-lugares partiendo de la idea de un plano que no tiene relación con lo que representa y llevado a las tres dimensiones son sitios que pueden representar a otro que no se parece en nada. Tiene relación con la heterotopías de Foucault pues todos los

lugares están a la vez representados (aunque Foucault añade que también están cuestionados e invertidos).

No-lugares como lugares que evocan a otros no teniendo una característica que los haga ser únicos, auténticos, singulares.

Con relación a la idea de entropía que propone haciendo un paralelismo a los no-lugares, pienso que no es la característica principal, pues no es que los no-lugares posean una energía no utilizable u ofrezcan una libertad mayor, desde mi punto de vista, **los no-lugares tienen sobre todo ausencia y esta ausencia es la que les permite asumir otros lugares, que otros lugares se vean reflejados en ellos gracias a nuestra imaginación.**

Smithson con su manera de ver las cosas tal cual son, sin juzgar ni manifestarse en contra de ellas, es capaz de hacer emerger un nuevo concepto de lugar que denomina *non-sites*. *Non-sites* como **lugares que evocan otros lugares, ya que están ausentes de alma, de esencia que les haga tener validez o presencia por ellos mismos sin tener que remitirnos a otros.**

No pienso que se trate de “nuevos lugares”, sino más bien de un cambio o una mutación del lugar, el cual desde siempre está en continuo cambio, al igual que todo. El punto es que al principio de un cambio cuesta entender esta nueva posición, pero una vez asimilada la vamos integrando a nuestros lugares.

1.3.2. Fuera-de. Exilio. Extranjero.

En este ítem se revisan cinco puntos de vista sobre el no-lugar como lo que está fuera, *sin mundo*, como indica Anders, *sin contenido*, como señala Agamben, fuera tanto de la casa como de sí mismo como indica Blanchot con el *exilio*, fuera de la escritura con una ausencia de estilo a lo que Barthes denomina *grado cero* y finalmente fuera de sí y de todo como muestra Camus con su obra *El extranjero*.

Günther Anders. *Hombre sin mundo*.

Anders plantea cuatro conceptos sobre el *hombre sin mundo* en su obra homónima.

En el primero de ellos, define a los **Hombres sin mundo** como los que “eran y son quienes **están obligados a vivir dentro de un mundo que no es el suyo**; dentro de un mundo que, a pesar de estar producido y mantenido en movimiento por ellos con su trabajo cotidiano, no está construido para ellos (Morgenstern), no está-ahí para ellos; dentro de un mundo, para el que ellos han sido pensados, utilizados y están ahí, pero cuyos estándares, aspiraciones, lenguaje y gusto no son los suyos, no les están permitidos” (2007:13).

Esta tesis la plantea como una ampliación de la tesis principal de Marx, según el cual el proletariado no es dueño de los medios de producción. Anders afirma que su tesis es más general que la de Marx, pero no la contradice, pues se refiere a algo ontológico, subraya “a algo negativamente ontológico”, pues el mundo que el mismo fabrica no es *su* mundo; pone el ejemplo del albañil del cual tampoco es la casa que construye.

Así, viviendo solo para el mundo de otros, no se le puede aplicar la caracterización fundamental de Heidegger del **ser humano** como ser-en-el-mundo, **ya que no vive en, sino sólo dentro del mundo**: dentro de otros, “de la clase dominante”.

La segunda definición que propone es la de **los parados como hombres sin mundo**: “A ellos, portadores de la consigna “non laboro ergo non sum”, los considero, junto con los aparatos, las figuras claves de nuestra época, los símbolos y representantes de la “obsolescencia del hombre”. “Paro como ausencia de mundo” (2007:15).

En la tercera definición afirma que “Los hombres **no estamos fijados en un mundo determinado** ni en un estilo de vida determinado, sino más bien a procurarnos o a crearnos en cada época, en cada lugar, o sino incluso a diario, un nuevo mundo y un nuevo estilo de vida” (2007:16).

En cuarto lugar, con la expresión “**hombre sin mundo**” (y con ello su principal significado actual), hace referencia “al hombre en la época del pluralismo cultural; a ese hombre que, **por participar a la vez en muchos, demasiados mundos, no tiene uno determinado y, por tanto, no tiene ninguno**”.

Manifiesta que “**todo policosmismo es naturalmente un acosmismo**” (2007:17). “Sin mundo” porque tenemos demasiados mundos a la vez. Y tanto el exceso, como la insuficiencia surgen de la “neutralización, de la renuncia a la reivindicación de la verdad” (2007:24).

Con “hombre sin mundo”, Anders también designa que cuando reconocemos el capitalismo como “realización natural y sin alternativa de la libertad”, seguimos siendo “libres” para poder decidir entre los mundos que se nos ofertan y se nos imponen.

Tras esbozar estos cuatro conceptos profundiza en ellos a través de la obra de: Döblin, Kafka, Brecht, Heartfield, Broch y Grosz.

De la novela de **Döblin**, Anders destaca un personaje a través del cual define al hombre actual, al cual le falta “no sólo la confortable habitabilidad de un mundo, no sólo el hábito de una tradición, no sólo la pertenencia a una clase, sino incluso el hábito de una vida propia” (2007:47). Concluyendo que el nombre es finalmente la única constante en el flujo de la vida.

A través de la obra de Döblin, indica que el lenguaje se convierte en aislamiento pues no está a la altura de lo que le precede y a lo que sobrepasa. Así, convertido en autónomo, “el lenguaje pierde su relación con la vida, no con la vida como contenido lingüístico, sino con su *ductus* y su principio motor”.

A través de **Kafka**, propone indagar sobre lo desconcertante, es más: cómo lo desconcertante puede no llegar a desconcertar a nadie. Lo que es tan horrible no es que Gregor Samsa se despierte por la mañana como escarabajo, sino que no ve en ello nada asombroso, esa “cotidianeidad de lo grotesco”. Una de las funciones educativas más grandiosas del arte, subraya Anders, consiste en esa suspensión de respuestas mecánicas.

Pero, ¿cómo podía Kafka cultivar hasta ese punto ese método extraño y alienante? Porque era un extranjero. Y mientras las novelas del mundo burgués interpretaban la incorporación a este mundo como educación, Kafka hace una descripción del mundo desde fuera y trata la incorporación como un fracaso. El realismo kafkiano se basa en esa excentricidad donde la figura principal se convierte en un héroe “en sentido negativo” ya que es lo diametralmente opuesto a lo establecido.

“Estar ahí” significa para Kafka “estar eternamente llegando sin jamás acabar de llegar”, o sea, no estar ahí; sin embargo, por otra parte, “como no puede negar que está de alguna manera en el mundo, tiene que revestir positivamente el no estar ahí, o sea, encontrar formas intermedias entre el ser y el no-ser” (Anders.2007:87).

Al igual que don Quijote es un héroe sin mundo, los personajes de las novelas de Kafka son “individuos”, porque son “dividuos”, es decir, están separados del mundo; así, el mundo separa al individuo, que, sin embargo, a lo largo de toda su vida, trata de integrarse en él.

Anders señala (2007:89) que para “quien no vive en su mundo no sólo no hay diferencia entre lo habitual y lo inhabitual, sino que él mismo tampoco tiene hábitos. Como no pertenece a ninguna *conventio*, no es convencional. Ciertamente, este no ser convencional no significa ofender a la *conventio*, sino sencillamente: no ser admitido en la *conventio*”.

Kafka opera con lo espantoso, que es lo que nos mantiene a distancia (condición de todo lo artísticamente bello) y lo bello (que es solo en inicio de lo espantoso dice Rilke), ambos inaccesibles.

Según Anders, tanto Heidegger como Kafka separan al mismo tiempo lo natural y lo sobrenatural. La ausencia de naturaleza ese “resto no ocupado y no utilizado que solemos venerar o disfrutar” (Anders.2007:133) proviene en Kafka, del hecho de que el mundo está totalmente institucionalizado, siendo esta ausencia de naturaleza la correspondencia de la civilización técnica actual, que ocupa todo lo que hay, “al menos virtualmente” como materia prima o fuente de energía exterminando lo inutilizable: “incluidos los hombres”.

Hay que hacer hincapié que el problema de cómo la técnica gana cada vez más poder-violencia³³ sobre el ser humano, es un tema recurrente en Anders, el cual afirma que el hombre no está a la altura de la perfección de sus productos, pues produce más de lo que puede imaginarse y responsabilizarse, creyendo, además, que todo lo que es capaz de producir, además de poder hacerlo debe hacerlo.

A través de **Brecht**, Anders observa al espectador como si formara parte del jurado, un interesante ejercicio de cambio quizás motivado por el que propuso Copérnico en su día y tanto fascinaba a Brecht.

Brecht **reutiliza** (*verfremdet*) su palabra para separarse del trasfondo de la mentira.

Con los fotomontajes de **Heartfield**, Anders invita a observar la desfiguración de la realidad y a componerla de una manera no habitual, sólo para “colocarla correctamente”.

³³ En el idioma alemán hay una palabra común para poder y violencia: Gewalt.

La fórmula de Heartfield es “inventar para descubrir”. Sus montajes consisten en la descomposición de la realidad para representar el desorden del mundo, mediante el desorden completamente arbitrario de la imagen.

Del libro “la Muerte de Virgilio” de **Broch**, afirma que “es tan frondoso, tan poliédrico, tan artificiosos, tan profundo, que resulta un libro para nadie”.

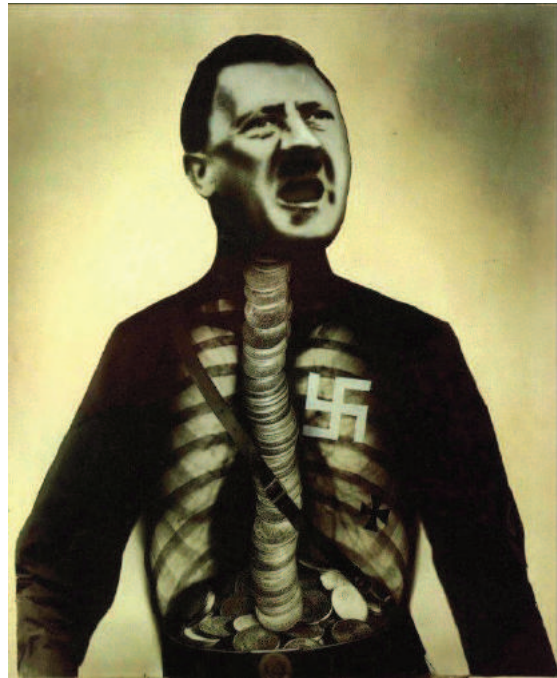


Imagen: Adolf supermán (1932). Autor: John Heartfield
Fuente de imagen: <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=1851>

Y en lo que a **Grosz** se refiere, Anders señala que no se puede hablar en absoluto de esa “invitación” al espectador, sino más bien sólo de “aterrorizarlo” y esto con tal brutalidad que, “de repente, el sujeto se encuentra en el lugar del objeto y viceversa”, es decir, que el que mira y el que es mirado se intercambian. “No somos nosotros quienes miramos, sino las imágenes; *lo que es mirado no son las imágenes sino nosotros.*”(2007:202).



Imagen: *The City*. Georges Grosz (1916). Fuente:
<http://bartleby.blogspot.com/2006/06/23/36/>



Imagen: Sin título. George Grosz 1920. Fuente:
<http://paec.blogspot.com/>

Espectadores que en el fondo se resisten a mirar el mundo que las imágenes les muestran.

Anders revela que la evolución hacia esa inversión se repite hoy por todas partes como se puede apreciar en la publicidad comercial y política que nos aterroriza y nos coacciona paralizándonos y seduciéndonos. Mirada a la cual respondemos por estar desprovistos de poder: “se nos ha robado la fuerza para eludir la fascinación de la mirada”.

El mensaje ontológico de Grosz es que “a partir de ahora “ser” y “no ser” son intercambiables”, ya que los fragmentos que nos han quedado del mundo: “las ruinas de hombres y cosas”, nos producen el efecto de interrupciones de vacío o de “agujeros del no-ser”. (Anders.2007:219). Así, Anders define como “ontología negra” a la ontología del mundo de Grosz que culmina en la tesis: “la negación de lo-que-es no es lo-que-no-es, sino al revés: **lo-que-es es la negación de lo-que-no-es**”.

Y es que lo que Grosz quería demostrar con su “transparencia” – a menudo, con un efecto indescriptiblemente obscuro- de las casas, los vestidos y de las figuras, era que la apariencia de nuestro mundo era ideológica, ya que esta apariencia representaba un engaño, “una fachada de adorno, detrás de la cual se escondía y se disimulaba la obscena realidad.

Del hombre alejado del mundo, se pasa a un hombre que al perder el contenido del arte se queda él mismo sin contenido.

Giorgio Agamben. *El hombre sin contenido.*

Cada vez que nuestro juicio estético intenta determinar qué es lo bello, sólo consigue atrapar su sombra, como si el verdadero objeto no fuese tanto lo que es el arte sino lo que es el no-arte, expone Agamben en su libro “El hombre sin contenido”, invitando a reflexionar sobre como nuestro juicio crítico frente a una obra siempre tiende hacia esa sombra, haciendo del no-arte el contenido del arte y solo así conseguimos encontrar su “realidad”. Por lo que “nuestra apreciación del arte empieza necesariamente con el olvido del arte”.

Así, si la muerte del arte es “la incapacidad en la que éste se encuentra para alcanzar la dimensión concreta de la obra”, entonces la crisis del arte en nuestro tiempo es, una crisis de la poesía, entendida esta como “el *hacer* mismo del hombre”, de ese obrar del que la obra de arte es solo un ejemplo y que en nuestros días parece estar más enfocado al hacer de la técnica y de la producción industrial de todo el mundo. Siendo la reproductibilidad (entendida como no-proximidad con su origen) la condición esencial del producto de la técnica, así como la originalidad o autenticidad es la condición de la obra de arte.

Agamben introduce el concepto de **caos**, que según la acepción común, es **lo que no tiene sentido**, lo insensato, afirmando que el carácter conjunto del mundo es caos para toda la eternidad ya que todas las representaciones e idealizaciones pierden significado y en la existencia y en el mundo todos los valores se desvalorizan.

Por lo que al perder la obra de arte, el ser humano corre el riesgo, advierte el autor, de perder no sólo un bien cultural sino “el espacio mismo de su mundo” (2000:166), donde solo puede encontrarse como ser humano y ser capaz de “acción y conocimiento”. “Y de ser cierto que el ser humano ha perdido su estatus poético no puede reconstruir en otro lugar su propia medida”. Pero es imprevisible determinar hasta cuando seguirá el arte teniendo la capacidad de asumir la medida original, el habitar del ser humano sobre la tierra.

La reproductibilidad técnica, en la que Benjamin asocia el primer “agente corrosivo” de la autoridad de la obra de arte, aleja al objeto de su autenticidad, convirtiéndose ésta en la imagen de lo inalcanzable. Así, afirma Agamben (2000:170) “la obra de arte pierde la autoridad y las garantías que le correspondían a causa de estar insertada en una tradición, para la que construía los lugares y los objetos en los que incesantemente se realizaba la unión entre pasado y presente”.

Por lo que suspendido en este vacío entre el pasado y presente, lo viejo y lo nuevo, “el hombre es arrojado en el tiempo como en algo extraño que se le escapa incesantemente y que aun así lo arrastra hacia delante sin poder encontrar en él su propio punto de coexistencia”. (2000:174).

De este *hombre sin contenido* se pasa también a otra forma de vacío, de estar fuera como es el *exilio*.

Blanchot. Exilio.

(Se han citado muchas de las frases entre comillas tal cual aparecen en el libro, y a pesar que son muchas, parece pertinente el conservarlas dada su belleza y porque sugieren tantas y tantas cosas)

Si bien, el exilio no es el tema central en *El espacio literario* de Blanchot, se ha recogido como acepción de no-lugar por la reflexión ligada a este término que se establece en la obra. Exilio como distancia, alejamiento o separación de la tierra en la que se vive, como desarraigo.

Blanchot comienza reflexionando a cerca del escritor y su exclusión de la obra, como se convierte en un “no-escritor”, sin importar que la obra sea o no su máxima fascinación.

Así, el que escribe no puede permanecer cerca de la obra, pudiendo sólo escribirla y después solo puede distinguir un acceso “en el exabrupto *Noli me legere* que lo aleja”, lo aparta o lo obliga al regreso de ese “espacio” donde había entrado para transformarse en el sentido de lo que se disponía a escribir. Por tanto, re-torna al inicio de su tarea reencontrando la vecindad, “la intimidad errante del afuera donde no pudo instalarse” (1992:18).

Para Blanchot **escribir es** “romper el vínculo que une la palabra a mí mismo, romper la relación que me hace hablar hacia “ti” (1992:20). Así, quien escribe se priva de sí, **renuncia a sí mismo**, manteniendo en esa desaparición la autoridad de un poder que se forma con la decisión del silencio donde toma sentido lo que habla “sin comienzo ni fin”.

“Escribir **es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo**” (1992:23), donde nos aproximamos a la soledad. Es un tiempo donde nada comienza, pero más que puramente negativo, es un “tiempo sin negación”, sin decisión, “**cuando aquí es también ninguna parte**”, en el que “cada cosa se retira hacia su imagen y el “Yo” que somos se reconoce abismándose en la neutralidad de un “El” sin rostro. El tiempo de la ausencia de tiempo es sin presente, sin presencia. Este “sin presente” no remite, sin embargo, a un pasado. En otro tiempo, tuvo la dignidad, “la fuerza actuante del ahora”.

Blanchot pone de relieve que la obra solo es obra cuando se convierte en la “**intimidad abierta**” de alguien que la escribe y alguien que la lee, el “enfrentamiento del poder decir y del poder oír”.

Señala, en Mallarmé una especie de brecha que es el “punto central” de su obra, donde el lenguaje coincide con su desaparición, donde todo es palabra, siendo la palabra misma solo la apariencia de lo que desapareció: “lo imaginario”, “lo incesante”, y “lo interminable”.

Oscilación que también se da en la poesía, vaivén entre el tiempo y su abolición, entre la presencia como lenguaje a la ausencia de las cosas del mundo, oscilación entre el lenguaje que se convierte en el todo del lenguaje y su vuelta a la nada.

Es como el efecto que se produce al mirar las esculturas de Giacometti, nos de-vela Blanchot, ese “punto” en el que ya no permanecen inmersas a las fluctuaciones de la apariencia ni al movimiento de la perspectiva: viéndolas “absolutamente” y no ya reducidas, sino “sustraídas a la reducción”, por tanto, irreductibles y dueñas de su espacio por el “poder que tienen de sustituir la profundidad no manejables, no viviente: la profundidad de lo imaginario”. Este punto, desde el que las vemos irreductibles, nos coloca a nosotros mismos “en el infinito; en ese punto, aquí **coincide con ninguna parte**. **Escribir es encontrar ese punto**” (1992:42).

Así, la obra exige al autor que se desnude, que se despoje de su naturaleza, su carácter, de las relaciones para con los otros y consigo mismo convirtiéndose en el “lugar vacío” donde se anuncia la “afirmación impersonal”.

“Allí donde estoy solo, el día no es sino la pérdida de la morada, la intimidad con el afuera sin lugar y sin reposo” (1992:25). Quien llega ahí, a esa región donde “el espacio es el vértigo del vacío”, llega a la fascinación. Remarcando en esa soledad que (1992:25) “cuando estoy solo, no soy yo quien está allí, y no es de ti, ni de los otros, ni del mundo de quien permanezco alejado”. Aquí comienza la reflexión que se interroga por la “soledad esencial y la soledad en el mundo”.

Es en esa “región” donde faltan las condiciones de una residencia verdadera viviendo en una separación incomprensible. Región del error porque no se hace más que errar sin fin acercándose a su término transformando una marcha sin fin en la certeza del “fin sin camino”.

Exilio, define Blanchot, (1992:70) es “ese lugar **donde no sólo no está en su casa sino que está fuera de sí mismo, en el afuera mismo**, una región absolutamente privada de intimidad, en la que los seres parecen ausentes, en la que todo lo que cree aprehender se sustrae”.

Por lo que el exiliado se convierte en un errante sin relación consigo mismo, viviendo en centenares de lugares diferentes. El autor nos recuerda como Saint-John Perse, al llamar **Exilio** uno de sus poemas, nombró también la condición poética, pues el poeta está en el exilio, exiliado de la ciudad, de las ocupaciones y obligaciones establecidas y limitadas.

Insatisfacción del exilio, pues implica (1992:226) “estar siempre fuera de sí mismo, fuera de su lugar natal, pertenece al extranjero, a lo que es el afuera sin intimidad y sin límite, este espacio que Hölderlin nombra en su locura, cuando lo reconoce como el espacio infinito del ritmo”.

Hay que tener en cuenta que somos seres limitados, observa Blanchot, lo que implica que cuando miramos lo que tenemos delante no podemos ver lo que está detrás, cuando estamos aquí renunciamos a estar allá. Por lo que el límite es el que nos mantiene “empujándonos hacia lo que somos” apartándonos de lo otro. Así el acceder al “otro lado” sería entrar en la “libertad de lo que no tiene límites”, pero la condición humana es “no poder relacionarse más que con cosas que nos apartan de otras cosas”, y lo que es más grave, denuncia el autor (1992:124) “estar, en todo, presente para sí, y en esta presencia, tener cada cosa frente a sí, separado de ella por este *vis-à-vis* y separado de sí por esta interposición de sí mismo”.

A raíz de esto, propone una pregunta muy sugerente (1992:126), “¿no podría haber un punto en que el espacio fuese a la vez intimidad y afuera?” cita a Rilke y su experiencia “mística” (en Capri y Duino) y “poética” que llama *Weltinnenraum*, el espacio interior del mundo, la libre comunicación entre la intimidad de las cosas y nuestra intimidad, donde se afirma la fuerza pura de lo indeterminado. Rilke en uno de sus últimos poemas explica que el espacio interior “traduce las cosas”, es decir, las hace pasar del lenguaje exterior, extranjero a un lenguaje interior, hacia dentro del lenguaje.

El espacio que nos excede y traduce las cosas es, por tanto, el “traductor por excelencia” pero a partir de aquí Blanchot se plantea otra pregunta (1992:131), “¿no hay otro traductor, otro espacio donde las cosas dejan de ser visibles para permanecer en su intimidad invisible? A lo que responde que sí, e incluso tiene un nombre: ese traductor es el poeta, afirma, siendo el espacio del poema “donde en el seno de la ausencia todo habla” siendo el centro eterno del movimiento.

Hablar, define el autor, es transformar lo visible en invisible, es (1992:132), “entrar en una intimidad que, sin embargo, existe fuera de sí”.

En este tiempo donde debemos permanecer fuera de nosotros y del mundo, Rilke reconoce una “suprema posibilidad” un movimiento de apertura poética que consiste en una relación “feliz con lo Abierto, la liberación de la palabra órfica donde se afirma el espacio, el espacio que es “*Ninguna parte sin no*” (1992:149). Así, hablar es “celebrar”, “glorificar”, haciendo de la palabra una “consumación radiante” que dice cuando no hay nada que decir.

Escribir, descubre Blanchot, comienza con la mirada de Orfeo que es “el movimiento del deseo que quiebra el destino y la preocupación del canto”. Así, “para escribir ya es necesario escribir. En esta contradicción se sitúan la esencia de la escritura, la dificultad de la experiencia y el salto de la inspiración” (1992:166). Es un “movimiento vinculado al deseo” que al igual que la inspiración, es un salto al infinito que consiste en querer leer lo que no está escrito.

La lectura será para Blanchot, la residencia, aun si exige al lector que entre en una zona “donde el aire falte y el suelo vacila”, la lectura es “la participación en la violencia abierta de la obra”, el “Sí silencioso que se halla en el centro de toda tormenta” (1992:184).

Y esta “tormenta”, este tiempo vacío, es el tiempo del error, donde no hacemos más que errar porque nos falta “la certeza de la presencia” y las condiciones de un “**aquí verdadero**”.

Error, recuerda el autor, significa “el hecho de errar”, de no permanecer. El errante no tiene su patria en la verdad sino en el exilio, donde reina “la profundidad de la disimulación” que

no lo deja relacionarse con nada. El artista y el poeta nos recuerdan el error de orientarnos hacia ese espacio donde todo lo que nos proponemos, lo que hemos adquirido, lo que somos “retorna a lo insignificante”. Así, lo que me hace yo es “esta decisión de ser en tanto que separado de ser”, “de ser sin ser”, cuyo poder proviene del negarse a ser, por lo que el ser humano toma conciencia de sí mismo como separado, ausente del ser, toma conciencia de (1992:239) “que **su esencia proviene del no-ser**”; lo que implica por un lado el mantenerse en la nada y por otro expresa la “maravilla” de que “la nada es mi poder: **no puedo no ser**: de aquí proviene la libertad, dominio y futuro del hombre”.

Ser que está ligado a la muerte, afirmado peligrosamente a una “muerte cualquiera”, como la define Blanchot, a la muerte que suspende la relación con el lugar, aunque el muerto se apoye pesadamente en él, pues el cadáver ya no está aquí y, sin embargo, no está en otra parte, pero es que entonces “ninguna parte está aquí”.

Indiferencia hacia ese lugar que contiene la “intimidad abierta de ninguna parte” que, sin embargo, debemos situar aquí, en el lugar anónimo por excelencia, “como si en los límites que se le han trazado y bajo la apariencia vana de una pretensión capaz de sobrevivir a todo, trabajase la monotonía de un desmoronamiento infinito para borrar la verdad viva propia de todo lugar, para hacerla igual a la neutralidad absoluta de la muerte” (1992:248). Se pasa ahora de Blanchot, del estar fuera tanto de su casa como de sí mismo, como define *exilio*, a Barthes quien con su concepto de *grado cero* también propone un afuera, fuera de las palabras, del estilo...

Barthes. Grado Cero.

Mientras que algunos escritores como Gide, Valéry, Montherlant, Bretón, refuerzan el lenguaje existente, existen otros que pensaron podían “exorcizar” esta escritura “sagrada” con el fin de llegar a un nuevo estado del lenguaje, pero afirma Barthes que esta desintegración del lenguaje sólo puede conducir al “silencio de la escritura”.

El autor afirma que el lenguaje recompone finalmente aquello de lo que se intentaba huir, “no hay escritura que se conserve revolucionaria”.

Al disociar el vocablo de la impureza de los clisés que se usan habitualmente, “se hace plenamente irresponsable de todos los contextos posibles”, pero este arte, concluye el autor (2003:77): “tiene la estructura del suicidio, ya que el silencio se inserta en él”.

El autor expone una solución de “liberar el lenguaje literario” que consiste en crear una “estructura blanca”, libre de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado del lenguaje.

Para explicar este nuevo “hecho”, Barthes hace una comparación que toma de la lingüística. Algunos lingüistas, entre dos términos de una polaridad (singular-plural, pretérito-presente) establecen la existencia de un tercer término, término neutro o término-cero.

Esto llevado a la escritura es su **grado cero**, al que Barthes define como (2003:78): “una escritura indicativa o amodal”, agrega el autor que se trata de una escritura de periodista “si ésta no desarrollara formas optativas o imperativas (es decir, patéticas)”.

Así, continua definiendo Barthes: “la nueva escritura neutra se coloca en medio de esos gritos y de esos juicios sin participar de ellos; está hecha precisamente de su ausencia”.

Subraya que esta ausencia es total, ya que no implica ningún refugio ni secreto. Más que una escritura “impasible”, la califica de “inocente”.

De lo que se trata es, subraya Barthes (2003:79), de: “superar la Literatura entregándose a una especie de lengua básica”. El autor indica que esta palabra transparente la inaugura Camus en su obra *El extranjero*, donde existe una ausencia total de estilo.

Por tanto, la escritura se reduce “a un modo negativo”, donde los caracteres sociales o míticos de un lenguaje se aniquilan a favor de un estado neutro e “inerte de la forma”.

Al contrario de las escrituras que implican una opacidad de la forma contribuyendo a una problemática del lenguaje y de la sociedad, la escritura neutra “recupera realmente la condición primera del arte clásico: la instrumentalidad”. Estando el instrumento formal no al servicio de una ideología triunfante, una elegancia o una ornamentación, sino como el “modo de existir de un silencio”, perdiendo voluntariamente toda apelación a la elegancia o a la ornamentación.

Pero si verdaderamente la escritura es neutra y, por tanto, se alcanza un lenguaje puro, entonces concluye Barthes: “la literatura está vencida”, y, por tanto, la problemática humana “descubierta y entregada sin color”; lo que implica que el escritor es un hombre honesto. Pero por desgracia afirma: “nada es más infiel que la escritura blanca”.

Así, continua Barthes, (2003:80) “los automatismos se elaboran en el mismo lugar donde se encontraba anteriormente una libertad, una red de formas endurecidas limita cada vez más el frescor primitivo del discurso, una estructura renace en lugar de un lenguaje indefinido”.

Entonces, el escritor al acceder a lo clásico, se vuelve “epígono de su creación primitiva, la sociedad hace de su escritura un modo y lo devuelve prisionero de sus propios mitos formales” (Barthes.2003:80).

En lo relativo al ámbito de la arquitectura, Javier Seguí introduce el concepto de “grado cero de lo arquitectónico”, en analogía al concepto de Barthes, como “la arquitectura que busca lo arquitectónico que la organiza, a la arquitectura neutra, insípida, que persigue su autodestrucción como objeto, que busca el fundamento que organiza la significación de la involucencia. A lo que queda cuando la arquitectura desaparece o está a punto de desaparecer”³⁴.

Para Seguí, el grado cero en el arte es la búsqueda de un no estilo, “el estilo de la ausencia o la ausencia de estilo”, donde “el arte deviene la utopía del arte” (2006:21). Siendo “la insipidez” el punto de partida del valor de lo neutro, el desapego, que es el grado cero al que hay que entrar y se encuentra en “el atardecer del otoño avanzado”.

Del grado cero como ausencia de estilo, como escritura neutra se pasa a Camus quien inicia esta ausencia en la escritura y la refleja en el personaje de su libro haciéndolo ser un *extranjero* para sí mismo.

Camus. *Extranjero*.

Albert Camus en su libro *El extranjero*, presenta al personaje de M. Meursault, como un extranjero, un “extraño” (otro significado del vocablo francés *étranger*), en primer lugar para con él mismo y con todo(s) lo(s) demás. Un modesto trabajador argelino –como también lo fue el autor años antes- que vive una vida tranquila hasta que muere su madre.

Al protagonista de esta obra, honesto hasta rozar la transparencia, que “nunca ha sentido verdadero pesar por cosa alguna”, que se acostumbra a todo y no espera nada de nadie ni siquiera de su propia madre, lo acusan de que “no tenía alma en absoluto y que no le era accesible ni lo humano, ni uno solo de los principios morales que custodian el corazón de los hombres” (1999:110), aunque no se lo pueden reprochar, pues, no se pueden quejar de que le falte aquello que no es capaz de adquirir; y es que “el vacío de un corazón, tal como se descubre en este hombre, se transforma en un abismo en el que la sociedad puede sucumbir”.

M. Meursault, es juzgado en un proceso donde fue examinado, donde su suerte “se decidía sin pedirle la opinión” y en el que el abogado hablaba de “yo” cada vez que se refería al acusado, lo que conseguía apartarlo del asunto, “reducirlo a cero e incluso sustituirlo”. Y como consecuencia de ese largo juicio, de esas largas frases y días interminables “todo se volvía un agua incolora en la que encontraba vértigo” (1999:114).

³⁴ Seguí de la Riva, Javier. *El grado cero de lo arquitectónico. Una pedagogía con futuro*. 2006.

Reflexiones.

A partir de las reflexiones anteriores, se pone en evidencia la característica de extranjero, fuera-de, sin contenido, exiliado, de un exterior sin interior que se le puede atribuir a los no-lugares, dónde la ausencia permanece asfixiándolo todo.

Anders plantea a los parados como fuera de lo establecido, fuera del mundo, al igual que están fuera: los suburbios, la pobreza, marginados a un “fuera del lugar”, fuera de las ciudades ocupando un “no-lugar” un territorio “deslugarizado” que no se puede ver desde la ciudad y que no ocuparía un lugar, por tanto, en la actualidad.

No lugar al que también se accede al pertenecer a tantísimos mundos, y quedarnos sin ninguno.

“La cotidianeidad de lo grotesco”, así define el Anders la esencia de la Metamorfosis de Kafka. A partir de aquí, se nos puede poner “la piel de gallina” si pensamos a lo que nos podemos llegar a “acostumbrar”. Es increíble la capacidad de “normalización” que posee el ser humano, pudiendo convertir a los aeropuertos o centros comerciales –desvinculados de su entorno e incluso de las personas- en lugares. Tenemos una gran capacidad de domesticación! Que es la que nos hace domesticar los lugares e incluso a nosotros mismos! **No lugar como lo grotesco de lo cotidiano.**

Anders se pregunta cómo podía Kafka cultivar hasta ese punto ese método extraño y alienante, a lo que responde que “era un extranjero”, pero **¿quién no es extranjero hoy?** Quizás los no-lugares son una materialización de lo que está pasando: el sentimiento de ser extranjero al no sentirse de ningún lugar -producida por los continuos cambios-, y a la vez sentirse de todos los lugares. ¿Quizás todo se esté transformando en un “exterior”, haciéndose el “interior” cada vez más reducido?”.

No-lugar dónde Heartfield con sus fotomontajes, sus descomposiciones del lugar, hace añicos la realidad *deslugarizándola* para mostrar sus puntos negros: no-lugares dentro del lugar. Fragmentación como explosión e implosión de la realidad, poniendo de manifiesto que el lugar se compone de no-lugares.

A parte del “no-lugar” físico, Günther Anders nos recuerda la existencia del no-lugar psicológico³⁵ con la definición del “hombre sin mundo”.

³⁵ Reflexionando sobre esto pensé que podría ser interesante una especie de “terapia” o “topoterapia” consistente en una primera instancia en dar un lugar en el plano psicológico y después en el físico. Curiosamente, buscando en internet, esto existe y se define como topoterapia o topotherapy (<http://209.85.229.132/search?q=cache:CcSDWwll1B4J:topotherapy.blogspot.com/+topoterapia&cd=4&hl=es&ct=clnk&gl=es>) y es la ciencia que estudia la estructura y organización del espacio que potencia el desarrollo de las capacidades humanas armonizando la relación espacio-tiempo.

Viviendo solo para el mundo de otros, como indica Anders, no se le puede aplicar la caracterización fundamental de Heidegger al ser humano como ser-en-el-mundo, ya que no vive *en*, sino sólo *dentro* del mundo: dentro de otros, “de la clase dominante”.

Desplazándose el “en” de Heidegger por el “dentro”, que implica una **des-lugarización del ser** humano, sintiéndose ya no “en” sino más bien “dentro” que es tan amplio ¿dentro de qué? que nos remite a ninguna parte: pues como Anders mismo afirma: todo **policosmismo es naturalmente un acosmismo”**.

En las obras de Grosz, el sujeto se encuentra en el lugar del objeto y viceversa, es decir, el que mira y el que es mirado se intercambian. Con los **no-lugares también se aterroriza al espectador** con la misma brutalidad que en las obras de Grosz, así, el sujeto se encuentra en el lugar del objeto, esto es *sinlugarizado*. De esta forma: de la arquitectura hacia las personas y al contrario de las personas a la arquitectura, se llega a *des-lugarizar, sinlugarizar* todo y todos. Igual que ahora lo que “mira” son los no-lugares o los “**edificios-objetos**”. Lugares-No-lugares, **paso de la seducción al terror**. Espectadores que en el fondo se resisten a mirar el mundo que las imágenes le muestran. Paso de lugar muerto a lugar asesinado.

Grosz afirma: “la negación de lo-que-es no es lo-que-no-es, sino al revés: **lo-que-es es la negación de lo-que-no-es**. Más que la negación de lo que no es, que es la negación del ser lo que lo distingue del no ser, me atrevería a proponer que más que la negación, uno está inmerso en el otro, y para saber y conocer uno se debe conocer también al otro, al igual que el lugar/no-lugar.

Importante destacar la pérdida de sentido, que Agamben comenta con la obra de arte, en lo que se refiere a la pérdida del lugar relacionado con no-lugares. Lugar como lo que crea sentido, lugar capaz de darnos sentido y de que nosotros le otorguemos a él un sentido. Doble vinculación del lugar con nosotros y de nosotros con el lugar.

Aunque es de esperar, si nuestra apreciación del arte empieza con el no-arte, que no nos hayamos desvinculado tanto de lugar con las recopilaciones de no-lugares en las ciudades. Pues parece que se coleccionen “arquitecturas”, que se coloca entre comillas pues no se si se les podría llamar así cuándo su finalidad más que dar lugar es la colocación de una firma famosa en la ciudad pasando a ser un objeto “de” y no nuestro, al igual que sucede con los cuadros.

Toma tanta importancia el culto a la marca o firma de los objetos, que una casa al igual que una ciudad que “se precie” no pueden no tener “objetos de”...y no hay algo más frío que un collage de este tipo, donde al final nosotros mismos pasamos a ser una pieza de este “patchword”, aproximándose las ciudades a fotomontajes.

Es como si cada músico de una orquesta lanzara la nota que quisiera, transformándose la “música” resultante en notas sueltas, sin nada que ver las unas con las otras, teniendo como límite el tiempo de duración o el perímetro de propiedad de un solar en una ciudad. Ciudades que se están convirtiendo en coleccionistas de objetos, de arquitecturas incoherentes, que más que hacer ciudad la fragmentan en islas inconexas físicamente, arquitectónicamente hablando, pues están “super-conectadas” a través de Internet. Culto al objeto más que al sujeto!

Haciendo un paralelismo entre el escribir como lo que rompe el vínculo que une la palabra a mí mismo, con la arquitectura, se puede especular que también rompe un vínculo inicial que teníamos con el lugar, pero también establece la posibilidad de formar un lugar. Arquitectura como desafío a fundar lugares donde cobijarnos y quedar fascinados en ese pararnos, por la ausencia de tiempo.

Al encontrar “ese punto”, al que Blanchot identifica al ver las esculturas de Giacometti como irreductibles, nos sentimos en “ninguna parte” que a su vez se relaciona con la totalidad, con el encontrar momentáneamente el lugar que andábamos buscando. Instante que se da en contadas situaciones y pareciera que hemos encontrado el lugar de los lugares ¿quizás a nosotros mismos? **Lugar tan intenso que pareciera *des-lugarizarnos*.**

Y ante esta “ausencia de respuestas”, como define Blanchot el poema, se reivindica la poesía en la arquitectura como la motivación a seguir buscando siempre, a no establecer soluciones dadas....reivindicación de ausencia de respuestas y de una continua búsqueda de la arquitectura en todo lugar hacia el lugar.

Pues si la arquitectura no puede proporcionarnos un lugar, un cobijo donde estemos fascinados con la ausencia de tiempo, con la *momentaneidad*, con el pararnos, entonces lo que construye, es un no-lugar pues se produce una rotura con respecto al lugar inicial sin relacionarse con él, sin fascinarnos con su creación, sin nada, sin esencia...cargado de ausencia.

Blanchot pone de relieve que la obra sólo es obra cuando se convierte en la “intimidad abierta” de alguien que la escribe y alguien que la lee, el “enfrentamiento del poder decir y del poder oír”. También el lugar tiene que tener un receptor, el ser humano, que lo lugarice. Así **los no-lugares nos *deslugarizan***, no sintiéndonos en un lugar.

Pero la arquitectura ¿se está quizás volviendo “ilegible” en esta época? ¿Se hace cada vez más difícil el poder leerla por estar no-relacionada con su entorno? ¿Es la arquitectura una obra de arte? ¿Cuándo se considera la arquitectura obra de arte, cuando se “escribe” o proyecta y se lee? Importante esta reciprocidad, este diálogo, de escribir y leer, de proyectar y habitar.

También se debe tener en cuenta que la obra exige al autor que se desnude, como indica Blanchot, que se despoje de todo convirtiéndose en un “lugar vacío”. “Lugar vacío”, desde mi punto de vista, se puede considerar un no-lugar dónde a partir de su completa desnudez se puede encontrar el lugar.

Produciéndose así un “**vértigo del vacío**”, sensación de vértigo en el no-lugar que se manifiesta cómo la posibilidad de lanzarse a ese vacío, del que por supuesto solo se llega subiendo a lo más alto. Vértigo como terror a la posibilidad de saltar, vértigo de espacio vacío como el miedo a quedarnos desterrados, a quedarnos exiliados: errantes sin relación con nosotros mismos. Vértigo como posibilidad de quedarnos suspendidos en el no-lugar.

No-lugares como renuncia de los lugares, como un exilio que al renunciar a su lugar lo convierte en errante, buscando perpetuamente su lugar.

Instalándose el no-lugar en la ausencia: **El lugar sin presencia sería un no-lugar.**

“Cuando estoy solo”, escribe Blanchot (1992:25): “no soy yo quien está allí, y no es de ti, ni de los otros, ni del mundo de quien permanezco alejado. Aquí comienza la reflexión que interroga por la “soledad esencial y la soledad en el mundo”. Soledad que se puede relacionar con no-lugar!! Soledad de la *errancia* que provoca el exilio. Soledad de uno mismo como la soledad más profunda, más honda donde ni los lugares pueden dar cobijo.

Exilio, define Blanchot, (1992:70) es “ese lugar donde no sólo no está en su casa sino que está fuera de sí mismo, en el afuera mismo, una región absolutamente privada de intimidad, en la que los seres parecen ausentes, en la que todo lo que cree aprehender se sustrae”. Así, se puede definir el No-lugar como además de físico espiritual, **no-lugar como afuera de todo**. No-lugar como lugar que nos produce náuseas por su aplastante vacío, su nada. Ese “retorno a lo insignificante” del que habla Blanchot es la esencia del no-lugar.

Lugares asépticos en limpieza pero sucios de la prostitución que llevan consigo al ser de todos y no ser de ninguno finalmente.

No-lugar como exilio del lugar. No-lugar como exilio de nosotros mismos.

Muerte como lo que está más allá del lugar y del no-lugar.

Lugar de muerte como único porque las personas que yacen son únicas, no existen copias o clones (todavía). Lugar de muerte = lugar de reposo. Lugar de vida = movimiento, vida como movimiento que tiende a la quietud.

Se podría hablar de arquitectura “en- si-mismada” como la muerte de la arquitectura o el no-lugar.

Quizá tenemos muchos lugares de permanencia donde se desarrollan nuestras vidas, un auténtico “policosmismo”; Es como si las funciones que existen en una casa se hubieran vertido, desparramado por el mundo así el salón o estar: en bares, cafeterías, etc. La cocina, en restaurantes. El dormitorio en hoteles, el balcón o jardín en parques, la alacena o despensa en supermercado, el estudio en bibliotecas, el pasillo en la calle, el ascensor en el metro o bus, el baño en los spa. Es como si **la casa hubiese estallado en mil pedazos** distribuyéndose por todas partes de las ciudades y el mundo, pudiendo vivir fuera y dentro; y los lugares que antes solo estaban en el interior ahora también los encontramos en el afuera!!

Así, el interior se ha exteriorizado y el exterior también se ha introducido en el interior de las casas. Entonces ¿dónde residen los límites en las edificaciones o en las personas?

No-lugar como lugar errante.

“Movimiento vinculado al deseo que, como la inspiración, es un salto, un salto infinito: quiero leer aquello que, sin embargo, no está escrito”. (Blanchot. 1992:183). Esto se podría comparar con los no-lugares, como la aspiración a lo que no está a lo que no tiene relación con nada, a lo que estando en presencia nos denota una ausencia, un ser sin ser. Una arquitectura que quiere abarcar al infinito y se le escapa el presente, el ahora ocupado en mirar sólo el futuro.

Mientras que al lugar se le puede comparar con la lectura: “La lectura es esta residencia, y tiene la sencillez del Sí ligero y transparente que es esa residencia” (Blanchot. 1992:184), por su sencillez, su transparencia, su implicación de residencia; al contrario que el no-lugar que tras su aparente sencillez hay todo un estudio de flujos, de movimientos, estudios económicos para su rentabilidad como primera opción.

Es muy importante una reflexión que hace Blanchot sobre la esencia del ser humano que proviene del no ser (1992:239) “lo que implica por un lado el mantenerse en la nada y por otro expresa la “maravilla” de que “la nada es mi poder: **no puedo no ser**: de aquí proviene la libertad, dominio y futuro del hombre”. De aquí se puede extrapolar esta afirmación a los lugares a cómo son a partir de los no-lugares y también de cómo no existen ni los lugares ni los no-lugares en términos absolutos pues pertenecen a una misma cara de la banda de Moebius, como se propone con estos escritos.

Siguiendo la reflexión sobre el no-lugar, es muy sugerente la afirmación que hace Barthes sobre el grado cero como escritura de la ausencia total pues no implica ningún refugio ni ningún secreto, está ligada estrechamente con los no-lugares: como **lugares que no cobijan**, que no contienen ese “algo más” o esos “secretos” que sí poseen los lugares.

Barthes afirma que (2003:114) “el desorden repetido acaba convirtiéndose en un orden, el único que nos es concedido”. Lo mismo sucede con los no-lugares que su repetición, es decir, al encontrarlos por todas partes, llegan a convertirse en “lugares”, pero más que por estar por todas partes, porque nosotros los vamos “domesticando” poco a poco, vamos estableciendo lazos con ellos captándolos y captándonos.

Barthes recuerda una frase de Proust de *Le temps retrouvé*, que dice así “no se puede imaginar sino lo que está ausente”. A partir de esta afirmación, se podría inferir que el auge de los no lugares ha sido tan fuerte por la ausencia de lugar que implica un aumento de imaginación. Pues los **no-lugares están vacíos o llenos de nada**. No hay nada aunque están llenos de flujos de movimientos.

Es muy difícil mantenerse en ese “término transparente”, en la ausencia de juicios, en la ausencia de refugio y secretos pues como Barthes dice “nada es más infiel que la escritura blanca”, sobre todo para nosotros: seres que juzgamos que necesitamos refugiar y ser refugiados. Aunque se pone de manifiesto la importancia de llegar a este “grado cero”, ya que es con la experiencia de la ausencia cuando se puede apreciar la plenitud.

Ausencia que huele a vacío, como M. Meursault, a ese olor profundo que al entrar en un espacio terriblemente vacío y desolado nos impregna con su nada. Durante toda la lectura de *El Extranjero*, se puede percibir esta sensación que te aproxima al vacío, más que por estar narrada en primera persona, por las características del protagonista que permite el adentrarse a una ausencia de interior.

Este personaje cobija una insoportable ausencia, insoportable para los lectores, ya que él al estar sumergido en ella, no siente nada pues está inmerso en el más profundo de los vacíos: la ausencia de alma.

A M. Meursault se lo puede comparar con los no-lugares, como lugares sin alma donde su mayor característica es **la presencia abrumadora de la ausencia, que nos pesa y a la vez nos hace sentir libres al flotar en la nada en la ausencia de todo**.

Extranjero como el dibujo de una silueta humana, sin un interior, sólo un contorno que delimita una nada interior y exterior....¿tendría asociada esta silueta una sombra? No tendría ni luz ni sombra...sólo ausencia. De lo que se deduce que un ser humano sino tiene un lugar interior tampoco es capaz de crear uno exterior!! Esto es muy importante.

Libro con ausencia de estilo. La palabra ausencia será la máxima definidora para esta maravillosa obra. Ausencia de sentimientos es lo que define al protagonista, un personaje ausente, carente de sentimientos.

Esta obra de Camus, Barthes la define como pionera en el “grado cero de la escritura” y con razón, no hay nada superfluo en ella. Y según Perec sería “lo más neutra posible” llegando a rozar en lo anodino. Una nada que conlleva al todo!

Es extranjero porque se encuentra fuera de sí mismo, porque está desprovisto de sentimientos que lo unan o conecten con el mundo que lo rodea. Extranjero como extraño, como ausente, como fuera de lugar en el que cada día no se cuestiona, no se plantea: simplemente toma los hechos que le llegan.

Personaje que mata o ama, según el momento sin juzgar si es bueno o malo, simplemente sucede. El personaje lo afirma: mató, por lo tanto es un asesino, sin querer justificar el hecho o el plantearse porqué pudo llegar a hacerlo o si se arrepiente.

Pero ¿qué es lo que puede llevar a una persona al no-planteamiento o no juzgar los hechos, a estar fuera-de, a estar ausente, a no plantearse nada?

Si entendemos por lugar el reposo, y por no-lugar el movimiento, quizás el plantearse las cosas, el reflexionar...las inquietudes, las podríamos considerar como “en movimiento” justamente por querer llegar o por aspirar a llegar a su lugar, como decía Kant que hay que obrar de tal modo que tu máxima valga como algo universal. Pero, si en cambio no existe esta inquietud, este reflexionar o plantearse los hechos para conducirlos a su lugar es quizás porque o bien está fuera de todo, tan lejano que la aspiración a llegar a ubicar las cosas en su lugar queda demasiado lejos, o también por haber llegado ya al lugar de reposo máximo absoluto que sería la muerte. Aquí, la muerte para este personaje sería la ausencia de sentimientos, o más que eso sería la muerte como ausencia de movimiento de aspiración-a plantearse las cosas, los hechos, sino simplemente “pasar a través” o navegar por encima de ellos sin detenerse, sin profundizar.

Este des-inter-es, esta ausencia de querer filtrarse o sumergirse en la vida o en el interior de sí mismo, esta vivencia desde el exterior puede ser la que lo lleve a ser un extraño, un extranjero incluso para sí mismo.

Extranjero como extraño como **exterior sin interior** como exterior con ausencia de interior.

Es difícil para mucha gente meterse dentro de lo establecido, acatar las normas, llegar a comprender la “lógica” a la que nos incorporamos. En cierto sentido este libro también es una reflexión, conservando las distancias, a lo que no podemos llegar a comprender cuando tenemos una visión exterior, desde el afuera.

Infiriendo este concepto de extranjero, se podría identificar con los **no-lugares, como lugares sin alma, sin interior, lugares fuera de sí, sin-lugares.**

1.3.3. Fragmentación. Indeterminado.

Se propone este ítem para reflexionar sobre la fragmentación desde las teorías de Rowe y Koetter, de Eisenman quien niega cualquier relación con el lugar, de Venturi quien relaciona el fragmento con la totalidad, para pasar a revisar los pedazos olvidados que plantea Clément así como su indeterminación a través de Conde y la sustitución de estos fragmentos por imágenes que propone Baudrillard.

Rowe / Koetter. Técnica de collage.

El concepto de que la razón propia no posee una estabilidad accesible, es central en Hegel, de quien sus categorías y modalidades llegaron a saturar todo el pensamiento, estando presente en la utopía de principios del siglo XX. Y las definiciones de Mies, Gropius y Le Corbusier sobre arquitectura, respectivamente: "La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio: viviente, cambiante, nueva"; "la nueva arquitectura es el inevitable producto lógico...de nuestra época"; "la tarea del arquitecto consiste en ponerse de acuerdo con la orientación de su época..." así lo demuestran.

Así, parece que cualquier cosa puede ocurrir en el ámbito de la arquitectura, como manifiestan los ejemplos de las imágenes de Archigram, los monstruos de Warhol, el desvanecimiento del Estado que muestra Superstudio, etc. Por lo que se hace necesario una estrategia capaz de acomodar el ideal y de responder a lo que creemos es lo real.

A partir de aquí, Rowe y Koetter proponen en su libro *La Ciudad collage*, el edificio como *teatro de profecía* y como *teatro de memoria*; Afirmando que si se logra concebir el edificio como el uno, también se puede concebir inherentemente como el otro, debiéndose observar que este *teatro-profecía* se podría trasladar al campo urbanístico.

Así, como la "masa de la humanidad" en cualquier época es a la vez conservadora (representantes de la ciudad como teatro de memoria) y radical (representantes de la ciudad como teatro de profecía), si vivimos en el pasado con las esperanzas en el futuro, parece razonable aceptar que "sin profecía no hay esperanza, pero sin memoria no puede haber comunicación" (1998:53). Pero "¿por qué habríamos de vernos obligados a preferir la nostalgia del futuro a la del pasado?", "¿No podría la ciudad modelo que llevamos en el pensamiento tener en cuenta nuestra condición psicológica conocida?", "¿No podría esta ciudad ideal comportarse, al mismo tiempo y explícitamente, como un teatro de profecía y como un teatro de memoria?".

La ciudad de la arquitectura moderna, afirman los autores, se ha convertido en un caos de objetos "conspicuamente dispares" que es tan problemático como la ciudad tradicional a la que ha tratado de reemplazar.

Mientras que la ciudad tradicional ofrece un debate, que sigue estimulando, entre sólido y vacío, “estabilidad pública e imprevisibilidad privada”, “figura pública” y “fondo privado”; la construcción en la arquitectura moderna del “edificio exento”, de la “pompa de jabón” tomada como proposición universal, representa una demolición de la vida pública y el decoro, pero ¿y qué?, replican los autores, siendo los presupuestos de esta arquitectura moderna –luz, aire, higiene, aspecto, perspectiva, recreo, movimiento y apertura –, los que les inspiran esta réplica.

Por lo tanto, puesto que no se hará desaparecer la dispersa ciudad de objetos aislados, ¿qué se puede hacer con ella? A lo que ante las diversas posibilidades, subrayan que la cuestión radica en saber hasta qué punto la mente es capaz de absorber y comprender, y señalan que este problema ha estado presente desde finales del siglo XVIII.

Pero si se considera la ciudad moderna desde el punto de vista de la capacidad perceptiva, según el criterio de la Gestalt, sólo cabe condenarla, pues el objeto o figura no está soportada por ningún marco identificable de referencia con lo que se debilita y se destruye a sí misma. Así, se preguntan si es posible imaginarse un campo de objetos legibles en proximidad, identidad, estructura común, densidad, etc., y hasta qué punto estos objetos son susceptibles de aglomeración pudiéndose asumir la posibilidad de su multiplicación exacta: cuál es el límite de tolerancia antes de que el contacto se interrumpa. Los autores dicen que no se ha llegado hasta este extremo.

Así, ante los dos modelos de ciudad, hay que tratar con el sentido común y con el común interés y proponen tramar un tipo de estrategia de acomodación y coexistencia. Plantean, para empezar, que todo el espacio exterior debe ser propiedad pública y accesible para todo el mundo.

La propuesta de los autores consiste, en vez de anhelar y esperar la disgregación del objeto, permitir que **“el objeto llegue a ser digerido en una textura o matriz prevalectante, e incluso alentarle al respecto”** (1998:86). A lo que añaden que tanto edificios como espacios deben existir en una “igualdad de debate sostenido”, donde cada componente salga “invicto”, donde exista una dialéctica sólido-vacío que permita la existencia conjunta de lo **“abierto planeado y lo genuinamente no planeado**, de la pieza prefijada y del accidente, de lo público y de lo privado, del Estado y del individuo”; en definitiva de una condición de equilibrio, que para su conservación proponen distintas estrategias como: cruzamiento, asimilación, distorsión, reto, respuesta, imposición, superimposición, conciliación, etc.

Con respecto a la figura-fondo, postulan el debate entre sólido y vacío, un debate cuyos modelos pueden ser tipificados como acrópolis y foro.

También indican que **“la arquitectura es una institución social relacionada con la edificación**, de modo muy parecido a la relación existente entre literatura y habla. (...) Así, al igual que la literatura, la arquitectura es un concepto discriminatorio que puede disfrutar, pero no necesariamente de un vivo intercambio con su vernáculo”(1998:100).

Destacan que un problema para la arquitectura es que se halla implicada en juicios de valor, con lo que no puede ser resuelto científicamente y menos aún en términos de cualquier teoría empírica de los “hechos”.

Con lo que la tarea consiste en **“salvar la ciudad”**(1998:116): “mediante amplias infusiones de metáfora, de pensamiento analógico y de ambigüedad, y ante un cientifismo prevalente y un *laissez-aller* conspicuo, es posible que tales actividades puedan aportar la auténtica supervivencia a través del diseño”.

Citan la idea de **“ciudad museo”** como “feliz” pues, a pesar de muchas válidas objeciones, es tolerante a las importaciones ajenas. El museo surge como consecuencia del colapso de las visiones clásicas de totalidad y en relación con la revolución cultural para proteger y exhibir una pluralidad de manifestaciones físicas características de una pluralidad de estados mentales. A partir de este elemento “mediador”, proponen la manera de cómo habría que postular una solución para los problemas de la ciudad contemporánea.

También toman la referencia de Picasso, quien impulsa a preguntarnos qué es lo falso y qué lo verdadero, qué es lo antiguo y qué es lo actual.

Y finalmente llegan a la propuesta de **Collage** como técnica, y collage como estado de ánimo. Siendo conscientes que el collage es a la vez inocente y tortuoso. “El collage, a menudo método para prestar atención a los sobrantes del mundo, para preservar su integridad y equiparlos con dignidad, para comprender lo prosaico y lo cerebral como una convención y una ruptura de convención, necesariamente actúa de modo inesperado. (...) Collage en una mezcolanza de normas y recuerdos, en una mirada retrospectiva que, para aquellos que piensan en la historia y en el futuro como progresión exponencial hacia una simplicidad cada vez más perfecta, sólo puede provocar el juicio de que el collage, con todo su virtuosismo psicológico, es un impedimento caprichosamente colocado en la ruta estricta de la evolución”. (1998:140).

Proponen el collage como elemento entre el tejido del museo y su contenido, donde ambos componentes conserven una identidad enriquecida por intercambio, en la que sus papeles respectivos sean continuamente traspuestos, en la que “el foco de ilusión se halle en constante fluctuación a lo largo del eje de la realidad”.

El enfoque de collage, donde los objetos sean reclutados o seducidos a salir de su contexto, es en el presente, según los autores, la única manera de tratar los problemas de la utopía y de la tradición, y no tiene porque ser crucial, la procedencia de los objetos arquitectónicos introducidos en el collage social. Hasta cierto punto, el collage acomoda a la vez “exhibición híbrida” y los requerimientos de la autodeterminación.

Así, concluyen con la idea de que una **técnica de collage**, al acomodar toda una gama de *axes mundi* podría ser un medio que permitiera disfrutar de la poesía utópica sin vernos obligados a sufrir el peso de la política utópica. Lo que equivale a decir que, por ser el *collage* un método que deriva su virtud de ironía, utilizando cosas sin acabar de creérselas, es también “una estrategia que puede permitir tratar la utopía como imagen, tratarla en *fragmentos* sin que tengamos que aceptarla *in toto*, lo que representa sugerir, además, que el collage podría constituir incluso una estrategia que, al soportar la ilusión utópica de la invariabilidad y el destino, alimentase una realidad de cambio, movimiento, acción e historia” (1998:145).

Se pasa ahora de la técnica de collage que proponen Rowe y Koetter a la Atopía como negación de cualquier relación posible con el lugar que propone Eisenman.

Eisenman. Atopía.

“Atopía is literally “no place” or without place”. The relationship between chora and atopía is that both propose a displacement of the traditional concept”. Eisenman. Written into the void”: Selected writings. 1900-2004. p.76.

Eisenman ha formado su lenguaje arquitectónico, en constante evolución, ligado a la filosofía, siendo una de las operaciones más relevantes la inferencia que realizó de la teoría deconstructiva de Derrida del ámbito filosófico al arquitectónico.

La arquitectura, ha dicho Jaques Derrida, no puede existir sin el significado. Por tanto, para poder significar también debe olvidar, pero para significar debe poder trascender a la única relación que la arquitectura posee entre la iconicidad y la *instrumentalidad*. Para Eisenman, el lenguaje arquitectónico tiene que trascender al hecho de que una edificación siempre significa algo además de ser un edificio; Así, un edificio debe, en primer lugar, borrar la presencia de su *instrumentalidad* al igual que “la memoria de su condición adquirida de parecerse a algo”.

Peter Eisenman, con el concepto de **Atopía**, niega cualquier relación posible con el lugar: “En vez de la idea tradicional y singularizada de lugar, se tienen aquí las nociones de **traza**

—que es la ausencia de lugar- y de **huella** —que expresa la presencia anterior del lugar-. La presencia anterior y la ausencia dividen así aspectos del espacio”³⁶.

Eisenman, en el edificio Koizumi sangyo (1987-1990) se inspira en la ciudad donde está situado: Tokio, que según Rem Koolhaas, se parece a un no-lugar, a una atopía. Koolhaas³⁷ comenta que si se tiene en cuenta el tradicional concepto de *tópos*, Tokio parece caótico, sin embargo, si se observa desde una perspectiva del siglo XX, desde una óptica de una no-dialéctica con el lugar y no-lugar, puede ser la encarnación de un concepto de atopía subyacente en el de *tópos*.



Imagen: Edificio Koizumi sangyo. Tokio. Eisenman (1987-1990).
Fuente: <http://arquique.info/peter/grandes/epkb01.jpg>

“El proyecto propone que este subyacer sea contemplado como otro orden, como otra estructura potencial”, expone Eisenman (Op. cit.). En japonés la palabra *Ma* expresa la noción de espacio intermedio; y *Ku*, la de no lugar -pero en Occidente han permanecido ocultas en la sombra y es ahora cuando comenzamos a redescubrirlas. En este proyecto el autor intenta introducir la idea del *Khôra* platónico tratando de construir un “lugar intermedio”.

Eisenman afirma que su trabajo opera sobre el *Zeitgeist*³⁸ para transgredirlo. Manifiesta que no podemos repetir los iconos del pasado en el presente ya que no tienen el mismo valor icónico, pues el espíritu que los animaba en su tiempo no lo animaría hoy. Así, pregunta: ¿cuáles son los iconos del presente?

³⁶ Eisenman, Peter. Koizumi Sangyo Office Building. En www.Geocities.Com/lecorbisier/peter/perterkbhtml

³⁷ Koolhaas, también tiene muy en cuenta la significación de atopía al definir la ciudad como “una nueva forma fragmentada de la coexistencia urbana que se basa en la mayor diferencia posible entre las partes que la compone. Estos fragmentos, que azarosamente compiten y coexisten, son ajenos a toda planificación y responden a la explosión oportunista de flujos, accidentes e imperfecciones. Es el resultado de la presión de fuerzas económicas, tendencias de crecimiento demográfico y corrupción política, que resultan los motores del actual desarrollo de las nuevas ciudades chinas”. (González Gottdiener, Isaura. “Rem Koolhaas. Un premio al pensamiento arquitectónico”. Revista Construcción y Tecnología. México, Agosto, 2000. En : www.imcyc.com/revista2000/agosto2000/keem6.htm)

³⁸ Recordemos que el término de *Zeitgeist* viene del alemán “el espíritu (*geist*) del tiempo (*zeit*)”, denota el clima intelectual y el espíritu de una era. Este término lo introduce Hegel, pero se remonta a Armando Peters.

Según el autor tenemos la “obligación moral” de tratar con la inmanencia de la arquitectura tal y como se presenta aquí y ahora, en la realidad del presente.

Habla de “Presentidad”, (El Croquis N.83:14) como “cualidad de un espacio que se mantiene transgresor de la tipología y del marco de la arquitectura por un largo período de tiempo”. Afirma que cuanto más tiempo permanece *inabsorbible* dentro de una norma, un género o una tipología, la arquitectura resulta “más grande”. A esta capacidad de mantenerse fuera de las normas es lo que Eisenman denomina “Presentidad o transgresión”.

Manifiesta que le interesa “la transgresión del *zeitgeist*, la criticalidad, esto trae la posibilidad de ser en el ser”.

En el Centro Aronoff, Eisenman tenía la intención de desdibujar los límites entre lo viejo y lo nuevo. “La intersticialidad no era lo que tenía en mente, pero ahora que está construido se ha convertido en uno de las mayores preocupaciones de mi proyecto”. Afirma el autor, añadiendo que “lo crítico existe a priori pero se encuentra a posteriori” (El Croquis N.83:14).

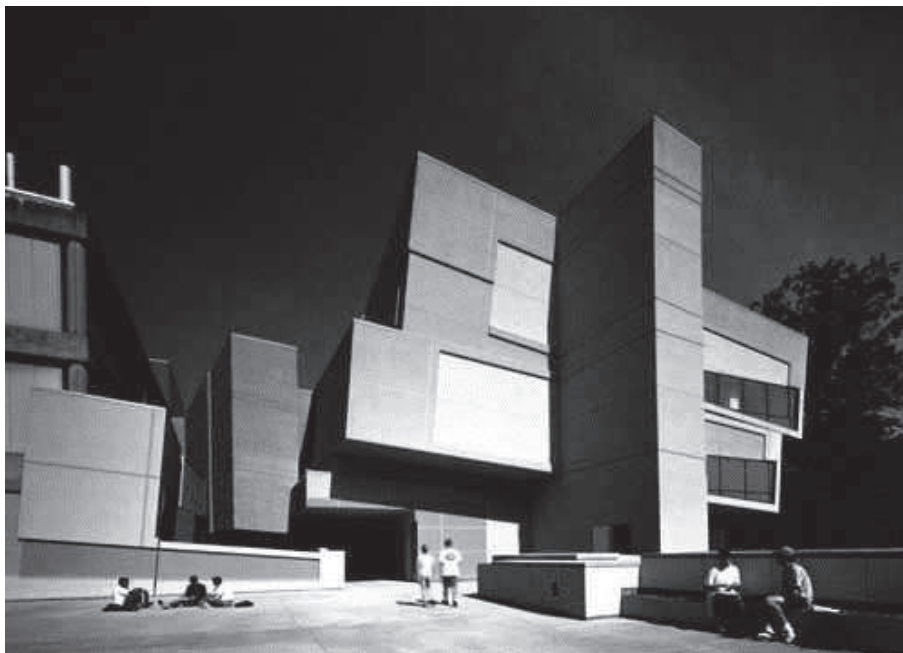


Imagen: Aronoff Center for design and Art., Eisenman. 1988-1996. Cincinnati, Ohio.
Fuente de la imagen: http://c2ladob.files.wordpress.com/2010/01/eisenman_01.jpg

Eisenman afirma que su trabajo está interesado en la idea de lo “intersticial”, en las posibilidades de “la repetición similar a sí mismo frente a la composición lineal”. Habla de “Informidad”, existiendo dos tipos: 1. informidad de lo real, donde la forma no tiene importancia. 2, informidad de lo conceptual, que requiere un comienzo, como podría ser un vacío, y produce forma partiendo de la informidad. “Estoy interesado en espacializar la informidad”. También afirma: “mi trabajo implica descubrir condiciones trópicas de la

arquitectura". (El Croquis N.83:30) "Mientras que la idea de TROPO está claramente definida en términos literarios: metáfora, metonimia, sinécdoque, estos términos no definen condiciones trópicas de la arquitectura".

En su artículo de "El fin de lo clásico"³⁹, Eisenman insiste en el fin de tres ficciones convencionales, que durante quinientos años, es decir, desde el Renacimiento se han desarrollado dentro de una manera clásica de pensar la arquitectura, de la que el Movimiento Moderno tampoco consiguió escaparse: la de la representación, la razón y la historia. La ficción de la representación va relacionada con la simulación de significado; la de la razón, con la simulación de la verdad; y la de la historia, con la de eternidad.

Al finalizar estas tres funciones no existe modelo alternativo, sino la búsqueda de un discurso que sea independiente para la arquitectura, expresándose a través de una "estructura de ausencias". Eisenman propone como mecanismos: la simulación, la máscara y la arbitrariedad. Así, y por paralelismo con el arte conceptual, que utiliza mecanismos basados en la negación de la obra como producto final y acabado, propone un espacio eterno situado en el presente sin ninguna relación con el pasado ni con el futuro. Estando en contra, por tanto, a las concepciones clásicas de la contemplación de la obra de arte y la mimesis.

Para Eisenman, la historia es un lastre que propone utilizar de manera selectiva, discontinua, fragmentaria y arbitraria. Está en contra de una posmodernidad de lo trivial y de la nostalgia.

Frente a la demanda de una arquitectura no-clásica, propone la defensa de la **atopía**, como una negación además de la tradición, del *topos*, del lugar; Así, tomará la ciudad y el lugar como "pretexto arbitrario" y más como pista de pruebas que como un contexto para interpretar. Atopía como un "antihumanismo" o "antihistoricismo" que Eisenman hereda del postestructuralismo.

Y ante esta desaparición de sujeto, de historia, de lugar y de significado, propone una **arquitectura de la ausencia**, en la que utiliza técnicas como: capas superpuestas, retículas diferentes, ejes, jugando con las escalas y contornos y sin ninguna relación con el contexto, un claro ejemplo es el centro Wexner de artes visuales, en Ohio (1989), o las viviendas de la Friedrichstrasse de Berlín (1986).

Siendo el objetivo a alcanzar escalonado: "Primero introducir la noción de "atopía", como "no-lugar" o "lugar de nadie", simbolizando, por tanto, la no-jerarquía, no-verdad, no-representación de orden, etc. Segundo, representarla: es lo que he intentado en mi edificio de Berlín, pero Huston o Los Ángeles ya son atopías. Tercero: situarnos en la "catácrisis",

³⁹ Revista "Arquitecturas Bis": Información gráfica de actualidad. N. 48, 1984, p.29.

el tropo retórico que designa las categorías no muy estables, las categorías "entre": entre lo clásico y lo moderno, entre el figurativo y el abstracto, como el arabesco español, como la película "Bluevelvet" como el proyecto en el que trabajo con Frank O. Gehry".⁴⁰

Una arquitectura "que salga del estómago del arquitecto", que "sea la expresión del subconsciente" es la tentación final de Eisenman, para quien el peor enemigo es la "nostalgia por un orden que desapareció". Y ya que "el futuro no es posible, nunca existirá, solo nos queda mirar a nuestro interior y, dentro de la banalidad, encontrar la esperanza"⁴¹.

De Eisenman y su concepto de *atopía* como la ausencia de relación se pasa a Venturi quien habla del fragmento pero relacionado con la totalidad.

Venturi. Relaciones oscilantes, complejas y contradictorias.

Robert Venturi en su prólogo de *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* cuenta la importancia que tiene el análisis basado en la descomposición, que aunque sea opuesta a la integración, afirma, es esencial para la comprensión. También señala que la tradición, más que heredarse, se obtiene mediante un gran esfuerzo. Cita a Eliot para denotar la importancia del sentido histórico, tanto de lo temporal como de lo no temporal. Venturi acepta las "limitaciones intrínsecas de la arquitectura" y se concentra en sus difíciles aspectos.

"Me gusta la complejidad y la contradicción en la arquitectura. Pero me desagrada la incoherencia y la arbitrariedad de la arquitectura incompetente y las complicaciones rebuscadas del pintoresquismo o el expresionismo" (1999:25). Así comienza, recordemos, Venturi esta obra donde afirma dar la bienvenida a los problemas y explorar las incertidumbres.

Defiende la "vitalidad confusa frente a la unidad transparente" (1999:26), y la riqueza de significados en vez de la claridad de significados. Para el arquitecto, **una arquitectura "válida" es la que evoca muchos niveles de significado**, donde sus elementos funcionan y se leen a la vez de varias maneras.

"Una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones" (1999:26), incorporando "la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos".

⁴⁰ Periódico LA VANGUARDIA. Jueves, 10 diciembre 1987. p.48. Sergio Vila-San-Juan.

⁴¹ Op. Cit.

La complejidad, según Venturi es una “satisfacción” para la mente y deriva de la complejidad interior. Esta complejidad, no niega la simplificación, pues es importante para el análisis e incluso un método para llegar a la misma arquitectura compleja. Esta actitud del deseo de una arquitectura compleja, que se ha dado en otras épocas, no es solo una reacción contra la banalidad o belleza de la arquitectura actual, sino una actitud otra vez pertinente.

La arquitectura es para Venturi “forma y substancia” –abstracta y concreta-, y su significado procede de “las características internas y de un determinado contexto”, con lo que un elemento arquitectónico se percibe como “forma y estructura, textura y material. **Estas relaciones oscilantes, complejas y contradictorias, son la fuente de la ambigüedad y tensión características de la arquitectura**”(1999:35).

La arquitectura de *complejidad y contradicción*, tiende a incluir “lo uno y lo otro” en lugar de excluir “o lo uno o lo otro”. Este concepto de “lo uno y lo otro”, que se refiere más a una relación de la parte con el todo, se asocia al concepto del “elemento de doble función”, que pertenece a los aspectos de uso y estructura.

La complejidad y la contradicción, insiste, son resultado del medio más que del programa del edificio; se desarrollan en el programa y reflejan las complejidades y contradicciones que son intrínsecas a la vida. Por tanto, la arquitectura es tanto “evolutiva como revolucionaria”, y debe reconocer, como arte, lo que es y “lo que debe ser”, “lo inmediato y lo especulativo”, la combinación de la planificación a corto plazo con la de a largo plazo, de lo viejo y de lo nuevo.

Diferencia entre contradicción adaptada, que es tolerante, flexible, admite la improvisación y se adapta al integrarse y hacer concesiones de sus elementos; y la contradicción yuxtapuesta, que es inflexible, contiene violentos contrastes y oposiciones irreductibles. Y mientras la primera crea un todo que es quizá “impuro”, la segunda, crea un todo que quizá no está resuelto.

Introduce el concepto de “supercontigüidad”, que es capaz de relacionar elementos contrastantes e irreconciliables, incluyendo antagonismos en un todo. Este concepto es una variación de la idea de simultaneidad que propuso el cubismo.

El contraste entre el interior el exterior, puede ser para Venturi, una de las principales manifestaciones de la contradicción de la arquitectura. Pero es quizá “el espacio fluido” la contribución más “atrevida” de la arquitectura moderna, usado para conseguir la continuidad entre interior y exterior.

El propósito del interior de las edificaciones es, encerrar en lugar de dirigir el espacio y separar el interior del exterior. El autor recuerda la definición de Kahn donde “el edificio es un objeto que abriga” y la de Saarinen donde “un edificio no es más que la “organización del espacio en el espacio. Como lo es la comunidad. Como lo es la ciudad”, esta definición, afirma Venturi le gustaría aplicarla a las relaciones espaciales del edificio y su situación y también a los espacios interiores situados dentro de espacios interiores.

También comenta que a veces la contradicción está entre la parte superior y la inferior del edificio. Hace una observación sobre la complejidad y la contradicción que a veces puede manifestarse como un “forro desplegado” que produce un espacio adicional entre el interior y el exterior.

A cerca de este espacio residual en medio de espacios dominantes, indica que también puede darse en la escala de la ciudad, señalando los espacios abiertos bajo autopistas y en los de transición alrededor de ellos; espacios, que en vez de reconocerlos y usarlos, los hemos convertido en aparcamientos o zonas de hierba que son tierra de nadie entre la escala regional y local. Propone llamar a este tipo de espacio “volumen abierto” y afirma, parafraseando a Aldo van Eyck, que la arquitectura debería concebirse como una configuración de “lugares intermedios claramente definidos”.

Esta alternativa, de la transición articulada por lugares intermedios definidos que permiten el conocimiento simultáneo de lo que es significativo al otro lado, produciría una rotura con el concepto contemporáneo de la continuidad espacial y la tendencia a borrar las articulaciones entre espacios y entre el interior y el exterior.

“Arquitectura paf”, es la que Johnson llama según la tradición de la arquitectura americana y en espacial la moderna de favorecer al edificio independiente y aislado en la ciudad. Venturi advierte de estos “pabellones aislados” en lugar de edificios que refuerzan la alineación de la calle. Afirma, que la arquitectura se produce en el “**encuentro de las fuerzas interiores y exteriores**” tanto de uso como de espacios. Arquitectura como “muro entre interior y exterior”, como “registro espacial entre este acuerdo” que al reconocerlo abre sus puertas al ámbito urbanístico.

Venturi recuerda los principios de la psicología de la Gestalt, que considera el conjunto perceptivo como el resultado, e incluso más, de la suma de sus partes y según la cual, las partes pueden ser más o menos el todo en sí mismas. Así realiza un paralelismo y afirma que “una arquitectura de complejidad y adaptación no abandona el conjunto” (1999:141).

Así, en las composiciones complejas, recuerda el autor la definición de “**inflexión**” de Trystan Edward, según la cual un compromiso especial con el todo refuerza las partes. En arquitectura esta inflexión se da cuando el conjunto se manifiesta por la naturaleza de las

partes individuales y no por su posición o número, esta inflexión distingue las partes diferentes señalando a la vez su discontinuidad. A partir de aquí, señala Venturi, se desarrolla un “**arte del fragmento**”, que connota la “riqueza de significados” por encima de él mismo.

La arquitectura moderna tiende a rechazar en todos los niveles la inflexión. Wright, la acepta, pone el ejemplo de su Fallingwater que estaría incompleta sin su contexto, es decir, es un fragmento de su lugar natural que con ella forma un conjunto mayor.

La inflexión puede darse a distintas escalas, así como tener distintos grados de intensidad. Literalmente, revela Venturi, la extrema inflexión es continuidad.

Por otra parte, una arquitectura de la complejidad y la contradicción, puede aceptar una “discontinuidad expresiva”, que contradiga una cierta continuidad estructural.

Otro tipo de manifestación entre las partes es el “aglomerante dominante”, que en el contexto de la arquitectura, advierte Venturi, puede ser una panacea dudosa, algo así como “la nieve que unifica un paisaje caótico”. Sin embargo una relación más ambigua entre las distintas partes no inflexionadas crea una “percepción más difícil del conjunto”.

Este compromiso con el conjunto en una arquitectura de la complejidad y la contradicción, no excluye al edificio no resuelto. Señala la importancia de la validez de preguntas y la vivacidad de significados y al igual que de la poesía, un objetivo de la arquitectura, puede ser la “unidad de expresión más que la resolución del contenido” (1999:165).

Así pues, la arquitectura que es capaz de reconocer simultáneamente niveles contradictorios debería admitir la **paradoja del fragmento que es un todo** (1999:166): “el edificio que es un todo a un nivel y un fragmento de un todo a mayor a otro nivel”. Así, Venturi propone que (1999:168): “quizá podamos perfilar del paisaje cotidiano, vulgar y menospreciado, el orden complejo y contradictorio que sea válido y vital para nuestra arquitectura considerada como un conjunto urbanístico”.

Si Venturi describe a fragmentos que son un todo, con Clément se revisarán los fragmentos olvidados.

Gilles Clément. Tercer paisaje.

Clément en su libro *Manifiesto del Tercer paisaje*, define *El Tercer paisaje* como “fragmento irresoluto del jardín planetario”, que se debe “a la evolución de los seres biológicos que forman el territorio, a falta de cualquier clase de decisión humana” (2007:6). El término de Tercer paisaje lo remite a tercer estado (no a tercer mundo), hace referencia

al panfleto de Sieyès de 1789: “¿Qué es el tercer estado? Todo. ¿Qué ha hecho hasta ahora? Nada. ¿Qué aspira a ser? Algo”.

Entre los distintos fragmentos de paisaje no se da ninguna similitud de forma, indica el autor, lo único en común que tienen es que todos constituyen un territorio de refugio para la diversidad, para las numerosas especies que no encuentran lugar en otras partes.

Estos residuos forman parte de todos los espacios, pudiéndolos encontrar tanto en la ciudad como en la industria o en zonas turísticas. Así, llega a la conclusión que **todo ordenamiento genera un residuo**.

Señala que los espacios de la diversidad tienen tres orígenes claramente diferenciados: los conjuntos primarios, que son espacios que jamás han estado sometidos a explotación; los residuos, son el resultado del abandono de una actividad; y las reservas que son conjuntos protegidos de la actividad humana.

Siendo las fronteras de este tercer paisaje las del jardín planetario, los límites de la biosfera. La representación del tercer paisaje depende de la posibilidad de fijar sus límites geográficos, que constituyen por sí mismos grosores biológicos, siendo a menudo su riqueza superior a la de los medios que separan. Hay que tener en cuenta que la especie humana transgrede los límites de asignación a un bioma que le es favorable.

El Tercer paisaje está directamente vinculado con la demografía y por los retos de preservar esta diversidad adquiriendo una dimensión política.

Esta diversidad se expresa por medio del número de especies sobre el planeta, así como por la variedad de sus conductas, que depende de la latitud y la amplitud biológica de cada especie –capacidad de adaptación-. La uniformidad de las prácticas antrópicas es la que conlleva a una disminución de la variedad de las conductas, tomando, el Tercer paisaje frente a estas oscilaciones, dos posiciones: situación pasiva, como un territorio de refugio, y una posición activa como un lugar de posibles invenciones.

Clément pone de relieve **la presencia de prótesis**, entendidas estas como vestidos, casas, vehículos, etc. que “**incrementa la amplitud biológica natural de la especie humana, y le permite ocupar todo el planeta bajo todas las condiciones de vida**” (2007:29).

Otro punto importante que señala es el crecimiento de número de seres humanos que no coincide con el crecimiento de sus conductas y que conlleva a una disminución de las superficies que se ofrecen al Tercer paisaje y por lo tanto a la diversidad.

Según Clément, desde el punto de vista de la sociedad, el Tercer paisaje puede ser considerado como (2007:53):

- Un espacio de naturaleza (captación del Tercer paisaje por parte de la institución).
- Un espacio de ocio.
- Un espacio improductivo (abandono del Tercer paisaje por parte de la institución).
- Un espacio sagrado.

Sin embargo, el abandono del tercer paisaje por parte de la institución coincide con un punto de vista desvalorizador: erial, residuo, escombros, vertedero, *terrain vague*, etc. O bien un punto de vista moralizante: lugares sagrados, lugares prohibidos. Proviene los motivos del abandono de una consideración que realiza la institución sobre una categoría de su territorio ya sea: explotación imposible o irracional; explotación no rentable, espacio desestructurado, incómodo, impracticable; espacio de rechazo, de deshechos, de margen; espacio de inseguridad; espacio que no puede ser reivindicado, desprovisto de expectativas.

Y es que, manifiesta el autor, **“los principios de evolución biológica y de evolución económica no pueden superponerse”**.

Así, denota la importancia del tercer paisaje afirmando que (2007:58) **“un espacio vital desprovisto de Tercer paisaje sería como un espíritu desprovisto de inconsciente. Esta situación perfecta, sin demonio, no existe en ninguna cultura conocida”**. Por lo que pone de manifiesto las siguientes acciones:

- Instruir el espíritu de la no acción del mismo modo que se instruye el espíritu de la acción.
- Elevar la indecisión al rango político. Ponerla en equilibrio con el poder.
- Imaginar el proyecto como un espacio que incluya reservas y preguntas planteadas.
- Considerar el no ordenamiento como un principio vital en virtud del cual cualquier disposición queda atravesada por los centelleos de la vida.
- Afrontar con diversidad el asombro

Y sobre la extensión:

- Considerar el crecimiento de los espacios del Tercer paisaje surgidos de la ordenación como un contrapunto necesario de la ordenación propiamente dicha.
- Dar prioridad a la creación de espacios del Tercer paisaje de grandes dimensiones, con el fin de cubrir la extensión de los espacios donde es posible vivir y reproducirse.

Manifiestos afín de ofrecer a este espacio de la diversidad la posibilidad de desplegarse según un proceso evolutivo inconstante, por medio de la reinterpretación cotidiana de las condiciones cambiantes del medio y presentar este **Tercer paisaje**, no como un bien patrimonial, sino como un **“espacio común del futuro”**.

Y de la propuesta de Clément del Tercer paisaje como *fragmento irresoluto*, se pasa a una interesante reflexión sobre la indeterminación como *estado de suspensión*, que presenta Conde.

Conde. Indeterminación.

La tesis de Yago Conde se basa en el desarrollo de situaciones en la práctica artística a partir de las vanguardias críticas afectando el status del objeto, lo que lleva a una exploración de estados de indeterminación significativa, produciendo la invención y la conquista de nuevos territorios en la disciplina arquitectónica.

Define “**Indeterminación**”, como “un cierto **estado de suspensión de la significación precisa del objeto**, producto del replanteamiento de los límites en que éste se inscribe” (2000:41).

En su tesis, investiga los episodios donde existe este cuestionamiento de los límites disciplinares, de la construcción/significación del objeto arquitectónico. Estudia los problemas planteados por las vanguardias críticas y en especial el dadaísmo. Según Conde, Dada “proporciona la ocasión de describir las contradicciones entre la posición destructiva de este movimiento y los propósitos constructivos de la arquitectura”.

La divergencia de intereses entre Dada-Movimiento Moderno identifica puntos de conflicto en la demarcación de los límites de la arquitectura, que más tarde harán posible el desarrollo de un cierto estado de indeterminación significativa en experiencias arquitectónicas.

Según Conde, la tecnología predetermina o sobredetermina la arquitectura o el lenguaje arquitectónico, por ello cree que se puede aprender mucho de Duchamp, pues crea una distancia entre la obra y el autor, actitud de la que Conde está convencido tenemos mucho por aprender.

También analiza las situaciones de tensión que se producen entre el ejercicio del proyecto y sus referencias externas: revisiones, (re)-posiciones respectivas de las vanguardias, y otras reflexiones como técnicas de lectura, de escritura o de composición musical. Reflexión del programa arquitectónico como “hilo conductor”, como factor que favorece la “intertextualidad”.

Para el autor, la vía de la indeterminación (2000:50) “aflora en la práctica artística y arquitectónica ante la imposibilidad de prever la linealidad del acto comunicativo”. Dentro de esta imposibilidad de la linealidad del acto comunicativo en “la Carte Postales”, Derrida llega a sugerir la posibilidad de una red de comunicaciones sin destino o destinatario, en la que todo el correo (mensajes) se dirija sólo “a quien pueda interesar”.

Conde propone ideas proyectuales muy interesantes como:

- “Injerto de un tejido en un barrio histórico”.
- “Espacio liso/estriado, referencia directa al concepto de Deleuze y Guattari.

- “Yuxtaposición y entrelazado propias del arabesco se bordan e interaccionan entre sí por medio de dos tipos de entrelazado a la manera de las caligrafías cúficas”.
- “Extrusión volumétrica de un tejido”
- Situación de “Moiré” o superficie cinética que evitase determinadas mímisis de modelos urbanos”.

Se aprecia desde las ideas de partida cómo Conde establece una indeterminación o propuestas con límites difusos, sin relación a lo existente.

Nos recuerda el autor la observación de Foucault sobre los límites en su afirmación: “La interrogación de los límites ha reemplazado la búsqueda de la totalidad”⁴². Incluso señala la posibilidad de que esta interrogación a cerca de los límites pueda estar ya considerada en alguna de las prácticas de la vanguardia histórica, especialmente en aquellas denominadas negativas o críticas, donde se produce una ruptura en las fronteras entre práctica artística y crítica.

Por otro lado, como afirma Gregory Ulmer en el “objeto de la post-crítica”: “la crítica se transforma ahora de la misma manera que la literatura y las artes se transformaron mediante los movimientos de vanguardia en las primeras décadas de este siglo. La ruptura con la “**mímisis**”, con los valores y suposiciones del “realismo” que revolucionó las artes modernas, está ahora en movimiento (tardíamente) en la crítica, cuya principal consecuencia es naturalmente, un cambio en la relación del texto crítico con su objeto, la literatura”. (Citado en Conde. 2000:59)

A partir de estas dos coordenadas: la producción artística y el pensamiento, Conde funde su concepto de Indeterminación que se citaba más arriba, y afín de explicar las razones del uso de la palabra “indeterminación” nos advierte que existen varios términos cercanos pero diversos entre sí como *indecidibilidad*, *incertidumbre*, *indistintividad* que están relacionados con un tipo de discurso en concreto, aunque en algunas ocasiones se utilizan unos términos en lugar de otros, debido la mayoría de las veces a una mala traducción, como sucede con el término francés *indécidable* que no siempre se traduce con exactitud.

Conde cita tres antecedentes del término indeterminación:

1. Referencia al término “indeterminación” que utilizó el músico contemporáneo John Cage para explicar sus procesos de composición musical (en inglés *indeterminacy*)”.
2. “Robert Venturi en complejidad y Contradicción en la arquitectura, se interesa por una cierta imprecisión del significado. Sin embargo, se concentra en situaciones básicamente de contraste paradójico, diferentes significados fijos normalmente contradictorios que se articularían a través de las conjunciones o con una interrogación. Niveles contradictorios pero que no son necesariamente indeterminados”.
3. “El término “indeterminación” utilizado recientemente por Rem Koolhaas, aunque sin llegar a precisarlo con exactitud, y referido preferentemente a la noción de programa arquitectónico, sin preocuparse excesivamente de las implicaciones.

⁴² (Bouchard, Donald. “Michel Foucault. Language, Counter-Memory, Practice”, en *Essays an Interviews*, Nueva York, Ithaca, 1977, p. 50).

Conde recuerda el origen etimológico de la palabra indeterminación. *Determinare* significa “limitar” (derivado de *terminus*: “límite frontera”. Por lo tanto, la indeterminación (2000:61) “estaría relacionada con aquello que no tiene los límites acotados, definidos, especificados”. También existe un interés por la indeterminación en las performances, las vanguardias históricas, las prácticas inter-disciplinarias.

Cage, Derrida, Deleuze tienen tres posturas donde existe: un impulso liberador, una rotura de vínculos, un encuentro de multiplicidades, que desarrolla distintas vías de indeterminación.

Duchamp muestra un interés por fenómenos ópticos: “Hay un momento en que el artificio se extrema hasta que rompe la realidad y la representación. Nace entonces la **anamorfosis**: la perspectiva se pervierte, por decirlo así, y deja de reproducir la realidad. Ya sea por aceleración, retraso o cualquier otro artificio, como la reflexión de la imagen en un espejo cilíndrico o la prolongación de la perspectiva por cualquier otro medio, el parecido se deshace” (Conde.2000:64).

Conde hace referencia al **Op art** como desarrollo de una “superficie cinética o despliegue de una superficie bidimensional en una pulsación aparentemente tridimensional”. Una diagonal o un elemento perturbador dentro del patrón Op art, producirá un efecto “Moiré”. El **Moiré** es un motivo recurrente en el trabajo de Jacques Derrida a partir de su texto sobre el ensayo de Heidegger “Moira”. Para Derrida el **efecto Moiré** constituiría una nueva técnica de mimesis.

Derrida respecto a la imposibilidad de transcribir un sueño afirma (Conde. 2000:71): “No es una transcripción porque no existe texto presente en ninguna otra parte como un texto del inconsciente para ser transpuesto o transportado. No existe una verdad inconsciente para ser descubierta (...) la traducción es originaria”.

Y en lo referente a la Música indeterminada, como mecanismos de composición por procesos de azar, lo que queda indeterminado, es sobre todo, la precisión del resultado final, quedándose la “obra abierta” a distintas y diferentes soluciones. También el aspecto visual de estas partituras gráficas es interesante por su diversidad e independencia respecto al desarrollo de las relaciones formales en las artes visuales.

Es interesante el paralelismo entre “indeterminación” y el concepto de “rizoma” de Deleuze y Guattari: “El rizoma es una antigenealogía, el rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, picadura....,debe producirse, construirse, siempre desmontable,

conectable, invertible, modificable, con entradas y salidas múltiples con sus líneas de fuga”⁴³.

El autor muestra que mientras en Derrida se encuentra una insistente reflexividad o inmersión de la lengua sobre sí misma, sin embargo en Deleuze y Guattari se abren posibilidades a nuevas conexiones del lenguaje con aspectos múltiples de disciplinas diversas: psicología, antropología, sociología, matemáticas, estética.

Al igual que la crítica considera los límites del texto como construcciones arbitrarias, dependiendo de quién lo lee y porqué. También, según Conde “**el objeto arquitectónico puede dejar de ser entendido como una unidad y hacerse permeable a nuevas conexiones**”.

Así, al igual que las distintas prácticas artísticas han tenido que re-definir sus territorios, la arquitectura también. Y como la arquitectura ya no tiene porqué reflejar un estado de las cosas que existe en el exterior, el autor apuesta por una **indeterminación liberada**: “determinar sólo cuando sea necesario, no por una impredecibilidad coercitiva” (2000:82). Así, propone “actuar como si elaboráramos un tejido que puede ser transformado, o anotar la posibilidad de acontecimientos como hemos visto en los sistemas notacionales de música contemporánea. Este proceder facilita unas coordenadas sobre las cuales se tomen decisiones sólo cuando sea necesario”.

También recomienda no asignar nombres o significados precisos durante el proceso de proyectar pues pueden sobre-determinar de manera innecesaria el resultado final, no determinar las herramientas con las que se trabaja, estar abierto a las situaciones inesperadas que puedan surgir así como a las conexiones imprevistas; y subraya que sobre todo tenemos que ser conscientes que no se puede predecir la totalidad de las respuestas del espectador, ni de la experiencia.

Por tanto, Conde propone la definición de una “**arquitectura de la indeterminación**” como (2000:83) “**una arquitectura consciente de que será mirada dispersa, diseminada pasivamente**”.

Conde muestra como referencia las máquinas de Tinguely, donde (2000:76) “pone en juego varias estructuras simultáneas y las atraviesa; la primera estructura comporta al menos un elemento que no es funcional respecto a ella, pero que lo es tan sólo en la segunda. Este juego asegura el proceso de desterritorialización de la máquina y la posición del mecánico como parte más desterritorializada”.

⁴³ Deleuze y Guattari, “Rizoma”, p. 51

A partir de “proyectos-acciones” como el estudio de “tête Défense”, Proyecto para bordes de una autopista, Vichi, L'état des choses, Nemausus, de Jean Nouvel, y también de fotogramas de Moholy Nagy y Man Ray, Conde recoge tres problemas:

1. Límite arquitectura en su capacidad de representación de las imágenes. Representación fungible, representación del paisaje tecnológico.
2. Límite entre sistematización objetiva de los hallazgos tecnológicos, identificación entre forma e imagen tecnológica.
3. La legitimidad de la imagen como materia pura de la arquitectura. Respecto a este punto Virilio argumentaría que no puede hablarse de materia, de material arquitectónico, sin hablar de la imagen.

Y es que para Virilio, las pantallas, hasta ahora desprovistas de profundidad reaparecen como “distancia”. Según Virilio “se confrontan dos procedimientos: uno es material, formado por elementos físicos, paredes, umbrales y niveles situados con precisión; el otro es inmaterial, representaciones, imágenes y mensajes que no poseen ni lugar ni estabilidad ya que sólo existen como vectores de una exposición momentánea e instantánea”⁴⁴

En la obra de Nouvel se percibe un eco de las lecturas de Baudrillard y Virilio, existiendo un juego en dos direcciones: la ilusión de desmaterializar la arquitectura/ la materia como imagen.

A partir de todos estos ejemplos, Conde muestra la importancia del concepto de “**Intertextualidad**”, como conjunción de distintas disciplinas, haciendo de la arquitectura “una actividad humana de gran complejidad” (2000:197).

Es interesante citar, como destilación de su teoría, las nociones que plantea Conde para trabajar en un curso de proyectos. Propone comenzar a partir de dos conceptos: a) “desplazamiento” y b) “condensación”.

- a) Relacionado con la desvinculación directa del lugar de un objeto, persona o acción que suele producirse en un sueño.
- b) Relativa a la nueva relación con el lugar o contexto donde se injerta o yuxtapone aquello que ha sido desplazado.

Ambas nociones están basadas en la “Interpretación de los sueños” de Sigmund Freud y el autor propone utilizar tanto el espacio público como el contenedor de la memoria.

De Conde y sus reflexiones acerca de la indeterminación como la suspensión de la significación de los objetos, se pasa a Baudrillard quien hace que nos cuestionemos si estos objetos han sido sustituidos por imágenes.

⁴⁴ Virilio, Paul. “The overexposed city” Zone 1/2, extracto de “l'espace critique”, París, Christian Bourgois, 1984, p.186.

Baudrillard. Simulacro.

Baudrillard en su libro *Cultura y simulacro* recuerda la fábula de Borges donde los cartógrafos del imperio trazan un mapa tan detallado que llega a cubrir todo el territorio. Aquí comienza a esbozar la idea de la confusión que producen las imitaciones con lo real.

Sin embargo, la simulación hoy en día no se corresponde con un territorio, una referencia o una sustancia, sino que es la “generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo **hiperreal**” (2007:9). Así, el territorio ya no precede al mapa, sino el mapa al territorio. Baudrillard hace emerger esta característica de **precesión de los simulacros**.

Pero ya no se trata ni del mapa, ni del territorio, pues se esfumó la diferencia entre ambos, la que producía el encanto de la abstracción. Así, ya no se da “el espejo del ser y las apariencias, de lo real y de su concepto”, la verdadera dimensión de la simulación es la “miniaturización genética” (2007:11), donde lo real se produce a partir de minúsculas células de matrices y memorias, por encargo, reproduciéndose a partir de aquí infinitas veces.

Así “la era de la simulación” rompe con todos los referentes. Por lo que no se trata de imitación o reiteración, sino de “suplantación de lo real por signos de lo real” (2007:11).

El autor nos recuerda la diferencia entre: Disimular, que es “fingir no tener lo que se tiene” y Simular que hace referencia a “fingir tener lo que no se tiene”, remitiéndose el primero a una presencia y el segundo a una ausencia. La simulación cuestiona la diferencia entre lo “verdadero” y lo “falso”, de lo “real” y lo “imaginario”.

Se introduce la duda sobre el que simula ¿está o no enfermo contando con que “ostenta” verdaderos síntomas? A lo que Baudrillard responde que objetivamente no se puede tratar ni como enfermo, ni como no-enfermo. Aunque si se interpreta tan bien el papel de loco es que lo está. Con lo que si cualquier síntoma puede ser simulado, la medicina perdería su sentido al desconocer las causas verdaderas.

Y al igual que sucede en el campo de la medicina, también encontramos en la religión el simulacro de la divinidad. Así, los iconoclastas retiran las imágenes, más que por que la divinidad no puede ser representada, o porque la fascinación de las imágenes sustituya la idea de dios, porque presentían la “todopoderosidad” de los simulacros y su facultad de borrar a dios permitiendo entrever que en el fondo dios no ha existido nunca, siendo solamente su propio simulacro. Actitud inversa a los de los iconólatras “espíritus más modernos”, pues tras la fe de un dios representado en multitud de imágenes, representaban su muerte y desaparición, quizá no ignoraban que las imágenes ya no representaban nada, pero era muy arriesgado desenmascararlas para mostrar el vacío o la ausencia que se escondía tras ellas.

Con lo que hay que resaltar el poder “mortífero” de las imágenes que asesinan lo real y hasta su propio modelo.

“Al contrario que la utopía, la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia” (2007:17).

Baudrillard enumera las fases sucesivas de la imagen de la siguiente forma (2007:18):

- El reflejo de una realidad profunda.
- Enmascara y desnaturaliza una realidad profunda.
- Enmascara la ausencia de realidad profunda.
- No tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro.

Pero la gran transición es el paso de unos signos que disimulan algo a unos signos que simulan que ya no hay nada. Paso de una teología de la verdad y del secreto, a la simulación de que ya no hay un dios, pues todo ha muerto. Así, cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia emerge, recobrando todo su sentido.

Sucede lo mismo con la etnología, que para que viva, es necesario que muera su objeto, éste se “venga” de haber sido “descubierto” y su muerte es un desafío para la ciencia que quería aprehenderlo. Así, según Baudrillard la “evolución lógica” de la ciencia consiste en “alejarse cada vez más de su objeto hasta llegar a prescindir de él” (2007:21).

Cuenta cómo aíslan a los Tasaday en Filipinas. De Creusot, como *museificación* sobre el terreno de hombres y mujeres. De las grutas de Lascaux y su réplica exacta a 500 metros del lugar. De cómo se han sacado a los faraones y momias de su silencio. Con estos ejemplos Baudrillard muestra cómo nuestra cultura “lineal y acumulativa” se derrumbaría sino exhumamos el pasado, pues es la visibilidad del pasado la que nos permite un “continuum visible” que nos tranquiliza en nuestros fines.

Cita en otro ejemplo la repatriación del claustro de San Miquel de Cuixá desde Nueva York hasta su “lugar de origen”, observando cómo la “reimportación a los lugares de origen es aún más artificial: constituye el simulacro total que recupera la “realidad” mediante una circunvolución completa” (2007:27).

Y es que repatriar estos objetos no es más que un “subterfugio suplementario” para poder actuar como si nada hubiera ocurrido y “gozar de la alucinación retrospectiva”. Como borrar todo y comenzar de nuevo pues la restitución del original “difumina su exterminación”.

Así, pareciera que vivimos en un universo extrañamente parecido al original, pero a pesar de que las cosas aparezcan copiadas, no significa que hayan muerto pues están en el mundo “expurgadas de su muerte”.

Disneylandia es un modelo perfecto donde se dan todos los tipos de simulacros entremezclados. Se suele creer que lo que promulga tanta convocatoria es el mundo de fantasía, pero, aclara el autor, lo que atrae a multitudes es sin duda el “microcosmos social” y el goce de la miniatura de la América “real”.

Pero para el autor la única fantasmagoría de Disneylandia proviene de la “temura y calor que las masas emanan” y del excesivo número de atracciones para mantener el efecto multitudinario. Se produce un fuerte contraste entre el interior: un abanico de “gadgets” que “magnetiza” a la multitud canalizándola en flujos. Y el exterior: la soledad del estacionamiento dirigida hacia el “verdadero gadget”, el automóvil.

Pero Disneylandia se presenta como imaginaria para hacer creer que todo el resto es real, mientras que la América entera que la rodea ya no es real sino “hiperreal”, perteneciente al orden de la simulación. Así su finalidad es ocultar la realidad que ya no es realidad, para poder, de este modo, “salvar el principio de realidad”.

Por tanto, la característica de imaginario de Disneylandia no es ni verdadera ni falsa, sino un mecanismo de disuasión. Mundo sumergido en lo infantil para mostrar a los adultos que están “más allá”, en el mundo real y para esconder que el verdadero infantilismo está en todas partes y es el infantilismo de los adultos el que va a jugar a ser niños afín de transformar en ilusión su infantilismo real. Así Disneylandia muestra “que lo real y lo imaginario perecen de la misma muerte” (2007:31).

Baudrillard pone otro ejemplo con el “studiolo” del Palazzo Ducale de Urbino como un microcosmos en el interior del palacio, una especie de “**otro lugar**” sagrado. Se produce un cambio total de las “reglas del juego” incitándonos al replanteo de si todo el espacio exterior del palacio, la ciudad, e incluso el espacio político, no es más que un “efecto de perspectiva”. *Studiolo*⁴⁵ como simulacro oculto en el corazón de la realidad y del que ésta depende en toda su operación.

⁴⁵ Deleuze compara el *studiolo* con la mónada de Leibniz, indicando que es una célula, una habitación en la que todas las acciones son internas. Autonomía de un interior sin exterior. (1989:42).



Imagen: "Studiolo" del Palazzo Ducale de Urbino

Fuente de la imagen: <http://www.palazzovecchio-museoragazzi.it/wp-content/uploads/studiolo6.jpg>

El autor hace referencia a la tercera dimensión y su posibilidad de introducir la incertidumbre sobre la realidad, lanzando la duda genérica sobre el principio de realidad. Y es que la perspectiva es la dimensión de "mala conciencia" del signo hacia la realidad y la pintura desde el Renacimiento.

Así, "el milagro" no se da en el colmo del realismo, sino a la inversa, en el desfallecimiento repentino de la realidad y en el "vértigo" que produce estar hundidos en él. Esta pérdida de lo real es la que revela la "familiaridad súbita, surreal" de los objetos.

Y cuando esta perspectiva simulada se deshace, aparece una "hiperpresencia táctil", como si fuera posible tocar y llevarse las cosas. Pero es solo un espejismo, pues no tiene nada que ver con nuestro sentido del tacto revelándonos que la realidad nunca es otra cosa que un mundo "jerárquicamente escenificado", "un principio bajo cuya observancia se regulan toda la pintura, la escultura y la arquitectura de la época, pero nada más que un principio, y un simulacro al que pone fin la hipersimulación experimental del engaño visual" (2007:35).

Bourdieu afirma: "lo característico de toda tensión de fuerzas es disimularse como tal y lograr toda su potencia precisamente gracias a este disimulo" (Citado en Baudrillard. 2007:36).

Nos hallamos en medio de una lógica de la simulación que no tiene nada que ver con la lógica de los hechos. La simulación se caracteriza por "la precesión del modelo, de todos los modelos, sobre el más mínimo de los hechos" (2007:40). Así, los hechos ya no tienen

su propia trayectoria, sino que nacen en la intersección de los modelos y un solo hecho puede ser engendrado por todos los modelos a la vez.

Esta confusión del hecho con su modelo es la que da lugar a todas las interpretaciones posibles.

El autor, ante esta situación describe que nos encontramos en el “infierno de la simulación”, que no es el de la tortura sino el de la “torsión sutil”, maléfica, inacabable del sentido. Escenario donde “todo se “metarmorfosea” en el término contrario para sobrevivir en su forma expurgada. Todos los poderes, todas las instituciones, **hablan de sí mismos por negación, para intentar, simulando la muerte, escapar a su agonía real**” (2007:45). Y la imposibilidad de escenificar la ilusión, es del mismo tipo que la imposibilidad de rescatar un nivel absoluto de realidad.

La transgresión, la violencia, serían menos graves pues solo cuestionan el reparto de lo real. Mientras que la simulación es muchísimo más poderosa pues permite siempre suponer, más allá de su objeto, que la ley y el orden podrían ser sólo simulación.

Y mientras la ley es un simulacro de segundo orden, la simulación lo sería de tercer orden, más allá de lo verdadero y de lo falso, de las equivalencias y de las distinciones racionales sobre las que se basa el funcionamiento de todo orden social y poder. Por tanto, indica el autor, es ahí, en la ausencia de lo real, donde hay que enfocar el orden.

Curiosamente si es casi imposible aislar el proceso de simulación a causa del poder de inercia de lo real que nos rodea, también sucede lo contrario, es decir, que es imposible aislar el proceso de lo real, incluso, subraya Baudrillard, se hace imposible probar que lo real lo sea. Nótese que esta reversibilidad forma parte del dispositivo de simulación e impotencia del poder.

Entonces la única arma absoluta del poder consiste en llenarlo todo de referentes, ya que en un mundo sin referencias, la referencia del deseo o la de la confusión del principio de realidad con el del deseo, son menos peligrosas que la hiperrealidad.

Y aunque las cosas continúan como si nada hubiese cambiado, señala el autor que todo ha cambiado de sentido. Se ha producido un giro del dispositivo panóptico de vigilancia (*Vigilar y castigar*) hacia un sistema de disuasión donde la distinción entre lo pasivo y lo activo está abolida. Ya no existe ni punto focal, ni centro ni periferia, solo el “medium”, pura flexión o inflexión. Así lo real se confunde con el modelo: “usted mismo es el modelo”.

Incluso, advierte Baudrillard, puede que ni siquiera estemos ante una “dimensión”, o quizás se trate de la cuarta dimensión, que según la relatividad se define por la *aborción* de polos

distintos del espacio y del tiempo. Entendiendo este proceso solo de forma “negativa” pues nada separa un polo del otro.

En esta “implosión de sentido” es donde comienza la simulación.

Al igual que con la puesta en órbita de un objeto espacial, el que se convierte en satélite es nuestro planeta tierra, deviene excéntrico, hiperreal, insignificante.

Así, el **espacio de simulación**, define Baudrillard es el de la confusión de lo real y del modelo. Pone como ejemplo el Beaubourg como “monumento de disuasión cultural”. Y es que ya no hay distancia crítica y especulativa de lo real a lo racional, sino transfiguración en el mismo lugar, aquí y ahora, de lo real en modelo: “lo real es hiperrealizado”. Siendo lo hiperreal la abolición de lo real, no por destrucción violenta, sino porque el modelo opera como esfera de absorción de lo real.

Esto se puede apreciar en rasgos sutiles, ligeros, imperceptibles, donde lo real aparece como más verdadero, como demasiado real para ser verdadero. Una especie de “zoom como el porno” que nos aproxima demasiado a una realidad que nunca existió, nunca tuvo sentido más que a una cierta distancia.

Baudrillard concluye afirmando que (2007:191) “nada llegó ni llegará desde ahora al término de su historia, pues nada escapa a esa precesión de los simulacros. Y lo social mismo murió antes de haber entregado su secreto”.

Reflexiones.

Otra de las definiciones que se atribuyen a los no-lugares es la fragmentación (Rowe-Koetter) como collage, como piezas sin relación entre unas con otras que surgen en las ciudades produciendo una atopía (Eisenman) o no conexión con el lugar dónde se ubican, una arquitectura de la indeterminación consciente de que será mirada dispersa, como define Conde, donde lo referentes han muerto (Baudrillard) y surgen propuestas como la de Clément de reivindicar este *Tercer paisaje* o fragmento irresoluto del jardín planetario.

Frente a la idea de collage propuesta por Rowe y Koetter, se propone un diálogo con lo existente, empezando por considerar a los seres humanos y siguiendo por el entorno, tanto el próximo como el lejano afín de conformar una ciudad dónde sus distintos componentes estén fuertemente enlazados unos con otros resonando con fuerza esta unión para dotarla de una identidad.

Una ciudad es mucho más que un collage, por lo que se debería, ante todo, respetar lo presente, tenerlo en cuenta a la hora de proyectar al igual que lo que puede llegar. Para lo

que es necesaria una arquitectura abierta y respetuosa, dialogante y que forme parte-de, integrándose. La ciudad más que como collage como una sucesión, un ritmo que tenga cabida, sea acogedora y habitable.

Moneo afirma que Rowe y Koetter, “celebran la anomalía y se recrean en la ruptura de las normas establecidas por la modernidad ortodoxa” (El Croquis N. 20:652), y aunque los ojos de Rowe son los de alguien que disfruta el paisaje de la historia, sin embargo, esta fragmentación, que nos muestra en la planta de la ciudad antigua, se convirtió en instrumento para otros arquitectos que comenzaron a fantasear con la idea de la posibilidad de manipular el tiempo. Por fortuna, como continua afirmando Moneo, estas “técnicas historicistas” en los 80 quedaron olvidadas y pronto la fragmentación se entendió como una nueva visión del modernismo temprano.

En lo referido a Eisenman, éste afirma que el lenguaje arquitectónico tiene que trascender al hecho de que una edificación siempre significa algo más de ser un edificio. Con lo que un edificio debe, en primer lugar, borrar la presencia de su *instrumentalidad* al igual que la memoria adquirida de parecerse a algo. A partir de aquí, el arquitecto con el concepto de Atopía niega cualquier relación con el lugar.

Desde mi punto de vista, el trascender al hecho de la edificación no tiene porque omitir el lugar donde está, es más, me parece que para trascender se debiera absorber el lugar donde se ubica una arquitectura y emerger a partir de ahí, puesto que se emerge **a partir de** algo, teniendo implícito una referencia, al igual que trascender implica un ir más allá de algo; este algo es el lugar. **No lugar como una “pre-existencia a develar”**.

La arquitectura tiene una interioridad y una exterioridad, alma y cuerpo. Es interesante esta dualidad, el poder adentrarnos en una arquitectura y el poder observarla desde fuera. Los libros también tienen esta dualidad, pero ¿cuál sería la interioridad de la escultura o la pintura? Quizás nos atraviesa llegando hasta nuestra interioridad, nos anima a buscar dentro de nosotros, a adentrarnos en nuestro imaginario. La característica de la arquitectura es que nos podemos adentrar física e imaginariamente y posee una espacialidad interior y exterior.

Eisenman afirma que “la arquitectura siempre será presencia” (El Croquis N.83:19). Más que presencia, se plantea decir permanencia.

Se podría extrapolar la significación de estos términos a la arquitectura. Y así, mientras que la Presencia denota un “hallarse delante”, haciendo referencia a quizás solamente el “dar la cara” a un “mostrarse”, la Permanencia, se podría decir que pertenece a aquellas edificaciones que van más allá de la presencia, que se **involucran**: constituyendo, formando o tejiendo el manto de la ciudad.



1. Presencia: como simple relación con la fachada. 2. Permanencia: como relación interior-exterior.
Fuente de la imagen: Esquemas de la autora.

También presencia como algo que está pero puede desaparecer con facilidad, teniendo un componente efímero; y permanencia como anclado, arraigado en el lugar.

Incluso la presencia no tiene por qué estar en relación con la quietud pues sólo implica estar delante. Así, una gran parte de la arquitectura contemporánea se podría decir que hace “acto de presencia”, pero, sin embargo, queda lejos de ser permanente –no sólo por los materiales altamente degradables, o por la característica de arquitectura efímera, sino más allá de lo físico: por que dista mucho de tener una relación con el lugar donde se ha “impuesto” (como imposición y como algo por lo que hay que pagar un sobre-precio injustificado), de establecer alguna relación con el “otro”: tanto como la arquitectura que le rodea como al ser humano.

Presencia. Relacionado con lo: tangencial, superficial, superfluo...

Permanencia. Relacionado con: completo, involucrado, inmanente....

Se llevan estos dos términos hasta el extremo afín de plantear una reflexión sobre las edificaciones que surgen como mera presencia y para denotar que, si bien no en forma tan opuesta, estas características se dan en las edificaciones.

Otro paralelismo que se podría hacer sería, teniendo en cuenta las significaciones de:

Nombre: quietud, designar una cosa u objeto. Verbo: movimiento, acción.

Adjetivo: el que juzga.

Así, un lugar sería equivalente a un nombre, pues lleva asociado la quietud, algo que está ahí y un no-lugar a un verbo porque implica movimiento, acción, haciendo referencia a los flujos.

Y si una de las concepciones de la arquitectura es que cobijaba un acto, se podría especular que es ahora con más firmeza cuando la arquitectura ha despojado de actos al ser humano convirtiéndose en sí misma un acto, arquitectura como un acto, como acción, mimetizándose con los flujos.

Atópico, según la RAE, es lo que no está ligado a un lugar preciso. Así, más que de un no-lugar, ya que un determinado espacio tiene su lugar, -que esté descontextualizado es otra cosa-, sería más lógico hablar de no-arquitectura, en realidad no sería un término preciso,

quizás sería más preciso hablar de: **arquitectura des-lugarizada** o **arquitectura atópica**, como arquitectura que no está ligada a un lugar preciso.

Eisenman plantea que una no-relación con el lugar pueda subyacer en el lugar, la llama atopía, sin lugar o no-lugar. Estoy de acuerdo que el no-lugar subyace en el lugar, pero hay que tener en cuenta profunda relación existente entre ellos, no pudiendo entender el uno sin el otro. Presencia dentro de la ausencia.

Es importante aceptar que el factor de arbitrariedad está implícito en la arquitectura, como afirma Venturi en la *complejidad y contradicción* en la arquitectura; y Moneo posteriormente en su discurso para la real academia de san Fernando indicando, que la arquitectura es arbitraria, o nace de la arbitrariedad.

Venturi subraya la característica de relaciones oscilantes de la arquitectura. Al igual que Moneo que define la arquitectura como una nube que momentos antes tenía una forma que cambiará en un futuro inmediato. Estas características de movimiento, de cambio hay que tenerlas muy presentes a la hora de proyectar la arquitectura.

La contradicción entre el interior y el exterior, señala Venturi, puede manifestarse en un “forro desplegado” que produce un espacio adicional entre el forro y la pared exterior. Es interesante como en la “piel” del edificio, en el “límite inmóvil” que es el lugar por excelencia, como nos decía Aristóteles, también pueden darse “no-lugares” si entendemos a estos como la “especie de forro residual” que describe Venturi, espacios que no pertenecen ni al interior ni al exterior, espacios sin esencia, sin alma.

“Doy la bienvenida a los problemas y exploro las incertidumbres” afirma Venturi (1999:25). Bien por esta actitud de plantar cara a los problemas, pero sería interesante que antes aclarara qué entiende por complejidad y contradicción, pues se quedan, dentro de su discurso con significados demasiado amplios, flotando en el aire. Mielgo (2008), en lo referente a esta obra de Venturi, echa en falta un modelo crítico elaborado y sistemático ya que siempre se pueden encontrar instantes de “ambigüedad”, “complejidad” o “contradicción” en cualquier obra arquitectónica de cualquier periodo histórico siempre y cuando se busque por ellos.

Estoy de acuerdo con Venturi, que el hecho de romper los espacios intermedios, de querer tener un todo en lugar de partes conectadas, produce un gran fragmento, pues la arquitectura se compone de pequeñas cosas, de pequeños instantes, de pequeños momentos que sumados dan lugar, nunca mejor dicho, a un todo que relaciona sus parte entre sí, que relaciona interior y exterior, un todo desde sus partes hasta su totalidad.

Pero aspirar a la totalidad sin las partes sería como a aspirar a llegar a la meta sin tener en cuenta los pequeños pasos de la carrera, de la vida. Aquí, hay que tener en cuenta el texto de Odo Marquard⁴⁶, su propuesta de “dietética de las expectativas”, gran problema en nuestros días pues queremos aspirar al todo sin ni siquiera saber lo que es, ya que el todo *per se* no existe, el todo está compuesto por partes, que en esta época de la inmediatez nos cuesta asumir, pararnos a revisar los pequeños momentos, instantes que lo componen.

En el caso del lugar aspiramos al todo, sin tener en cuenta que un lugar está compuesto por partes estructuradas, relacionadas las unas con las otras como *Las Moradas* de nuestro interior que describe Sta. Teresa.

Venturi está a favor de la Fragmentación, idea que por desgracia, ha sido mal interpretada por muchos arquitectos. Pues si se toma la fragmentación, como la idea de Gestalt en que **las partes son el todo en sí mismas**, teniendo éstas gran importancia, vemos que la fragmentación, si se relaciona con el todo es necesario afín de que cada parte esté integrada. Dividir para comprender el todo.

Otra reflexión muy distinta y sugerente es la que propone Clément con el *Tercer Paisaje* como “fragmento irresoluto del jardín planetario”, como lo no resuelto por no tomar decisiones y afirma que todos estos fragmentos tienen en común que constituyen un refugio para la diversidad y forman parte de todos los espacios. Es importante que siempre estén presentes estos fragmentos del tercer paisaje, que se pueden poner en paralelo con los no-lugares, que también forman parte de todos los lugares y que –aunque se hayan tomado decisiones sobre ellos- la mayoría de la las veces tienen numerosas zonas sin decidir por lo que todo cabe, constituyendo también así un refugio, al igual que el tercer paisaje, para la diversidad.

Así, los no-lugares, aunque pueden estar totalmente pensados, para las comunicaciones y los flujos, o no pensados en las zonas de abandono, la esencia es la misma: no ofrecen un lugar para el ser humano, pues este no se siente parte-de ellos; **no-lugares como lugares de la ausencia, del abandono, lugares inertes** o sin vida.

Es importante tener en cuenta, como plantea Clément, que la *uniformación* de las prácticas *antrópicas* conlleva una disminución de las conductas, esto afecta directamente a la arquitectura.

Tercer paisaje que también constituye un territorio para las numerosas especies que no encuentran un lugar en otras partes, convirtiéndose en una alternativa del lugar, que también podría ser una definición de no-lugar, como un **lugar con otras o distintas**

⁴⁶ Marquard, Odo. *Apología de lo contingente*, Alfòns Máganimo, Valencia, 2001.

oportunidades o alternativas. Todo cabe en los no-lugares puesto que no están pensados para nada en concreto. Concepto de no-lugares como espacios de la diversidad.

Clément habla de prótesis afirmando que su presencia (vestidos, casas, vehículos...) incrementa la amplitud biológica natural de la especie humana, y le permite ocupar todo el planeta bajo todas las condiciones de vida.

Se puede considerar que cada vez tenemos más prótesis, como suplantaciones artificiales de órganos (RAE), que “necesitamos” más cosas, teniendo la publicidad un papel fundamental en el incremento desenfrenado del consumismo. Este punto también se puede inferir a la arquitectura, puesto que necesitamos también más espacio para albergar tantas cosas aunque curiosamente los habitáculos donde vivimos son cada vez más pequeños.

Este aumento de prótesis, juega sin duda un papel fundamental en los límites humanos, ¿se han expandido con tantos “artefactos” o se han reducido”? este tema de los límites involucra directamente a la arquitectura.

Sin embargo un no-lugar no sería una prótesis, sería como un artilugio impuesto a nuestro cuerpo sin tener nada que ver con lo que había antes y al que poco a poco vamos incorporando, lo vamos adaptando.

El autor señala la amapola como planta de las mieses, que aparece en las tierras roturadas o dañadas, pero en ninguna otra parte y pertenecen al conjunto de las hierbas que se combaten, estando en peligro de extinción, aunque tienen un gran poder de regeneración. A partir de esta idea, se podría dar un giro para intentar **buscar “las amapolas” de los no-lugares**, sus resquicios de poesía, sus brotes de color intenso entre las tierras desquebrajadas, entre la desconexión con el lugar.

Al igual que Clément propone presentar el Tercer paisaje, como un (2007:60) “espacio común del futuro”. Esto nos invita a subvertir, a darle la vuelta a la visión negativa de los no-lugares como residuos, pudiéndolos elevar a la categoría de **posibilidad!**

Cambiando de tercio, se pasa a la reflexión de la relación de obra arquitectónica-entorno, que Conde estudia a partir de las vanguardias, poniéndose de manifiesto la gran amplitud del “entorno” de la arquitectura:

- desde lo físico, lo existente.
- las corrientes de la época
- los pensamientos del momento
- las formas de vida, etc.

Subrayando, por tanto, que emplazamiento arquitectónico es mucho más amplio que lo físico, siendo esta una característica “vital”, como punto de partida del proyecto “las

raíces”, y a partir de aquí, se pueden destacar dos categorías principales: la relación con el espacio y con el tiempo.

Indeterminación como estado de suspensión de la significación precisa del objeto, producto del replanteamiento de los límites en que éste se inscribe. Este estado de suspensión de la significación cuya máxima presencia es la nada, es el estado en el que se encuentran los no-lugares. No-lugares donde la ausencia de límites está presente.

Indeterminación que surge o aflora en la práctica artística y arquitectónica ante la imposibilidad de prever la linealidad del acto comunicativo. Esta indeterminación, este “gap” o intersticio del que habla Conde, se da entre el pensamiento de un proyecto y su materialización; y posteriormente entre su materialización y el cómo lo habitan. No-lugares como incertidumbre como espacios inconexos, que corresponden a distintas fases que se relacionan pero que siempre nos sorprenden pues intervienen muchos más factores, del hacer al acto materializado hay un abismo.

Indeterminación relacionada con lo que no tiene los límites acotados, definidos, especificados.

No-lugares, no tienen límites acotados pues con su relación al movimiento hace que se difuminen (perceptualmente).

No-lugares, no tienen límites porque “aspiran a”, por el gesto de “volverse” hacia el lugar (conceptualmente).

No-lugares, no tienen límites definidos porque no existe apenas una relación con el entorno (físicamente).

No-lugares, no tienen límites porque son cáscaras que acogen “actos temporales” o más que actos, movimientos, circulaciones (temporalmente).

¿Cómo podríamos describir un no-lugar? Sólo haciendo referencia a un “objeto-narcisista” que se mira a sí mismo, esa sería la transcripción de un no-lugar: una descripción de un objeto des-vinculado de su contexto tanto físico como temporal, desvinculado del ser humano. Así, podríamos describir su muro cortina, su revestimiento de falso-piso, de cielo-falso, su forma o su envoltorio....pero sería todo el paisaje, su ubicación o relación con él no formarían parte de la descripción, ni tampoco la evocación de recuerdos o sensaciones: sólo lo serían aquellas ligadas con la velocidad con el intercambio de información con la mirada hacia el futuro.

Con lo que la arquitectura del no-lugar sería aquella, desvinculada, fuera de lugar; y al igual que Duchamp presentaba a los objetos fuera de su contexto para que adquirieran un valor artístico a través del *ready-made*, también a la arquitectura se la quiere descontextualizar, sacar de quicio, para hacer de ella un “objeto artístico”, pudiéndose hablar de “**arquitectura ready-made**”.

Conde define los museos como lugares inestables, entre la autovía y la ciudad, entre lo liso y lo estriado, entre lo direccional y lo métrico. Esta definición estaría relacionada con el concepto de Robert Smithson de *non-sites*. ¿Se podría plantear al no-lugar como lo situado entre el lugar y la nada?

También los no-lugares, siguiendo la teoría de Deleuze y Guattari, tendrían “conexiones rizomáticas”, y “lugares de desplazamiento de lugares”.

Baudrillard afirma que es necesario exhumar el pasado para contemplar el presente: desenterrar, sacar a la luz lo que fue para mirarnos, vernos reflejados. Por eso en el no-lugar, al carecer de pasado, es imposible exhumar nada, no se puede ver el pasado ni el futuro y ni siquiera el presente por su ausencia característica, que no nos deja ver nada, ausencia como niebla que nos nubla la visión, la percepción.

Se produce, según Baudrillard, una gran transición de los signos que disimulan algo a los signos que disimulan que ya no hay nada. Es la emergencia de un vacío de una ausencia, donde los no-lugares están inmersos, ausencia de todo, ausencia incluso de ausencia. No-lugares como lo más próximo a la nada.

Es como la simulación de la arquitectura, como el “fachadismo” que simula arquitectura, se remite a una ausencia, ya que tras la piel no hay nada!. Así, ¿se puede considerar arquitectura esta simulación, este exterior sin interior? Siendo la arquitectura concebida como un “cobijo” un “abrigo” del ser humano, sería difícil llegar a una determinación, no obstante, se puede decir que la arquitectura está experimentando, pasando por una fase “exterior” y a partir de aquí surge la inevitable pregunta de **¿dónde están los límites de la arquitectura? ¿Cuándo se puede considerar un edificio arquitectura?** si sólo tenemos en cuenta el interior o el exterior llegamos a la misma conclusión: un aislamiento ya sea por solo considerar el interior, desligándose del exterior o bien por solo considerar el exterior con un vacío interno.

Quizá es este límite “interior-exterior” es lo que nos permita, todavía, poder hablar de arquitectura o mejor dicho de edificación. Esta separación de un afuera y un adentro es la que nos permite hacer la diferencia, aunque estos límites sean cada vez más y más difusos: sea por la materialidad como el muro cortina o las superficies vidriadas, o por los materiales que acompañan fuera de la edificación o por sus consecuencias psicológicas donde todo es un gran edificio o una gran ciudad de la que parecemos estar inmersos, atrapados.

Por supuesto la arquitectura es mucho más que una piel, teniendo que echar raíces fundiéndose con la tierra, comunicarse con el interior proporcionando un lugar y un diálogo con el exterior con el que también debe fundirse al igual que con el cielo.

Pero la gran transición es el paso de unos signos que disimulan algo a unos signos que simulan que ya no hay nada. Paso de una teología de la verdad y del secreto a la simulación de que ya no hay un dios, pues todo ha muerto. Así, cuando lo real ya no es lo que era la nostalgia emerge, recobrando todo su sentido.

Se podría hablar de “lugares-exangües”, como lugares sin sangre, sin fuerza, sin vida, más que de no-lugares, puesto que “ocupan” un sitio o un posible lugar.

“Todo se metamorfosea en el término contrario para sobrevivir en su forma expurgada. Todos los poderes, todas las instituciones, **hablan de sí mismos por negación, para intentar, simulando la muerte, escapar a su agonía real**” (2007:45). Al igual que se habla del No-lugar. Se podría extrapolar que se habla del no-lugar para escapar a la agonía del lugar.

Demasiado cerca o demasiado lejos ambos efectos nos provocan la no-percepción, la descontextualización, el no-lugar o el fuera de lugar.

Quizá al concepto de simulacro se le pueden encontrar puntos de contacto con el de *fanasmagoría* de Walter Benjamin, entendido éste como una teoría de lo antiguo. La imagen del fantasma, figura de construcciones fantasmagóricas para defenderse de la conciencia de lo real. Antes los postigos se pintaban, ahora se raspan para que parezcan antiguos, para simular antigüedad. Simulacro como un fantasma bajo la sábana del cual no hay nada.

Y es que repatriar estos objetos, como el claustro de San Miquel de Cuixá desde Nueva York hasta su “lugar de origen”, no es más que un “subterfugio suplementario” para poder actuar como si nada hubiera ocurrido y “gozar de la alucinación retrospectiva”. Como borrar todo y comenzar de nuevo pues la restitución del original “difumina su exterminación”.

Estoy de acuerdo con Baudrillard y desde aquí subrayo la importancia de **respetar el lugar** en que se han quedado las cosas o las personas, al igual que considero una sabia decisión la que tomó el hermano de Antonio Machado al dejarlo enterrado en Coilloure, para mostrar a la historia el descontento del poeta con la situación de su país en un momento determinado.

1.3.4. Sin identidad. Múltiple.

En este apartado se revisarán las teorías de Augé y su propuesta de no-lugar como el que no tiene una comunicación ni con su historia ni con la identidad del contexto, de Seguí quien expone que si ya no se puede hablar de arquitectura lo que queda es *sin arquitectura* que da paso a lo que define Bégout como *lugar común*, donde ni el espacio ni los seres humanos encuentran su sitio; de ahí la propuesta de Koolhaas de la “ciudad genérica” liberada de identidad que da paso a los “hiperlugares” que propone Ascher donde se pueden realizar múltiples actividades simultáneamente en campos sociales distintos.

Marc Augé. No-Lugar.

Augé, por oposición al lugar, define el **no-lugar**, en su libro homónimo, como un “**espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional, ni como histórico**” (2004:83), pero sostiene como hipótesis que los no-lugares son producidos en la “sobremodernidad”, como necesidad dar un sentido al presente más que al pasado, y está caracterizada por la “superabundancia de acontecimientos del mundo contemporáneo” (2004:37), donde señala tres figuras del exceso: la superabundancia de acontecimientos, la *superabundancia* espacial y la individualización de las referencias.

Con respecto a la superabundancia de acontecimientos, se nos presenta la dificultad de “pensar el tiempo”, con la figura del “exceso de tiempo” y sus contradicciones, que podría ser, como indica Augé, objeto de investigaciones antropológicas. En relación con la superabundancia de espacio, se podría decir de forma paradójica que es correlativo al “achicamiento del planeta” y a la distancia de nosotros mismos. Y en lo que se refiere a la superabundancia de la individualización de las referencias, el autor habla de la figura del ego del individuo, pues en las sociedades occidentales el individuo se cree un mundo creyendo interpretar para y por sí mismo las informaciones que se le entregan y es que “nunca las historias individuales han tenido que ver tan explícitamente con la historia colectiva, pero nunca tampoco los puntos de referencia de la identidad colectiva han sido tan fluctuantes” (2004:43); Augé señala que se ha producido un “cambio de escala”, donde como manifestó en su conferencia (2007) “la ciudad es cada vez más un mundo y el mundo es cada vez más una ciudad”.

Así, tanto “las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos), como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta”(2004:41) son no-lugares para el autor.

Dichos no-lugares tienen la característica común de un mundo donde prima lo individual, lo provisional y lo efímero.

Aunque Augé comienza con la dicotomía del lugar versus no-lugar, advierte más adelante que ambos son “**polaridades falsas**: el primero, no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y la relación” (2004:84).

Y también, con respecto a esta dualidad, comenta que gracias a la visión negativa de Michel de Certeau sobre los no-lugares, supera este dualismo entre lugar no-lugar.

Según Augé, el no-lugar “designa dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios” (2004:98).

Así habla de “identidad compartida” de pasajeros, clientela y conductores de domingo. Y es que el usuario del no-lugar siempre está obligado a “probar su inocencia”, a controlar su identidad con: las cajas registradoras, control aduanero o peaje.

En un libro anterior a este, “*El viajero subterráneo*”, Augé define el metro como “la colectividad sin el festejo y la soledad sin el aislamiento”(2002:56), esbozando dos puntos fundamentales de los no-lugares.

Ya que la soledad, como la similitud, serán las derivadas de los espacios de los no-lugares, espacio que pareciera estar “atrapado por el tiempo” (2004:108)

Y es que para Augé en el mundo contemporáneo (2004:110) “los lugares y los espacios, los lugares y los no lugares se entrelazan, se *interpenetran*. **La posibilidad del no lugar no está nunca ausente de cualquier lugar que sea.**”

También los no-lugares de la *sobremodernidad* tienen la particularidad de poder definirse por las palabras o textos que nos proponen, (2004:99) “Ciertos lugares no existen sino por las palabras que los evocan, no lugares en este sentido o más bien lugares imaginarios, utopías triviales, clisés. Son lo contrario del no lugar según Michel de Certeau, lo contrario del lugar dicho (del que no se sabe, casi nunca, quién lo ha dicho y lo que dijo)”.

Así, los no-lugares son contrarios a la utopía pues existen y no postulan a ninguna sociedad orgánica.

En la parte final del libro *Los no lugares*, se subraya que lo significativo en la experiencia del no-lugar es su fuerza de atracción que es “inversamente proporcional a la atracción territorial, a la gravitación del lugar y de la tradición” (2004:121).

En otro libro “El tiempo en ruinas” también menciona este factor de territorialidad, que sumado a la identidad singular, las relaciones simbólicas y los patrimonios comunes, no son, ni mucho menos, la vocación de los no-lugares, siendo ésta la facilitación de circulación (y por ello de consumo) para un mundo de dimensiones planetarias.

En esta obra también plantea con respecto a los no-lugares una idea interesante, sobre la particularidad de lo lleno y lo vacío, afirmando que “**El no lugar se aprehende**, según los momentos, **como una saturación** de pasajeros **o como un vacío** de habitantes” (2003:104).

Para finalizar, citar otros tres rasgos de los no-lugares: “la circulación, el consumo y la comunicación”, que realiza el autor en uno de sus últimos libros “*Por una antropología de la movilidad.*”

En el libro anterior, Augé basándose en los estudios de Philippe Vasset sobre suelos rústicos, terrenos situados en la periferia, habla de la “forma desnuda del no-lugar” (2007:32) pues al igual que los no-lugares, tampoco se puede establecer ningún tipo de relación social y en los que nada indica un pasado en común, pero a diferencia de los no-lugares, estos últimos no representan “el triunfo de la modernidad”.

Tras los *no-lugares* vistos desde el ámbito antropológico, se propone reflexionar sobre la arquitectura y revisar el concepto de sin arquitectura que propone Seguí.

Javier Seguí. Sin arquitectura.

En Xalapa creí ver brillar la arquitectura en forma de halo intensificador de la honestidad edificatoria en ciertos conjuntos urbanos, locos, feos y humildes que mostraban su naturalidad sin pretenciosidad ni trabas, con la honestidad de lo que no necesita refugiarse en ninguna pertenencia. *J. Seguí. Que es Arquitectura (2009(2):12).*

Javier Seguí, define la arquitectura como lo que alude a un oficio, la habilidad o arte relacionado con el fundamento (*arché*) de la organización (*tectura*). Indica que en las escuelas de arquitectura, el concepto de arquitectura es una “ficción borrosa que obliga al permanente replanteo de la pregunta que indaga por el qué es (posición sustancial) o el cómo se hace (posición activa) esa cosa llamada arquitectura” (2009(1):5). Y para que la arquitectura sea algo que se “presienta”, que se pueda “perseguir” se tiene que relacionar con un “**modo ritualizado de hacer**”, un mundo “referencial imaginable” al que aspirar y una propiedad esencial que asegure la visibilidad en el edificio del trasfondo del autor. A esta disciplina que pretende dar sentido al oficio de planeador se llama arquitectura.

Así, la arquitectura es un arte, una propiedad del arquitecto que proyecta, que es transferida al edificio, que, por sí, “muestra en su figuralidad (con-figuración) la capacidad inusitada del autor para traer a la realidad la idealidad con la que está vinculado”.

Distingue entre la significación de arquitectura en lo que se refiere al fundamento de la **facultad de organizar el entendimiento humano**, según la cual hay lugares y personas para los que todo es arquitectura; Y en extremo opuesto se puede entender “arquitectura” como una “**cualidad**” que solo algunos edificios poseen, un “algo misterioso” que vincula estos productos con un mundo “ideal familiar” para los conocedores. Pero aclara, que generalmente, fuera de las escuelas, la gente llama “arquitectura” a los edificios, aunque sean mejores o peores, quizás, por ser esta palabra “manida y desprestigiada” la relacionada con la capacidad de “modificar lo natural interponiendo artificios”.

Etimológicamente, indica Seguí, *arché teckton* es dios, “el organizador de lo organizable y *arché tectónica* es el fundamento del organizar transformativo. O toda actividad se basa en una peculiaridad arquitectónica o no se puede hablar honestamente de arquitectura como cualidad de ciertas cosas en un mundo racional y democrático. Arquitectura es una palabra que aleja lo que designa hasta el lugar ideal donde viven los modelos de las cosas, donde anida el poder que transforma con sentido interesado lo artificial, pero esto no se puede enseñar ni se puede pensar como peculiaridad genealógica de algunas personas especiales (con genio) ni de algunos edificios modélicos” (2009 (1):7).

Afirma que si se considera la arquitectura en su “condición poética o cualitativa”, se entiende como arte, pero si la vivimos en su “usualidad” con el olvido que da el hábito, se entenderá como técnica.

Es la arquitectura la que nos sitúa a la par, en un mundo producido por una acción técnica sobre un contorno dado, por medio de un determinado hacer o fabricación y nos pone ante un mundo que requiere contemplación y “saber ver”.

También la arquitectura origina centros y al igual que el vestido, tiene una condición de **capacidad** proporcionándonos cabida, y al estar cubierto el sentido del volumen lleva consigo la significación de **lo envuelto**.

“¿Y la arquitectura? ¿Qué es la arquitectura? ¿Todos los edificios son arquitectura? ¿La arquitectura es una *qualia*? ¿La arquitectura es una propiedad reconocible y medible de los edificios? ¿No será la arquitectura una peculiaridad abierta a la producción de los edificios? ¿Una palabra que designa un estado tensional vivido por algunos?” (2009 (1):20).

Cuenta Seguí que alguien en el “vacío sostenido de la danza esgrimística”, en la preparatoria para el ataque final, vio la naturaleza de lo arquitectónico y de la arquitectura. Lo **arquitectónico** como “forma de relacionarse que convoca un vacío tenso y dinámico en el que poder observarse mutuamente, estudiarse, y perpetrar la muerte del otro o su posesión mediante un abrazo. **Arquitectura** como modo de estar de cada combatiente que mantiene la tensión del vacío constitutivo en combate” (2009 (1):20).

Con “Lenguaje y literatura” de Foucault, Seguí hace un paralelismo entre los argumentos sobre la literatura con los de arquitectura y afirma que la obra arquitectónica pertenece “al murmullo indefinido de lo edificado”, si se entiende la arquitectura como la “preocupación tensa, vacía, del que, al proyectar, quiere hacer arquitectura”. Así, **lo arquitectónico** es (2009 (1):22): “genérico, cognitivo, primero, condición de toda esencia: es el murmullo de todo lo que se presenta manejable, comprensible, abordable. Y **lo arquitectural** es la tensión en el hacer edificatorio que pregunta al que hace (al que proyecta) por lo que puede ser la arquitectura”.

En este punto, Seguí nos invita a detenernos y reflexionar acerca de que si entendemos por arquitectura la “inquietud confusa” que inquieta e intriga al que actúa como proyectista y director de edificios, entonces no hay duda en designar como arquitectura a “**toda componente anticipadora**” de los edificios. Y si se quiere ver la arquitectura como cualidad, entonces la arquitectura es “**marco de normas formales**” donde encajan sólo algunos edificios. Estas dos posturas, indica el autor, son las que hacen arrancar a la reflexión de Agamben en “El hombre sin contenido”, que distingue un “desde fuera”, desde lejos, como si los objetos vinieran de un exterior inalcanzable y un “desde dentro”, desde cerca, desde la conciencia del hacer, donde los objetos son el resultado de cadenas de actos “formativos circunstanciados”. Arquitectura como *qualia* o arquitectura como tensión de un quehacer.

Arquitectura es una única palabra con dos adjetivaciones: arquitectónica y arquitectural. “*Arjé* es principio, de lo que derivan las cosas, principio de razón. *Arjé essendi* y *Arjé cognoscendi*. Punto de partida del movimiento. De donde deriva el ser, la generación o el conocimiento. Aquello que no es deducible de nada (axioma). *Tectónico*- Tecnología es la ciencia general de la organización (Bogdanov). *Tecto*...es hacer, construir, edificar. Hacer que edifica. La tecnología tiene por fin organizar (construir) el mundo a partir de los elementos neutros y no ordenados de la experiencia. Arquitectura. Principio de...Punto de donde procede el ser, la generación y el **conocimiento del hacer que edifica construyendo**. Principio del hacer en cuanto que visto desde su origen primero” (2009(1):23).

Seguí se pregunta si quizá la palabra “arquitectura”, sea la que apunte a una “generalidad radical” muy por encima de los significados artísticos y oficiosos más utilizados y define “**arquitectura arquitectónica**” como el hacer genérico que organiza el mundo. Y **arquitectura arquitecturológica** como a la “formalidad procesativa” del edificar, a la lógica de la producción edificatoria (genérica).

Así, la arquitectura como noción puede comprender las que se vinculan con los adjetivos arquitectónico y arquitectural, pero también diferenciarse de esas matizaciones,

constituyéndose como “término-enigma” entre dos polarizadas sistemáticas de distinto contenido: “constitutivo de la mismidad y lo organizativo construible”.

Otro término que define es el de “arquitecturicidad” como lo que nace cuando alguien es capaz de “figurarse” en una situación extrema que demanda discreción (albergue, protección, holgura, encapsulación).

También define Seguí la arquitectura como: ritual, etiqueta, símbolo, signo y expresión. Como el control de la temperatura corporal, protección y abrigo. Como la caracterización del espacio, del entorno. Como un condicionante de los “estados psicológicos”.

En nuestro tiempo, afirma el autor, se debe redefinir y expandir una “verdadera arquitectura” para lo que es necesario que muchos campos entren a formar parte de la arquitectura y que la arquitectura y los arquitectos se incorporen en otros ámbitos.

¿Cuándo se borran las fronteras entre arquitectura, escultura y pintura?, se pregunta, a lo que responde que cuando la conciencia de la acción hizo perder autoridad a la “heurística” de la proporción antropomórfica.

Hace la diferencia entre una “arquitectura sin arquitectos”, que califica de: natural, sin pretensiones y “deslumbrante de lugaridad”; y otra “con arquitectos”: pretenciosa, artificial, opaca, zafia, donde “la lugaridad es un disfraz formalista superfluo” (2009 (2):12).

Es posible, señala, que el “lugar” de la arquitectura actual no sea “geográfico” sino “estratégico/económico”.

Pero, ¿dónde está la arquitectura? Se pregunta Seguí, pues si arquitectura es la habilidad de “controlar la figuralidad de lo que se edifica”, habrá arquitectura con distintos grados y maneras de control-anticipación y esas arquitecturas deberían de ser diferenciadas sin problemas.

Señala Seguí que el arquitecto no es el causante de la arquitectura sino su “encauzador”, su “resonador”, su “marcador”, su “singularizador”. Y los lugares, donde se deberían “disolver los edificios”, puesto que han dejado de ser la raíz de la producción de objetos, los denomina las “coartadas para la extravagancia”.

La arquitectura “destroza la historia en una apertura al futuro detenida en el intemporal presente del proyecto” y no es un “arte privativo” ni personal, sino “coral, colaborativo, impersonal, extraño, extemporáneo, ininterpretable, inenjuiciable...” y subraya, que la arquitectura es “molesta” cuando aparece sin haber sido requerida, pues la sociedad no requiere arquitectura para sobrevivir, sino “sensatez y eficacia acogedora”.

Un edificio, advierte el autor poniendo el ejemplo de Ronchamp, puede llegar a ser un objeto eterno (un arquetipo) que reclama su sacralidad (no poderlo tocar).

Arquitectura “podría ser un lugar imaginario desde el que cualquier cosa con oquedades y de cualquier tamaño, puede ensayarse como **envoltorio de la tranquilidad** (quietud) (de narraciones, habitaculares). Arquitectura es lo que tuvo que pensar el que intervino en la producción de un edificio. El lugar imaginario que tuvo que ocupar para anticipar lo a edificar” (2009 (3):35).

“Arquitectura es quietud, ser, fijeza que se deteriora: En el hacer, la arquitectura desaparece, se deshace, se transforma en **sin arquitectura**, juego de conjeturar escenarios o de construir edificios. Lo en quietud no se puede utilizar, sólo conjeturar su entidad eterna o su degradación lenta” (2009(3):34).

Javier Seguí propone eliminar la palabra arquitectura, para eliminar el “halo” de esta palabra, y denomina “**sin arquitectura**” “al contenido de lo que se puede enseñar en las escuelas (de arquitectura) para que no haya que recurrir a ficciones engañosas, elitistas y corporativistas”. Afirma que en las escuelas se puede enseñar a “conjeturar (con medios miniaturizadores) figuraciones de edificios replicables constructivamente que acabarán siendo enjuiciados en el ámbito ilusorio e irreal de lo que representa hoy el desapuntado término “arquitectura” (2009(1):4).

Así, la arquitectura existe, si es algo, en el mundo en desaparición de las Ideas.... **Pero si ya no podemos hablar de arquitectura, lo que queda, ¿qué es?** Queda, responde (2009(3):26): “la tecnología edificatoria, la construcción y algo más sin nombre propio. Queda la conjetura de la convivencialidad habitable. Queda un saber que trata del medio habitable para los grupos (morales) de personas. Un saber de la organización de los escenarios para la vida cotidiana”.

Esto es una arquitectura **sin arquitectura (grado cero de la arquitectura)**, “lo que quedará de la arquitectura cuando se le quite la pretensión de poder universalizante (modélico e ideal) y sólo quede el quehacer empeñado en la anticipación de ámbitos construidos para la convivencia humana” (2009(3):26). Hace referencia a Boudon, quien habla de un saber del entorno (ciencias del entorno) vinculado a lo práctico, de un arte del “entornado” o de la “localización” (de la organización de la amplitud). Y a Sloterdijk, quien llama a esta actividad “producción de localización” o “producción de envolturas de inmunidad.

La arquitectura sin arquitectura (sin arquitectura y sin arte), señala Javier Seguí, solo es un “saber conjetrador de instalaciones de localización”, un saber de cómo modelizar (miniaturizar) configuraciones envolventes planeadas como escenarios de

comportamientos y como presencias chocantes que luego puedan ser fabricadas (edificadas). A esta arquitectura sin arquitectura la categoriza en atenciones que pueden “medotizarse”, referirse a saberes referenciales (diversos pero concretos), por lo que puede ser enseñada. Aunque se pregunta si la arquitectura histórica es un contenido exclusivo de ciertos edificios o un componente universal de todo ordenamiento.

La arquitectura en su grado cero es el “imaginario dinámico, la fantasía de la oquedad (amplitud) que permite el movimiento de los cuerpos (la plenitud de la mente). El arquitecto, que juega a ser gigante que fabrica mundos manejables, aprende a imaginar la oquedad jugando con sus manos a conformar recipientes y envolturas. Con el tiempo, un arquitecto acaba siendo un soñador de amplitudes envueltas por la materia construida. Soñador de los intersticios (burbujas) que aparecen en las palmas y los dedos-piedra. Pero, con más tiempo, el arquitecto se bifurca. Y se hace, a la vez, soñador de materia configurada y soñador de vacíos; soñador de vacíos envueltos por materia que, desde lejos, son figuras impenetrables.

El vértigo del arquitecto es seguir en el sueño del vacío, que pasa por las fantasías: del desocupar (o borrar), del delimitar la amplitud neta, y del enfrentar el vacío radical que es la nada” (2009(4):14).

Y es que la arquitectura “qualia” desaparece porque la sociedad “rasa” la cualidad de sus habitáculos para sentirse igualitaria, para deshacer las diferencias, lo que conlleva a hacer invisible la arquitectura que termina siendo reducida al edificio.

La arquitectura se *invisibiliza*, Seguí advierte que también el “ver”, además de un discriminar del mirar, implica el “sospechar” que un artefacto ha sido formado de un modo peculiar; entonces cuando los objetos se “ven” como “apariciones sin producción” se convierten en invisibles sus cualidades artísticas y técnicas dejando de tener significación. Por lo que la arquitectura se *invisibiliza* ya que no es fácil desarrollar las historias que la hacen singular, no se sabe apreciar su modo de producción y, además, imposibilita la confrontación envolviéndonos o “esperándonos esquinada”.

Pero no es de extrañar que esto suceda pues hoy la arquitectura se proyecta en el interior de “factorias” que reparten el trabajo de concepción en tareas parceladas entre equipos inconexos.

Así, en este mundo globalizado la industria edificatoria aplasta a la arquitectura, la camufla y desprecia al arquitecto al que se le deshace la responsabilidad de autor. Con lo que la arquitectura: se *invisibiliza*, muere y “la arquitectura arte” se separa de la “arquitectura técnica”.

Pero la *sin arquitectura* también ha de ser proyectada, manifiesta Seguí, recordando que proyectar es anticipar, con lo que proyectar en “la sin arquitectura” es anticipar artefactos edificables de alojamiento y protección para actividades sociales genéricas y/o específicas. Este proyectar, como todos los “proyectares”, parte de la “constatación de una falta”, la manifestación de un contra, o la intensificación de un rasgo del ambiente, para enmarcar la posible ejecución de un deseo.

Para Seguí, “arquitectura” es una palabra “inalcanzable metafísica que alude a lo *fundante* situacional, a lo que hace posible lo organizable situando la estructura de la Khôra. No hay arquitectura pero si hay situaciones arquitectónicas que son todas aquellas en que la actividad del organismo, tensada, se expande, acomodándose a la *lugaridad* de una pasión configurativa. Situación arquitectónica es también la de toma de conciencia de sí, y la pérdida de esa referencia como la situación de extrañeza” (2009 (4):35).

Con estas interesantes reflexiones de Seguí sobre cómo la arquitectura que se *invisibiliza* se pasa a la propuesta de *lugar común* que plantea Bégout donde tras la pérdida definitiva del aura nadie encuentra su sitio.

Bruce Bégout. *Lugar común*.

Bégout cuenta en su libro, *Lugar común*, dónde habla del motel americano, que la naturaleza social del ser humano le tiene horror al vacío; así, desde el momento en que se presenta un lugar, incluso el más banal, como son los moteles, lo dota de sentido, volviéndolos “al fin y al cabo habitables”.

Define los moteles como “un elemento representativo de la **simplificación funcional de la existencia suburbana** o como el **lugar de una nueva especie de ceremonial social**” (2008: 30). Y es que según el autor, nadie posee puntos de anclaje de los que aferrarse, así el “tener-lugar” se ha “retirado en el recuerdo de lo posible”.

Con lo que el ser humano se ha convertido en “flexible, sin lazos y enteramente disponible para la movilidad infinita”, renunciando hace mucho tiempo a esa idea “demasiado apremiante y anticuada: el lugar”.

Y es que desde el momento en que la movilidad de los capitales y de las personas se convierte en el valor esencial, “**todos los lugares por los cuales se supone que ese valor transita e incluso se instala pierden automáticamente su sentido de habitación**”. La ciudad misma, como lo señala Melvin Webber, ya no es el resultado de la conjunción de personas en un espacio relativamente cerrado, sino de “la composición de sus interconexiones en el tiempo”, es decir, que “la ciudad se define más por la

concentración de comunicaciones y de intercambios que por la apropiación y disposición definitiva de un lugar” (Bégout. 2008:79).

Así, de la noción de punto de apoyo y de centralidad que se aferraba a la protección del lugar, lo que queda es un espacio libre e indefinido del errante, donde al haber perdido la pertenencia a un lugar, el ser humano vagabundea sin saber a dónde ir, “como si no perteneciera a ninguna ciudad, como si no tuviera una calle, un muro, ni siquiera un puñado de tierra donde sentirse en casa” (Faulkner, *Luz de agosto*).

Por lo tanto, si existiera algún *genius loci* del motel, es el genio mismo de la ausencia total de toda genialidad: “El aura de la **pérdida definitiva del aura.**”

De este modo, concluye Bégout, no resulta sorprendente que ese “**lugar común**, donde ni el espacio del mundo, ni la comunidad humana encuentran verdaderamente su sitio, incomode; estamos siempre a la expectativa de un evento inhabitual que perturbará esa cotidianidad plana que, decididamente, no logra instalarse en la vida” (2008:164).

Después de esta mirada del ser contemporáneo totalmente flexible y sin lazos disponible para la movilidad absoluta, se pasa la propuesta de “ciudad genérica” donde la arquitectura se libera de cualquier identidad.

Koolhaas. Comunicación.

Tiene influencias de Le Corbusier cuyas ideas y proyectos “continuamente revisa y pervierte de manera hedonista”⁴⁷, y de Venturi como se puede apreciar en la premisa esencial de Koolhaas según la cual, “**la arquitectura es comunicación** y el consumo es la forma genuina de actividad social”⁴⁸. También se refleja esta influencia del proyecto de Venturi del edificio-pantalla para el National College Football Hall of Fame (1967) sobre proyectos de Rem Koolhaas como el Centro de Arte y de Tecnología en Karlsruhe (1989).

Koolhaas al igual que Venturi representa una línea irónica que continua entendiendo la ciudad desde una mentalidad productivista y funcionalista compuesta por objetos autónomos que no se relacionan en el contexto ni la trama histórica. Influencia que también proviene del crítico Colin Rowe y su propuesta de la *Ciudad collage*.

Uno de sus primeros libros es *Delirious New York* (1978), donde subraya el carácter híbrido formado por objetos intercambiables (rascacielos) sobre la trama isótropa de Manhattan, del que habla también en el apéndice al explicar el proyecto “La ciudad del globo cautivo” (1972).

⁴⁷ Como afirma Josep María Montaner en *Rem Koolhaas, Todo en venta*, de Le Corbusier a Prada. <http://www.summamas.com/57b.htm>

⁴⁸ Op. Cit.

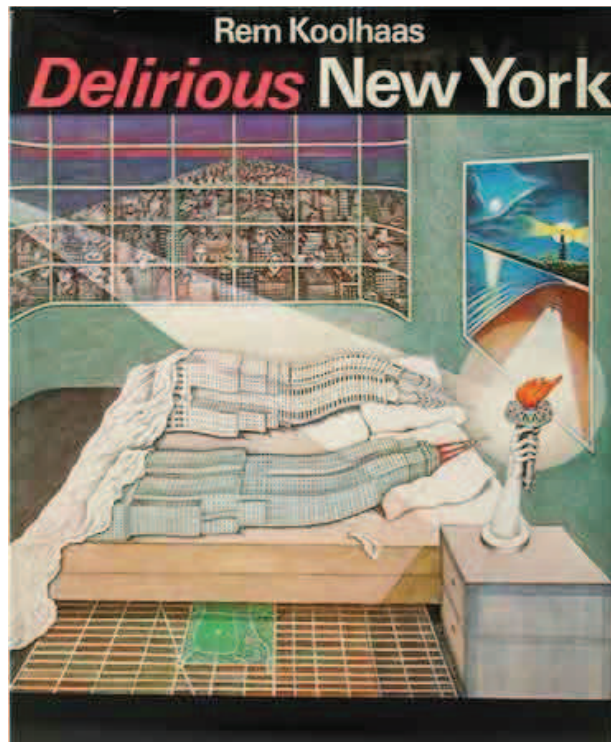


Imagen: Portada del libro *Delirious New York*, de Rem Koolhaas. Fuente de la imagen: <http://blackcatbooks.com/wordpress/wp-content/uploads/2009/09/9780500340783.jpg>

Después en 1996 publica, con la ayuda del diseñador gráfico Bruce Maus, una recopilación de toda su obra en el libro S,M,L,XL, expresión abreviada de las tallas - pequeña, mediana, grande y muy grande-, donde reivindica una “talla única” para la arquitectura.

En otro de sus libros *Mutaciones*, editado en el 2000 como el volumen I del Harvard Project on the City, defiende los nuevos espacios del consumo. Y en el segundo volumen del Harvard Project on the City, publicado en el 2001 y realizado también por un amplio equipo de profesores y estudiantes coordinados por Koolhaas, se titula *Guide to shopping* y continúa explorando los centros comerciales como núcleo central del territorio. Y es que la evolución de las obras y textos de Koolhaas es una demostración de que todo: tanto la historia, la crítica, como la belleza y la fealdad, están en venta.

Rem Koolhaas publica en 1997 un interesante libro *La ciudad genérica*, que se analiza a continuación, donde se pregunta (2006:6) “¿Son las ciudades contemporáneas como los aeropuertos contemporáneos, es decir, “todas iguales”? ¿Es posible teorizar esta convergencia? Y si es así, ¿a qué configuración definitiva aspiran?” a lo que indica que es posible la convergencia pero sólo a costa de **despojarse de la identidad**, lo que suele verse como una pérdida, con lo que se pregunta sobre cuáles son las desventajas de la identidad y las ventajas de la vacuidad. También se cuestiona si este proceso fuera intencional, un movimiento consciente de liberación global, por lo que incita a la reflexión preguntando ¿qué queda si quitamos la identidad? ¿Lo genérico?

Para el autor, la identidad deriva de la sustancia física, lo histórico, del contexto y de lo real, con lo que no podemos imaginar un aporte de nada que sea contemporáneo.

Otro punto a tener en cuenta es que el crecimiento humano es exponencial lo que implica que el pasado se volverá “demasiado pequeño”. Con lo que la identidad como forma de compartir el pasado está “condenada a perder” pues cada vez hay menos que compartir y más si se le suma el crecimiento de turistas en la búsqueda del “carácter” de las ciudades.

Y es que cuanto más poderosa es la identidad, más aprisiona resistiéndose a la expansión, la interpretación, la renovación y la contradicción. Koolhaas compara la identidad con un faro: fijo y que sólo puede cambiar su posición a costa de desestabilizar a la navegación. El autor señala a Londres como excepción pues su identidad es no tener una identidad clara.

Otra característica de la identidad es que centraliza. Se basa en una esencia que es un centro y llega un momento en que la distancia entre el centro y la periferia aumenta hasta llegar a un punto de ruptura. Con lo que se destaca la importancia de la periferia y también que sin centro no hay periferia. Aunque los centros, observa el autor, son cada vez más pequeños para cumplir con sus obligaciones y ya no son “centros reales” sino “rimbombantes espejismos en vías de implosión”.

Centros que tienen que ser constantemente mantenidos, modernizados, pues son los “lugares más importantes” debiendo ser a la vez los más viejos y más nuevos, los más fijos y los más dinámicos en los que sus transformaciones tienen que ser irreconocibles.

A partir de todas estas reflexiones Koolhaas define la “**Ciudad Genérica**” como “la ciudad liberada de la cautividad del centro, del corsé de la identidad” (2006:12). Afirma que la “ciudad genérica” rompe con el ciclo de la dependencia adecuándose a las necesidades actuales. La define como desprovista de historia, fácil, no necesita mantenimiento y se expande al quedarse pequeña y se renueva al envejecer. Es emocionante o poco emocionante en todas partes y “superficial”, y “al igual que Hollywood, puede producir una identidad nueva cada lunes por la mañana” (2006:12).

Se pregunta si la “ciudad genérica” comenzó en América y constata que existe también en Asia, Europa, Australia y África. Hay continentes que aspiran a esta ciudad, como Asia y otros que se avergüenzan. Pone el ejemplo de Barcelona, de cómo al simplificar la identidad de una ciudad antigua y singular se vuelve “genérica” tornándose “transparente, como un logotipo”, lo contrario de este proceso, advierte el autor nunca sucede.

La “ciudad genérica” está sedada y habitualmente se percibe desde una posición sedentaria. Cada “momento” concreto se aleja de los demás, en oposición a la presencia simultánea, y crea un “trance” de experiencias estéticas apenas perceptibles como las

variaciones de color en la iluminación, con lo que estas sensaciones pueden reconstituirse e intensificarse en la mente o no. Así, esta “falta de urgencia” actúa como una potente droga induciendo a una “alucinación de lo normal”.

Otra característica de la “ciudad genérica” es que es fractal, repitiéndose el mismo módulo estructural simple. Y su principal atracción es la **anomia**.

Los aeropuertos, en su día manifestaciones de máxima neutralidad, son los elementos más singulares, los que diferencian a las “ciudades genéricas”. Por lo completo de sus servicios son “la razón de ser” de la “ciudad genérica” ¿quizás su centro?, y al crecer cada vez más están en vías de reemplazar a la ciudad, pues la situación “en tránsito” deviene universal.

La “ciudad genérica” es multirracial, multicultural y está fundada por gente que va de un lado a otro, de ahí la insustancialidad de sus fundamentos. Su gran originalidad es abandonar lo que no funciona y dar cabida tanto a lo primitivo como a lo futurista, a lo ilegal y lo incontrolable. La “ciudad genérica” se mantiene unida por lo residual, que en un inicio eran zonas verdes que se han transformado en “residuo Edénico”, siendo el principal portador de su identidad un híbrido entre política y paisaje.

“La calle ha muerto” (2006:24) afirma Koolhaas, se pasa de la horizontalidad a la verticalidad, siendo el rascacielos la tipología final y definitiva de la “ciudad genérica” ya que puede existir en cualquier sitio.

La vivienda no es un problema, si se resuelve bien es legal y se organiza en bloques y si se deja al azar es “ilegal” y se amalgama en casuchas improvisadas.

Las “ciudades genéricas”, cuyo paisaje habitual es una amalgama de sectores excesivamente ordenado, surgen todas de la tabla rasa ya que si no había nada, ahora están ellas y si había algo, lo han reemplazado.

Otra característica de la “ciudad genérica” es la apoteosis del concepto de “elección múltiple” y de la posibilidad de que nosotros hayamos creado un nuevo analfabetismo, una nueva ceguera.

La estética de la “ciudad genérica” es el “estilo libre”, donde existen tres elementos: carreteras, edificios y naturaleza que coexisten con relaciones flexibles.

Aunque nueva la “ciudad genérica” está rodeada por una “constelación” de “ciudades nuevas” que envejecen con mucha rapidez, la “ciudad genérica” presenta la muerte definitiva del planeamiento, no porque no esté planteada, sino porque los edificios pueden colocarse de manera impredecible.

Siempre existe un barrio llamado “Lipservice” donde se conserva una mínima parte del pasado, exaltándolo como solo lo puede hacer lo recién concebido. Pues pese a su ausencia, la historia es la principal preocupación, aunque su desaparición no tiene ninguna influencia ya que el turismo es independiente del destino. Así en vez de recuerdos específicos son generales, recuerdos de recuerdos, un *dejà vu* que nunca acaba, un recuerdo genérico.

Cada ciudad genérica tiene una orilla, no necesariamente con agua, son bordes donde se dan otras situaciones, “como si una posición cercana a la escapatoria fuese la mejor garantía de su disfrute” (2006:41), donde los turistas se congregan ante los vendedores ambulantes que intentan venderles los “aspectos únicos” de la ciudad.

En la “ciudad genérica” hay edificios interesantes y aburridos, como en todas las ciudades, su arquitectura es “bella” y los proyectos se preparan en esos 10000 estudios de arquitectura de los que nadie ha oído hablar, pero todos vibran con una “inspiración innovadora”. Los edificios dependen de la industria del muro cortina, de los adhesivos, selladores y la silicona que ha igualado todas las fachadas y ha pegado el vidrio a todo; es el triunfo de los pegamentos sobre la integridad de los materiales que convierten a su arquitectura en una “epidemia de lo flexible” causada por la aplicación sistemática de la ausencia de principios.

El 51% del volumen de la arquitectura consiste en un atrio, recurso “diabólico” por dar sustancia a lo insustancial, cuyo nombre romano garantiza una eterna clase arquitectónica. Atrio como espacio vacío, siendo el vacío la pieza edificatoria esencial en la “ciudad genérica”.

Esta “ciudad genérica”, que no se mejora sino que se abandona, al “exportar/expulsar” sus mejoras perpetúa su propia amnesia ¿su único vínculo con la eternidad? Se pregunta el autor, siendo su arqueología la prueba de su progresivo olvido.

El autor concluye el libro imaginando en el cine una escena alborotada de una película sobre la biblia, tras la que propone contemplarla de nuevo pero sin sonido...llega la calma, el alivio y “la ciudad ya no está”, afirma Koolhaas, “ahora podemos salir del cine”.

Después de este libro Rem Koolhaas publica *Espacio Basura*, donde define la “identidad” como “la nueva comida basura de los desposeídos, el pienso de la globalización” (2007:6), afirmando que “si la basura espacial son los desechos humanos que ensucian el universo, el “espacio basura” es el residuo que la

humanidad deja sobre el planeta". Así el producto construido de la modernización no es la arquitectura moderna sino el "espacio basura".

Define al "espacio basura" como una "secuela" de lo que deja la modernización tras haber seguido su curso o mientras se marcha. Es siempre interior y tan extenso que cuesta percibir sus límites; no está sellado y se mantiene unido no por la estructura sino por la piel, como una burbuja.

Afirma que la arquitectura desapareció en el siglo XX, y nuestra preocupación por las masas nos ha impedido ver la "arquitectura de las personas". Y es que los arquitectos nunca pudieron explicar el espacio, de ahí surge el "espacio basura" como un castigo por sus confusiones.

"Espacio basura" como contrafigura del espacio, como territorio con problemas de visión y expectativas limitadas, como demasiado maduro y desnutrido al mismo tiempo, y cuyo efecto de su riqueza es una "vacuidad Terminal" una depravada parodia de ambición.

Si el espacio se creó apilando materiales para formar una totalidad sólida, el "espacio basura", al contrario, es aditivo, estratificado, ligero, subdividido, y descuartizado en "pedazos amputados de una situación universal" (2007:11).

"Universo casi panóptico en el que todos los contenidos se recomponen en una fracción de segundo ante los ojos aturdidos del observador" (2007:13).

El "espacio basura" mejora con el diseño, pero el diseño muere en este espacio. Se despoja de la arquitectura al igual que un animal cambia de piel y renace "cada lunes por la mañana", y su materia viene "predigitalizada". Se caracteriza por ser completamente impredecible pero intensamente familiar.

La irregularidad y la singularidad se elaboran a partir de elementos idénticos, y en vez de poner orden al caos lo singular se "libera" de lo estandarizado.

La primera vez que los arquitectos pensaron en el "espacio basura", indica el autor, lo llamaron "megaestructura".

El autor comenta que mientras milenios enteros se trabajó para la permanencia, la *axialidad*, las proporciones, el "espacio basura" es la escalada, y en lugar de desarrollo ofrece entropía.

Afirma que "espacio basura" puede ser absolutamente caótico o espantosamente aséptico, excesivamente determinado e indeterminado al mismo tiempo. Aunque es una arquitectura de masas cada trayectoria es estrictamente singular. Su anarquía es una de las últimas "maneras tangibles" que tenemos de experimentar la libertad.

Según el autor la arquitectura se ha transformado en una secuencia de lapsos de tiempo para manifestar una “evolución permanente”.

A veces, indica, no es la sobre carga, sino una absoluta ausencia de detalles lo que provoca el “espacio basura”, una condición vacua de alarmante escasez. Y lo que antes era residual se proclama el foco de la intervención.

“El “espacio basura” es post-existencial; nos hace sentir inseguros del lugar donde estamos, oculta adónde vamos y anula el lugar en el que estábamos” (2007:34). Indica que nuestra propia arquitectura está “infectada”, volviéndose lisa, inclusiva, continua, retorcida, abigarrada, repleta de atrios...Advierte que todos los verbos que empiezan por “re”: restaurar, reformar, recolocar, renovar, etc. producen “espacio basura”, donde “la mitad de la humanidad contamina para producir y la otra mitad contamina para consumir”.

Koolhaas indica que “espacio basura” pretende unificar pero en realidad escinde. Manifiesta que “pronto podremos hacer cualquier cosa en cualquier sitio. Habremos conquistado el lugar” (2007:41).

Define al espacio público como lo que queda de la ciudad una vez se elimina lo imprescindible. Y afirma que el siglo XXI traerá un “espacio basura inteligente”.

El lenguaje ya no se usa para explorar, definir, expresar, sino para dar rodeos, desdibujar, ofuscar y disculpar, siendo el único discurso legítimo la pérdida.

Koolhaas habla del mundo como espacio público. Y de que la propia memoria se ha vuelto “espacio basura”, describiéndolo también como un útero que organiza transacciones de interminables cantidades desde lo Real hasta lo irreal.

Afirma que “cada monitor, cada pantalla sustituye una ventana: la vida real está dentro, mientras que el ciberespacio se ha convertido en los grandes exteriores. (...) ¿Qué tal si el espacio empezase a mirar a la humanidad? (2007:61-62)

En una entrevista realizada a Koolhaas en El País (12/04/2005) afirma que la arquitectura ha sido siempre una profesión “moralista y arrogante” y que los arquitectos deberían convertirse en algo mucho más político, más antropológico y más económico. Y con respecto de la arquitectura como atracción turística que emprenden las ciudades, indica que es un fenómeno malsano ya que presiona e incide en el “aspecto espectacular a expensas de la seriedad y, paradójicamente, también de la creación y la invención verdadera”. El arquitecto comenta que la arquitectura solía ser la expresión más seria de los valores del ámbito público y ahora esto se está desdibujando cada vez más.



Imagen: CCTV- Headquarters. China, Beijing, 2002. Fuente de la imagen: http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=55&Itemid=10

Tras esta *ciudad genérica o espacio basura* donde todo es posible, se da paso a los *hiperlugares* en los que se pueden realizar múltiples actividades simultáneamente.

Ascher. Hiperlugar.

François Ascher recuerda el significado de *hipertexto*, que es el proceso a través del cual, en un ordenador se pone una palabra en un texto para acceder a la misma en diversos textos, contribuyendo cada uno a la creación de diferentes significados. La digitación de imágenes ha dado la posibilidad de construir *hipermedios*, en los que se puede enlazar textos, documentos sonoros e imágenes. Nótese como el prefijo *hiper* está utilizado en el sentido matemático de hiperespacio, como un espacio de n dimensiones.

Y al igual que las palabras se vinculan en textos computacionales, los seres humanos lo hacen en los distintos campos sociales que tienen naturalezas diversas y cuya participación de un determinado individuo variará en duración y motivación.

La metáfora del hipertexto, nos indica el autor, también se puede utilizar como un nuevo sistema para identificar y analizar desigualdades sociales, ya que no todos tienen la posibilidad de construir espacios sociales de n dimensiones.

Ascher, en contra de Augé que defiende estamos experimentando una proliferación de no-lugares y una desaparición de los lugares, considera que no existe una disolución de lugares en no-lugares, sino más bien la “constitución de nuevos lugares urbanos” y que

contrariamente a lo expuesto por Augé, los espacios de movilidad y de tránsito son propicios al surgimiento de estos nuevos lugares y formas de ciudad.

Así, señala el autor, la sociedad *hipermoderna* y su estructura de *hipertexto* generan **hiperlugares**, que define como “espacios de *n* dimensiones” (ARQ. N.60:11-19); lugares donde, si las personas quieren, pueden casi simultáneamente llevar a cabo actividades diferentes en múltiples campos sociales, con las personas con las que ellos han elegido estar, física o virtualmente presentes. El *hiperlugar* es un espacio potencial, con múltiples dimensiones físicas y sociales, que ofrece a los individuos opciones prácticas y relacionales.

Pone el ejemplo de la terraza de un café como un *hiperlugar*, ya que es un espacio que permite todo tipo de movilidad, discusiones y relaciones sociales. Y si bien es cierto que no es un lugar nuevo, es un lugar muy urbano que permite todo tipo de movilidad, discusiones y relaciones sociales, como una “forma moderna del ágora” enriquecida con el paso del tiempo que permiten prácticas nuevas.

Reflexiones.

A partir de estos autores se pone de manifiesto como característica de no-lugar, lo no relacionado ni con la historia, ni con el contexto ni con la gente, estando desprovistos de identidad, y pudiendo hablar de *sinarquitectura*, pues a pesar de comunicar unos sitios con otros y por supuesto estar comunicados a través de internet, pudiéndose hablar de *hiperlugares*, sin embargo proclaman la ausencia del ser humano como su esencia característica.

Marc Augé, afirma que “nacer es nacer en un lugar” (2004:59), es decir, tener destinado un sitio de residencia; así, “el lugar de nacimiento es constitutivo de la identidad individual”. Cuenta como en África, cuando un niño nace fuera de su pueblo, se le asigna un nombre particular relacionado con un elemento propio del paisaje que lo vio nacer. Pero al igual que los hijos adoptados, ¿Quiénes son sus madres: quienes los tuvieron en un momento dado o quienes los criaron toda su vida? ¿Cuál es nuestro lugar: donde nacemos o donde tejemos nuestra vida? **Finalmente el lugar nos acompaña siempre, pues el lugar es parte de nosotros: somos nosotros mismos**, no tenemos un lugar en el mundo, somos a la vez de todos los lugares y de ninguno pues estamos inmersos de por vida en la incesante búsqueda de nuestro lugar, el cual ya tenemos! Pero quizás es en esta búsqueda donde lo vamos descubriendo.

No estoy de acuerdo con el autor en que los no-lugares nacen en la “sobremodernidad”, desde mi punto de vista los no-lugares nos han acompañado siempre a lo largo de la

historia, por eso se ha podido apreciar la existencia del lugar, pero es quizás en esta época, donde los no-lugares están más “latentes” (latentes no sería el término adecuado pues no poseen corazón), más presentes que nunca. No-lugares que parecen surgir por todas partes prácticamente iguales unos a otros.

Sí estoy de acuerdo con Augé en que lugar y no-lugar son “polaridades falsas” pues no existen en términos absolutos.

Según Augé el no-lugar designa dos realidades complementarias pero distintas: por un lado los espacios –relacionados para ciertos fines- y por otro lado las relaciones de los individuos con estos espacios. Estoy totalmente de acuerdo con el antropólogo que en la formación de no-lugares no sólo corresponde a los espacios, sino también a las personas.

Augé define el metro como “la colectividad sin el festejo y la soledad sin el aislamiento”, indicando que en el metro aprecian exclusivamente la sensación de una “intimidad consigo mismos, intimidad animal y calmante”, que no pueden gustar en otra parte. Características que son comunes a los no-lugares y a lo que se busca en ellos.

Incluso las palabras van cambiando, modificándose, desapareciendo...siendo reemplazadas por conceptos que intentan ser más precisos. Un ejemplo lo tenemos, como menciona Augé, en la palabra “mendigo”, que sustituye la demanda oral por la escrita instaurando una especie de “mendicidad muda”. Se debe subrayar este silencio como aislamiento de seres humanos que, por encima del “mundanal ruido”, nos envuelve, a pesar de tener más medios de comunicaciones que nunca.

Los lugares también van modificándose, incluso nosotros mismos somos distintos a diez años atrás...Cambia todo cambia.

Los no-lugares para Augé **“están caracterizados por la comunicación, por la circulación y por el consumo”** y es donde **“se erige el triunfo de la modernidad”**, Augé para los terrenos situados en las periferias habla de la “forma desnuda del no-lugar” ya que al igual que nos no-lugares, **que tampoco se puede establecer ningún tipo de relación social** y en los que **nada indica un pasado en común**, pero a diferencia de los no-lugares, estos últimos no representan el triunfo de la modernidad.

Por lo que Seguí, indica que es posible que el “lugar” de la arquitectura actual no sea “geográfico” sino **“estratégico/económico”**.

Javier Seguí se pregunta: ¿Cuándo se borran las fronteras entre arquitectura, escultura y pintura? Cuando la conciencia de la acción hizo perder autoridad a la “heurística” de la proporción antropomórfica.

Aquí es interesante recordar a Siza, (Croquis 140), cuando afirma que clasificar implica aislar, reducir, arrancarle una parte al todo del que pertenecemos. No es necesario etiquetar, sino sumergirnos en las múltiples y ricas conexiones del TODO, de la TOTALIDAD.

Si se atiende sólo a una necesidad de cobijo o amparo se habla de edificación. Pero si además de estas necesidades básicas se contempla las necesidades espirituales, la relación con el paisaje, con el interior-exterior de la casa tanto en el sentido físico como psicológico, entonces se habla de arquitectura. Arquitectura como un más allá de un simple edificar, un admirar al ser humano, mirar-hacia su interior, sus necesidades, una reflexión más profunda capaz de ser expresada para que otras personas puedan captar también su esencia. Un más que un edificar, mucho más, eso es arquitectura.

La construcción es la manera de materializar tanto la edificación como la arquitectura. La arquitectura está más allá de la edificación y eso lo percibimos, lo sentimos pues somos capaces de evocarlo en nuestra mente, en nuestra memoria con agrado. Arquitectura además de cobijarnos nos hace partícipes de ese envolver, es como un abrazo que te lo da alguien que te quiere de verdad, que te abraza con todo su ser.

La arquitectura proporciona un lugar, una estancia donde nos sentimos bien, arquitectura está relacionada con lugar, mientras que edificación puede originar sitios o no-lugares, es decir, lugares sin alma, lugares sin significado, sin memoria, lugares-cualquiera sin nada que los haga ser especiales, puesto que nunca se pensaron nunca tuvieron un lugar desde su inicio.

Seguí recomienda proyectar contra la pretensión arquitectónica lógica, a proceder sin la ilusión de hacer edificios-espectáculos o edificios de identidad. Estoy totalmente de acuerdo con Seguí, es importante proyectar teniendo en cuenta el contexto, el pasado, el presente y mirando hacia el futuro. Proyectar más que como un icono: como un órgano conectado a su lugar, a la gente, a la ciudad, con raíces y lazos que lo anuden a lo que le rodea.

Nos recuerda Seguí que la **Belleza es la propiedad de las cosas que nos hacen amarlas** (DRAE). Así, la arquitectura para que sea tal tiene que tener inmersa la belleza.

La arquitectura se *invisibiliza*, narra Seguí, (2009(4):14) “porque no es fácil desarrollar las historias que la singularizan, no se sabe apreciar su modo de producción y, además, nos envuelve o nos espera esquinada, imposibilitando, en general, la confrontación”. También desde el punto de vista “físico” la arquitectura se *invisibiliza*, sobre todo con el muro cortina, con sus límites que se quieren con-fundir con el cielo.

Javier Seguí afirma (2009(2):3): “Arquitectura representa una realización de la filosofía”, e indica que la arquitectura consume la localización del ser-ahí (Heidegger), los lugares en los que tiene lugar el habitar, el quedarse y el estar-consigo bajo condiciones de autoreferencia”. Con lo que no poder *lugarizar* al Dasein no saber el dónde del ser, nos remite a una pérdida del centro, una *deslugarización* sin la que el ser se dispersa, se desvanece.

Estoy de acuerdo con Seguí en que mucha arquitectura sin arquitectos es muy buena, pero también hay muy buena arquitectura hecha por arquitectos.

Revisando a Bégout, es interesante recordar que desde el momento en que se presente un lugar, incluso el más banal, el ser humano lo dota de sentido por muy miserable que éste pueda ser. Esta es la conversión del no-lugar al lugar. En este ejemplo se puede apreciar que dentro del no-lugar siempre existe una pizca, un ápice de lugar o de llegar a serlo, de “devenir-lugar”.

Ejemplos de llegar a domesticar un no-lugar hasta convertirlo en lugar son, además de los moteles que cita Bégout, los *loft* tan de moda, como máxima domesticación de un no-lugar o un lugar carente de cualquier identidad hasta convertirlo en un hogar.

Pero, “¿qué queda si quitamos la identidad? ¿Lo genérico?”. No-lugares como ausentes de identidad, hasta que los domesticamos!

Koolhaas define la “**Ciudad Genérica**” como “la ciudad liberada de la cautividad del centro, del corsé de la identidad” (2006:12). Afirma que la “ciudad genérica” rompe con el ciclo de la dependencia adecuándose a las necesidades actuales. Es interesante como Koolhaas subvierte el concepto de no-lugar del aeropuerto que propone Augé, como espacio del anonimato, un no-lugar, dotándolo casi de una “identidad” por su característica de diferencia en las ciudades genéricas.

Esta “ciudad genérica” que plantea Koolhaas se aproxima al no-lugar de Augé en cuanto a la ausencia de contenido, a la movilidad continua a que está en todas partes, a su no-identidad...

Según el autor la arquitectura se ha transformado en una secuencia de lapsos de tiempo para manifestar una “evolución permanente”.

Koolhaas define la “**Ciudad Genérica**” como “la ciudad liberada de la cautividad del centro, del corsé de la identidad” (...) y que “puede producir una identidad nueva cada lunes por la mañana” (2006:12). Me recuerda a la ciudad de Leonia que describe Ítalo Calvino en su libro *Las ciudades invisibles*. “Leonia se rehace a sí misma todos los días: cada mañana la población se despierta entre sábanas frescas, se lava con jabones recién sacados de su

envoltorio, se pone batas flamantes, extrae del refrigerador más perfeccionado latas todavía sin abrir, escuchando los últimos sonsonetes del último modelo de radio (...) Uno se pregunta si la verdadera pasión de Leonia es en realidad, como dicen, gozar de las cosas nuevas y diferentes, y no más bien expulsar, apartar, purgarse de una recurrente impureza” (2007:125).

Da “miedo” esta descripción de la ciudad genérica quizás por la posibilidad de su existencia. Koolhaas nos la plantea en un tono irónico caricaturesco, que quizás enfatiza este “miedo” a devenir un gran parque temático con miles de artilugios, miles de *gadgets*, de sensaciones, pero inundados por una gran ausencia de la esencia de la humanidad...quizás tras la ciudad genérica volvamos a vivir en cavernas, protegidos de toda la barbarie que hemos creado....si los primitivos se protegían del frío, de los animales, nosotros nos protegeremos de nuestras máquinas, nuestros inventos....de nosotros mismos.

Si bien plantea la última parte como “película”, entre los sentimientos tragicómicos todavía se puede apreciar el “hedor” de la “ciudad genérica” a la que Koolhaas con su ironía juega con ese final oscilante entre realidad y ficción. Entonces, ¿queda algo rescatable de la arquitectura contemporánea? Pues se percibe demasiado negativismo del autor.

Manifiesta que si antes existía una relación entre el ocio y el trabajo, ahora se trabaja más duro y dado que aún necesitamos “vivir la vida” la oficina simula la ciudad, oficina como “hogar urbano”. Hoy día no existe relación entre ocio-trabajo: el trabajo nos persigue porque se ha convertido en ocio y viceversa. Además los espacios para trabajo y ocio son iguales. Se puede especular sobre la **Unificación del espacio**: Todos los usos convergen en uno, hacia un gran “panóptico” que nos envuelve.

Observa que aunque nos pasamos la vida en interiores estamos obsesionados con la meteorología. Quizás sea un anhelo de exterioridad en esta época, por eso el deseo de tanta información meteorológica.

Afirma que “cada monitor, cada pantalla sustituye una ventana, a partir de esta idea se puede plantear que se produce una **Inversión de los espacios interior-exterior**. Interesante explorar esta idea.

Es cierto que estamos ante una actualidad que podría ser preocupante por la gran cantidad de cambios, por la rapidez, etc. que implica una “desmaterialización” o una “de-construcción” de modelos anteriores quedándonos inmersos en una nada llena de colores y formas de diseño, pero una nada al fin y al cabo.

Pero más que ironizar sobre nuestro presente, pienso que es más constructivo tener una mirada de aceptación para poder hacer “propuestas”, o “sugerencias” con respecto a la arquitectura. ¿Qué hacer con estos malabares del presente? ¿Cómo entender, respetar lo que pasa para poder actuar intentando canalizar?

El volver a mirar al otro, el abrir la mirada más allá de nosotros mismos para ir poco a poco integrándonos de nuevo. Lucha contra el individualismo a favor de los equipos, de la ciudad. Comenzar a “coser” nuestra ciudad para que cada una de sus piezas tenga una identidad, y no puedan ser intercambiables como se plantea en el proyecto de Koolhaas "La ciudad del globo cautivo" (1972) donde Koolhaas demuestra la total *intercambiabilidad* de las formas de rascacielos sobre la trama isótropa de Manhattan.

“Ciudad genérica“, “espacio basura“, su esencia es la misma Koolhaas, define el “paraíso” (¿?) a venir o que ya nos pisa los talones, donde se recrea una sociedad que pareciera haber materializado en el no-lugar la soñada utopía.

¿Ciudad basura o espacio genérico?, collage de ideas que apuntan hacia el no-lugar o el sinlugar donde se dirigen las aspiraciones de la sociedad. Desde mi punto de vista se podría definir como una especie de paraíso-kitsch en el que se funde la utopía de Moro con las ciudades del futuro, en medio de una película de Kusturica situada en la heterotopía por excelencia de Foucault: un barco cargado de todo y nada, un pedazo flotante de espacio hacia ninguna parte.

“Espacio basura” como un todo vacío como una nada adornada por el superfluo todo. Aunque demasiado caricaturizado, Koolhaas consigue que encendamos una “luz roja” de emergencia ante lo que podría pasar si seguimos aspirando a la totalidad instantánea.

En este texto, tantas palabras, tantos ejemplos utópicos parecen enredarnos como una planta venenosa hasta asfixiarnos, dejándonos sin aire, atónitos ante toda esta basura. También a veces parece este texto como un vómito sobre la sociedad y la arquitectura actual. **Espacio oxímoron donde el todo y la nada coexisten.**

Tiene una similitud al *hiperlugar* que plantea Ascher, donde de forma casi simultánea se pueden llevar a cabo diferentes actividades, en distintos campos sociales, con las personas que se ha elegido estar. *Hiperlugar* donde al estar en tantos lugares a la vez finalmente no se está en ninguno “todo policosmismo es un acosmismo”

Ascher en contra de Augé, que defiende estamos experimentando una proliferación de no-lugares y una desaparición de los lugares, considera que no existe una disolución de lugares en no-lugares, sino más bien la “constitución de nuevos lugares urbanos” y que contrariamente a lo expuesto por Augé, los espacios de movilidad y de tránsito son propicios al surgimiento de estos nuevos lugares y formas de ciudad.

Estoy de acuerdo con Ascher en que existe un aumento desenfrenado de no-lugares, pero más que “lugares nuevos” preferiría referirme a lugares en transformación, puesto que el lugar al estar en constante cambio, se podría considerar que siempre es nuevo. Quizás en los no-lugares lo que sucede es que son cambios muy bruscos y a una escala enorme que nos es más difícil interpretar o asimilar.

1.3.5. Aislamiento. Ausencia. Nada.

En este punto confluyen diversos autores en torno a la nada, a la ausencia. De la ausencia como imposibilidad del poder llegar a la *utopía* planteada por Moro se pasa a la ausencia de solar o *de-solación* que propone Solá-Morales como característica de la arquitectura de nuestros días, donde también se habla de *sinlugaridad* como indica Gabilondo que desemboca en una “nada” que plantea Givone, aunque también en la nada “hay” de vela Lévinas.

Thomas More. Utopía.

More o Moro publica en Londres su obra Utopía en 1516, esta primera edición sale en latín con texto inexacto. Una vez corregido, Moro se la envía a Erasmo para una segunda edición, que sale en París en 1517. En su obra pretende describir un estado ideal al que denominó Utopía, palabra inventada por él mismo, compuesta por las griegas u=no y topos=lugar, o sea, no-lugar, es decir, en ninguna parte o “**en algún lugar no existente**”. El éxito de la obra sirvió para que la palabra perdurara en el tiempo como algo imposible o lugar inexistente.

Aunque, como indica Cardona en el prólogo de la edición en castellano, “Utopías” anteriores ya habían sido escritas por Platón en *La República* o San Agustín en *De civitate Dei*. La obra de Moro dará a su vez pie para una larga serie, siendo las más cercanas *La ciudad del Sol*, del italiano Tomasso Campanella, o *New Atlantis*, del inglés Francis Bacon de Verulamio. A pesar de ser muy distintas entre sí, su centro de interés es el mismo y llevará a lo largo del tiempo a las fantásticas ideas sobre el gobierno del abad de Saint Pierre (siglo XVIII) y en el siglo XIX a las doctrinas de Fourier, Saint Simon, Weitling y hasta Karl Marx y los maximalistas rusos. Muchos, como estos últimos, intentarían llevar a la práctica las ideas expuestas en Utopía, y en especial los denominados por Engels “socialistas utópicos”: Fourier, Cabet, etc., así como otros que no lo fueron tanto, como el inglés Owen.

Moro estimulado por los viajes de Américo Vespucio hacia el “Nuevo Mundo” imaginó con su novela cómo sería un mundo nuevo desprovisto de principios cristianos y gobernado por la razón natural.

El autor, describe un estado ideal, una supuesta isla pequeña: Utopía “no lugar”, situada en el lugar atribuido a la Atlántida, su capital es Amaurota “entre brumas o esfumada a la vista”, la atraviesa el río Anhidro “sin agua” y su gobernante se llama Amadeus “sin pueblo”, todas ellas palabras compuestas del griego por el propio autor.



Imagen: La Isla Utopía, ilustración de Ambrosii Holbein, Biblioteca Agustana para la edición de 1518. Fuente: <http://www.geographos.com/BLOGRAPHOS/?p=113>

En el No-lugar de Moro: su isla, que se perfila como un sueño irrealizable, existen casas y calles muy cuidadas con una urbanización perfecta, no hay lujosos edificios pero tampoco pobres, no existe la propiedad privada, no hay diferencia de clases⁴⁹, siendo su sistema político una perfecta democracia donde se trabaja seis horas al día y el resto se dedica a cultivar el espíritu y a las actividades de tipo lúdico; un no-lugar donde el oro no tiene ningún valor, siendo su principal problema saber en qué consiste la felicidad del hombre y si reside en una o varias cosas.

Los habitantes de esta isla definen el placer como “todo movimiento o estado anímico o corporal en que nos complacemos obedeciendo a la naturaleza. Añaden, y no vanamente, los apetitos naturales, y no sólo el cuerpo, sino la razón, que quiere todo lo que sea agradable por naturaleza, sin cometer injusticia, ni privarse de mayor felicidad, ni causar daño” (1994:105).

Así, esta aspiración de lugar perfecto e imposible se adelanta muchísimo a su época, por ello que causara y cause tanto impacto, ya que el Estado perfecto que propone sólo puede existir en “ninguna parte”.

⁴⁹ Aunque como es sabido, las mujeres en este “estado ideal” estaban sometidas a los hombres.

Y esta “ninguna parte” se puede ver reflejada en la cartografía de la época que se empeña en tener todo dibujado y controlado, por lo que el “lugar” se les escapa. Esta cartografía renacentista tiene como principales cualidades que “unifica el espacio empírico homogéneo y la forma ideal centralizada” (Norberg-Schulz.2001:116) y se propone una representación geoméricamente correcta, culminando con el mapamundi de Mercator (1569).

Recordemos que el primer plano de una “ciudad ideal”, la “Sforzinda” de Filarete surge en 1464 y se basa en un círculo que lleva inscrito una estrella con una plaza y una iglesia de planta central al medio. También en el tratado de Francesco di Giorgio encontramos numerosos planos centralizados, siendo el más emblemático, el de la Ciudad Ideal que se conserva en la Galería Nazionale delle Marche, Urbino, cuadro atribuido a este autor, donde se puede observar una ciudad de planta circular con nueve puntas las cuales forman ejes hacia el centro del círculo donde se ubica una torre, se forman calles a través de estos radios quedando la ciudad con una forma radial y organizada geoméricamente en función del círculo.

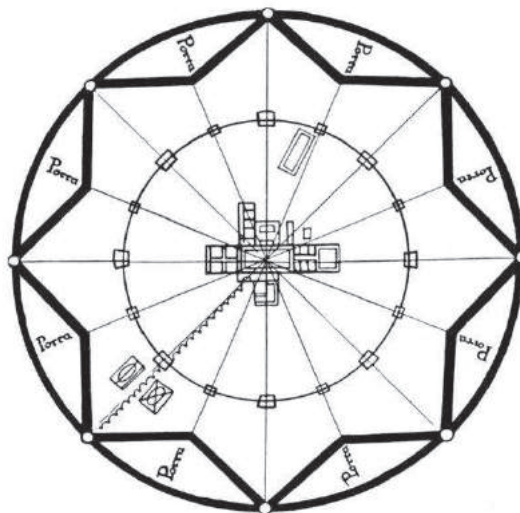


Imagen: “Sforzinda” de Filarete (1464). Fuente de la imagen:
<http://www.urbipedia.org/images/thumb/7/7f/Idealstadt.jpg/200px-Idealstadt.jpg>

También por esta época se comienzan a escribir los primeros tratados de arquitectura – dejando al margen, claro está, a Vitrubio y sus *Diez libros de arquitectura* que recordemos escribió en el año 27 a. C - que analizan la problemática de la ciudad y se interesan por las plantas ideales, destacando entre ellos a Alberti, quien llega a la conclusión, en su obra que “entre todas las ciudades, la mejor es la que tiene planta circular” (*De re aedificatoria*).

Más adelante, en 1508, con la iglesia de Santa María de la Consolación, obra que se le atribuye a Bramante, en Todi, “resulta evidente la ideal autosuficiencia de la obra creada por el hombre, que la iglesia podría haber sido erigida en cualquier lugar”. (Norberg-Schulz. 2001:117).

En el espacio renacentista, la centralización está implícita en el concepto de orden geométrico. Este concepto implica también que “cada parte del edificio debe aparecer como una forma nítida, fácil de reconocer y relativamente independiente. A esto se debe que el espacio renacentista se vuelva homogéneo y que los edificios sean composiciones estáticas autónomas en las que “nada puede agregarse, sustraerse o modificarse sin prejuicio” (Norberg-Schulz, 2001:129).

Así, se podría a partir de la isla de utopía y los ejemplos esbozados, realizar un estudio de “islas” como lugares inexistentes o que se forjan con el concepto de *a-islarse*, de emerger o sumergirse con respecto a lo existente, de constituir un todo ideal, una concentración de valores utópicos o inalcanzables.

Como dice Moro para finalizar su libro “en la república de Utopía hay muchas cosas que deseo, más que confío, ver en nuestras ciudades” (1994:156).

De *Utopía*, de la isla de Moro, se propone continuar hacia una visión donde la característica predominante también es la *a-islada*, respecto a la sociedad y arquitectura actual que expone Solà-Morales.

Solà-Morales. Palabras que signifiquen las cualidades de la existencia.

En su libro “Diferencias. *Topografía de la arquitectura contemporánea*”, Ignasi Solà-Morales reflexiona sobre la situación actual de la arquitectura. Comenta que más que hallarnos ante una determinada obra de arquitectura se nos presenta un “punto de cruce”, una interacción de fuerzas y energías procedentes de lugares diversos.

Así, define la arquitectura como “un acontecimiento resultante del **cruce de fuerzas** capaces de dar lugar a un objeto, parcialmente significativo, contingente” (1995:14-15). Aunque en nuestros días las arquitecturas surgen “exabrupto”, de manera inesperada, impropia, extrínseca con el entorno, es decir, con el mundo, produciéndose una ausencia de relación feliz con el territorio, la naturaleza y la vida. Recuerda el concepto de *desterritorialización* de Gilles Deleuze, que coloca a los objetos arquitectónicos en no-lugares, en no-paisajes.

Hoy vivimos, señala Solà-Morales “en la extrañeza entre el yo y los otros, entre el yo y el mundo, en el límite incluso entre el yo y uno mismo” (1995:22). Nuestra percepción, la define más *nomádica* que estructuralista, siendo esta percepción errática de la realidad un rasgo característico de nuestra crisis que se aprecia también en el ámbito de la arquitectura. Ya no sólo es la fragmentación, sino lo inacabado, lo parcial y acumulativo

que domina en un modo de hacer que se presenta como incapaz de proponer unos niveles superiores para la integración.

Los síntomas de transparencia, dilatación, ausencia de límites, interconexión espacial, siempre denotan una actuación de la arquitectura más como “forma negativa” que como proposición de contenidos precisos.

“Testimonio de una emigración”, así, comenta el autor, ha sido interpretada la arquitectura de hoy, como el “solar abandonado de dioses y hombres” que no están entre nosotros. Pareciera que la filosofía nietzscheana del desamparo, del abandono y del ocaso, pudiera encontrar una clara resonancia en las obras más sensibles de nuestros días.

De-solación, ausencia de solar, es como se presentan el arte y la arquitectura de nuestros días al romperse la confianza en el progreso científico-técnico, en los valores del ser humano.

Obras de Ando o de Navarro Baldeweg, donde el tiempo se ha suspendido y las “pasiones parecen acallarse”, comenta, ni siquiera hay un sujeto que “grite y gesticule”, indicándonos el vacío de la arquitectura de individualismo y subjetividad.

Pero al carecer de una idea de “salud compartida”, señala Solà-Morales, no sirve de mucho realizar un diagnóstico para la situación actual, siendo la única posibilidad la de publicar la “cartografía de la arquitectura actual” para someterla al juicio de cualquiera en cualquier tiempo y lugar.

Por lo que la *identidad* adquiere un papel fundamental, ya que sin ella, nos sumergimos en el “mal más grave de la ciudad existente y por venir”.

De la conferencia “construir, habitar, pensar” en 1951, comenta que para Heidegger el habitar se ha vuelto problemático, pues el ser humano contemporáneo no habita ni la ciudad ni el mundo con una relación “plausible y fecunda”, careciendo de morada se convierte en un apátrida. Así, el habitar es una tarea a aprender por los mortales a partir del momento en que advierten que su situación desarraigada debe ser cambiada.

El habitar lleva al construir y con la construcción el ser humano congrega cosas, objetos y se reúne con otros. El fin del habitar es morar y el proceso de construir levantar una morada, un lugar donde la vida “se entretenga con las cosas”. Por tanto, el espacio del habitar más que geométrico es existencial, siendo el resultado de la percepción fenomenológica de los lugares.

El autor propone llegar a entender que ya no es posible un sistema, por lo que hay que entender la realidad arquitectónica desde una “**estrategia policéntrica**”.

También propone ante la crisis contemporánea la “**arquitectura límite**”, como el más “frágil y certero” de los caminos para volver a encontrar la “experiencia estética profunda”, la técnica y poética de la arquitectura.

Señala que entra en crisis la concepción del espacio y con ella la del lugar a partir del momento en que el espacio, ni puede ser considerado como una categoría *a priori* de nuestra organización perceptiva, como establecía Kant en su *Crítica de la Razón pura*, ni su determinación puede aceptarse como un dato fijo e inmutable inevitablemente ligado a las tres coordenadas perpendiculares de anchura, altura y profundidad.

Será la sustitución del empirismo psicológico, fundamentalmente la de la psicología gestáltica, por la fenomenología husserliana, indica, la que propondrá la sustitución de la noción de espacio por la de lugar.

Así, la tarea de “*edificar lugares para el habitar*”, según Solà-Morales, es la propia de la arquitectura que trazando límites a cielos y tierras actúa dando determinadas cualidades. Aunque estas dimensiones cualitativas no son esenciales, pero la arquitectura tiene como tarea su recolección para hacerlas visibles y solidarias poniéndolas en el “universo de la palabra”; pues si el ser humano es el “cuidador de las palabras”, de donde emerge el sentido de las cosas, la arquitectura tiene un preciso cometido (1995:115): “hacer de las condiciones ya dadas de cada lugar **palabras que signifiquen las cualidades de la existencia**, y que se desvelen la riqueza y contenidos que en ellas se contienen potencialmente”.

Esta labor, surge de tierra y cielos, luces y sombras, de imágenes e historias que son ancestrales, existen antes de la arquitectura. Así, la obra de arquitectura es un “paciente reconocimiento”, un “**laborioso cultivo de semillas**” que tan solo espera quien las haga crecer y fructificar.

Con lo que la arquitectura no es tanto una actividad productiva, sino más bien una “práctica artesanal” comprometida con el *genius loci* de la historia, los mitos y la significación de cada lugar. Así, la tarea de la arquitectura, subraya Solà-Morales, está siempre anclada a algo previamente existente, correspondiendo la noción de lugar a una “concepción continuista” del proceso de la arquitectura.

“¡Ojala existiese una disciplina arquitectónica! Exclama el autor, ya que si hubiese un “saber no artesanal y empírico sino general y lógicamente transmisible las inseguridades de quienes están del lado de la práctica se verían gozosamente aliviadas” (1995:167).

Pero en nuestros días, observa, en la cultura mediática las distancias se acortan convirtiéndose en instantáneas y la reproducción de imágenes ya no está ligada a un lugar preciso sino que deambulan erráticas por el planeta.

Cita a Julia Kristeva, que afirma: "somos extranjeros de nuestra propia patria", característica latente de desarraigo en nuestros días, de aislamiento y soledad. Y es que en la arquitectura de estos últimos años "**no hay lugares, moradas en las que detenerse**".

"¿Qué es un lugar? ¿Tiene nombre? ¿Es algo fijo? ¿Qué quiere decir habitar? ¿Habitar, ordenar, construir es una cadena continua? Hay lugares que hablan, otros que actúan como signos, lugares que son como bocas que hay que alimentar, como vientres que hay que saciar. Hay lugares libres, vacantes, disponibles... Primeros gestos, pasos iniciales: empezar, inaugurar, establecer..." (1995:121), indica Marcel Detienne, quien desde la antropología, tiene las mismas inquietudes que surgen en el ámbito de la arquitectura.

Importante tener en cuenta que la noción de lugar aparece indisolublemente ligada a la noción de tiempo. Lugar como fundamento de las culturas, que luchan contra el paso del tiempo atrapándolo con el rito y el mito, ámbito donde la arquitectura contribuye a su fundación, a su memoria y permanencia.

Deleuze afirma que "el acontecimiento es una vibración", como una onda sonora o luminosa, "un sistema de armónicos que permanecen antes de disiparse". El autor devela como Deleuze con sus imágenes apunta hacia una sugerente idea de una arquitectura del acontecimiento.

Desde mil lugares distintos, subraya Solà-Morales, sigue siendo posible la producción del lugar, no como algo permanentemente existente, sino como **producción de un acontecimiento**. Así, más que proponer una arquitectura efímera, instantánea o pasajera, propone (1995:124) "**el valor de los lugares producidos por el encuentro de energías actuales**, gracias a la fuerza de dispositivos proyectuales capaces de provocar la extensión de sus ondulaciones y la intensidad del choque que su presencia produce". Con lo que el lugar contemporáneo ha de ser un cruce de caminos que el arquitecto debe aprehender, una "función coyuntural, un ritual del tiempo y en el tiempo, capaz de fijar un punto de intensidad propia en el caos universal de nuestra civilización metropolitana" (1995:125).

De la *de-solación* como ausencia de solar que plantea Solà-Morales se pasa a la ausencia de lugar, a la negación de un determinado lugar con lo *sinlugar* que plantea Gabilondo.

Ángel Gabilondo. *Sinlugaridad.*

El autor, para explicar el concepto de “sinlugar”, comienza ubicando la palabra “*lugar*” en “su *lugar*” y se plantea que quizás es la palabra misma “lugar”, la que le otorga su “lugar”, por lo que el “sin lugar no es el puro no lugar, y anuncia una deslumbrante y dura tarea, la de borrar la palabra *lugar*” (Gabilondo. 1999:81) tras este proceso de borrado se pregunta si “al borrar la palabra lugar queda su lugar”. Pero borrar implica incluso borrar la huella (*le pas*), la no presencia, el no hacerse presente.

“En lo sin lugar nada tiene lugar. No es el lugar para nada sino, en principio, la **negación de un determinado lugar para algo.** Y eso no es todo. Ello no supone simplemente que no se da; habla de lo que ocurre.” (1999:82)

Así, si el lugar implica: espacio, posibilidad de cercanía – lejanía, espacios aviados por lugares, entonces no existen palabras en los espacios, sino que, las palabras ofrecen sus espacios. El *sin* de *sin lugar* alude, por tanto, al no-lugar y a la tarea de borrar la palabra lugar.

Gabilondo dice que podría creerse que *sinlugar* se refiere, por ejemplo, a un creador contemporáneo que: no encuentra espacios idóneos, su tiempo le parece intempestivo y que sólo pudiera ser en tierra inhóspita. Podría pensarse que esa carencia se satisface con una buena obra, pero aclara que ésta no llena ningún vacío, o que nada puede echarse en falta, en esa falta que no lo es de algo o de alguien.

Aprovecha esta reflexión para reivindicar que “la obra que hace falta” es la que más que rellenar o completar un espacio vacío, abre la irrupción de un *sinlugar*. Que es lo que nos deja sin palabras y, sin embargo, lo que propicia todas las palabras.

El silencio de la obra no expresa nada, pero su decir otorga *sinlugar*.

El “sin” también alude a: fuera de, además de, estar de sobra, el faltar de un sobrar.

Este ser “sin” no reside en lugar alguno, ni siquiera en su supuesto origen. Este ser sin, además de privación implica un modo de ser del ser que implica diferir de sí y ser sin ser. “La obra es ser-obra, solo puede ser obra si es sin ser obra. No hay más obra de arte que aquella que consiste en un obrar” (1999:84).

El deseo de la noche

De lo que se trata es de la “capacidad de responder al sin lugar de lo no escrito, de responder con un cierto borrar”, no solo de lo que cabe ser visto, sino de quién pudiera hacerlo de una privilegiada posición. “El sin lugar de lo que se ve y el sin lugar de leer” (1999:85).

La búsqueda de un lugar pertinente en que venir a ser considerado. Pensar es considerar.

Considerar hace referencia a contemplar las estrellas (*con-siderare*), con estrellas, lo que implica un fijar, un mirar fijamente. Lo opuesto a esto es desear (*de-siderare*), es decir, sin estrellas, por lo que se pierde tal fijación, así desear implica un tender, un ir hacia.

El autor advierte que sería desafortunado y limitado el relacionar sin lugar a local. Pero al desear el deseo aparece un sin lugar, que no es el deseo de lugar alguno. Por lo que crear lleva consigo, no solo el deseo de crear, sino el crear deseo.

Pero la noche es la que aproxima las estrellas, la costurera de estrellas. Por tanto, la noche es un sin lugar, pero proporciona una proximidad. Quizás es el movimiento del deseo el que aproxima a las estrellas.

Pero el deseo no pone en relación: causa-efecto, deseo= movimiento de algo que va hacia lo otro como hacia lo que le falta a sí mismo

Y es que lo otro está presente en quien lo desea, y lo está en forma de ausencia. Quien desea ya tiene lo que le falta.

Este silencio de las estrellas se deja recoger en el deseo de la noche, sin ribete, sin hilo, sin costura...sin lugar.

Así, en contraposición a la noche, la Claridad, según Heidegger es lo puramente iluminador, lo que abre el espacio, lo abierto a todo espacio y tiempo, conservándolo ahí.

El cultivo de la insignificancia.

El autor pone un ejemplo, el ser en tierra extraña “con el habla perdida”, ser signos insignificantes y no solo *indescifrados*, ser aquello cuyo ser implica un carecer de sentido que remite a un significado, a una lectura e impide significarse.

Así, se podría pensar, comenta Gabilondo, que la “tarea” consiste en encontrar la tierra propicia, para tener un significado. Pero la creación no consiste tanto en el acceso a otra parte, a otro lugar más pertinente, sino que resultemos convocados a lo que somos, casi sin palabras...insignificantes.

Habitar la tierra insignificante implica la audacia de fecundarla con aquello en que consistimos: signos insignificantes, sin significado.

Por tanto, creación es un modo de habitar la insignificancia. Esta tarea lleva consigo el habitar el tiempo, tal vez borrándolo, el hacernos cargo no solo de lo que lo sostiene, sino también en cada caso se desfonda en lo concreto.

“El sin lugar es la insignificancia del lugar. Ir a la proximidad de lo insignificante de cada lugar, procurar la cercanía –quizás insoportable- de lo que consiste en carecer de significado y ponerlo en obra es ponerse en su obrar y someterse a los efectos“ (1999:91).

Dar que obrar es dar lugar a lo sin lugar de cada lugar, es crear. Cada lugar es entonces ocasión.

“No es el cultivo de lo insignificante, sino de la insignificancia de lo insignificante”. “No es el puro regodeo en tiempo y espacio, sino irrupción de lo que los niega como algo aislado” (1999:91).

Por tanto, no es restar importancia, sino un ir, ir a su ser, a ser lo que es insignificante. Así, cultivar la insignificancia de lo insignificante no es el cultivo de su carácter singular, sino de su ***sinlugaridad***.

“El murmullo incesante de las cosas no lo puebla todo de miedo, sino de silencio insignificante”.

El desplazamiento del lugar.

“Lo local *considerado* temporalmente ofrece un lugar. Pero, sin en vez de ser “considerados” con el lugar de lo local, lo dejamos de ser, se escucha su casi decir y brota lo sin lugar como el deseo de lo local, aquello que imposibilita su cumplimiento en una obra” (1999:93).

Para Gabilondo, siempre procedemos de “algún lugar” (Ort). Pero el lugar no es tan sólo un origen, sino también es a su vez un “fundamento”, pues “así somos”, ya que de “ahí provenimos”.

Parecería que todo encuentra su razón de ser en el lugar, sin embargo, existe un modo de atención al lugar que provoca desplazamiento: el desplazamiento del lugar. No solo irse a otro lugar, sino una auténtica “impugnación” del lugar mismo o una “meditación” del lugar.

Así, no solo se deja sin lugar a donde ir, sino más bien deja sin lugar para llegar a ser algo.

“Sin lugar cuestiona singular” (1999:93).

El lugar no es un origen.

La creación no se satisface en lo dicho, hecho o sido, se trata de compartir su insatisfacción, su escisión, su deseo. No simplemente las estrellas, sino su noche.

Se tratará, afirma Gabilondo, de localizar el lugar, indicarlo, prestarle atención. Lugar no tiene que ver aquí con cualquier “sitio en el espacio”. “Ort” significa originariamente “la punta de lanza”. Todo concurre y coincide en él.

Al acogerlas, las estrellas resultan fugaces -la noche las acoge para ofrecerles la posibilidad de una luz que no les pertenece-, esta fugacidad consiste en el perseverar, el

mantenerse en camino...y no creer o soñar que hemos llegado a un lugar donde establecernos y fijar la residencia.

El movimiento de crear no es un mero desplazamiento, ni un simple estar en el camino, es hacerlo.

Heidegger habla de **localización**, como el camino que lleva al lugar respectivo. La localización no se agota en localizar lugares, sino que convoca al lugar de su esencia, a lo que originariamente deja entrar en presencia, a la localización del ser: una cierta dislocación.

Pero la cuestión, señala el Gabilondo, no es que carecemos de lugar, sino que lo sido, considerado en su vinculación y fundamentación, en su lugar, no da ya que pensar, no da ya que crear.

“Hacer la experiencia de esta errancia, es la meditación interrogante de tal lugar, para atender a aquello que señala y apunta, a lo inherente a la punta de lanza, a lo que interpela a los lugares, a lo que Heidegger denomina “el lugar de los lugares””. (1999:95).

“La localización de dicho lugar no es el lugar que sabe absolutamente de los lugares, no es el saber absoluto de los lugares es el no-saber de ellos, la imposible reunión, el sin-lugar de todo lugar, la localización del ser mismo, su respirar, el único aliento creador, quizás invivible” (1999:95).

El sin lugar da lugar sólo si la creación es un permanente abandono de lo ya sido, de lo ya dado. Entonces, el riesgo no es la entronización de la ignorancia, sino el retorno del deseo.

De ahí que el lugar solo se comprenda a partir de la mundanidad, porque el lugar está en el mundo y no el mundo en el lugar.

“El sin lugar no halla en el mundo su lugar, sino que lo encuentra y pierde a la par en la tierra, de nuevo, habitada poéticamente”(1999:95).

Cotidiano, contemporáneo e intempestivo.

Si lo contemporáneo es lo que sucede al mismo tiempo, lo local alude a la imposible reconciliación de un espacio y un tiempo adecuados, a lo intempestivo, lo sin lugar.

Así, “si la modernidad reclama lo singular, lo contemporáneo llama a una intempestividad de ser sin lugar. Extraños en un mundo que es, sin embargo, el nuestro, **sinlugar es el hogar inhóspito de lo local**” (1999:96).

El autor indica que mientras el lugar pertenece al “yo singular”, en sin lugar hace posible la comunicación, que se confirma, al igual que el arte, no como un lugar del yo o tu, sino un

lugar de un él (*il*), más impersonal que sólo es posible en la “*comunidad sin lugar: el con de los sin*”.

Afirma que al hacer de la propia vida una obra de arte provoca una *intempestividad* y una *inlocatividad* en la contemporaneidad que responde a lo que ella reclama. Esto produce un desplazamiento de lo cotidiano.

Esta irrupción del espacio en el seno del tiempo que no permite la residencia es un sin lugar en lo cotidiano, en el que crear y fallecer coinciden. Así, cultivo de sí, ya no es simplemente cultivo de lenguaje, sino a su vez la pérdida de éste.

Por tanto, comenta Gabilondo, nadie se siente en casa, algo nos resulta cercano y, sin embargo, nunca fue ni será nuestro. “Un dónde sin lugar y porque brota sin lugar busca lugares” (1999:99).

“Quizás el sin lugar de todos los lugares sea una donación de cada lugar tanto en lo que los ofrece como lo que éstos propician, aquello a partir de lo cual...Más aún tal vez otorgue la finitud de los lugares, y confirme su irreductibilidad a un saber absoluto de todos los lugares. Es la *utopía* que dice sin lugar, no mera “atopía”, es la utopía de la palabra sin-lugar, el sin lugar de todas las palabras” (1999:100).

Vaciar lo local.

“No hay reposo en el sin lugar. (...) Lo sin lugar no es el fundamento de los lugares, es lo que impide su permanente parcelar, la reducción de la tierra a una proliferación de huertos y terrenos y, a la par, nutre de significancia cuanto hay hasta que devenga una potencia de inauditas posibilidades, una necesidad. Más aún, lo sin lugar emerge en un permanente ocultarse” (1999:100).

Pero, por otra parte, “el sin lugar no alude a la desconsideración con los lugares, a la indiferencia de los lugares, sino a la **Diferencia** misma: la inagotabilidad del ser sin lugar, que es lo que caracteriza a toda obra de arte” (1999:100).

Ser sin lugar que responde al lugar del ser.

Manifiesta que de lo que se trata es de ser desconsiderado con lo local. Pero matiza que ser desconsiderado no es sino una forma de considerar cuando de lo que se trataba era más bien de desear. Así, “lo sin lugar late en el deseo de lo local”.

La tarea de leer lo local, confirma Gabilondo, es tanto como vaciar, pues vaciar no es sólo desalojar, sino ofrecer vacío, pues está hermanado con lo que conviene al espacio y más que un echar en falta es poner de relieve.

Así, si leer lo local es procurar vacío, para ello se requiere “la reivindicación de lo espiritual de los lugares, los que no se satisfacen con ellos mismos, **los lugares ligándose a lo sin lugar**” (1999:102).

“Cabe *borrar* en la propia palabra *lugar* lo que la liga simplemente a lo posible, lo que no hace sino expresar y comunicar sus posibilidades, lo que no es técnica de su desarrollo y, al borrar la palabra, dejar a lo local sin aliento. Viene entonces a ofrecer un aire irrespirable, una cierta imposibilidad, una falta de espacio” (1999:102).

“No es la privación de las palabras, sino el olvido de éstas, su falta de ellas, como lo sin lugar nunca acabara de cuajar, como si toda obra ofreciera más ese olvido, la huella (*le pas*) de ese instante, lo imposible de ese sin lugar, siempre la huella de su ser imposible. No es un mero quedar sin palabras. Es un, con *palabras sin*, no quedar” (1999:103).

“Ya no cabe oír ni ver el sin que vacía cada palabra, su propio *sin*. No tiene lugar. El silencio del sin acompaña, son como lo que acalla, sino como lo que convoca a decir, más acá y sin cesar, aquello que propicia la posibilidad de desear” (1999:103).

Con lo que pone en valor el vaciar lugar hasta dejar la palabra lugar en silencio, la palabra sin lugar.

Y de lo *sinlugar* donde nada tiene lugar, se pasa a la reflexión que *todo es en la nada* que plantea Givone.

Givone. Nada.

“¿Pues qué es finalmente el hombre en la naturaleza? Una nada con respecto al infinito, un todo con respecto a la nada, un medio entre nada y todo. Infinitamente alejado para comprender los extremos, el fin de las cosas y su principio están para él inevitablemente escondidos en un secreto impenetrable, igualmente incapaz de ver la nada de la cual ha surgido, ni el infinito en el que está sumergido”. Blaise Pascal.

Como comenta Pascal cualquier término en el que pensamos fijarnos, afianzarnos se nos escapa huyendo hacia una “huida eterna”, así la naturaleza se nos presenta como la fuente del *désespoir éternel* de no conocer ni el principio ni el fin de las cosas.

Givone afirma que es fácil objetar que la nada, como: opuesto, simétrico, sombra, complementario, acompaña al ser, sin embargo, se pregunta si al igual que el ser se va desarrollando en el plano filosófico con una continuidad histórica sustancial, ¿por qué no hacer el mismo recorrido con el concepto de la nada? El autor indica como la nada ha estado sumergida en los prejuicios de su concepto, ha sido prohibido pensarlo por la lógica, y la metafísica lo ha pensado y lo ha negado dejando la pregunta sobre el ser que

es y no puede ser. Por tanto, es allí donde se presenta como una alternativa al ser o como su “fundamento abismal”, formando el principio de negación que transforma la “supuesta necesidad” en una “libertad abismal”. De ahí que se dé en contadas ocasiones, siendo la mayoría de las veces tachada, anulada.

Por lo que propone tentativas a cerca de este concepto y más que hablar de la historia de la filosofía plantea hablar de “contra-historia” o de la historia que ha permanecido en estado de “virtualidad y latencia”.

El autor nos recuerda como Gorgias afirmó que “en realidad **nada existe** y que, de cualquier modo, si del no ser no puede decirse que sea, ni siquiera respecto del ser esto es posible, pero afirmó también que “de modo inverso es igualmente lícito decir que (...) existe tanto el no ser como el ser”.

Nada como lo **denegado**, es decir, como lo que es “expuesto y negado al mismo tiempo por lo tanto presupuesto, dejado allí, colocado en una dimensión de olvido”. Nada como **principio que convierte al ser en libertad**, a medida que lo desliga del principio de razón y lo expone no sólo a poder ser de otro modo sino a **poder no ser**”(2001:13).

Givone indica como el lugar de todas las historias es atópico: **Lugar no-lugar**, pues todas las historias, se encuentran en otra parte.

Se propone la visita de un lugar atópico, el cuadro de Caspar David Friederich, *Frau am Fenster*, óleo sobre tela de 1818. Como describe Givone, (2001:124-125) “la línea del horizonte (por otra parte, oculta por una hilera de árboles) coincide con el esfumarse del agua en una pura luminosidad, mientras la figura humana, cuya atención es capturada por algo casual o indiferente como un bote que pasa o permanece anclado, evoca asimetrías singulares. La mirada del sujeto, perdido en una contemplación que lo hace olvidarse de sí, parece estar como reimpulsada hacia el propio interior, oscurecida, cegada”.

Pero esto es algo que sugiere a través de la exclusión de lo que debería ser el objeto de la representación. Este objeto de representación no es la mujer, quien, al estar de espaldas, se niega al espectador. Ni tampoco lo es la habitación, un marco oscuro que no delinea ni comprime más que la fuga de luz, que palidece y se ofusca. En sentido estricto, el objeto de la representación no es lo que se ve, sino lo que no se ve: “es un mirar dirigido hacia el vacío y simultáneamente replegado hacia el grado cero (mancha o punto ciego) de la visibilidad”. Es decir, señala Givone, “el objeto de la representación es lo irrepresentable”, y es precisamente la representación de esta imposibilidad de representar la que difunde en el cuadro un aire de profunda melancolía.

Y es bajo este signo de melancolía nos propone Givone buscar el origen del fin de la representación y la representación del fin.



Imagen: C.D. Friederich, *Mujer asomada a la ventana*, 1818. Toma como modelo a su mujer, Caroline Bommer.
Fuente de la imagen: <http://www.philippauer.de/galerie/caspar-david-friedrich/werke-gr/frau-am-fenster.jpg>

Sin embargo este “mortuum” –el fin representado y retenido delante de sí-, como lo describe Hegel, es sobre el que se debe fijar la mirada para no dejarse llevar por la visión aterradora. Y antes que Hegel, Dürer se prepara para esto materializándolo sobre el papel y exponiéndolo a la mirada para denotar y captar nuestro mirar, que es lo más difícil de representar.

Adorno, contra Hegel y su estrategia de control y de superación hacia el *mortuum*, reivindica el “derecho del mirar melancólico”, del mirar para más que salvarse del objeto, “lo salva y lo conserva en su carácter irreductible y contradictorio” y asume su duplicidad, obligando a la vista a “volverse hacia su propio interior, hacia lo invisible”. Pero entonces, “¿quién mira a quien?”, se pregunta Givone, (2001:135) “¿cuál es el sujeto y el objeto de la representación?, ¿cómo puede decirse sujeto el mirar de la Melancolía si ella no ve, en las órbitas vacías en las que se fija, más que el propio vacío?”.

La melancolía, recuerda el autor, se caracteriza por (2001:132) “el sentir de quien, experto en la vanidad y en la nulidad de las cosas humanas, extiende su mirada sobre el vacío universal y allí se deja seducir, desesperado no sólo de las *operaciones* del hombre sino

también y sobre todo de su redención. Melancolía pues como *desesperatio Dei*. Pero también, sucesivamente, como verdadera fijación alucinatoria, como renuncia a cualquier punto de vista sobre el mundo que no sea aquel que ve la nada y exclusivamente la nada”.

Y es que la realidad no “reposa” en sí misma, sino que está remitida a “lo otro de sí”, la nada. Nada, por tanto, como horizonte de todos los “significados posibles”, la nada como “el verdadero objeto de la nostalgia”.

El autor, para explicar la nostalgia, pone como ejemplo como si para reapropiarnos de nuestra vida no quedara más remedio que perderla deliberadamente, por lo que, la nostalgia es un deseo sin objeto, es “pasión de la ausencia”, “necesidad que no quiere ser satisfecha”, nutriéndose de ella misma y sin encontrar la paz, y no porque sea incapaz de llegar, alcanzar el objeto, sino porque este objeto es *inobjetivable*: “**la nada es inobjetivable**”.

En una cita atribuida a Eurípides, afirma:” nunca nada es absolutamente bello ni feo; sino que las mismas cosas, de acuerdo a cómo el momento las aferre, las hace feas, y cuando esto cambia, bellas” (Givone. 2001:52). Por eso, es necesario que el ser humano aprenda a distinguir la verdad de la opinión, “alétheia y doxa”.

Así, la nada, antes que el ser es la “dimensión abismal de lo Uno”, que a su vez no es algo, sino “la nada”, y está por encima del ser. Lo propio de lo Uno es “no ser en ningún lugar aún cuando no existe lugar donde éste no sea” (2001:80). Así, afirma el autor, el alma que se recoge en la propia unidad con dios alcanza un lugar que no es un lugar, se hace lugar no lugar”.

Pero antes de que las cosas hayan sido, concluye Givone, la nada era, lo que significa que “en la nada todo encuentra su “lugar”” (2001:213). Y es que, según el autor, no se podría haber encontrado en otro sitio sea porque no existe lugar donde establecerse, o bien porque no existe, no había servido de asilo desde el momento en que el ente no puede encontrarlo en otro ente. Así, “**todo es en la nada**: todo lo lleno está en el vacío, todo ente reposa sobre el no-ente y encuentra asilo en él como en un lugar.

Y como afirma Sartre “**entre el presente y el futuro se ha infiltrado la nada**. Yo *no soy* aquel que seré. “No lo soy, ante todo, debido a que me separa del tiempo. Luego, debido a que lo que soy no es el fundamento de lo que seré: en fin, debido a que ningún existente actual puede determinar rigurosamente lo que está por ser”.

Tras esta *nada como verdadero objeto de la nostalgia, nada donde todo es* se abre un “hay”.

Lévinas. Hay.

Para Lévinas la morada del ser es el lenguaje. “Todo permanece en un lenguaje o en un mundo, la estructura del mundo es semejante al orden del lenguaje con posibilidades que ningún diccionario puede establecer” (2006:25). Así, los objetos son significantes a partir del lenguaje y no al revés. Es la esencia del lenguaje, según indica el filósofo la que “hace brillar” al ser en su conjunto.

Lévinas, en su libro *Humanismo del otro hombre*, también manifiesta como los seres humanos se buscan en su “incondición de extranjeros” (2006:130), como nadie está en su casa, y señala que la diferencia que se abre entre el yo y el sí mismo, “la no-coincidencia de lo idéntico, es una no-indiferencia fundamental con respecto a los hombres”. Extranjeros como “sin reposo en sí, sin cimientos en el mundo – en este extrañamiento de todo lugar- del otro lado del ser –más allá del ser- ¡hay aquí una interioridad muy particular! No es construcción de filósofo, sino la irreal realidad de hombres perseguidos en la historia cotidiana del mundo, cuya dignidad y sentido la metafísica no ha retenido jamás y sobre la cual los filósofos se tapan la cara”.

Se pregunta el filósofo “¿dónde encontrar, en el ser sin salida una *no man’s land* para el repliegue de la subjetividad trascendental?” a lo que responde afirmado que “si recordamos las razones venerables que impusieron la “conciencia trascendental” a la filosofía deseosa de comprender el conocimiento, podríamos, de hecho, obstinarnos en pensar el ser en función de la subjetividad y en un “no-lugar”, donde se asentara la soberanía legisladora de la conciencia trascendental” (2006:115).

El autor reivindica un “Hay”. El “Hay”. “Algo parecido a lo que uno oye cuando se acerca una concha vacía a la oreja, como si el vacío estuviera lleno, como si el silencio fuese un ruido. Algo que se puede sentir también cuando se piensa que aun cuando nada hubiera no se podría negar el hecho de que “hay”. No es que haya esto o aquello; si no que la escena misma del ser está abierta: hay. En el vacío absoluto, anterior a la creación, que podemos imaginar, hay” (2000:44).

Y en este “Hay”, Lévinas habla de la “hypóstasis” de los existentes, es decir, del paso que va del ser a una cosa cualquiera, del estado del verbo al estado de la cosa. Lévinas propone para salir del “hay”, del “estorbo de la existencia” que preocupa a Heidegger, no ponerse, sino “deponerse”, en el sentido de reyes depuestos, es decir, de la relación “des-inter-esada”, que Lévinas escribe en tres palabras para subrayar la salida del ser que ello significa. Así, denota una importancia para con el otro, “el **ser-para-el-otro**, que pone fin al rumor anónimo e insensato del ser” (2000:49-50).

Es tan intensa la coexistencia, la presencia del otro que, incluso señala Lévinas, es el rostro lo que nos prohíbe matar, rostro como el que cuestiona la conciencia.

Lévinas define la materia como “el lugar propio para-el-otro, el modo como la significancia significa antes de mostrarse como Dicho dentro del sistema del sincronismo...” (2000:82”).

Reflexiones.

Con este último apartado se ha podido reflexionar, a partir de las teorías expuestas, acerca de las características de **aislamiento**, como la isla utopía tan alejada que no se pueda alcanzar; de **ausencia** como *Terrain vague* como *sinlugaridad*, de **nada**...que remite a un “hay”, todas ellas constituyendo los no-lugares.

Comenzando por la utopía, como afirma Mielgo (2008:101) “el sentido de la utopía excede su definición literal de ninguna parte”, pues la utopía es necesaria incluso en su irrealidad, dados su significado simbólico y su validez como proyecto que la convierten en una “**condición de posibilidad**”. Condición de posibilidad de la utopía, al igual que Leibniz habla de espacio abstracto.

También la arquitectura se podría plantear como utópica puesto que nace en el imaginario y después puede o no concretarse y aún concretándose no se parecerá al ideal imaginado.

Hay que tener en cuenta que por la época en que Moro publica su obra (1516), Nicolás Copérnico establece su teoría heliocéntrica, en su libro *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, en 1543, donde la tierra, nosotros ya no somos el centro del universo, sino que giramos alrededor del sol. Se podría hablar también de una suerte de “giro copernicano” en los no-lugares pues el centro se descentra, es decir, pasa de ser el ser humano el centro de la arquitectura para centrarse en los flujos, las comunicaciones, etc.

En el espacio renacentista, la centralización está implícita en el concepto de orden geométrico. Este concepto implica también que “cada parte del edificio debe aparecer como una forma nítida, fácil de reconocer y relativamente independiente. A esto se debe que el espacio renacentista se vuelva homogéneo y que los edificios sean composiciones estáticas autónomas en las que “nada puede agregarse, sustraerse o modificarse sin prejuicio” (Norberg-Schulz, 2001:129). Aquí tendríamos otro punto importante de la arquitectura como independiente, autónoma origen de la arquitectura de los “no-lugares”.

Los ejemplos anteriores indican, al igual que la obra de Moro, la tendencia a aislar ya sea con gruesos muros o con formas circulares, que permitan separarse de todo, formar islas, ciudades o lugares ideales o no-lugares.

Isla como no-lugar pues no tiene relación con lo que lo rodea. Isla como lo no-relacionado con sus alrededores. Isla como ausencia, como retiro, como algo rodeado de mar, en medio del agua, como círculo que encierra para tomar algo de la totalidad.

Lugar como isla, pero sería un no-lugar del que no se puede escapar. El lugar nos permite entrar y salir, el lugar es permeable, mientras que una isla no es tan inmediato su acceso y su salida.

Solà-Morales habla de **de-solación**, ausencia de solar, es como se presentan el arte y la arquitectura de nuestros días al romperse la confianza en el progreso científico-técnico, en los valores del ser humano.

Desolación como asolación, echar por el suelo, como incapacidad de elevarse hacia lo más alto, hacia la posibilidad de hacer soñar de ofrecer ese “algo más” característico de la arquitectura. Desolación como causa de tristeza, de inquietud hacia unas raíces que ya no se tienen, **de-solación como el desarraigo, como la rotura, el sacar de cuajo o imponer algo al lugar.**

Destaca Solà-Morales el vacío que se aprecia en las edificaciones de nuestros días. Vacío que se puede interpretar como ausencia de presencia del ser, de la esencia de la arquitectura, vacío como lo detonante del no-lugar, como falta de vida de asentamiento de consideración, vacío como quiebre o rotura con el lugar, como *de-solación*.

Solà-Morales comenta que el ser humano contemporáneo no habita ni la ciudad ni el mundo con una relación “plausible y fecunda”, careciendo de morada se convierte en un apátrida. Así, el habitar es una tarea a aprender por los mortales a partir del momento en que advierten que su situación desarraigada debe ser cambiada.

Estoy de acuerdo con que el habitar es una tarea a aprender, pero también es necesario analizar y comprender al ser humano de nuestros días para poder satisfacer sus necesidades. Lo más difícil es entender al ser en su tiempo.

Solà-Morales define la arquitectura como “un acontecimiento resultante del **cruce de fuerzas** capaces de dar lugar a un objeto, parcialmente significativo; La arquitectura es un cruce de fuerzas, pero se reivindica desde aquí que además de mirar al exterior,

que también es importante, se mire a lo que rodea la nueva arquitectura o el proyecto por construir para que pueda ser capaz de ofrecer un lugar para el ser humano.

Gabilondo afirma que la propia palabra lugar le otorga su “lugar”. Y al igual que las palabras ofrecen sus espacios, la arquitectura también tiene que tener esta posibilidad, esta apertura para ofrecer sus lugares. Y el arquitecto como máxima labor tendrá la de, por medio de la arquitectura el ofrecer, crear lugares.

En lo sin lugar nada tiene lugar, no es el lugar para nada, sino en principio la negación de un determinado lugar para algo. Esta definición me parece que es muy completa para describir los no-lugares. De ahí que sean en su mayoría los **no-lugares como lugares de tránsito en espera-de sin ser en sí.**

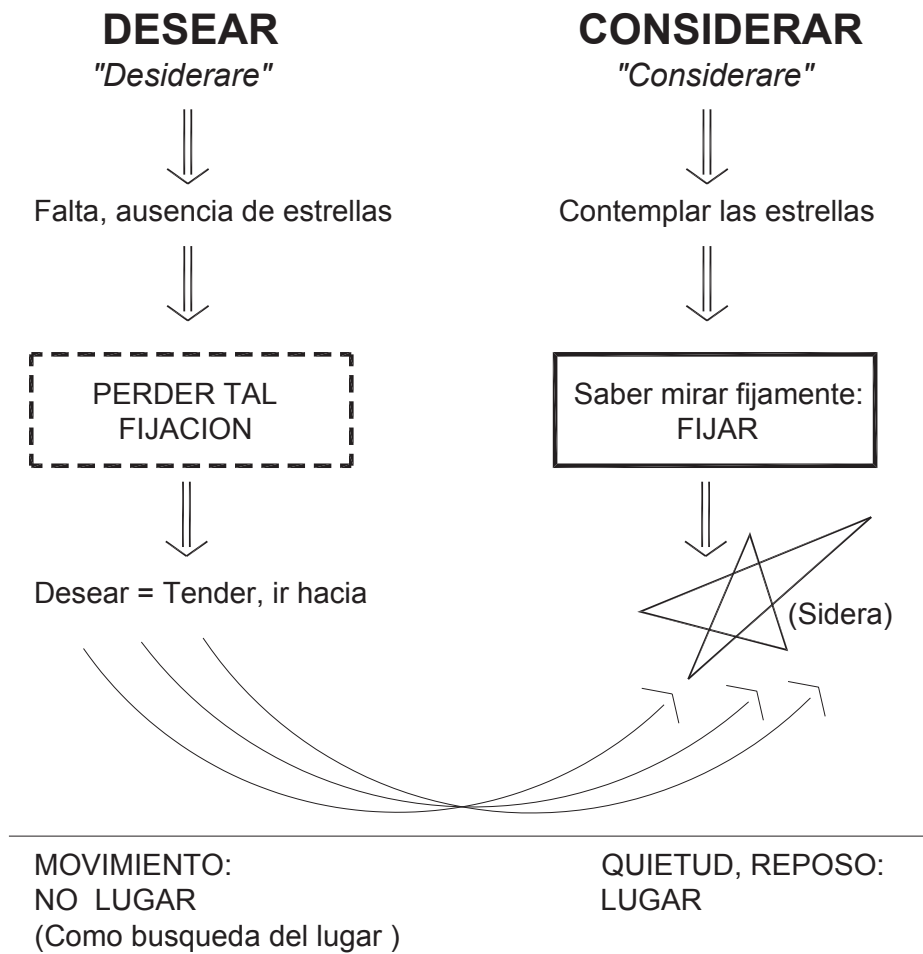
Lugar como espacio, como posibilidad de cercanía-lejanía. Sin lugar es la insignificancia del lugar, ir a la proximidad de lo insignificante de cada lugar, procurar su cercanía. Aquí está claro que la pérdida de significación, la “**insignificancia del lugar**” como afirma Gabilondo, es una de las características más significativas de los no-lugares.

Mientras que el lugar implica el yo, es singular, autista y autosuficiente, el sin lugar lleva consigo la comunicación, el grito abierto hacia el otro y los otros, sin lugar es el lugar del *Él*, más impersonal que la reconciliación con el nosotros. Es curioso que en esta época la individualidad se haya hecho latente, pues pasamos más en no-lugares, donde la comunicación es la principal característica. Quizás el auge de no-lugares sea para tomar un poco de aire, para salir del lugar y de nosotros mismos.

El sin lugar de todos los lugares es una donación de cada lugar. El sin lugar no es el fundamento de los lugares, sino lo que les impide su permanente parcelar, reducción de la tierra a una proliferación de huertos y terrenos.

Sin lugar que emerge en un permanente ocultarse. Sin lugar que alude al no-lugar y a la tarea de borrar la palabra lugar, a *deslugarizarla*. La búsqueda de un lugar pertinente en que venir a ser considerado. Pensar es considerar.

Considerar hace referencia a contemplar las estrellas (*con-siderare*), con estrellas, lo que implica un mirar fijamente. Lo opuesto a esto es desear (*de-siderare*), es decir sin estrellas, por lo que se pierde tal fijación, así desear implica un tender, un ir hacia.



Esquema realizado por la autora a partir de las propuestas de Gabilondo

También se podría interpretar el desear como movimiento y el considerar como reposo, quietud. Por lo que el *sinlugar* podría develarse como un continuo movimiento en busca de este reposo, de estas estrellas. Desear como la continua búsqueda de lugar que implica el movimiento ya que tener un lugar implica el tener que moverse y por tanto estar fuera de lugar (como indica Pardo). Por tanto, deseo hacia encontrar nuestro lugar, deseo de saber mirar las estrellas fijamente, aunque en el desear (*desiderare*) el movimiento, al igual que en el considerar (*con-siderare*) reposo, también tenga en su esencia las estrellas, el lugar.

Se plantea un esquema circular en el que se pase del desear al considerar y de nuevo al desear....pero ambos tendrían las estrellas como esencia, estando en una misma cara, asemejándose a la cinta de Moebius.

El movimiento se puede identificar con vida, con deseo, de ahí que los no-lugares o *sinlugares* estén en auge por ese “estar-en” el deseo o cerca del desear. Pero el deseo no pone en relación: causa-efecto, deseo= movimiento de algo que va hacia lo otro como hacia lo que le falta a sí mismo.

Y es que lo otro está presente en quien lo desea, y lo está en forma de ausencia. Quien desea ya tiene lo que le falta.

Así, este movimiento significa vida, deseo, por eso el auge en nuestros días de estos sin lugares, porque llevan consigo un movimiento, un “estar en” el deseo o cerca del desear.

Gabilondo, describe el sinlugar con un trazo discontinuo haciéndonos partícipes del descubrir el sinlugar. Afirma que lo local considerado temporalmente ofrece un lugar, pero si en vez de ser “considerado” con el lugar de lo local lo “dejásemos ser”, brotaría su “sin-lugar”, como deseo de lo local. Aquí Gabilondo también apunta hacia que el sin-lugar está inmerso en el lugar.

Al igual que Givone, quien pone de manifiesto que (2001:213) “antes de que las cosas hayan sido, la nada era, y esto significa que **en la nada todo encuentra su ”lugar”**. (...) En suma, “**todo es en la nada**: todo lo lleno está en el vacío, todo ente reposa sobre el no-ente y encuentra asilo en él como en un lugar”.

Interesante esta idea de irse hacia la nada para encontrar el lugar, nos damos cuenta que es a partir del no-lugar donde el lugar re-cobra su sentido su esencia.

Así, extrapolando esta idea, la muerte sería = nada, pues se encuentra el lugar, el reposo, pero que no es ni lugar (por no tener el componente de quietud que tiende al movimiento) ni el no-lugar por no tener el movimiento como máximo exponente que tiende a una quietud, es la nada. Nada como anterioridad a todo.

El lugar es nuestro, va en nuestro interior, el lugar somos nosotros, de ahí la importancia de que nosotros nos sintamos bien en cualquier lugar siendo nosotros lo más importante y el lugar algo que nos acompaña, que puede influir pero el adaptarnos a un lugar o a otro, el encontrarnos “en casa” allá donde vayamos depende fundamentalmente de nosotros.

A partir de la “Ultrafilosofía” propuesta por Givone como la que reconciliándose con la naturaleza nos hace conocer lo íntimo de las cosas, sería interesante proponer la “ultra-arquitectura”.

Nada como lo denegado, lo que es expuesto y negado al mismo tiempo, colocado en una dimensión del olvido. Nada como principio que convierte el ser en Libertad, lo desliga del principio de razón y lo expone no sólo a poder ser de otro modo sino a poder no ser.

En el cuadro de Caspar David Frau am fenester, el objeto de representación es lo irrepresentable. Melancolía como la extensión de la mirada sobre el vacío universal y allí se deja seducir. Nada como el horizonte de todos los significados posibles, nada como el verdadero objeto de la nostalgia.

Esta extensión sobre el vacío universal es totalmente seductora, estoy de acuerdo con Givone, por eso la **capacidad de seducción de los no-lugares**, que si bien no son lugares que nos acogen, si tienen la habilidad de seducirnos en su aproximación a la nada, a tocar lo universal. No lugares para rozar un instante la prohibida eternidad, la nada, el no ser.

Nada como el verdadero objeto de la nostalgia, por ello nuestro re-encuentro con ella en los no-lugares. No lugares como contenedores de nada, contenedores de nostalgia: del deseo sin objeto, de la pasión de la ausencia. Así todo cabe en la nada, en los no-lugares que contienen todo y nada.

Si inferimos esta idea de pérdida del objeto de representación a la arquitectura, también se puede apreciar que la arquitectura actual se olvida de sí misma, o más que de ella misma de los seres humanos a los que está o tendría que acoger, convirtiéndose en un no-lugar o una especie de espacio extraño, que nos es desconocido.

Así, se puede especular que la **arquitectura se está quedando sin objeto de la representación** o “sin lugar”, en el sentido de la pérdida de su esencia, deviniendo “materialidad vacía” (lo que se denomina en la actualidad “fachadismo”) como característica general de la arquitectura contemporánea.

Quizás es que tampoco los arquitectos nos detenemos para buscar la esencia de la arquitectura en nuestros días. De nuevo surge el tema de la velocidad, de la falta de tiempo...que nos está conduciendo a esta “era del vacío” que habla Lipovetsky.

¿Qué hacer? Propongo detenerse para avanzar, reflexionar para ver con mayor claridad hacia donde se quiere llegar. Más que buscar el origen, mejor busquemos qué hacer ante esta situación.

Givone destaca una cita probablemente de Eurípides, donde afirma que nunca nada es absolutamente bello ni feo, sino que depende de cómo el momento las aferre. Existe un gran paralelismo entre esta idea y la de lugar / no-lugar. Ya que un no-lugar, para unos puede ser un lugar, por ejemplo un aeropuerto será no-lugar para alguien que está de paso, y lugar para alguien que trabaja allí cada día. ...especie de “anamorfosis del lugar”. Así es importante este “momento” del que habla Eurípides, esta relación, este “aferrarse”, que puede hacer de un no-lugar lugar y a la inversa.

Givone confirma la convivencia de la dicotomía en sus términos más potentes: TODO:NADA. Convivencias de las dicotomías donde una encuentra su lugar en la opuesta.

Se reivindica la importancia del OTRO. Lévinas subraya el estorbo de la existencia, nos invita a salir de nosotros mismos y mirar o más que mirar: ver al otro. Esto es extrapolable a la arquitectura: el tener en cuenta el contexto, lo que hay alrededor, tanto en sus proximidades como en la ciudad, analizarlo sentirlo para poder formar-parte-de.

“Algo parecido a lo que uno oye cuando se acerca una concha vacía a la oreja, como si el vacío estuviera lleno, como si el silencio fuese un ruido. Algo que se puede sentir también cuando se piensa que aun cuando nada hubiera no se podría negar el hecho de que “hay”” (Lévinas. 2000:44). Ese “hay”, como ahí-en-la-arquitectura, que nos lleva a un ahí-en-el-ser, ese lugar que nos *lugariza*. Y que al nosotros tener conciencia de nuestro lugar logramos captar y darle lugar.

Esta maravillosa idea también la podemos extrapolar al lugar / no-lugar, que al igual que el vacío se siente como lleno, que la racionalidad se sirve de la irracionalidad para constituirse como tal, también los lugares los hayamos, los reconocemos porque hemos conocido los no-lugares. Así en el vacío del no-lugar se puede llegar a escuchar el lugar. Y en el lleno del lugar se percibe el no-lugar. Para Lévinas la morada del ser es el lenguaje. De aquí podemos inferir la idea de lenguaje como lugar.

Lugar que también está relacionado con el concepto de huella como presencia al que se refiere Lévinas. Lugar como “inserción del espacio en el tiempo” aunque sería algo así como un vestigio de un lugar de lo que fue lugar pero que al contemplarlo ahora nos remonta al pasado o a otro lugar, a imaginar el pie que causó la huella y el momento en que esa huella fue, por lo que en realidad esta huella nos remite a un NO-LUGAR, pues no es un lugar en sí, nos remite a otros lugares que fueron cuando el que creó la huella estaba presente ahí en el lugar. No-lugar como evocación de lo que

fue y como instancia que nos remonta a otros lugares (al igual que la definición de Smithson). No-lugar que al igual que la huella dejada por el mar al retirarse en la arena, como los restos o las sobras de lo que alguna vez fue lugar, tuvo su “momento” y ahora con la huella nos indica la posibilidad de que pueda volver a ser lugar ahí, o la posibilidad de remontarnos a otros lugares.

Los seres humanos se buscan en su “incondición de extranjeros”, manifiesta Lévinas, indicando que nadie está en su casa. Este “nadie está en su casa” se puede enlazar con la idea de Gabilondo cuando señala que algo nos resulta cercano y sin embargo nunca fue ni será nuestro. O con la idea que propone Blanchot de exiliado como extranjero no sólo cuando está fuera de su casa, sino fuera de sí mismo. O M. Meursault como una completa ausencia, un completo extranjero.

La manera de definir al extranjero como sin reposo en sí, como extrañamiento de todo lugar que implica estar del otro lado del ser, más allá del ser....Se pone de manifiesto la necesidad de salir al exterior, fuera de todo, para poder entrar, el ir a los no-lugares para valorar y re-conocer los lugares. Consiguiendo con este alejamiento y acercamiento, este ir y venir un equilibrio del interior-exterior que fortalece nuestra existencia, nos nutre de la interioridad y la exterioridad así como sus respectivas miradas.

Pues “desde el momento en que el otro me mira, yo soy responsable de él sin ni siquiera tener que tomar responsabilidades en relación con él; su responsabilidad me incumbe”, afirma Lévinas (2000:80).

Esta reciprocidad tan fuerte con “el otro”, se puede relacionar con la idea de la estrecha coordinación de espacio y tiempo de Hegel, de “coexistencia” de Leibniz. Leibniz habla de coexistencia entre espacio y tiempo, con Lévinas se podría inferir a la coexistencia de los objetos en el espacio que tienen una relación directa, es como el lugar de Aristóteles que no es simplemente un algo, sino un algo que ejerce cierta influencia, es decir, que afecta al cuerpo que “está-en”, esta coexistencia, esta influencia del otro en mi y del yo en el otro, es de suma importancia para la coexistencia de objetos, personas...que conviven en el lugar, y debiera tenerse en cuenta siempre en la arquitectura.

1.4. Otro pliegue y de nuevo el lugar ¿nuevo lugar?

1.4.1. Ciclo lugar / no-lugar / lugar y arquitectura.

“Sabemos muy bien que el hidrógeno tiene un ciclo muy determinado, de modo que lo que hoy es detritus, mañana puede ser flor y viceversa”. Nicanor Parra. *Poemas & Antipoemas* (2008:32).

La noche y el día, ser y no ser, el silencio que hace que la música sea, la sombra que se oculta tras la luz.

Somos todo y nada a la vez, susurro y grito, dolor y alegría, valentía y miedo.

Sol y luna agua y fuego....Movimiento, quietud.

Estamos compuestos por conceptos opuestos y sin embargo aunados en nosotros, somos frío, calor... somos tantos tonos de grises como los que caben en el blanco y el negro, pero también somos blanco y negro inmersos el uno en el otro.

Realidad, sueño...están tan ligados que a veces nos cuesta distinguirlos.

¿Son las sombras o la luz las que definen los espacios, es el silencio o la nota la que compone la música que escuchas?

Todo se opone y todo se atrae...y todo es.

Y el lugar / no-lugar también forman parte de este todo sucediéndose por medio de los pliegues en un mismo ciclo.

El lugar para que sea tiene que ir asociado a un no-lugar, como la luz a la sombra. Pero la luz es clara, está bien definida, sabemos cuándo hay luz, sabemos cuándo hay sombra y sabemos distinguirlos. Con el lugar y el no-lugar también. Sabemos cuándo estamos en un lugar y cuándo no. En un lugar tenemos la sensación de pertenencia de estar en, en un no-lugar estamos de paso.

Es curioso porque en la vida todos estamos de paso, todo va cambiando al igual que las sombras, al igual que la luz durante el transcurso del día.

Pero el movimiento sin el reposo no lo entenderíamos.

El lugar tiene significado, identidad, nos sentimos parte de él, podemos sentir el reposo, la quietud. Mientras que en un no-lugar no alcanzamos a estar, teniendo más relación con el movimiento, la descontextualización, nos sentimos ajenos a él.

Si bien hay que aclarar que muchos no-lugares son para unos lugares.

...

Lugar / No-Lugar.

Este ciclo lugar / no-lugar está explícito en los autores citados, como cuando Pardo habla de que el lugar implica estar fuera de lugar, o Morales señala que en la noción de *parar* va

asociado el movimiento, que Gabilondo toma para explicar el ir del *deseo* a la *consideración*, movimiento–reposo como un continuo vaivén, que De Certeau revela en cómo subvertimos lo que nos llega, pasando siempre de una “nada” a un “hay” (Lévinas), pues somos expertos en dotar de sentido a los no-lugares, incluso los más banales y convertirlos en lugar como cuenta Bégout, pasando de un simular tener algo -ausencia- a un disimular no tener nada -una presencia- (Baudrillard), encontrando representaciones de sitios en otros que no se parecen en nada, según Smithson.

Hegel⁵⁰ habla de una dialéctica para definir la estructura de la lógica con relación a datos empíricos. Formada por una estructura triangular donde una cosa “a”, es negada a favor de una cosa “b”, y así se establece una nueva negación de la negación en “c” que retorna a “a” y al mismo tiempo garantiza el nacimiento de un nuevo significado entre las tres cosas.

Ciclo que recuerda al propuesto por Duvignaud cuando habla de la existencia de una proyección del interior de “mi” que lo identifica como un no-lugar del espíritu que suscita “lugares” proyectándose hacia el mundo. *Ex–sistencia* como posibilidad de estar fuera de donde se está (Morales).

Y con la arquitectura sucede lo mismo, como indica Zumthor, ya que “brota de las coas y vuelve a las cosas” (2004:29), provocando en nosotros profundas resonancias que se van escuchando a lo largo del ciclo que va del lugar al no-lugar.

Arquitectura como una metáfora (Seguí), pues la metáfora transporta (Azúa) un significado entre significantes. Recordemos que en griego *Metaphorai* es taxi, que te lleva te traslada de un lugar a otro.

Con lo que se pone de manifiesto la importancia de esta tarea circular, y que a partir de la “Autopoiesis” que propone Maturana (2004:124) se puede entender este ciclo de lugar / no-lugar como *autopoiético*, que se va creando en primer lugar desde el ser-humano y desde el lugar y el no-lugar.

Pero si bien lugar / no-lugar se suceden en este ciclo, sin embargo hay que subrayar que son polaridades falsas, como se vio con De Certeau y con Augé, con lo que no existirían en términos absolutos sino uno inmerso en el otro.

Con lo que se pone de manifiesto que el lugar nunca es total, al igual que el no-lugar, pudiéndose hablar de la **destotalización del lugar** por su ausencia de términos absolutos, por tener siempre inmerso aunque, sea un ápice, el no-lugar.

⁵⁰ Citado en Muntañola .1974:22

Pero surge una cuestión a cerca de la significación de estos dos términos que completan la dicotomía, y es si se ha producido una “transvaloración”⁵¹ de estos conceptos. Con lo que sería interesante revisar otros aspectos del lugar, como por ejemplo si las connotaciones positivas como la identidad, la relación con la historia, etc., no le juegan en contra en determinadas ocasiones como cuando el apego por los lugares es demasiado grande. Y con los no-lugares se podría reivindicar que son necesarios al igual que los lugares.

“Quien escribe, al haberse privado de sí, al haber renunciado a sí, mantiene, sin embargo, en esa desaparición, la autoridad de un poder, la decisión de callarse, para que en ese silencio tome forma, coherencia y sentido lo que habla sin comienzo ni fin. Blanchot. *El espacio literario* (1992:21).

No-lugares donde se sumergen las personas que quieren formar lugares. No-lugar como salida del lugar como “salir a tomar el aire” para poder aspirar profundamente y regresar de nuevo al lugar.

Al escribir, al pintar, al narrar el artista se introduce en un no-lugar, donde toma conciencia de sí mismo, de que su esencia también proviene del no-ser, con lo que es a partir de la ausencia con la que se puede llegar a obtener la presencia del lugar. Poniéndose de manifiesto la importancia de encontrar un no-lugar a partir del cual poder crear lugares.

Pero sin embargo todo está siempre deviniendo, no podría considerarse no lugar pues está siendo, lo que se podría especular es que hay veces que en este devenir atraviesa el “pliegue” de la banda de Moebius alejándose de nuestra comprensión, se hace invisible a nuestros ojos, incomprendible, no teniendo lugar, denominándolo no-lugar, pero tras esto, y continuando el ciclo, emerge de nuevo el lugar.

¿Y la arquitectura que tiene que ver con este ciclo? La arquitectura en su formación de lugares y no-lugares está directamente relacionada e implicada en el aspirar a ser lugar, lo que implica pasar por el no-lugar.

Como se vio más arriba, la arquitectura se puede asemejar a la “nodriza del devenir” definida por Platón. Es curioso porque siendo capaz de ser nodriza, de crear y ser receptáculo para conformar lugares cuya característica por antonomasia es el reposo, sin embargo, lleva en su seno el no-lugar, si entendemos a éste como movimiento.

Platón indica que lo que no está en un lugar no existe, con lo que el lugar hace emerger la existencia, existencia ligada al devenir, devenir como reposo y movimiento.

Arquitectura como lo que alberga, acoge a la narración, contendor que da cabida y se relaciona con su interior y su exterior. Parte del imaginario pero no parte aislado, siempre

⁵¹ Se toma este término a partir del utilizado por Nietzsche en la “Genealogía de la Moral”.

lleva asociado seres humanos, situaciones, lugares, colores que ayudan a “darle forma” en el imaginario y materializarlo después.

Por lo que se propone una reflexión a cerca de la arquitectura como capaz de generar, de aspirar a la formación de lugares que en sí llevan asociados tanto el reposo como el movimiento, su búsqueda. Arquitectura como cobijo del reposo en movimiento, pero iniciando esta reflexión desde el ser humano.

Con lo que se pasa del lugar al no-lugar y de nuevo al lugar, que por supuesto no es igual que el de antes por su continuo devenir. Como explica Lévinas⁵² al contar el ciclo de la identidad como la continua búsqueda del yo que cuando lo has encontrado éste yo ya es otro, igual sucede al lugar, pues con el ciclo Lugar / No-lugar / Lugar, al devenir de nuevo lugar, este lugar ya es otro.

Y la **arquitectura** es central en este ciclo pues teniendo en cuenta el *genius loci*, aspira a cobijar el reposo del movimiento, a darle quietud a un continuo cambio, tanto del ser humano como de su entorno. Arquitectura como un **receptáculo capaz de dar lugar**, de albergar, receptiva a los cambios pero conservando su identidad, su esencia que permanece más allá de las transformaciones. Arquitectura como envolverencia de lo “involvente”, como **cobijo del constante devenir**.

Arquitectura, que como un faro nos vuelva a iluminar con su luz mostrándonos la posibilidad de un lugar.

1.4.2. Cinta de Möbius.

Como se ha comentado a lo largo de este escrito, se ha querido integrar esta tesis, su recorrido, en la Cinta de Möbius o Moebius por la gran semejanza en cuanto al ciclo que contiene, así como sus propiedades, que son las siguientes:

- No tiene ni principio ni fin.
- Tiene una sola cara y un solo borde. Si se iniciara una línea en esta cinta y se continuara por toda su superficie volveríamos al punto del inicio.
- Es una superficie no orientable. Si se cortara por la mitad en todo lo largo, se obtendría una sola banda pero con dos vueltas, y si se volviera a cortar de nuevo se obtendrían dos bandas entrelazadas con vueltas y así sucesivamente encontrando siempre bandas entrelazadas y con más pliegues.

Una cinta de Moebius se construye, como explica⁵³ August Ferdinand Möbius en “*Über die Bestimmung des Inhaltes eines Polyeders*”, 1865: Cójase en rectángulo de papel con esquinas A, B, A' y B'. Péguense el lado AB' y el lado BA' de manera que A se identifica

⁵² Así, la identidad es en sí un fracaso como indica Lévinas (2006:116), pues implica una búsqueda que lleva a volver a encontrarse, pero al volver al yo ya es otro.

⁵³ Citado en Izquierdo, Milagros. La banda de Möbius, en: http://74.125.155.132/scholar?q=cache:MccWhDNOlc0J:scholar.google.com/+banda+de+moebius&hl=es&as_sdt=2000

con A' y B con B'. O lo que es lo mismo uniendo ambos extremos de la banda de papel pero dando media vuelta (180°) a uno de ellos. Con lo que se le introduce el pliegue otorgándole esta particular característica. Es curioso pues si construimos la misma banda pero en lugar de un pliegue con dos, no funciona como tal asemejándose a una banda unida sin ningún pliegue –dotada por tanto de interior y exterior-, sin embargo al formarla con un número de pliegues impares sigue funcionando como la banda de Möbius, es decir con una sola cara.



No se entrará en sus propiedades matemáticas sino en su significado, resaltando la importancia de un centro desde el que se suceden lugar / no-lugar como una especie de anamorfosis insertada en esta cinta, donde ambos pertenecen a una misma cara y dependiendo de cómo se mire, puede ser lugar o no-lugar.

Esta banda la han utilizado artistas de diferentes disciplinas como Lewis Carroll en su libro “Sylvie and Bruno Concluded” (1868), Oscar Reutervärd en pintura, y Escher en sus famosos dibujos basados en esta propiedad.

En música la melodía de Tristán e Isolda, como se comentó en la introducción, en el aria final *Liebstd*. Y también “Möbius Strip Tease” de N. Slonimsky, y las piezas “Mirror Canon” en “Style and Idea” de Schönberg y “Crab Canon” en “Musical Offering” de J. S. Bach.

Logotipos como “pura lana virgen” que fue el primero que se utilizó (1920), y en nuestro días el más famoso es el símbolo de reciclaje.

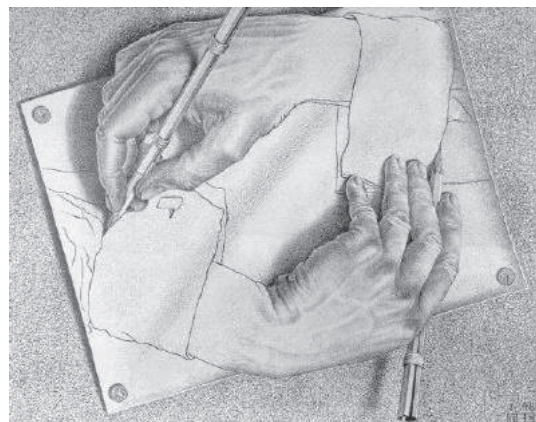
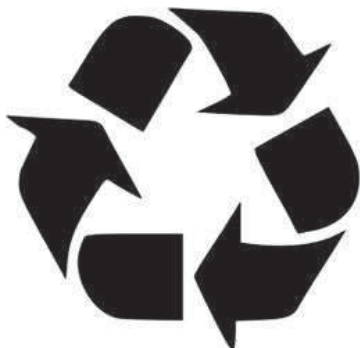


Imagen izquierda: símbolo del reciclaje. Basado en la cinta de Moebius.

Fuente de la imagen: http://www.ecologismo.com/wp-content/uploads/2008/11/simbolos_reciclaje.jpg

Imagen derecha: “Manos dibujando”, M.C. Escher. Litografía, 1948.

Fuente de la imagen: <http://hospitales.files.wordpress.com/2009/07/escher.jpg>

En arquitectura uno de los primeros en materializar la cinta de Möbius fue Eisenman con el proyecto Max Reinhardt Haus (1992), para el centro de Berlín, de características muy parecidas al que realizó OMA en 2002 para CCTV en Beijing.

Otro proyecto basado también sobre esta banda es la “Casa Moebius” de Ben van Berkel, en 1997, realizada a partir de las diferentes circulaciones y puntos de conexión de los distintos habitantes.



Imagen: proyecto del Max Reinhardt Haus 1992. Berlín.
Fuente de la imagen: <http://arquique.info/peter/petermh.html>

Ben van Berkel quiso integrar las no-costuras donde el movimiento inscrito en este bucle albergara todas las actividades. La vivienda está compuesta por tres niveles donde se juega con el interior y el exterior así como los límites entre la vivienda y el trabajo, y el vidrio y el hormigón como materiales principales. Concepto que el arquitecto siguió experimentando con el museo Mercedes-Benz.

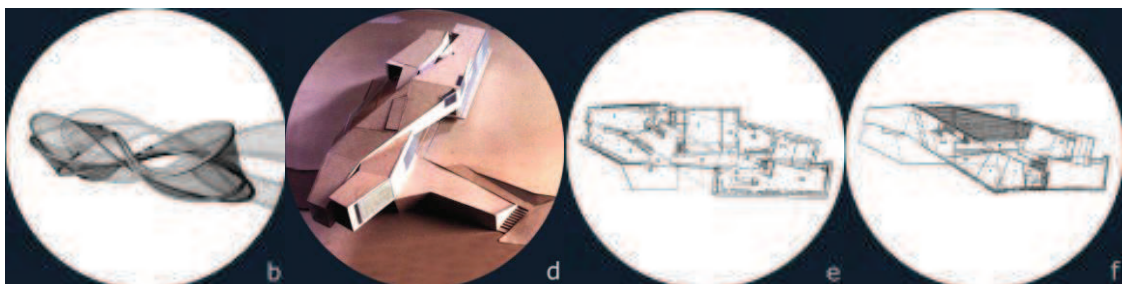


Imagen: Proyecto Casa Moebius 1997. Ben van Berkel. Fuente de la imagen:
<http://es.wikiarquitectura.com/index.php?title=Archivo:Moebius5.jpg>



Imagen: Proyecto Casa Moebius. Amsterdam. Ben van Berkel. Fuente de la imagen: http://es.wikiarquitectura.com/index.php?title=Casa_Moebius

Otro ejemplo donde se materializa la banda de Moebius es el proyecto de la Biblioteca Nacional de Astaná, Kazajistán. Realizada por el estudio de arquitectura Danés Bjarke Ingels Group BIG.



Imagen: Biblioteca Nacional de Astaná, Kazajistán [Bjarke Ingels Group / BIG].
Fuente de la imagen: <http://ellazodemoebius.blogspot.com/2007/07/casa-moebius.html>

1.4.3. ¿Nuevo lugar?

“Con cada nuevo edificio se interviene en una determinada situación histórica. Para la calidad de esta intervención, lo decisivo es si se logra o no dotar a lo nuevo de propiedades que entren en una relación de tensión con lo que ya está allí, y que esta relación cree sentido. Para que lo nuevo pueda encontrar su lugar nos tiene primero que estimular a ver de una forma nuevo lo preexistente. **Uno arroja una piedra al agua: la arena se arremolina y vuelve a asentarse. La perturbación fue necesaria, y la piedra ha encontrado su sitio.** Sin embargo, el estanque ya no es el mismo que antes”. Peter Zumthor. *Pensar la arquitectura*. 2004:17.

Siempre es un nuevo lugar y siempre es el mismo lugar...siempre y cuando tú estés ahí.

Nuevo lugar, pues al igual que cambiamos a cada instante, nuestro entorno también cambia con nosotros y es el mismo lugar pues la esencia permanece. Siempre nuevo, siempre cambiante y a la vez siempre constante.

Incluso las palabras van cambiando, desapareciendo...siendo reemplazadas por conceptos que intentan ser más precisos. Los lugares también van modificándose, incluso nosotros mismos somos distintos a diez años atrás...incluso a ayer.... Cambia todo cambia.

Y quizás nos esforzamos en detener el tiempo en los lugares, hacerlos estancos al cambio para que sean una “lucha contra el olvido”, como describe Duvignaud a las ciudades.

Pero es el desenfrenado aumento de velocidad el que quizás haya subrayado o denotado mucho más el cambio de los lugares, pudiendo hablar de no-lugares como relacionados con una velocidad superior, como un continuo desear, recordando el significado de desear, “de-siraderare”: falta ausencia de estrellas, por lo tanto este deseo, este tender o ir-hacia las estrellas está siempre presente en los no-lugares buscando el considerar “considerare”.

Aristóteles indica, como cuenta Giannini (1982:42), que si cada cosa permaneciera eternamente en su lugar, no existiendo el “movimiento local” o de las cosas de “aquí para allá”, jamás habría surgido la hipótesis de un espacio. Pero ¿qué pasaría si este movimiento local lo elevamos en su velocidad? Quizás el “lugar” se desvincularía también del espacio dando paso a la velocidad o al lugar fuera de lugar, al no-lugar o al sinlugar o al lugar-dinámico....

¿Y si este de “aquí para allá”, perdiera las referencias del “aquí” y el “allá” por estar ambos en movimiento?, ¿entonces sólo se hablaría de movimiento, de velocidad, quedando los lugares relegados al olvido a las nostalgias del pasado?

Y siguiendo en esta línea, inmersos en el movimiento, se podría especular que la arquitectura termine por sumergirse en el mundo virtual, convirtiéndose en mutante: en fachadas que cambian de color, forma, textura, cielos falsos que se alejan y se acercan al

suelo y suelos que se mueven ondulantes acercándose y alejándose del cielo. Arquitectura sin referentes, arquitectura sin memoria...sería la **arquitectura del olvido**, del no-recuerdo, una arquitectura que no podríamos evocar porque cambiaría a cada instante. Necesitaríamos recurrir en todo momento a sistemas de GPS para poder orientarnos en la ciudad con estas "arquitecturas" que incluso podrían ensamblarse transformando calles, avenidas que a su vez modificarían las secuencias de recorridos, de nuestros pasos.

Aunque es de esperar que lo que empezó con un juego de límites difusos, de sólidos en movimientos no se convierta en una *errancia* sin fin.

Pero ¿por qué echarle la culpa a la arquitectura? Los lugares siguen estando ahí, quizás el que ya no esté sea el ser humano, tras la separación con la reproductibilidad técnica, como indica Benjamin, y la arquitectura sea una respuesta a esto. O quizás, y lo más probable, ambas causas caminen de la mano.

Es decir, la reproductibilidad técnica también se da en la arquitectura, que sumada a los flujos, va aislando al ser humano. Según Benjamin, lo que se elimina radicalmente es el **aquí y el ahora** de la obra, es decir, se suprime el no estar delante de la obra, en el lugar: **la autenticidad**.

Así, no es que existan no-lugares, sino más bien otro tipo de lugares en los que se puede representar otro lugar, perdiendo el lugar inicial su identidad.

¿Qué pasa con la relación con el entorno? No existe o depende de la extensión que se reproduzca, pero siempre las copias quedarán inconexas.

Con lo que surge la cuestión de la vigencia del concepto de lugar y no-lugar en nuestros días ya que:

- El lugar: con la muerte de la naturaleza, hace que se "pierda" el concepto de lugar, o que cambie.
- El no-lugar: con la repetición/ clonación/ adaptación del no-lugar, implica una no-existencia del no-lugar como tal.

Por tanto, no es que exista un lugar nuevo, sino que el lugar está en continuo cambio, a veces más notorio que otras.

Finalmente cada época tiene lugares distintos a los lugares anteriores, y distintos a los que surgirán en el futuro. Las necesidades son diferentes, la forma de pensar, de comportarse, las inquietudes, los deseos.... todo va cambiando.

El lugar se ha ido transformando desde que el ser humano existe. No es que no existan lugares, o que estos hayan dado paso a los no-lugares, o que estemos en un nuevo lugar

tras el no-lugar, la hipótesis es que simplemente los lugares se han **transformado**, como lo llevan haciendo desde siempre, quizás han perdido sus características anteriores, sus “esencias” tal y como se entendían antes, pero van adquiriendo nuevos significados que es lo que les otorga finalmente la característica de lugar.

Por tanto, ¿por qué escandalizarnos tanto, porque nos llaman tanto la atención los “no-lugares”? ¿Por su ausencia de significación tal y como la conocíamos, por su fuerte ruptura con lo que les rodea, por su repetición por todo el planeta que puede llegar a confundirnos, y si bien cada uno tiene sus “coordenadas”, al encontrar la misma edificación en la montaña, frente al mar, en un acantilado...será un punto de referencia o una perturbación de una repetición sin fin?

Son los “lugares de nuestra época”, el “último grito” de la transformación. Materialización de nuestra forma de vida, de nuestros pensamientos “sin-limites”, de nuestros deseos... ¿pero son la presencia o la ausencia de estos?

Lugar como “ente cambiante”.

Aunque como afirma Foucault en *Des Espaces autres*, estamos en la “era del espacio” no es que exista un “nuevo lugar”, este espacio no es una innovación. En la época de la E. Media el espacio era de localización, con Copérnico de extensión y hoy el problema es del emplazamiento, si existe lugar suficiente en el mundo para el ser. Relación de proximidad/ circulación / identificación / clasificación.

El lugar es uno pero cambiante. Lo más importante es considerar esta condición intrínseca de cambio, asociada directamente al lugar aunque tenga unas características definidas y una relación con su entorno.

Y al igual que la poesía rompe la cadena causal y juega constantemente con el absurdo sin serlo, tratándose de un absurdo creador... de un “sentido diferente”, como indica Cohen⁵⁴; Es importante resaltar este sentido diferente, clave para pasar del no-lugar a “nuevos lugares” por llamarlos de algún modo. ¿Cuál sería la denominación de estos “nuevos lugares”? que ya no son ni lugares ni no-lugares, son lugares adaptados a las necesidades actuales realizados acorde con lo existente, mirando, viendo, escuchando lo que tienen a su lado, realizados teniendo en cuenta la poética de lo que se está formando, lugares respetuosos, lugares que se adaptan, arquitecturas que se saben integrar con su alrededor.

⁵⁴ Citado en Houellebecq, Michel. *El mundo como supermercado* (2005:32).

Pero pensemos que, más que no-lugares, lo que están apareciendo en nuestros días son lugares con usos distintos, a los que debemos incorporar a nuestras ciudades y ojalá dotándolas de un carácter unificador, buscando y recuperando los lugares.

No pienso que se trate de “nuevos lugares”, sino más bien de un cambio o una mutación del lugar, el cual desde siempre está en continuo cambio, al igual que todo. El punto es que al principio de un cambio cuesta entender esta nueva posición, pero una vez asimilada la vamos integrando a nuestros lugares.

Estoy de acuerdo con Ascher en que existe un aumento desenfrenado de no-lugares, pero **más que “lugares nuevos” preferiría referirme a lugares en transformación,** puesto que el lugar, al estar en constante cambio, se podría considerar que siempre es nuevo. Quizás en los no-lugares lo que sucede es que son cambios muy bruscos y además a una escala enorme que nos es más difícil interpretar o asimilar.

Desde mi punto de vista, más que nuevos lugares, son lugares que tras el ciclo lugar / no-lugar / lugar, desde las nuevas necesidades de los seres humanos en constante devenir, tras un período de adaptación, tras el aceptar y asumir unos cambios: se vuelven a transformar en lugares; son distintos a los anteriores pero no nuevos, pues de alguna manera conservan la raíz de lo precedente. ¿Se puede considerar nuevo al ser que sale de bañarse en el río? Desde mi punto de vista, más que nuevo (como recién hecho o fabricado) diría que estamos en constante devenir, y cada día somos nuevos pero conviviendo con lo viejo y con lo que está por llegar.

**SEGUNDO CICLO:
PUNTOS DESTACADOS DEL RECORRIDO ANTERIOR.**

2. Segundo ciclo: Puntos que se destacan del recorrido anterior.

2.1. Incidencias de:

- 2.1.1. Distancia.
- 2.1.2. Tiempo.
- 2.1.3. Velocidad.
- 2.1.4. Cambio.
- 2.1.5. Movimiento-reposo.
- 2.1.6. Flujos

Se han destacado estos puntos como los más relevantes a considerar entre las relaciones: Lugar / No-Lugar / Arquitectura, pues inciden directamente tanto sobre cada uno de estos factores, como entre las relaciones que se producen entre ellos.

2.1.1. Distancia.

Desde mi punto de vista es muy importante tratar este tema, pues como se verá, está estrechamente relacionado con el lugar, y la arquitectura de nuestros días.

Ya Aristóteles hablaba de *diástema* como la distancia para los cuerpos que están en dos lugares del espacio en el mundo. También la RAE tiene una definición similar de distancia como el espacio o intervalo de lugar o de tiempo que media entre dos cosas o sucesos.

Se debe señalar también el principio de vecindad que está en la base de toda noción de distancia, como coincidencia permanente entre las dos fronteras, el llamado "límite inmóvil" de Aristóteles, donde existe una constante de vecindad entre lo que envuelve y lo envuelto en el lugar. Y esta distancia, tanto si es extremadamente escasa, produciendo casi su supresión por su cercanía, como si es abismalmente grande, puede llegar a desconcertarnos, siendo fundamental un equilibrio en relación a la distancia, me atrevería a decir de todo tipo.

Y es que no hay como la distancia para poder ver las cosas con toda su extensión, su magnitud o totalidad.

Pero el punto es que esta distancia física ha aumentado muchísimo en las ciudades de nuestros días que se extienden más y más horizontalmente, tenemos el ejemplo de la ciudad de México D.F. cuyas edificaciones parecieran no acabarse nunca. Esta distancia horizontal casi infinita, provoca además de separar físicamente edificaciones y gente dentro de la misma ciudad, la separación psicológica, un alejamiento de todo.

Distancia que además de expandirse en el sentido horizontal lo hace en el vertical. Recordemos que el origen de la verticalidad, como indica Giedion (2004:416) “está anclado al pensamiento mitopéyico, es el símbolo más evidente que apunta desde la tierra al cielo: de la existencia a la morada de los dioses”.

Este afán de ascender, que según Morales (1999:181) denota uno de los “aspectos del desarraigo humano”, se muestra en las primeras construcciones monumentales de carácter sagrado como son la pirámide y el zigurat, hechas a la manera de las montañas, tal como lo testimonia la antigua terminología mesopotámica que habla de la “montaña casa” o “la casa del monte de todos los países”.

Y ya sea a través de menhires (en bretón men=piedra, hire=alta), a través de obeliscos, hoy día rascacielos, el ser humano siempre ha tendido a resaltar su presencia sobre la faz de la tierra. Se ha hablado de monumentos relacionados con sacrificios animales o humanos, cultos de fertilidad..., el caso es que estas piedras alzadas, elevadas, se encuentran por todas partes, son un elemento común a todas las culturas y a todos los tiempos. “Los estilos cambian pero la vertical permanece”, como afirma Giedion (2004:420).

Así, en nuestros días las ciudades han entrado en una suerte de competición para conseguir la torre más alta, para alcanzar al cielo, como el mito de Babel. Siendo la separación con la tierra cada vez mayor, teniendo los pies cada vez más lejos del suelo.

Este “caos” urbano de prolongaciones de la ciudad en vertical y horizontal produce que también se tomen distancias para poder contemplar las ciudades siendo cada vez más valoradas las fotos y perspectivas aéreas.

Pero también esta extensibilidad ha provocado que hayamos perdido el horizonte, no sólo físicamente, que se esconde tras los rascacielos, sino también en el sentido interno de la vida de cada ser humano que no sabe hacia dónde se dirige.

Así, surge este dirigirse a todos lados, no parar de viajar ni de llevarnos sorpresas y decepciones en los viajes, pues son, como describe Perec (1999:117) una ilusión de vencer la distancia, de haber borrado el tiempo...de estar lejos.

Entre todos los tipos de distancias subrayar:

- La del pasado con el presente, como la ciudad que escapa, como afirma Duvignaud (1977:22) a las otras civilizaciones con el sentido de la distancia que engendra la conciencia del pasado. También, como afirma Pierre Nora en

su prefacio al primer volumen de *Lieux de mémoire*, lo que buscamos en la acumulación de testimonios, imágenes, de los “signos visibles de lo que fue”, es nuestra diferencia, un desciframiento de “lo que somos a la luz de lo que ya no somos”, una distancia donde se materializa la inhallable identidad.

- La de las ideas con las palabras. Tener que hablar afirma Pardo, es (1992:71) “la marca de un ser carente, necesitado, afectado, la huella de un padecimiento: tenemos que hablar, decir palabras para mentar las cosas, y al hacerlo abundamos en la dolorosa separación de las palabras y las cosas, y ahondamos el abismo abierto entre ellas y, merced al cual, ninguna de nuestras palabras llegará jamás a tocar ninguna cosa, a encontrarse con ella por mucho que la busque fatigosa e inexorablemente; tenemos que hablar para que un significante persiga su significado, y así actualizamos la desgracia elemental encarnada en esa escisión”.
- La del proyecto con su materialización, que siempre nos sorprende.
- Augé habla de la distancia entre ciudad-mundo: la primera está constituida por las vías de circulación y los medios de comunicación, los cuales encierran al planeta entre sus redes y difunden una imagen del mundo cada vez más homogénea; en la segunda, en cambio, la población se condensa y, a veces, se producen enfrentamientos originados por las diferencias y desigualdades. Con lo que las ciudades son cada vez más un mundo, por su homogeneización, y el mundo es cada vez más una ciudad, por la expansión de las ciudades.
- Distancia entre las calles-edificios y las autopistas-edificios. Donde por un lado la calle apenas nos separa de los edificios, como sucede en la mayoría de las ciudades italianas; y por otra parte, edificios como centros comerciales y moteles, que como afirma Bégout (2008:50) con la doble imposición perceptiva, tanto de la distancia como de la velocidad, implica una simplificación general de las formas y una pobreza de los elementos. Con estas enormes separaciones, se produce una distancia entre el signo arquitectónico y la forma interna del edificio.
- Distancia para pensar los espacios que nos remiten a un interior-exterior (que se revisará después). Así, pensar los espacios requiere, entonces, pensar fuera del ser y el tiempo, fuera del sentido del ser como temporalidad, como indica Pardo.
- Distancia paradójica entre los medios de comunicación y las personas, que si bien nos acercan pudiendo tener todo al alcance de la mano, produciendo el efecto de estar casi todo en el mismo lugar (como también se verá posteriormente en la clonación) y suceder en todas partes incluso simultáneamente, igualmente producen un gran alejamiento físico entre los seres humanos. Fenómenos por el que pareciera que nada está vinculado a un lugar concreto.

Es curioso como con estas **distancias** se producen contradicciones. Por ejemplo hoy en día los materiales de los grandes edificios son el metal y el vidrio principalmente, sobre todo el vidrio: queriendo mostrar una transparencia. La ciudad se refleja, se ve el interior desde el exterior, pareciera que todo es transparente y cercano, cuando el mundo en el

que vivimos no tiene nada que ver con la transparencia ni con la cercanía: estamos más aislados y lejanos que nunca, como indica Augé (2007).

Otra contradicción es la que surge con la formación de los puentes. Puente que como define Heidegger, no es el que se emplaza en un lugar para mantenerse allí, sino que a partir del puente mismo nace un lugar. Puente para conectar, para “salvar” obstáculos, puente como atajo, o reductor de distancias, puentes como lugares **conectores** de otros sitios elevando a los mismos a la categoría de lugar. Conectores que resaltan y dotan de vida, de carácter a dichos lugares. Como el ser humano que en otra época creaba puentes conectores, ahora crea autopistas-puente que separan lugares y les roban el carácter a las ciudades, a los pueblos dividiéndolos y resignándolos al olvido de los no-lugares.

Paso de:

Puente	---	autopista
Tranquilidad	---	rapidez/velocidad
Lugar	---	No-lugar

Así los no-lugares surgen con la abrumadora distancia que se instala entre el ser humano y lo que le rodea, rozando la desconexión, distancia tan grande, no sólo física que forma un vacío, que también se podría interpretar como una ausencia de distancia.

Vacío que no existía en el crecimiento de la ciudad tradicional y que hoy sin embargo se proyecta o se intenta ubicar como elemento de las “nuevas ciudades”.

Vacío como “nueva distancia” entre el cuerpo y el lugar, relación entre cuerpo y lugar que fue la base de la polémica entre Hegel y Lukács y es la constatación del carácter social del lugar. Así, si todos los cuerpos humanos fueran similares o todos diferentes, como comenta Singevin (*Essai sur l'Un*) el lugar dejaría de ser significativo y existiría una pura selva, o un puro paraíso, y un puro concepto y una pura figura, tanto en la individualidad crítica como en la alteridad del intercambio social.

Con lo que es fundamental ante todo conocer nuestros cuerpos, nuestras limitaciones y aceptarlas, para así poder ver (nos), tener en cuenta al otro. Y tras esto aceptar las distancias (de nosotros con el mundo, con los otros) distancias como: diversidades, las diferencias que tenemos y respetarlas, siempre mirándonos en profundidad para poder ver (nos) también al Otro.

Distancia según la cual nos sentimos cercanos o lejanos, inmersos o excluidos. Vida como continua toma de distancias tanto de nosotros mismos como con lo que nos rodea. Arquitectura como envoltorio cercano, lugar como próximo a nosotros y, no-lugar donde nos sentimos lejanos al receptáculo que nos envuelve e incluso lejanos de nosotros mismos.

2.1.2. Tiempo.

“Nadie se daba cuenta que, al ahorrar tiempo, en realidad se ahorra otra cosa. Nadie quería darse cuenta de que su vida se volvía cada vez más pobre, más monótona y más fría. Los que lo sentían con claridad eran los niños, pues para ellos nadie tenía tiempo. Pero el tiempo es vida, y la vida reside en el corazón. Y cuanto más ahorra de esto la gente, menos tenía”. Michael Ende. *Momo*. (2000:74).

Michael Ende, pone de manifiesto en su libro *Momo* la importancia del tiempo, de cómo queremos hacer más y más cosas proyectándonos hacia un futuro perdiendo en ese hacer el presente que es lo único que poseemos. El autor revela un gran secreto: es en el presente donde tenemos todo el tiempo, la posibilidad de “detenernos” en el ahora, aprovechando los momentos y sólo de esta forma el tiempo puede alcanzar su dimensión, puede instalarse en un instante olvidándose momentáneamente de su fugacidad.

Todo un reto la anterior propuesta de detenernos en nuestra época que avanza a una velocidad cada vez más acelerada, en un mundo donde parece que el tiempo se nos haya esfumado y vamos cada vez más rápido para atraparlo, y cuánto más rápido vamos pareciera que más rápido avanza el tiempo.

Percepción del tiempo que se muestra, se imprime en la arquitectura, mostrándonos su fugacidad. Con lo que se subraya la importancia del tiempo en las relaciones de lugar / no-lugar / arquitectura.

Pero antes de continuar surge la pregunta ¿qué es el tiempo? Se propone a continuación un breve recorrido por las distintas acepciones de pensadores destacados para reflexionar lo que el tiempo significa.

Para comenzar, indicar que en el modo de pensar hebreo y griego se contraponen el concepto del tiempo, siendo para el primero un “**pasar**” en función del futuro, mientras para el segundo se destaca el “**estar, la presencia**” privilegiando el presente.

Heráclito piensa el ser como el tiempo del mundo y a éste como el juego de un niño “el tiempo del mundo es un niño que juega a las tablas; del juego de un niño depende el mando”.

Después Platón, define el tiempo como “**la imagen móvil de la eternidad**” (Timeo), considerando la idea del tiempo que pasa como una manifestación de una Presencia que no pasa.

Aristóteles observa que el tiempo y el movimiento se perciben juntos, definiendo al tiempo como “**algo relacionado con el movimiento**” (Física, IV). En el concepto de sucesión temporal están incluidos conceptos como los de “ahora”, “antes” y “después”, con lo que se puede definir el tiempo como “la medida del movimiento según un antes y un después”.

Los estoicos toman la definición aristotélica agregando nociones de “**intervalo**” y “**velocidad**”.

Séneca, en su escrito *De brevitae vitae*, rechaza las quejas por la brevedad de la vida, sosteniendo que en realidad **nuestra vida no es breve sino que la abreviamos al ocuparnos de cosas que no valen la pena**. Pero hay que tener en cuenta que este argumento presupone la brevedad de la vida.

Marco Aurelio afirmó que **el hombre es un ser moribundo**.

Plotino continúa con la idea de Platón de que el tiempo es imagen móvil de la eternidad, pero es una imagen que está en el alma definiéndolo como “**la vida del alma**”.

San Agustín se pregunta: “**¿Qué es el tiempo?** ¿Quién puede explicarlo de una manera sencilla y breve?, ¿quién puede formarse una idea de él para luego traducirlo a palabras?” Y responde a la pregunta ¿qué es el tiempo?: “**Si nadie me lo pregunta lo sé, pero si trato de explicárselo a quien me pregunta, no lo sé**” y continúa afirmando que “no puede garantizar que si no pasara nada no habría tiempo pasado; si no hubiera algo que va a ocurrir no habría futuro; si no existiera nada no habría tiempo presente” (Confesiones, XI). En cuanto a la medición del tiempo, San Agustín afirma que “mientras el tiempo pasa es susceptible de percibirse y medirse, pero una vez que ha pasado ya no resulta posible porque ya no existe”. San Agustín medirá el tiempo en el alma: “Es en ti, alma mía, donde yo mido el tiempo”.

También San Agustín habla de la inexactitud del lenguaje sobre el tiempo, denunciando que no es exacto afirmar que los tiempos son tres: pasado, presente y futuro, sino que sería más exacto decir que los tiempos son tres: presente de lo pasado, presente de lo presente y presente de o futuro. Donde estos tiempos existen en el espíritu como “memoria, visión y expectación”, respectivamente (Confesiones, XI).

En la época moderna se relaciona el tiempo con las cosas, donde a semejanza del espacio, el tiempo puede concebirse de tres modos:

- Como una realidad en sí misma, independiente de las cosas, es decir, como **realidad absoluta**. El representante más importante es Newton, quien afirma que el tiempo es independiente de las cosas, ya que mientras éstas cambian, el tiempo no cambia.
- Como una relación, un orden. Es el concepto “relacional” que enuncia Leibniz sosteniendo que el tiempo es “el orden de existencia de las cosas que no son simultáneas”. Así como el espacio es un orden de coexistencias el tiempo es un “**orden de sucesiones**”.
- Como una propiedad, siendo el concepto menos importante ya que el tiempo como propiedad de las cosas es más bien la duración.

Descartes dice que deberíamos haber nacido mayores, en cuyo caso nos ahorraríamos esa penosa etapa de la vida en la que suceden cosas sin nuestro expreso consentimiento.

Kant en la “Estética trascendental” de la *Crítica de la Razón Pura*, dirá que el **tiempo es una forma de intuición a priori**.

“El tiempo, como mostró Hegel, es la alienación *necesaria*, el medio en el cual el sujeto se realiza perdiéndose a sí mismo, alterándose para convertirse en la verdad de sí mismo. La alienación dominante es justamente la contraria: la que padece el productor de un presente ajeno. En esta alienación espacial, la sociedad, que separa de raíz al sujeto de la actividad que le usurpa, le separa ante todo de su propio tiempo. Esta alienación social controlada es precisamente la que ha impedido y petrificado las posibilidades y los riesgos de la alienación *viva* en el tiempo” (Debord. 2008:161).

Nietzsche afirma que “lo mejor de nosotros tal vez sea heredado de sensaciones de tiempos anteriores, a las que ahora apenas podemos llegar por caminos inmediatos; el sol ya se está poniendo pero el cielo de nuestra vida caliente e ilumina aún gracias a él”.

Bergson se pregunta “qué hacía” el tiempo en sistemas que parecían fundarse en el desarrollo temporal. Bergson insiste en la noción de duración como “**duración real**”, estableciendo una distinción entre tiempo verdadero y tiempo falsificado y *espacializado*.

Husserl hará una distinción entre el **tiempo fenomenológico** descrito como la forma unitaria de las vivencias en un flujo de lo vivido, y el **tiempo objetivo** o cósmico. Según Husserl, este tiempo se comporta respecto al fenomenológico “de un modo análogo a como la extensión que pertenece a la esencia inmanente de contenido sensible concreto se comporta relativamente a la extensión objetiva”.

En Heidegger el concepto de tiempo recibe una nueva formulación en su obra *Sein und Zeit* (*Ser y tiempo*), donde hace una interpretación del ser del hombre en la dirección de la temporalidad, “descubriéndose el tiempo como horizonte trascendental de la pregunta por el ser” (Ferrater, 2000). La temporalidad del ser del hombre es “originaria” en el sentido en que es la *temporalización* del ser del hombre como “preocupado” por su propia posibilidad de ser.

Heidegger define al ser como **un ser para la muerte**. En *Sein und Zeit*, muestra que el sentido del ser es el tiempo o como él lo llama: la temporalidad. Pero esta temporalidad no es tiempo vivido ni tiempo objetivo, sino la estructura misma del ser que comprende. Así, **la existencia humana es tiempo**.

Heidegger explica como a la concepción *auténtica* del tiempo, que corresponde a la “existencia auténtica”, se opone la concepción vulgar del tiempo (como sucesión indefinida de *ahoras* nivelados), que se conecta con la existencia inauténtica. Para Heidegger “cotidianidad” y por tanto “habitualidad”, son sinónimos de “inautenticidad”, puesto que jamás se descubre la verdad en lo habitual.

Así, Heidegger reduce la propia espacialidad del existente a la temporalidad: si el tiempo es el sentido del ser, “entonces también ha de basarse en la temporalidad la específica espacialidad del “estar ahí” ...esta espacialidad solo es existencialmente posible por obra de la temporalidad...la espacialidad del “estar ahí” está “abarcada” por la temporalidad en el sentido de la fundamentación existencial” (Heidegger, *Sein und Zeit*).

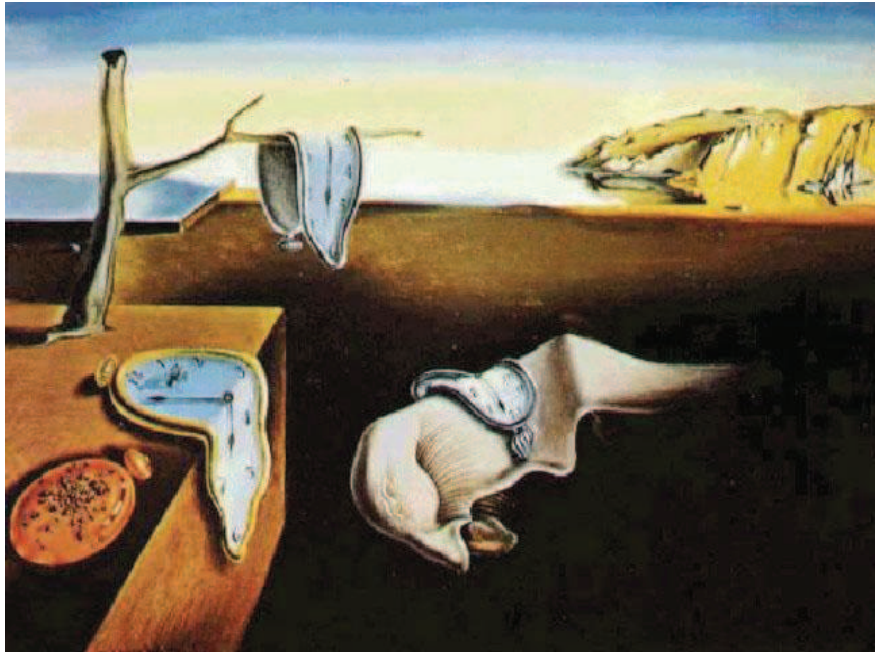


Imagen: «La persistencia de la memoria», Salvador Dalí. 1931.
Fuente de la imagen: <http://medalavena.blogspot.com/>

“El tiempo existe sólo en la medida en que puede medirse, y la regla con que lo medimos es el espacio. ¿Dónde se localiza este espacio que nos permite medir el tiempo? La respuesta de San Agustín es: en nuestra memoria, en que las cosas se depositan. La memoria, el depósito del tiempo, es la presencia del ‘ya no’ (iam non), igual que la expectativa es la presencia del ‘aún no’ (nondum). Por tanto, yo no mido lo que ya no es, sino que mido algo en mi memoria que permanece fijo en ella” (Arendt, 2001:31).

En contra-posición a la definición de eternidad que dio Boecio: “la posesión simultánea y perfecta de una vida interminable”, la vida humana no es interminable, sino que está afectada por la “finitud temporal”. Julián Marías afirma en su libro *El tiempo humano en Antropología Metafísica*, “el hombre es esencialmente imperfecto, es decir, inacabado, inconcluso, siempre *quehacer* y por hacer. Las cosas están en el tiempo, pero el hombre está haciéndose de tiempo”. La palabra que propone Julián Marías para el pasar de la vida es “acontecer”, como explica, acontecer se deriva de la palabra latina *contingere*, es decir, *con-tangere*, “lo que toca”, emparentándose semánticamente con el “destino”. Continúa diciendo Julián Marías que “el hombre está “en” el tiempo”, y vivir temporalmente es apuntar vectorialmente en distintas direcciones.

Daniel Innerarity en el texto *Ética de la hospitalidad* afirma que el ser humano parece más a “incorporarse e interrumpirse que al origen y plenitud de los tiempos”, explica que nos incorporamos a un mundo que ya está fabricado y morimos no porque hayamos alcanzado la plenitud de la vida, sino que es un corte, una interrupción; siendo la vida un episodio brevísimo limitado por la muerte. Lévinas, sobre esta idea afirma que es imposible vivir un instante virgen.

De todo lo anterior se deduce que tenemos un vínculo esencial con el tiempo, ya que no nos podemos desligar de él. Abrir los ojos ante la brevedad de la vida, para poder disfrutarla, vivirla aprovechándola al máximo, pues estamos inscritos en el tiempo. Por tanto, el tiempo tiene un valor enorme: vital. Es **irrestituible**.

La existencia humana es tiempo, entonces ¿Por eso en la actualidad, quizás para “aprovechar” este tiempo se ha aumentado la velocidad de todo, para tener más tiempo? Pero finalmente somos esclavos del tiempo, como dice Julián Marías “no tenemos tiempo para nada y no tenemos nada para el tiempo”. Cada vez tenemos menos tiempo, ya que cada vez existe más trabajo, las distancias son mayores y el tiempo “libre” se reduce a la mínima expresión. Podría decirse que el aumento de velocidad ha hecho que **seamos víctimas del tiempo en nuestro tiempo**. Reducción de la espacialidad a la temporalidad.

Y así como la pintura y la escultura han tenido como ambición más secreta el suspender el tiempo (Houellebecq.2005:21), la arquitectura además de cobijarnos nos proporciona una especie de paraje donde darnos cuenta de que el tiempo pasa; **arquitectura como inmovilidad que permite que el ser humano aprecie la movilidad**. Con lo que si en nuestros días también la arquitectura se está volviendo móvil, ¿dónde estarían las referencias, como pararnos ante una arquitectura cambiante, efímera? Así, se produce una no-relación del ser humano con la arquitectura que implica un no-lugar como sitio donde reina el movimiento y los flujos.

Otra característica de nuestros días es que al haber roto con los ciclos que proporcionaban una especie de ilusión de **tiempo invariante**, donde todo “volvía a suceder”, sobre todo en las tradiciones de las distintas épocas del año, en los ritos y ceremonias de las festividades donde todo parecía “permanecer idéntico” como nos cuenta Morales (1999:160), tras ese quiebre se pasa a lo momentáneo, constituido con trozos de instantáneos fragmentos donde emerge el **tiempo cambiante**, como característica que marca esta época. Así, el ser humano al desconectarse, se siente fuera de la historia al romperse esa especie de “linealidad histórica”, al salirse de los ciclos habituales, de su “quicio”, de ahí la formación de no-lugares, como respuestas ante nuevas situaciones, del paso de la arquitectura singular hacia la sinlugar, por esta temporalidad demasiado veloz.

Con lo que se da un fenómeno, que pienso siempre se ha dado, pero quizá en nuestros días por este sentimiento de “ausencia” de la historia se haga más latente, que es el de querer

atrapar el tiempo, capturarlo, una muestra de ello es la cantidad de aparatos fotográficos que ya están incluso instalados en los teléfonos móviles.

Así, al querer tener “todo el tiempo” como sucede en la actualidad, ya no se tiene nada de tiempo, el deseo de una totalidad que se llena de ausencia. Una manifestación de esto son los llamados “no-lugares”, como sitios donde reina el vacío y presencia aplastante de una insoportable ausencia. **No-lugares como la materialización del tiempo de la ausencia de tiempo** marcada por el movimiento que conduce a un sin pasado y un sin presente.

En arquitectura se puede constatar una de las iniciativas más fuertes del movimiento del ser humano en nuestra época con la *promenade architecturale* que Le Corbusier propone en el siglo XX, espacio arquitectónico como recorrido que en nuestros días ha tomado, con los centros comerciales y sobre todo con los aeropuertos, un fin en este recorrer, en este avanzar para intentar capturar el tiempo.

Arquitectura que en otra época fue una presencia del tiempo donde la memoria como sentimiento humano por excelencia, se resguardaba en ella convirtiéndola en una colaboradora inseparable de nuestro recordar. Y hoy día intenta viajar acompañar al ser en su movimiento.

Tiempo que también, como comenta Coderch, es lo que distingue una buena arquitectura, a la que el arquitecto se dedica con creces, de una mediocre o mala.

Aunque hoy en día la palabra temporal, como sinónimo de novedad, joven y reciente, aparece como valor convencional, como indica Palmer (Revista ARQ, n. 59: 18-19), en contraposición a la permanencia y durabilidad de épocas anteriores. Así, pareciera que la arquitectura se resiste a un destino estático siendo el reflejo de lo que sucede hoy.

Con lo que se constata una especie de “expropiación” violenta del tiempo que nos incita a un movimiento más rápido quizás para sentir que tenemos más tiempo. Con lo que esta modificación del concepto de tiempo incide en el concepto de lugar y en el de arquitectura, entendiéndose por no-lugares un primer “indicio” de este cambio en el lugar que se está experimentando con gran fuerza en nuestros días.

Otra interpretación que se puede hacer de este “boom” de enormes contenedores de vacío se puede deber a que con la aspiración de tener cada vez más tiempo libre y después no saber qué hacer con él, surge toda una industria del espectáculo que tiene que ser “albergada” en algún sitio, inmenso, por supuesto, para mostrar la “grandeza” de este ocio, del que por otro lado no se sabe qué hacer con él....¿no sería mejor vivir? se pregunta Pardo en el prólogo a *La sociedad del espectáculo*.

Así, se reivindica para la arquitectura el re-encontrar un origen, el fundamento de las cosas. Más que viajar con el tiempo, encontrar su esencia para poder formar lugares que cobijen el tiempo del ser en nuestro tiempo.

2.1.3. Velocidad.

Existe una tendencia de las ciudades a difundirse, extendiéndose tanto que se rompe su unidad arquitectónica quedando fragmentadas. Uno de los factores más relevantes es la incorporación de tranvías a vapor a finales del siglo XIX, generándose núcleos asociados a estaciones de ferrocarril. Posteriormente aumenta el número de automóviles. Y todo ello genera ciudades rotas, el radio de dispersión de unidades urbanas aumenta.

La motorización implica la posibilidad de ir más lejos, de adquirir una vivienda más económica, por tanto, una mayor extensión de áreas urbanas, lo que implica un archipiélago urbano, piezas colgadas de una red vial muy importante.

Se debe mencionar el marco conceptual y metodológico de la sintaxis espacial desarrollado en la Universidad de Londres desde hace más de veinte años, que ha probado ser una eficiente herramienta de análisis urbano estratégico. Desde esta perspectiva, se postula que la principal contribución que hace la arquitectura a la sociedad es precisamente la construcción de la malla urbana de calles y espacios públicos, ya que su configuración tiene efectos determinantes en los flujos de movimiento, y por ende en el encuentro y co-presencia de los habitantes (Hillier y Hanson, 1984).

Sin embargo se debe subrayar el aumento de velocidad en nuestros días, que implica:

Al aumentar velocidad → aumentan los flujos → Arq. Aislada → No-lugares.

Así el aumento de velocidad es directamente proporcional a concepción distinta de tiempo que:

- Aumenta la extensión de las ciudades, la distancia.
- Aumenta la velocidad.

Ambos factores inciden directamente en la arquitectura, causando:

- Percepción distinta de la ciudad.
- Tipologías arquitectónicas distintas, que se aíslan de la velocidad conduciendo al individualismo.
- Repetición de tipologías.
- Relación arquitectura-velocidad.
- Al aumentar la velocidad se pierden los detalles, la calidez de la ciudad de a pie.
- Existe un cambio de diseño del paso de la gente de a pie a los coches. Que implica una monotonía de las plantas bajas, hacen un paseo carente de atractivos para el caminante
- La arquitectura se aísla: acústicamente, visualmente y psicológicamente, con respecto a la velocidad.

¿Cómo se genera la arquitectura frente a grandes y más veloces flujos? La arquitectura debe plantearse una nueva pregunta frente a esta nueva situación, ya que el aumento de velocidad ahora es muy distinto al de épocas anteriores.

Se pone de manifiesto lo íntimamente relacionado que está la movilidad urbana con la arquitectura. Y como al descender la velocidad, la arquitectura y la gente se relaciona más con el lugar y la vida se vuelve hacia la calle, el barrio, los espacios comunes: plazas, zonas peatonales...pudiendo disfrutar de la relación automóvil-ciudadano de a pie de un ritmo común, una velocidad compartida. Y a la inversa: como la arquitectura se da la vuelta a la velocidad encerrándose en sí misma.

Con lo que se propone hacer una reflexión, tomando ejemplos de la ciudad de Santiago de Chile, entre velocidad-arquitectura con tres parámetros o puntos de partida: A. A poca velocidad, arquitectura relacionada con el lugar. B. A gran velocidad surge la arquitectura de los no-lugares. C. Aparición de una arquitectura integrada a la velocidad.

A. A poca velocidad: arquitectura relacionada con el lugar.

A parte de regular las condiciones de localización relativa de las distintas actividades urbanas y promociones inmobiliarias, como considerar las densidades de edificación, para que una ciudad sea “caminable”, es necesario adecuar la velocidad del automóvil a la del peatón.

Para lo cual se hace indispensable el templado de tráfico en las ciudades, así como saber priorizar espacios peatonales sobre vehiculares.

Cuando el tránsito es lento, la arquitectura puede estar más abierta, más integrada a la calle, a los espacios públicos, siendo posible una “ciudad paseable” ya que el poco tránsito implica menor contaminación acústica, ambiental y visual.

Para este primer punto se toma como ejemplo el barrio de Lastarria, donde la gente va paseando por las calles, hay muchos cafés, bares donde sentarse tranquilamente a tomar algo y a relajarse.

En este sector está el cerro Santa Lucía, muy presente y abierto como un espacio verde urbano, que de alguna manera “protege” este barrio.



Imagen: Barrio de Lastarria. Foto de la autora.

Otro ejemplo sería el barrio de Bellavista, que posee un gran colorido. También se prioriza el ir a pie. Los peatones son los auténticos actores del lugar ya que la velocidad del tránsito al ser mínima lo permite. Curiosamente también existe en este barrio otro cerro el S. Cristobal.

Ambos ejemplos son residenciales. Existe vida de barrio, hay almacenes o tiendas en las esquinas, bares, restaurantes, iglesias....todo está al alcance del peatón en su velocidad de a pie.



Imágenes: Barrio de Bellavista. Fotos de la autora.

B. Alta velocidad: arquitectura de los no-lugares.

En los últimos años la congestión circulatoria se ha convertido en la principal amenaza para la calidad de vida en las ciudades.

La congestión que comenzó afectando únicamente a las penetraciones radiales en las horas punta, se extiende ahora a toda red arterial y termina penetrando en las redes locales, que los conductores utilizan como alternativa a las grandes vías. Como consecuencia, amplios sectores urbanos se ven sometidos a altos niveles de contaminación ambiental y acústica, la calle se convierte en un espacio desagradable y peligroso para el peatón, se generalizan los retrasos en los desplazamientos, las ciudades pierden así competitividad, mientras el paisaje urbano se ve constantemente invadido por masas de vehículos en movimiento o estacionados (FHWA, 1987).

Así comienzan a aparecer arquitecturas que dan la espalda a las carreteras, encerrándose en ellas mismas, conformando no-lugares o espacios que no tienen nada que ver con el lugar próximo que le rodea. Arquitecturas inconexas que responden a la velocidad girándose, intentando proteger a sus usuarios del ruido, de la contaminación desligándolos de todo llevándoles a espacios del anonimato.

Se debe tener en cuenta el aumento, de manera desenfrenada, de los no lugares en nuestras ciudades, en cómo cada vez con más frecuencia la arquitectura tiende hacia una **“sinlugaridad” del lugar**. Como una idea, un concepto que venía de estados ideales, políticas, príncipes, lugares inaccesibles inexistentes, se está construyendo en nuestros días y se están convirtiendo en lugares de escape, islas que existen físicamente en las ciudades y van creciendo a un ritmo desbordante.

Arquitecturas que se instalan intentando dar un sentido al presente queriéndose alejar de todas las superabundancias con las que se caracterizan nuestros días, todos los excesos contaminantes que provocan las vías de gran velocidad y tránsito; encerrándose en ellas mismas sin mirar nada más.

Se toma como ejemplo la ciudad empresarial de Huechuraba, donde se puede apreciar cómo se aísla en sí misma para protegerse de las grandes vías que la rodean. Huechuraba es, actualmente una comuna eminentemente residencial que acoge a grupos sociales pobres, además de actividades comerciales, de servicios y comercio bastantes modernas y con alto grado de inversión.



Imagen: ciudad empresarial de Huechuraba. Fuente: Google Earth.

C. La arquitectura integrada a la velocidad.

Como último punto de reflexión se expone a continuación la arquitectura ligada a la velocidad, un fenómeno curioso que se está dando con mayor frecuencia.

Se propone analizar un ejemplo concreto: el edificio “Centro de atención emergencias sur” situado en la carretera panamericana y San José, en la comuna de San Bernardo. Obra del estudio de arquitectura: Proyectos Corporativos Arquitectura. Del año 2003-2004.



Imagen: Centro de atención emergencias sur. Fuente: Revista ARQ. N°60.

El proyecto “toca” la carretera, se extiende con ella en un plano de 210 m de largo y 12 de alto, para conseguir un paño de terreno adosado al edificio corporativo; donde se alojan oficinas, estacionamientos y bodegas de mantenimiento de carreteras y de seguridad vial. Dejando una calle de servicio interior.

En la fachada hacia la carretera existe un zócalo de hormigón armado y una ventana corrida protegida del excesivo asoleamiento poniente y sobre todo del fuerte ruido de la carretera con una sobre-fachada en “canoas de cristal” (Profilit).

Al ser un equipamiento que funciona las 24 horas y de gran importancia para la operación de carretera, se implementó una iluminación muy simple pero de mucha presencia. Son dos líneas paralelas a lo largo de la fachada: una azul que se difunde por las canoas de cristal y otra blanca sobre el muro de hormigón que reemplazan en este tramo las farolas para el alumbrado de la vía.

Tras estos ejemplos, se pone de manifiesto la importancia de la relación automóvil-peatón, que se debería tener en cuenta en todo proyecto, así como la necesidad de crear modelos urbanos nuevos que combinen altas densidades de población y una mayor polarización para ciertas actividades y grupos sociales con niveles de dispersión crecientes.

Por tanto, tenemos que pensar en las ciudades además de lugares colectivos de viviendas y casas urbanas, en la introducción de espacios discontinuos, casas individuales con

grandes jardines privados, parques temáticos, aeropuertos, estacionamientos...que queden perfectamente integrados en nuestras ciudades para evitar en lo posible los no-lugares. “Cuando perdemos el sentido con el cual hemos vivido, volvemos a los lugares donde nos hemos planteado angustiosos interrogantes acerca de la existencia” (E. Sábato, 1998).

Todo esto es un gran desafío para los urbanistas actuales: necesitan ser capaces de planificar la urbanización de ciudades discontinuas, de espacios urbanos de baja densidad, de ciudadanos veloces, y a la vez mantener los valores de la ciudad existente, continua peatonal (Asher.2003).

Como indica Augé (2007:89): “Concebir la movilidad en el espacio pero ser incapaz de concebirla en el tiempo es, finalmente la característica que define al pensamiento contemporáneo, atrapado en una aceleración que lo sorprende y lo paraliza.”

Si una de las concepciones de la arquitectura es que cobijaba un acto, se podría especular que, ahora es, o ahora con más firmeza, la arquitectura ha despojado de actos al ser humano convirtiéndose en sí misma un acto, arquitectura como un acto, como acción.

Entonces quizá la existencia de un movimiento demasiado rápido es lo que ha producido lo no-lugares, ya que ha sacado a las cosas de sus lugares de manera brusca, a sacado a las edificaciones de sus inscripciones o huellas que indicaban cual era su “lugar”. Quizá también este rápido movimiento ha sacado a las cosas / edificaciones de su órbita, de su “ciclo natural” por lo que nos son ajenos: no les encontramos relación con nada ni siquiera entre ellos mismos estando muy próximos unos de otros.

La teoría de Heráclito del constante cambio ligado al movimiento perpetuo, es aplicable a nuestros días, con la diferencia que en la actualidad se ha aumentado la velocidad de todo hasta límites insospechados. Este aumento de la velocidad estaría directamente ligado al concepto de rotura de los límites, y es que a una velocidad demasiado rápida los límites se rompen constituyendo así uno de los orígenes de los no-lugares.

Ya los Smithson, con su tesis de la “ciudad abierta” (1958), influida por los conceptos urbanísticos de Louis Kahn y - extrañamente parecida a la de Scharoun-, vislumbraban este aumento de velocidad, definiendo a la ciudad permanentemente “en ruinas”, entendida esta expresión en el sentido de que el movimiento y los cambios rápidos del siglo XX no podrían relacionarse con el trazado de ningún tejido preexistente.

Otra consecuencia de la gran velocidad en el ámbito del crecimiento de las ciudades es la **pérdida de los lugares públicos**. La ciudad contemporánea ha experimentado un crecimiento desmesurado sin que aparezcan elementos estructurales que le permitan

tener una relación equilibrada entre la totalidad del organismo urbano y la estructura que lo sostiene.

La **discontinuidad** del tejido urbano es uno de los principales enemigos de la ciudad contemporánea para construir un sistema de lugares públicos que organicen y estructuren la ciudad similar al existente en la ciudad histórica.

A pesar de que la movilidad es la base de la ciudad contemporánea, no basta con asegurar el perfecto funcionamiento de circulación de mercancías, personas e informaciones, sino que se requiere definir un nuevo sistema de lugares públicos capaces de interpretar la complejidad de los actuales fenómenos urbanos. Sólo de esta forma la ciudad podrá ser reconocible y comprensible.

Y es que todo está cambiando demasiado rápido, como indica Mies⁵⁵: “incluso las funciones del edificio cambian constantemente, pero no por ello se lo puede demoler. Entonces, invirtamos el lema de Sullivan, según el cual “la forma sigue a la función”, y construyamos un espacio práctico y económico en condiciones de albergar funciones diversas” Aquí emergen otras características propias del no-lugar. Comienza un cambio radical de la arquitectura: se introduce el factor de la velocidad elevada que da lugar a la arquitectura del no-lugar como estanca al tiempo y a la memoria.

Así, se podría concluir expresando que la existencia del ser humano lleva ligada la existencia del no-lugar; produciéndose la búsqueda del lugar de manera continuada en la historia, sobre todo en la actualidad que pareciera se encuentra más lejano que nunca.

Y si bien es necesario reflexionar sobre las nuevas necesidades del ser humano, los nuevos ritmos, no se debe olvidar que la “prisa”, como nos comenta Morales (1999:18), en sus acepciones originarias, patentizaba las nociones de presión y prisión”.

⁵⁵ Norberg-Schulz, “Talks with Mies van der Rohe”.

2.1.4. Cambio.

“Cuando vives en la ciudad, aprendes a no dar nada por sentado. Cierras los ojos un momento, o te das la vuelta para mirar otra cosa y aquella que tenías delante desaparece de repente. Nada perdura, ya ves, ni siquiera los pensamientos en tu interior. Y no vale la pena perder el tiempo buscándolos; una vez que una cosa desaparece, ha llegado a su fin”. Paul Auster. *El país de las últimas cosas* (1994:11-12).

Paul Auster pone de manifiesto los continuos cambios que estamos experimentando en nuestra sociedad, donde todo ocurre de manera tan rápida que no se puede seguir el ritmo, indica la posibilidad de que la vida, tal y como la conocíamos ha dejado de existir, pero nadie es capaz de asimilar lo que ahora ocupa su lugar. Así, propone que todo se derrumbe para poder ver qué queda y si sobreviviríamos, pues no sólo desaparecen las cosas, sino también su recuerdo.

Como afirma Giannini, (1982:16) “nada parece permanecer lo mismo o en un mismo lugar, de un tiempo a otro tiempo. Nada, o a lo menos, casi nada de lo que pertenece a este mundo visible del que estamos hablando”. El autor recuerda que el cambio para Aristóteles es el poner en acto lo que estaba en potencia para ser algo. Y define como “cambio de algo en algo” a la “distancia” existente desde el “punto” en que comienza la realización de una posibilidad hasta el “punto” de su realización completa o actualización.

Si no existiera el movimiento local, el movimiento de aquí para allá de las cosas, si éstas permanecieran eternamente en su lugar y nosotros también, entonces nunca hubiera surgido la hipótesis de un espacio, como nos recuerda Giannini en las palabras de Aristóteles, quien continua diciendo “que el hecho de que allí, en ese vaso donde antes hubo agua, evaporada ésta, ahora hay aire o leche, ha inducido a pensar que también el “allí” tenía que ser algo distinto de las cosas que en él se sucedían: un receptáculo puro, como el del vaso” (1982:42).

¿Y qué pasaría si este movimiento, el movimiento local lo elevamos en su velocidad? Quizás el “lugar”, la noción de lugar se desvincularía también del espacio dando paso a la velocidad o al lugar fuera de lugar, al no-lugar o al sin lugar o al lugar dinámico....

¿Y si este de aquí para allá, perdiera las referencias del “aquí” y el “allá” por estar ambos en movimiento?, ¿entonces sólo se hablaría de movimiento, de velocidad, quedando los lugares relegados al olvido, a las nostalgias del pasado?

Sería como una estructura donde todos sus apoyos fueran móviles, sin ningún empotramiento, que oscilaría moviéndose, meciéndose en un vaivén infinito. Esa sería la denotación, la prueba física de que todo está en movimiento, a pesar de nuestros deseos de detener el tiempo, de fijar los instantes, de detenernos en un lugar, todo se mueve, cambia todo cambia, como canta Mercedes Sosa.

Recordemos a Heráclito: “no nos bañamos dos veces en el mismo río”. Todo está en constante devenir para Heráclito. Se podría decir que lo más constante es el cambio.

Contraria a esta propuesta de Heráclito está la escuela Eléata: escuela de filosofía situada en Elea, sur de Italia, en la que los eléatas no admitían el cambio ni el equilibrio entre opuestos.

Con lo que se puede especular que si todo se moviera, sin existir puntos de referencia fijos, más que cambios, que es pasar de una cosa a otra, se podría hablar de devenir como un llegar a ser de algo. Nótese que tanto en el cambio como en el devenir hay una transformación, pero en el cambiar se pasa de un objeto a otro mientras que en devenir el mismo objeto es el que se transforma. Así cuando una persona o una ciudad se dicen que cambian, está presente la otredad a la que han cambiado, mientras que si devienen se vislumbra lo que antes eran con relación a lo que son ahora.

Baudrillard en *Los objetos singulares*, expresa que la diferencia entre **cambio y devenir** es que las cosas que devienen son “raras” pues están expuestas al desconocimiento y a la desaparición, mientras que las cosas están hechas para cambiar, existiendo los dispositivos móviles, flexibles, aleatorios...y propone la concepción de una arquitectura a partir de la lógica informática, para que pueda llegar a manifestarse en cualquier otra parte. Quizás de ahí le venga la “rareza” a los llamados no-lugares.

Continua expresando Baudrillard (2006:69):“No es por dar lugar a la nostalgia, pero antes las ciudades terminaban por adquirir una especie de singularidad, mientras que ahora cambian ante nuestros ojos, a toda velocidad, en la confusión”.

También se recuerda la teoría atomista, donde Demócrito y posteriormente Leucipo que intentaron explicar sobre todo el movimiento y el cambio con su teoría atomista, basada en la existencia del vacío, como única condición fundamental para que exista el movimiento y el cambio.

Quizás en la actualidad nada permanece, es decir, todo cambia completamente, de forma que al no existir nada que permanece “todo se va al no-ser”, como expresa Aristóteles, y nuestra experiencia del cambio es “en masse”, global por lo tanto, si la llegamos a apreciar, es una experiencia de cambio muy brusca ya que “de golpe” todo se modifica.

Hay que remarcar en nuestros días, si bien no cambia todo de manera completa, la velocidad de los cambios es muy alta, con lo que nos estamos acercando a algo completamente nuevo, quizás a este “no-ser”. ¿Pero cuál es el límite, cuánto tiempo debe permanecer algo hasta cambiar, para que lo consideremos cambio? ¿Hasta que lo hayamos memorizado, retenido? ¿Hasta que lo podamos “tararear”?

Y si “la ciudad es una lucha contra el olvido”, como indica Duvignaud, si comenzara a cambiar más rápido todavía, ¿cómo recordar? ¿Deberíamos andar todo el día con un GPS para poder orientarnos? Si fuera todo un constante movimiento ¿entonces se “detendría el cambio” la mutación, como se entendería el cambio? Y cómo se pregunta Dilthey ¿qué es lo variable en el ente humano?

Es divertida la reflexión que hace Bégout cuándo afirma que los marginales futuros serán lo que no hayan adquirido la capacidad de *automovilidad* general (2008:75) “aferrándose a lugares que, para los otros seres emancipados del mundo, ya no significan nada”. Este autor destaca como el ser humano se ha convertido en (2008:72) “flexible, sin lazos y enteramente disponible para la **movilidad infinita**”, y sólo para ella, en el hombre que ha renunciado hace mucho a esa idea demasiado apremiante y anticuada: el lugar.”

También Debord afirma que (2008:cita71)”todo lo que el espectáculo presenta como perpetuidad se basa en el cambio, y debe cambiar al mismo tiempo que cambia aquello en lo que se basa”.

Y como espectáculos contemporáneos si tomamos el ejemplo del cine y el teatro, se puede entender como una dicotomía, si se toma de definición de Benjamin en *La obra de arte en su reproductibilidad técnica*, donde afirma que mientras el teatro conoce su emplazamiento, en el rodaje de una película no existe emplazamiento.

Esta dicotomía cine-teatro se puede extrapolar a lugar / no-lugar, ya que si existe emplazamiento en el cine, lo que sucede es que es simplemente un “telón de fondo”, que puede ser retocado: se puede cambiar, luces, colores, texturas, etc. al igual que sucede con la arquitectura. Por tanto, no es que no exista un emplazamiento, sino que se da una suerte de emplazamiento “mutable” o “cambiante”, es decir, un

emplazamiento acompañado de una movilidad que antes no conocíamos o se daba en un grado menor, apenas perceptible.

Así, el emplazamiento ha perdido importancia, ya que perfectamente se podría grabar una película entera en un subterráneo y después agregarle el decorado deseado y ¿con la arquitectura pasaría lo mismo?

Se podría decir que las condiciones de la arquitectura están cambiando, se le está incorporando el factor movimiento, cambio, a lo que en otras épocas era inmutable como las fachadas.

Y es que el lugar siempre ha estado asociado a un cambio continuo, pero quizás antes los cambios, al tener una velocidad menor eran menos evidentes que ahora donde al aumentar la velocidad todo cambia más rápido y pareciera que el lugar se ha perdido cuando lo único que ha sucedido es que se ha aumentado el movimiento.

Las investigaciones de Piaget, nos cuenta Norberg-Schulz, indican (1980:44) “que un mundo móvil ligaría al hombre a un estado “egocéntrico”, mientras que un mundo estable y estructurado liberaría su inteligencia. Un mundo móvil tampoco permitiría una interacción humana real”. ¿Es entonces por el aumento de movilidad por lo que el ser humano está siendo cada vez más egocéntrico?

En resumen, como afirma Giannini (1982:56): “el movimiento y el cambio tienen como fin la conquista del lugar propio en el Universo: la **conquista de la Unidad**. Conquista y reconquista perennes a causa del movimiento y del tiempo circulares.” Consistiendo la perfección, en que el movimiento lleva, “a través de la multiplicidad y de la corrupción temporales, al triunfo de una convergencia renovada, al triunfo de la unidad y del encuentro de los afines”.

2.1.5. Movimiento- reposo.

La filosofía oriental, como recuerda Maturana (2004:30), “se basa en la distinción entre **lo eterno y lo efímero** y nos invita a tomar el camino de la liberación de lo efímero para recuperar el eterno divino que todos poseemos”.

Somos efímeros y sin embargo necesitamos una envolvente, un cobijo duradero, que trascienda en el tiempo y que podamos recordar, albergar a su vez en nuestra memoria.

Por lo que se deben considerar dos posibilidades arquitectónicas, como indica Morales (1999:160), “las que conducen al aquietamiento del hombre, que convierten a la arquitectura en la técnica del estar, y otras, las que constituyen la *dynamis* de la arquitectura, que establecen su raíz en la frecuentación, es decir, en los empleos constantes, asiduos.”

Como se vio con Gabilondo, este vaivén del movimiento y del reposo de este *desear* ligado al movimiento donde ser tiende al *con-siderar* (*considerare*, contemplar las estrellas) ligado al reposo, a la quietud, sin embargo, como afirma Blanchot en *La escritura del desastre*, pareciera que en esta época el ser se hubiera desatado de su fijeza de ser, de tener esta referencia a una estrella deviniendo como cuenta Lévinas (2000:47) un “des-astro”, donde al sustantivo desastre le da un sentido casi verbal.

Así este “desastre” que denota una “falta de estrellas” y por tanto el estar inmersos en un *desiderare*, implica nuestro incesante desear o ir hacia las estrellas como continuo movimiento perdiendo, por tanto, la fijación.

Se podría especular que hemos pasado de ser peregrinos, entendiendo por tal como el vagar que define San Agustín para perder el apego al lugar en que se vive, a ser errantes en este tiempo vacío que “es el tiempo del error donde no hacemos más que errar porque nos falta la certeza de la presencia y las condiciones de un aquí verdadero”, como afirma Blanchot (1992:235). El autor afirma que errar viene de error, y que al faltar las condiciones de una verdadera residencia es necesario vivir en una especie de separación incomprensible, “exclusión de la que se está excluido de sí mismo” en una región que es la del error que conlleva a errar sin fin, existiendo la posibilidad “de ir hasta el fin del error, de acercarse a su término, de transformar lo que es una marcha sin fin en la certeza del fin sin camino” (1992:70).

Desde la mitología se encuentra el errar como el máximo castigo, pues implica la pérdida de raíces y la desvinculación al lugar, al mundo incluso a sí mismo; así Edipo, tras arrancarse los ojos, ordena a Creonte que lo expulse de la ciudad para vagar sin fin hasta la muerte dándose la mayor condena. También recordar el errar de Caín tras el sentimiento de culpabilidad por dar muerte a su hermano Abel.

Así, con este deambular sin fin por el mundo al no poder habitarlo, se podría plantear que estamos volviendo a ser errantes, a no saber dónde reposar, dónde descansar ni de qué. Un dónde que se halla cada vez más lejano que más que un lugar es un *sinlugar*.

Con lo que de un peregrinaje, como lugares en los que se establecen *deambulaciones* continuas, estamos pasando a una movilidad mayor que nos recuerda a la propuesta de *Walking city* de Archigram (1964).

¿Qué pasaría si todo se moviera incluso nuestras viviendas? El despertar cada mañana en un sitio distinto ¿cómo sería ese devenir para el ser y para la arquitectura?

¿Sería quizás tener todo el territorio, recorrer toda la superficie terrestre y el firmamento y sin embargo todo se escaparía a la vez?



Imagen: *Walking city* de Archigram.

Fuente: http://www.archigram.net/projects_pages/walking_city_6.html

Un ejemplo más “acotado” de esto mismo son las mingas de Chiloé, que consisten en el desplazamiento de las casas de un lugar a otro, ¿Cómo analizar este hecho: Como el reposo en movimiento o el movimiento en reposo?

Sugere el cómo la casa permanece, pero al día siguiente al abrir la ventana tu paisaje es otro cambia el exterior, dentro del mismo interior, de la misma casa.

En realidad cada día nuestro paisaje es otro, es otro panorama, otra mirada distinta e incluso nosotros también somos otros, también vamos cambiando: el tiempo va surcando nuestra piel y alma y todos y todo lo que nos rodea.

¿Un cambio dentro de un cambio? ¿Cambio del cambio?

¿Y qué pasa con las casas rodantes, casas en continuo movimiento? “la heterotopía por antonomasia” diría Foucault, al igual que los trenes o mejor todavía los barcos o aviones, digo mejor todavía porque su vinculación con la tierra es más lejana.

La vida es como una minga en la que participamos todos, dicen los chilotas.

Se podría hablar del paso de lugares **estáticos** como lugares de permanencia a lugares **extáticos** como lugares que buscan el éxtasis, el deseo implicando con ello el movimiento.

Una de las causas por las que se imprime el movimiento en las ciudades, como indica Sennett en *Carne y Piedra*, son los descubrimientos de Harvey sobre la circulación de la sangre y la respiración, que en el siglo XVIII son inferidas por los planificadores a la ciudad.

Si la casa, “corresponde a la *maison* o mansión que denota la *mansio*, el centro de quietamiento y remanso” (Morales. 1999:163), con el Movimiento Moderno este reposo da un giro al movimiento que era una de las características más celebradas por sus seguidores, quienes logran infundir el recorrido tanto interior como exterior en la arquitectura convirtiéndola en un espacio para la movilidad.

Con el aumento de movilidad, comienzan a escucharse con más fuerza los susurros del vacío que conduce a los espacios indeterminados, a los no-lugares como la aspiración a lo que no está, a lo que no tiene relación con nada, a lo que estando en presencia nos denota una ausencia, un ser sin ser. Una arquitectura que quiere abarcar al infinito y se le escapa el presente, el ahora ocupado en mirar sólo el futuro.

Y desde el momento en que la movilidad de los capitales y de las personas se convierte en el valor esencial para la realización de una tarea, como indica Bégout (2008:79) “todos los lugares por los cuales se supone que ese valor transita e incluso se instala pierden automáticamente su sentido de habitación”.

Aquí entra en juego el arquitecto cuya tarea demiúrgica persigue los más altos objetivos “sólo al alcance de las divinidades”, como indica Azara, ya que tiene como tarea la creación de un espacio para la vida, donde los seres humanos puedan estar. Arquitecto cuyo máximo desafío en estos días es ofrecer lugar, pero no un lugar cualquiera, sino un lugar donde se está bien, que es el significado último del habitar.

Recordemos que las palabras “residencia”, “protección”, “paz” y “libertad” en un origen pertenecían a conceptos unidos y todo parece indicar que todavía es éste el caso, como afirma Norberg-Schulz (1980:45), quien indica que la “libertad presupone seguridad y la seguridad sólo es posible mediante la identidad humana de la que el espacio existencial es un aspecto”.

Se pone de manifiesto la importancia del equilibrio entre el reposo y el movimiento, que deben coexistir con nosotros y nuestras arquitecturas.

Movimiento y reposo que se pueden observar como una secuencia en una ciudad: así la calle sería el espacio del tránsito a mayor velocidad, la de los coches, motos; seguido por las aceras por donde caminan los peatones, y tras esto se va pasando a sectores de reposo, los bares, oficinas, comercios hasta llegar a las viviendas y específicamente a los dormitorios donde encontramos el reposo más prolongado durante el día.

Del movimiento al reposo igual que cuando nacemos y vamos creciendo donde somos puro movimiento hasta que llegamos a la muerte, proceso que se puede resumir como una degradación del movimiento hasta llegar al reposo absoluto. Muerte que suspende la relación con el lugar.

Al igual que se suspende la relación con el lugar al estar en pleno movimiento, como el espacio libre e indefinido del errante que al no saber a dónde ir, se disuelve el vínculo topológico en el *horror vacui*, aunque posea un mapa es, como afirma Faulkner en *Luz de agosto*, “como si no perteneciera a ninguna ciudad, como si no tuviera una calle, un muro, ni siquiera un puñado de tierra donde sentirse en casa” (citado en Bégout. 2008:84).

Es importante advertir, como indica Morales que (1999:196) “la noción de **ambular** es asociable al latín *ambio* –del que deriva *ambitus*–, que en su sentido original indica “el camino que da la vuelta a””. Por tanto, el ámbito, término con el que desde la arquitectura se indica un “espacio comprendido dentro de límites determinados”, denota, el espacio *recorrible*, en el que podemos “dar una vuelta”.

Así, la arquitectura debe integrar en su esencia el reposo y el movimiento, debe ser capaz de permanecer inmóvil, serena, tranquila dándonos la posibilidad de un lugar desde donde el reposo apreciemos el movimiento del existir, desde la quietud nos produzca la inquietud del ad-mirar.

No es fácil el llegar a esta armonía entre el movimiento y el reposo, a nosotros seres “cuyo objeto único y perpetuo del alma es lo que existe: lo que fue y ya no es, lo que será pero aún no, lo posible, lo imposible, he aquí el quehacer del alma: ¡pero nunca, nunca lo que es!”, como expresa Valéry (2004:110).

De ahí la importancia de llegar a una estabilidad que se consigue al estar, que es levantar una residencia, como afirma Azara, quien prosigue indicando que es “gracias al levantamiento de estas estancias que el ser humano se vuelve estable, quien era hasta entonces sombra, un alma en pena deambulando por un espacio indiferenciado, como los muertos, como los que han dejado de ser, o no han sido nunca nada. Era un ser maldito, que no hallaba reposo. Andaba sin meta, sin saber hacia dónde ir, pues no había un lugar donde ir. Mas al fijar su residencia, se aquieta, se asienta. Deja de transitar, de huir siempre, de estar en un permanente estado de fuga, mudando cada día. Ya no “es” un

“ser” fugaz, transitorio, mudable, que pasa sin dejar huella, sin dejar marca en la tierra: un fugitivo, perseguido por no se sabe que cólera o maldición divina. Ya no es inestable. Adquiere, por el contrario, todo aquello de que lo fugaz carece: **la permanencia del ser**” (Azara.2005:117-118).

Residencia para anudar los puntos de anclaje que viajan sin aferrarse a un lugar verdadero donde el tener lugar se está esfumado del recuerdo de lo posible.

Tensión entre la totalidad y la estructura básica que nos muestra que la vida es a la vez “constancia y cambio” para emplear la expresión de Giedion”.

Movimiento y reposo que coexisten, pues incluso en Venecia, que sin tener en cuenta a los turistas, pareciera una ciudad inmóvil, pues no hay tráfico y sus calles te hacen sentir en otra época de quietud de sosiego, sin embargo, al mirar con detención a las góndolas denotan con su continuo vaivén, movimiento basculante que se puede percibir al cerrar los ojos e incluso escuchar, el cual nos lleva de vuelta a darnos cuenta de que el movimiento siempre nos acompaña.

Así, como indica Houellebecq, “es muy fácil ahora situarse en una posición estética con relación al mundo: basta con dar un paso a un lado. Y, en última instancia, incluso este paso es inútil. Basta con hacer una pausa; apagar la radio, desenchufar el televisor; no comprar nada, no desear comprar. Basta con dejar de participar, dejar de saber; suspender temporalmente cualquier actividad mental. Basta, literalmente, quedarse inmóvil unos segundos” (2005:72).

Es curioso que la imagen del movimiento no pueda ser representada sino en reposo. Y también que la imagen fija no tenga reposo, pues no establece nada, como indica Blanchot (1992:248) “es la posición de lo que permanece porque le falta el lugar (la idea fija no es un punto de partida, una posición desde donde uno podría alejarse y progresar, no es comienzo, sino recomienzo)”.

¿Pero que es la permanencia, cual es la diferencia entre el reposo y el movimiento? 5 minutos de estar parado pueden ser una permanencia o un movimiento. Quizás el reposo está unido a adentrarse en algo, aunque sea por un instante, a fundirte con lo que te rodea...a olvidarte de ti, es estar en el ahora, en el presente *l'ici et le maintenant*, **el aquí y el ahora**. Mientras que el movimiento implica una búsqueda del futuro un “ir-hacia” un pensar en el allá y no en el aquí.

Movimiento y reposo que como la distinción entre fondo y figura, es base de nuestras representaciones, por donde nos adentramos buscando el camino entre la figura y el movimiento y entre la forma y el modo de generarla. Sensación, que describe Houellebecq como “casi hipnótica que nos invade delante de una forma inmóvil engendrada por un

movimiento perpetuo, como las ondas estacionarias en la superficie de un charco” (2005:22).

Todo un reto sería la propuesta de detenernos, en este mundo que va a una velocidad cada vez más acelerada, para poder avanzar. Aunque es el reposo el que nos incita a movernos, pues la tierra es redonda y no podemos ver lo que hay detrás del camino, lo que implica un continuo ciclo del movimiento-reposo.

Cerramos por un instante los ojos para tantear o buscar algo, tal y como lo hacemos al buscar algo en la oscuridad: inmediatamente comenzamos a tantear a ir tocando poco a poco las superficies. Pero si observamos este gesto, esta manera de tentar advertimos que nuestra mano va saltando, descubriendo poco a poco las superficies que se encuentra.

Es como ir recordando lugares, ir investigando tanteando los lugares, por eso se hace con quietud, posando brevemente la mano en un lugar y después con una especie de “salto” moviéndola a un lugar próximo a este para, gracias al percibido anteriormente ir reconstruyendo la totalidad desde los fragmentos.

Es un ir a tientas, un descubrimiento de los pequeños fragmentos, de los distintos lugares para llegar a la imagen de la totalidad que teníamos con la luz. Este posar la mano poco a poco, es el ir captando los lugares que se hace de manera continua aunque examinando cada lugar. No hay un recorrido, sino una estancia en cada porción de la totalidad que queremos re-componer.

Esta es la diferencia entre el lugar, que requiere un momento de detención, de quietud, de búsqueda para con la totalidad, y entre el no-lugar que es un fluir, como si, siguiendo con el ejemplo anterior, deslizáramos la mano, sin detención en busca de algún objeto, claramente con el movimiento nos sería más difícil percibir lo que vamos tocando, diferenciar unos objetos de otros e incluso se corre el riesgo de que al estar inmersos en el movimiento se nos olvide el objeto de búsqueda.

2.1.6. Flujos.

“Todo es ritmo, todo el destino del hombre es un solo ritmo celeste, igual que cada obra de arte es un ritmo único, y todo oscila de los labios poetizantes del dios...” Hölderlin. (Citada en Agamben.2000:153)

Como comenta Agamben la palabra “ritmo” (2000:161) “viene del griego ρεω, “transcurro, fluyo”. Lo que transcurre y fluye lo hace en una dimensión temporal, transcurre en el tiempo. Según la representación habitual, el tiempo no es otra cosa que el puro fluir, el incesante sucederse de los instantes a lo largo de una línea infinita”.

¿Será el intentar adaptar la arquitectura a los flujos uno de los inicios de los no-lugares? ¿Serán los flujos la “esencia” de la arquitectura de hoy en día? Nótese la doble vinculación de los flujos con la conexión y el aislamiento, pues, como se veía con la velocidad, con el aumento de flujos se produce un aumento en la velocidad que produce además de conexiones también desconexiones formándose edificaciones aisladas.

También nosotros mismos somos básicamente un tubo, como expresa Amélie Nothom en *Métaphysique des tubes*, pues comemos y después nos desprendemos de lo comido, pero lo que nos hace ser más que unos flujos y re-flujos por donde circulan alimentos, sangre, etc.....es ese “algo más” que al igual que a la arquitectura nos hace darnos cuenta de la posesión de un alma que nos eleva traspasando los límites físicos.

Se podría especular que si el sentido es intrínseco a la actividad, según Aristóteles, entonces el *telos* de la arquitectura nos ha sobre-pasado, si su fin último es el dar cobijo al ser humano. Así, se ha pasado del cobijo con lo existente, lo perteneciente al lugar a la ordenación del cobijo (formación de ciudades), y al cobijo como algo secundario lo restante a los flujos, donde la forma se difumina.

Houellebecq afirma que la arquitectura contemporánea “debe ser considerada como un enorme dispositivo de aceleración y de racionalización de los desplazamientos humanos; su ideal, en este aspecto, sería el sistema intercambiador de autopistas” (2005:56).

Es importante subrayar el hecho que los flujos, como las autopistas, no conducen nunca a una meta, más que un llegar son un recorrer, un atravesar todo. Flujos que cada vez toman más presencia en la arquitectura “aislándonos” entre un “falso piso” y un “cielo falso” estando cada vez más lejos de la tierra y del cielo rodeados por flujos que nos conectan y nos separan a la vez ¿se podría decir que estamos en un “falso lugar” también? ¿Cómo será la ciudad del mañana?

Manuel Castells con su obra en tres volúmenes de *La Era de la información*, publicada en 1996 y revisada en 1999 sigue siendo un referente importante para constatar los cambios

sucedidos con internet a partir de la década de los 90, y cuyas líneas siguen siendo de gran interés y actualidad.

En el primer volumen, *La sociedad red*, define como tal a “la estructura social resultante de la interacción entre organización social, cambio social y paradigma tecnológico” (2006:21). “Una sociedad red es aquella cuya **estructura social está compuesta de redes potenciadas por tecnologías de la información y de la comunicación basadas en la microelectrónica**” (2006:27). Donde define:

- **Estructura social**, como aquellos acuerdos organizativos humanos en relación con la producción, el consumo, la reproducción, la experiencia y el poder, expresados mediante una comunicación significativa codificada por la cultura.
- **Red**, como un conjunto de nodos interconectados.
- Y **nodo** como el punto de intersección de una curva. Una red no posee ningún centro, sólo nodos.

Castells expone que la red es una estructura común a cualquier vida, no sólo de nuestra sociedad. Y comenta que la fuerza de las redes está en su “flexibilidad, adaptabilidad y capacidad de auto-regeneración”. Define a la sociedad red como no innovadora, siendo lo nuevo su alcance global y su arquitectura en red.

Según el autor, las características específicas de este nuevo sistema de información, lo diferencian de la época histórica previa por (2006:34):

- Su capacidad autoexpansiva de procesamiento y de comunicación en términos de volumen, complejidad y velocidad.
- Su capacidad para recombinar basada en la digitalización y en la comunicación recurrente;
- Su flexibilidad de distribución mediante redes interactivas y digitalizadas.

El autor pone de manifiesto que la virtualidad es una dimensión fundamental de la realidad de todo el mundo. Y nos hace abrir los ojos ante una sociedad que está construida en torno a flujos de todo tipo: de capital, imágenes, sonidos, símbolos, de mercancías, de bienes y también de personas. Siendo los flujos no sólo un elemento de la organización social, sino la expresión de los procesos que dominan nuestra vida tanto económica, como política y simbólica.

Según Castells, “cuando más comunicación existe en el espacio electrónico más se afirman las personas a su propia cultura y experiencia en sus localidades” (2006:59).

Desde mi modo de ver, pienso que es al contrario, cuanto más se afirman al espacio electrónico las personas, más relacionadas están con el mundo global, que con su propia cultura. Hoy en día hay mucha gente que pasa más tiempo en el “mundo virtual” que en el “mundo real”, que si bien no dejan de ser ambos: mundos que están en este, con el mundo

virtual se produce una especie de conexión con lo intangible, con el todo, el tener todo al alcance de la mano, como una de las características de la sociedad de esta época.

Castells indica que lo que caracteriza a la sociedad red, que coexiste con formas anteriores, es **el tiempo atemporal y el espacio de flujos**.

Distingue entre **espacio de flujos**, que no está situado fuera del espacio, estando constituido por nodos y redes, o lugares conectados mediante redes electrónicas a través de las cuales circulan los flujos de información que aseguran la simultaneidad de las prácticas procesadas en este espacio. Y **espacio de lugares**, donde la contigüidad de la práctica, el significado, la función y la localidad están estrechamente interrelacionados” (2006:66), a diferencia del espacio de flujos donde los lugares adquieren su significado y función mediante el “papel nodal” que desempeñan, según la red a la que pertenezcan.

El espacio de la sociedad red está construido mediante la articulación de tres elementos: “los lugares donde se localizan las actividades (y la gente que las ejecuta), las redes de comunicación material que vinculan estas actividades, y el contexto y la geometría de los flujos de información que desarrollan las actividades en términos de función y significado. Éste es el espacio de flujos” (2006:66).

La hipótesis de Castells es que (2006:70) “la cultura de la sociedad red es una cultura de protocolos de comunicación entre todas las culturas del mundo, desarrollada sobre las bases de una creencia común en el poder de las redes y de la sinergia obtenida al dar y recibir de los demás.”

Pone de manifiesto de esta sociedad de la información o del conocimiento, no que no se haya tenido antes, pues han sido siempre fuentes esenciales de productividad y poder, sino que esta nueva tecnología hace emerger una nueva estructura social a partir de tecnologías electrónicas de comunicación, de redes sociales de poder, caracterizándose por su estructura social en red y el conjunto específico de relaciones implicadas.

Es importante esta constatación de Castells, de estas nuevas formas de sociedad para que, desde la arquitectura, también se pueda reflexionar acerca de este fenómeno y poder ofrecerles un lugar ¿nuevo lugar?

Por ejemplo, hay que destacar que quizás este fenómeno de red o de globalización, que desde la individualidad se puede acceder a la totalidad, en la arquitectura contemporánea se materializa con el elevado número de edificaciones tanto de uso individual como macro-colectivo, dos tipologías opuestas que se dan con gran frecuencia caracterizando nuestros días este fuerte contraste.

El autor propone olvidar la noción de sociedad de la información o del conocimiento y reemplazarla por **sociedad red**.

Este concepto de sociedad red cambia el énfasis de la transformación organizativa y la aparición de una estructura social globalmente interdependiente, ayudándonos a definir el dilema fundamental de nuestro mundo sobre el dominio de los programas de una sociedad global de poder o por el contrario una red de culturas que sea interactiva estando unificada por la común creencia del valor del compartir.

Es interesante este lugar virtual donde se reúnen millones de individuos liberados de las restricciones de la geografía y unidos por comunes intereses sin estar anclados a un lugar concreto. Con lo que se subraya la característica del no-lugar cuya principal característica no es territorial, sino relacionado con la circulación, los flujos.

Esto también se puede ver reflejado en el ámbito de la arquitectura en lo que Augé denomina los no-lugares, que define como espacios del anonimato. Desde la concreción física en la arquitectura, se puede especular que estaría ligado a esta concepción de red de la importancia de compartir intereses sin estar ligado a un lugar concreto lo que se ha definido como no-lugares, es decir, como lugares sin ataduras físicas, principalmente, a lo que le rodea, pareciendo flotar en ese espacio virtual que trasciende al espacio físico relacionándose más que con el lugar concreto, dónde se ubica, con todos los lugares y por extrapolación con todas las personas. Lugares-flujos: tanto de información y mercancías como de personas.

Por lo que los no-lugares, entendidos como espacios de tránsito, son lugares que se han adaptado a los flujos múltiples. Arquitectura como nodo de estos canales por donde circulan los flujos. Se podría considerar al rey de los no-lugares a la red informática, pues claramente aunque ocupe un sitio físico, es una red a la que puedes acceder desde todos los sitios y a la vez no está allí.

Interesante el concepto de red como la no-existencia de centro sino de distintos nodos. Se podría hacer un paralelismo a la ciudad de nuestros días. Pudiéndose establecer la ciudad como red y la arquitectura como nodos.

Así, los centros se han dispersado, de ser una ciudad en torno a un centro nos hemos quedado sin centro, des-centrados, o mirándolo con una óptica más positiva se podría decir que tenemos múltiples centros, se revisará este tema más adelante.

Ejemplos de estos nuevos espacios de flujos los tenemos en nuestros aeropuertos, centros comerciales, etc. Se propone la Mediateca Sendai de Toyo Ito (1995-2001), como ejemplo de la reflexión de los flujos en arquitectura. Situada a 300km al norte de Tokio, el arquitecto apuesta por la transparencia al estar frente a una importante arboleda para tener una apertura visual hacia ella y se sirve de la forma de los árboles para constituir su estructura, no sólo de cargas, sino de comunicaciones del edificio que atraviesan las plantas y sobresalen por el techo.

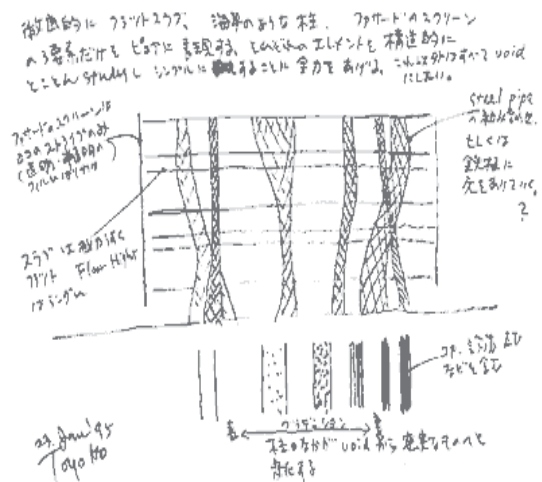


Imagen izquierda: Mediateca Sendai de Toyo Ito.

Fuente: <http://www.universoarquitectura.com/wp-content/uploads/la-mediateca-sendai-de-toyo-ito.jpg>

Imagen derecha: Croquis Mediateca Sendai. Toyo Ito. Fuente:

http://miraquecosa.files.wordpress.com/2009/03/sendai_00_diagrama.jpg

Junto con Kazuyo Sejima, Karim Rashid y Ross Lovegrove, principalmente, consiguieron un espacio transparente rozando la “desmaterialización” donde se destaca la importancia en las conexiones y los flujos, ya no solo en su sentido horizontal sino elevándolos a la vertical, tanto de la luz como de las personas y la información materializados a través de pilares tubulares de sección variable que se abren y cambian de forma como fluyendo a través de los distintos tipos de luz, información y cargas que conectan y transmiten.

Obra que materializa la esencia de los flujos y de su pensamiento, a la que de manera general denomina “arquitectura de límites difusos” y define como “un edificio que se alza en el espacio y que tiene ese carácter transparente, homogéneo y flotante” (Ito.2006:26).

Ito sigue definiendo a *La arquitectura de límites difusos*, en su libro homónimo, como la que tiene “límites blandos” pudiendo reaccionar ante el entorno natural, funcionando como un sensor al igual que la piel humana y tan sensible como ésta. Una arquitectura dotada de un “carácter flotante” para responder a las necesidades efímeras de las comunicaciones electrónicas, permitiendo cambios temporales dotándola de la flexibilidad necesaria de la “sociedad flotante” actual, donde es esencial suprimir los límites basados en la simplificación de funciones estableciendo relaciones de superposición entre los espacios.

Así, reclama una arquitectura capaz de alcanzar la transparencia y homogeneidad pero haciendo posible al mismo tiempo, la emergencia de los rasgos del lugar.

Afirma Toyo Ito que en la “arquitectura de límites difusos” cuando el espacio flotante interactúa con el fenómeno de una arquitectura que en su límite conduce al vacío, aparecen lugares diferentes por la acción de varias corrientes. “un espacio con una malla transparente y homogénea donde los eclipses aparecen a través de lo flotante, será un espacio donde las personas recobrarán la sensación de estar realmente vivas” (2006:30).

2.2. De la ciudad ontológica a la ciudad óptica.

“La ciudad parece estar consumiéndose poco a poco, pero sin descanso, a pesar que sigue aquí. No hay forma de explicarlo; yo sólo puede contarlo, pero no puedo fingir que lo entiendo” .Paul Auster. (1994:33).

Últimamente los no-lugares pululan incesantes en el aire, en boca de todos, pareciera que se habla más de los no-lugares que de los lugares. Desde artículos de revistas de fin de semana, hasta en exposiciones, cine, etc. los no-lugares se han convertido en un término de moda, sugerente para nuestros días.

Desde la publicación del libro de Marc Augé, *los no-lugares* han tomado una presencia que es interesante de analizar. Y es que quizás nos sentimos identificados con estos no-lugares que Augé, que por oposición al lugar, los define como un “espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico” (1992:83).

Augé los presenta como característicos de la *sobremodernidad*, pero al igual que la racionalidad se sirve de la irracionalidad para constituirse como tal, también los lugares se sirven de los no-lugares para constituirse como tales. Si se revisan antecedentes, se puede comprobar que los no-lugares han existido desde que hay lugares.

Uno de los ejemplos más contundentes de no-lugares antes de la época actual es el de Tomás Moro, como se vio más arriba, quien ya en 1516, nos hablaba de *Utopía*, que significa no-lugar, y que implica la meta de un estado ideal al que no se puede llegar.

Moro se refería a un no-lugar como un lugar inexistente y por lo tanto inaccesible, a diferencia de Augé que plantea que se ha llegado a los no-lugares, se han alcanzado y aún más: han invadido nuestras ciudades. Para Augé los no-lugares son tanto « las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta” (1992:41).

Por tanto, se puede plantear que mientras los lugares en la arquitectura están referidos a las personas, teniendo, por tanto, un carácter “**remisional**”, es decir, remitidos o plegados hacia el ser humano, donde éste se siente integrado, como parte-de; Quizás esta ausencia de remisión hacia el ser, este sentimiento de estar fuera-de se le podría atribuir al no-lugar.

Un precedente a destacar sobre la importancia del ser humano en la arquitectura es el que sienta Norberg-Schulz en su libro, “Existencia, espacio y arquitectura” al preguntarse: “¿Qué es entonces, lo que tenemos que pedir al espacio arquitectónico para que el hombre pueda seguir llamándose “humano”?” (1980:135). Pregunta a la que responde con la petición de una “estructura representable que ofrezca abundantes posibilidades para la identificación”,

definiendo la tarea del arquitecto como “ayudar al hombre a encontrar un sitio existencial donde sentar el pie concretizando sus imaginaciones y fantasías soñadas”.

Pero pareciera que este sitio existencial estuviera cada vez más lejos del ser humano. Si se toma como ejemplo un supermercado, “el verdadero paraíso moderno” (2005:37), como lo describe Houellebecq, se puede apreciar claramente que todo está diseñado para el producto, para el objeto de compra. Desde su estratégica ubicación en las estanterías, que iluminadas con el mínimo consumo deben mostrar el máximo “esplendor”, hasta el encuentro del producto con el consumidor: su colocación “a la mano” donde el espacio sólo dirige la vista hacia estos objetos y no-vistas hacia el exterior, subrayando esta no-relación con el exterior para evitar la distracción del consumo. Todas las medidas están cuidadosamente planificadas, como el ancho entre pasillos donde caben dos carritos justamente para acotar con precisión la distancia objeto-comprador, distancia que incluso se hace menor pues los carritos están diseñados para chocarse literalmente contra los productos, por si después de todas las estrategias anteriores, se quedaran sin ser vistos los actuales “objetos de deseo”.

“Polivalentes, neutros y modulares, los lugares modernos se adaptan a la infinidad de mensajes a los que deben servir de soporte. No pueden permitirse emitir un significado autónomo, evocar una atmósfera concreta; por lo tanto, no pueden tener belleza ni poesía; ni en general, el menor carácter propio. Despojados de cualquier carácter individual y permanente, y con esta condición, están preparados para acoger la pulsación indefinida de lo transitorio”. Michel Houellebecq. (2005:58).

Los flujos asociados al desplazamiento de personas y de comunicación, lo más rápida y expedita posible para dejar paso a los próximos usuarios y, por sobre todo: la economía, es lo que prima, es el “fin” de la mayoría de las arquitecturas de nuestros días.

Porque, qué sucedería si se analiza en profundidad un piso o departamento de los que se proyectan “en masa o en serie”, ¿se podría decir que están pensados para el ser humano?, ¿Qué se han “construido desde el habitar” o desde la economía?

Otra consecuencia de este fuerte desplazamiento del ser hacia la economía, sumada a la abundancia y rapidez de información que en todo momento nos rodea, es la característica narcisista que se le ha atribuido al ser humano en esta época. “El narcisismo designa el surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo” (Lipovetsky. 2002:50) del ser que se está mirando cada vez más hacia sí mismo. Pero curiosamente en la arquitectura está sucediendo algo similar; la mayoría de los “objetos arquitectónicos” van emergiendo en las ciudades mirándose, observándose única y exclusivamente a sí mismos, quedando como “utopía” el “hacer ciudad”, el ir tejiendo un territorio común, quizás como respuesta de este privilegio del ente por encima del ser.

A partir de la definición de ente y ser que enuncia Heidegger en su obra *Ser y tiempo*, donde “**Ente** es todo aquello de lo que hablamos, lo que mentamos, aquello con respecto a lo cual nos comportamos de ésta o aquella manera; ente es también lo que nosotros mismos somos, y el

modo como lo somos. El **ser** se encuentra en el hecho de que algo es y en su ser-así, en la realidad, en el estar-ahí, en la consistencia, en la validez, en el existir (*Dasein*)” (2005:30); Podemos hacer una extrapolación del concepto **óntico**, referente al ser y **ontológico**, referente al ser de los entes, para hablar de la transformación que han sufrido la mayor parte de las ciudades hoy día pasando de ser ontológicas a ónticas.

Ha contribuido a este paso un “cambio de escala”, del que habla también Augé, donde el mundo es cada vez más una ciudad y la ciudad cada vez más un mundo. Donde las ciudades han dejado de ser antropocéntricas, es decir, han dejado de ser pensadas para el *Dasein*, para el ser del ente, pasando a estructurarse en función de los entes: los flujos, principalmente, entendiendo como tales las carreteras, autopistas, etc.

Es paradójico que en esta sociedad donde parece que todo está tan cerca, sin embargo, el individuo se siente más aislado que nunca. Y es que a pesar de poder conseguirlo todo con un simple “click”, a la vez vivimos separados por miles de flujos y situados en medio del falso cielo y el falso techo, estamos cada vez más lejos. Curiosa esta distancia que por su gran cercanía se transforma en aislamiento. Aislamiento de seres humanos y aislamiento de arquitecturas del no-lugar que surgen como islas inconexas en las ciudades haciendo emerger con más fuerza una tendencia de la arquitectura hacia una “**sinlugaridad**” del lugar.

“La ciudad gusta de ocultarse en las imágenes que ofrece de sí misma. Pero, aunque oculta, y aunque se nos oculta, reside en ellas, en el lugar de la no-residencia. Parece como si ya no hubiera ciudad más allá de nuestros ojos. Pero la ciudad, que es una imagen, reside también en ella, en nuestros ojos. Esto es, allí donde nosotros no residimos ni podemos residir”. José Luis Pardo. (1992:245-246).

Como una idea, un concepto, que venía de estados ideales, políticas, príncipes, lugares inaccesibles, inexistentes, se está materializando en nuestros días en forma de no-lugares, convirtiendo las ciudades en lugares de escape, islas que existen físicamente en las ciudades y van creciendo a un ritmo desbordante. La arquitectura de los no-lugares es una arquitectura atractiva, sugerente, unida con la velocidad de nuestros días, pudiéndola definir como una arquitectura utópica ya que es estanca al tiempo y a la memoria.

Por eso, se podría plantear que el aumento que se ha producido de no-lugares lleva asociada una transición de arquitecturas ontológicas hacia *arquitecturas ónticas*, es decir, un paso donde el ser ya no es la remisión principal, sino el ente, la economía **principalmente**.

Así, más que del paso de la *physis* a la *polis* y de la *polis* a la metrópolis como lo plantea Tafuri y DalCo (1972); en términos más genéricos se puede considerar el surgimiento de una ciudad “**existintiva**”, más que de una ciudad “**existencial**”⁵⁶, es decir, más relacionada con lo óntico que con lo ontológico. Ya que en “toda ontología, por rico y sólidamente articulado que sea el sistema de categorías de que dispone, es en el fondo ciega y contraria a su finalidad más propia si no ha aclarado primero suficientemente el **sentido del ser** y no ha comprendido esta aclaración como su tarea fundamental” (2005:34).

⁵⁶ Rivera, Jorge Eduardo. En Notas del traductor de Ser y tiempo Heidegger. (2005:456).

2.3. De la quintaesencia de la arquitectura a la globalización:

Este punto se ha dividido en tres partes, que son las siguientes:

- 2.3.1. Interior – exterior.
- 2.3.2. Clonación arquitectónica.
- 2.3.3. De lo con-céntrico a lo des-centrado.

2.3.1. Interior- exterior.



Imagen: Clemente Susini, Venus desventrada, 1781-1782. Escultura en cera. Museo della Specola, Florencia.

Fuente de la imagen:<http://www.raco.cat/index.php/Millars/article/viewFile/169295/221590>

Interior que estando afuera deja un vacío en el adentro, tal como se pone en evidencia en la *Venus desventrada* de Susini.

“La belleza del cuerpo se halla por entero en la piel”, afirma Didi-Huberman (2005:73), pues si se viera lo que hay bajo ésta: “¡cómo podemos desear estrechar entre nuestros brazos a un simple saco de excrementos!”

La fina capa entre el interior y el exterior es una de las nociones de lugar, que permite el equilibrio de los cuerpos en afinidad, o en contacto, como define Aristóteles al límite⁵⁷.

Lugar, sin embargo, complejo de definir, de situar, pues si bien pertenece a un “límite inmóvil”, es difícil de captar, de delimitar, de encontrar esa chispa, ese momento de pasión en el que interior y exterior resultan conectados, donde pareciera que comprendemos todo y el todo es comprendido por nosotros. Es quizás un roce con el infinito, ese mirar hacia el cielo que describe Platón en el *Fedro* como la “cuarta forma de locura”, ese momento en el que el más allá está más acá, en nuestro interior abierto que forma parte de la totalidad.

⁵⁷ Aristóteles precisó que la envoltura límite, que es el lugar, no forma parte de lo que envuelve o lo envuelto, como el caso de la mano perteneciente al cuerpo, sino que está como desligada y no obstante forma parte de los dos. Así, lugar se identifica, como resume Muntañola, con la noción de “contacto como límite de dos cuerpos en afinidad, determinándose un equilibrio” (1974:20). Se subraya la importancia del “retorno a la noción de lugar” como indica el autor en *Topogénesis* (2000:7), continuación de su libro anterior, donde propone una ética de las lógicas espaciales entre lo que envuelve y lo envuelto –dentro de una estética- para que exista una solidaridad entre ambos posibilitando un intercambio social.

Somos seres limitados, afirma Blanchot pues “cuando miramos lo que está delante de nosotros no vemos lo que está detrás. Cuando estamos aquí, es a condición de renunciar a allá: el límite nos mantiene, nos retiene, nos empuja hacia lo que somos, nos vuelve hacia nosotros, nos aparta de lo otro, hace de nosotros seres apartados. Acceder al otro lado sería entonces entrar en la libertad de lo que no tiene límites. ¿Pero no somos acaso, de algún modo, esos seres liberados del aquí y el ahora?” (1992:124).

Esta es la condición del ser humano de poderse relacionar con cosas que lo apartan de otras cosas. Ahora bien, “**¿No podría haber un punto en que el espacio fuese a la vez intimidad y afuera?**”, se pregunta Blanchot (1992:126).

Al espacio interior del mundo Rilke lo denomina *Weltinnenraum*, que no es menos la intimidad de las cosas que nuestra intimidad afirmándose en su libre comunicación, la “fuerza pura de lo indeterminado”, como indica Blanchot (1992:126). Así, las cosas se transforman haciéndose interiores e interiores también a sí mismas, transformando, “lo visible en invisible y lo invisible cada vez más en invisible”, emergiendo la característica del espacio interior, como indica Rilke⁵⁸, como el que “traduce las cosas”, haciéndolas pasar del lenguaje exterior, extranjero, al interior adentro del lenguaje.

Pero surge una pregunta, ¿hasta dónde se considera la “envoltura límite” para la formación de un lugar? ¿Hasta qué distancia se puede considerar lugar? ¿Existe una relación alto-ancho? ¿Dónde radica la “distancia sociofísica”, como la distancia justa, crítica, ni mayor ni menor que posibilita una coexistencia?

Con lo que se pone de manifiesto la relevancia de la **sensibilidad**: “distancia inespacial”, ese **pliegue entre el interior y el exterior**, como describe Pardo (1992:34), que “ha de contener necesariamente una forma de la exterioridad (el espacio) y una forma de la interioridad (el tiempo)”. Esa capa superficial con dos caras o movimientos que es capaz de dar lugar a un interior y al desplegarse constituye un exterior, denominándose “experiencia” al conjunto de ambos movimientos.

Así, se destaca la piel como elemento que une y separa. Como afirma Didi-Huberman (2000:71):

“Entre “moi” et l’“espace”, il n’y a que ma peau”.

No podríamos ser sin piel, nuestros órganos se desvanecerían. Una edificación sin piel sería un exterior con pilares. Envoltorio, límite que no se parece en nada ni a lo interior ni a lo exterior, pero toca a ambos y a ambos separa configurando un todo.

⁵⁸ Rilke en uno de sus últimos poemas, dice que el espacio interior “traduce las cosas”. Citado por Blanchot (1992:131).

Piel⁵⁹, intermediaria entre interiores y exteriores globalizados, cada vez más similares. Superficie coherente, sensata ante dos espacios que se fugan imaginándose otros.

¿Por tener una piel más firme y transparente, más compleja y frágil -muros cortina-, que intenta traspasar la barrera interior-exterior, significa que seamos personas más claras o es justamente lo contrario: hemos llegado a este estado por nuestra gran opacidad?

En las edificaciones las pieles se alejan cada vez más de lo que recubren⁶⁰. Tanto en el exterior como en el interior, donde los falsos cielos, suelos, deben alojar cada vez más flujos alejándose de sus soportes respectivos. Lo que implica una mayor distancia entre la estructura y nosotros, ¿estaremos más alejados que nunca de la “estructura” original, más aísla-dos (cielo-tierra, interior-exterior)?

De aquí se deduce la importancia de los límites para que la arquitectura surja, para constituir el mundo del ser humano. Límites que comuniquen interior con exterior. Bachelard describe al ser humano como **ser entreabierto**, “puesto que se mantiene en el **constante vaivén** que oscila de su interioridad al contorno”⁶¹. De donde emerge la arquitectura como conexión de interior-exterior, siendo la puerta la materialización de esta comunicación posible entre lo interno y lo externo, puerta que se abre o se cierra y que al igual que Jano, su doble rostro significa tanto el exterior como el interior, la posibilidad de entrar o salir.



Imagen: Jano, el dios romano de las puertas, los comienzos y los finales.
Fuente: <http://www.arqweb.com/arkho/Janus.gif>

Pero, ¿qué pasaría si todos los elementos exteriores que conforman una fachada fueran puertas? ¿O todos los elementos interiores? De nuevo confusión de límites, de interior-exterior, características actuales que se dan en la arquitectura, como indica Nouvel cuando afirma que trata de crear un “espacio que no sea legible” (2006:14), “que el edificio no se encuentra entre el observador y el horizonte sino que está inscrito en el horizonte”, jugando a creer en otra cosa que en lo que se ve.

⁵⁹ Es interesante el libro publicado online “piel.skin” de Ethel Baraona que propone diversos proyectos, desde interiores inteligentes, hasta pieles que dialogan directamente con exteriores provocadores, donde a través de google-earth se puede llegar a cada uno de los emplazamientos y viajar por su entorno. (Citado en El País, 13/05/2008. *Arquitectura en un libro sin papel*)

⁶⁰ Cabe señalar el logro de algunos edificios con doble piel que son capaces de una mayor adaptación al interior y al exterior, como es el caso de las torres siamesas de Alejandro Aravena. (ARQ. 2006: 44-49).

⁶¹ Citado en Morales.1999:173.

Baudrillard en este mismo libro de *Los objetos singulares*, explica este efecto que producen los edificios de Nouvel y que se ha extendido con fuerza en la arquitectura de nuestros días, donde las cosas “cuando uno llega, las ve, pero son invisibles en la medida en que, en efecto, ponen en jaque la visibilidad hegemónica, la que nos domina, la del sistema, donde todo debe volverse inmediatamente visible e inmediatamente descifrable” (2006:18), creando la arquitectura al mismo tiempo lugar y no-lugar, un “**espacio de seducción**”.

Aunque esta búsqueda de los límites en el arte y en particular en la arquitectura no es nueva.

Conde lleva a cabo una exploración de estados de indeterminación significativa, produciendo la invención y la conquista de nuevos territorios en la disciplina arquitectónica basándose en el desarrollo de situaciones a partir de las vanguardias críticas (en especial el dadaísmo) afectando el status del objeto y la práctica artística.

Y define “**indeterminación**”, como se vio antes, como “un cierto estado de suspensión de la significación precisa del objeto, producto del replanteamiento de los límites en que éste se inscribe” (2000:41).

Así, es interesante constatar como el significado de *EIDOS* que estaba relacionado con la forma y el ver, ha cambiado en nuestros días. Como el “*Splendor Formae*”, la belleza de la forma, con una importancia central, teniendo un gran peso y una responsabilidad de que todo sea lo que es, ha pasado de ser lo más excelente -pues la forma es el acto, es la perfección de la potencia y su bien-, a difuminarse casi por completo.

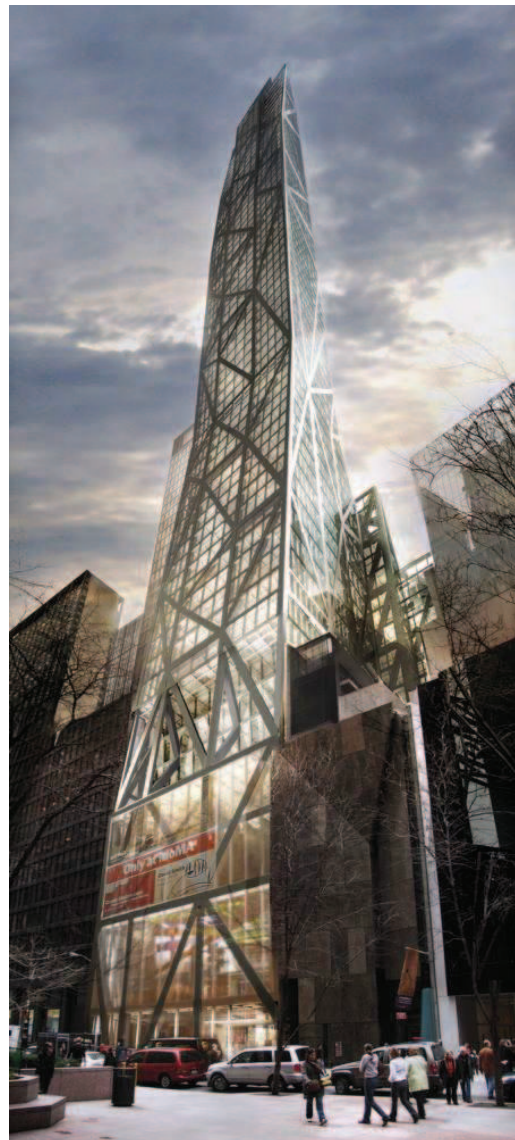


Imagen: Tour de Verre. Nueva York, 2007. Jean Nouvel.
Fuente de la imagen:
http://opiniones.terra.es/gente/jean-nouvel_17167.htm

Si bien la forma como lo exterior sigue siendo importante en concepto, se está desmaterializando sobre todo con las fachadas de vidrio que implican una **ruptura entre la forma y el ver**; Lo cual a su vez se puede relacionar con la idea de simulacro como ocultación de la verdad, conduciendo a una globalización de las formas que se repiten, se clonan⁶² hasta la infinitud.

Y si antes se le daba una importancia al espacio interior como “protagonista del hecho arquitectónico”, como manifiesta Zevi (1963:14), o Giedion quien afirma en esta misma línea que la arquitectura es sinónimo de espacio interior. Sin embargo, pareciera que en nuestros días se confunden interior-exterior, volviéndose los “límites difusos” o “límites blandos”, como indica Toyo Ito (2006:26), para una arquitectura dotada de un “carácter flotante” afín de responder a las necesidades efímeras de las comunicaciones y permitir cambios temporales en espacios donde se puedan llevar a cabo simultáneamente distintas actividades⁶³.

¿Por qué esta disipación de los límites: es el afán del ser humano que siempre quiere más, un juego o simplemente el intentar difuminar algunos de tantos límites impuestos? ¿Será que los límites son, parafraseando a Valéry, como la orilla del mar: siempre cambiantes y con olas?

“Todo lo sólido se desvanece en el aire”⁶⁴, los edificios, los objetos...hasta las personas, no está claro donde comienzan y terminan los límites. Inmaterialidad con la que se relaciona también a la arquitectura, que si bien su función consiste en delimitar una porción de espacio, se debe recordar que surge en los sueños, como el Palacio de Gundusforo⁶⁵.

Fusión de sueños y realidad, de interioridad y exterioridad, de alma y cuerpo materializada en la arquitectura como posibilidad de cobijar el constante devenir del ser humano. **Arquitectura como lugar en potencia**, como “envolvencia de lo “involvente”, Gallardo (2010:25).

Interesante esta dualidad de poder adentrarnos en una arquitectura u observarla desde fuera, al igual que en una melodía o en los libros, pero ¿cuál sería la interioridad

⁶² Hernández, parafraseando a Benjamin, indica que “aún admitiendo que la reproducción sea materialmente exacta, le falta un algo que podría definirse como el alma de la obra; alma que el artista ha dado al original y que la copia no puede volver a evocar” (2007:43).

⁶³ Ascher denomina a estos espacios *hiperlugares*, y los define como “espacios de n dimensiones” (ARQ. N.60:11-19), en contra de Augé, considera que no existe una disolución de lugares en no-lugares, sino más bien la “constitución de nuevos lugares urbanos”.

⁶⁴ Como indica Marshall Berman en su obra homónima.

⁶⁵ Se hace referencia a la historia del palacio de *Gundusforo* citada por Azara (2005:151): “Tomás había cumplido con el encargo de la mejor de las maneras: le había levantado un palacio cuya contemplación y cuyo disfrute sólo estaba al alcance de almas benditas”.

de la escultura o la pintura? Quizás nos atraviesa llegando hasta nuestra interioridad, nos anima a buscar dentro de nosotros, a adentrarnos en nuestro imaginario. Sin embargo, en la arquitectura nos podemos adentrar física e imaginariamente, es tangible y posee una espacialidad interior y exterior. Exterioridad que revela el interior ocultándolo a su vez.

Álvaro Siza resalta la importancia entre interior y exterior y en controlar estas relaciones, pues es donde residen los límites. Un gran ejemplo es su museo Iberê Camargo, situado en la periferia, pero que difunde una acción artística íntima; un “enmarañamiento de formas que parecen invitar a un interior”, Bruscato, García (2009:8). Edificación como un abrazo a ella y a la ciudad⁶⁶: gesto de un interior conectado con un exterior.



Imagen: Fundación Iberê Camargo de Álvaro Siza en Porto Alegre, Brasil. 2008
Fuente de la imagen: www.skyscraperlife.com

“Lo interior es otro afuera, el exterior de la palpación que nos hace sentir”, Seguí (2010:57).

Aunque en nuestros días la arquitectura se *invisibiliza*, narra Seguí, (2009:14-15) “porque no es fácil desarrollar las historias que la singularizan, no se sabe apreciar su

⁶⁶ Como comenta Álvaro Siza, **“todas las ciudades son mi ciudad, a la que siempre regreso”** (2001-2008:26), subrayando la idea que las cosas surgen desde la naturalidad con la que se descubre una ciudad y a la vez tu mismo te descubres en ella.

modo de producción y, además, nos envuelve o nos espera esquinada, imposibilitando, en general, la confrontación”.

Así, se hace necesaria la aproximación al **contexto**, como la presencia del otro, ya sea ser humano o edificación, ya que “el otro no es próximo a mí simplemente en el espacio, o allegado como un pariente, sino que se aproxima esencialmente a mí en tanto yo me siento –en tanto que soy- responsable de él”, Lévinas (2000:80), importancia del otro pues es “a través de él que me veo a mí mismo”. Haciendo posible un **juego constante de ida y vuelta**.

Aunque la implicación consiste en sentirse parte-de; siendo conscientes de que tanto un re-plegarse sobre sí mismo: interiorizándose y por tanto aislándose del exterior es lo mismo que exteriorizarlo todo alejándose de su interior y, por tanto, aislarse.

Por lo que es relevante tener en cuenta la importancia del **equilibrio** entre los límites interior-exterior, pues conforma, a través de la arquitectura, la posibilidad de dar lugar, de forjar una residencia que habitemos y nos habite.

Límites donde en ocasiones el continente es una *Khôra* o receptáculo con lo que es contenido, y en otras simplemente se dan sucesivas capas que, al igual que una cebolla, abrazan nada: interior desprovisto de corazón o alma; dos conceptos donde radica la esencia del lugar y el no-lugar respectivamente. Límites del no-lugar que terminan donde comienza el lugar y a la inversa, conformando una totalidad.

Como indica Norberg-Schulz “**el lugar es experimentado como un “interior”, en contraste con el “exterior” que lo rodea**” (1980:23). Por lo que el concepto de lugar implica tanto un interior como un exterior, comprendiendo el espacio existencial, que pone en valor este autor, muchos lugares. Estando un lugar “situado” en el seno de un contexto más amplio, por lo que no puede ser comprendido aisladamente.

Así, la arquitectura aparece, según indica Moneo (1967-2004: 612), como “resultado del diálogo que mantenemos con todo lo que nos rodea”, como “**condición mediadora**”.

Con lo que la arquitectura, se encuentra en ese punto, en ese “lugar de reunión de las fuerzas interiores y exteriores de uso y espacio”, como indica Norberg-Schulz, (1980:104), fuerzas interiores y exteriores que son a la vez generales y particulares, genéricas y circunstanciales.

Retomando la *Venus desventrada* de Clemente Susini, si miramos solamente la cara, percibimos un gesto de puro éxtasis, que la flexión de sus piernas así como su mano

derecha confirman. Quizás el éxtasis supremo implica la conexión del interior con el exterior, ese punto de confluencia donde el todo y la nada se abrazan, el lugar y el no-lugar devienen uno y ya todo parece integrarse en el Todo.



Así, aunando lo expuesto en un abrazo, teniendo en cuenta la importancia del lugar y del no-lugar⁶⁷, el punto que sea a la vez intimidad y afuera, la relevancia del equilibrio entre el espacio interior que traduzca el exterior y a la inversa, en constante oscilación, como seres entreabiertos que somos, se propone como final de este punto, más que la existencia de dos caras -una exterior y otra interior-: que ambas se vinculan en una sola superficie unifaz que se pliega y deviene exterior, y al plegarse de nuevo se convierte en interior, sucediéndose o seduciéndose exterior e interior en un vaivén, ligado a un ciclo que se podría asociar a la continua danza en una cinta de Möbius, tal como se suceden el lugar y el no-lugar.

⁶⁷ Pues al igual que la racionalidad para constituirse como tal necesita la irracionalidad, como expresa Benjamin, el lugar también necesita al no-lugar para constituirse como tal.

2.3.1. Clonación arquitectónica.

“Nuestra época, sin duda alguna, prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser...Para ella, lo único sagrado es la ilusión, mientras que lo profano es la verdad. Es más, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que disminuye la verdad y aumenta la ilusión, tanto que el colmo de la ilusión es para ella el colmo de lo sagrado”. Feuerbach .Prólogo a las segunda edición de *La esencia del cristianismo*. (Citado en Debord. 2008:37).

En estos tiempos las copias son un acto que realizamos cada día, desde reproducir imágenes, textos, música, etc. es algo con lo que convivimos.

En el ámbito de la arquitectura, hay muchísimas teorías sobre la reconstrucción de edificios desde Ruskin y Morris que afirman que un edificio en ruinas no se debe volver a levantar pues está muerto, al igual que Alessandro Baricco, que con respecto a la reconstrucción de la Fenice afirma que con ella se “restauraba un mundo perdido”, como nos cuenta Ascensión Hernández en *La clonación arquitectónica* (2007:46). Hasta la teoría de la “restauración histórica” de Luca Beltrani donde indica que es legítimo realizar copias exactas, pues llevan consigo un valor simbólico; al igual que Rossi quien pone de manifiesto la importancia de la memoria colectiva que justifica la manutención y reproducción de lugares. En esta línea también mencionar a Paolo Marconi y Benévolo que coinciden en que la réplica arquitectónica es el único método para conservar por más tiempo la arquitectura y la ciudad.

Citar también a Viollet-le-Duc, quien declara que “restaurar un edificio” no es conservarlo, repararlo o rehacerlo; es restablecerlo en un estado completo que puede no haber no existido jamás en un momento dado” (citado en Morales.1999:50).

Por lo que de la anastilosis, de la reconstrucción arquitectónica se ha pasado a la clonación. Así, si el concepto de “original”, reciente en el arte occidental desde el romanticismo, hacía referencia a una obra firmada por su autor, con lo que original implicaba una relación de proximidad con el origen; con la clonación se produce un alejamiento, una gran distancia que separa las obras de su origen.

Como indica Benjamin en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, con la copia se pierde el alma de la obra. Y si bien el autor afirma que una obra para ser comprendida debe ser poseída o reproducida de algún modo y que desde siempre la obra de arte ha sido susceptible de ser reproducida, indica que la copia anula el carácter del original de la obra, lo que denomina el “aura”, a la que define como “**la manifestación irrepetible de una lejanía** (por cercana que puede estar)” (Benjamin, 1936:5), el autor pone como ejemplo el descansar viendo una cordillera y siguiendo con la mirada como una hoja se mece en su rama, “sería aspirar el aura de esas montañas, de

esa rama”. Con lo que la pérdida de aura, ante la proliferación de tantas copias implica la disipación del aquí y el ahora.

Así, el fenómeno de la clonación arquitectónica lleva asociado una pérdida de autenticidad, que se vuelve inalcanzable con las múltiples copias. Con lo que esta autenticidad que anudaba la arquitectura al territorio, que construía los lugares enlazando pasado y presente ligada al movimiento, está perdiendo su significado al ser reproducida sin cesar, y perdiendo con ello la tradición que implica la transmisión del pasado. Por lo que más que un legado, el retomar una sabiduría del pasado, se van acumulando objetos inconexos.

Convirtiéndose las ciudades en colecciones de objetos, de edificaciones aisladas, que más que hacer ciudad la fragmentan en entes desconectados. Toma tanta importancia el culto a la marca o firma de los objetos, que una casa que “se precie”, al igual que una ciudad, no puede no tener “objetos de...” y no hay algo más frío que un collage de este tipo, donde al final nosotros mismos pasamos a ser una pieza de este “patchword”, de estas piezas inconexas que están puestas unas al lado de otras sin nada que ver, sin una textura, sin un hilo conductor, donde se da un culto al objeto más que al sujeto.

Si tomamos el concepto de autenticidad de Baumgarten de su *Estética*, que recordemos recentra la teoría platónica donde lo bello es la perfección fenomenal, la forma más perfecta en que algo que está en lo bello puede representarse, esta autenticidad del objeto, es decir, que sea coherente consigo mismo, sería interesante extrapolarlo a la arquitectura.

Así, cuando una obra de arquitectura, tomemos por ejemplo el templo de Sta. María de la consolación en Todi (1508-1607), obra atribuida a Bramante, constituye un ejemplo de quintaesencia de la arquitectura, origina un efecto de “poder estar en cualquier lugar” dada su autenticidad.



Imagen: Santa Maria della Consolazione.

Fuente de la imagen:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/69/Todi_7-edited.jpg/450px-Todi_7-edited.jpg

Ahora bien, muchas de las edificaciones contemporáneas, también podrían estar “en cualquier lugar” pero no porque encierren en sí la quintaesencia de la arquitectura, sino justamente por lo contrario, por su falta de autenticidad.

Entonces, ¿cómo dos hechos opuestos pueden, a simple vista, producir el mismo efecto? Mientras el templo de Todi, al contemplarlo y al entrar se forma parte de él, se produce una experiencia estética, pues te transporta hacia su interior aislándote de lo demás. Por el contrario, las edificaciones “clonadas” te transportan hacia el exterior, siendo imposible una experiencia estética. Ya que justamente la experiencia estética te invita a detenerte en un instante en el que “todo se detiene”, por el contrario, estas arquitecturas te invitan a la velocidad.

Si bien ambas juegan con el tiempo y el lugar, producen efectos muy distintos, la primera con su quietud y la segunda con su movimiento.

Pero claro, el error en el que se puede caer aquí es a comparar “peras con manzanas”, con lo que se aclara que es la esencia el elemento a comparar. La esencia de un interior proporcionado en sus formas, luz, texturas, etc., con un interior vacío, pendiente de un programa cambiante.

Con lo que se pone de manifiesto, cómo con la clonación se pierde el “aura” lo que implica una pérdida de esencia en la arquitectura al ser copiada una y otra vez sin tener relación con el lugar, las gentes, el clima, etc. de dónde se inserta, con lo que se pierde la identidad que implica una pérdida en la posibilidad de dar lugar, pues en vez de abrirse se produce una especie de cerramiento, de imposibilidad de dar lugar, llegando al concepto de no-lugares o lugares que nos son ajenos.

Y es que esta pérdida de “alma”, relacionada con la “pérdida de sentido”, están íntimamente ligadas a los no-lugares o “lugares sin alma”, “lugares sin sentido” y en definitiva a los lugares fuera de lugar, que no tienen lugar. La falta de sentido, de alma, implica que al construir, se hagan edificaciones *des-lugarizadas*. Y en general cualquier cosa que se haga sin sentido está fuera de lugar, ya que no tiene un rumbo, una dirección, un carácter, una idea, una esencia, un alma...un sentido.

Sentido como directriz, como guía.

“Mientras tanto había llegado a aquella parte en el extremo norte de la gran ciudad donde estaban los barrios nuevos con sus casas, todas iguales, y las calles tiradas a cordel hasta el horizonte. Momo siguió corriendo, pero como todas las casas y calles eran exactamente iguales, pronto le pareció que no se movía, que estaba corriendo siempre en el mismo sitio. Era un verdadero laberinto, pero un laberinto de regularidad e igualdad”. Michael Ende, *Momo*. (2000:73-74).

Se puede destacar un “punto de humor” en este proceso de clonación, como nos indica Ende a través de *Momo*, pues si cada vez se van construyendo las mismas casas, las mismas edificaciones, pues prima la economía, a pesar de todo lo que nos movamos, de recorrer medio mundo o el mundo entero, si llegamos al punto de destino y encontramos las mismas edificaciones, es como si no nos hubiésemos movido, que a pesar de que corremos más y más se produce un efecto de “inmovilidad” al encontrar todo igual, todo similar a lo ya visto una especie de *déjà vu*, de perpleja detención ante una obra que ya habíamos visto en un entorno totalmente distinto. Efecto contrario al que se produce en los lugares, que si bien nos invitan a la quietud, a pararnos, también llevan asociados, tras encontrar esa quietud la iniciativa a seguir buscando, seguir admirando, que lleva asociado el movimiento.

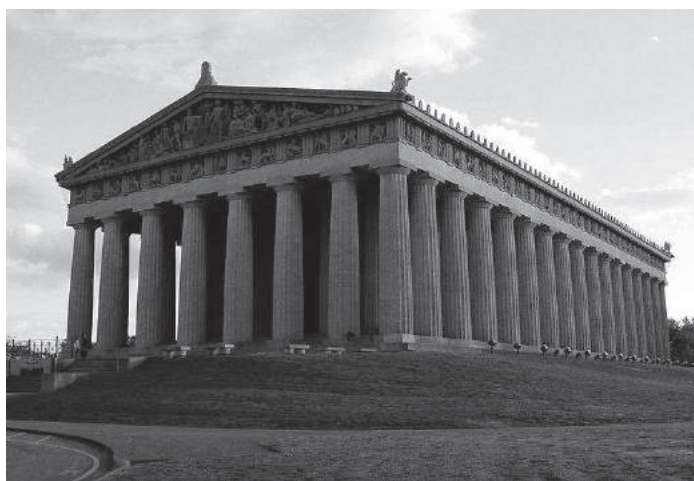


Imagen: Réplica del Partenón. Realizada en Nashville, Tennessee, EEUU, 1895.

Fuente imagen:<http://forum.belmont.edu/students/800px-Parthenon.at.Nashville.Tennessee.01.jpg>

Así se pasa del comprender que equivale a “abarcarse”, a un reproducir o imitar. Paso de la comprensión de la arquitectura, a pensarla, reflexionando por tanto, a cerca de las necesidades del ser, a la clonación a la reproducción casi instantánea sin tener en cuenta ni al lugar ni al ser que la ocupará.

Paso de un comprender, a un reaccionar, como indica Rubert de Ventós (1980:14) ante este fenómeno que también se constata en las indicaciones de nuestro entorno. Así, nos acostumbramos a no buscar lo que algo “es” sino “para que” es. Esta situación sumada a la ergonomía, a que todo esté “adaptado” a nosotros, nos convierte en seres pre-ontológicos, a medio camino para alcanzar plenamente una ontología, una comprensión, quedándonos cada vez más en el ente del ser. Y quizás es ahora más que nunca cuando debiéramos plantearnos la pregunta por el ser.

“Sin embargo, ¿el reflejo no parece más espiritual que el objeto reflejado? ¿No es la expresión ideal de este objeto la presencia liberada de la existencia, la forma sin materia? ¿Y los artistas que se exilian en la ilusión de las imágenes no tienen acaso por tarea el idealizar a los seres, elevarlos a su semejanza descarnada?”. Blanchot (1992:245).

Esta **presencia liberada de la existencia**, con la que define Blanchot la copia es también una buena definición para los no-lugares, que se han ido formando por la hipnosis de un reflejo de un coleccionar objetos ajenos a la realidad de donde se instalan. Colecciones que transfiguran las cosas y las privan “tanto de su valor de uso como del significado ético-social que la tradición les había otorgado” (Agambén. 2000:169). Con lo que esta liberación de las cosas de “la esclavitud de ser útiles” hacen de la reproductibilidad un valor en sí misma.

Con el desarrollo de la reproductibilidad, de la técnica, se genera una apertura a este universo que le da el soporte al ser humano, dejando a un lado la ausencia de fundamentos, la “nada” que propone Baudrillard como nihilismo radical, donde radica el sentido, produciendo así un debilitamiento de todo lo que ha sostenido el ser humano a lo largo de la historia.

Ya no existe posibilidad de un discurso totalizador o abarcador (como por ejemplo la fe) que nos entregue conductos y soportes éticos, por eso el ser humano queda suspendido en el vacío, anulándose la jerarquía de los valores. Baudrillard en “El intercambio imposible”, afirma que existe un nihilismo de los valores, una ausencia de los mismos que genera una situación de inestabilidad del ser humano. Para controlar esta situación aparece la técnica, como un valor en sí mismo. Su gran valor es que es “objetiva”, y con su desarrollo se genera una apertura a este universo que le da el fundamento al ser humano.

Y es que esta reproductibilidad técnica es una revolución, pues occidente tarda casi cinco siglos en conseguirla. Fue un anhelo tan grande, que su acogida ha sido inmensa.

Heidegger en “El origen de la obra de arte”, habla de la técnica a escala industrial, siendo la modificación radical del mundo la revelación de las potencias. La técnica a escala industrial explota a ultranza la naturaleza, lo que se pone en crisis a partir de esta técnica es que el mundo se transforma en susceptible de ser explotado a ultranza, es decir, que transforma en stock a la naturaleza o al mundo.

Esta modificación no es ingenua ya que descubre, extrae, modifica y distribuye las energías de la naturaleza. Preocupación a escala industrial debida a que, si todo ente se transforma en susceptible de ser explotado, el *Dasein* también, es decir, el ser humano también es stock. En definitiva, lo que hace la técnica es modificar la relación hombre-mundo, por tanto, modifica la experiencia, teniendo una consecuencia ontológica.

Heidegger plantea que “la obra de arte hace patente lo que el útil es”, en la obra de arte habita la *aletheia*, la verdad, no hay que entenderla según la tradición en que verdad es igual a sujeto y predicado; sino verdad en tanto “desocultación”: implica que existe algo oculto y lo muestra, lo revela la obra de arte.

La técnica también es un des-ocultar. Y en la obra de arte también existe una técnica, un producir, un hacer que se funda en el revelar de la obra, en la verdad. Para Heidegger hay una revelación de algo que está en el origen, si soy capaz de revelar lo que existe en el origen, la obra de arte se abre a mi comprensión.

El arte sería una verdad que se manifiesta en la obra, para que esta verdad sea evidente para que sea explícita, se tiene que conocer el origen. La obra de arte, para Heidegger, se puede entender como una apertura que es igual a comprensión, para acceder al ser.

Sin embargo, Heidegger, a diferencia de Benjamin, no menciona la modificación que la técnica va a generar en la producción artística.

Walter Benjamin se pregunta desde dónde se puede evaluar el arte, (poniendo en crisis la autonomía del arte), y responde que el arte se evalúa poniéndolo en su contingencia histórica, no pudiéndose desvincular de la misma. La posición crítica que observa Benjamin, es el riesgo que corre la reproductibilidad técnica, es decir, el reproducir para la nada, que esta reproducción masiva vaya a parar a la nada.

Así, habría que preguntarse: ¿dónde radica el origen de la reproductibilidad técnica? ¿Para tener todo al “alcance de la mano”? ¿para coleccionar, entendido este coleccionar como un acto de querer atrapar el tiempo que se nos escapa?, ¿o es un síntoma de que el original se ha perdido? Y perdiéndose éste ¿a qué atenerse? ¿Copiar incansablemente para no caer en el vacío, o para no tener que construir nuestro propio mundo? Es más fácil construir sobre lo validado, sobre lo re-conocido... como dijo Kant, como lema de la ilustración, “**sapere aude**” atrevete a pensar: atrevámonos a construir nuestro propio mundo mirando siempre a nuestro alrededor, dándonos el tiempo de mirar, de ver al otro, de respetar, tanto el entorno como el pasado, el presente y el futuro.

Pues al perderse la territorialidad de la obra, se produce una desterritorialización del ser humano. ¿Qué significa la reproducción técnica del mundo? Existe un elemento sustancial del ser humano que se suprime: la experiencia (esto será lo que modifique la técnica). Así el ser humano se distancia del mundo sufriendo un trastorno sustancial.

Con lo que se podría relacionar la reproductibilidad con el alejamiento, con lo que estaría vinculada al no-lugar, a lo idéntico, a la globalización, a lo temporal, a los sitios, que son opuestos al lugar, ya que éste es irreplicable y singular, es significativo y se relaciona con el origen, lo próximo, aproximándose a lo eterno.

En relación con la arquitectura, el problema al reproducir o copiar edificios es la relación entre estas copias, convirtiéndose las ciudades en extraños “collages” de objetos inconexos de los que el ser humano se siente lejano. Esta lejanía se ve reflejada en las fotografías de Eugène Atget de principio de siglo XX, donde se elimina al ser humano.

Al mirar una imagen fotográfica se mira directamente al sujeto sin considerar la mediación. La reproducción es de tal calidad mimética, que es como si se materializara, permitiendo una vinculación estética con las reproducciones. Al eliminar al ser humano de la fotografía se elimina el valor puntual, el anhelo del fotógrafo de hacer un retrato, es decir, de capturar ese algo único, así aparece el valor exhibitivo: se exhibe la superficie sin ningún valor puntual. Algo similar sucede en la arquitectura donde se hace “flexible el interior”, es decir, se produce un vacío en interior, quedando la arquitectura como puros contenedores.



Imagen: *Coin rue de Seine*. Adjet 1924. Fuente de la imagen: <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/wp-content/uploads/2006/07/atget1.jpg>

”Las torres del *World Trade Center* expresan, ellas solas, el espíritu de la ciudad de Nueva York bajo la forma más radical: la verticalidad –las torres son como dos bandas perforadas-. Son la ciudad misma y al mismo tiempo aquello por lo que la ciudad como forma histórica, simbólica, fue liquidada; la repetición, la clonación. Las dos torres gemelas son clones una de la otra. Es el fin de la ciudad, pero un fin muy bello, y la arquitectura dice lo uno y lo otro, el fin y el cumplimiento de ese fin. Y esta finalidad, a la vez simbólica y real, se sitúa más allá del proyecto que sostenía el diseño del arquitecto en sí mismo, más allá de la definición primera de objeto arquitectónico –y eso se dice literalmente-“. Baudrillard (2006:58).

Baudrillard y Nouvel también cuentan como París se caracterizó por su “formolización”, consistente en conservar las fachadas de carácter histórico construyendo departamentos nuevos. Pero llámese “formolización” (Baudrillard.2006:68) o “fachadismo” (Hernández. 2007:121), el punto es que se está produciendo un vacío detrás de la conservación de las fachadas, revelando una condición de simulacro, y dónde más se da este fenómeno es en los cascos históricos convirtiéndose en museos, donde el pasado se convierte en una escenificación.

Centros históricos y ciudades enteras que embalsamadas y clonadas revelan “nuestra ansiedad ante el futuro, una cierta desconfianza en nuestra capacidad creativa, evidente en las agudas críticas hacia la arquitectura actual, y un fetichismo hacia obras canónicas” (Hernández. 2007:140).

Para escapar de la ciudad contemporánea se crean estos simulacros de ciudades donde se evoca que todo pasado fue mejor, pero ¿Por qué no enfrentarse al presente? ¿Desconfianza de la actualidad? ¿Por qué no revisar las necesidades del ser de nuestros días? ¿Qué hay detrás de todo este “montaje”? ¿O es que quizás las necesidades del ser

actual sea el atrincherarse en un “revival” arquitectónico? ¿Hemos aceptado la contemplación de una copia como sustitución del original? Fuerte dicotomía pues pareciera que por un lado roecemos el futuro con la conquista del espacio y por otro construimos ciudades de épocas pasadas.

Es interesante la distinción que hace Platón entre dos clases de imitación a las cuales corresponden dos clases de imágenes: la que produce copias (iconos) y la que produce simulacros (fantasmas). A una la llama el “arte de las copias” (*eikastikén*) y a la otra “el arte de los simulacros” (*phantastikén*). El primero consiste en copiar con un máximo de fidelidad, nos dice Platón, un modelo del cual se quieren producir tanto sus dimensiones exactas como características idénticas de color. En cambio, el segundo arte produce solamente simulacros, es decir, figuras o imágenes que aparecen distorsionadas, ya sea por la ubicación desfavorable del espectador o por las proporciones considerables del modelo, las cuales no pueden menos que crear ilusiones. (Sofista, 235e-236c; 264c).

Por lo que es importante distinguir entre una copia *federataria*, donde se reconstruye tal cual la memoria colectiva lo tiene fijado (*com'era e dov'era*) y un clon que se impone en el territorio como icono vacío de significación.

Se pone de manifiesto la importancia de la identidad, donde no se plantea una genealogía de la identidad, sino una continua búsqueda. Curiosamente la palabra identidad significa, según la RAE, tanto la cualidad de lo idéntico, como las cualidades que caracterizan, ya sea un individuo o una colectividad, de los demás, es decir, las diferencias. Así, la identidad es en sí un fracaso como indica Lévinas (2006:116) pues implica una búsqueda que lleva a volver a encontrarse, pero al volver al yo ya es otro; Por lo tanto, es importante no sólo buscar las uniones sino las rupturas, no sólo un hilo conductor sino sus fragmentos y las líneas y puntos de fuga, las riquezas de las mezclas y la diversidad. Esta continua búsqueda que en sí encierra la esencia de la identidad.

“Si nuestros rostros no fuesen semejantes, no sabríamos diferenciar al hombre de la bestia; si no fuesen desemejantes, no sabríamos diferenciar al hombre del hombre”. Montaigne, Oeuvres complètes. (Citado en Givone. 2001:107).

Para lo que se propone revalorizar la identidad del territorio unida a su *genius loci*. El reto es mirar el presente, atrevernos a vernos en esta época y pensar y concretizar la arquitectura desde una mirada del ahora, pero no sólo vinculada a un solar, sino a revisar al otro, a las arquitecturas circundantes, al contexto y a la ciudad afín de tejerla como unión y conexión entre arquitecturas donde se refleje la identidad del lugar en dónde se construye y sólo remitirnos a las copias cuando sea necesario el conocimiento de los ciudadanos así como su memoria histórica.

2.3.3. De lo concéntrico a lo descentrado.

"El círculo es una figura centrada e introspectiva, generalmente estable y autocentrada en su entorno. La colocación de un círculo en el centro de un campo refuerza su propia centralidad. La asociación de un círculo con formas rectas o ángulos, la disposición de un elemento sobre su perímetro puede inducirle un movimiento de rotación". Francis Ching (1982:55).

Círculo es lo que rodea, denotando una pertenencia una demarcación; círculo como aislamiento en torno a un punto central, como figura quieta pero que expresa un movimiento que parece girar en torno a un centro, su centro, el centro. Un círculo encierra algo dándole una *errancia* para siempre. Círculo que permite un movimiento continuo pero, sin embargo, está centrado, tiene un único centro, una referencia a un lugar. Lugar y no-lugar van de la mano: como quietud de pertenecer a un centro y a partir de aquí la invitación a girar en torno a él.

La forma del círculo se encuentra por todo lo que nos rodea: ruedas, botones, anillos, vasos, platos, mandalas, cd's, sección de la tierra, tuberías y conductos, pulseras, ciclones, relojes, brújulas donde el círculo en el que se inscriben permite la total libertad (360°) a la aguja - otro círculo de radio infinito – indicando una dirección hacia donde encontrar lugares o no-lugares.



Imagen: Stonehenge, al sur de Inglaterra situado cerca de Amesbury en el condado de Wiltshire.
Fuente de la imagen: <http://www.braasch-megalith.de/stonehenge.jpg>

Círculo que surge para abrazar un lugar, desde las reuniones en torno al fuego, a las zanjas que se excavaban con fuerza en la prehistoria configurando las intervenciones que denotan un “aislarse” de la naturaleza, ya que el círculo es una figura encerrada en sí misma y por su curvatura, es difícil que se relacione con los elementos que lo rodean, en este sentido se puede considerar no-lugar como voluntad de aislamiento con el entorno. Círculos al interior de los cuales y de forma concéntrica se disponían los dólmenes para indicar la conquista de un pedazo de terreno, erigiendo sobre éstos monumentos como es el caso de Stonehenge, al sur de Inglaterra.

Monumentos como los primeros símbolos de la historia de la humanidad, en los que el ser humano a la vez se establece en un lugar y se aísla con estos marcados círculos y con estas piedras levantadas denota su presencia sobre la naturaleza.

Círculo que quiere abarcar la **eternidad**, como indica Blanchot: “La eternidad sería más bien el **círculo** puro del tiempo cerrado sobre sí” (1992:136).

En la formación de ciudades en Grecia, si bien se puede interpretar como una estructura abierta sin límites precisos, los altares también se pueden entender como puntos relacionados con el todo que les rodeaba. Un ejemplo más concreto con relación al círculo está, como cuenta Homero (Od, VI,10), con el rey Nausítoos (Ναυσίθοος), quien trazó la muralla circular para fundar la capital de los Feacios.

También los romanos utilizaron un punto el **umbilicus** como centro de la ciudad, relacionándose éste con el ombligo del cuerpo humano, a partir del cual se establecían los ejes principales (*decumanos maximus* y *de cardo maximus*) y un perímetro: un surco que constituía un límite sagrado (*pomerium*).

Y las ciudades se organizaban en cuadrantes y a su vez en otros cuadrantes, de tal manera que con estas divisiones⁶⁸ se asemejaran a la planta del Panteón, la cual estaba estructurada según un tablero de ajedrez alineado según los ejes norte-sur y sirvió de modelo para la planificación de ciudades enteras, no obstante este sistema de “cuadrícula” no es un invento romano, pues las ciudades más antiguas conocidas de Sumer, al igual que miles de años antes ciudades chinas y egipcias, fueron trazadas según este procedimiento.

⁶⁸ Se recuerda que como indica Azara: “en griego, “división”, “porción”, **se decía diábole**. El diablo, en efecto, alentaba contra la integridad de la creación humana, alentaba el alejamiento de los hombres de los dioses, favorecía la división entre los hombres, que amurallaban las ciudades, que construían, que “se” amurallaban” (2005:23).

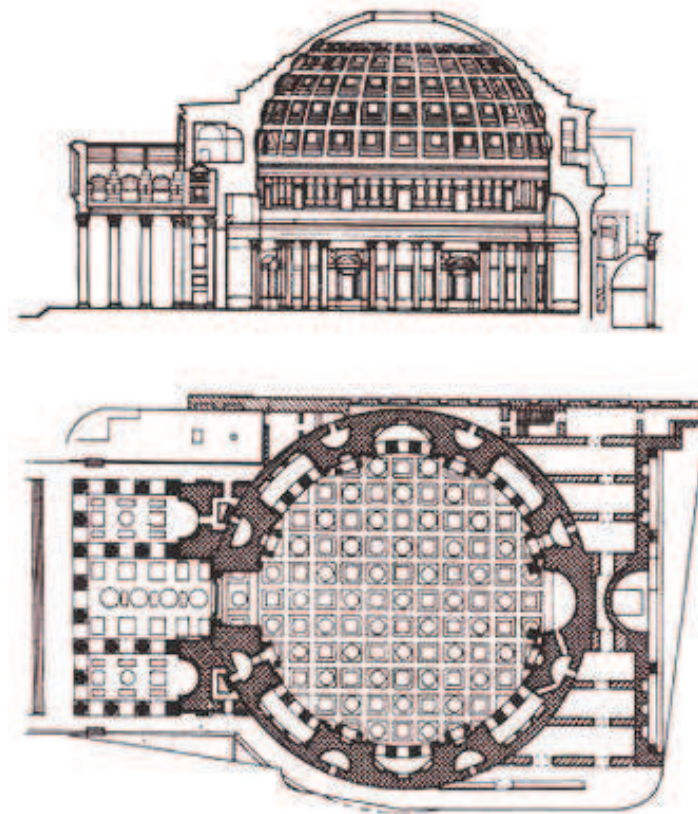


Imagen: Sección transversal y planta del Panteón romano construido a comienzos del Imperio romano y dedicado a todos los dioses. Fuente de la imagen: http://1.bp.blogspot.com/_J0XsQeUu1tE/RfTHSdRNDYI/AAAAAAAAABnQ/V8C14zczR1Q/s400/pantheon_querschnitt.gif

Posteriormente, en el Renacimiento emerge con fuerza el sueño de las ciudades ideales de planta circular, al igual que la bóveda celestial -tendiendo hacia la esfera como figura geométrica más perfecta-, pues como afirma Alberti en *Los diez libros de la arquitectura*: la mejor ciudad es aquella de planta circular.

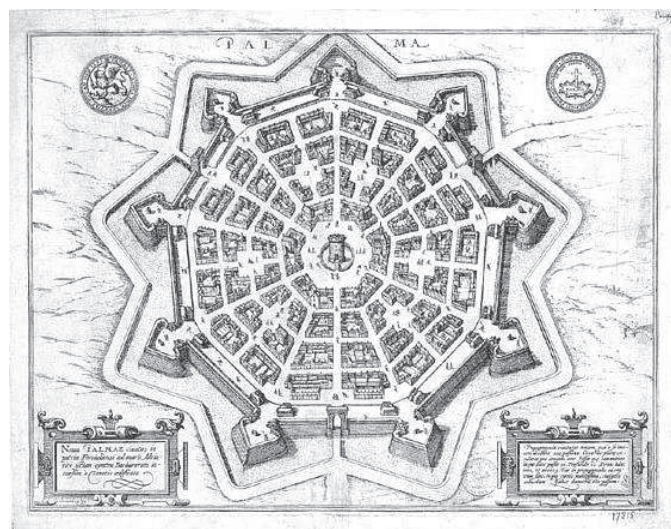


Imagen: Palmanova. Ciudad ideal (construida después 1593) arq Savorgnan y Scamozzi. Fuente de la imagen: <http://static.blog.it/travelblog/palmanova.jpg>

Se recuerda que en esta época hay un cambio de centro importante con la revolución de Copérnico, donde con su obra *De Revolutionibus Orbium Caelestium* (1506-1531)⁶⁹, pasa el ser humano de ser el centro (la tierra) a tener como centro al sol; y si bien ambas son esferas, es muy significativo este cambio de centro. ¿Quizás por eso se buscara el centro en las ciudades con tanta fuerza? ¿Esta revolución produjo un “descentramiento” o por el contrario colocó al ser humano en su “lugar”?

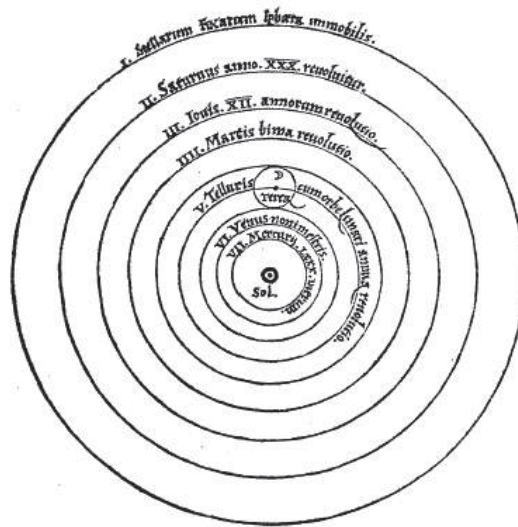


Imagen: Sistema copernicano, extraída de su obra *De Revolutionibus Orbium Caelestium*.
Fuente de la imagen: <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:CopernicSystem.png>

Obras emblemáticas de este período, donde también Tomás Moro describe a la isla *Utopía*, son el templo Santa María de la consolación, atribuida a Bramante, en Todi (1508), que como define Norberg-Schulz, (2001:117) “resulta tan evidente la ideal autosuficiencia de la obra creada por el hombre, que la iglesia podría haber sido erigida en cualquier lugar”, ya que, como se indicaba en el apartado de clonación, con su planta central consigue aislarse pudiendo estar en cualquier sitio. Y el templete de San Pietro in Montorio (1502-1510), del mismo autor, una simplificación de las ideas que comentó durante años con Leonardo sobre el plano central, donde se pone de manifiesto la acentuación de la centralización, pues se utiliza el módulo del círculo extruido (el cilindro) para las columnas, el pórtico, la balaustrada, la celda y el tambor.

⁶⁹ Aunque como se sabe, no fue publicada hasta el año de su muerte 1543.

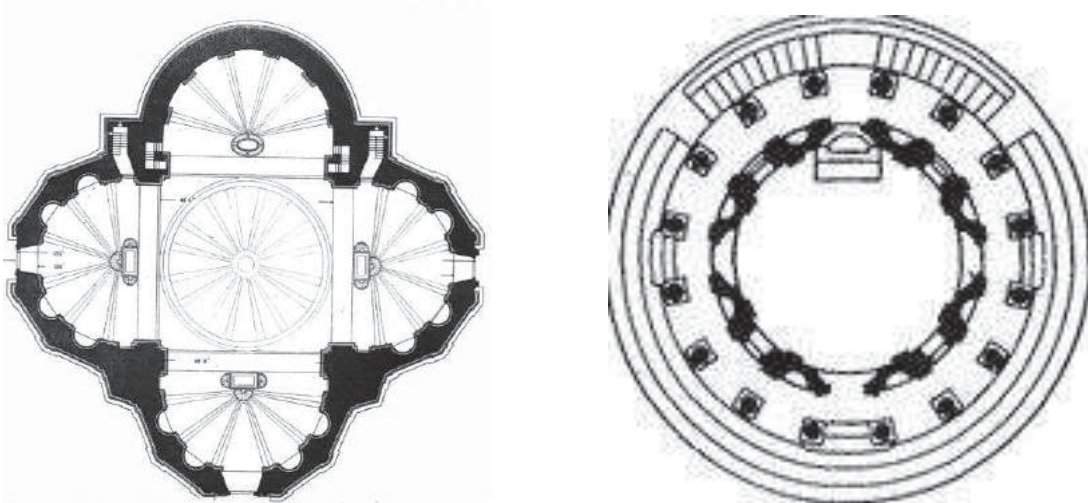


Imagen izquierda: Planta de Santa Maria della Consolazione. Fuente de la imagen: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/8/8a/Pianta.Consolazione.Todi.jpg>

Imagen derecha: templo de San Pietro in Montorio. Bramante. Fuente de la imagen: <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:SaintPierre.JPG>

Como indica Rowe “si Santa María della Consolazione en Todi puede, a pesar de ciertos detalles provincianos, representar el edificio “perfecto” en toda su prístina integridad, ¿cómo se puede “comprometer” este edificio para su uso en un lugar menos que “perfecto”?” (1998:74-79), Rowe afirma que Todi es un “signo y un anuncio”, ya que manifiesta la libertad de “utilizar el anuncio allí donde las condiciones puedan requerirlo” así como las posibilidades de sustentar el significado.

Efectivamente el templo Santa María en Todi emerge como un símbolo, un anuncio de que la arquitectura puede llegar a ensimismarse tanto que desencadena la formación de no-lugares; paradoja que un lugar por excelencia pueda llegar a formar un no-lugar por el desarraigo tan fuerte con lo que lo rodea. Una arquitectura que llega a abrazarse tanto a sí misma y esa fuerza a su vez le hace olvidarse de todo.

Se subraya, por tanto, cómo la quintaesencia del lugar está íntimamente ligada con la figura del círculo como capaz de concentrar lugares y a la vez aislarse de todo. Y cómo a partir de esta con-centración que puede llegar a formar el lugar, también se puede producir una des-centración o una ausencia con lo que está alrededor, cuando es tan intenso el interior.

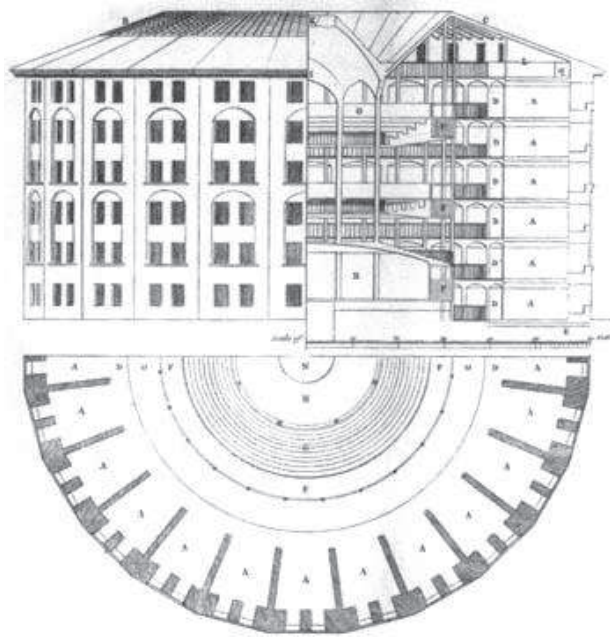


Imagen: Panóptico diseñado a partir de la idea de Jeremy Bentham (1791). Fuente de la imagen: <http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/history/undergraduate/modules/hi371/term2/seminar5/panopticon.jpg>

Otro ejemplo a destacar del fuerte “poder” de la figura del círculo es el panóptico o *panopticon*, ideado por Bentham (1791) donde un vigilante permite observar a todos los prisioneros sin que éstos sepan si están siendo observados o no. El mecanismo psicológico subyacente a este diseño es muy interesante y ha sido bien estudiado por Foucault en *Vigilar y castigar* (1975), donde define la disociación entre el ver del ser visto en este “aparato arquitectónico”.

Con este ejemplo se aprecia con intensidad la potente forma del círculo, que por una parte establece unos vínculos de pertenencia a un centro con todo lo que le rodea (en este caso sumisión) y por otra parte constituye un único punto de referencia sobre los demás (dominio).

Círculo también como elemento de dominación, y de ciudades ideales – como el proyecto para la ciudad social de Chaux, Ledoux (1775)-. Pareciera que el círculo es la figura de la perfección, quizás por tener un solo centro: todo se refiere a un punto, por tanto, no existe posibilidad de pérdida, o dicho de otro modo, en un círculo todo tiene una referencia clara. Claridad = verdad. Círculo como figura verdadera, siendo la esfera la máxima expresión.

Círculo = perfección. Esfera = totalidad.

Círculo como poseedor de un foco, un punto de partida desde el que nos orientamos⁷⁰ y apoderamos del circundante ambiente. Como indica Norberg-Schulz “El tamaño limitado

⁷⁰ Como recuerda Norberg-Schulz la palabra “orientación” “deriva de oriente, la dirección del sol naciente”. (1980:26).

de lugares conocidos va naturalmente acompañado de una forma centralizada. Una forma centralizada significa en primer término “concentración”. **Un lugar, por lo tanto, es básicamente “redondo”**” (1980:23).

Las tumbas, también tienen un carácter centralizado, el ejemplo más claro se da con las pirámides egipcias, como meta del camino de una vida. Esta forma centralizada es la resultante de la masa para conducir a un centro: concentración, que se refuerza por una superficie continua y equidistante a un centro, por lo que la esfera tendría una concentración máxima pues además de referirse toda la masa a un centro también se produce un aislamiento con respecto a su contexto.

Se destaca el proyecto de Boullée, del cenotafio dedicado a Isaac Newton (1784), con el que “deseaba evocar el majestuoso vacío⁷¹ de la naturaleza que creía que Newton había descubierto” (Sennett. 1997:314), el cual enfatizado por la iluminación que se asemejaba a una noche clara donde ponía de manifiesto la concretización de la importancia del centro de gravedad.

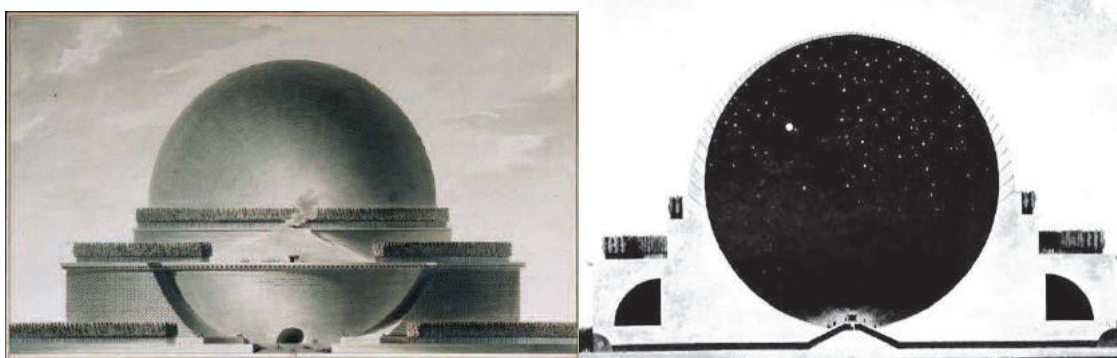


Imagen: Cenotafio a Newton (elevación y sección), Étienne-Louis Boullée. Fuentes de las imágenes:<http://arte.observatorio.info/wp-content/uploads/2008/03/newton.jpg>. Y Sennett. 1997:315.

Es interesante subrayar la ausencia del cadáver al que se dedican los cenotafios, y en particular el cenotafio de Newton, que puede, desde la óptica de los no-lugares, verse como la materialización del círculo, su máxima expresión, ya que se produce un aislamiento total: en planta, en elevación, en sección; es curioso que este máximo aislamiento con todo lo que nos rodea aisle también del cuerpo al que hace referencia, brindando homenaje, construyendo una presencia a la ausencia de un cuerpo.

Sería tanto en forma como en significado un no-lugar total, pues ni si quiera en la esfera tendríamos un lugar, puesto que es una figura que trasciende la idea de abarcar, ya que aspira a contenerlo todo, y todo se le escapa a su vez, donde el ser humano no puede

⁷¹ Idea de vacío en el interior de la esfera que enfatiza en otro proyecto posterior, el “Templo a la Naturaleza y la Razón” (1793).

permanecer ya que en el interior de una esfera existe sólo un punto en el que apoyarse. Esfera como homenaje a la gravedad, al centro del que sin embargo el ser se siente descentrado pudiendo ocupar sólo su un punto de contacto en el perímetro, el más cercano al centro de gravedad de la tierra.

A partir de aquí, se puede colegir que los no-lugares por tener que adaptarse a todo el mundo pierden su identidad, su relación con el contexto. *Sinlugares* que por ensimismarse tanto en ellos mismos, por la condición de trascender la quintaesencia del lugar también pierden la relación con el entorno. Aunque también imponiéndose sin ninguna relación con lo que le rodea se producen no-lugares por la no-relación.

Así, tanto el interiorizarse como el exteriorizarse lleva consigo una desvinculación con el entorno.

- Interior fuerte → rotura, desvinculación con el exterior → pudiendo estar la edificación en cualquier lugar.
- Exterior fuerte → desvinculación con el interior → edificación en cualquier lugar.

Se debe hacer una importante distinción, por un lado la quintaesencia de la arquitectura al tener el *todo* en su interior, como por ejemplo sucede con Todi, cuando el ser humano se adentra, sumergiéndose en un mundo tan rico que todo se le olvida, se produce una desvinculación del exterior procedente del interior ocasionando que esta arquitectura pudiera erigirse en cualquier lugar y por esto, se puede denominar no-lugar, al poderla situar a la edificación en cualquier sitio pues en su interior reside el todo, tiene una alma; Sin embargo, por ejemplo en los centros comerciales, sucede un efecto contrario, pues en su interior se descubre una profunda ausencia de alma que remite a un exterior, ocasionándose en este caso una doble desvinculación, tanto del interior como del exterior que también podría originar el poder colocar esta edificación en cualquier parte.

Con lo que se pone de manifiesto que mientras la quintaesencia de la arquitectura se caracteriza por una presencia interior abrumadora: su alma; Sin embargo, su antónimo se caracteriza por una ausencia total de interior. Así, es curioso que teniendo interiores tan radicalmente distintos puedan, en su exterior, provocar efectos similares.

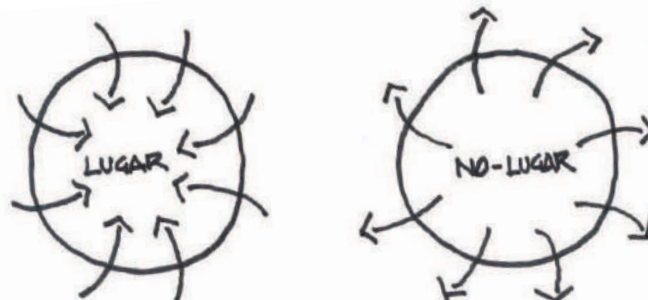


Imagen: esquema de lugar, donde se produce una "ensimismación" hacia el interior, y de no-lugar que por su ausencia interior remite hacia el exterior. Esquemas de la autora.

Maturana en su libro *Del ser al hacer*, distingue dos posturas para pensar y explicar, “a una postura la llamo **objetividad sin paréntesis**. Aquí se parte de la base que los objetos existen independientemente del observador y que –así se supone- son posibles de conocer. Se cree en la posibilidad de una validación externa de las propias declaraciones. El ser aparece independiente de la propia persona y del propio hacer. A la otra postura la llamo **objetividad entre paréntesis**; su base emocional consiste en el goce de la compañía del otro” (2004:51).

Este concepto también se puede entender como sin paréntesis a lo no contenido en algo, en este caso un círculo, un centro, se puede hablar de lo disperso, donde los objetos existen con independencia del observador y, supone Maturana, que son posibles de conocer. Donde el ser aparece independiente de la otra persona y del propio hacer. Y la objetividad entre paréntesis, la que tiene un centro, la que está contenida, pues su base emocional consiste en la compañía del otro. Centro como pertenencia, como formar parte-de o pertenecer-a.

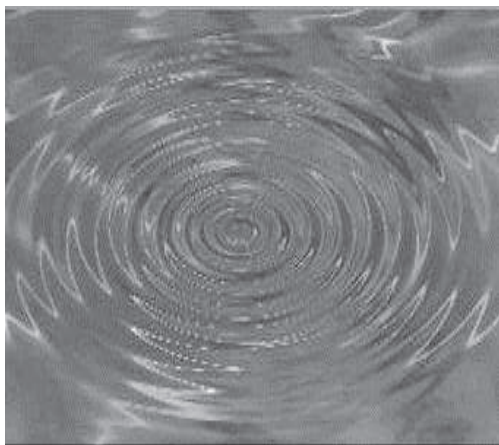
Mientras que, por una parte el círculo implica la pertenencia a un solo punto, lo disperso tiene todo lo contrario, serían infinitas referencias convirtiéndote tú en un centro, de ahí se puede extrapolar la fuerte tendencia al individualismo de la época actual al tener múltiples centros, pues al final el ser humano termina por centrarse en sí mismo para poder tener, al menos, una referencia.

Si esta idea se infiere al ámbito de la arquitectura, se puede especular que al deshacerse el centro de las ciudades, difuminándose en múltiples centros, las edificaciones se vuelven ensimismadas, mirándose sólo a sí mismas ¿es la arquitectura un reflejo del ser humano o el ser humano se siente reflejado en la arquitectura?

A partir de aquí se subrayan dos aproximaciones: por una parte a la arquitectura en sí, al objeto arquitectónico individual, y por otra parte a este objeto dentro de su contexto; ambas “objetividades” son necesarias y desde mi punto de vista no se conciben como válidas la una sin la otra ya que se necesitan para formar el *todo* de la ciudad y el *todo* por sí mismas. De ahí la distinción globalización-quintaesencia, porque o se mira en sí misma la arquitectura o sólo en su aspecto global. Por eso, se reivindica una consideración de ambas miradas, afín de fundirlas en un equilibrio que impregne las ciudades llegando hasta sus habitantes.

Pues si en épocas anteriores las ciudades tenían un único centro, por lo que estaban centradas en torno a ese punto, en la época actual, con el surgimiento de múltiples centros se descentran produciéndose interferencias. Es un fenómeno similar a cuando arrojamus una piedra sobre un estanque observando cómo se genera un centro a partir del cual se van sucediendo unas ondas concéntricas que se expanden uniformemente y de manera

armónica llegan a todas partes al mismo tiempo constituyendo una totalidad centrada, cuya contemplación puede incluso hacernos sentir paz, pero ¿qué sucede cuando lanzamos muchas piedras al mismo estanque? Sus ondas chocan entre ellas produciéndose múltiples interferencias ¿rompen la armonía de un único centro?



Imágenes: Ondas de agua en torno a un centro y a múltiples centros.
Fuentes de las imágenes: <http://aav.free.fr/dossier/lc/sh/images/onde-eau.jpg>
<http://anaisay.files.wordpress.com/2008/09/luvia-ondas.jpg>

Se podría especular sobre una hipótesis de evolución histórica de los centros, donde se proponen tres etapas:

1. pasado: un centro único.
2. presente: muchos centros dispersos.
3. futuro: muchos centros alrededor de un centro.

La situación que se constata en nuestros días es que los centros de las ciudades se han ido expandiendo y dislocando al convertirse en una especie de parques temáticos que deben seducir a todos sus visitantes. Uno de los factores asociados al debilitamiento de los centros históricos, así como el surgimiento de otros centros, es la aparición de la periferia que emerge como una especie de no-lugar o lugar residual donde se arrojan los vertidos de la ciudad, la pobreza, delincuencia...periferia que traspasa los límites físicos. Augé plantea en su libro *Por una antropología de la movilidad*, que Hermes ha ocupado el lugar de Hestia⁷², es decir, que del hogar situado en el centro de la casa se han traspasado las fronteras, el umbral de la puerta saliendo hacia el movimiento. Del reposo al movimiento y del centro a la periferia. “Hoy en día lo público se introduce en lo privado o,

⁷² Como se sabe Hermes (Ερμής) es el dios griego mensajero, de las fronteras y los viajeros, de los pastores y vacas, de oradores y el ingenio, de los literatos y poetas, intérprete que cruza las fronteras con extraños. De Hermes procede la palabra “hermeneútica”, cuyo arte posibilita el desvelar los significados ocultos. Hestia (Ἑστία), en la mitología griega es la diosa del hogar, del fuego y calor que da vida a los hogares. A penas salía del Olimpo y nunca se inmiscuía en las disputas de dioses y hombres, apareciendo escasamente en relatos mitológicos a pesar de ser una de las diosas principales en la religión griega y posteriormente romana (Vesta).

en otras palabras, Hermes ha ocupado el lugar de Hestia: podría simbolizar tanto la televisión –que es, sin embargo, el nuevo centro de vivienda- como el ordenador o el teléfono móvil” (2007:81).

Con lo que se puede especular que al estar en continuo movimiento entrando y saliendo del centro a las afueras para volver de vuelta al centro, este movimiento podría corresponder a un desplazamiento que sale del centro, pareciendo que se sale sin dirección, pero se percibe que por muy lejos que se desplace siempre existe una pertenencia a un punto central alrededor del cual se gira teniendo la posibilidad de volver de nuevo a él, comenzando otra vez el proceso, dándose muchas alternativas de movimiento, esto se plantea en círculos, pero podría ampliarse a esferas cuya movilidad se asemejaría a la que poseemos.

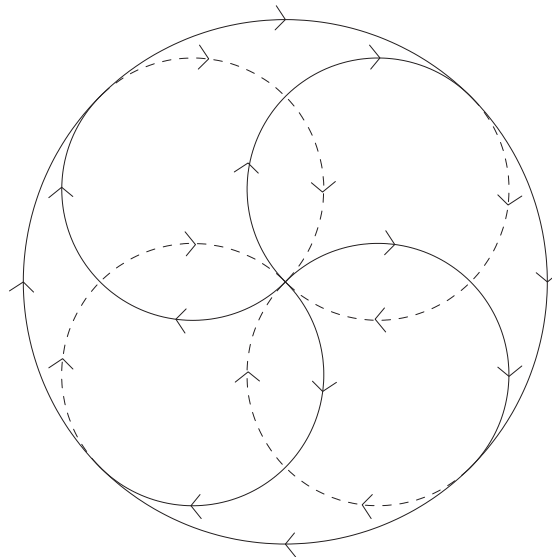


Imagen: esquema de movimientos circulares que se mueven alrededor de un punto central.
Dibujo de la autora.

“El movimiento circular es, como lo había observado Platón, (Timeo, 33a, 34b), lo que más se asemeja a la actividad espiritual reflexiva, que vuelve siempre sobre su propio centro”. Giannini. (1982:34).

Con lo que estos continuos movimientos, tanto de personas, información, mercancías... producen en primera instancia o en una determinada fase “no-lugares”, ya que no se afirman en el territorio, no se crean identidades, ni relaciones simbólicas ni singulares, ni patrimonios comunes.... pero ¿no será parte del ciclo, no provendrá la palabra circulación de círculo, tendiendo todo a su centro?

Se parte de la hipótesis de un centro, que es el ser humano, como centro último que está en continuo movimiento en busca del lugar.

“Yo soy yo y mi circunstancia”, como afirma Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote*⁷³, donde esta **circum-stantia** se puede interpretar como el **lugar** que se busca continuamente en la vida y que sin embargo ya poseemos pues somos nosotros mismos. Se podría especular esta “circum-stantita” que nos acompaña, como la que alberga el movimiento alrededor-de “circum”, círculo y “stantia”, la quietud. Lugar y No-lugar. Circunstancia que para Ortega equivale al entorno, lo que se halla alrededor de algo tanto físico, social o psicológico, haciendo referencia tanto a la mente, al cuerpo y al alma.

Esta hipótesis situada en nuestros días donde la ciudad es cada vez más un mundo y el mundo es cada vez más una ciudad, como indica Augé (2007:38), podría funcionar teniendo como centros a cada uno de los seres humanos, pues de los centros se ha pasado a la **red** a un “conjunto de nodos interconectados donde no existe ningún centro, sólo nodos que pueden tener mayor o menor relevancia. La red es la unidad, no el nodo.” (Castells. 2006:27)

Así, los centros se han dispersado, y de ser una ciudad en torno a un centro nos hemos quedado sin centro, des-centrados, o mirándolo con una óptica más positiva se podría decir que tenemos múltiples centros.

“La ville disparaît dans cette extension où elle n'existe plus comme noyau, mais comme simple relais de la domination d'un espace diversifié par un centre”. Jean Duvignaud, 1977:18.

Duvignaud esboza una propuesta de traslado del centro del ser humano, como lo indicaban los dibujos de Leonardo, a los dibujos de Villard de Honnecourt, donde la figura del ser humano desplaza su centro dependiendo de donde se encuentra y apareciendo múltiples centros.

Pero a pesar de las excentricidades ligadas al ser humano que le dan su característica de errante, se plantea la existencia última de un centro que es el ser humano en sí mismo y, a pesar de sus múltiples movimientos que a simple vista parecen descentrados, siempre gira alrededor de un centro, su centro, respondiendo, como defiende Séneca a la naturaleza teleológica y antropocéntrica “hasta el punto de que el hombre es dueño de sí mismo”.

⁷³ “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo. (...) Es decir, buscar el sentido de lo que nos rodea” Ortega. (1968:50).

Morales define al “situado arquitectónicamente” al que lo está “por el hecho de que ha pasado de tener un punto de referencia a obtener un sitio distinguible por su aspecto. **Situarse** en tal sentido, representa una elección del sitio y, además, supone llenarlo de alusiones “biográficas”, correspondientes al habitante” (1999:161), pues el pasar de la vastedad del espacio al “producido y aclarado” es el “primer paso propiamente arquitectónico”.

Así, es importante la revalorización del hogar, retomando su significado íntimo, ya que la arquitectura puede aspirar a la formación de centros. Hogar como foco, como lugar a partir de donde nos orientamos y atrapamos el ambiente que nos circunda. Pero como indica Norberg-Schulz “un lugar no sólo se convierte en un centro a consecuencia de funcionar como meta en el espacio existencial. Hemos visto que es de igual importancia mirarlo como punto de partida. Por lo tanto, la **tensión entre las fuerzas centrípetas y centrifugas** es lo que constituye la esencia de un lugar” (1980:56).

Con lo que la arquitectura es una herramienta de notable interés para generar centros, capaz de dotar al espacio genérico de unas características singulares relacionadas con su entorno anudándose al territorio y traspasando esas resonancias al ser humano otorgándole de nuevo la “fascinación”, como una atracción en “haz”, hacia un centro, su centro, su lugar.

**TERCER CICLO:
SINOPSIS.**

3. Tercer ciclo: Sinopsis.

Esta tesis, como se comento al inicio, es de carácter exploratorio y se espera contribuir a abrir una vía por dónde la reflexión pueda seguir avanzando. Por lo que este ensayo no se entiende como algo acabado, sino como el comienzo de un camino en el que falta todavía mucho por recorrer, por ello la denominación de sinopsis y no de conclusiones, pues al punto al que se ha llegado es tan sólo un momento de reflexión, no un final, sino una apertura a seguir investigando.

3.1. Palabras destiladas de Lugar Arquitectura y No-Lugar.

- **Palabras relacionadas con “lugar”:**

Acompaña
Albergue
Articulado
Atrio
Autenticidad
Carácter
Centro
Cobijo
Coexistencia
Conciencia
Concreción
Conocido
Definido
Detención
Emocional
Empírico
Emplazamiento
Enraizar
Envoltura límite
Envolencia
Equilibrio
Esencia
Espacio
Estar-en
Existencia
Existencial
Fundamento
Genius loci
Habitáculo
Habitar
Hacerlo tuyo
Histórico
Hogar
Identidad
Imaginabilidad
Integración
Interior
Intimidad

Irrepetible
Khôra
Lenguaje
Limitado
Límite
Límite inmóvil
Lleno
Localidad
Localizar
Locus
Logar
Loki
Lugaridad
Lugarizar
Momento
Mónada
Morada
Oikumene⁷⁴
Orden
Orientación
Origen
Ort
Paraje
Permanencia
Pertener
Poblar
Posibilidad
Posicional
Presencia
Proximidad y cierre
Receptáculo
Refugio
Relacional
Reposo
Res extensa
Residencia
Sensibilidad
Sentido
Sentirse-parte-de
Significado
Simbólico
Singular
Singularidad
Sitio
Situación
Territorialidad
Territorialización
Totalidad
Tú mismo
Vida
Vocación

⁷⁴ Transliteración de un vocablo griego que viene a designar el espacio habitable y habitado, el mundo conocido y civilizado (Bégout, 2008:91)

- **Palabras relacionadas con “No-lugar”:**

Alejamiento
Andar
Andare a zozzo
Anodino
Antilugar
Atópico
Ausencia
Banal
Cadáver
Cadáver exquisito
Cambio de función
Caos
Collage
Comodificación
contra-historia
Contra-lugar
Deambular
Denegado
Dérive
Desarraigo
Descentrado
Desequilibrio
De-solación
Des-orientación
Desterritorialización
Di-sidir
Distancia
Edificio-palimpsesto
Ejido
El “aspecto de semejanza”
El mundo como supermercado
Erial
Errabundear
Error de diseño
Escamoteo
Espectáculo
Exangüe
Exceso de información.
Exilio
Ex-sistencia
Extranjero
Extraño
Falso
Fantasmagoría
Flâneur
Fragmentación
Fuera-de.
Grado cero
Hiper-lugar
Inconexo
Indeterminado
Indiferencia
Inerte
Inobjetivable
Insignificante
Insípido
Isla

Jeroglífico
Ka
Lugar común
Melancolía
Movimiento
Muerte
Nada
Negación
Niebla
Nihilismo
No Man's Land
No-claridad en las definiciones
No-función
Nómada
Non-Lieux
Non-Place
Non-sites
Nostalgia
Paso de ser-humano a ser-urbano
Pasos
Perderse
Pérdida definitiva del aura
Peregrino
Posibilidad
Prostitución
Ready Made
Rotura
Ruido
Saudade
Separación
Signo.
Simulacro
Sin-contenido
Sin-lugar
Sin-mundo
Sin-sentido
Soledad
Terrain vague
Transurbancia
Utopía
Vacilación
Vacío
Vagabundear
Vulgar
Walkabout

- **Palabras relacionadas con “arquitectura”:**

Abstracto
Acoger
Acontecimiento
Albergar
Ámbito
Amparo
Aproximación
Arte
Atmósfera

Belleza
Capacidad
Ciencia
Cobertura
Cobijar
Coexistencia
Comunicación
Condición poética
Conmover
Emocionar
Enraizar
Envolvencia
Esencia
Estancia
Frontera
Habitable
Habitáculo
Habitar
Hacer
Huella
Incorporación
Indecible
Inesperada
Integración
Juego
Magnitud completa
Mediadora
Morada
Objeto
Oportunidad
Poema
Posibilidad
Preguntarse
Protección
Racional
Recepción
Receptáculo
Reflexionar
Relación
Resonancia
Respuesta
Ritmo
Sensibilidad
Sensorial
Significación
Simbolismo
Soldar
Sueño- Realidad-sueño
Totalidad.
Trasfondo
Unidad
Vivir
Vocabulario tridimensional

3.2. Lugar y arquitectura.

¿Cuál es el lugar desde el que se origina el lugar?

El principal lugar somos cada uno de nosotros a partir de donde se originan los demás lugares, pero más que una búsqueda a cerca del origen del lugar, que es harina de otro costal, se propone la reflexión sobre la esencia y formación de los lugares y la arquitectura, así como sus distintos tipos de relaciones.

Desde mi punto de vista, la arquitectura se materializa en el lugar pero en un primer término se gesta en el imaginario. Por tanto, el imaginario se entiende como el lugar donde la arquitectura comienza y a su vez puede generar lugares.

¿Acaso el palacio de Gundusforo⁷⁵ no es arquitectura, no nos ofrece una envoltura y a través de ella un lugar en nuestro imaginario?

Por lo que la arquitectura ya es arquitectura desde su concepción en el imaginario, después pasa por ser dibujada, narrada, detallada en planos y finalmente materializada en la construcción, muchos procesos que se pueden o no llevar a cabo.

“La arquitectura, como bien muestra la etimología de la palabra -tectónica viene de *tecné* (“techo” y “técnica” tienen la misma raíz), que a su vez se relacionaba con el verbo *tectoo*, que, en griego, significaba engendrar, procrear-, se concibe. Es una concepción, una inmaculada concepción. **La verdadera arquitectura sólo existe en sueños.**” Azara. *Castillos en el aire*. (2005:163).

Por ejemplo, un libro también nace en el imaginario y después se transmite a través de la escritura y cada uno lo construye en su mente a su manera. Guardando las distancias, algo similar sucede con la arquitectura, también cada uno la percibe de distinta manera.

Así, se deja entrever este viaje de imaginario a imaginario donde se suceden los lugares que nos albergan y albergamos.

Pero materializar la arquitectura se asemeja a cuando se cuenta un sueño, todo el amplio espectro que se tenía inicialmente se reduce a una versión, que es la que se recuerda después, olvidando la “original” que sería difícil de traspasar al papel, al igual que cualquier idea.

⁷⁵Se hace referencia a la historia del palacio de Gundusforo citada por Azara (2005:151)... “Tomás había cumplido con el encargo de la mejor de las maneras: le había levantado un palacio cuya contemplación y cuyo disfrute sólo estaba al alcance de almas benditas”.

“¿Pues qué es lo contrario de un sueño, Fedro, sino otro sueño?” (Valéry, Paul. *Eupalinos o el arquitecto*.p.93)

Se propone realizar un breve paralelismo entre la arquitectura y los sueños, y los lugares que originan. La mayoría de las veces, los sueños se forjan con los ojos cerrados y la arquitectura con los ojos abiertos, su procedencia, puede ser del inconsciente y del consciente, aunque en la mayoría de los casos se entremezclan; pero finalmente ambos ocupan un primer lugar en nuestra imaginación.

Por tanto, una vez ahí en nuestra imaginación, de nosotros depende el recordarlos o no al despertar, de escribirlos o contarlos o simplemente revisarlos en nuestra mente dejando que se difuminen.

Pero si se quieren recordar los sueños, como recomienda Jung, es importante anotarlos, dibujarlos, contarlos, materializarlos de alguna forma, al igual que sucede con las ideas arquitectónicas o *sueños arquitectónicos*⁷⁶. Aunque los arquitectos estamos acostumbrados a “pensar con el lápiz en mano” a veces si no dibujamos todo lo que pensamos se nos van las ideas que tan rápido vuelan, por lo que es importante, si se cree en una idea, en su desarrollo y evolución, anotarla, atraparla para que no siga su fugaz viaje a través del aire y los sueños la vayan dibujando o desdibujando más y más.

“La arquitectura queda materialmente atrapada en la construcción y alcanza su auténtica consistencia gracias al uso de un lenguaje que fija su ser en lo que Borchers llamaba “inmovilidad substancial””. Moneo. *La inmovilidad sustancial*.

Siza afirma que iniciar los proyectos es un *Risco* (El Croquis. N.140:12), que en portugués significa tanto riesgo como dibujo. Se arriesga con un sólo trazo al olvido de los demás.

Por tanto, hay que tener en cuenta que una vez contado el sueño se desvanecerán sus múltiples ideas y sus relaciones, por lo que se debe prestar especial atención a las palabras con las que se va a narrar pues al nombrar *lugarizamos*. De ahí la importancia del narrar para darnos cuenta de que estamos aquí.

“La finalidad última del “proyecto de la arquitectura” debe estar destinado a **imaginar el lugar, construir el espacio y hacer posible y elocuente la belleza en el discurrir de la vida**”. Fernández Alba. *Sobre la naturaleza del espacio que construye la arquitectura* (1989:9).

⁷⁶ Se propone hablar de *sueño arquitectónico* pues siempre se cuelan sueños en las ideas, se relaciona la fantasía con lo real. Al igual que es maravilloso intentar cumplir los sueños de lugares de quien te encarga un proyecto.

Por ello se debe tener especial cuidado en dibujar la arquitectura, en perfilar uno de los trazos de nuestro sueño, uno de los trazos de la totalidad soñada. Y al construirla también se requiere de toda la atención y mimo necesarios pues será nuestra única versión **nuestra única huella de aquel sueño de la totalidad**.

Totalidad como integración, como reunión tanto del interior como del exterior, del reposo y del movimiento, de la coexistencia del espacio y el tiempo que confluyen en un punto haciéndolo único, llenándolo de significado otorgándole la cualidad de lugar.

Si se puede sintetizar lugar y arquitectura en conceptos como *Khôra* o *Mónada* es porque **la finalidad de la arquitectura es dar lugar**, de ahí su estrecha y profunda relación. Por ello la arquitectura es una “nodriza del devenir”, porque además de ser capaz de recibir siendo un receptáculo, aspira a la posibilidad de ofrecer un lugar, pero un lugar como totalidad, puesto que aúna interior y exterior en una “magnitud completa”, como afirma Valéry. Se podría especular la *Khôra* es lo que proporciona la envoltura y la *mónada* lo que se produce al interior de esta envoltura como unidad indivisible que trasciende lo material, ambos conceptos integrados, fundidos en la noción de lugar.

Con lo que “el tiempo en espacio”, como define Hegel el lugar, es la **concretización del aquí y del ahora** que se dan también como características comunes en el lugar y en la arquitectura, que debe estar anclada al presente, pero teniendo en cuenta el pasado y abierta hacia el futuro, ya que la obra de arquitectura se desarrolla en el “texto inacabado de la ciudad”, como afirma Moneo, siendo de gran importancia la relación entre espacio y tiempo, y estructura de la ciudad y de la arquitectura.

Así, el tiempo “asentado” teniendo presencia, permanencia en un sitio lo convierte en un lugar. A pesar de la característica efímera del tiempo, cuando éste consigue “instalarse”, “permanecer”, “habitar” un espacio presente daría o formaría LUGAR. Lugar como algo, a pesar del movimiento, que es capaz de instalarse en el momento, lugar relacionado con la quietud dentro del movimiento, con el reposo dentro de lo pasajero. **Lugar como capacidad o posibilidad de habitar el presente!** Llevando esta idea, infiriéndola en la arquitectura, el lugar en la arquitectura o mejor dicho, una arquitectura que nos proporcione un lugar sería aquella que nos aporte un espacio donde detenernos, donde permanecer un momento para tener lugar, para habitar el ahora; aunque este detenerse, este pararse no sólo depende de la arquitectura, también depende de nosotros. Así, el mayor reto de la arquitectura en este tiempo

sería que posibilite el reposo, la contemplación que “lugarice el espacio” en el que el ser humano se sienta dueño de su presente en tranquilidad.

“La construcción arquitectónica ahorma el espacio para que en él quepa el tiempo humano”. Lledó. *Días y Libros* (1984:14).

Con lo que se pone de manifiesto la importancia del ser humano en la arquitectura y en el lugar, pues la “existencia es espacial” como afirma Heidegger, no se puede disociar al ser humano del espacio. Nuestro estar es un *estar-en-el-mundo*, por lo que el habitar del ser humano está en estrecha relación con los lugares y a través de ellos con el espacio, pues los espacios toman su esencia de los lugares, como indica Heidegger, así sólo cuando somos capaces de habitar se puede llegar a construir, o más puntualmente, a realizar arquitectura.

De lo que se deriva que la esencia de la arquitectura, y por tanto su comprensión para poder llegar a constituirse como tal, es el ser humano a quien debe ofrecer un lugar para vivir.

“El espacio puede llegar a ser el lugar tangible donde se hace realidad el poema arquitectónico”. Fernández Alba. *Sobre la naturaleza del espacio que construye la arquitectura* (1989:9).

Recordemos también a Rossi quien define la arquitectura como **no sólo “el lugar de la condición humana, sino una parte misma de esa condición”**. Es importante resaltar esta idea de lugar ligado a la arquitectura como parte de la condición humana, pues “cuando perdemos el sentido con el cual hemos vivido, volvemos a los **lugares** donde nos hemos planteado angustiosos interrogantes acerca de la existencia” (E. Sábato, 1998).

Aunque, como se comentaba al principio, el principal lugar somos nosotros mismos. “Todas las ciudades son mi ciudad, a la que siempre regreso” indica Siza (El Croquis. N. 140. 2001-2008) nosotros somos nuestro lugar más profundo y más sólido y así debiéramos sentirnos allá donde vayamos, recordemos *Las Moradas* que describe Santa Teresa (1577), como los lugares de las profundidades de nuestro ser.

Pero para que las cosas se releven, para que surja nuestro mundo, afirma Morales, “es necesario poner límites” y crear marcos arquitectónicos dónde pueda aparecer el ser humano en “su” mundo. Esta es una de las finalidades principales de la arquitectura” (1999:169). En esta línea Zevi indica que la esencia de la arquitectura, no es el límite puesto a la libertad espacial, sino esta misma “libertad delimitada, definida, potenciada entre las paredes” (1963:28).

Límite como contacto de dos cuerpos en afinidad, que determina un equilibrio, como indica Aristóteles. Límites que indican, no sólo dónde termina la arquitectura, sino dónde comienzan sus relaciones con el lugar y las personas.

Límite de la arquitectura que trasciende lo físico, le otorga una identidad y es capaz de convertir un sitio en un lugar único e inexplicable, expandiendo su resonancia hasta alcanzar al ser humano quien se siente *parte-de*; Así, la arquitectura es capaz de conmover, como afirma Le Corbusier, al igual que mueve el objeto amado, como indica Valéry.

Por tanto, arquitectura como generadora de lugares ofrece además del reposo, de ese “estar” como arraigarse, echar raíces; ese “algo más” que nos hace seguir en movimiento, seguir en busca del lugar, pues como indica Pardo “**tener lugar quiere decir poder estar fuera de lugar**, tener que moverse y por tanto devenir sentido” (1992:119).

Pero estamos siempre buscando nuestro lugar y olvidándonos con frecuencia del lugar del ahora, del aquí. Queremos aferrarnos a un lugar que no existe. Somos puro pasar, constante devenir, movimiento perpetuo que intentamos aferrar a un lugar ya sea una ciudad o una casa.

La arquitectura es un arte, pues está más allá, relacionada con lo innombrable, lo absolutamente ilimitado que nos invita a soñar recordándonos que estamos vivos.

Así, si la arquitectura es capaz de generar lugar, desde el lugar también es posible generar arquitectura, es más, es de gran importancia el saber escuchar el murmullo del lugar para llegar a hacer arquitectura en ese *concreto ahí* para que conviva con lo existente y con lo que está por venir. Pues la temporalidad, la concretización de tiempo en espacio también son muy importantes en la arquitectura y en el lugar.

Entonces la arquitectura tiene como finalidad generar lugares pero, ¿existe el lugar sin la arquitectura?

Desde mi punto de vista, el lugar existe sin la arquitectura. Desde lugares no tangibles como el lenguaje, que es para Lévinas “la morada del ser”, la música, la literatura, ciertos olores, etc.; hasta lugares tangibles como parajes naturales que en sí mismos ofrecen un lugar único y maravilloso donde nos sentimos parte-de.

Hay que señalar que, si bien la arquitectura necesita un lugar, ya sea en el imaginario o un lugar físico donde materializarse para a su vez dar lugar, **el lugar no necesita de la arquitectura.**

Como indica Duvignaud “**un lugar se compone sin nosotros**” (1977:152), siendo nosotros los que les ponemos nombres atribuyéndoles palabras y metáforas que los arrojan a nuestro discurso.

Se debe tener en cuenta que la palabra lugar es humana, con lo que también es válido decir que es el ser humano el que le da la característica de lugar, tiene que “adaptarlo” o remitirlo a él para que sea un lugar, por lo que entonces sí que en esta transformación, la arquitectura, sería la que constituyese o con-formase lugares. Aquí hay dos ópticas, dos maneras de ver la relación lugar-arquitectura, ambas, desde mi punto de vista igual de válidas.

Aunque se debe destacar la arquitectura entre todas las posibilidades y formas de adentrarnos en un lugar, pues, a mi modo de ver, es la más completa ya que ofrece además del necesario lugar físico (necesario pues a pesar de los grandes inventos y avances el ser humano lo sigue necesitando) también es capaz de hacernos soñar, de relacionar el interior con el exterior en esa conexión “mágica” que desde el reposo nos invita a buscar el movimiento.

Pero surge otra cuestión, **¿cuál es la remisión del lugar y de la arquitectura?** ¿Todo lo que nos rodea está remitido al ser humano?

Pienso que la naturaleza no lo está. La naturaleza podría seguir existiendo sin el ser humano, sin la arquitectura. Con lo que se puede plantear que la naturaleza no tiene remisión, no tiene que adaptarse a la arquitectura pero sí al revés: la arquitectura se remite por una parte a la naturaleza, o mejor dicho al lugar para poder a su vez dar lugar, y por otra al ser humano, ambas fundamentales aunque pareciera que se están olvidando en muchos proyectos.

Con lo que es posible apreciar la intensidad con la que se mezclan los conceptos de arquitectura y lugar, sus significaciones se enredan, se entremezclan cruzándose, ligándose, anudándose. Pero entonces, **¿cuál es la diferencia entre lugar y arquitectura?** la arquitectura es el receptáculo, la Khôra, la nodriza del devenir, una de las muchas formas de dar lugar y la única capaz de dar lugar físico mientras que el lugar es el sentimiento de esa envoltura, de ese cobijo. Mientras que el lugar es un interior, la arquitectura es esa condensación de interior y exterior, de diálogo con

ambos, es ese punto sobre el que reflexiona Blanchot (1992:126), donde el espacio es a la vez intimidad y afuera.

¿La arquitectura siempre tiene que dar lugar, si no da lugar es arquitectura?

Vamos por partes, la finalidad de la arquitectura es o debiera ser dar lugar al ser humano, es una posibilidad que ofrece, se le abre al ser humano para ser habitada; la arquitectura para denominarse como tal tiene que ofrecer esta posibilidad, tiene que estar dotada de esta apertura, de esta receptividad hacia el *Dasein*. Pues en esta apertura, esta capacidad de albergar, de ser “algo más” que un cobijo, está su esencia. Si la arquitectura no es “algo más” sino que se queda en un “solo”, en sólo un cobijo sin más, sin haber sido pensada, concebida, teniendo en cuenta al ser, al entorno donde se va a enraizar, las necesidades del presente aprehendiendo del pasado y mirando hacia el futuro, forjando la **semilla** que el ser humano transformará en lugar; entonces no hablamos de arquitectura se habla de edificación o de construcción-vivienda, donde no existe tampoco un lugar con la característica de significación que lleva implícita.

Así, la arquitectura tiene como finalidad el dar lugar. Pero también hay lugares naturales que trascienden sus características físicas, como se acaba de ver, sin que exista la arquitectura; aunque lo que sí está claro es que se debería tener en cuenta el vínculo arquitectura y lugar en el proyectar para que fueran de la mano con más frecuencia.

Se puede apuntar a otra diferencia en el ámbito físico o construido, pues mientras el lugar natural existe tal cual, sin ninguna transformación material humana, la arquitectura al materializarse, sí produce una transformación en el solar.

Se debe hacer un pequeño inciso pues la huella del ser humano queda impresa en el lugar, al igual que la de los demás seres vivos, el aire, etc. por lo que es importante tener presente la condición cambiante del lugar.

Pero en lo que se refiere a una modificación física del lugar con la construcción, se puede afirmar que la arquitectura produce una transformación del lugar al materializarse, que puede llegar a ser un quiebre o rotura sino es capaz de escuchar lo existente y hacer de esta transformación un diálogo capaz de integrar a la arquitectura en el contexto y pueda a su vez generar lugar.

Esta transformación está ligada al hacer, que es donde se explica la obra arquitectónica, pero “**¿qué hay que hacer en el espacio para que sea o haya arquitectura?**” se pregunta Morales (1999:127), ya que el ser de la arquitectura es un “ser para”, por lo que el ser y el haber de la arquitectura requieren un hacer, ya que el espacio arquitectónico no pertenece al mundo de lo dado, sino al “de lo hecho con **determinada finalidad**”.

Con lo que se pone de manifiesto que la principal tarea del arquitecto consiste en pensar en el lugar, en el uso de la arquitectura, siendo necesaria una estrategia para proyectar.

“**Para esculpir la piedra en verdad, hace falta ser río**”, afirma Didi-Huberman (2000:46), así, también para hacer arquitectura hace falta ser capaz de, cómo el río, modelar y sensibilizarse de los espacios requeridos para el ser humano, hace falta ser luz, viento, lluvia...tierra para poder afirmar y enraizar la arquitectura.

Es importante el diseño “con fines sensoriales” como indica Lynch para hacer ciudad, hacer arquitectura y lo más importante hacer lugar, pero sin embargo se debe tener en cuenta que, si bien el arquitecto tiene como finalidad el proyectar la arquitectura con el fin de crear lugar, el lugar no crece de los creadores, como indica Duvignaud, sino de los habitantes que lo convierten en lugar. Así la arquitectura es una semilla que nos tiene que captar y a su vez capturemos convirtiéndola en lugar, como indica Fernández Alba que “es posible proyectar desde la arquitectura, pero **“el lugar sólo se puede construir desde el “fluir” de la vida**” (1989:14).

Con lo que la tarea del arquitecto, además de responder a las necesidades del lugar, es, como indica Norberg-Schulz, “ayudar al hombre a encontrar un sitio existencial donde sentar el pie concretizando sus imaginaciones y fantasías soñadas” (1980:135).

La situación histórica del lugar donde se construirá la arquitectura es también relevante para aprehenderlo y estimular a verlo de una forma nueva, estableciéndose un diálogo, donde se cuide la identidad y la posibilidad de transmitir un sentido.

Es una gran responsabilidad por tanto la del arquitecto, pues somos “presos de las proporciones escogidas”, como afirma Valéry, pues al igual que la poesía, la arquitectura debe ser precisa para hacer volar nuestras alas. Arquitectura que señale la obertura exacta por donde entre la luz y se proyecten las sombras, arquitectura más que sugestiva sea sugerente, donde más que sumergirnos quedar inmersos en

ella...en esos matices entra la arquitectura, que como la poesía, tiene que dar con el término preciso.

Precisión procedente de la observación, de ese *ad-mirar*, “mirar-hacia”, de esa búsqueda continua de las necesidades del ser humano y su relación del interior con el exterior, del cuerpo y el alma....de ahí deben nacer las reflexiones de los **arquitectos cuya máxima función u objetivo es el, a través de la arquitectura, dar lugar al ser.**

Por tanto, “**hacer arquitectura**”, como propone Azara (2005:119), es “**convertir un espacio en un lugar** donde los hombres se instalen y adquieran la conciencia de la transitoriedad de la vida; convertir un ámbito inhóspito en un lugar donde descansar”.

Pero también existen lugares materiales sin tener nada que ver con la arquitectura (arquitectura como receptáculo-esencia ideado por el ser humano para el ser humano), edificaciones como centros comerciales, aeropuertos, etc. que no están pensados con la finalidad de dar un lugar, sino más bien para resguardar a las personas de la lluvia y cobijar los flujos y movimientos de éstas, pero sin embargo para ciertas personas que trabajan ahí, que visitan asiduamente estas edificaciones, se llegan a convertir en lugar, con lo que se podría hablar de “**domesticar un lugar**”, domesticar como convertirlo en nuestra casa (*domus* = casa o dominio)

Recordemos un fragmento de "El principito" (1997:96-100):

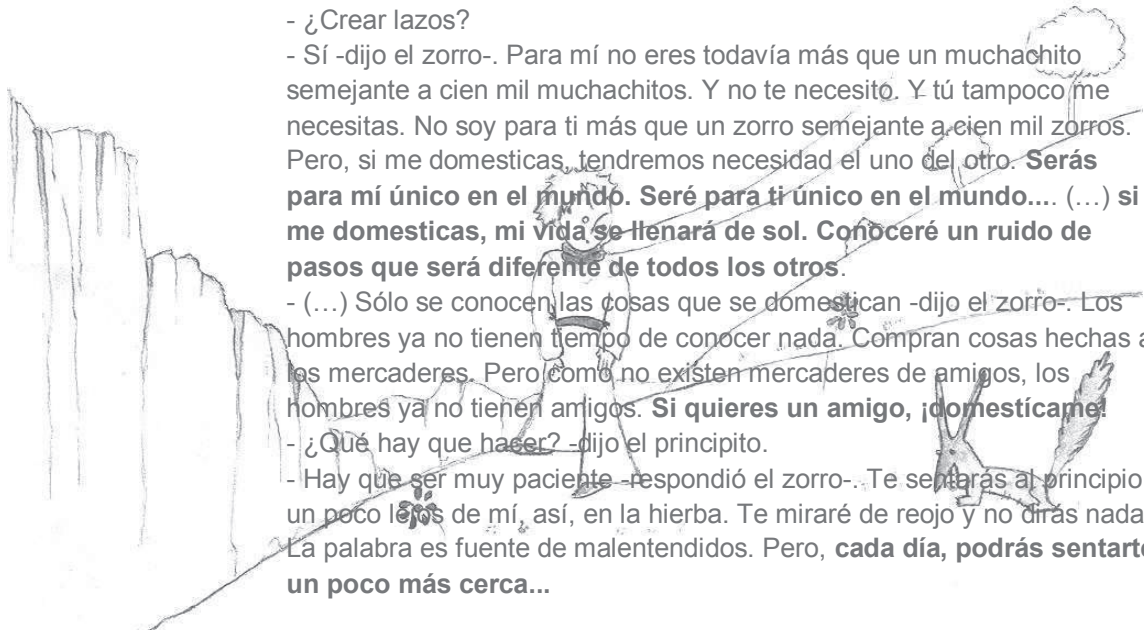
- 
- ¿Qué significa “**domesticar**”?- dijo el principito
 - Es una cosa demasiado olvidada -dijo el zorro-. **Significa «crear lazos».**
 - ¿Crear lazos?
 - Sí -dijo el zorro-. Para mí no eres todavía más que un muchachito semejante a cien mil muchachitos. Y no te necesito. Y tú tampoco me necesitas. No soy para ti más que un zorro semejante a cien mil zorros. Pero, si me domesticas, tendremos necesidad el uno del otro. **Serás para mí único en el mundo. Seré para ti único en el mundo.... (...) si me domesticas, mi vida se llenará de sol. Conoceré un ruido de pasos que será diferente de todos los otros.**
 - (...) Sólo se conocen las cosas que se domestican -dijo el zorro-. Los hombres ya no tienen tiempo de conocer nada. Compran cosas hechas a los mercaderes. Pero como no existen mercaderes de amigos, los hombres ya no tienen amigos. **Si quieres un amigo, ¡domesticame!**
 - ¿Qué hay que hacer? -dijo el principito.
 - Hay que ser muy paciente -respondió el zorro-. Te sentarás al principio un poco lejos de mí, así, en la hierba. Te miraré de reojo y no dirás nada. La palabra es fuente de malentendidos. Pero, **cada día, podrás sentarte un poco más cerca...**

Imagen: Dibujo de Saint-Exupéry, *Le petit prince*. Fuente de la imagen: Saint-Exupéry (1997:97).

Con lo que se proponen tres tipos de lugar:

1. Lugar “natural”, el que encontramos tal cual en la naturaleza y como tal lo percibimos. Se da por sí solo. Y también aquí se hace referencia a nuestro lugar y a partir de él, al que se produce en una conversación o al escuchar una música, etc.
2. Lugar “arquitectónico”, el que genera la arquitectura. La arquitectura es la semilla que después sus habitantes convertirán en lugar.
3. Lugar “domesticado”, surge de una edificación o construcción sin más, pero el ser humano lo domestica, lo hace suyo otorgándole unas cualidades.

Aunque siempre se tiene que dar una cierta “domesticación” por nuestra parte, por las personas que habitan el lugar para poderlo denominar como tal, para hacerlo nuestro. Si bien es importante el poder situarnos en el lugar, también hay que tener en cuenta que un lugar hay que ir re-descubriéndolo cada día, esa es la magia; al igual que nunca acabamos de conocernos: “nosotros que conocemos somos desconocidos para nosotros” comienza diciendo Nietzsche en la *Genealogía de la moral*, tampoco acabamos de conocer los lugares....el atractivo es ir develándolos cada día.

Pues siempre existe una distancia entre nuestra imaginación y el proyecto, entre el proyecto y nosotros, y finalmente entre nosotros y el lugar, distancia que cada vez se debe hacer más pequeña pues el lugar pasa a ser una extensión nuestra y nosotros de la arquitectura y el lugar, donde nos fundimos con y en él.

Por lo cual, es fundamental ante todo conocer nuestros cuerpos, nuestras limitaciones y aceptarlas, para así poder ver(nos), tener en cuenta al otro. Y tras esto aceptar las distancias (de nosotros con el mundo, con los otros) distancias como: diversidades, diferencias que tenemos, y respetarlas siempre mirándonos en profundidad para poder ver(nos) también al Otro, que implica no solo reflexionar sobre el solar a tratar, sino el entorno próximo, “el otro” que tenemos enfrente y al lado, así como la ubicación dentro de la ciudad.

Así, se pone de manifiesto que la finalidad de la arquitectura, además de ofrecer un lugar interior, es también el posibilitar una relación con el exterior, con el contexto próximo y lejano.

Otro punto fundamental en las relaciones de lugar y arquitectura es la importancia de la memoria. Se debe subrayar el hecho de que la arquitectura ejerce una influencia tal al cuerpo que está en ella, como afirma Aristóteles, que le otorga un lugar y aún más le concede una memoria. Y también el cuerpo ejerce una influencia a la

arquitectura que como indica Lledó (1994:200) ésta “acaba incorporando el rostro de los que se han mirado en ella”.

“Un espacio arquitectónico no es sólo lo que se experimenta en un momento dado; es algo que persiste en la memoria de la gente que entra en contacto con él; penetra en la imaginación silenciosamente”. Ando. *El Croquis* (1983-2000:21).

Así, a pesar de que “el pasado del que uno se acuerda no tiene tiempo”, como recuerda Kundera (2000:134), sin embargo la arquitectura sí tiene una dimensión actuando como soporte o escenario de recuerdos, de sueños de momentos vividos y por vivir.

Lugar que aparece en los recuerdos impresos en la arquitectura que cuando se mira pareciera fuera tuya, produciéndose en esta anamnesis una suerte de involucencia (Seguí), pues la persona transmite a la arquitectura la verdad y cualidad que tiene.

“**Somos nuestra memoria**” (1994:147-148), subraya Lledó, tanto en las palabras dichas o calladas, resuena todo lo que hemos sido “a través de esa lenta persistencia que nos ata. Lo que estamos siendo en cada *ahora* es casi siempre voz, lejano emisario de lo que hemos sido.”

Arquitectura como forma de inmortalidad pues nos habla a través de nuestros recuerdos mostrándonos nuestra condición efímera. Arquitectura como lugar donde aprender a mirar el pasado y asumir como propias las lejanas experiencias.

“Todo lo que sobrenada el olvido y se convierte en memoria es aquello que ha sabido cumplir, adecuadamente, con la inevitable urgencia de la temporalidad inmediata de la vida, en la que se recoge también, latido a latido, la letra del pasado”. Emilio Lledó, *Una construcción sin clausuras*, (1994:52)

Por tanto, al igual que el *genius loci* está en equilibrio, pues permite el cambio pero conservando unas determinadas características, la arquitectura también debe ser un receptáculo capaz de dar lugar, de albergar, receptiva a los cambios pero conservando su identidad, su esencia que permanece más allá de las transformaciones.

Arquitectura como tejedora de lugares con esa especie de hilo invisible que los une, los hilvana (cosiéndolos por un momento) a la esencia, a las profundidades de los seres humanos.

Arquitectura como la posibilidad de crear un lugar especial cuya resonancia trascienda la materialidad conectándonos, además de con la tierra y lo existente, con lo espiritual, cobijando el reposo del movimiento, posibilitando el acontecer de momentos de quietud ligados al constante devenir del ser.

3.3.No-lugar y Arquitectura.

Los no-lugares se caracterizan ante todo por una ruptura con el ser humano quien se siente inquilino y no propietario, fuera-de: un mundo que no es el suyo, lo establecido, como señala Anders, y aunque si bien la *ex-sistencia* es en sí misma la posibilidad de estar fuera de donde se está, como afirma Morales (1999:162), esta escisión tan pronunciada provoca una fragmentación con el contexto, una implosión y explosión en el entorno tanto físico, histórico así como un quiebre con el pasado y el presente, enfocando solamente el futuro, generando una suerte de “giro-copernicano” o descentramiento donde el sujeto pasa a ser objeto y al revés, el centro de la arquitectura y el lugar ya no es el ser humano sino el consumo, la economía (Seguí), todos los movimientos y los flujos asociados a ella, pasando el ser de estar *en* a un *estar-hacia*, de un reposo a un movimiento que corre cada vez más veloz.

Y es que pareciera que todo va más rápido, que cada vez se “necesita” mayor velocidad en las comunicaciones, en los trabajos...es curioso, que teniendo todo mecanizado sin embargo, se tiene “menos” tiempo que nunca ¿no tenemos tiempo para nada o nada para el tiempo? (J. Marías) Este aumento de velocidad ha hecho que seamos víctimas del tiempo en nuestro tiempo, donde la espacialidad se reduce a la temporalidad; y si el lugar es la coexistencia de espacio y tiempo, como define Kant, o del tiempo en el espacio, como puntualiza Hegel, se podría hablar de una *des-lugarización* con este desfase del tiempo en relación al espacio, donde la experiencia no se puede cimentar y todo se encapsula para poder exiliarse, sumergirse en los flujos.

“Exilio, ese lugar donde no sólo no está en su casa sino que está fuera de sí mismo, en el afuera mismo, una región absolutamente privada de intimidad, en la que los seres parecen ausentes, en la que todo lo que cree aprehender se sustrae”. Maurice Blanchot (1992:70).

No-lugar como exilio del lugar. No-lugar como exilio de nosotros mismos. Así, se puede definir el no-lugar, que implica además de exilio físico: espiritual, pues es un afuera de todo. No-lugar que produce náuseas por su aplastante vacío, su nada. Ese “retorno a lo insignificante” del que habla Blanchot es la esencia del no-lugar.

Sin-lugar donde es posible sentirse de ningún lugar y a la vez de todos, como un extranjero sin reposo en sí, fuera de sí mismo, como M. Meursault, extranjero porque está desprovisto de sentimientos que lo unan o conecten con el mundo que lo rodea. Extranjero como extrañío, como ausente, como fuera de la intimidad del lugar en el que cada día no se cuestiona, no se plantea: simplemente toma los hechos que le llegan, sigue los flujos que se desprenden de ese sin-lugar con olor a vacío, a nada que todo impregna con su ausencia.

Por eso estos espacios del no-lugar se pueden definir como **lugares sin alma**, como **exterior sin interior**, lugares fuera de sí, sinlugares.

No-lugares que pueden llegar a producir un vértigo, “**vértigo del vacío**” como posibilidad de saltar a ese vacío. Vértigo de espacio vacío como el miedo a quedarnos desterrados, a quedarnos exiliados: errantes sin relación con nosotros mismos, suspendidos en el no-lugar, nadando en una ausencia.

Ausencia como característica esencial del no-lugar. Ausencia de permanencia, del reposo que reside en los lugares, ausencia de recuerdos y, por tanto, ausencia de evocación hacia ellos, de poderlos narrar, rozando la no-existencia.

Así, un no-lugar sería también un lugar desprovisto de los seres que lo han habitado, donde ya no se vive, donde la ausencia inunda la presencia de todo, la presencia de los seres humanos a los que estábamos acostumbrados a ver morar allí, a *ser-ahí-en* el lugar.

Lugar ligado al ser, a presencia. No-lugar ligado a su ausencia, a vacío, a olor a humedad, a no-vida, a la putrefacción de flores marchitas. No lugar como florero sin flores, como vacío desolador que ya no alberga, ni cobija nada de lo que conocíamos produciendo una extrañeza, un desconocimiento de algo que era y ya no es.

Lugar ligado a los recuerdos, a la “lucha contra el olvido”. No-lugar como rasgadura de lo que alguna vez existió, fue en ese mismo lugar.

Por eso los no-lugares son de carácter temporal, porque tienen un tramo de no residencia, hasta que otra vez se habitan. De ahí que los no-lugares estén ligados con el movimiento, pues en seguida se les quiere buscar de nuevo un lugar para olvidar. Lugares para olvidar los no-lugares y no-lugares para olvidar el lugar.

No-lugares ligados con el movimiento, el deseo (*desiderare*) como una continua búsqueda de algo que ya poseemos, que tenemos en nuestro interior en forma de ausencia.

Un no-lugar podría esbozarse como el **giro de Orfeo hacia Eurídice**, vinculado con el movimiento, el acto de volverse, de mirar hacia atrás en busca del anhelo de lo prohibido, de lo que ya no puede ser ni será porque al contemplarlo se transforma en nada.

No-lugar como instante efímero de búsqueda de deseo, de aspiración-a, de llegar-a.

No-lugar vacío de sentido pero lleno de búsquedas de querer “volverse”, querer pertenecer al deseo de desear.

No-lugar relacionado con la incertidumbre, el no-saber. Espacios de “flujos” por y para el movimiento, la prisa, el sin-ser....cobijos de no-tiempo, envoltorios sin presente ni pasado.

...Y siempre ha existido la instancia del no-lugar pero quizá es ahora cuando su materialización se ha hecho más evidente que nunca.

Si bien la definición que plantea Augé como un “**espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico**” (2004:83) describe perfectamente los no-lugares, sin embargo, la hipótesis que se sostiene desde aquí es que, al contrario de lo expresado por Augé, los no-lugares al igual que los lugares han existido desde que existe el ser humano.

Augé plantea que los no-lugares son producto de la *sobremodernidad*, de la superabundancia y, si bien con esta superabundancia donde “todo policosmismo es un acosmismo” (Anders) emerge con fuerza el no-lugar, éste existe desde que existe el lugar, pues al igual que la racionalidad se sirve de la irracionalidad para constituirse como tal (Benjamin), también los lugares se sirven de los no-lugares para constituirse como tales.

No-lugar como límite del lugar y viciversa.

No-lugares, por tanto, como lugares de la ausencia del ser humano, ya sea por su rápido movimiento, por su no-reposo o porque las personas que lo habitaron ya no están, produciéndose una profunda ausencia o incluso porque en su nueva construcción se realizan sin tener nada que ver con el contexto, ni físico ni histórico...implantándose descontextualizados.

Piel sin alma, sin esencia, que puede estar a la vez en todos los lugares, pero finalmente nunca está, nunca permanecerá en nuestros recuerdos más cercanos.

Hay no-lugares que duran “un momento” porque en seguida los adaptamos o se adaptan transformándose en lugares, pero otros siempre permanecerán como no-lugares, como búsqueda continua, incesante, como un continuo desear.

No-lugar, por tanto como ajeno, como una edificación que no tiene en sí una esencia, remitiéndonos a otros lugares; no-lugar sin relación interior-exterior. No lugares que no cobijan el reposo del ser humano, sino que son sólo una cáscara que abraza “nada”, que protege de las inclemencias a los múltiples movimientos y flujos que lleva asociado el ser humano.

“Yo soy yo y mi circunstancia”, como afirma Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote*⁷⁷, donde esta *circum-stantia*⁷⁸ se puede interpretar como el **lugar** que se busca continuamente en la vida y que sin embargo ya poseemos pues somos nosotros mismos.

⁷⁷ “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo. (...) Es decir, buscar el sentido de lo que nos rodea” Ortega. (1968:50).

⁷⁸ ¡*Circum-stantia!* ¡Las cosas mudas que están en nuestro próximo derredor! Op.cit. p.40.

“*Circum-stantita*” que nos acompaña albergando el movimiento alrededor-de “*circum*”, y “*stantia*”, la quietud. Lugar y No-lugar uno inmerso en el otro.

Del reposo al movimiento y del movimiento al reposo. Movimiento y quietud ambos necesarios y comprendidos en el ciclo de lugar / no-lugar / lugar.

Al igual que la luz y la sombra ¿Son las sombras o la luz las que definen los espacios, es el silencio o la nota la que compone la música que escuchas?

Sombras / luz, silencio / música, lugar / no-lugar.

Sombras para ver la luz, silencio que también compone la música, no-lugar para revalorizar y acceder al lugar. Con lo que se pone de relieve el no-lugar, pues es sólo a partir de sumergirnos en la oscuridad cuando podremos apreciar la luz, la presencia de los lugares.

Con lo que se subraya la **necesidad del no-lugar** al igual que se necesita el lugar.

No-lugares donde momentáneamente reside la “colectividad sin festejo y la soledad sin aislamiento”, como indica Augé (1987:82), donde se puede encontrar un potente calmante para la intimidad consigo mismo (que se disipa al salir), pues ofrecen una posibilidad de estar fuera de donde se está; y aunque es necesario salir del lugar donde se vive para no tener apegos, como devela S.Agustín⁷⁹, los no-lugares trascienden al apego queriendo ser una liberación del lugar que arroja a los seres humanos a sentirse fuera de todo incluso de sí mismos, una especie de exilio-fugaz donde por un momento pareciera que se puede abrazar la totalidad pero que de repente se transforma en una pesada nada, en una ausencia del todo que parecía haberse tocado.

No-lugar como fórmula para eliminar el dolor, como cuenta Sennett (1997:400) a partir de la teoría de Wittgenstein, pues si el dolor físico no cuenta con ningún objeto del mundo exterior, entonces los grandes volúmenes de Boullée marcan el punto en que la sociedad secular pierde el contacto con el dolor. Ya que con esta arquitectura revolucionaria creían que se podía llenar un volumen vacío, libre de obstáculos y restos del pasado, con significados humanos; resolviendo las necesidades de una nueva sociedad un espacio sin obstrucciones. Con lo que era posible eliminar el dolor eliminando el lugar, creencia que también se practica en nuestros días.

⁷⁹ “Incluso si este vagar no es físico, debe perderse el apego al lugar en que se vive”. San Agustín. *La Ciudad de Dios*. (Citado en Sennett. 1997:140)

Necesidad del no-lugar donde se sumergen las personas que quieren formar lugares. No-lugar como salida del lugar como “salir a tomar el aire” para poder aspirar profundamente y regresar de nuevo al lugar.

Al escribir, al pintar, al narrar el artista se introduce en un no-lugar, donde toma conciencia de sí mismo, de que su esencia también proviene del no-ser, con lo que es a partir de la ausencia con la que se puede llegar a obtener la presencia del lugar.

Al narrar, como explica de Certeau, se finge ser su otro, por lo que se practica el no-lugar. Narrar como anudar las artes del decir con las del hacer, narrar para conectar interior-exterior.

Narrar para salirnos de nosotros mismos y desde un no-lugar darnos cuenta de que estamos aquí, de que estamos vivos! **Narrar (desde un no-lugar) para lugarizar nuestra existencia**, materializarla dotándola de sentido y cobijo donde ser. Con lo que se pone de manifiesto la importancia del no-lugar para apreciar el lugar, cómo el no-lugar también es necesario, aunque implique sumergirnos en la ausencia.

Ausencia donde *sólo es posible imaginar*....como afirma Proust en *Le temps retrouvé*, “no se puede imaginar sino lo que está ausente”. Quizás sea una de las causas del “enganche” a estos no-lugares por que nos hacen volar la imaginación.

Otro punto que justifica la necesidad de revalorizar los no-lugares es que constituyen un refugio para la diversidad como indica Clément al describir el *Tercer Paisaje*, pues en ellos todo cabe, convirtiéndose en una alternativa del lugar.

Con lo que se puede subvertir el concepto de no-lugar y al igual que las amapolas que nacen en las mieses, en las tierras roturadas o dañadas perteneciendo al conjunto de las hierbas que se combaten, -estando en peligro de extinción, aunque tienen un gran poder de regeneración-, se propone desde aquí dar un giro para intentar **buscar “las amapolas” de los no-lugares**, sus resquicios de poesía, sus brotes de color intenso entre las tierras desquebrajadas, entre la desconexión con el lugar, elevando por tanto a los no-lugares a la categoría de **posibilidad!**

Pues en estos lugares de la nada todo adquiere sentido, “en la nada todo encuentra su lugar”, afirma Givone (2001:213), “todo es en la nada: todo lo lleno está en el vacío, todo ente reposa sobre el no-ente y encuentra asilo en él como en un lugar”.

Por ello esta nota de **seducción** tan viva en los no-lugares, que si bien no son lugares que nos acogen, sí tienen la habilidad de seducirnos en su aproximación a tocar lo universal, para rozar un instante la prohibida eternidad, la nada, el no ser.

Nada como el verdadero objeto de la nostalgia, por ello nuestro re-encuentro con ella en los no-lugares. No-lugares como contenedores de nada, contenedores de nostalgia⁸⁰: del deseo sin objeto, de la pasión de la ausencia.

De ahí la importancia del **no-lugar como quiebre** para re-valorizar al lugar para hacer emerger al lugar, para poder *con-siderarlo* (el “con-estrellas” (Gabilondo), el poder contemplar, vivir la esencia del lugar).

Con lo que desde mi punto de vista, sería muy interesante el enseñar o mostrar la arquitectura a partir del no-lugar, como el mirar la luz desde la oscuridad para poder verla con toda intensidad.

“Sólo está de veras despierto el que tiene conciencia de estar soñando”. Unamuno (1914:22).

Surge la pregunta, ¿existe el no-lugar sin la arquitectura? como se vio con el lugar, se puede afirmar que el no-lugar existe sin la arquitectura, puesto que está inmerso en el lugar, hay ejemplos claros: si nos situamos en medio del océano, en medio del desierto, en medio de un bosque estaremos en un no-lugar, pues no existen límites claros ni referencias, no sabemos exactamente dónde estamos y no sería único pues podríamos encontrarnos en medio de otros océanos, otros desiertos, otros bosques con características similares.

El no-lugar puede ser transformado con la arquitectura, dotándolo de puntos de referencia, anudándolo a su contexto y al ser humano otorgándole una identidad; pero también puede quedarse siendo no-lugar como “espacio del anonimato” sin ninguna referencia, aunque siempre con esta “latencia” como posibilidad de llegar a ser lugar.

Y la arquitectura ¿es formadora de no-lugares? ¿Se podría plantear que la arquitectura forma no-lugares por su “imposición” al lugar? Si bien es cierto que la arquitectura supone una transformación, no se debe olvidar que es un arte, el arte de dar lugar donde es posible dialogar con el contexto; pero también es cierto que la edificación (no se le podría denominar arquitectura), cuando está totalmente desligada del ser humano y su entorno - vinculándose exclusivamente con la economía- también puede ser formadora de no-lugares, sin estar pensados para ese contexto en concreto que surgen con la mala planificación o con la repetición de un modelo “ad infinitum”.

Así, la mala arquitectura, como la no planificada o con errores de diseño, la que no tiene en cuenta al ser humano, al contexto, a la que no se le podría denominar arquitectura, sino

⁸⁰ En *La ignorancia*, Kundera explica que “nostos” en griego significa regreso y “algos” sufrimiento, con lo que la nostalgia es el sufrimiento por el deseo incumplido de regresar, lo que implica la pérdida de un territorio. Tiene relación con la palabra *saudade* en portugués o añoranza en español, que proviene del verbo “añorar”, y a su vez del catalán *enyorar*, derivado del verbo latino *ignorare* (ignorar, no saber de algo); con lo que “la nostalgia se nos revela como el dolor de la ignorancia: estás lejos, y no sé qué es de ti” (2000:12).

edificación o no-arquitectura, sin arquitectura (Seguí), es la que forma cáscaras vacías e inconexas, territorios de la movilización; aunque aquí se podría hacer la distinción de dos tipos de no-lugares: los planificados, como los aeropuertos, centros comerciales, (no-lugares para el visitante) y los no-planificados, como sectores marginales, de abandono o de la periferia como “forma desnuda del no-lugar” que plantea Augé, o intersticios no-definidos. Fuerte contraste entre sitios totalmente planificados para los flujos, circulaciones con otros irresolutos (Clément), aunque en los dos casos son no-recordados, olvidados, que no ofrecen un lugar para el ser humano.

Pero surge una duda, entonces ¿una obra de arquitectura puede estar destinada a los no-lugares?

Es necesario aclarar un punto muy importante, que ya se revisó antes, y es que las polaridades del lugar y del no-lugar son falsas, no existe el lugar en términos absolutos ni el no-lugar en términos absolutos, ni siquiera son “dos caras de una misma moneda”, sino más bien una sola cara contenida en una banda asemejándose la de Möbius donde ambos coexisten, por lo tanto, siempre uno está comprendido en el otro.

Pero sucede que a veces la proporción de lugar apenas es perceptible con lo que el no-lugar emerge aparentemente en su totalidad y a ese determinado sitio lo llamamos no-lugar, y en otras ocasiones el lugar se hace presente opacando casi por completo al no-lugar y lo denominamos lugar. Pero la tesis es que siempre uno está comprendido en el otro sucediéndose, y lo que antes era un lugar ahora puede ser un no-lugar y a la inversa.

Con lo que se habla de arquitectura cuando sea arte y aunque esté pensada para los flujos se pueda ver en ella ese “algo más” que sin duda hace referencia a emerger la posibilidad del lugar por sobre el no-lugar.

El aeropuerto es muy típico, pero si se tomara como ejemplo una vivienda se podría observar que sucede lo mismo, que desde la arquitectura se puede vislumbrar, poniéndose de manifiesto este “arte de proyectar”, el lugar, o por el contrario, no se puede percibir en absoluto, cuando el no-lugar eclipsa al lugar, que se puede dar por muchas circunstancias, pero primordialmente por una no-relación con el ser humano ni su contexto, ahí se habla de no-lugar y no se le puede llamar arquitectura pues el arte al que hace mención dicha palabra quedaría ausente.

Entonces si estos no-lugares provocan incompreensión, desfase o no-entendimiento, estos sitios que no se adaptan al ser o el ser que no se adapta a estos no-lugares, si se produce un proceso de “domesticación” por parte de ambos se podría constituir un lugar como posibilidad de coexistencia, con lo que surge otra cuestión ¿los no-lugares al estar por todas partes, aquí se hace referencia a las edificaciones clonadas, se podría decir que se

han convertido en lugar? ¿se podría hablar, si se llega a unificar todo, de un único *genius loci*?

Desde mi punto de vista, el hecho de “domesticar” ya no un no-lugar específico sino una familia de no-lugares, por ejemplo si vamos con frecuencia a los aeropuertos, ya no serían en sí no-lugares, o un ejemplo más próximo lo tenemos con los centros comerciales o los supermercados, pienso que se puede llegar a domesticar una relación con una “familia de no-lugares”, pero sin embargo no se podría hablar, todavía y espero que este *todavía* dure mucho, de un único *genius loci* pues estas familias de no-lugares, si bien tienen en común estas grandes superficies descontextualizadas, sí que es posible al salir, tomar un punto de referencia con el exterior para poder situarnos.

Aunque también se debe destacar el hecho de asomarnos desde una ventana y contemplar las cubiertas, esas quintas fachadas repletas de aparatos de aire acondicionado y suciedad que conforman un “paisaje” común a muchas ciudades, que también nos des-ubicaría.

Con lo que si del exterior al interior nos podemos encontrar con un no-lugar al entrar al metro, un supermercado, también la mirada del interior hacia el exterior, que antes nos situaba, nos *lugarizaba*, ahora en muchos sitios no produce este efecto.

Por lo que la conexión del interior-exterior es muy importante pues determina los límites de la arquitectura. Haciendo referencia a Aristóteles y su concepto de límite como equilibrio de interior-exterior y extrapolándolo a la arquitectura se debe poner en valor la importancia de este arte de dar lugar tanto no-material como material, en su interior y a la vez producir una relación con el exterior.

Entonces ¿podría existir una arquitectura sin fachadas? ¿dónde estarían sus límites para definir el espacio interior y su separación con el exterior? Por lo que si bien las fachadas en sí mismas no son arquitectura, tampoco sin ellas se podría dar pues no podríamos definir o determinar sus límites.

Con lo que se pone de manifiesto la importancia de la piel en la arquitectura como límite interior-exterior, como elemento que in-forma y que da forma pero que por sí mismo no es nada. Piel como elemento que une o separa que crea límites para contener algo.

Piel como tejido inmutable que une dos universos informes que se desvanecen a su lado. Piel como mediadora, como superficie coherente, sensata entre dos espacios que se fugan imaginándose otros. Piel como cortadura, rotura de sueños, de espacios que podrían fluir infinitamente. Piel como punto de condensación de un espacio a otro.

Tersa, firme, flexible pero siempre delimitadora, adaptándose. Piel de edificios que ha ido cambiando hasta volverse totalmente transparente para intentar romper el límite interior-exterior. Pero, ¿por tener una piel más fina y transparente significa que seamos personas más claras o justamente hemos llegado a este estado por nuestra gran opacidad?

En los edificios las pieles se alejan cada vez más de lo que recubren, tanto las exteriores como las interiores; así, los falsos cielos y suelos deben alojar cada vez más y más flujos alejándose de su soporte respectivo. Lo que implica una mayor distancia de la estructura y de nosotros ¿estaremos más alejados que nunca de la estructura, más aislados?

No podríamos ser sin piel, nuestros órganos se desvanecerían. Un edificio sin piel sería un exterior con pilares...no sería un edificio porque se le escaparía su contenido. Envoltorio límite que no se parece en nada ni a lo interior ni a lo exterior, toca a ambos y a ambos separa. Piel como último recurso pues ya no existe interior y ya no existe exterior, se ha globalizado, unificado.

Quizás seamos pura piel actualmente, nuestro interior se ha despojado, vaciado a un exterior globalizado y uniforme. Se podría plantear que la arquitectura está experimentando una “fase exterior”, del “lifting” donde el mostrarse siempre joven, y la preocupación por el afuera cobra más importancia que el interior.

Así, se conforman ciudades como *Despina*, que según Calvino sirve para ser vista a su través: el camellero la imagina como una nave y desde la embarcación la imaginan como un camello. Ciudad como trampolín de despegue hacia otros pensamientos, al igual que la piel que conecta dos ámbitos distintos.

Y como afirma Seguí la arquitectura se *invisibiliza* (2009(4):14) “porque no es fácil desarrollar las historias que la singularizan, no se sabe apreciar su modo de producción y, además, nos envuelve o nos espera esquinada, imposibilitando, en general, la confrontación”. También desde el punto de vista “físico” la arquitectura se *invisibiliza*, sobre todo con el muro cortina, con sus límites que se quieren con-fundir con el cielo.

Muros cortina, límite cada vez más fino y transparente que no deja de ser un límite, cada vez más complejo y frágil de fachadas cada vez más transparentes pero con más opacidad en su interior donde se trasluce una niebla que nos impide reconocer algún lugar. Niebla o nívola (Unamuno) como confusión, como sueño, como indefinición de límites, como difusos límites entre la realidad y la ficción.

Por tanto, cuando lo construido resulta ser un puro envoltorio sin relación con lo que envuelve ni lo envuelto, como una especie obstáculo que se interpone entre la naturaleza y el ser humano, una cáscara sin interior y sin exterior, no se puede hablar de arquitectura.

Así, se puede hablar de límites difusos o difuminados en la edificación ¿quizás al tener todo tan delimitado surja esta inquietud? ¿o es el continuo desafío del ser humano por lo establecido? ¿Quizás siempre fue así?

Se podría especular que el interior se ha exteriorizado y el exterior también se ha introducido en el interior. Como si las funciones que existen en una casa se hubieran vertido, desparramado por el mundo; así, el salón o estar: en bares, cafeterías, etc. La cocina, en restaurantes; el dormitorio en hoteles, el balcón o jardín en parques, la alacena o despensa en supermercado, el estudio en bibliotecas, el pasillo en la calle, el ascensor en el metro o bus, el baño en los spa. Es como si la casa hubiese estallado en mil pedazos distribuyéndose por todas partes de las ciudades y el mundo, pudiendo vivir fuera y dentro; en lugares que antes solo estaban en el interior ahora también se encuentran en el afuera.

Con lo que se puede hablar de una “**arquitectura de la indeterminación**” como define Conde (2000:83) “una arquitectura consciente de que será mirada dispersa, diseminada pasivamente”.

Y esperemos que lo que empezó con un juego de límites difusos de sólidos en movimiento, no se convierta en una pesadilla, una *errancia* sin fin, donde la arquitectura se sumerja en el mundo virtual, convirtiéndose casi en movimiento, con fachadas que cambian de: color, forma, textura, cielos que se alejan y se acercan al suelo y suelos que se mueven ondulantes acercándose y alejándose del cielo. Arquitectura sin referentes, arquitectura sin memoria...sería la **arquitectura del olvido**, del no-recuerdo, de la “ciudad genérica” (Koolhaas), una arquitectura que no podríamos evocar porque cambiaría a cada instante, pudiendo solamente recordar lo cambiante que es, el no-recuerdo.

Un síntoma de que se podría llegar a esta situación es la emergencia (entendida tanto como surgimiento, como situación de alerta) de la “arquitectura” exclusivamente como exterior, atópica negando cualquier relación con el lugar, edificaciones erigidas con el único fin de la monumentalidad y la inutilidad, como indica Mielgo, que podrían denominarse haciendo un guiño a Duchamp “**edificaciones ready-made**”, que se quieren des-contextualizar para convertirse en “objeto artístico”, deslugarizándonos y deslugarizándose, deviniendo materialidad vacía y produciendo un auténtico *collage* de iconos inconexos que producen des-inter-es en las ciudades poniendo de manifiesto que tras estas pieles límpidas se intenta simular un interior del que sólo se percibe la ausencia, el vacío.

3.4. Propuestas de definiciones para Lugar, Arquitectura y No-Lugar.

- Propuesta definición de Lugar:

Lugar como **envolvencia del devenir**.

Lugar donde confluye lo que envuelve y lo envuelto produciéndose un **equilibrio** entre ambos donde es posible el acontecer.

Lugar como receptáculo que condensa la **significación** que somos capaces de aprehender y nos aprehende.

Lugar como cierto estado de recogimiento interior producto de la envolvencia en la que se circunscribe.

Nuestro mayor desafío es el darnos cuenta que no pertenecemos a un lugar sino a todos. Ya que el lugar nos acompaña siempre, pues es parte de nosotros, somos nosotros mismos!, no tenemos un lugar en el mundo, somos a la vez de todos los lugares y de ninguno pues estamos inmersos de por vida en la incesante búsqueda de nuestro lugar, el cual ya poseemos! Pero es quizás en esta búsqueda donde lo vamos descubriendo.

Lugar como **tiempo asentado en espacio** adquiriendo una permanencia que consigue otorgar reposo a lo pasajero, haciendo posible habitar el presente y dotándolo de unas características que lo convierten en **único y especial** cuya **resonancia** traspasa los límites físicos impregnando nuestro cuerpo y nuestra alma, nuestra percepción y nuestra memoria.

Para continuar el diálogo que deja abierto Unamuno en Niebla, se podría definir el lugar, además de las personas, como el enjullo, al que se arrolla la tela de nuestra existencia.

- **Propuesta definición de Arquitectura.**

La arquitectura es el arte de imaginar, proyectar y construir lugares tanto materiales como no-materiales ofreciendo al ser humano la **posibilidad de lugar**.

Arquitectura como lugar en potencia.

La arquitectura desde el imaginario proporciona un lugar y si se materializa es gracias al diálogo con el contexto, con el *genius loci*, con el pasado pero anclándose al presente y abierta hacia el futuro, siendo capaz de **captar al ser humano** y que el ser humano la capte, emergiendo ese “algo mas” lleno de significación cuya resonancia traspasa los límites físicos.

Arquitectura como receptáculo posibilitando el recibir dando un lugar al ser humano y capaz de ser al mismo tiempo interioridad y afuera, **conexión de interior y exterior**.

Arquitectura como el único arte capaz de dar lugar tanto imaginario como físico.

Arquitectura como un receptáculo capaz de dar lugar, de albergar, receptiva a los cambios pero conservando su identidad, su **esencia que permanece** más allá de las transformaciones. Arquitectura como envoltura de lo “in-volvente”, como **cobijo del constante devenir del ser humano**.

Arquitectura que aunque lleva asociada una transformación, no se debe olvidar que es un arte, el **arte de dar lugar** donde es posible dialogar, o colocar la semilla con la esencia del lugar.

- **Propuesta definición de No-Lugar:**

Un no-lugar es un sitio **vacío de lugar**. Lugar / no-lugar, uno está inmerso en el otro, teniendo el primero la presencia como principal característica, mientras la ausencia es lo que define al segundo.

No-lugar como **exilio** de lugar y de nosotros mismos, son **sitios de la nada, cáscaras del no-tiempo** pues no hacen referencia ni al presente ni al pasado, dirigiéndose sólo hacia un futuro incierto.

Con lo que producen un quiebre tanto temporal como espacial pues no tienen relación ni con el tiempo, ni con el contexto físico, histórico, social...

No-lugares que se distinguen de los lugares ya que el ser humano no se siente parte de, ya sea por estar pensado para las comunicaciones, los flujos o todo lo relacionado con la economía, o justamente por ser sitios irresolutos, sin haber sido pensados, como son las zonas periféricas o intersticios.

Así, los no-lugares se convierten en envolencias donde **todo cabe**, ofreciendo un sitio a la diversidad.

Se pone de manifiesto la **necesidad** de los no-lugares, al igual que los lugares, pues es a partir de ellos que se llega a los lugares.

No-lugares como espacios de **tránsito para acceder al lugar**. No-lugares que por su no-identidad implican que se puedan evocar otros lugares dándole cabida a la imaginación y ofreciendo por tanto una **posibilidad** de estar fuera de dónde se está, posibilidad de volverse, como el **giro de Orfeo hacia Eurídice**, vinculado con el movimiento, de mirar hacia atrás en busca del anhelo de lo prohibido, de lo que ya no puede ser ni será porque al contemplarlo se transforma en nada; llevando asociados por tanto, la búsqueda de aspiración-a, de llegar-a....del deseo de desear.

3.5. Líneas futuras de investigación.

Esta tesis, como se comentó en la introducción, se plantea como abierta, con muchos temas por investigar. Intenta dar cuenta de un conjunto de problemas e interrogantes que, sin reducirse a lo presentado, pretenden mostrar los puntos más destacados, para estimular un debate abierto a seguir investigando, reflexionando sobre el lugar, el no-lugar y la relación con la arquitectura.

Desde mi punto de vista, el doctorado no se termina con la tesis, sino que deviene un estado de búsqueda, una inquietud constante que nos acompañará siempre.

Con esta tesis me siento en el umbral, en el inicio de un camino que no acabo más que comenzar a recorrer, pero en el que veo mucho por recorrer. Por lo que se proponen distintos puntos para seguir investigando.

El primer punto para continuar la investigación sería esta misma tesis, es decir, el lugar, el no-lugar y sus relaciones con la arquitectura. Profundizar en las propiedades de la cinta de Möbius y sus implicaciones con la arquitectura y el ciclo del lugar / no-lugar.

Seguir explorando a cerca de los ¿nuevos lugares?, propuestas de nuevos lugares tanto físicos como imaginarios relacionados con la arquitectura y con el ser humano, cuya pregunta no se debiera de dejar de investigar jamás para, con esta continua búsqueda, esta atentos a sus necesidades afín de tenerlas siempre presentes.

Otros ítems a continuar son los esbozados aquí sobre: distancia, tiempo, velocidad, cambio, flujos, las relaciones del interior-exterior, la frontera de lo ontológico a lo óptico, la quintaesencia y la globalización.

Y puntualizando en lo relacionado con la arquitectura, sería muy interesante proseguir la reflexión sobre los vínculos de arquitectura y sueños, relacionado con el inconsciente colectivo que propone Jung, asociados al origen o gestación del imaginario de la arquitectura con la ensoñación. Me parece una fascinante apertura y un desafío a los orígenes de nuestro ser, de nuestros sueños, ya que en la arquitectura, todavía nos queda mucho por soñar, muchos palacios de *Gundusforo* por imaginar, muchas teorías nuevas que confeccionar, llegar a nuevos no-lugares, seguir descubriendo los lugares de la arquitectura y de la vida. Pensar y sentir que nuestro lugar es un “mundo habitable”.

Lugar, arquitectura, vida....por sobre todo no perdamos la ilusión que es la que hace brillar todo, ilusión que se plasma con las sonrisas, risas.....con la buena arquitectura que nos remite de nuevo a los sueños a la ilusión y a seguir soñando, sonriendo a seguir investigando.

Con lo que sería interesante poner en paralelo a la arquitectura y las teorías de la Gestalt, que si bien esto ya lo han hecho varios autores, pienso que todavía se puede continuar investigando.

Otra línea a explorar sería la relación entre arquitectura y escultura. Las relaciones del interior con el exterior y por tanto la piel de la arquitectura, así como su entorno, su prolongación en la ciudad, en las calles y en las plazas...

Revisar si en la actualidad se está volviendo a la doble sensación de “vacío-sensualidad” que Zevi describía para los templos griegos asociados a la ignorancia del espacio interior.

Y continuando con lo expuesto por Zevi, se propone revisar los conceptos de belleza y fealdad en arquitectura, si ha existido una “transvaloración”, así como las implicaciones que se dan en la constitución de lugares y no-lugares.

Con lo que la arquitectura y lugar, tomando los puntos aquí esbozados de: totalidad, límites, identidad, movimiento y reposo también se proponen para seguir reflexionando al igual que las relaciones de no-lugar y arquitectura, donde se pueden tomar los ítems introducidos de: movimiento, exilio, fragmentación, ausencia, nada.

Otro tema sugerente es el que deja abierto Giedion con sus tres concepciones espaciales arquitectónicas, al que se le puede adjuntar una 4ª consistente en la vuelta a la libertad de direcciones y la absoluta ausencia de compromiso con lo existente, así como la falta de relaciones entre interior-exterior.

Y con respecto a los no-lugares y su relación con la arquitectura sería muy interesante el investigar vías por las que enseñar o mostrar arquitectura a partir de los no-lugares, enseñar la luz desde la oscuridad; adentrarnos en la oscuridad para desear el volver a la luz, para apreciarla, para volver a emocionarnos en su encuentro. Pudiéndose revisar por ejemplo los pre-rafaelitas, la época oscura de Goya, a Pierre Soulages y la captación de la luz a través de las profundidades del color negro para viajar del no-lugar hacia el lugar.

Explorando así otra posibilidad que es la del no-lugar como necesidad, al igual que es necesario el lugar.

Para finalizar, recordar otras vías que salieron en este escrito como la in-materialidad en la arquitectura, es decir la construcción por materiales no-sólidos y la posibilidad de la conformación de lugares; o la topo-terapia como método de mejora partiendo del lugar, así como todo lo relacionado con las nociones de lugar, no lugar y arquitectura estudiados de distintas ópticas, poniéndose de manifiesto la importancia de analizar estos conceptos desde un equipo multidisciplinar.

3.6. Metodología.

3.6.1. Introducción.

Se trata de una investigación de carácter teórico, de tipo especulativa. La investigación especulativa ha sido definida “como un trabajo del espíritu produciendo enunciados teóricos a partir y en relación a otros enunciados teóricos. Como la investigación empírica, tiende a la teorización, aunque no se basa en datos empíricos, ni en huellas ni inscripciones que hubiera creado para sostener su argumentación. Sin embargo, la teorización requiere de una base, a partir de la cual comenzar” (Van der Maren, 1995).

“La primera tarea de una investigación especulativa es seleccionar los enunciados teóricos a partir de los cuales el trabajo de reflexión se desarrollará. El investigador debe apropiarse del conjunto de escritos con los cuales deberá trabajar” (Van der Maren, 1995).

Para lo cual se constituye un “cuerpo intertextual”, que remite a buscar enunciados elaborados por diversos autores acerca de un tema en particular (Jacobi, 1987).

3.6.2. Análisis inferencial.

De la investigación especulativa se utiliza específicamente el análisis inferencial.

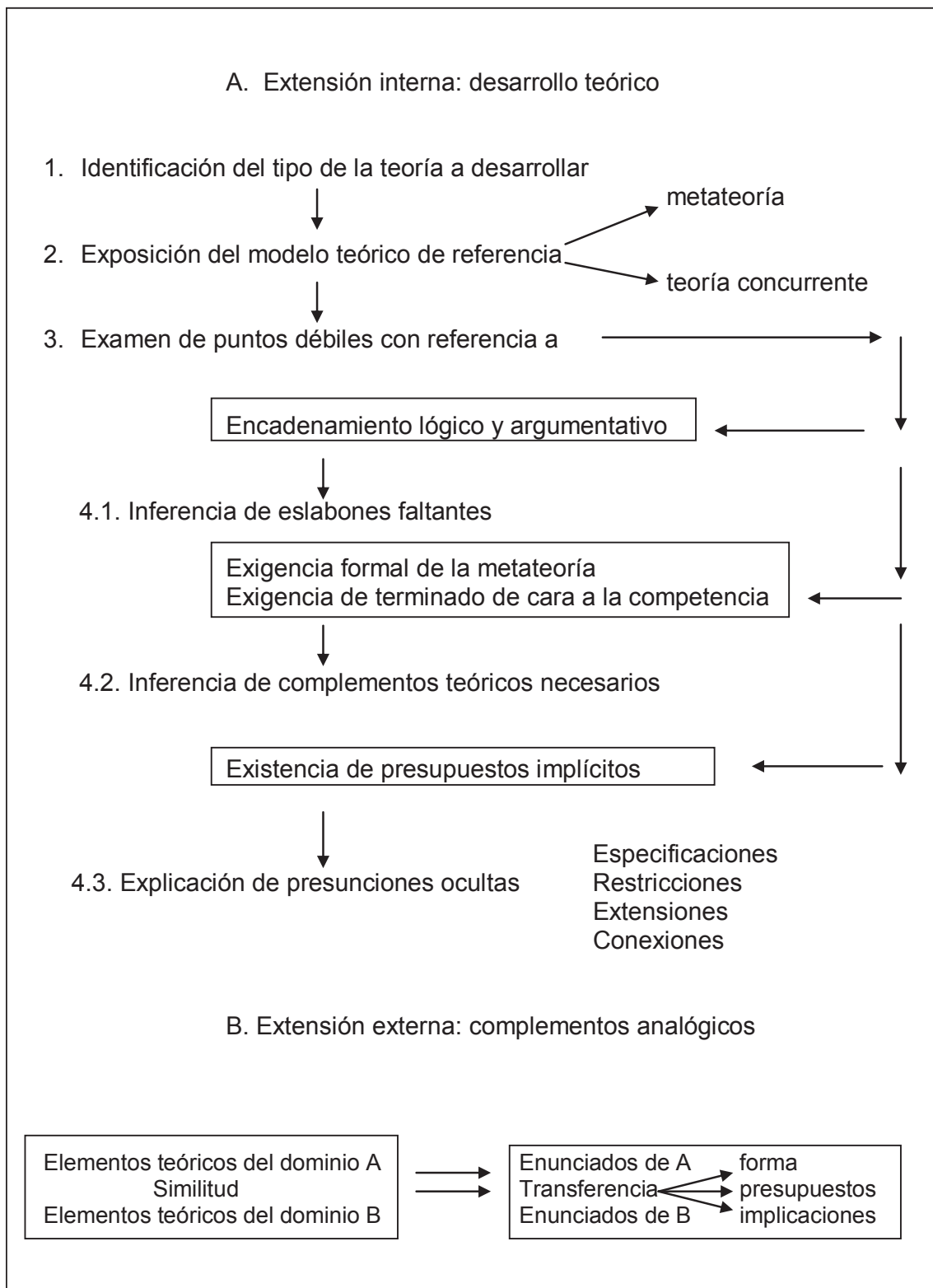
El objetivo del análisis inferencial es el desarrollo o extensión de las teorías. La extensión de una teoría existente y de sus aplicaciones en su campo original, se realiza agregando elementos teóricos inferidos. El desarrollo de una nueva teoría se obtiene a través de la transferencia de una teoría desde otro dominio luego de la percepción de una analogía entre los dominios (Van der Maren, 1995).

En los dos casos, se trata de inferencias de nuevos elementos teóricos a partir de elementos existentes e incluso cuando se trata de una extensión interna, que mayoritariamente se produce a partir de elementos externos que la extensión es posible. La utilización del término “extensión” corresponde a la dada anteriormente: en la mayoría de los casos, se trata de incorporar elementos teóricos que permitan aplicar la teoría a un dominio redefinido.

Dentro del análisis inferencial, hay dos casos a distinguir: la extensión interna de una teoría y su extensión a otro dominio o transferencia.

“La extensión de una teoría existente y de sus aplicaciones en su campo original, se realiza agregando elementos teóricos inferidos” (Van der Maren, 1995).

Esquema de análisis inferencial (Van der Maren, 1995):



- Análisis inferencial en modalidad extensión a otro dominio o transferencia:

“En el caso de una extensión externa, las inferencias proceden sobretodo en el modo analógico. La mayor parte del tiempo el análisis inferencial es llevado a cabo por un investigador del dominio A que descubre los trabajos de otros investigadores del dominio B y que percibe la posibilidad de transferir a su dominio (A). La analogía (es decir, la similitud y la posibilidad de expresar A por medio de términos B) habiendo sido percibida por el investigador a partir de lo que se enuncia en B, el trabajo de inferencia debe inicialmente referirse estrictamente a formulaciones hipotéticas: si los enunciados válidos en B son aplicables a A, qué forma tomarían tales enunciados, cuáles deberían ser sus presupuestos, sus implicaciones y consecuencias. Una vez formulada esta transferencia hipotética, se plantea la siguiente pregunta ¿cuál será la validez mantenida por B luego de ser formulada en A? Considerando las restricciones del dominio A y las transformaciones que fueron necesarias luego de la transferencia B a A. La prueba de la nueva formulación de la teoría A debe seguir entonces el mismo camino que cualquier nueva teoría, ya que aunque provenga de la transferencia de B donde fue probada su validez, ello no implica que se vea beneficiada en A de la validez obtenida en B” (Van der Maren, 1995).

- Análisis inferencial modalidad extensión interna.

Cuando se habla de una extensión interna de la teoría, el análisis inferencial procede efectuando una revisión de la significación, del encadenamiento, de las implicaciones y las consecuencias de los conceptos y de sus operacionalizaciones, así como de las pertinencias de estas últimas (Van der Maren, 1995).

- Calidad y validez de los corpus.

Para la obtención de la calidad y validez de los corpus, ya sean intertextuales o contrastados, se toman en cuenta cuatro criterios (Van der Maren, 1995):

- El acceso a las fuentes. Se toma en cuenta el acceso a la primera fuente, para la importancia de la extracción de datos. Se distinguen las citas entre la segunda y la primera mano, con la correspondiente verificación de información.
- La exhaustividad. La selección de los extractos se debe realizar con exhaustividad así como con integralidad de los textos citados.
- La actualidad. Actualización e historicidad, son de máxima importancia. Se recogen extractos representativos del estado actual del discurso referentes a la noción en estudio.
- La autenticidad. Las referencias completas, así como la datación de los extractos es importante ya que da una idea del contexto del escrito y de su filiación.

- Procedimiento:

Elaboración del cuerpo de enunciados básicos.

Se construye un cuerpo de enunciados básicos a partir de la clasificación entre teorías relacionadas con el lugar, con el no-lugar y con la arquitectura, seleccionando los conceptos relevantes en los tres campos de significados, de los que se obtiene:

Lugar, acepciones:

1. Platón. *Khôra*.
2. Aristóteles. "El primer límite inmóvil del continente".
3. Descartes. *Res extensa*.
4. Leibniz. "Orden de coexistencia entre el espacio y el tiempo".
5. Kant. "La condición subjetiva de la sensibilidad".
6. Hegel. "Lugar Es Tiempo En Espacio".
7. Heidegger. "La existencia es espacial".
8. Lévinas. "El lenguaje es la morada del ser".
9. Leroi-Gourham. "Lugar radiante y lugar itinerante".
10. Lynch. *Imaginabilidad*.
11. Norberg-Schulz. *Genius Loci*.
12. Rossi. *Locus*.
13. Perec. "Sentirse bien casi en todos los sitios".
14. Muntañola. "Lugar como un constante y triple encuentro entre el medio externo, nosotros mismos y los demás".
15. Pardo. "El lugar es término, télos y péras, fin y límite de su movimiento".
16. Varias acepciones de lugar:
 - 16.1. José Ricardo Morales.
 - 16.2. Jean Duvignaud.
 - 16.3. Paul Virilio.
 - 16.4. Marc Augé.
 - 16.5. Sergio Givone.
 - 16.6. Ángel Gabilondo.
 - 16.7. Bruce Bégout.

No-lugar, acepciones:

1. More. *Utopía*.
2. Anders. *Hombre sin mundo*. Agambén. *Hombre sin contenido*.
3. Blanchot. *Exilio*.
4. Barthes. *El grado cero*. Seguí. *Grado cero de lo arquitectónico*.
5. Duvignaud. *Lieux et non lieux*.
6. De Certeau. *Andar es no tener un lugar*. Careri. *Walkscapes*
7. Deleuze. *Desterritorialización*.
8. Foucault. *Heterotopía*.
9. Baudrillard: *Simulacre*.
10. Eisenman: *Atopía*.
11. Augé. *No- lugar*.
12. Smithson. *Non sites*.
13. Clément. *Tercer paisaje*.
14. Givone. *Nada*.
15. Gabilondo. *Sinlugaridad*.
16. Conde. *Arquitectura de la indeterminación*.
17. Varias acepciones de no- lugar:
 - 17.1. Lévinas. *Otro hombre*.
 - 17.2. Camus. *Extranjero*.
 - 17.3. Solà-Morales. *Terrain Vague*.
 - 17.4. Ascher. *Hiperlugar*.

Arquitectura, acepciones:

1. Vitruvio. *Ciencia adornada de otras muchas disciplinas y conocimientos.*
2. Morris. *Consideración de todo el ambiente físico que rodea la vida humana.*
3. Valéry. *Magnitud completa.*
4. Le Corbusier. *Tiene que conmover, emocionar...indecible.*
5. Giedion. *Aproximación entre arquitectura y escultura.*
6. Morales. *Un hacer.*
7. Zevi. *Vocabulario tridimensional que involucra al hombre.*
8. Rowe / Koetter. *Técnica de collage.*
9. Venturi. *Relaciones oscilantes, complejas y contradictorias.*
10. Fernández Alba. *Lugar tangible donde se hace realidad el poema.*
11. Rossi. *Lugar de la condición humana y una parte misma de esa condición.*
12. Siza. *Lugar único e inexplicablemente maravilloso.*
13. Moneo. *Condición mediadora.*
14. Navarro Baldeweg. *Caja de resonancia.*
15. Ando. *Lógica de la naturaleza y lógica de la arquitectura coexistan.*
16. Solá-Morales. *Palabras que signifiquen las cualidades de la existencia.*
17. Zumthor. *Cobertura y trasfondo de la vida.*
18. Azúa. *Espacio habitable y significativo para el presente y para la memoria.*
19. Koolhaas. *Comunicación.*
20. Seguí. *Sin arquitectura.*
21. Didi-Huberman. *Lo que nos habita y nos incorpora al mismo tiempo.*
22. Mielgo. *Oportunidad inesperada.*

De acuerdo a ello, se ponen las teorías en paralelo estableciéndose puntos de confluencia en las relaciones de lugar/arquitectura y no-lugar/arquitectura. Se puede hablar de “corpus contrastados”, ya que están constituidos por enunciados provenientes de autores que tienen puntos de vista diferentes con respecto a una noción. Sintetizándose en 5 ítems las concordancias de lugar y arquitectura:

1. Totalidad.
2. Límites. Equilibrio.
3. Existencia humana. Sentido. Identidad
4. Único e inexplicable.
5. Del reposo al movimiento.

Y otros cinco para no-lugar y arquitectura, correspondientes a:

1. Movimiento.
2. Fuera-de. Exilio. Extranjero.
3. Fragmentación. Indeterminado.
4. Sin identidad. Múltiple.

A partir de este marco teórico, se desprenden otras reflexiones que se recogen en tres puntos:

1. Incidencias de:
 - Distancia.
 - Tiempo.
 - Velocidad.
 - Cambio.
 - Movimiento-reposo.
 - Flujos.
2. De la ciudad ontológica a la ciudad óptica.
3. De la quintaesencia de la arquitectura a la globalización:
 - Interior – exterior.
 - Clonación arquitectónica.
 - De lo con-céntrico a lo des-centrado.

Dando paso al tercer corpus: la sinopsis.

3.6.3. Estructura de la tesis.

Dada la similitud del ciclo existente en el lugar / no-lugar / lugar y sus vinculaciones con la arquitectura, se estructura esta tesis, como se vio en la introducción, en tres cintas haciendo alusión a la cinta de Möbius, las cuales permiten reflexiones circulares del lugar al no-lugar y sus acercamientos / alejamientos con la arquitectura.

Estos tres ciclos corresponden a:

1. **Primer ciclo: Marco teórico.**
2. **Segundo ciclo: Puntos que se destacan del recorrido anterior.**
3. **Tercer ciclo: Sinopsis.**

Proponiendo en este recorrido:

- Tema: El lugar y el no-lugar en la arquitectura contemporánea.
- Objetivo: Reflexión sobre el lugar, el no-lugar y la arquitectura con el fin de analizar y profundizar sobre su esencia así como sus distintos tipos de relaciones.
- Metodología: Investigación especulativa con análisis inferencial en sus modalidades interna y externa.

3.6.4. Relevancia de la investigación:

Pienso que puede ser interesante abordar la arquitectura desde los no-lugares (no-lugares para llegar a los lugares); pues si bien han existido a lo largo de toda la historia de la humanidad, es ahora cuando emergen con más fuerza, con lo que se pone de manifiesto la importancia de esta línea de investigación, además de su novedad y por ser un tema de interés actual, sobre todo por su fuerte inmersión que llega hasta nuestras arquitecturas, adquiriendo, por tanto una relevancia a nivel internacional.

En esta línea de investigación sobre la importancia del lugar y su relación con el no-lugar, se está avanzando y profundizando mucho en otras disciplinas, sobre las que destacan la filosofía y la antropología, con lo que se pone de manifiesto la importancia de inferir estos conceptos y revisar su incidencia en el ámbito de la arquitectura.

Mi propuesta futura es, de forma paralela a estas investigaciones, llegar a la formación de un equipo interdisciplinar, para analizar y profundizar a cerca del ser humano contemporáneo, desde: la arquitectura, la filosofía, la psicología, antropología y las bellas artes principalmente, para poder, en una continua búsqueda, ir destilando su esencia afín de inferirla a la arquitectura desde donde poder anudarla al territorio y a la memoria de sus ciudadanos como posibilidad de ofrecer un lugar.

3.7. Bibliografía.

3.7.1. Bibliografía citada:

Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Primera edición 1970. Traducción castellana: Eduardo Margareto Kohrmann. Editorial Àltera, Barcelona, 2000.

Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Giulio Einaudi editori, Torino, 1977. Trad. Cast. Segovia, T. Ed pre-Textos, Valencia, 2001.

Agustín de Hipona. *Confesiones*. Original de 400 d.C. Alianza Editorial, Madrid, 2001.

Allan Poe, Edgar. *La carta robada*. Versión de Julio Cortázar. En internet: <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Poe/carta01.htm>.

Alberti, L.B. *Los diez libros de la arquitectura* (facsimil), colegios oficiales de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Asturias, Oviedo, 1975.

Arendt, Hannah; *El concepto de amor en San Agustín*. Ediciones Encuentro, Madrid, 2001.

Ascher, François. *Ciudades con velocidad y movilidad múltiples: un desafío para los arquitectos, urbanistas y políticos*. ARQ (Santiago) [online]. 2005, n.60.

Anders, Günther. *Mensch ohne Welt. Schriften zur kunst und literatur*. München, 1993. Traducción castellana: Josep Monter Pérez. *Hombre sin mundo. Escritos sobre arte y literatura*. Editorial Pre-textos, Valencia, 2007.

Augé, Marc. *Un ethnologue dans le metro*. Ed. Hachette, París, 1987. Trad. Cast. Alberto Bixio. *El viajero subterráneo*. Ed. Gedisa, Barcelona, 2002.

Augé, Marc. *Non Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Ed. du Seuil, 1992. Trad. cast: Margarita Mizraji. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona Ed. Gedisa S.A.2004.

Augé, Marc. *Le temps en ruines*. Éditions Galilée, 2003. Trad. Cast. Tomás Fernández Y Beatriz Eguibar. *El tiempo en ruinas*. Ed. Gedisa, Barcelona, 2003.

Auster, Paul. *In the Country of the last things*. Guillermo Schavelzon & Asoc, Agencia Literaria, 1987. Trad. Cast: M^a Eugenia Ciochini. *El país de las últimas cosas*. Anagrama, Barcelona, 1994.

Azara, Pedro. *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*. Editorial Gustavo Gili colección Hipótesis. Barcelona, 2005.

Azúa, Félix de. *Diccionario de las Artes*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2002.

Bachelard, Gastón. *La Poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, París, 1937. Traducción castellana: *La poética del Espacio*. Fondo de Cultura Económica, 4ta reimpresión, México 1997.

Bachelard, Gaston. *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*. Librairie José Corti. París, 1948. Trad. Cast : Rafael Segovia. *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Fondo de cultura económica, México, D. F. 2006.

Baker, Geoffrey H. *Le Corbusier. An analysis of form*. Van Nostrand Reinhold (UK), 1984. Trad. Cast. Santiago Castán : *Le Corbusier. Análisis de la forma*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1994.

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Éditions du Seuil, París, 1972. *El grado cero de la escritura*, Trad. cast, Nicolás rosa. Siglo XXI editores, Argentina, 2003.

Baudrillard, Jean. *El intercambio imposible*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1999.

Baudrillard, Jean. Nouvel, Jean. *Les objets singuliers*. Calmann-Lévy, 2000. Ed. Cast. *Los objetos singulares*. Ed. Fondo de cultura económica, Argentina, 2006.

Baudrillard, Jean. *La Precessions des Simulacres l'Effet Beaubourg a l'Ombre des majorités silencieuses*. Ed. Galilée, 1978. Trad. Cast. Antoni Vicens y Pedro Rovira. *Cultura y simulacro*. Ed. Kairós. Barcelona, 2007.

Baudrillard, Jean. *La ilusión vital*. Ed. siglo XXI, Madrid, 2002.

Bégout, Bruce. *Lieu commun*. Éditions Allia, París, 2003. Trad. Cast: Albert Galvany: *Lugar común. El motel americano*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2008.

Benévolo, Leonardo. *Storia dell'architettura moderna*. Casa Editrice Gius. Laterza & Figli. Roma, 1960. Trad. Cast. Mariuccia Galfetti, Juan Díaz, Anna María Pujol, Joan Giner y Carmen Artal: *Historia de la arquitectura moderna*. 1ª ed. GG, 1974. 8ª ed., 2ª tirada GG, Barcelona, 2002.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Editorial siglo XXI, 1ª ed. castellano 1988, 4ª ed. castellano, Madrid, 1991.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en su reproductibilidad técnica*. En internet: www.philosophia.cl. Página de la Escuela de Filosofía de la universidad Arcis (Chile).

Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*, Ed. Librairie Gallimard, París, 1955. Trad. Cast: Vicky Plant y Jorge Jinkis, *El espacio literario*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1992.

Brines, Francisco. *Selección propia*. Editorial Cátedra. Madrid, 1999.

Calvino, Italo. *Le città invisibili*. 2002. Trad. Cas. Aurora Bernádez: *Las ciudades invisibles*. Editorial Siruela. Madrid, 2007.

Camus, Albert. *L'étranger*. Éditions Gallimard, París, 1947. Trad. Cast. Bonifacio del Carril, El Extranjero. Editorial Planeta. Barcelona, 1999.

Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

Castells, Manuel. Título original: *The network society. A cross-cultural perspective*, 2004. Trad. Cast: Francisco Muñoz de Bustillo, *La sociedad red: Una visión global*. Alianza editorial, Madrid, 2006.

Ching, Francis. *Arquitectura: Forma, Espacio y Orden*. Editorial Gustavo Gili. S.A. México D.F., 1982.

Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien*. 1. arts de faire, ed. Gallimard "Forlio-essais", 1991. Trad. Cast: Alejandro Pescador, *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana, A.C, México, D.F, 1996.

Clément, Gilles. *Manifeste du Tiers paysage*. Éditions Sujet/Objet. París, 2004. Trad. Cast. Maurici Pla, *Manifiesto del Tercer paisaje*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

Conde, Yago. *Arquitectura de la indeterminación*. Editorial Actar, Barcelona, 2000.

Cook, Peter: *Plug-in City*, 1964. Trad. Cast : *Arquitectura, planeamiento y acción*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires.

Copleston S. I., Frederick. *A History of philosophy*. Burns and Oates Ltd – The Bellarmine Series. Trad. Cast. Juan Manuel García de la Mora: *Historia de la filosofía*. Vol: I – II – III-IV –V –IX Editorial Ariel, S.A. Barcelona, 1994. (para este último vol. IX. Edición 1996).

Debord, Guy. *La société du spectacle*. Ed. Galimard, París, 1996. Trad. Cast. José Luis Pardo, *La sociedad del espectáculo*. Ed. Pre-textos. Valencia, 2008.

De Jesús, Santa Teresa. *Castillo interior o Las Moradas*. Aguilar, S.A. Editores. Madrid, 1971.

Deleuze, Gilles. *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Éditions Minuit. París, 1988. Trad. Cast. José Vázquez y Umbetina Larraceleta: *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Ed. Paidós Básica, Barcelona, 1989.

Deleuze, G. *Pourparlers*, París, 1990. Trad. Cast. Vázquez, J y Larraceleta, V. Valencia.

Deleuze, Guilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas*. Trad. José Vázquez Pérez. Ed. Pre-textos, Valencia, 1988.

Delgado, Manuel. *Memoria y lugar. El espacio público como crisis de significado*. Ediciones Generales de la construcción, Valencia, 2001.

Derrida, Jacques. *Khôra*. Traducción de Diego Tatián, Alción Editora. Edición digital. Córdoba, Argentina, mayo 1995. (<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/kora.htm>)

Didi-huberman, Georges. *Être Crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*. Éditions de Minuit. París, 2000.

Didi-huberman, Georges. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Editorial Losada. Buenos Aires, 2005.

Duvignaud, Jean. *Lieux et non lieux*. Éditions Galilée, París, 1977.

Fernández Alba, Antonio. *Antipoemas del espacio y papeles del lugar*. Ed. La Misma, Madrid, 1984.

Fernández Alba, Antonio. *Sobre la naturaleza del espacio que construye la arquitectura (Geometría del recuerdo y proyecto del lugar)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1989.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía abreviado*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2000.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Ed Siglo XXI. Madrid, 1998.

Foucault, Michel. *Des espace autres*, conferencia 1967. Trad cast. *Espacios diferentes*. En: Estética, ética y hermenéutica. Editorial Paidós, 1999.

Frampton, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History*. Thames and Hudson, Londres, 1980. Trad. Cast. Jorge Sainz: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

Frampton, Kenneth. *Le Corbusier*. Éditions Hazan, París, 1997. Trad. Cast. Juan Calatrava: *Le Corbusier*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2000.

Gabilondo, Ángel. *Menos que palabras*. Alianza editorial, Madrid, 1999.

Giannini Iñiguez, Humberto. *Tiempo y espacio en Aristóteles y Kant*. Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1982.

Giedion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Ed. Dossat, S. A. Barcelona, 1961.

Giedion, Sigfried. *The Eternal Present – The Beginnings of Architecture- A contribution on Constancy and Change*. Versión española de Joaquín Fernández Bernaldo de Quirós: *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Alianza editorial, Madrid. 2004.

Givone, Sergio. *Historia de la nada*. Adriana Hidalgo editoria. S.A. Buenos Aires, 2001.

Heidegger, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Alción Editora, Argentina 1997.

Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tubinga, 1927. Trad. Cast. Jorge Eduardo Rivera C. *Ser y Tiempo*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile 2005.

Hernández Martínez, Ascensión. *La clonación arquitectónica*. Editorial Siruela. Madrid, 2007.

Houellebecq, Michel. *Interventions*. Flammarion. París, 1998. *El mundo como supermercado*. Trad. Castellana El mundo como supermercado. Encarna Castejón. Editorial Anagrama. Barcelona, 2005.

Innerarity, Daniel. *Ética de la hospitalidad*. Península, Barcelona, 2001.

Ito, Toyo. *Blurring Architecture*. Edizioni Charta, Milán, 1999. Trad. Cast. Moisés Puente, *Arquitectura de límites difusos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

Koolhaas, Rem. *S,M,L,XL*. Jennifer Sigler, Rotterdam, 1995.

Koolhaas, Rem. *The Generic City*. Domus, 791, marzo 1997. Trad. Cast: Jorge Sainz: *La ciudad genérica*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

Koolhaas, Rem. *Junkspace*. Publicado en October, 100 (Obsolescence A special issue), junio de 2002, págs. 175-190. Trad. Cast: Jorge Sainz: *Espacio Basura*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

Kundera, Milan. *L'ignorance*. Trad. Cast: Beatriz de Moura: *La ignorancia*. Tusquets Editores. Barcelona, 2000.

Le Corbusier. *Vers une architecture*. Ediciones Crès, 1923. Trad. Cast. Josefina Martínez Alinari: *Hacia una arquitectura*. Ediciones Apóstrofe, colección poseidón. Barcelona, 1998.

Le Corbusier. *El viaje a Oriente*. Trad. Cast. Marta Pérez. Ediciones Laertes. Barcelona, 2005.

Lévinas, Emmanuel. *Éthique et infini*. Ed. Fayard et Radio-France, 1982. Trad. Cast. Jesús María Ayuso Díez: *Ética e infinito*. Madrid, Ed. A. Machado Libros, S.A., 2000.

Lévinas, Emmanuel. *Humanisme de l'autre homme*. Falta morgana. Montpellier, 1972. Traducción castellana: Daniel Enrique Guillot. *Humanismo del otro hombre*. Siglo XXI editores, México, 2006. ISBN 968-23-1850-5

Lipovetsky, Gilles. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Éditions Gallimard. París, 1983. Trad. Cast. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2002.

Lynch, Kevin. *The image of the city*. Institute of Technology Press, Cambridge, 1960. Trad. Cast. *La imagen de la ciudad*. 7ª tirada trad cast, Ed. Gustavo Gili Reprints, Barcelona, 2006.

Lledó, Emilio. *Días y Libros. Pequeños artículos y otras notas*. Editorial Junta de Castilla y León, consejería de Cultura y Turismo. Salamanca, 1994.

Marías, Julián. *El tiempo humano en Antropología Metafísica*, Alianza, 1987.

- Maturana, Humberto. Pörksen, Bernhard. *Del ser al hacer. Los Orígenes de la Biología del Conocer*. LOM ediciones, Santiago de Chile, 2004.
- Mielgo Bregazzi, Daniel. *Construir ficciones. Para una filosofía de la arquitectura*. Editorial Biblioteca Nueva. Colección Metrópoli, los espacios de la arquitectura. Madrid, 2008.
- Montaner, Josep María. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona. 1997.
- Morales, José Ricardo. *Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 1999.
- Moro, Tomás. *Utopía. "De optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia"*. Traducción: Francesc L. Cardona. *Utopía*. Edicomunicación. Barcelona, 1994.
- Muntañola T. Joseph. *La arquitectura como lugar*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- Muntañola T. Joseph. *Topogénesis dos. Ensayo sobre la naturaleza social del lugar*. Ed. Oikostau, Barcelona, 1979.
- Muntañola, Josep. *Poética y arquitectura*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1981.
- Navarro Baldeweg, Juan. *Navarro Baldeweg*. Tanais Ediciones, Sevilla, 2001.
- Norberg-Schulz, Christian. *Existence, Space and Architecture*. Studio vista, Londres, 1975. Trad. Cast. Adrian Margarit. *Existencia, Espacio y Arquitectura, Nuevos caminos de la arquitectura*, Blume, Barcelona, 1980.
- Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci*. 1ª ed. Electa, Milán, 1979. Trad. Française Pierre Mardaga editeur, 1981.
- Norberg-Schulz, Christian. *Arquitectura occidental*. 1a Ed. Editorial Electa, Milano, 1979. 4ª Ed. Editorial GG Reprints, Barcelona. 2001.
- Norberg-Schulz, Christian. *L'Art du lieu. Architecture et paysage, permanence et mutations*. Trad. de l'italien par Anne Guglielmetti. Ed. Groupe Moniteur, París, 1997.
- Nothom, Amélie. *Métaphysique des tubes*. Éditions Albin Michel S.A., 2000.
- Odo Marquard *Apología de lo contingente*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Institució Alfons el Magnànim. Valencia, 1999.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Ediciones Aguilar. Bilbao, 1968.
- Pardo, José Luís. *Las formas de la exterioridad*. Ed. Pre-textos, Valencia 1992.
- Platón. *Fedro o de la belleza*. Edición Electrónica: <http://www.filosofia.org/cla/pla/azc02261.htm>
- Parra, Nicanor. *Poemas & Antipoemas*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 2008.
- Perec, Georges. *Espèces d'espaces*, éditions Galiée, París, 1974. Trad. Cast. Jesús Camarero. *Especies de espacios*. Editorial Montesinos, Barcelona, 1999.
- Perec, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, 1975. Trad. Cast. Jorge Fonderbrider. *Tentativa de agotar un lugar parisino*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1992.
- Pierce, Benjamin A. *Genetics. A conceptual approach*. Ed. W.H. Freeman and Company, Nueva York, 2005. Trad. Cast. Silvia Fernández, Kiana Klajn, Silvia Rondinone, Mario José

Tavella, Karina Tzal. *Genética. Un enfoque conceptual*. Ed. Médica Panamericana, Madrid, 2006.

Platón. *Timeo o de la Naturaleza*. Edición Electrónica de www.philosophia.cl. Escuela de filosofía Universidad Arcis. 2009.

Platón. *Fedro o de la belleza*. Edición Electrónica en: <http://www.filosofia.org/cia/pla/azc02261.htm>

Rossi, Aldo. *L'Architettura della città*. Marsilio Editori, Padua, 1966. Trad. Cast. Joaquín Romaguera i Ramió, *La arquitectura de la ciudad*. Ed. Gustavo Gili, colección punto y línea, Barcelona, 1981.

Rilke, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeo*. Trad. Cast. Otto Dörr. Editorial Visor Libros. Madrid, 2002.

Rivera, Jorge Eduardo. *De asombros y nostalgia*. Ensayos filosóficos, Puntágeles, 1999.

Rowe, Colin. Koetter, Fred. *Collage City*. Ed. MIT press, Cambridge, Massachussets, 1981. Versión castellana, *Ciudad Collage*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

Rubert de Ventós, Xavier. *De la modernidad. Ensayo de filosofía crítica*. Ediciones península. Barcelona, 1980.

Sábato, Ernesto. *Antes del fin*, Buenos Aires, Compañía editora Espasa Calpe Argentina S.A / Seix Barral, Grupo editorial Planeta, diciembre de 1998.

Saint-Exupéry, Antoine de. *Le petit prince*. Éditions Gallimard, París. Trad. Cast: Bonifacio del Carril. *El principito*. Alianza Editorial. Madrid, 1997.

Seguí de la Riva, Javier. *Dibujar proyectar IX: El Grado cero de la Arquitectura*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid, 2006.

Seguí de la Riva, Javier. *Dibujar proyectar XIII, XIV, XV: Que es Arquitectura (1), (2), (3)*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid, 2009.

Seguí de la Riva, Javier. *Dibujar proyectar XVI: Sin Arquitectura*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid, 2009.

Seguí de la Riva, Javier. *Ser dibujo*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Madrid, 2010.

Sennett, Richard. *Flesh and Stone. The body and the City in Western Civilitation*. 1994. Trad. Cast. César Vidal: *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza. Madrid, 1997.

Smithson, Robert. *A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, publicado originalmente bajo el título "The monuments of Passaic" en Artforum, 1967; también en: The Collected Writings, edited by Jack Flam, Published by University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California. Trad cast. Harri Smith, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey 1967*, Colección GG mínima, Barcelona, 2006.

Solà-Morales, Ignasi. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1995.

Unamuno, Miguel. *Niebla*. (1914). Editorial cuarto propio, Providencia, Santiago de Chile, 2000.

Valéry, Paul. *Eupalinos ou l'architecte / l'Ame et la danse*. Éditions Galimard, París, 1924. Tad. Cast: José Luis Arantegui. *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. Editorial La balsa de la Medusa, Madrid, 2004.

Van der Maren, Jean-Marie. *Métodos de investigación para la educación*. De Boeck Université. Bruxelles, 1995.

Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1966. Trad. Cast, Antón Aguirregoitia y Eduardo de Felipe Alonso. *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. Editorial Gustavo Gili, 1999.

Vitruvio Polión, Marco. *Los Diez Libros de Arquitectura*. Trad. Cast. José Ortiz y Sanz. Ediciones Akal, Madrid, 1992.

Virilio Paul. *L'insecurité du territoire*, París, Editions Galilée. 1993. La primera edición de este libro es de París, ediciones Stock, 1976. Traducción de Thierry Jean_Eric Iplicjian y Jorge Manuel Casas: *La inseguridad del territorio*. Editorial la marca, Buenos Aires, 1993.

Zevi, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Editorial Poseidón, Buenos Aires, Argentina, 1951 (primera edición), 1963 (cuarta edición).

Zumthor, Peter. *Pensar la arquitectura*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

Páginas web:

www.archigram.net/projects_pages/walking_city_6.html

www.eisenmanarchitects.com/

www.Geocities.Com/lecorbisier/peter/perterkbhtml

www.gillesclement.com/cat-tierspaysage-tit-le-Tiers-Paysage

www.heideggeriana.com.ar/

www.heideggeriana.com.ar/textos/origen_obra_arte.htm

www.imcyc.com/revista2000/agosto2000/keem6.htm

www.jacquesderrida.com.ar/textos/kora.htm

www.jeannouvel.com/

www.mansilla-tunon.com/circo/epoca5/pdf/2002_098.pdf

www.mvrdv.nl/#/news

www.oma.eu

www.philosophia.cl

www.rae.es/rae.html

www.revistadefilosofia.org

www.robertsmithson.com

www.scielo.cl/cgi-bin/wxis.exe/iah/

www.stalkerlab.it

www.summamas.com/57b.htm

www.thomasmorestudies.org/

www.urbanisme.univ-paris12.fr/1134757160281/0/fiche___article/&RH=URBA_FR

www.webdeleuze.com

Revistas:

- L'architecture d'aujourd'hui, n.142. Kahn, Louis.I. *Space and Inspiration*.
- ARQ. Universidad Católica de Chile. *El tiempo / Time*, Santiago, marzo, 2005. n. 59
- ARQ. Universidad Católica de Chile., n.60. 2005.
- ARQ. Universidad Católica de Chile. n.63. 2006.
- ARQ. Universidad Católica de Chile. núm. 66. Sennett, Richard. *Una ciudad flexible de extraños*. UC, 2007.
- "Arquitecturas Bis". N. 48, Información gráfica de actualidad. 1984.
- *De Arquitectura*. Universidad de Chile. *América Latina: Identidad y asimilación*. Nº21. 2010.
- *Eikasia. Revista de Filosofía*, año IV, 24 extr (abril 2009). <http://www.revistadefilosofia.org>.
- Ortiz de Urbina, Ricardo: «La "realidad" de la realidad virtual: el pliegue»
- El Croquis N. 83. Peter Eisenman. 1997.
- El Croquis. N. 68/69. Álvaro Siza 1958-1994.
- El Croquis N: 20 + 64 + 98. Rafael Moneo. 1967-2004.
- El Croquis . Tadao Ando.1983-2000.
- El Croquis. N. 95. Álvaro Siza 1995-1999.
- El Croquis N:92. Quetglas, Josep; "Miscelánea de opiniones ajenas y prejuicios propios acerca del Mundo, el Demonio y la Arquitectura". 1998.
- El Croquis N. 123. Toyo Ito.2000-2001.
- El Croquis. N. 140. Álvaro Siza 2001-2008.
- 180. Universidad Diego Portales. *Periferias interiores*. Nº24. 2009.

Periódicos:

- LA VANGUARDIA. Jueves, 10 diciembre 1987. pág.48. Sergio Vila-San-Juan.
- EL PAIS (12/04/2005). Entrevista a Rem Koolhaas.

Música:

- Bach. J. S. Musical Offering
- Drexler, Jorge. 12 segundos de oscuridad.
- John Cage. 4'33". 00'0".
- Mercedes Sosa. Todo cambia.
- Schönberg, Arnold (1907) Opus 10 en Fam#. Cuarteto de cuerdas.
- Schönberg. "Mirror Canon" en "Style and Idea".
- Slonimsky, Nicolas. "Möbius Strip Tease".
- Wagner. Tristán e Isolda, aria final *Liebstd*.

Conferencias:

- Augé, Marc. Biblioteca nacional. *Los No-lugares*. Santiago de Chile, 18 de abril, 2007.
- Gianini, Humberto. *Pensar la filosofía desde la propia lengua*. 14 de mayo de 2008.
- Navarro Baldeweg, Juan. *Proche et lointain*. Salle du Sénéchal, Toulouse, 19 octubre 2004.

Diccionarios:

- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 1ª edición 1961. Tercera edición muy revisada y mejorada. Editorial Gredos. Madrid, 1996.
- Corripio, Fernando. *Diccionario de ideas afines*. Editorial Herder, S.A, Barcelona, 2000.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía abreviado*. Ed.Sudamericana, Buenos Aires, 2000.
- Gausa, M.- Guallart, V- Müller, W.- Soriano, F – Morales, J.- Porras, F. *Diccionario Metapolis arquitectura avanzada*. Ed. Actar. Barcelona, 2002.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Editorial Gredos, Madrid, 1998.

3.7.2. Bibliografía consultada:

- Allan Poe, Edgar. La caída de la Casa Usher. Versión de Julio Cortázar. En internet: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/poe/caida.htm>.
- Aravena Mori, Alejandro. *El lugar de la arquitectura*. Ediciones ARQ. Santiago de Chile, 2002.
- Argán, Giulio Carlo. *Giardino e parco*, en Enciclopedia Universale dell'Arte, vol. VI, Florencia, 1958.
- Argán, Giulio Carlo. L'Arte moderna. Sansoni Editore, 1988. Trad. cast. Gloria Cué: El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos. Editorial Akal. Madrid, 1991.
- Augé, Marc. *Por una antropología de la movilidad*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2007.
- Azúa, Félix de. Duque, Félix. Fernández-Galiano, Luis. Mendoza, Eduardo. Moneo, Rafael. Delgado, Manuel. Verdú, Vicente. *La arquitectura de la no-ciudad*. Editorial, Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona, 2004.
- Bachelard, Gastón. *L'Experience de l'espace dans la physique actuelle*. Alcan París, 1937.
- Balwin Smith, E., *Egyptian Architecture as cultural Expression*, Nueva York, Londres 1938.
- Bataille, Georges. *Architecture*. en dictionnaire critique, publicado en la revista Documents, n2, mayo, París, 1929.
- Baudrillard, Jean. El intercambio imposible, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1999.
- Blanchot, Maurice. *La communauté inavouable*. Les éditions de Minuit, 1983. Trad. Cast : Isidro Herrera, *La comunidad inconfesable*. Ed. Arena libros. Madrid, 1999.
- Booth, W; Colomb, G.; Williams. J. *The Craft of research*. The University of Chicago Press. Chicago & London. 1995. Edición española: *Cómo convertirse en un hábil investigador*. Editorial Gedisa, S.A. Barcelona, 2001.
- Borja-Villel Manuel, Chévrier Jean-François. *Arte y utopía*. Actar y Museu d'Art Contemporani de Barcelona(MACBA)
- Borja, J. – Castells, M. Local y Global. *La gestión de las ciudades en la era de la información*. Ed. Taurus, Madrid, 1997.
- Bru, Eduard. *Comming from the south*. ED Actar. Barcelona 2001.
- Bulfinch, Thomas. *The Golden age of Myth and Legend*. George G. Harrap & Company LTD. Trad. Cast: Soledad Arce, *La Edad dorada del Mito y la Leyenda*. M.E. Editores, S.L. Madrid, 1995.
- Castro, Cecilia. Garrido, Rosario. Lugares poéticos. 49 poetas chilenos eligen 49 lugares de Santiago. Ediciones Foramen Acus. Santiago de Chile, 2010.
- Cervellati, P. *¿Metrópolis o necrópolis?*. Urban design Forum, nùm1. Oxford polytechnic, 1978.
- Conant, K.J. *Carolingian and Romanesque Architecture*, Harmondsworth, Baltimore, 1959.
- Cortés, José Miguel. G. *Contra la arquitectura. La urgencia de (re) pensar la ciudad*. Generalitat Valenciana, 2000.
- De Gracia, Francisco, *Construir en lo construido*. Editorial Nerea, 1992-2001.

Dovey, Kim. *Framing Places. Mediating Power in Built Form*. Routledge, Londres-Nueva York, 1999.

Eco, Umberto. *La Estructura Ausente. Introducción a la Semiótica*. Editorial Lumen, Barcelona, 1999

Eco, Umberto, *Obra abierta*; Ed. Planeta Agostini, Buenos Aires, 1992.

Eco, Umberto, *Como se hace una tesis*; Ed. Gedisa, Buenos Aires, 1998.

Entel, Alicia. *La ciudad bajo sospecha*. Comunicación y protesta urbana. Ed. Paidós. Buenos Aires, 1996.

Español, Joaquim. *Invitación a la arquitectura. Diálogos con Oriol Bohigas, Juan Navarro Baldeweg, Oscar Tusquets, Albert Viaplana y Peter G. Rowe*. RBA Libros, Barcelona, 2002.

Foucault, Michel. *La pensée du dehors*. Ed. Fata Morgana, 1986. Trad cast. Arranz, M. *El pensamiento del afuera*. Pre-textos, 2004.

Fukuyama, Francis. *El Fin de la Historia y el último hombre*. Editorial Planeta, Buenos Aires, Argentina, 1992.

Gropius, W. *The New Architecture and the Bauhaus*, Londres, 1935.

Hans-Georg, Gadamer. *La actualidad de lo bello*. Editorial Paidós. Barcelona, 1977.

Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte* [Der Ursprung des Kuntwerkes] tres conferencias sostenidas en el "Freie Deutsch Hochstift" de Frankfort del Meno el 17 y 24 de noviembre y el 4 de diciembre de 1936. Publicado por primera vez en Holzwege, V. Klostermann, Frankfurt, 1950. Versión en internet:
http://www.heideggeriana.com.ar/textos/origen_obra_arte.htm

Heidegger, Martin. *Introducción a la metafísica*. 1936. Traducción cast. E. Estiu, Buenos Aires, 1960.

Heidegger, Martin. *El habla en el poema. Una dilucidación de la poesía de George Trakl*. 1953. Versión castellana de Zimmermann, Yves. en *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1990.

Hernández Sampieri, R. Fernández Collado, C. Baptista Lucio, P. *Metodología de la investigación*. Editorial McGraw-Hill Interamericana. México DF 2003.

Hillier, Bin y Hanson, Julienne. *The social logic of space*. Cambridge University Press. Cambridge, 1984.

Hitchcock H. R. y Johnson P. *The International Style*, Nueva York, 1932.

Hollier, D. *Against Architecture*. The MIT press, Cambridge, Massachusetts, 1989.

Houellebecq, Michel. *Les particules élémentaires*. Flammarion. París 1998. *Las partículas elementales*. Trad. Castellana Encarna Castejón. Editorial Anagrama. Barcelona, 1999.

Ibelings, H. *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1988.

Jacob, André. *Encyclopédie philosophique universelle*. 1ª éd. 1990, 2ª éd. Paris, 1998.

Jacobi, D. *Textos e imágenes de la vulgarización científica*. Peter lang. Berne, 1987.

- Jammer, Max. *Storia del concetto di spazio. Da Democrito alla relatività*. Feltrinelli, Milano, 1963.
- Kahn, Louis.I. *Forma y diseño*. Ed. Nueva visión. Buenos Aires, 2003.
- Kahn, Louis.I. *Space and Inspiration*, en L'architecture d'aujourd'hui, n.142.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*, Trad. Cast. Ribas, P. Madrid, 1978.
- Kaufmann, P. *L'expérience emotionnelle de l'Espace*. Vrin, París, 1968.
- Kierkegaard, Soren. *En Literarair Anmeldelse*. Trad. Cast. Manfred Svensson: *La época presente*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 2001.
- Koolhaas, Rem. *La terrifiante beauté du XX siècle*, en Lucan, J.: OMA – Rem Koolhaas. Electa/ Moniteur, 1990.
- Kowinski, W. *The Malling of America*. Morrow, Nueva York, 1985.
- Laforet, Camen. Nada. Editorial Destino. Barcelona, 1999.
- Le Corbusier. *Une Petite Maison*. Éditions d'Architecture. Zurich, 1968.
- Legnazzi, Claudia. *Yo tengo una casa*. Ed. Fondo de cultura económica. México D.F., 2001.
- Locke, J. *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Aguilar Argentina S.A. de Ediciones Buenos Aires, 1977.
- Loos, Adolf, *Architectur*, en *Trotzdem*, Innsbruck, 1931.
- Lytard, J.F. *El entusiasmo*. Ed. Gedisa. Barcelona, 1997.
- Llinàs, Josep. *Saques de Esquina*. Ed. Pre-textos. Valencia, 2002.
- Marías, Julián. *Breve tratado de la ilusión*. Alianza Editorial , S.A. Madrid, 2009.
- Maturana, H. *La realidad ¿objetiva o construida ?*. Editorial anthopos, 1996.
- Mitscherlich, Alexander. *La inhospitalidad de nuestras ciudades*; Alianza Editorial, Madrid, 1969.
- Munford, L. *The City in History*, Londres, Nueva York, 1961. Versión castellana: *La Ciudad en la Historia*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1966.
- Nancy, Jean-Luc. *58 indices sur le corps. Extension de l'âme*. Éditions Métailié, 2006. Trad cast. Daniel Alvaro: *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Ediciones la cebra, Buenos Aires, 2007.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Ed. Gallimard. París, 1984.
- Norberg-Schulz, Christian. *Intenciones en arquitectura*, Oslo 1967. Trad. Cast. Ed. Gustavo Gili reprints, Barcelona, 2001.
- Norberg-Schulz, Christian. *Talks with Mies van der Rohe*, en L'architecture d'aujourd'hui, n. 79, p.100.
- Ocampo Failla, Pablo. *Periferia: la heterotopia del no-lugar*. Ediciones A+C, Escuela de Arquitectura Universidad de Santiago de Chile, 2002.
- Ortega y Gasset, José. *Las dos grandes metáforas*. Obras completas, vol 2. Ed. Alianza, 1983.

- Pallasmaa, Juhani. *Animales arquitectos el funcionalismo ecológico de las construcciones animales*. Editorial Fundación César Manrique. Madrid, 2001.
- Panofsky, E. *Arquitectura gótica y escolástica*. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1967
- Pardo, José Luis. *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Serbal- Guitard. Barcelona, 1991.
- Pozueta, Julio. *Movilidad y Planeamiento sostenible: Hacia una consideración inteligente del transporte y la movilidad en el planeamiento y en el diseño urbano*. Julio, 2000.
- Quetglas, Josep. *Pasado a limpio, II*. Ed.Pre-textos. Valencia, 2001.
- Roth, Leland M. *Entender la arquitectura sus elementos, historia y significado*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1999.
- Richardson, W.J. Heidegger. *Throuh Phenomenology to Thought*, The Hague, 1974.
- Ricoeur, Paul. *Universal Civilitation and Nacional Cultures en History and Truth*, 1965; version castellana en: *Tiempo y narración*, 3 vols. Ediciones Cristiandad, S.L. Madrid, 1987.
- Rilke, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*. Trad. Cast. Oscar Caeiro. Editorial Losada, Buenos Aires, 1998.
- Russell, B. *Introducción al del Tractatus Logico-Philosophicus de Wittgenstein*, Nueva York – Londres, 1922.
- Santos, Milton. *De la totalidad al lugar*. Trad: María Luisa Siveira. Ed. Oikos-Tau. Barcelona, 1996.
- Scully, V. *The earth, the temple and the gods*. New Haven, Londres, 1962.
- Seguí de la Riva, Javier. *Dibujar proyectar, I: Escritos acerca del dibujar y el dibujo y del proyectar y el proyecto arquitectónico. II: Escritos para una introducción al proyecto arquitectónico. III: Planteamiento y referencias pedagógicas. IV: A cerca de algunas incongruencias en la enseñanza del dibujo y del proyecto arquitectónico*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid, 2003.
- Seguí de la Riva, Javier. *Dibujar proyectar, V: Introducción a la interpretación y al análisis de la forma arquitectónica. VI: Escritos diversos. VII: Envolturas*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid, 2004.
- Seguí de la Riva, Javier. *Dibujar proyectar VIII: Reflexiones y artículos*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid, 2005.
- Seguí de la Riva, Javier. *Ser dibujo*. Editorial Mairera. Madrid, 2010.
- Sennett, Richard. *Una ciudad flexible de extraños*. En revista ARQ, núm. 66. Ed. ARQ, Universidad católica de Chile, agosto, 2007
- Singevin, C.H. *Essai sur l'Un*. Seuil. París, 1969.
- Sloterdijk, Peter. *Esferas III*, Editorial Siruela, Madrid, 2006.
- Sloterdijk, Peter. *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heidegger Brief über den Humanismus*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1999. Trad. Cast. Teresa Rocha Barco. *Normas para el parquet humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Ediciones Siruela. Madrid, 2006.

Smithson, Alison and Peter. *Uppercase 3*. Londres 1960.

Solà-Morales, Ignasi. *Cuerpos ausentes*. Del libro: *Contra la arquitectura. La urgencia de (re) pensar la ciudad*. Generalitat Valenciana, 2000.

Sontag, Susan. *Against Interpretation*, 1961. Trad. Cast: Vázquez Rial, H. *Contra la interpretación*. Ed Alfaguara. Argentina, 1996.

Spiro Kostof, *Historia de la arquitectura*. Vol1. Alianza editorial. Madrid, 1988.

Starobinski, Jean. *Les cheminées et les clochers*, Magazinelittéraire, N 280, septiembre de 1990.

Simmel, G. Sociología. Vols 1-2. Biblioteca Revista de Occidente, 1977.

Sullivan, L.H. *Charlas con un arquitecto*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1957.

Tafari, M. – Cacciari, M.- Dal Co, F. *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1972

Tanizaki, Junichiro. El elogio de la sombra. Trad. Cast. Julia Escobar. Ediciones Siruela. Madrid, 2005.

Valéry, Paul. *Poemas*. Ed. Visor. Madrid, 1996.

Vergara, Delia. Encuentros con Lola Hoffman. Editorial Catalonia. Santiago de Chile, 2008.

Virilio, P. *La machine de vision*, París, 1987. Trad. Cast. Rato, M.A. Madrid, 1989.

Weber, M. *El político y el científico*. Alianza editorial. Madrid, 1994.

Weiss, Joaquín. E. *La arquitectura de las grandes culturas*. Editorial Minerva. La Habana, 1957.

Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. Primera edición 1939. Cuarta edición Ed. Fondo de cultura económica, México DF, 1996.

Zubiri, Xavier. *Espacio. Tiempo. Materia*. 1ª ed. 1944. Alianza editorial, Madrid, 1996.

Revistas:

- De arquitectura. N. 16.
- La ventana Indiscreta. Límites y fronteras. Nº5. Mayo, 2007.
- Revista EGA. N.15. 2010.
- Revista RA.N.142. UNAV. Junio, 2005.
- Revista RA.N.183. UNAV. Junio, 2009.
- Revista 180. N.24. Periferias interiores. UDP. Diciembre, 2009.

Tesis doctorales:

- Amann y Alcocer, Atxu. *Mujer y casa*. UPM. ETSAM. Departamento de proyectos arquitectónicos, Madrid, 2005.
- D. Grillo, Antonio Carlos. *La arquitectura y la naturaleza compleja*. Universidad Politécnica de Cataluña. Departament de Compició Arquitectònica. Barcelona, 2005.
- Esteban Medina, Vicente. *Forma y composición en la arquitectura deconstructiva*. ETSAM. Departamento de composición arquitectónica. Madrid, 2003.

- Herreros, Juan. *Mutaciones en la arquitectura contemporánea. El espacio doméstico*. ETSAM, 1994.
- López Rodríguez, Silvia. *Orientación y Desorientación en la ciudad. Teoría de la Deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético artístico*. Universidad de Granada. Facultad de Bellas Artes "Alonso Cano", departamento de Escultura. Granada, 2005.
- Mielgo Bregazzi, Daniel. *Lenguaje y objeto: Materiales para una filosofía de arquitectura*. Universidad Complutense de Madrid, facultad de filosofía, 2007. Disponible en red: <http://eprints.ucm.es/tesis/fsl/ucm-t29562.pdf>.
- Pávez Reyes, María Isabel. *Vialidad y transporte en la metrópoli de Santiago 1950-1979*. ETSAM, Departamento de Urbanística y ordenación del territorio. Madrid, 2006.
- Seguí, Uriel. *Borrar acción espaciadora*. Universidad Politécnica de Madrid. ETSAM. Madrid, 2005.
- Trovatto, Graciela. *La Fachada como Lugar en la arquitectura contemporánea*. Universidad Politécnica de Madrid, ETSAM, 2004.

Música:

- Delibes. *Lakme*.
- Enya. *Anywhere is*.
- Enya. *Hope has a Place*.
- Fito y los fitipaldís. *Conozco un lugar*.
- Héroe del silencio. *En otro lugar*.
- Knopfler, Mark. *In a secret place*.
- Madreus. *Silenêncio*.
- Misia. A Palabra dos lugares. *Paixoes diagonais*.
- Sabina. *Quien me ha robado el mes de abril, Vamonos pa'l sur, Calle melancolia*
- Satie, Eric. *Gymnopédies*.
- Silvio Rodríguez. *Debo*.
- Solitudes. *A place of peace*.
- Xenakis, Iannis. *Rebonds. Psappha. Nomos Gamma*.

Conferencias:

- Martuccelli, Danilo. *Figuras contemporáneas de la dominación*. Santiago de Chile, 16 abril de 2008.
- Radyszcz, Esteban. *De la imagen corporal al cuerpo pulsional*. 25 agosto de 2010.

Películas:

- Godard, Jean-Luc. *Notre Musique*. Francia, 2004
- Herzog, Werner. *Woyzeck*. Alemania, 1979.
- Ki-duk, Kim. *Primavera, verano, otoño...y otra vez primavera*. Corea, 2003.
- Kieslowski, Krzysztof. *El Decálogo*. Polonia, 1989.
- Lang, Fritz. *Metrópolis*. Alemania, 1927.
- Meier, Ursula. *Home ¿Dulce hogar?* Suiza, Francia, Bélgica, 2008.
- Minghella, Anthony. *Breaking and entering*. USA, 2006.
- Scola, Ettore. *Una Giornata Particolare*. Italia, 1977.
- Wenders, Win. *Alice in the cities*. Alemania, 1974.
- Wenders, Win. *Tan lejos...tan cerca*. Alemania, 1993.

3.8.2. Diferenciación de conceptos:

- Espacio y lugar.
- Lugar y sitio.
- Utopía y no-lugar.
- Sinlugar y no-lugar.
- Arquitectura y construcción.
- Edificación y arquitectura.

- **Espacio y lugar.**

Descartes, partiendo de la base que la naturaleza o esencia de la sustancia corpórea consiste en extensión, se pregunta ¿cómo ha de explicarse el espacio? A lo que responde que “el espacio o lugar interno y la sustancia corpórea que está contenida en aquél, difieren solamente en el modo en que son concebidos por nosotros” (Descartes. Citado en Copleston. Vol.IV.1994:125). Descartes continua exponiendo que **“las palabras lugar y espacio no significan nada diferente del cuerpo del que se dice que está en un lugar”**. Por tanto, lo que pensamos no es la extensión en tanto que forma la sustancia de un cuerpo particular, sino la extensión en general.

Sin embargo, Descartes señala una diferencia entre los términos “lugar” y “espacio”, indicando el primero “situación”, pero aquí se refiere el filósofo a la situación con respecto a otros cuerpos; y observa que no hay nada a lo que pueda llamarse lugar absoluto; es decir, no hay puntos de referencia inamovibles, como se comentaba al revisar a Descartes más arriba, en el ejemplo del hombre en la lancha que conserva el mismo lugar si la referencia es la lancha, pero que cambia de lugar si la referencia son las orillas del río. Y afirma: **“nada hay que tenga un lugar permanente, excepto en la medida en que éste sea fijado por nuestro pensamiento: El lugar es relativo”**. (Descartes. Citado en Copleston. Vol.IV.1994:126).

Y no habiendo distinción entre el espacio o lugar interno y la extensión que forma la esencia de las sustancias corpóreas, Descartes deduce que no puede haber un espacio vacío, o *vacuum*, en sentido estricto.

Por lo que no pueden existir los átomos en cuanto a sustancias que no se puedan dividir. Así, el mundo es “indefinidamente extenso”, lo que significa que no puede tener límites definibles, pues si los concibiéramos, concebiríamos espacio más allá de esos límites, pero el espacio vacío no es concebible.

Heidegger en “Construir, Habitar, Pensar”, afirma que “espacio es algo espaciado”, introducido en su límite. Aclara que el límite no es donde algo acaba sino bien al contrario, donde algo “comienza su ser”. “Lo espaciado”, en cada caso, es localizado, recolectado por medio de un “lugar”, es decir, por medio de una “cosa de tipo puente”. Por lo que, **“reciben los espacios su esencia de lugares y no de “el” espacio”**. También afirma Heidegger que “los espacios donde se desarrolla la vida han de ser lugares”.

Michel de Certeau, en su libro *La invención de lo cotidiano*, afirma que el espacio es un “lugar practicado”, un cruce de elementos en movimiento. **“Practicar el espacio”**, es pues “repetir la experiencia jubilosa y silenciosa de la infancia; **es, en el lugar, ser otro y pasar al otro**”. (1996:122).

En este paralelo, entre el lugar como “conjunto de elementos que coexisten con un cierto orden” y espacio como “animación” de estos lugares por el desplazamiento de un elemento

móvil, de Certeau hace referencia a tres conceptos importantes. En primera instancia cita a Merleau-Ponty, quien en su *Fenomenología de la percepción*, distingue del “espacio geométrico” (“espacialidad homogénea e isótropa” similar a nuestro “lugar”) otra “espacialidad” a la que denominaba el “espacio antropológico”, como un espacio “existencial”. Esta distinción era signo de una voluntad de separar lo geométrico, relacionado con la experiencia del “afuera” según la forma del espacio y para la cual “el espacio es existencial” y la “existencia espacial”. Merleau-Ponty afirma en su obra antes citada: “Hay tantos espacios como experiencias espaciales distintas”.

La segunda referencia es a la palabra y al acto de locución: “El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir, cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio “propio”. (1996:129).

“La tercera referencia deriva de la anterior y privilegia el relato como trabajo que, incesantemente, “transforma los lugares en espacios o los espacios en lugares” (1996:130). De ellos se deriva una distinción entre “hacer” y “ver”, que se puede encontrar en el lenguaje ordinario que a veces propone un cuadro (“hay...”) y organiza movimientos (“tu entras, tu atraviesas, tu te das vuelta...”), o en los indicadores de los mapas: desde los mapas medievales, que presentan esencialmente el trazado de recorridos y de itinerarios, hasta los mapas más recientes de donde han desaparecido “las descripciones de recorridos” y que presentan, a partir de “elementos de origen dispar”, un “estado” del saber geográfico.

Así, con estos criterios y categorías de análisis: “necesidad que hace volver a los más elementales relatos de viajes”, sería posible, afirma el autor, una tipología en términos de “identificaciones de lugares” y de “realizaciones de espacios”.

Norberg-Schulz, en su libro *Arquitectura Occidental*, hace la distinción entre espacio y lugar. Para ello comienza explicando que la arquitectura consiste en significados más que en funciones prácticas. Estos “significados”, son “existenciales”, y el hecho de experimentarlos es una de las necesidades fundamentales del ser humano. Cuando esto se verifica, prosigue el autor, “el espacio se convierte en un conjunto de “lugares”. Entonces el término **“lugar” determina algo conocido y “concreto”, mientras que “espacio” indica las relaciones más abstractas entre los lugares**” (2001: 223).

Norberg-Schulz también hace la distinción entre espacio y lugar (1981:16), sosteniendo que los lugares están nombrados por sustantivos, lo que significa que son considerados “cosas existentes”, reales, si tomamos la significación primera de la palabra “sustantivo”. Mientras el espacio, está marcado por preposiciones, en la medida donde sistematiza las relaciones.

El autor cita la definición de Paolo Portoghesi, quien en su libro *le inibizioni dell'architettura moderna*, define el **espacio como un “sistema de lugares”**, entendiendo por éste, que “aunque los espacios pueden estar descritos en términos matemáticos, el concepto de espacio está siempre ligado a situaciones concretas” (1981:12). Esta posición corresponde a la afirmación de Heidegger desde la cual “los espacios reciben su ser desde los lugares y no desde el espacio”

Relacionada con la anterior definición, Jürgen Joedicke en el libro "Observaciones previas a una teoría del espacio arquitectónico", afirma que "El espacio es la suma de sucesivas percepciones de lugares" (Citado en Norberg-Schulz. 1980:15).

Montaner. En su libro *La Modernidad superada*, indica que los conceptos espacio y lugar "se diferencian claramente": "El primero tiene una condición ideal, teórica, genérica e indefinida, y el segundo posee un carácter concreto, empírico, existencial, articulado, definido hasta los detalles" (1997:32).

Pero, afirma refiriéndose al espacio moderno, aunque el espacio queda siempre delimitado, por su misma esencia tiende a ser "infinito e ilimitado", mientras que el lugar, definido por sustantivos, nótese la clara referencia a la definición que propone Norberg-Schulz, por las cualidades de las cosas y los elementos, por los valores simbólicos e históricos; "es ambiental y está relacionado con el cuerpo humano".

Montaner cita a Merleau-Ponty, en lo referente a la experiencia corporal del hombre y del espacio existencial para destacar que "la estructura punto-horizonte es el fundamento del espacio" y que "la conciencia del lugar es siempre una conciencia posicional" (Merleau-Ponty. Citado en Montaner 1997:38).

Será esta presencia de la experiencia, la que diferencie la idea de lugar de la idea de espacio. Así, la idea de lugar está relacionada con el "proceso fenomenológico de la percepción" y la "experiencia del mundo por parte del cuerpo humano". En las últimas décadas, puntualiza Montaner, la idea de lugar se ha interpretado de distintas maneras: mientras que en la "pequeña escala" se ha entendido como una "cualidad del espacio interior" que se materializa en la forma, la textura, el color, la luz natural, los objetos y los valores simbólicos; en la "gran escala" su interpretación ha sido sobre todo en lo referente al concepto de *genius loci*, es decir, como "paisaje característico". El autor apunta hacia una interpretación "ulterior y más profunda" del concepto de lugar como el equilibrio entre estas dos escalas: la "pequeña escala" del espacio interior y la "gran escala" de la implantación.

Pardo afirma que "**nuestro existir**" es siempre un "estar en", que implica estar "en" el espacio, así las diferentes maneras de existir son las diferentes maneras de "estar en" el espacio. Este hecho está relacionado con que "somos cuerpo(s)", de que "ocupamos lugar". Pero "ocupar lugar" es sólo posible "porque hay un lugar que ocupar, nuestro cuerpo mismo es espacio, espacialidad de la que no podemos liberarnos" (1992:16).

Para pensar el espacio, el autor invita a pensarlo en "toda su extrañeza", que implica desprendernos de las respuestas demasiado fáciles, demasiado inmediatas, demasiado vacías.

Afirma que no solo todo espacio es una obra de arte, sino que toda obra de arte es un espacio, un espaciamiento, una distancia entre las cosas que separan y distinguen a los entes constituyendo su identidad.

Compara los espacios a los hábitos definiéndolos: "Los espacios son hábitos y hábitats que preceden al habitante, que "hacen" habitante. Una hora es el hábito bajo el cual una cosa aparece, y un lugar el hábitat en el que se presenta. Los hábitos y los hábitats son las astucias o las estrategias de las fuerzas para poder llegar a aparecer" (1992:163). Así, los lugares y las cosas no están "dentro del espacio", sino que "el espacio en los lugares y en las cosas", "como las horas no están en el tiempo sino el tiempo en ellas".

- Lugar y Sitio.

Rossi, en su libro *La arquitectura de la ciudad* define el sitio (*site*), tomando la definición de los geógrafos como (1981:112) “el área sobre la que surge una ciudad; la superficie que ésta ocupa realmente”.

Montaner hace una definición de “sitio” como **indeterminado**, habla de “convertir un “sitio” indeterminado en un “lugar” irrepetible y singular” (1997:37).

Si se echa un vistazo al diccionario de la Real Academia de la lengua, se puede observar que la definición de sitio “espacio que es ocupado o puede serlo por algo” también apreciamos la misma falta de carácter que justamente es lo que caracteriza a un sitio por oposición de un lugar.

En esta misma línea de significación Gabilondo, para definir el lugar, afirma: “lugar no tiene que ver con “cualquier” sitio” (1999:94).

Con lo que la diferencia entre sitio y lugar estriba en la significación del lugar como con un determinado carácter, identidad, concreto, etc. mientras que en el sitio estaría la ausencia de estas cualidades.

- Utopía y No-lugar.

“La ciudad Platónica no tiene cabida en el tópos de la idea, es utópica, lo cual significa simplemente lo siguiente: la Ciudad Platónica es inconcebible, y por inconcebible irrealizable”. Gómez Pin, “El drama de la ciudad ideal” (1974).

Según Moro, **Utopía**⁸¹ significa no-lugar, en ninguna parte o “**en algún lugar no existente**”. Lugar no lugar, del que habla Givone, en el que arte y mitología se encuentran y se identifican. Utopía como la que mantiene la hipótesis de que “la verdad no tiene lugar sino allí donde se niega, donde sale de sí y asume siempre una forma otra” (Givone.2001:167)..

Según Augé, también los no-lugares de la sobremodernidad tienen la particularidad de poder definirse por las palabras o textos que nos proponen, (2004:99) “*Ciertos lugares no existen sino por las palabras que los evocan, no lugares en este sentido o más bien lugares imaginarios, utopías triviales, clisés. Son lo contrario del no lugar según Michel de Certeau, lo contrario del lugar dicho (del que no se sabe, casi nunca, quién lo ha dicho y lo que dijo). Así, los no-lugares son contrarios a la utopía pues existen y no postulan a ninguna sociedad orgánica*”.

Utopías⁸² como se vio con Foucault en *Des espaces autres*, como “**emplazamientos sin lugar real**” que mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o inversa. Es la sociedad misma perfeccionada o es el reverso de la sociedad, pero, de todas formas, estas utopías son espacios “fundamental y esencialmente irreales”.

⁸¹ La RAE, define utopía como “Plan, proyecto, doctrina o sistema optimista que aparece como irrealizable en el momento de su formulación”.

⁸² Recordemos que **Utopía Planitia** (en latín “llanura de ningún lugar”) es una extensa llanura (*planitia*) localizada en el hemisferio norte del planeta Marte, centrada en torno a las coordenadas 49.7 N, 118.0 E, donde aterrizó la sonda de superficie Viking 2 el 3 de septiembre del 1976.

Y es que “la **utopía emerge de la ciudad**”, como pone de manifiesto Duvignaud, utopía que hechiza al hombre más allá de sí mismo y lo “fuerza a buscar lo imposible” (Duvignaud. 1977:53).

“Subir a la cima del World Trade Center⁸³ es separarse del dominio de la ciudad, El cuerpo ya no está atado por las calles que lo llevan de un lado a otro según una ley anónima”. Con este ejemplo de “atopía-utopía” cuenta de Certeau, (1996:104) la obsesión del ser humano por materializar utopías que antes sólo eran pinturas.

Y es que, como señala Mielgo, “**la arquitectura ha de presentarse siempre como utopía**”. Mielgo se refiere al mito de Babel, donde queda reflejada la paradoja de la arquitectura como un objeto (2008:13) “que excede con mucho a su intencionalidad y que se resiste a ser interpretado”.

Así, según Mielgo, la torre de Babel introduce “la construcción-como-utopía”, pues su objetivo no es el habitar o el establecerse, sino el cielo. Y también el habitar como el “quedarse, el permanecer en un lugar”, ese deseo hogareño al que nos remite Heidegger también es una utopía, ya que representa la oposición al movimiento de un lugar a otro, de arraigarse, de aceptación de un destino en estrecha relación con la tierra como ofrenda de “nuestra vida y nuestra muerte a ese sitio”.

Así, afirma Mielgo que “el construir es una utopía antes que un dejar-habitar” y cuando Heidegger afirma que “la naturaleza del construir es dejar habitar”, está anunciando una utopía de la arquitectura, ya que uno no sólo construye para poder “permanecer” o “quedarse” en un lugar, sino para estar en mejores condiciones, lo que implica un cambio de lugar: el dejar el lugar presente y dirigirse hacia algo que se anticipa preferible, como indica la palabra utopía. Por lo que utopía es un lugar en el que no nos encontramos, un lugar hacia el cual tendemos pero es inalcanzable.

Nótese la característica de “necesidad del consenso” que Mielgo señala, está ligada a la utopía; Por lo que, el consenso y la utopía son siempre dos de las condiciones a priori de la arquitectura establecidas desde Babel.

Existen numerosos ejemplos de utopía, como la que describe Moro con su obra homónima, la República de Platón, La ciudad del Sol de Campanella, compartiendo la característica de ser descripciones espaciales utópicas en las que el narrador no se encuentra en el lugar que describe, pues ese lugar no pertenece a la realidad. Por tanto, utopía equivale a “lugar preferible” que permanecerá como utopía mientras permanezca irrealizado, ya que en el instante en el que se alcance la utopía se desvanecerá, pasará de ser ninguna parte para devenir un lugar concreto.

Pero, como hábilmente señala Mielgo, el sentido de la utopía excede su definición de “ninguna parte”, ya que si sólo nos quedásemos con esta definición estaríamos considerando algo que jamás tendría lugar, ubicado fuera de la temporalidad y que no merecería la pena cuestionar, sin embargo, al profundizar en su significación, nos damos cuenta de su “verdadera necesidad”, devela Mielgo, pues incluso en su irrealidad, la utopía es necesaria. Necesaria puesto que su significado simbólico y su validez son debidas a su **condición de posibilidad**. Así, no es necesario que la utopía sea un proyecto concretado

⁸³ “Curioso” ejemplo que, desgraciadamente en la actualidad se ha convertido, por su desaparición, en una utopía real.

teóricamente o definido, pues la utopía representa “un **estado deseable por su mera posibilidad**” (Mielgo. 2008:101).

Por lo tanto, en la arquitectura, al contrario de lo indicado por Heidegger sobre el habitar, el construir no tiene el “permanecer en un lugar” como tarea primordial y originaria, afirma Mielgo, sino que la “**arquitectura es construir-como-utopía**”, lo que implica el deseo de moverse del lugar de donde uno se encuentra, o de “no permanecer en el mismo lugar en las mismas condiciones”, tal utopía supondría esencialmente, concluye Mielgo, (2008:101) “una actividad crítica hacia el lugar en el que nos encontramos que a su vez propone ese no-lugar como alternativa”.

- **Sinlugar y no-lugar**

Si bien ambos apuntan a la ausencia del lugar, se podría hacer una distinción:

Sinlugar implica el “borrar” como indica Gabilondo en “menos que palabras”...sin embargo al borrar siempre queda una especie de huella callada o muda que nos remite a un lugar que fue.

Sinlugar, como lo que queda al quitar el lugar.

No-lugar como un sitio que todavía no ha sido, como una especie de lugar en potencia de llegar a ser... no se aprecian en él vestigios de lugares anteriores.

Sin embargo, ambos se suceden seduciéndose lugar /no-lugar, pues si borramos el lugar, queda una traza del mismo. Al igual que existe una sucesión en el no-lugar que aspira-a ser lugar a convertirse en lugar.

Con lo que si bien sinlugar y no-lugar remiten a una ausencia de lugar, ambos lo tienen presente. Aunque Sin-lugar como ir hacia atrás, se remite al pasado, al borrado del lugar, pero quedando aún el presente éste.

Y No-lugar en dónde no queda ningún tipo de trazo de que antes existiera un lugar, sino que aspira-a ser lugar, mirando hacia al futuro, estando la latencia del lugar.

- **Arquitectura y construcción.**

“Fedro: Los discursos de uno y los actos de los otros se ajustaban tan felizmente que se hubiera dicho de aquellos hombres que eran sólo miembros suyos. No me creerías, oh Sócrates, si te dijese qué gozo era para mi alma conocer cosa tan bien regulada. Ahora ya no separo la idea de un templo de la idea de su construcción. Cuando veo uno, veo una acción admirable, más gloriosa que una victoria y más contraria a la mísera naturaleza. Destruir y construir son pareja de importancia, y hacen falta almas para lo uno y para lo otro; pero construir es más grato a mi espíritu ¡Oh, afortunado Eupalinos!” (Valéry. 2004:19).

Valéry en su famoso libro *Eupalinos o el arquitecto*, continua diciendo que “el más completo de todos los actos” es construir.

Daniel Mielgo en *Construir ficciones*, afirma que la decisión de construir implica el consenso en la construcción, consenso que estuvo implícito en Babel y desde siempre

subordina a la obra. También comenta que si construir es poder formar, poder dar forma y sentido a los materiales “siempre será preciso o el apoyo de lo construido en la forma – bien proceda ésta de un repertorio lingüístico aceptado o esté libremente elegida entre las ya existentes- o el establecer los principios desde los que la forma, y por ende la arquitectura se generan” (2008:269).

Otra definición de Construir como “conformar para proteger y cuidar, y entender, y hacer habitable”, es la que propone Seguí (2009 (1):4); definiendo la arquitectura como el juego de conjeturar escenarios o de construir edificios. Nos recuerda, parafraseando a Heidegger que si la esencia del construir radica en el habitar, “la esencia del habitar consiste en personificar”.

Si nos remontamos a una de las conclusiones redactadas en La Sarraz, sede en 1928 del I Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, encontramos la definición de “Construir” como “una actividad elemental del hombre, íntimamente relacionada con la evolución de la vida. El destino de la arquitectura es expresar el espíritu de una época. Afirman hoy la necesidad que satisfaga las exigencias materiales, sentimentales y espirituales de la vida presente” (...) Es urgente que la arquitectura en vez de pedir ayuda casi exclusivamente a una anémica artesanía, se sirva también de los inmensos recursos de la técnica industrial, aún cuando esta decisión deba conducir a resultados bastante distintos de los que hicieron la gloria de las épocas pasadas” (Citado en Benévolo. 2002:514).

También Le Corbusier en *Vers une architecture* señala que la mayoría de los períodos de la arquitectura han estado ligados a investigaciones constructivas y se afirmaba con frecuencia que la arquitectura es la construcción, sin embargo no hay que confundir al igual que no se confunde un pensador con la gramática que domina.

Fernández Alba en su discurso *Sobre la naturaleza del espacio que construye la arquitectura*, advierte de que en las sociedades de la tecno-ciencia un proyecto que se concibe sin “coherencia “artística” ni razón constructiva” puede ser edificado con toda clase de detalles debido a la eficiencia técnica, pues el objetivo es la conquista de una “imagen registrada”. Pone de manifiesto que la ejecución del proyecto queda reducida a un trabajo de “simulacro-abstracto simbólico”, y la arquitectura se está transformando en una “superestructura ficticia” que permite al “configurador de símbolos” (arquitecto) una entrega a participar en el mito más que en la verdad.

Zevi retoma a Vitale (*L'Estetica dell'Architettura*, p. 5-20. Citado en Rossi. 1981:135) quien afirma: “**Construir en el espacio, éste es el objeto y el fin de la arquitectura**; pero el espacio es el anti-Espíritu, es extensión pura y continua, devenir perenne. Por tanto, la arquitectura aparece al pensamiento moderno como algo demasiado estrictamente ligado a la materia, y casi extraño y hostil al Espíritu. Una especie de arte inferior que solamente puede adquirir dignidad a través de su espiritualización verificada con el transcurso del tiempo (...) cuando la obra de arte llega a ser un documento de vida humana inserta en el curso de la historia”.

“Arte de configurar un todo con sentido a partir de muchas particularidades”, así es como Zumthor en *Pensar la arquitectura* define la construcción (2004:11), también indica que los edificios son testimonios de la construcción de cosas concretas que tiene el ser humano. Afirma que el núcleo de toda tarea arquitectónica se basa en el acto de construir pues ahí la arquitectura se convierte en parte del mundo real. Y ahí radica la tarea artística de la

arquitectura, en crear esa “espera sosegada” ya que, subraya, la construcción en sí nunca es algo poética.

En *La invención de lo cotidiano* Michel de Certeau, recuerda el término *maniobreras*, por el que Diderot designa, después de Girard, las artes que se contemplan con el “adaptar” de los materiales al cortarlos, tallarlos, unirlos, etc, sin darles “un nuevo ser” (por medio de la fusión, la composición, etc.) como hacen las artes manufactureras. No “forman” tampoco un producto nuevo, para el que no disponen de una lengua propia. Hacen el trabajo artesanal.

“Con frecuencia a todo lo que implica construcción se le llama arquitectura. De este modo se subraya uno de los rasgos característicos que con más fuerza distinguen a la arquitectura, la construcción, y sin embargo, quisiera reservar este concepto de arquitectura para la auténtica permanencia de la realidad construida y tal deseo implica que haga acto de presencia aquella “inmovilidad substancial” que sólo puede ser alcanzada cuando se cuenta con un lugar”. Moneo. “La inmovilidad substancial”⁸⁴.

Moneo afirma que ocupar un lugar implica tomar posesión de él, mientras que construir significa la consunción del lugar y lleva asociado una cierta violencia sobre el lugar. Pero una vez construido, en el lugar se muestran nuestros pensamientos arquitectónicos.

- **Edificación y arquitectura.**

Se pueden construir muchas cosas...hasta sueños, pero edificar, como indica la RAE, hace referencia sólo a los edificios.

Javier Seguí define la edificación (2009 (1):3) como “sistema de producción que ha dejado hace mucho de ser cuestión directa de un autor que controla su concepción y erección (dicen desde el Renacimiento). Hoy, más que nunca, la edificación se proyecta en el interior de “factorías” que reparten el trabajo de concepción en tareas parceladas entre equipos inconexos que proponen trozos que se acoplan en una totalidad aparental, previamente definida por las circunstancias o el capricho de alguien destacado. Luego la obra es desarrollada por otro ejército de operarios, al servicio de firmas industriales diversas, que intervienen jerárquicamente en la construcción adaptando sus productos en el marco que les ha precedido, al margen de cualquier criterio que no sea la apariencia superficial “no chocante” de la edificación concluida”.

Indica que edificar lleva la idea de hacer algo elevado y supone una organización y división del trabajo y la producción, determinando lo que puede ser erigido, los límites y las condiciones la industria de la edificación dirigida al mercado que determina lo que puede ser consumido.

También matiza que la edificación fuera de lugar es obscena, entendiendo como obsceno lo que rodea la escena, lo que no cabe y es superfluo en ella. Retoma la frase de Betsky que dice que “los edificios son la tumba de la arquitectura”

⁸⁴Moneo. “La inmovilidad substancial”⁸⁴ en internet: <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/7/circo/24.html>

Morales (1999:122) afirma que se puede atribuir a Hegel la posibilidad de entender la arquitectura espacialmente. A su manera de ver, la distinción de los materiales que constituyen la obra arquitectónica es un tema secundario, porque **la casa y el templo implican un fin ajeno a la edificación**: los habitantes –el hombre o la estatua- “para los cuales han sido construidos”. “Espacio puede obtenerse cavando masas ya sólidas o, viceversa, construyendo murallas y techos que formen un recinto” (Hegel, Estética, primera sección, Arquitectura, Introducción).

Félix de Azúa retoma una cita de Joseph Ryckwert donde afirma que hace ya bastante tiempo que **la edificación social y el alojamiento de masas (housing) han usurpado el “lugar de la arquitectura”**.

REFLEXIONES.

De la diferencia entre espacio y lugar:

Max Jammer, en *Storia del concetto di spazio*, hace una distinción dentro del concepto espacio:

- a. Espacio como una cualidad relativa a la posición del mundo de los objetos materiales.
- b. Espacio como contenedor de todos los objetos materiales.

En el caso “a”, sin un objeto material es inconcebible. Espacio como causa independiente del comportamiento inercial del cuerpo. Esta idea de Newton es muy importante

Con respecto al lugar, tanto Norberg-Schulz como Heidegger tienen en común la significación, la singularidad del lugar, como algo preciso, concreto y con una identidad. El lugar tiene una relación directa con el ser humano, en él nos sentimos, somos ser, pues se da una relación además de escala entre el yo con lo que nos rodea -que nos hace formar parte de- también es algo existencial el ser-ahí. La característica de cobijo que se encuentra en las primeras arquitecturas es continua, en esencia no en forma, hasta hoy.

Es curioso, porque el término de lugar además de nombrar un espacio característico, singular, también se utiliza para nombrar una ubicación cualquiera, relacionado quizás con el continuo cambio al que pertenecemos o del que formamos parte que también incide en las palabras que van tomando significados nuevos y modificándose.

Es interesante el concepto de límite en el lugar que, a pesar de que en muchas ocasiones no está completamente definido, sin embargo, está inmerso en el lugar. Pudiéndose encontrar una serie de variables o parámetros para poder diferenciar un lugar de un no-lugar, siendo los más relevantes:

- interior – exterior. Considerándose la noción de límite que es la que definirá un lugar y una ausencia de límite: un no-lugar.
- reposo –movimiento. Esto implica tener referentes fijos –un referente móvil dejaría de ser un referente -. A partir de movimiento-reposo, surge la relación como vida-muerte; equiparándose la vida a un movimiento que se va parando hasta llegar a la muerte que sería el reposo absoluto –el término absoluto, sólo se utiliza para enfatizar al de reposo- se podría extrapolar un espacio con vida a un lugar, ya que nos sentimos parte de él y por tanto habría una relación de existencia, mientras que en un no-lugar nos sentimos ajenos otros, sería por tanto la muerte o el reposo de un lugar. Aunque ambas nociones van de la mano pues lugar indica estar fuera de lugar y por lo tanto tener que moverse para buscar un lugar (Pardo).
- Significado – no-significado. Lo representativo de un lugar es su significado, su sentido que representa algo para nosotros, en contraposición a un no-lugar que está vacío de sentido.

Aquí se podría incluir que un lugar lo se puede recordar mientras que un no-lugar pasa desapercibido.

- Integración – desvinculación. Mientras que un lugar se integra con lo que le rodea, un no-lugar produce una desvinculación, una rotura. Se podría hablar también de costura-rotura en un sentido urbanístico.

¿Entonces con cuales de estos parámetros se puede definir a un lugar como tal? No existe una combinación matemática de los términos antes propuestos, sino que al comprender lo antes expresado sabremos y, porque no: sentiremos, cuando estemos en un lugar o en un no-lugar.

De la diferencia entre Sitio y Lugar.

Partiendo de la concepción de “sitio” como indeterminado y de “lugar” como irreplicable y singular – distinción que realiza Montaner en su libro *La Modernidad superada*. 1997:37-, se puede afirmar que el fenómeno que con más frecuencia se da en nuestra época es el de la construcción de sitios.

El sitio como fenómeno de la repetición, del poder encontrar lo mismo lo idéntico en cada ciudad, la mimesis de la arquitectura llevada a su extremo: a ella misma. Y es que en esta época, cuesta encontrar lugares, objetos, e incluso personas singulares, auténticas, distintas del patrón de la globalización.

Repetir, copiar, clonar, fotocopiar, reproducir es la maniobra base, la acción por excelencia en una época donde el original se ha perdido.

Sitio como lugar desposeído de carácter de identidad, sitio está más cerca del no-lugar que del lugar! Sitio como lugar vaciado como ausencia de lugar. Un sitio es siempre un “un sitio cualquiera” al contrario que un lugar que es “un determinado lugar”. El sitio pasa desapercibido, nos es indiferente, no está marcado como “de interés”, **sitio como la desnudez del lugar!**

De la distinción entre Utopía y no-lugar.

En contra del texto de Gomez Pin⁸⁵ que definen a la ciudad platónica como inconcebible e irrealizable al ser utópica, se afirma que las utopías si son concebibles en nuestro mundo de las ideas, que por estar en esta otra llamémosle “dimensión” está más allá de aquí, de lo construido, de lo material. Si que estoy de acuerdo con el autor en que, al pertenecer al mundo de las ideas y aún más: al ser un ideal, siempre está provocando, seduciéndonos a ser representada, concretada, materializada, hecho que por supuesto, nunca será tal cual la idea, lo soñado, pues sucede igual cuando se cuenta un sueño: lo contado difiere mucho del sueño en sí, ya que el sueño no es lo que contamos sino lo que se sueña.

Al igual que la arquitectura no es lo que dibujamos ni mucho menos lo que construimos.

Con lo que utopía implica un lugar, en lo que se refiere a un lugar en nuestra imaginación, pero también lleva asociado un no-lugar, si entendemos a éste como lo irrealizable, lo que no se puede concretar o llegar a ser.

Daniel Mielgo afirma que la Torre de Babel “no fue un lugar para habitar o un lugar en el cual permanecer sino más bien un pasaje, un espacio transitorio entre el cielo y la tierra”.

Quizás la Torre de Babel se la podría considerar como no-lugar, en el sentido de lugar de “tránsito” o lugar de paso y también con un espacio cuyo fin es conducir a otro, es decir, no tiene un fin en sí mismo sino es solamente un medio-para-llegar-a! Esa podría ser una buena

⁸⁵ “El drama de la ciudad ideal” de Gómez Pin, 1974 (dentro del libro *Topogénesis* dos de Muntañola”.

definición para los No-lugares: como lugares cuyo fin o meta no reside en ellos mismos, sino que son un medio son lugares de mediación para llegar a otros. El problema se plantea si todos los lugares fuesen espacios de mediación, pero por ejemplo una casa tiene un fin en sí!! Y vamos a la casa! Al contrario de ir al aeropuerto, por ejemplo cuyo fin es llegar a otro país o a otra casa. O un centro comercial cuyo fin es comprar la comida, abastecernos, para llegar de nuevo a casa. Aunque la permanencia definitiva en cualquier lugar implica la muerte. Así, es importante diferenciar estos lugares de llegada (lugares terminales) de los lugares de paso (lugares conectores).

Antes el leer era un acto que se hacía en voz alta e incluso se gesticulaba, como cuenta de Certeau. También con la música se movía el cuerpo, se bailaba: hoy se va escuchar música y no nos levantamos de nuestros asientos: incluso en conciertos de música africana. También los trabajos son más inmóviles: casi no tenemos que separarnos de nuestro ordenador. Con lo que esta inmovilidad puede que sea la causante de que nos desplazemos de un sitio a otro con tanta frecuencia, de que viajemos tanto!

Condición de posibilidad de la utopía, al igual que Leibniz habla de *espacio abstracto*.

También la arquitectura se podría plantear como utópica, puesto que nace en el imaginario y después puede o no concretarse.

“La arquitectura, al combinar la forma y el espacio en una simple esencia, no sólo hace más fácil conseguir los fines, sino que comunica unos significados. El ente de la arquitectura no sólo hace visible nuestra existencia, sino que la llena de significación”. F. Ching. (1982:386).

De la distinción entre arquitectura, construcción y edificación.

Arquitectura no es construir, si bien se puede construir. Construir es materializar algo, se pueden construir muchas cosas entre las cuales podríamos destacar la arquitectura. Pero antes de construir, como se comentaba al principio de estas reflexiones, hay que imaginar, pensar, reflexionar, hay que darle un lugar a las ideas donde se vayan gestando para que después puedan emerger hacia la luz exterior.

Para Paul Valéry la arquitectura va estrechamente ligada a la construcción. Y así debería ser, para que la esencia de la arquitectura quedara latente.

En *La invención de lo cotidiano*, Michel de Certeau, recuerda el término *maniobreras*, por el que Diderot designa las artes que se contemplan con el “adaptar” de los materiales al cortarlos, tallarlos, unirlos, etc, Estas “maniobreras” estarían relacionadas con el edificar. Y quizás también el No-Lugar, por no disponer de una nueva palabra o porque la palabra lugar está prostituida o ha quedado vacía de sentido.

La arquitectura más que el arte de construir es el arte de concebir, de dar lugar. Antes de construir hay que imaginar, pensar, reflexionar, hay que darle un lugar a las ideas donde se vayan gestando para que después puedan emerger hacia la luz exterior.

Quizás se podría hablar de un lugar interior en la arquitectura cuando está dentro de nosotros y un lugar exterior cuando sale afuera, se exterioriza. Y aquí el “nudo” de la cinta de Möbius sería el dibujo o la narración, el cómo las sacamos fuera.

La gestación es un proceso interior. Se inicia desde el exterior pero se engendra, nace en el interior. Se le da un lugar en nuestro interior, la “rumiamos”, como diría Nietzsche, para poder sacarla al exterior. Y cuando sale, se exterioriza, siempre es una sorpresa pues, aunque haya relaciones interior-exterior, son dos mundos distintos.

Y una vez afuera la idea – ya sea por medio de dibujos u otras formas- siempre nos sorprende y nos sigue sorprendiendo en la tercera etapa de la materialización.

¿Acaso pensamos que ya no necesitamos protección física? Quizás nos sintamos tan auto-suficientes, tan independientes que ni siquiera nos hace falta la arquitectura, un cobijo....pero cuando llega la noche ¿dónde dormiremos, donde descansaremos, donde cobijaremos nuestros profundos sueños?

Quizá la arquitectura parta con nosotros conociendo nuestras limitaciones, me refiero a las físicas, las psicológicas son también importantes, pero es harina de otro costal.

Una vez seamos capaces de reconocer nuestras limitaciones, darnos cuenta de cómo somos físicamente nuestros movimientos, necesidades y carencias, a partir de ahí podremos comenzar a pensar, reflexionar en el espacio que necesitamos para que nos albergue, nos acoja.

El ser humano nunca superará la protección física, es una característica inherente al ser, pues ¿podríamos vivir en medio de la calle, en medio del bosque, sin un Lugar?

Quizás la arquitectura implica y satisface la necesidad de que tengamos un lugar donde protegernos, donde guarecernos...pero también hace surgir la necesidad de tener un no-lugar, un lugar sin definición, sin esencia, donde perdernos, donde deambular, donde movernos para después llegar a dormir a nuestro lugar.

Dualidad implícita en el ser humano: lugar / no-lugar. Cuerpo / alma. Día / noche.

Sin olvidar los innumerables lugares intersticiales, las "medias tintas", los espacios de transición que configuran, que se dan entre estas dualidades.

Lo importante de la arquitectura es que siempre nos sorprenda en su relación interior-exterior, que siempre nos provoque, al igual que nos sorprende cuando sale de nosotros, y la materializamos; así, después ella nos debe cautivar a nosotros. Y como al inicio nosotros le damos un lugar en nuestro interior es después que ella nos debe propiciar un lugar, un receptáculo, protegiéndonos, proporcionándonos un amparo.

Nosotros podemos amparar o ser amparados, proteger o ser protegidos, pero siempre se da la condición de un "paramento" ya sea físico o psicológico que envuelve, que rodea, que cubre, que abraza o abrazamos. Así, quizás surge la arquitectura, como cobijo, manto que cubre como receptáculo que nos envuelve proporcionándonos un interior, un resguardo, un lugar, un amparo, un momento, una parada, un descanso, un gran abrazo que nos protege.

El abrazo, el gesto de aferrarte a tus seres queridos el hacerlos formar parte tuya y tu pasar a formar parte de ellos, es una de las cosas más bellas de esta vida. El abrazo para unirte, para ligarte para siempre a alguien, a ti mismo con todo lo que te rodea, todo lo que es. En un terremoto la gente se abraza, une sus fuerzas para, entre todos, ser fuertes y sobreponerse

Abrazo como acto de conexión interior-exterior, como momento en que se materializan sueños, se funden ilusiones y todos formamos parte de todo, parte de nosotros mismos. Abrazo como desplazamiento del interior hacia el exterior y al mismo tiempo el exterior se adentra en nosotros. Conexión profunda, próxima, íntima, total.

Y es que si fuéramos solo razón, con un cobijo nos bastaría, sin ser necesaria la arquitectura, pero somos "mucho más que razón" y por ello necesitamos "mucho más que un cobijo": necesitamos de la arquitectura como receptáculo del espíritu y del cuerpo, necesitamos una

arquitectura que nos “capte” (como dice Le Corbusier) que capturemos y sea captada, donde se establezca un diálogo mutuo “mucho más allá de las palabras”.

Se proponen 3 etapas básicas en el proceso arquitectónico:

- I. Etapa de gestación. Aquí se origina la arquitectura, siendo la arquitectura lo que se “gesta” en nuestro imaginario, incluye como dos reflexiones básicas:
 - a) sobre el ser humano. (interior)
 - b) sobre su entorno. (exterior)

Siendo la relación de ambos factores lo que da forma a la arquitectura.

El final de esta etapa sería llegar a “visualizar” a imaginarse el “objeto” arquitectónico.

- II. Etapa de concretizar lo gestado. Consiste en: hablar, escribir, pintar, etc. siendo lo más habitual el dibujar.
Acciones que se pueden realizar durante y/o después de esta gestación o durante.

La finalidad de esta etapa es contar o expresar lo gestado, lo imaginado
- III. Etapa de Materialización o construcción. Donde se construye, se da forma a lo dibujado.

Pero, si bien son tres etapas diferenciadas, la secuencia en la que se pueden manifestar admite distintas posibilidades:

0. No existe gestación. Por lo que no existe proceso
1. Existe gestación únicamente, es decir, no se cuenta, no se dibuja.
2. Existe gestación que se dibuja, se narra al mismo tiempo que se va imaginando, es un “pensar con el lápiz”.
3. Existe gestación que se dibuja, y se concluye, es decir, se pasa a la fase II materializándose “por completo” en planos y definiendo los detalles.
4. Se daría todo el proceso anterior más la construcción de lo dibujado.
Pero también puede aparecer otra “curiosa” posibilidad:
5. Se construye sin gestación, es decir, sin haber pensado, reflexionado en un lugar y unos habitantes (pensar desde el habitar) en concreto sino que se llevan a la construcción planos ya dibujados o “adaptados” pertenecientes a otras “realidades” o “escenarios”. Este proceso, por desgracia, se da con frecuencia en nuestros días sobre todo en los bloques de viviendas.

Y para “pensar desde el habitar”, es muy importante la **apertura del Dasein**, como me comentaba Jorge Eduardo Rivera, y no es que esté abierto a algo que no es él, él es la abertura misma, por eso están todas las cosas en cierto modo en su campo, en el campo que él abre. Esto es importante porque entonces la arquitectura tiene que pensar que no se trata de que es una cosa y otra cosa y otra cosa, sino que es una tremenda cosa que abarca TODO. Cuando uno está en frente de la arquitectura, está frente a la **TOTALIDAD**.

La arquitectura va ligada, asociada al ser humano. Se podría decir que la arquitectura es en el ser humano, pues representa la totalidad. Existen muchos vínculos fuertes entre el ser humano-arquitectura:

- Ambos tienen una esencia, un potente núcleo donde se concentra su significado.
- En ambos la relación interior-exterior es fundamental (y no fácil). Siendo sus relaciones con el interior y su conexión con el exterior su apertura hacia y para el mundo. Y en su relación con el exterior, con su contexto, su manera de vincularse con lo que le rodea su estar/ser en el mundo tan importante en su comportamiento exterior como la interioridad. De ahí la importancia en su conexión interior-exterior.
- Por ello, la arquitectura, al igual que el ser humano, forma parte de la TOTALIDAD: ES LA TOTALIDAD. Pues “somos chispas divinas” y tanto individualmente como colectivamente, formamos un fuerte TODO.

Creo necesario el subrayar esa TOTALIDAD frente a la idea de fragmento tan (mal) utilizada en nuestros días. Propongo por encima de la fragmentación, el proyecto aislado y autista que sólo se mira a él mismo: una mirada a la totalidad para ser capaces de proyectar teniendo en cuenta de manera simultánea la esencia del proyecto en particular y su relación con su entorno próximo y lejano, con su pertenencia a la TOTALIDAD.

Para lo cual se reivindica desde aquí la poesía, la sensibilidad de poder escuchar lo que susurra el entorno (más que la economía), el sentir los colores, oler lo próximo, lo lejano, el tocar, saborear... en definitiva el abrir nuestros sentidos hacia una arquitectura = que el *Dasein*, = que el ser humano vuelva abrirse, a captar, sentir la totalidad de lo próximo y lo lejano para poder formar parte-de-ella.

3.8.3. Evocación del lugar, del no-lugar y la arquitectura.

- La evocación del lugar.

A modo de introducción me gustaría citar a Bergson y su teoría sobre los distintos tipos de memoria. Bergson distingue entre dos especies de memoria: la "**memoria-hábito**", que consiste en mecanismos motores: "un cerrado sistema de movimientos automáticos que se suceden unos a otros en el mismo orden y ocupan el mismo tiempo", el ejemplo más notorio es cuando nos aprendemos algo de carrerilla, o hábitos corporales como echar a andar, así, cuando se produce el estímulo concreto, el mecanismo se dispara y comienza a funcionar, este tipo de memoria también se da en los animales. El otro tipo de memoria Bergson la denomina "**memoria pura**", que es representación y registra "todos los hábitos de nuestra vida", esta memoria es espiritual y, al admitir su existencia, se admite que una parte de la mente es "infraconsciente". Así, si todo nuestro pasado se almacena en la mente en forma de imágenes mnémicas, es obvio que sólo una parte nos serán devueltas a la conciencia en un momento dado: sería imposible tener todos los detalles del pasado (Sólo lo puede hacer Funes el memorioso de Borges!).

Así, la clave para entender la relación entre el cerebro y la memoria pura (la función del cerebro) es impedir que la memoria pura invada la conciencia, y dejar entrar solo recuerdos que tengan que ver con la acción propuesta o requerida.

Para Bergson es importante no confundir estas dos memorias pues esta confusión "presta apoyo" al materialismo.

Bergson más que ver al cerebro como un "almacén de los recuerdos", lo ve como desempeñando un papel similar a una "central telefónica" puesto que posiblemente todo lo que encontramos en el cerebro son "movimientos planificados o preparados" (Citado en Copleston. Vol. IX. 1996:191). Bergson se opone al paralelismo psico-físico argumentando que el estado del cerebro indica el del espíritu o el de la mente en tanto en cuanto que la vida psíquica está orientada hacia la acción y es la preparación para la acción.

El autor distingue entre la naturaleza del **recuerdo** y de la **percepción**. "En la percepción el objeto percibido está presente como objeto de una intuición de lo real, mientras que en el recuerdo se rememora un objeto ausente" (Copleston. Vol. IX. 1996:191).

Pero aunque la "percepción" sea una intuición de lo real, es erróneo suponer que está orientada al conocimiento puro, ya que está "enteramente orientada hacia la acción", es decir, la percepción es selectiva con miras a la posible acción o reacción, es de carácter utilitario pudiendo responder a una necesidad o a una tendencia.

La percepción-pura está orientada a la acción y no es lo mismo que el recuerdo. Hay que tener en cuenta que esta percepción-pura tiene unos límites, ya que “la percepción nunca es simple contacto de la mente con el objeto presente. Está toda ella impregnada de imágenes mnémicas que la completan interpretándola” (Bergson. Citado en Copleston. Vol. IX. 1996:191). Así, la memoria pura se manifiesta en imágenes y éstas pasan a formar parte de nuestras percepciones.

Para Bergson es importante hacer la distinción entre memoria pura y percepción pura. Siendo la percepción una síntesis de memoria pura y percepción pura y por lo tanto de “mente (esprit) y materia” (Citado en Copleston. Vol. IX. 1996:192). “La mente (el espíritu) toma prestadas de la materia las percepciones, de las que saca su alimento, y se las devuelve a la materia en forma de movimiento sobre el que ha puesto la impronta de su propia libertad”.

Por tanto, la posición general de Bergson puede resumirse afirmando que “el cuerpo es un instrumento de la acción y sólo de la acción”. (Citado en Copleston. Vol. IX. 1996:192). La percepción pura es acción virtual, “la acción virtual de las cosas sobre nuestro cuerpo y de nuestro cuerpo sobre las cosas es nuestra percepción misma”. Y el estado del cerebro corresponde exactamente a nuestra percepción. Pero “la percepción no es percepción-pura, sino que está enriquecida y es interpretada por la memoria, que en sí misma como “memoria pura”, es “algo distinto de una función del cerebro””. (Copleston. Vol. IX. 1996:192-193).

“La percepción tal como realmente la experimentamos (o sea, impregnada de imágenes mnémicas), es, por lo tanto, un punto en el que el espíritu y la materia, el alma y el cuerpo, se interseccionan dinámicamente, con una orientación a la acción. Y mientras que el elemento “percepción pura” corresponde exactamente al estado del cerebro o a los procesos cerebrales, no puede decirse lo mismo del elemento “memoria pura”. El espíritu o la mente no es en sí una función del cerebro, ni un epifenómeno, pero, en cuanto orientado a la acción, depende del cuerpo, del instrumento de la acción; y la acción virtual, que prefigura o planifica y prepara la acción real, depende del cerebro.” (Copleston. Vol. IX. 1996:193).

*“Un niño en la obscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción. Perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos”.*⁸⁶

Esa “cancioncilla que canturreamos” al pasar por las calles se transforma en un reconocimiento del lugar, nos sentimos en un medio conocido que podemos canturrear o tararear incluso después de haberlo recorrido.

Esta evocación es la que distingue los lugares con un carácter especial, con una vocación, una fuerza propia que nos invita a volver a recorrer, a “canturrear” con los ojos cerrados o incluso en nuestros sueños.

Los aborígenes australianos, con el *Walkabout* han cartografiado su continente donde “cada recorrido va ligado a un cántico, y cada cántico va ligado a una o más historias mitológicas ambientadas en el territorio” (Careri. 2007:48), con lo que “a cada vía le corresponde su propio cántico, y el conjunto de las vías de los cánticos forma una red de recorridos erráticos-

⁸⁶ Deleuze, Guilles y Guattari, Félix. Mil Mesetas. Valencia, Ed. Pre-textos, 1988. Trad. José Vázquez Pérez. Del Ritornelo, p. 318.

simbólicos que atraviesan y describen el espacio como si se tratase de una guía cantada”. (Óp. Cité)

...Imposible no acordarse de una imagen de unidad de la ciudad de Mantova, o de los puentes que duermen sobre los canales en Venecia, de la catedral de Milán apunto de fundirse con el cielo, de la iglesia de Ronchamp, de las torres de Alcaraz, de la quietud de Notre Dame, del color de las calles de Toulouse, de la torre Eiffel y los anchos bulevares...

Pero no es tan fácil traer a la memoria un aeropuerto o un centro comercial, aunque cada vez los recordamos con mayor fuerza ya que los hemos ido incorporando a nuestra memoria. Quizás cuando canturreamos, cuando “rumiamos” sobre un espacio determinado que podamos después recordar le estamos dando la categoría de lugar, por oposición al no-lugar, que serían los lugares de la ausencia de recuerdos.

Orden, simetría, delimitación, partes proporcionadas y distribuidas en un todo que es posible vislumbrar en un golpe de vista o en un chispazo de la inteligencia: tal es la expresión más alta de la belleza, tanto en Platón como en Aristóteles.

Estos eran los ideales clásicos de la belleza, de los cuales nos hemos ido alejando cada vez más con el desorden, los límites difusos y los grandes edificios enormes que nos son imposibles recorrerlos ni con un golpe de vista, ni siquiera caminando.

“Vivimos como si lo hiciéramos dentro del apólogo de Borges del Mapa y del territorio; en esta historia no queda nada excepto trozos del mapa esparcidos a través del espacio vacío del territorio. Excepto que debemos dar la vuelta al cuento: hoy no queda nada salvo el mapa (la abstracción virtual del territorio) y en este mapa todavía flotan y van a la deriva algunos fragmentos de lo real”. Baudrillard. (2002:55).

Según el neurólogo V. Von Weizsäcker, “**la percepción no tiene ningún marco de referencia absoluto y permanente**”⁸⁷. Y como indica Giedion, al percibir y pensar la naturaleza de las cosas siempre está implícita nuestra “propia verdad” personal e individual. Y es que no solamente existimos en el tiempo y en el espacio sino que el tiempo y el espacio existen dentro de nosotros, dándose, por tanto, una “conmoción” interna y externa.

Frente a este planteamiento se puede citar la propuesta de “**lugares relativamente invariantes**” que señala Norberg-Schulz, para denotar un “ambiente estructurado”, ya que “un mundo constantemente cambiante no permitiría el establecimiento de esquemas haciendo imposible el desarrollo humano” (1980:23).

Así, para llegar a “lugares mnemónicos” o lugares de inscripciones en la memoria (Conde.2000:51), es importante poder nombrarlos.

“Nombrar es conocer”, como indica Morales, así, continúa (1999:130) “los lugares conocidos y nombrados “nacen”, porque la denominación que se les asigna contribuye a “producir” lugares en el espacio, que no surgen plenamente como tales mientras no podemos nombrarlos”.

Y mientras unos ven este recordar como una lucha, como un esfuerzo para no olvidar “**La ville est une lutte constante contre l'oubli**”, como señala Duvignaud (1997:50).Otros como Blanchot ven en los recuerdos una libertad:“**El recuerdo es la libertad del pasado.**”(1992:24).

⁸⁷ Wahrheit und Wahrnehmung. Leipzig, 1943. p.16. Citado en Giedion. 2004:470

- La evocación del no-lugar.

«Es objetivamente una ilusión creer que Beethoven sería comprensible y que Schönberg no. Mientras que en la nueva música la superficie desconcierta a un público separado de la producción, los fenómenos más representativos de esta música están precisamente determinados por las condiciones sociales y antropológicas que son también las de los auditores. Las disonancias, que los espantan, les hablan de su propia condición, es únicamente por esto que ellas les son insoportables. Inversamente, el contenido demasiado familiar está tan lejos de lo que hoy pesa sobre el destino de los hombres, que ya no hay mucha comunicación entre su propia experiencia y aquella de la que da testimonio la música tradicional [...] En efecto, el público no aprehende de la música tradicional sino lo más grosero: temas fáciles por retener, lugares de una belleza nefasta, atmósferas y asociaciones». Theodor W. Adorno. *Filosofía de la nueva música*.

Los instrumentos empiezan a afinar para el concierto de Arnold Schönberg (1907) Opus 10 en Fa#m. Cuarteto de cuerdas compuesto por: dos violines, viola, chelo y una voz soprano. (<http://www.youtube.com/watch?v=VhTtTQc90g>).

Es en el último movimiento de este cuarteto no-tonal o a-tonal, donde se crea un modelo, la apertura de la tonalidad es un sistema serial de intervalos.

Una particular experiencia de mutación que describe este último movimiento, donde la **liberación de la disonancia** es sostenida por los versos del poeta Stefan George "Siento el aire de otros planetas..." la voz inaugura la anti-tonalidad exponiendo seis acordes tonales, pero totalmente desestructurados, aislados unos de otros.

Pero ya sea tonal, o a-tonal, hace referencia al tono al igual que lugar al no-lugar, está comprendido dentro de la gran base del lugar/no-lugar.

Estas disonancias, son mucho más difíciles de tararear, quizás en eso radica el ejemplo del olvido inmediato, de la imposibilidad de retención, la tendencia a lo efímero, tendencia al olvido con amplios contrastes.

Disonancia, velocidad, tiempo, aspiración a rechazar la figura tonal, el tono, el lugar, pero no se puede escapar de él, está en la base.

Tendencia a una representación caótica, neurótica, oscura, incoherente...como una venganza de la ruptura de la tonalidad o del lugar, o un reto a conseguir algo diferente, a escapar de lo real, a alejarnos ...

Los expertos en música, aseguran que es más sencillo usar intervalos que suenan tonalmente, que hacer una composición como esta. Hay que saber componer lo a-tonal al igual que los no-lugares, si se quiere que exista esta disonancia.

Sonar a algo, no sonar a nada, contraposición que está dentro de lo mismo, dentro del gran manto del tono, del lugar.

Letanía, alejamiento, se cantan dos poemas en la obra y más que entrar en la exégesis del poema hay un esfuerzo por salir, una aspiración a la disonancia.

"Siento el aire de otros planetas, los rostros que antes me sonreían se alejan en la oscuridad" . Música donde todo se intenta alejar...Música que no recuerda a nada, no representa nada, que está fuera del ámbito de la musicalidad, se intenta dar un giro buscando el color, la textura, etc, Música que va a tener que ser música y oída como música, lugar que va a tener que ser lugar sentido, percibido como lugar.

Yago Conde, describe la “Música indeterminada” como “mecanismos de composición por procesos de azar. Lo que queda indeterminado, es sobre todo, la precisión del resultado final, dejando así la obra abierta a diferentes soluciones” (2000:76).

También el aspecto visual es de estas partituras gráficas es interesante por su independencia con respecto al desarrollo de las relaciones formales en las artes visuales.

Un gran ejemplo de esto lo tenemos con John Cage y su partitura de 4’33”, cuyo silencio nos invita a la reflexión de la música. Silencio como ausencia de sonido y como presencia de reflexión más allá de la música, del lugar, del no-lugar.



Imagen: Partitura de John Cage, 4'33".

Fuente de la imagen: http://texto.fba.up.pt/img/063_01.jpg

Mirando hacia la arquitectura, sería interesante inferir esta “música” junto con la afirmación de Jaques Derrida, donde comenta que “la arquitectura no puede existir sin el significado, por tanto, para poder significar también debe olvidar”. Y es que igual que sucede en música, en arquitectura, el lenguaje arquitectónico debe trascender, ir más allá que la propia edificación. Al igual que la arquitectura viene de más allá de la materialización, es interesante que una vez “construida” también vaya o se dirija más allá, para evocar todo lo que la idea primera quería hacernos ver. Evocar como ampliarse volver al “sueño” del que partió, evocar como acto de poder interiorizarla y que nos lleve a su esencia para poder evocarla, tenerla presente, recordarla, tararearla...

Recordemos de nuevo a Derrida y sus palabras respecto a la imposibilidad de transcribir un sueño: “No es una transcripción porque no existe texto presente en ninguna otra parte como un texto del inconsciente para ser transpuesto o transportado. No existe una verdad inconsciente para ser descubierta (...) la traducción es originaria” (Derrida. Citado en Conde, 2000:71).

Con respecto a esta idea de transcribir un sueño, ¿cómo podríamos transcribir un no-lugar? Sólo haciendo referencia a sí mismo como un “objeto-narcisista” que se mira a sí mismo, esa sería la transcripción de un no-lugar: una descripción de un objeto desvinculado de su contexto tanto físico como temporal, desvinculado del ser humano; así, podríamos describir su muro cortina, su revestimiento de piso, de cielo, su forma o su envoltorio....pero sería todo el paisaje, su ubicación o relación con él no formarían parte de la descripción, ni tampoco la evocación de recuerdos o sensaciones: sólo lo serían

aquellas ligadas con la velocidad con el intercambio de información con la mirada hacia el futuro.

Pero, ¿qué lugares vamos a poder evocar si las referencias construidas cada vez se van haciendo más iguales y más desvinculadas con su interior y con su exterior?

Del no-lugar físico también se está pasando a un no-lugar mental, un vacío...sería interesante investigar qué pasa con nuestro "lugar mental", si se ha transformado o ha pasado por no-lugar también.

Aunque, por otro lado como nos indica Blanchot, "**el recuerdo es la libertad del pasado**", pero "lo que es sin presente tampoco acepta el presente de un recuerdo. El recuerdo dice del acontecimiento: esto fue una vez, y ahora nunca más". (1992:24). Si inferimos al lugar y a la ausencia de lugar, cuando el no-lugar se instala en esta ausencia, este lugar sin presencia sería un no-lugar.

Y es que podemos "hacer de la memoria el medio de transformar los lugares", como nos dice Michel de Certeau (1996:95), pero ¿cuál es la implantación de la memoria en un lugar que ya forma un conjunto?, se pregunta de Certeau, y responde que al igual que las aves que sólo ponen en el nido de otras especies, la memoria también produce en un lugar que no es el suyo propio, ya que recibe su forma a partir de una circunstancia ajena, por lo que **la memoria : "puede desplazarse, es móvil y no tiene lugar fijo"** (1996:96). Así, nos cuenta el autor, se produce una doble alteración en la memoria, la de sí misma, que se ejerce al ser alcanzada y la de su objeto, que solo se retiene cuando ha desaparecido. Por lo que la memoria lejos de ser "el relicario o el bote de basura del pasado, vive de creer en lo posible y en esperarlo, vigilante, al acecho."

Así, el arte de la memoria, está en "el lugar del otro pero sin poseerlo". Esta fuerza, como nos aclara de Certeau, no es un poder, aunque si bien su relato puede serlo, es más bien una "autoridad" pues lo tomado de una memoria colectiva o individual "autoriza" o hace posible un cambio o una modificación de orden o de lugar.

Pero la memoria "viene de otra parte, está en otra parte y no en sí misma, y traslada" (Certeau, 1996:96) permitiendo algunos procedimientos: "el juego de la alteración, la práctica metonímica de la singularidad y (aunque en el fondo sólo se trata de un efecto general) una movilidad desconcertante y "retorcida"

Sin embargo, lo más extraño es la *movilidad* de esta memoria donde los detalles jamás son lo que son: "ni objetos, pues escapan como tales; ni fragmentos, pues forman el conjunto que olvidan; ni totalidades, pues no se bastan a sí mismos; ni estables, pues cada recuerdo los altera. Este "espacio" de un **no lugar movedido** tiene la sutileza de un mundo cibernético". (Certeau, 1996:98).

Memoria como un "antimuseo" pues no es localizable.

Lo que no deja de sorprendernos es que los lugares vividos son como, nos indica de Certeau, "**presencias de ausencias**", pues lo que se señala ya no está "vea usted, *aquí estaba...*, pero eso ya no se ve". Y es que (1996:121) "no hay sino lugares encantados por espíritus múltiples, agazapados en ese silencio y que uno puede o no "evocar". Sólo se habitan lugares encantados, esquema inverso al del *Panopticón*." Por lo que "**lo memorable es lo que puede soñarse acerca del lugar**".

- La evocación de la arquitectura.

“Un espacio arquitectónico no es sólo lo que se experimenta en un momento dado; es algo que persiste en la memoria de la gente que entra en contacto con él; penetra en la imaginación silenciosamente”. Ando. *El Croquis* 1983-2000:21.

Milan Kundera.

En *La ignorancia*, Kundera explica que “nostos” en griego significa regreso y “algos” sufrimiento, con lo que la nostalgia es el sufrimiento por el deseo incumplido de regresar, lo que implica la pérdida de un territorio. Tiene relación con la palabra *saudade* en portugués o añoranza en español, que proviene del verbo “añorar”, y a su vez del catalán *enyorar*, derivado del verbo latino *ignorare* (ignorar, no saber de algo); con lo que “la nostalgia se nos revela como el dolor de la ignorancia: estás lejos, y no sé qué es de ti” (2000:12).

Pero cuánto más fuerte es la añoranza más se vacían los recuerdos, indica el autor, que explica que la añoranza no intensifica la actividad de la memoria, no suscita recuerdos, sino que se basta a sí misma, a su propia emoción cuyo sufrimiento la absorbe.

Una “paradoja matemática” sobre la nostalgia es que se manifiesta con más intensidad en la primera juventud, cuando todavía el volumen de la vida es insignificante. Y después, a medida que se van olvidando las distintas etapas de la vida, el ser humano se siente más ligero, más libre.

La memoria para funcionar bien necesita de un incesante ejercicio, así cuando dos personas viven juntas sus conversaciones cotidianas van reajustando las dos memorias, de otra forma cada uno conservaría recuerdos distintos en su mayor parte.

Kundera nos desvela el horror: “el pasado del que uno se acuerda no tiene tiempo” (2000:134), con lo que es imposible revivir un amor o a una persona, pues una vez muerta no tiene dimensión alguna, ni material, ni temporal.

Robert Venturi.

En *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* afirma: “Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Prefiero “esto y lo otro” a “o esto o lo otro”, el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco. **Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez.** Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos” (1999:26).

Rafael Moneo.

Moneo recoge una frase de Piranesi donde describe sus dibujos del Campo Marzio como “**el encuentro de los organismos inmersos en un mar de fragmentos formales disuelve incluso la memoria lejana de la ciudad como lugar de la Forma**” (El croquis. 1967-2004:650). Piranesi continúa diciendo: “La exasperada articulación y deformación de las composiciones no pertenece ya a un ars combinatoria. El encuentro de las mónadas geométricas ya no está regulado por una armonía preestablecida”. Según Moneo, Piranesi pone de manifiesto que el arquitecto comienza a trabajar más allá del significado “fuera de cualquiera que sea sistema simbólico y ajeno a la misma arquitectura”.

Paul Valéry.

Se presentan los siguientes fragmentos de *Eupalinos o el arquitecto*:

“¿No has observado al pasear esta ciudad que de entre los edificios que la pueblan algunos son mudos; que otros hablan; y que otros en fin, los más raros, cantan?” (2004:29)

Sócrates:- ¡Pero cómo!, ¿es que no has notado lo mismo al asistir a alguna fiesta solemne o tomar parte en un banquete, cuando la orquesta colmaba la sala de sonidos y fantasmas?¿No te parecía que el espacio original era sustituido por otro, inteligible y voluble; o más bien que el tiempo mismo te rodeaba por todas partes?¿No vivías en esos momentos en un edificio movedizo, renovado y reconstruido en sí mismo sin descanso, consagrado íntegramente a las mudanzas de un alma que fuera el alma de la extensión?¿No era ésa una plenitud voluble, análoga una llama continua que iluminara y caldeara tu cuerpo entero en una combustión incesante de recuerdos, presentimientos, añoranzas y presagios, y una infinidad de emociones sin causa precisa? Y todos esos momentos y sus galas, y todas esas danzas sin danzarinas y estatuas sin cuerpo o cara (y no obstante perfiladas con tal delicadeza) ¿no parecían rodearte, hacerte esclavo de la presencia total de la música?

Fedro: Ciertamente, sí. Y he observado incluso que hallarse en tal recinto, en semejante universo creado por sonidos que surgen aquí o allá, era estar fuera de sí....

Sócrates: ¡Más que eso!¿no sentías esa movilidad inmóvil respecto a tu pensamiento, aún más móvil? Por momentos, y como si fuera algo ajeno a ti, ¿no considerabas todo ese edificio de apariciones, transiciones, conflictos y sucesos indefinibles como algo de lo que cabe distraerse, a lo que se puede volver por alguna clase de camino, para encontrar más o menos lo mismo?”. (2004:39)

“Fedro: Veo claro que **Música y Arquitectura guardan ese hondo parentesco con nosotros.**

Sócrates: Ambas ocupan un sentido por completo. De la una sólo escapamos mediante un corte interior; de la otra, mediante movimientos. Y ambas llenan nuestro conocimiento y nuestro espacio de verdades artificiales y objetos esencialmente humanos”. (2004:40).

“Pero **música y arquitectura** nos hacen pensar en algo distinto de sí; están en medio de este mundo como monumentos de otro; o como ejemplos, esparcidos aquí o allá, de una duración y una estructura que no son las de los seres, sin las de formas y leyes. Parecen **destinadas a recordarnos directamente, una, la formación del universo, y la otra, su orden y estabilidad; evocan las construcciones del espíritu y su libertad**, que busca ese orden y lo reconstruye de mil modos; descuidan así las apariencias particulares con las que mundo y espíritu se ocupan de ordinario, plantas, bestias y gentes...e incluso alguna vez, al escuchar música con una atención pareja a su complejidad, he notado que en cierto modo yo no percibía ya los sonidos de los instrumentos como sensaciones de mi oído. La sinfonía misma me llevaba a olvidar el sentido auditivo. Se mudaba en verdades animadas y aventuras universales, o en combinaciones abstractas, con tal presteza y exactitud que ya no me percataba del intermediario sensible, el sonido.

Fedro: Quieres decir que la estatua hace pensar en la estatua, pero la música no hace pensar en la música, ni una construcción en otra, ¿no es eso? ¡Y de ahí que una fachada, si estás en lo cierto, pueda cantar! Pero en vano me pregunto cómo son posibles tales efectos”. (2004:42)

“Sócrates: ¿Qué es lo que hemos dicho? Que imponer a la piedra o comunicar al aire formas inteligibles, no tomar prestado sino lo mínimo de las formas naturales, y no imitar sino lo menos posible, que ahí está lo que es común a ambas artes” (2004:42-43).

Peter Zumthor.

En su libro *Pensar la arquitectura*, cuenta que cuando proyecta se instala en recuerdos viejos y casi olvidados y se pregunta la exactitud de la creación de aquella situación arquitectónica, su significación en el pasado y como le puede servir el “**tornar a evocar aquella rica atmósfera**”, donde pareciera que todo tiene su justa forma y su lugar. Señala la importancia en este proceso de dejar sentir ese asomo de plenitud y riqueza que conduce a pensar que eso ya se vivió alguna vez, aunque se sepa que todo es nuevo y distinto y que ninguna cita a una arquitectura antigua revela “ese estado de ánimo preñado de recuerdos”.

Narra que cuando se concentra en un lugar determinado donde debe realizar un proyecto, le empiezan a confluír imágenes de otros lugares que conoce y que alguna vez le han impresionado, lugares cotidianos o especiales cuya forma está en el interior de Zumthor como símbolo de estados de ánimo particulares.

Por lo que manifiesta la importancia de dejar que en el lugar concreto “irradie en espíritu aquello semejante a él”, o bien esté emparentado o le sea ajeno, pero es así como surge la imagen “estratificada y honda de lo local” que hace emerger una serie de relaciones, de líneas de fuerza, de tensiones y surge el “fondo sobre el que pintar” ofreciendo la posibilidad de tomar decisiones en los proyectos. Es de este modo, indica Zumthor, como se sumerge en el proyecto, primero rastreándolo y al mismo tiempo mirando hacia fuera “hacia el mundo de sus otros lugares”.

Pone de manifiesto que la palabra arquitectura todos la hemos vivido antes de conocerla, pues su comprensión reside en las primeras experiencias arquitectónicas con nuestra habitación, nuestra casa, nuestra calle, paisaje, etc. forjando sus raíces en nuestra infancia y juventud, este aspecto, subraya que es muy importante para los estudiantes de arquitectura, el aprender a trabajar con sus vivencias personales como base de sus proyectos. Por lo que nos debemos preguntar qué es lo que en el pasado nos conmovió, nos impresionó, nos gustó, cómo era el espacio, la luz, las sombras, el aspecto del lugar, describiéndolo por medio de los cinco sentidos.

Así, se puede transmitir todo esto a la arquitectura, la prueba es que al contemplar tanto objetos como edificios que parecen descansar en sí mismos, también nuestra percepción se torna sosegada.

Emilio Lledó.

“**Más duro que la muerte es el olvido**”, así comienza este maravilloso ensayo que tiene por título *El despertar de la memoria*. Lledó indica como la única forma humana de inmortalidad es el reconocer que se es efímero y *poderlo decir*. Con lo que la palabra constituye un elemento fundamental de esa lucha contra el olvido. Hablar, narrar, inventar historias es, por tanto, romper el ritmo del mundo.

Nos cuenta que así surge *Mnemosyne*, la Memoria, diosa griega figura de la inmortalidad, de cuyo matrimonio con Zeus nace la palabra “ese hilo que teje las efímeras existencias y las levanta más allá del escueto tiempo en el que respiran” (1994:145).

Y de la palabra, de la oralidad se pasa a la escritura, un salto fundamental en la memoria.

“**Somos nuestra memoria**” (1994:147-148), afirma Lledó, que en las actitudes que adoptamos, las palabras dichas o calladas, resuena todo lo que hemos sido “a través de esa lenta persistencia que nos ata. Y tanto nuestra “supuesta ideología”, como nuestra manera de pensar es “la marca que imprime en cada instante el tiempo hecho carne, gesto, hábito, materia de la memoria. Lo que estamos siendo en cada *ahora* es casi siempre voz, lejano emisario de lo que hemos sido.”

Nos recuerda otro descubrimiento griego la *anamnesis*, como reminiscencia, como mirada de nosotros mismos, que al poseer dos mundos: los sentidos y la memoria podemos recordar lo vivido.

Esto hay que valorarlo pues en una época como la nuestra “nutrida de imágenes frías”, donde predominan las “necesidades innecesarias”, afirma en otro ensayo titulado *La Creatividad de la Memoria*, donde indica que la memoria al proyectarse hacia el futuro como los edificios señala también la dirección del pasado.

Afirma que **la obra arquitectónica** “levantada para albergar cada presente sucesivo de la vida, **acaba incorporando el rostro de los que se han mirado en ella** y la suma de todas aquellas existencias que la alentaron, transformándose en historia, en tiempo que pervive y nos contempla entreabierto desde los viejos, presentes muros” (1994:200).

Pero la historia no es solo forma ni la memoria espacio. Es la memoria de lo sabido la que condiciona el entorno, el sistema de referencias donde el ser humano actúa.

Afirma que la arquitectura existe por la creatividad del ser humano y, además habla de otros presentes sin instantes en la configuración del paisaje humano, y constituye la información de una parte importante del tiempo humano, siendo también el “argumento que enhebra su propia versatilidad y la determinada sustancia”. Con lo que manifiesta la necesidad de un replanteamiento del tiempo como historia, de una “obligada *Paideía*”, donde aprendamos a mirar el pasado y asumir las lejanas experiencias como propias.

Y para concluir, destacar otro de sus ensayos *Una construcción sin clausuras*, donde afirma que (1994:52) “todo lo que sobrenada el olvido y se convierte en memoria es aquello que ha sabido cumplir, adecuadamente, con la inevitable urgencia de la temporalidad inmediata de la vida, en la que se recoge también, latido a latido, la letra del pasado”

Reflexiones.

- Sobre la evocación del lugar:

Bergson afirma que la clave para entender la relación entre el cerebro y la memoria pura (la función del cerebro) es impedir que la memoria pura invada la conciencia, y dejar entrar solo recuerdos que tengan que ver con la acción propuesta o requerida. Por ello, si no tenemos recuerdos “interesantes” o en relación a la arquitectura, si no hay una identidad, un carácter en la arquitectura haciendo que más que vista sea observada y nos lleve a percibirla y apreciarla, pasará al olvido quedando en nuestra memoria solamente una ausencia de recuerdos, un vacío de una arquitectura anodina, vacía de la que no nos sentimos “parte-de” o integrados.

Pero claro, por otra parte es difícil que con la velocidad de la vida diaria podamos percibir o darnos cuenta de la “arquitectura” que nos acompaña en nuestra cotidianidad. Para ello sería importante cultivar el “reposo”, no el absoluto, claro, pero al menos momentos de detención, de quietud.

Bergson hace distinción entre la naturaleza del **recuerdo** y de la **percepción**, relacionando la primera con un objeto ausente y la segunda con uno presente. Pero aunque la “percepción” sea una intuición de lo real, es erróneo suponer que está orientada al conocimiento puro, ya que está “enteramente orientada hacia la acción”, es decir, la percepción es selectiva con miras a la posible acción o reacción, es de carácter utilitario pudiendo responder a una necesidad o a una tendencia.

Así, es importante además de poder tener recuerdos, de rememorar lo ausente (según Bergson) también de considerar lo presente de ser capaces de percibir, de apreciar el ahora, en términos arquitectónicos de observar lo que nos rodea, siempre y cuando lo que nos rodee merezca ser percibido y rememorado.

Permanencia y ausencia, percepción y recuerdo son factores que se deberían tener presentes al proyectar, al pensar los proyectos desde el habitar teniendo en cuenta el presente y el pasado para poderlos evocar, “rumiar” en nuestra memoria.

Y es que son importantes los recuerdos, como indica Juan Goytisolo en la película “Notre musique” de Jean-Luc Godard: “Si nuestra época ha alcanzado una interminable fuerza de destrucción, hay que hacer la revolución que cree una indeterminable fuerza de creación que **fortalezca los recuerdos, que precise los sueños**, que corporeice las imágenes”.

- **Sobre la evocación del no-Lugar.**

No-lugar ligado al movimiento, al deseo (*desiderare*) como una continua búsqueda de algo que ya poseemos, que tenemos en nuestro interior en forma de ausencia. No-lugar como instante efímero de búsqueda de deseo, de aspiración-a, de llegar-a. Relacionados con la incertidumbre, el no-saber.

...Y siempre ha existido la instancia del no-lugar pero quizá es ahora cuando su materialización se ha hecho más evidente que nunca. Piel sin alma, sin esencia, que puede estar a la vez en todos los lugares, pero finalmente nunca está, nunca permanecerá en nuestros recuerdos más cercanos.

No-lugar como el lugar en el que se encuentran las **ballenas varadas**, que tras haber navegado, buceado entre las aguas, en un momento dado son arrastradas hasta la orilla y se quedan inmóviles, insertas, incrustadas en la arena obligadas al reposo, desde donde contemplan el mar con nostalgia, con ganas tener fuerzas para salir de la arena, del reposo y adentrarse de nuevo en el movimiento de las aguas de mar.

Aquí se produce algo curioso, una “transvaloración” de los términos de lugar / no-lugar, puesto que si no-lugar implica movimiento, entonces el no-lugar de las ballenas sería la mar no-lugar, pero lugar para ellas, lejos del cual no pueden vivir, y si lugar implica reposo es sólo varadas en la arena que pueden llegar a tener esta condición puesto que el mar implica movimiento constante. Es curioso porque si dejáramos a la ballena en el lugar moriría.

También se puede interpretar como máxima, idea, como utopía, el lugar, aquel de reposo absoluto, que sin embargo al llegar a él implica la muerte.

Al inferir estas ideas se podría considerar a la arquitectura como la muerte del movimiento, “la inmovilidad sustancial” (Borchers) en oposición a la viveza de movimientos. Con lo que la no-evocación o no-narración de los lugares –al ser espacios de tránsito, principalmente- implica la relación con los no-lugares.

A partir del libro Niebla de Unamuno, se podría afirmar que los no-lugares son los lugares abrumados por la niebla. Son lugares todavía no reconocidos por nosotros.

Así, cuando la niebla o *nivola* se va, vemos con más claridad reconociendo nuevamente lugares ya sean nuevos o antiguos. A veces más que irse o difuminarse la niebla, nosotros nos adaptamos a ella, al igual que nos podemos adaptar a la oscuridad.

Niebla como velo que no nos permite ver. Por eso es importante el de-velar, el ver que tenemos delante de nosotros, para poderlo, después recordar.

- **Sobre la evocación de la arquitectura.**

En *La caída de la casa Usher*, de Poe, ¿por qué siente el protagonista ese “extraño” sentimiento de melancolía al ver la casa, ese “malestar del corazón” y esa “irremediable tristeza”? Quizás por la infidelidad del paso del tiempo con respecto a sus recuerdos. Su

memoria, su evocación de la casa joven, llena de vitalidad, y el verla ahora, decaída, sin arreglar, estropeada...quizás era un gran espejo frente al que contemplaba como pasan los años sin piedad, sin perdón.

Cambiando de tercio, se comenta una anécdota curiosa: Al viajar por Chile en “auto” e ir atravesando distintos paisajes tan diferentes, era muy extraño al hacer un alto en las distintas áreas de servicio el encontrar siempre la misma edificación, la misma construcción: insólito! Pareciera como si después de tantos kilómetros recorridos volvieras siempre al mismo punto!!

Kundera en *La ignorancia*, narra la emoción de dos seres que se reencuentran después de mucho tiempo y afirma (2000:130) :”En otros tiempos, se han frecuentado y creen, por lo tanto, que están vinculados por la misma experiencia, por los mismos recuerdos. ¿Los mismos recuerdos? Ahí precisamente empieza el malentendido: no tienen los mismos recuerdos; los dos conservan del pasado dos o tres situaciones breves, pero cada uno las suyas; sus recuerdos no se parecen; no se encuentran; incluso cuantitativamente no pueden compararse”.

Al menos conservar el mismo “telón de fondo” de la arquitectura puede ayudar a la memoria. Muy importante la arquitectura como escenario de recuerdos, como albergue, cobijo de recuerdos.

...“Y ahí está el horror: **el pasado del que uno se acuerda no tiene tiempo.**” Indica Kundera (2000:134).

Se puede plantear como si los recuerdos se quitaran la pesada casaca o coraza del tiempo y flotarían libres en nuestra imaginación haciéndose gigantes o muy muy pequeños.

Según Moneo, Piranesi pone de manifiesto que **el arquitecto** comienza a trabajar más allá del significado “fuera de cualquiera que sea sistema simbólico y **ajeno a la misma arquitectura**“. Piranesi, según Moneo, descubrió lo que Tafuri ha llamado “**autoritá del linguaggio**”, la autoridad del lenguaje. El objetivo es mostrar “**la absoluta arbitrariedad de la escritura arquitectónica, su específica condición que la hace ser por completo ajena a cualquier origen natural**”, por tanto, subraya Moneo que la idea de coherencia y de forma orgánica queda demolida de una vez por todas.

A partir de aquí, con respecto a la evocación de la arquitectura, se puede decir que efectivamente si todo está inmerso en un mar de fragmentos nos disuelve la memoria de una totalidad o “de una ciudad como lugar de la forma”.

Así, se pueden evocar ciudades enteras como totalidad, como por ejemplo Lucca, pero al llegar a ciudades como Santiago de Chile esta imagen de totalidad se disuelve pasando a recordar fragmentos o distintos tejidos en un inmenso collage. Se ponen dos ejemplos diametralmente opuestos para enfatizar esta diferencia, nótese que la diferencia de tamaño de ambas ciudades es más que distinta. Este ejemplo, aunque tan radical, permite ver con claridad las diferencias tanto desde cuando estamos inmersos en la ciudad, como cuando la vemos a vista de pájaro. La sensación espacial tan distinta es notable.

Es muy interesante la observación de Moneo, cuando afirma que el arquitecto sobrepasa el significado de la arquitectura, trabaja más allá de la arquitectura. Aunque también habría que revisar si en la actualidad se sobrepasa el significado de la arquitectura o no se llega a profundizar en él y por tanto, cualquier posibilidad de sobrepasarlo queda muy lejana: a mi modo de ver, estamos más bien en la segunda opción.

Paul Valéry, en *Eupalinos o el arquitecto* expresa por boca de Fedro (2004:42):“Quieres decir que la estatua hace pensar en la estatua, pero la música no hace pensar en la música, ni una

construcción en otra, ¿no es eso? ¡Y de ahí que una fachada, si estás en lo cierto, pueda cantar! Pero en vano me pregunto cómo son posibles tales efectos”.

Esto tiene que ver con la evocación en arquitectura. El recordar una obra después de habitada o de ser vista. Recordarla en sí-misma, podría darse como un signo potente de que esa determinada obra ha encontrado su esencia, si la podemos recordar, “tararear” . sin embargo si la asociamos inmediatamente a otra, nos denota que carece de autenticidad en sí misma, que forma parte de otro referente muy fuerte.

Cabe aclarar que el “grado cero” de la arquitectura está claro que no existe, que como todo tiene referentes claros, a lo que me refiero con su “autenticidad” es que la obra ha sabido ir más allá de su referentes implicándose, fundiéndose con el lugar, con su entorno haciéndose única un con una fuerza y alma casi tangibles. También en el párrafo siguiente Valèry al comparar la arquitectura con la escultura dice que hay que imitar lo menos posible, creo que va a eso a encontrar la “autenticidad” o la esencia de la obra, que al igual que su emplazamiento es único, ella también debería serlo (si bien, por supuesto, respetando y ojala conversando con lo que le rodea).

“Cuando me pongo a proyectar me encuentro siempre, una y otra vez, sumido en viejos y casi olvidados recuerdos, e intento preguntarme: qué exactitud tenía, en realidad, la creación de aquella situación arquitectónica; qué significó entonces para mí, y en que podría servirme de ayuda **tornar a evocar aquella rica atmósfera** que parece estar saturada de la presencia más obvia de las cosas, donde todo tiene su lugar y su forma justa. En este proceso no deberíamos destacar, en absoluto, ninguna forma especial, pero sí dejar sentir ese asomo de plenitud, y también de riqueza, que le hace a uno pensar: eso ya lo he visto alguna vez, y, al mismo tiempo, sé muy bien que todo es nuevo y distinto, y que ninguna cita directa de una arquitectura antigua revela el secreto de ese estado de ánimo preñado de recuerdos”. Zumthor (2004:10).

Es importante el poder evocar, como relata Zumthor en “pensar la arquitectura”, poder o volver a “saborear”, “rumiar” lugares desde la lejanía del tiempo. El poder cerrar los ojos y recordar la cocina, el jardín de cuando éramos pequeños, las baldosas, la iluminación, la incidencia de la luz y los olores.

También, ligado a evocar citar los lugares de “ensoñación” que no están ligados a un sitio, son otros parámetros, de la ensoñación, destacando a Bachelard y las “ensoñaciones del reposo”.

Así, la arquitectura, si bien tiene que encontrarse fuertemente enraizada, arraigada a la tierra, a su lugar, es también importante ese primer vuelo, lejos de toda “realidad” más cercano a la ensoñación hacia donde después, una vez construida, si se ha sabido captar su esencia de la ensoñación, tiende a hacernos soñar, a llamarnos su atención para que después la podamos evocar “devolviéndola” o retornando con ella a ese lugar donde habitan los sueños: CICLO ENSUEÑO/ MATERIALIZACIÓN / ENSUEÑO

También importante que la arquitectura a parte del dinamismo del ciclo del ensueño, tenga esa “chispa” de movimiento, que también sea “dinámica” al = que el *Angelus Novus* de Klee, y sea capaz de aprehender del pasado, de la tradición, de lo que le rodea y saber transmitirlo, transportarlo hacia el futuro, teniendo en cuenta el presente.

Arquitectura que dialogue, desde el presente, con el pasado y con el futuro, estableciendo así un fuerte vínculo de presencia y permanencia con la gente y su entorno.

Con lo que se propone un ejercicio para el curso de proyectos, relacionado con el evocar. Se podría llamar “anámnesis arquitectónica”. A través de la experiencia que nos relata Zumthor en su libro “pensar al arquitectura”, se plantea:

- Cerrar los ojos y recordar un lugar que nos gustara mucho de nuestra niñez, visualizarlo e intentar describirlo con detalles: luz, proporciones, colores, texturas, formas. Tras esto representarlo. Intentar analizar el porqué nos gustaba este lugar y que actividades realizábamos en él. Posteriormente, si todavía existe sería interesante ir a visitarlo, analizarlo y contrastarlo con nuestros recuerdos/ sueños. Interesante ver cómo somos capaces de “colorear” nuestros recuerdos!
- Sería interesante llevar a clase esas sensaciones, percepciones de los lugares que nos gustaron o nos gustan especialmente. Para a partir de esa detallada observación de relación ser humano-lugar enfocar nuestros proyectos.

Zumthor recomienda trabajar el primer año con objetos y materiales reales y no con maquetas de cartón. A partir de cómo describe Zumthor su infancia se puede proponer este ejercicio: “Cuando contemplamos objetos o edificios que parecen descansar en sí mismos, nuestra percepción se hace también, de una forma singular, sosegada y sin aristas. El objeto así percibido no nos impone ningún enunciado; simplemente está ahí” Zumthor (2004:16-17).

Este “simplemente” ese “pasar desapercibido” aportándonos ese sosiego, esa calma y tranquilidad, es la marca de la verdadera arquitectura de la que después somos capaces de evocar, de sentir con el paso del tiempo pues consigue que nos adentremos en ella, nos hagamos partícipes de ella y ella de nosotros.

3.8.4. Reivindicación de la poesía.

“El término arquitectura debería añadir su condición poética originaria para nombrar la forma de aquello que es necesario para habitar”. Antonio Fernández de Alba, discurso “Palabras sobre la ciudad que nace” (2006) de acceso en la RAE.

Para terminar este escrito se reivindica la poesía como esencia del ser y del lugar.

Óscar Hann. *Ningún lugar está aquí o está ahí.*

Ningún lugar está aquí o está ahí
 Todo lugar es proyectado desde adentro
 Todo lugar es superpuesto en el espacio

Ahora estoy echando un lugar para afuera
 estoy tratando de ponerlo encima de ahí
 encima del espacio donde no estás
 a ver si de tanto hacer fuerza si de tanto hacer
 fuerza
 te apareces ahí sonriente otra vez

Aparécete ahí aparécete sin miedo
 y desde afuera avanza hacia aquí
 y haz harta fuerza harta fuerza
 a ver si yo me aparezco otra vez si aparezco
 otra vez
 si reaparecemos los dos tomados de la mano
 en el espacio
 donde coinciden
 todos nuestros lugares.