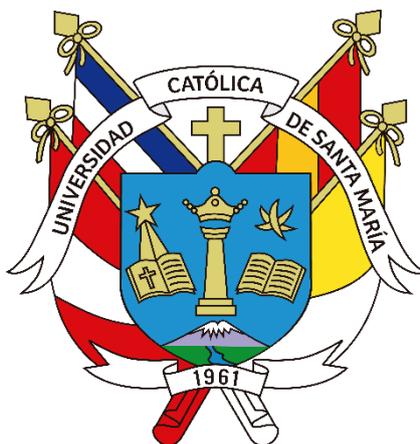


Universidad Católica de Santa María

Facultad de Arquitectura e Ingeniería Civil y del Ambiente

Escuela Profesional de Arquitectura



**LA FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA
COMO ESTRATEGIA INTEGRAL EN EL QUEHACER ARQUITECTÓNICO PARA
LA PUESTA EN EVIDENCIA DE LOS VALORES SENSIBLES Y SENSITIVOS DE
LA ARQUITECTURA PATRIMONIAL AREQUIPEÑA, EN EL CASO DEL
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA**

Tesis presentada por los Bachilleres:

Torres Huamaní, Brayan German

Toledo Ccama, Deyanira Yessenia

Para optar el Título Profesional de:

Arquitecto

Asesor:

Dr. Ríos Vizcarra, Gonzalo Jesús

Arequipa – Perú

2023

UCSM-ERP

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SANTA MARÍA

ARQUITECTURA

TITULACIÓN CON TESIS

DICTAMEN APROBACIÓN DE BORRADOR

Arequipa, 21 de Julio del 2023

Dictamen: 010168-C-EPA-2023

Visto el borrador del expediente 010168, presentado por:

2012220561 - TORRES HUAMANI BRAYAN GERMAN

2012201452 - TOLEDO CCAMA DEYANIRA YESSENIA

Titulado:

**LA FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA COMO
ESTRATEGIA INTEGRAL EN EL QUEHACER ARQUITECTÓNICO PARA LA PUESTA EN EVIDENCIA
DE LOS VALORES SENSIBLES Y SENSITIVOS DE LA ARQUITECTURA PATRIMONIAL
AREQUIPEÑA, EN EL CASO DEL MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA**

Nuestro dictamen es:

APROBADO

**29691827 - ALEMAN ACHATA YEMY ASUNCION
DICTAMINADOR**



**29707512 - CALATAYUD ROSADO LUIS ENRIQUE
DICTAMINADOR**



**44087928 - VILLANUEVA PAREDES KAREN SOLEDAD
DICTAMINADOR**



LA FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA COMO ESTRATEGIA INTEGRAL EN EL QUEHACER ARQUITECTÓNICO PARA LA PUESTA EN EVIDENCIA DE LOS VALORES SENSIBLES Y SENSITIVOS DE LA ARQUITECTUR

INFORME DE ORIGINALIDAD

7%

INDICE DE SIMILITUD

7%

FUENTES DE INTERNET

0%

PUBLICACIONES

0%

TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	literaturarogelsamuel.blogspot.com	2%
	Fuente de Internet	
2	edoc.pub	2%
	Fuente de Internet	
3	dokumen.pub	2%
	Fuente de Internet	
4	vsip.info	1%
	Fuente de Internet	
5	ministeriodeeducacion.gob.do	1%
	Fuente de Internet	
6	issuu.com	1%
	Fuente de Internet	

DEDICATORIA

*A los que están y ya no están;
y a todos aquellos que apuestan por una sensibilidad poética.*



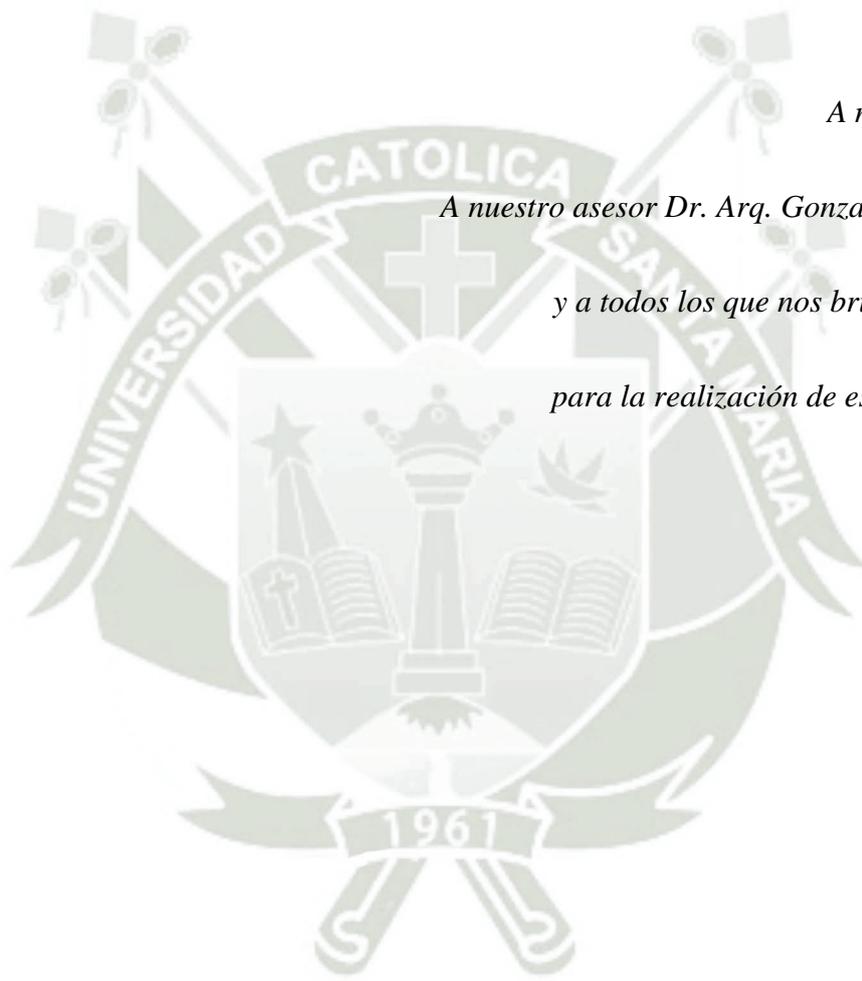
AGRADECIMIENTO

A nuestras familias,

A nuestro asesor Dr. Arq. Gonzalo Ríos Vizcarra,

y a todos los que nos brindaron su apoyo

para la realización de esta investigación.





La presente tesis forma parte del proyecto de investigación:

El habitar vernáculo en los poblados de Sibayo, Tisco y Madrigal como factor determinante para la concepción holística de la vivienda contemporánea en el Valle del Colca en Arequipa:

un estudio bajo el enfoque fenomenológico, aprobado por Resolución Nro 26617-R-2019

Habiendo aportado en el enfoque fenomenológico para la aproximación de una metodología analítica de la arquitectura.

RESUMEN

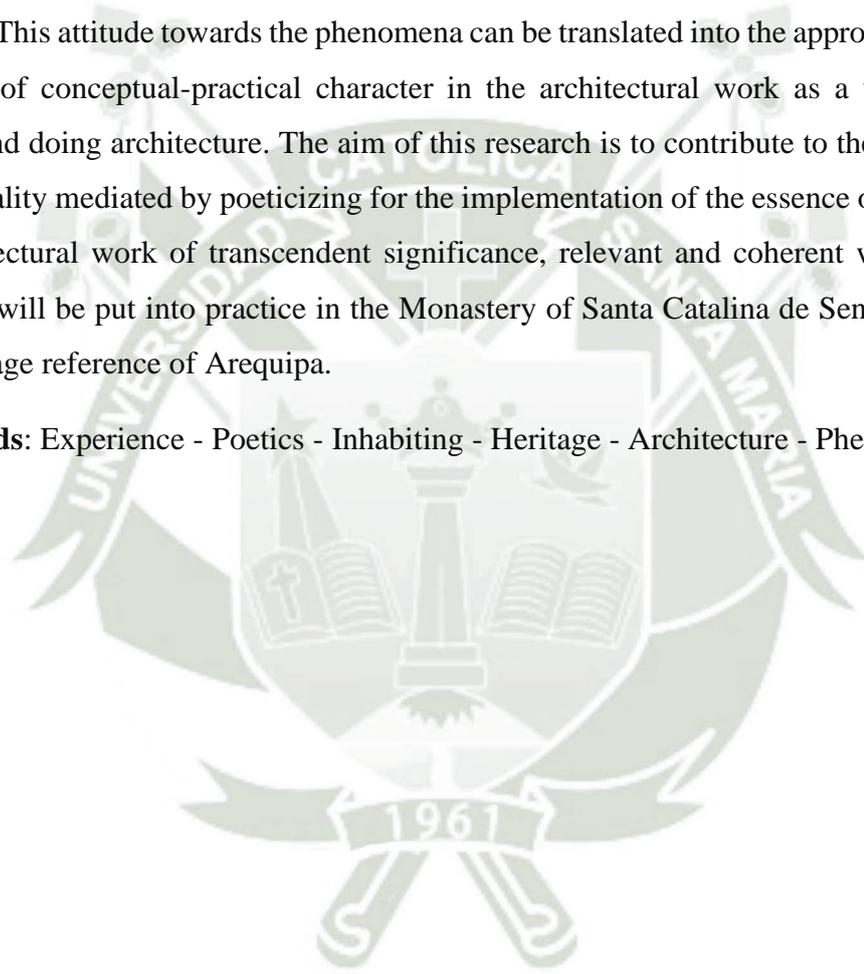
La presente tesis abordará la experiencia poética en la arquitectura desde una perspectiva deconstructiva, ontológica y fenomenológica, como una postura crítica que se cuestiona por el rasgo *esencial* de la arquitectura frente al pragmatismo, funcionalismo, utilitarismo que han generado una deshumanización de la obra arquitectónica. Se busca reconocer y evidenciar el valor del fenómeno poético en la arquitectura a través de los valores sensibles y sensitivos de la obra patrimonial arequipeña desde la experiencia, la observación y descripción de los fenómenos que acontecen en el espacio. Una actitud crítica frente a los fenómenos se puede traducir en el planteamiento de una propuesta integral de carácter conceptual-práctico en el quehacer arquitectónico como un pensar, sentir y hacer arquitectura. Lo que se pretende con la presente investigación es contribuir en la formación de una intencionalidad mediada por el poetizar para la puesta en obra de la esencia de la arquitectura, como una obra arquitectónica de carácter significativo trascendente, pertinente y coherente con la realidad. Dicha propuesta se pondrá en práctica en el Monasterio de Santa Catalina de Sena como caso de estudio y referente patrimonial arequipeño.

Palabras clave: Experiencia - Poética - Habitar - Patrimonio - Arquitectura - Fenomenología

ABSTRACT

This thesis will address the poetic experience in architecture from a deconstructive, ontological and phenomenological perspective, as a critical stance that questions the essential feature of architecture in the face of pragmatism, functionalism, utilitarianism that have generated a dehumanization of the architectural work. It seeks to recognize and evidence the value of the poetic phenomenon in architecture through the sensitive and sensitive values of Arequipa's patrimonial work from the experience, observation and description of the phenomena that occur in space. This attitude towards the phenomena can be translated into the approach of an integral proposal of conceptual-practical character in the architectural work as a way of thinking, feeling and doing architecture. The aim of this research is to contribute to the formation of an intentionality mediated by poeticizing for the implementation of the essence of architecture, as an architectural work of transcendent significance, relevant and coherent with reality. This proposal will be put into practice in the Monastery of Santa Catalina de Sena as a case study and heritage reference of Arequipa.

Key words: Experience - Poetics - Inhabiting - Heritage - Architecture - Phenomenology



INTRODUCCIÓN

La presente investigación aplica la expertis lograda en el proyecto de investigación: “El habitar vernáculo en los poblados de Sibayo, Tisco y Madrigal como factor determinante para la concepción holística de la vivienda contemporánea en el Valle del Colca en Arequipa: Un estudio bajo el enfoque fenomenológico.” Dicha experiencia ha nutrido sustancialmente los contenidos e intenciones en materia conceptual y práctica de la presente tesis al enfatizar las relaciones de las personas formadas con la arquitectura; brindándonos un enfoque holístico como una oportunidad para reconocer, entender y evidenciar dichos procesos relacionales.

La arquitectura ha ocupado y ocupa un rol fundamental, una parte esencial en la vida de las personas como el *ente* capaz de acoger la vida al resguardarla y asegurar su continuidad, como el *lugar* donde se construye y acontece la existencia humana. De este modo, el papel de la arquitectura no consiste solo en proponer un cobijo físico, la arquitectura no solo cumple una función de protección material, la arquitectura alberga nuestras experiencias existenciales, significaciones, imaginaciones y memorias. Reconocer dichas cualidades nos permite evidenciar el valor de la obra arquitectónica en la formación del ser histórico del hombre: *ser-en-el-mundo*.

Dicho entendimiento representa la oportunidad de dotar a la arquitectura de un carácter significativo trascendente que va más allá de sus propiedades tangibles y cuantitativas concretas, un carácter que reposa en lo *esencial*, en su condición existencial que mantiene una estrecha relación con el fenómeno poético al interpelar el ser. El fenómeno poético, *poiesis*, se instaura como un fenómeno cuyo rasgo esencial reside en su carácter integral, una relación sinérgica que se ve manifiesta como producción creativa, tanto como vivencia de significado profundo; una manifestación existencial del ser que se hace patente en la experiencia de la obra arquitectónica.

La interpelación del fenómeno arquitectónico desde la poética precisa de una fenomenología de la experiencia poética que nos sitúa en *el ser en sí mismo* del fenómeno, en la experiencia del *ser* en su actualidad desde el espacio y en el espacio arquitectónico. En ese sentido, la experiencia no solo nos evidencia lo más fáctico y contingente del acontecimiento poético en la arquitectura, la experiencia como fenómeno relacional nos evidencia el papel de la arquitectura que implica una relación de intimidad arraigada en el encuentro con la otredad como un habitar propiamente. Para hacer evidente el fenómeno poético, se pretende en la presente investigación abordar la arquitectura desde una perspectiva fenomenológica a partir de la experiencia poética en la arquitectura patrimonial arequipeña que nos remite a un estudio

de la estructura del ser en la realidad como una alternativa para hacer evidente el rasgo esencial de la arquitectura: *preservar el habitar y la existencia, la continuidad de la vida y de la cultura* a través de su puesta en obra.

Para dicho fin, se propone una práctica que se asienta en una propuesta integral capaz de deconstruir el *ser-en-el-mundo* como punto de partida hacia una manera de sentir, pensar y hacer arquitectura que va más allá de la sistematización de conceptos, juicios valorativos y metodologías estáticas. Con base en lo anterior, la concepción integral no solo hace referencia a la relación *sinérgica* de los elementos materiales y físicos de la arquitectura en un diálogo coherente, también hace referencia a la capacidad de integrar el mundo construido como un mundo sensible al hacer de la realidad una virtud, una sublimación traducida en una realidad concreta, es decir, lo que se pretende con la formulación de una propuesta integral es contribuir a la formación de una intencionalidad para el quehacer arquitectónico como un pensar, sentir y hacer mediado por el poetizar.

La propuesta integral planteada será puesta en práctica a través del estudio fenomenológico de la arquitectura patrimonial arequipeña, siendo el Monasterio de Santa Catalina de Sena el objeto de estudio como referente para el quehacer arquitectónico que consiste en el reconocimiento de una espacialidad propia que la hace una obra arquitectónica significativa de carácter trascendente.

ÍNDICE

RESUMEN	VI
ABSTRACT.....	VII
INTRODUCCIÓN	VIII
GENERALIDADES	1
1. MOTIVACIÓN	1
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	1
1.1.1. SOBRE LA ARQUITECTURA Y LOS PARADIGMAS DE UN MUNDO GLOBALIZADO	2
1.1.2. SOBRE LA DEVALUACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO LOCAL	9
1.2. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA	13
1.3. PROPÓSITO DEL ESTUDIO	13
1.4. HIPÓTESIS	14
2. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	14
2.1. PREGUNTA PRINCIPAL.....	14
2.2. PREGUNTAS COMPLEMENTARIAS.....	14
3. VARIABLES DE INVESTIGACIÓN	16
4. OBJETIVOS.....	17
4.1. OBJETIVO GENERAL.....	17
4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	17
5. PLANTEAMIENTO DEL MARCO TEÓRICO.....	18
5.1. POÉTICA	26
5.2. HABITAR.....	27
5.3. EXPERIENCIA	28

5.4. PATRIMONIO	29
6. ALCANCES	31
7. LIMITACIONES	32
8. PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO	32
PARTE PRIMERA: INVESTIGACIÓN TEÓRICO - CONCEPTUAL	35
CAPÍTULO I ANATOMÍA DE EJES TEMÁTICOS	36
1. ANATOMÍA DE EJES TEMÁTICOS	42
1.1. LA POÉTICA COMO PUNTO DE PARTIDA	42
1.1.1. LA POÉTICA: PARADIGMAS Y DICOTOMÍAS	43
1.1.1.1. ESTÉTICA Y DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE	46
1.1.2. LA POÉTICA UN ACTO DE CREACIÓN	48
1.1.2.1. POÉTICA Y ARTE.....	51
1.1.2.2. POÉTICA Y BELLEZA	55
1.1.2.3. HEURÍSTICA, METÁFORA Y POÉTICA: CONDENSACIÓN Y ABSTRACCIÓN	59
1.1.3. LA POÉTICA DE UN MUNDO COTIDIANO	64
1.1.3.1. RE-PRESENTACIÓN Y MANIFESTACIÓN POÉTICA	67
1.1.3.2. LA IMAGEN POÉTICA.....	70
1.1.4. CONCLUSIÓN: LA REALIDAD POÉTICA	73
1.2. EL HABITAR: UNA REALIDAD OLVIDADA	76
1.2.1. EL HABITAR DE HOY EN DÍA DESDE LA PROBLEMÁTICA GLOBAL	77
1.2.1.1. EL SIGNIFICADO DE HABITAR	77
1.2.1.2. LA EVOLUCIÓN DEL SENTIDO PRETÉRITO DEL HABITAR.....	83
1.2.1.3. EL HABITAR: ARRAIGO Y DESARRAIGO	94
1.2.2. MANIFESTACIÓN DEL HABITAR.....	99
1.2.2.1. SER Y SER EN EL MUNDO	99

1.2.2.2.	TIEMPO, ESPACIO Y LUGAR.....	111
1.2.2.3.	IDENTIDAD: LA FORMACIÓN DEL YO	123
1.2.3.	CONCLUSIÓN: SUPERANDO EL DESARRAIGO ¿EL POR QUÉ? ¿EL PARA QUÉ? Y ¿EL CÓMO?.....	127
1.3.	LA EXPERIENCIA: MÁS QUE UNA CONSTRUCCIÓN MULTISENSORIAL	130
1.3.1.	LA PROBLEMÁTICA DE LA EXPERIENCIA.....	131
1.3.2.	SOBRE LA EXPERIENCIA	136
1.3.2.1.	PERCEPCIÓN: FENÓMENOS Y OBJETOS	138
1.3.2.1.1.	Hegemonía de la vista	140
1.3.2.1.2.	El sentir	142
1.3.2.2.	EL CUERPO COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN	146
1.3.2.3.	IMAGEN Y REPRESENTACIÓN-MEMORIA E IMAGINACIÓN.....	152
1.3.2.4.	EMOCIONES Y SENTIMIENTOS.....	159
1.3.3.	CONCLUSIÓN: LA EXPERIENCIA COMO UNA RELACIÓN HOMBRE – OBJETO – ENTORNO	163
1.4.	PATRIMONIO: UNA REALIDAD IGNORADA.....	167
1.4.1.	EL PATRIMONIO DESDE UNA PERSPECTIVA GLOBAL.....	167
1.4.2.	EL PATRIMONIO COMO PARTE DE UN FENÓMENO DE RELACIÓN	172
1.4.2.1.	LA CUALIDAD GENERACIONAL DEL PATRIMONIO.....	173
1.4.2.1.1.	EL PATRIMONIO, UN ELEMENTO DE HISTORIA VITAL.....	176
1.4.2.1.2.	EL PATRIMONIO DESDE LO INTANGIBLE A LO TANGIBLE, COMO UNA RELACIÓN DESDE LO INTERIOR A LO EXTERIOR	181
1.4.2.2.	CULTURA Y TRADICIÓN	185
1.4.2.2.1.	CULTURA COMO EXPRESIÓN VITAL	185
1.4.2.2.2.	TRADICIÓN.....	191
1.4.2.3.	IDENTIDAD Y PERTENENCIA.....	194
1.4.2.4.	PATRIMONIO CULTURAL.....	197
1.4.2.4.1.	PATRIMONIO CONSTRUIDO	199

1.4.2.5. VALORES DEL PATRIMONIO.....	203
1.4.2.5.1. SOBRE LOS VALORES	203
1.4.2.5.2. SOBRE EL VALOR DE ANTIGÜEDAD.....	205
1.4.2.5.3. SOBRE EL VALOR INSTRUMENTAL	208
1.4.2.5.4. SOBRE EL VALOR ARTÍSTICO.....	208
1.4.2.5.5. SOBRE EL VALOR HISTÓRICO	211
1.4.2.5.6. SOBRE EL VALOR DE AUTENTICIDAD	214
1.4.3. CONCLUSIÓN: EL PATRIMONIO COMO PARTE DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD.....	217
1.5. CONCLUSIONES CAPITULO I:.....	220
1.5.1. CONCLUSIONES GENERALES	221
1.5.2. CONCLUSIONES ESPECÍFICAS FORMATIVAS.....	222
1.5.3. A MODO DE NORTE CONCEPTUAL.....	225
CAPÍTULO II: INTERRELACIÓN DE EJES TEMÁTICOS	227
2. INTERRELACIÓN DE EJES TEMÁTICO	229
2.1. APROXIMACIONES AL FENÓMENO POÉTICO EN LA ARQUITECTURA.....	229
2.1.1. EL FENÓMENO POÉTICO EN EL HABITAR.....	232
2.1.1.1. EL FENÓMENO POÉTICO COMO MANIFESTACIÓN EXISTENCIAL DEL SER	
232	
2.1.1.1.1. HABITAR POÉTICAMENTE.....	232
2.1.1.2. LA MANIFESTACIÓN POÉTICA DEL HACER CREADOR.....	249
2.1.1.2.1. POÉTICA, ARTE Y ESENCIA	249
2.1.1.2.2. LA COSA Y LA OBRA.....	253
2.1.1.2.2.1. LA OBRA Y LA VERDAD	266
2.1.1.2.2.2. LA VERDAD Y EL ARTE.....	276
2.1.1.2.2.3. A MODO DE CONCLUSIÓN.....	282
2.1.1.3. CONCLUSIÓN ESCALA I: ARS POETIKA	290

2.1.2.	EL FENÓMENO POÉTICO EN LA ARQUITECTURA	294
2.1.2.1.	EL ESPACIAR COMO RASGO QUE FUNDA EL ESPACIO	297
2.1.2.1.1.	ESPACIO, ESENCIA Y EXISTENCIA	297
2.1.2.1.2.	ESPACIO, RAZÓN Y EXPERIENCIA.....	306
2.1.2.1.3.	ESPACIAR, EMPLAZAR Y LUGAR.....	317
2.1.2.1.4.	ESPACIAR, ACONTECIMIENTO CORPÓREO Y ARQUITECTURA.....	321
2.1.2.1.5.	A MODO DE CONCLUSIÓN.....	328
2.1.2.2.	EL LENGUAJE ARQUITECTÓNICO COMO MANIFESTACIÓN ONTOLÓGICA 333	
2.1.2.2.1.	EL LENGUAJE MÁS QUE UN MEDIO DE COMUNICACIÓN	333
2.1.2.2.2.	LENGUAJE, PALABRA Y OBRA	337
2.1.2.2.3.	LENGUAJE, PUESTA EN OBRA Y ARQUITECTURA	342
2.1.2.2.4.	A MODO DE CONCLUSIÓN.....	348
2.1.2.3.	LA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA	352
2.1.2.3.1.	SOBRE LA EXPERIENCIA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA	352
2.1.2.3.2.	LA POÉTICA DEL ESPACIO	365
2.1.2.3.2.1.	LA CASA, EL HOGAR Y LA INTIMIDAD	370
2.1.2.3.2.2.	LAS COSAS, LA LUZ, LA SOMBRA Y EL ESPACIO.....	374
2.1.2.3.2.3.	FORMA, MATERIALIDAD, SENSIBILIDAD Y ESPACIO	380
2.1.2.4.	CONCLUSIÓN ESCALA II: ARS ARQUITECTÓNICA.....	383
2.1.3.	EL FENÓMENO POÉTICO EN EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO	389
2.1.3.1.	LA ARQUITECTURA PATRIMONIAL COMO UNA EXPERIENCIA POÉTICA 389	
2.1.3.2.	PATRIMONIO, ATEMPORALIDAD Y POÉTICA.....	400
2.1.3.3.	CONCLUSIÓN ESCALA III: ARS HEREDITATEM	410
2.2.	CONCLUSIONES CAPITULO II:.....	415
2.2.1.	CONSIDERACIONES TRANSVERSALES	415
2.2.2.	CONSIDERACIONES PARTICULARES.....	417

2.2.3.	ESCALA 1: EL FENÓMENO POÉTICO EN EL HABITAR	417
2.2.3.1.	RESPECTO AL HABITAR COMO UN POETIZAR.....	417
2.2.3.2.	RESPECTO AL SER-EN-EL-MUNDO PUESTO EN OBRA COMO ACCIÓN CREADORA	419
2.2.3.3.	RESPECTO AL DESOCULTAMIENTO COMO ALETEHIA	419
2.2.4.	ESCALA 2: EL FENÓMENO POÉTICO EN LA ARQUITECTURA.....	421
2.2.4.1.	RESPECTO AL MODO ESPACIAL DEL POETIZAR	421
2.2.4.2.	RESPECTO A LA OBRA ARQUITECTÓNICA COMO OBRA DE ARTE....	422
2.2.4.3.	RESPECTO A LA ARQUITECTURA COMO UN FENÓMENO DIALÓGICO, COMO OBRA HABLANTE	422
2.2.4.4.	RESPECTO A LA EXPERIENCIA POÉTICA DEL ESPACIO	423
2.2.4.5.	RESPECTO AL SER HISTÓRICO DE LA OBRA ARQUITECTÓNICA	424
2.2.5.	ESCALA 3: EL FENÓMENO POÉTICO EN LA ARQUITECTURA PATRIMONIAL 425	
2.2.5.1.	RESPECTO AL PATRIMONIO COMO FENÓMENO ATEMPORAL	425
	CAPÍTULO III HACIA UNA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA	427
3.	HACIA UNA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA	429
3.1.	EL POR QUÉ Y EL PARA QUÉ DE UNA VISIÓN INTEGRAL EN LA ARQUITECTURA A TRAVÉS DE LA POÉTICA.....	429
3.2.	LA POÉTICA PARA PENSAR-SENTIR-HACER ARQUITECTURA COMO UNA VISIÓN INTEGRAL	441
3.2.1.	EL QUEHACER ARQUITECTÓNICO MEDIADO POR EL POETIZAR	446
3.2.1.1.	ETAPA I: SER-ESTAR-SENTIR. LA PUESTA EN EVIDENCIA DE LA ESENCIA 448	
3.2.1.2.	ETAPA II: PENSAR-SENTIR-HACER. LA PUESTA EN OBRA DE LA ESENCIA 451	

3.2.1.2.1. IN-TENSIONES PARA LA PUESTA EN OBRA MEDIADAS POR EL POETIZAR.....	453
3.2.1.2.1.1. EVIDENCIAR LA VOLUNTAD DEL SER DE LA OBRA - DAR RESPUESTA AL PREGUNTARSE POR LAS COSAS	455
3.2.1.2.1.2. APERTURAR LA ESPACIALIDAD DE LA OBRA - DAR PRESENCIA A LAS COSAS	457
3.3. EL CÓMO DE UNA VISIÓN INTEGRAL A PARTIR DE LA EXPERIENCIA POÉTICA	459
3.3.1. LA FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA POÉTICA COMO ONTOLOGÍA	469
3.3.2. LA FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA COMO ESTRATEGIA PARA EL QUEHACER ARQUITECTÓNICO	473
3.3.2.1. UN SISTEMA INTEGRAL COMO ESTRATEGIA PARA EL QUEHACER ARQUITECTÓNICO.....	480
3.3.2.1.1. CONSIDERACIONES TRANSVERSALES PARA LA ELABORACIÓN DE UNA ESTRATEGIA/SISTEMA INTEGRAL PARA EL QUEHACER ARQUITECTÓNICO	480
3.3.2.1.2. ELEMENTOS, PROCESOS ESQUEMAS TRANSVERSALES Y ESCENARIOS FENOMÉNICOS	484
3.3.2.1.2.1. ELEMENTOS DE RELACIÓN	487
3.3.2.1.2.1.1. EL ACONTECIMIENTO COMO FENÓMENO DE RELACIÓN ..	487
3.3.2.1.2.1.2. EL HOMBRE COMO UNIDAD ONTOLÓGICA.....	489
3.3.2.1.2.1.3. EL ESPACIO COMO LUGAR	490
3.3.2.1.2.2. PROCESOS SINÉRGICOS	492
3.3.2.1.2.2.1. SOBRE LA METÁFORA	492
3.3.2.1.2.2.2. SOBRE LA MEMORIA.....	493
3.3.2.1.2.2.3. SOBRE LA IMAGINACIÓN.....	494
3.3.2.1.2.2.4. SOBRE LA SIGNIFICACIÓN.....	495

3.3.2.1.2.3. ESQUEMAS ONTOLÓGICOS	497
3.3.2.1.2.3.1. SOBRE LOS ESQUEMAS MENTALES	497
3.3.2.1.2.3.2. SOBRE LOS PATRONES DE ACONTECIMIENTOS	498
3.3.2.1.2.3.3. SOBRE LOS PATRONES ESPACIALES.....	500
3.3.2.1.2.4. ESCENARIOS FENOMÉNICOS - MODOS ESPACIALES DE COMERCIO ACTIVO	502
3.3.2.1.2.4.1. LA ARQUITECTURA COMO COMARCA / ENTORNO-LUGAR	505
3.3.2.1.2.4.2. LA CORPORALIDAD DEL VACIO / MASA-VACIO.....	508
3.3.2.1.2.4.3. LA NOBLEZA DEL MATERIAL / MATERIA-FORMA	512
3.3.2.1.2.4.4. ENTRE LA INMENSIDAD Y EL REFUGIO TERRENAL / ESCALA- PROPORCION	515
3.3.2.1.2.4.5. LA MEMORIA DEL ESPACIO / TEMPORALIDAD-ESPACIALIDAD 520	
3.3.2.1.2.4.6. HABITAR EL SILENCIO / SONIDO - SILENCIO.....	523
3.3.2.1.2.4.7. ENTRE LA LUZ QUE REVELA Y LA SOMBRA QUE OCULTA/ LUZ- SOMBRA Y PENUMBRA.....	527
3.3.2.1.2.4.8. ENTRE UN MUNDO DE AFUERA Y UN MUNDO DE ADENTRO / INTERIOR-EXTERIOR Y EL INTERMEDIO	531
3.3.2.1.2.4.9. LOS SECRETOS DE LAS COSAS / OBJETOS-DETALLES.....	535
3.3.2.1.3. EL CÓMO PROCEDIMENTAL DE UNA FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA.....	539
3.3.2.1.3.1. ACCESO Y SISTEMATIZACIÓN A LOS PROCESOS RELACIONALES (FENÓMENOS) ENTRE HOMBRE Y MUNDO (SER-EN-EL-MUNDO) EN EL ÁMBITO DE LA EXPERIENCIA POÉTICA DE LA ARQUITECTURA	540
3.3.2.1.3.1.1. FASE I: PREVIA A LA EXPERIENCIA DE LOS FENÓMENOS .	540
3.3.2.1.3.1.2. FASE II: DURANTE LA EXPERIENCIA DE LOS FENÓMENOS (TRABAJO DE CAMPO).....	542

3.1.1.1.1.1.1.FASE III: POSTERIOR A LA EXPERIENCIA DE LOS FENÓMENOS	544
3.3.2.2. HERRAMIENTAS DE SISTEMATIZACIÓN Y REPRESENTACIÓN COMO ACTIVIDADES PARA EVIDENCIAR Y PONER EN OBRA LA EXPERIENCIA POÉTICA 546	
3.3.2.2.1. SOBRE LOS DIAGRAMAS	549
3.3.2.2.2. SOBRE EL DIBUJO	551
3.3.2.2.3. SOBRE LA FOTOGRAFÍA	556
3.3.2.2.4. SOBRE LA REPRESENTACION AUDIOVISUAL	560
3.3.2.2.5. SOBRE LAS NOTAS ETNOGRÁFICAS/DIARIO DE CAMPO	563
3.3.2.2.6. SOBRE LAS ENTREVISTAS.....	566
3.4. CONCLUSIÓN CAPITULO III: LA EXPERIENCIA PARA EL HACER Y EL HACER PARA LA EXPERIENCIA	570
PARTE SEGUNDA: APLICACIÓN TEÓRICO-PRÁCTICA	575
CAPITULO IV: LA EXPERIENCIA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA PATRIMONIAL AREQUIPEÑA.....	576
4. LA EXPERIENCIA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA PATRIMONIAL AREQUIPEÑA	579
4.1. HACIA UN ENTENDIMIENTO DEL VALOR DE LA OBRA PATRIMONIAL ARQUITECTONICA DESDE LA POÉTICA (PATRIMONIO-EXPERIENCIA- ARQUITECTURA)	579
4.1.1. SOBRE LA PUESTA EN PRÁCTICA DE LA EXPERIENCIA POÉTICA EN EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO.....	583
4.1.2. SOBRE LA EXPERIENCIA POETICA EN EL PATRIMONIO ARQUITECTONICO 587	
4.2. LEGADO DE UNA ARQUITECTURA AUTÉNTICA.....	593
4.2.1. LA ARQUITECTURA PATRIMONIAL AREQUIPEÑA	593

4.2.2.	SOBRE LA VALORACIÓN Y EL VALOR DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO AREQUIPEÑO	613
4.2.3.	SOBRE EL OBJETO DE ESTUDIO: MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA DE AREQUIPA	620
4.2.3.1.	ANTECEDENTES Y BREVE RESEÑA HISTÓRICA	620
4.2.3.2.	EL MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SEN A DE AREQUIPA COMO HECHO INDIVIDUAL DESDE UNA PERSPECTIVA DIACRÓNICA - ARQ. GONZALO RIOS VIZCARRA.....	630
4.3.	PUESTA EN VALOR DEL MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SEN A TRAVÉS DE LA EXPERIENCIA POÉTICA	638
4.3.1.	FASE II: DURANTE LA EXPERIENCIA DE LOS FENÓMENOS LA EXPERIENCIA EN SU ACTUALIDAD, UNA APROXIMACIÓN PRELIMINAR AL MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SEN A	645
4.3.2.	FASE III: POST EXPERIENCIA DE LOS FENÓMENOS: HACIA UNA VALORACIÓN Y SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA DEL MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SEN A	672
4.3.2.1.1.	EJERCICIO I: ESCENARIOS FENOMÉNICOS.....	674
4.3.2.1.2.	EJERCICIO II: DE LA EXPEREINCIA A LA PUESTA EN OBRA: PARTICIPACIÓN DE VOLUNTARIOS	717
4.3.2.1.3.	EJERCICIO III: EXPLORACIONES ESPACIALES - POIESIS Y EXPERIENCIA	730
4.4.	CONCLUSIONES CAPITULO IV:	746
	CONCLUSIONES	751
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	754

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Variables e Indicadores	16
Figura 2 Procedimiento Metodológico	34
Figura 3 La Deconstrucción Avant et Après la Lettre	41
Figura 4 La Poesía en Nuestro Tiempo.....	45
Figura 5 Desrealizar la Realidad.....	47
Figura 6 La Poética y el Hacer Creador.....	50
Figura 7 Canon de Policleto.....	57
Figura 8 Arte, Poética y Belleza	58
Figura 9 Metáfora, Poética y Corporalidad.....	63
Figura 10 La Puesta en Obra del Hacer Cotidiano como Expresión Poética del Ser	66
Figura 11 La Música como Manifestación Poética.....	69
Figura 12 La Imagen Poética como un Microcosmos Experiencial	72
Figura 13 Conclusión Esquemática: Poética.....	75
Figura 14 La Cabaña Primitiva.....	81
Figura 15 Mon Oncle	85
Figura 16 Ciudades Imaginarias, Utopías del Paisaje Urbano.....	88
Figura 17 Ciudades Imaginarias, Utopías del Paisaje Urbano.....	90
Figura 18 La Perspectiva del Entorno en Función de la Imagen del Mundo del Hombre..	93
Figura 19 La Apropiación y la Enajenación del Espacio.....	98
Figura 20 El Grito	102
Figura 21 Jean-Paul Sartre. La Náusea	105
Figura 22 El Hombre que Camina	110
Figura 23 La Persistencia de la Memoria	114
Figura 24 El Espacio como Lugar de la Existencia Humana.....	122
Figura 25 El Yo y El Otro, El Imaginario Colectivo y La Identidad.....	126

Figura 26 Conclusión Esquemática: Habitar.	129
Figura 27 Pensar con el Cuerpo	135
Figura 28 Dicotomía Mente-Cuerpo	141
Figura 29 Percepción, Fenómenos y Objetos	145
Figura 30 Comunicación y Expresión Corporal	151
Figura 31 Imagen y Representación-Memoria e Imaginación.....	158
Figura 32 Emociones y Sentimientos	162
Figura 33 Conclusión Esquemática: Experiencia	166
Figura 34 Vestigios.....	171
Figura 35 Inti Raymi.....	175
Figura 36 Stonehenge	180
Figura 37 Lo Tangible e Intangible, Lo Interno y Lo Externo	184
Figura 38 La Continuidad de La Vida y del Espacio.....	190
Figura 39 La Memoria y la Vida.....	193
Figura 40 La Continuidad de la Vida y del Espacio	196
Figura 41 El Reposo de la Memoria y la Existencia.....	202
Figura 42 Delfos – Santuario de Apolo	207
Figura 43 Templo de la Sagrada Familia.....	210
Figura 44 El Arco de Tito en Roma.....	213
Figura 45 Panteón de Roma.....	216
Figura 46 Conclusión Esquemática: Patrimonio.....	219
Figura 47 Habitar la Condición Humana	243
Figura 48 Friedrich Hölderline	248
Figura 49 El Ser Poético Aperturado por el Ser Obra	264
Figura 50 El "Mundo" Puesto en Obra	265
Figura 51 El Emplazamiento de la Obra.....	275

Figura 52 El Arte Iniciado por el Poetizar	281
Figura 53 El Mundo de la Obra	288
Figura 54 La Vitalidad de la Obra	289
Figura 55 Síntesis Esquemática: El fenómeno Poético en el Habitar	293
Figura 56 Espacio, Esencia y Existencia	305
Figura 57 Espacio y Geometría.....	315
Figura 58 Espacio, Razón y Experiencia	316
Figura 59 Espaciar, Emplazar y Lugar	320
Figura 60 Acontecimiento Corpóreo	326
Figura 61 La Arquitectura como el Modo Espacial del Poetizar.....	327
Figura 62 Manifestación de la Esencia Poética	331
Figura 63 Arquitectura: Acontecimiento y Lugar.....	332
Figura 64 Los Modos del Lenguaje	336
Figura 65 Habitar el Lenguaje como Salto Fundador.....	341
Figura 66 La Experiencia de lo Sagrado.....	364
Figura 67 Habitar como un Poetizar	369
Figura 68 Síntesis Esquemática: El fenómeno Poético en la Arquitectura.....	388
Figura 69 Nuestra Señora de Paris.....	409
Figura 70 Síntesis Esquemática: El fenómeno Poético en el Patrimonio Arquitectónico	414
Figura 71 Expresión Gráfica Sistema Integral en Función de la Poética	486
Figura 72 La Arquitectura como Ente que Cobija.....	507
Figura 73 La Corporalidad del Vacío	511
Figura 74 Los Modos del Material/Razón y Emoción Material	514
Figura 75 Entre lo Conmensurable y lo Inconmensurable.....	518
Figura 76 La Inmensidad Íntima.....	519
Figura 77 La Memoria del Espacio.....	522

Figura 78 Habitando el Silencio	526
Figura 79 Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta.....	530
Figura 80 Entre un Mundo de Afuera y un Mundo de Adentro.....	534
Figura 81 Los Secreto de las Cosas	538
Figura 82 Sistematización y Complejidad	550
Figura 83 La Mano que Piensa	554
Figura 84 El Dibujo para el Quehacer Arquitectónico	555
Figura 85 La Primera Fotografía.....	558
Figura 86 El Detalle Capturado	559
Figura 87 El Instante Decisivo.....	562
Figura 88 Bronislaw Malinowski y la Labor Etnográfica	565
Figura 89 La Espontaneidad de la Entrevista	569
Figura 90 El Patrimonio y la Cotidianidad	582
Figura 91 El Imaginario y la Espacialidad.....	586
Figura 92 Ephesos-3, Hadrianic Baths, 2017. Axel Hütte.....	589
Figura 93 Aezani-2, 2018. Axel Hütte.....	590
Figura 94 Mausoleo Real, Machu Picchu, 1928. Martín Chambi	592
Figura 95 La Consideración de la Arquitectura Patrimonial Arequipeña en la Producción Artística.....	595
Figura 96 Nocturno: Casona Tirado en Siete Esquinas. Arequipa, Perú, c. 1922	596
Figura 97 La Masividad de la Obra Arquitectónica Patrimonial Arequipeña. Casona de Yanahuara	602
Figura 98 Patrimonio Vivo. Iglesia Espíritu Santo de Chiguata, Arequipa.....	604
Figura 99 Obra Arquitectónica Trascendente, Atemporal, Significativa. Monasterio de Santa Catalina de Sena.....	605
Figura 100 Obra Hablante. Portada Menor de la Iglesia San Juan Bautista de Yanahuara, Arequipa.....	607

Figura 101 De la Obra al Detalle, del Detalle a la Obra.	608
Figura 102 Entre lo Divino y lo Terrenal. Casona Abandonada en el Pueblo Tradicional de Quequeña	610
Figura 103 El Vano como Cuadro Vivo. Casona Abandonada en el Pueblo Tradicional de Quequeña	611
Figura 104 Sistemas Constructivos.....	615
Figura 105 Sistemas Espaciales	616
Figura 106 Sistemas Ornamentales.....	617
Figura 107 “La Fundadora” María de Guzmán	621
Figura 108 Plano Escenográfico de la Ciudad de Arequipa de 1787	622
Figura 109 Una Ciudad en Cenizas	623
Figura 110 El Destructivo Efecto del Terremoto de 1868.....	625
Figura 111 Vida de Clausura	626
Figura 112 El Monasterio de 1968.....	627
Figura 113 Un Monasterio en Ruinas	628
Figura 114 "Monasterio de Santa Catalina: único en el mundo con ciudadela"	629
Figura 115 El Monasterio de Santa Catalina de Sena de Arequipa como Hecho Individual Desde una Perspectiva Diacrónica.....	637
Figura 116 Valoración del Monasterio de Santa Catalina de Sena a través del sistema integral - Escenarios Fenoménicos.....	640
Figura 117 Quehacer Arquitectónico a través de una Visión Integral.....	641
Figura 118 Acceso y Sistematización de Procesos Relacionales.....	642
Figura 119 Escenarios Fenoménicos	643
Figura 120 Nociones a Reconocer	644
Figura 121 Actividades, Técnicas y Herramientas-Fase II-Ejercicio 01	646
Figura 122 Sectores Monasterio de Santa Catalina de Sena.....	647
Figura 123 Sector 01	648

Figura 124 Sector 01-A.....	649
Figura 125 Sector 02.....	650
Figura 126 Sector 02-A.....	651
Figura 127 Sector 03.....	652
Figura 128 Sector 03-A.....	653
Figura 129 Sector 04.....	654
Figura 130 Sector 04-A.....	655
Figura 131 Sector 05.....	656
Figura 132 Sector 05-A.....	657
Figura 133 Sector 06.....	658
Figura 134 Sector 06-A.....	659
Figura 135 Sector 07.....	660
Figura 136 Sector 07-A.....	661
Figura 137 Sector 08.....	662
Figura 138 Sector 08-A.....	663
Figura 139 Sector 09.....	664
Figura 140 Sector 09-A.....	665
Figura 141 Sector 10.....	666
Figura 142 Sector 10-A.....	667
Figura 143 Sector 11.....	668
Figura 144 Sector 11-A.....	669
Figura 145 Sector 12.....	670
Figura 146 Sector 12-A.....	671
Figura 147 Actividades, Técnicas y Herramientas-Fase III-Ejercicio 01.....	675
Figura 148 E.1. La Arquitectura como Comarca (1).....	676
Figura 149 E.1. La Arquitectura como Comarca (2).....	677

Figura 150 E.1. La Arquitectura como Comarca (3)	678
Figura 151 E.2. La Nobleza del Material (1)	679
Figura 152 E.2. La Nobleza del Material (2)	680
Figura 153 E.2. La Nobleza del Material (3)	681
Figura 154 E.3. La Corporalidad del Vacío (1)	682
Figura 155 E.3. La Corporalidad del Vacío (2)	683
Figura 156 E.3. La Corporalidad del Vacío (3)	684
Figura 157 E.3. La Corporalidad del Vacío (4)	685
Figura 158 E.3. La Corporalidad del Vacío (5)	686
Figura 159 E.3. La Corporalidad del Vacío (6)	687
Figura 160 E.4. Entre la Inmensidad y el Refugio Terrenal (1)	688
Figura 161 E.4. Entre la Inmensidad y el Refugio Terrenal (2)	689
Figura 162 E.4. Entre la Inmensidad y el Refugio Terrenal (3)	690
Figura 163 E.4. Entre la Inmensidad y el Refugio Terrenal (4)	691
Figura 164 E.5. La Memoria del Espacio (1).....	692
Figura 165 E.5. La Memoria del Espacio (2).....	693
Figura 166 E.5. La Memoria del Espacio (3).....	694
Figura 167 E.5. La Memoria del Espacio (4).....	695
Figura 168 E.6. Habitar el Silencio (1)	696
Figura 169 E.6. Habitar el Silencio (2)	697
Figura 170 E.6. Habitar el Silencio (3)	698
Figura 171 E.7. Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta (1).....	699
Figura 172 E.7. Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta (2).....	700
Figura 173 E.7. Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta (3).....	701
Figura 174 E.7. Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta (4).....	702
Figura 175 E.7. Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta (5).....	703

Figura 176 E.7. Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta (6).....	704
Figura 177 E.7. Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta (7).....	705
Figura 178 E.7. Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta (8).....	706
Figura 179 E.7. Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta (9).....	707
Figura 180 E.8. Entre un Mundo de Afuera y un Mundo de Adentro (1)	708
Figura 181 E.8. Entre un Mundo de Afuera y un Mundo de Adentro (2)	709
Figura 182 E.8. Entre un Mundo de Afuera y un Mundo de Adentro (3)	710
Figura 183 E.9. Los Secretos de las Cosas (1).....	711
Figura 184 E.9. Los Secretos de las Cosas (2).....	712
Figura 185 E.9. Los Secretos de las Cosas (3).....	713
Figura 186 Conclusión y Sistematización 01.....	714
Figura 187 Conclusión y Sistematización 02.....	715
Figura 188 Conclusión y Sistematización 03.....	716
Figura 189 Actividades, Técnicas y Herramientas-Fase III-Ejercicio 02.....	718
Figura 190 De la Experiencia a la Obra.....	719
Figura 191 De la Experiencia a la Obra - V1.....	720
Figura 192 De la Experiencia a la Obra - V2.....	721
Figura 193 De la Experiencia a la Obra - V3.....	722
Figura 194 De la Experiencia a la Obra - V4.....	723
Figura 195 De la Experiencia a la Obra - V5.....	724
Figura 196 De la Experiencia a la Obra - V6.....	725
Figura 197 De la Experiencia a la Obra - V7.....	726
Figura 198 De la Experiencia a la Obra - V8.....	727
Figura 199 De la Experiencia a la Obra - V9.....	728
Figura 200 De la Experiencia a la Obra – Síntesis	729
Figura 201 Actividades, Técnicas y Herramientas-Fase III-Ejercicio 03.....	731

Figura 202 Exploraciones Espaciales EE-01	732
Figura 199 Exploraciones Espaciales EE-02	733
Figura 204 Exploraciones Espaciales EE-03	734
Figura 205 Exploraciones Espaciales EE-04	735
Figura 206 Exploraciones Espaciales EE-05	736
Figura 207 Exploraciones Espaciales EE-06	737
Figura 208 Exploraciones Espaciales EE-07	738
Figura 209 Exploraciones Espaciales EE-08	739
Figura 210 Exploraciones Espaciales EE-09	740
Figura 211 Exploraciones Espaciales EE-10	741
Figura 212 Exploraciones Espaciales EE-11	742
Figura 213 Exploraciones Espaciales EE-12	743
Figura 214 Exploraciones Espaciales EE-13	744
Figura 215 Exploraciones Espaciales EE-14	745

GENERALIDADES

1. MOTIVACIÓN

La motivación por realizar la presente investigación surge a partir del cuestionamiento por aquello que hace de un hecho construido una obra arquitectónica de carácter trascendente, dicho cuestionamiento es el resultado de las distintas experiencias previas en el ámbito patrimonial y su huella impresa en nosotros como una realidad sensible y sensitiva. De este modo, se busca, desde una mirada integral, poner en evidencia y expresar el rasgo esencial de la arquitectura y los procesos de significación que influyen en nuestro sentido de identidad, pertenencia y existencia.

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La vida consta de actividades cambiantes, que exigen entornos cambiantes, y por lo tanto el ambiente se nos «aparecerá» de diferente manera, dependiendo de nuestra condición inmediata o «papel». Para tener en cuenta esta relación relativa y variable entre el hombre y el ambiente, es necesario hacer hincapié en la pregunta: ¿qué influencia tiene en nosotros la arquitectura (el ambiente)? Es evidente que el ambiente nos afecta y determina nuestro «estado de ánimo», y también que la arquitectura es una parte de este ambiente. Tomando este punto de partida, la arquitectura no sólo tiene un propósito instrumental, sino también una función psicológica (...). (Norberg-Schulz, 2008, pág. 16)

Cuestionarse por el papel que desarrolla la arquitectura en la vida del ser humano, ha despertado el interés por hacer evidente el rasgo esencial que la distingue de un hecho construido. Para ello, es preciso evidenciar la situación actual de la arquitectura que se suele circunscribir a un campo tecnológico-objetivo-racional-instrumental, dicha concepción polarizada merma el valor y carácter significativo-trascendente de la obra arquitectónica, lo que puede llegar a generar un cisma, una fractura temporal, causando un entendimiento erróneo de la realidad y con ello la discontinuidad de la cultura y la tradición. De este modo, la arquitectura puede llegar a ser pensada como un objeto más, como un producto instrumental; una arquitectura pragmática, funcional o utilitaria representada por formalismos banales, funcionalismos y modas arquitectónicas temporales.

Frente a ello, concebir a la arquitectura más allá de su propósito instrumental y de sus propiedades tangibles y cuantitativas hace posible evidenciar la importancia y el grado de influencia que esta posee sobre el habitar, como el habitáculo donde se vuelca la existencia humana, como un hecho relacional. En ese sentido, se pretende abordar la arquitectura desde un estudio ontológico del fenómeno poético a modo de una postura crítica que se cuestiona por el rasgo esencial de la arquitectura; la crítica se presenta como una oportunidad para interpelar la situación actual de la obra arquitectónica, cuya misión: “(...) es la de interpretar y contextualizar, y puede entenderse como una hermenéutica que desvela orígenes, relaciones, significados y esencias” (Montaner J. M., 1999, pág. 11).

Si bien la relación **hombre-arquitectura-patrimonio**, a través de la experiencia poética en un escenario local (la arquitectura patrimonial arequipeña), se enmarca en un ámbito de investigación como línea de estudio, es necesario mencionar las problemáticas de la arquitectura contemporánea en función de los paradigmas que han afectado su concepción al grado de tergiversar la manera de hacer y pensar la arquitectura.

1.1.1. **SOBRE LA ARQUITECTURA Y LOS PARADIGMAS DE UN MUNDO GLOBALIZADO**

Nuestro mundo está repleto de quehaceres mundanos de los que debemos liberarnos; la vida cotidiana está repleta de aparatos que acaparan nuestra atención y complacen nuestros deseos, reconduciéndolos hacia engañosos fines comerciales. La existencia comercial moderna enturbia la cuestión acerca de lo esencial. A medida que nuestros medios tecnológicos se multiplican, ¿maduramos o más bien nos atrofiarnos desde un punto de vista perceptivo? Vivimos nuestras vidas en espacios construidos, rodeados de objetos físicos. Sin embargo, habiendo nacido en este mundo de cosas, ¿somos capaces de experimentar plenamente los fenómenos de su interrelación, de obtener placer de nuestras percepciones? (Holl, 2018, págs. 10-11)

La arquitectura contemporánea tiende a ser una imagen seductora que despierta curiosidad pasajera; la sociedad de consumo la concibe como una simple construcción instrumental sin ningún significado que establezca una relación

determinante que contribuya al desarrollo de la identidad con sus habitantes por motivos económicos y utilitarios, teniendo un efecto directo en el habitar. En relación con la pérdida de significado en la arquitectura:

(...) en la actualidad se ha asumido que este surge bien sea del funcionalismo, de ciertas combinaciones o juegos formales, o del uso del tipo como estructura generativa. Dando como resultado una arquitectura cuyo significado se basa en una argumentación verbal de las decisiones en relación con la forma, en el significado a partir del análisis racional. (Pérez Gómez A., citado por Leguizamón, J. , 2016, p. 9)

El intento de otorgar sentido a la arquitectura a través de la funcionalidad y la racionalidad se puede entender como un remanente del movimiento moderno. Nuestro mundo contemporáneo es una derivación de la modernidad del siglo pasado, de la era moderna hasta la era posmoderna, siendo esta última la que marcó un cambio considerable en la historia de la cultura en cuanto a cómo concebir el mundo material e inmaterial repercutiendo en la manera de pensar y hacer arquitectura. El movimiento moderno se caracterizó por cuatro aspectos básicos: mecanicismo, materialismo, determinismo y reduccionismo, los que, sumados a los *accidentes* del capitalismo, del comercio y del mercado que se implantaron en la era moderna tardía, generaron una arquitectura concebida como una *máquina reduccionista* que no expresa relación con la historia, contenido y experiencia, nada salvo una producción en serie (Jencks, 2004). El movimiento moderno intentó comprender los valores de una sociedad y plasmarlos en un diseño que estuviera basado en los criterios de verdad, estructura, y función (Bernardele, 2009); los postulados del movimiento moderno pretendían formular un nuevo concepto del espacio y una nueva práctica arquitectónica traducidos en un método internacional de homogeneización y estandarización apoyados en los avances técnicos y una actitud racionalista para entender y sistematizar la realidad; negando los valores históricos en un afán de progreso (Montaner J. M., 1999).

Respecto al entendimiento del mundo a través de la razón, esta última está relacionada con el paradigma del pensamiento racional-objetivo-práctico, cuya aplicación directa en la ciencia produjo avances significativos en varios campos,

generando una línea de pensamiento como el único medio para entender la realidad. Es materia de la razón entender y explicar las cosas como producto de nuestra interacción con el *medio*, pero se ha vuelto insuficiente al tratar de explicar de manera objetiva y lógica otras realidades. El paradigma del pensamiento objetivo ha tenido una influencia en el habitar del ser humano y por consiguiente en la manera en la que se hace y piensa la arquitectura; ha llegado a limitar las herramientas de composición y análisis que terminan por instrumentalizar la arquitectura, este camino acrítico genera distancia entre la arquitectura y la persona. Lo perjudicial es reducir a la arquitectura a un hecho formal, instrumental y funcional como un fin último sin incluir el habitar cotidiano, ocasionando la pérdida del significado en la arquitectura.

Aunque el movimiento moderno haya conducido a la arquitectura a una búsqueda excesiva por la utilidad práctica y la eficiencia, las razones de una pérdida en la comprensión de la naturaleza de la arquitectura y su participación en la existencia, no solo se debe a la influencia del movimiento moderno y los paradigmas racionales; como advierte Pallasmaa (2010) con relación al movimiento moderno: “Atribuir a un puñado de arquitectos muertos la incapacidad de la que hace gala nuestra generación cuando trata de construir ciudades más amables resulta igualmente ingenuo.” (p.32) Las razones de la deshumanización de nuestro entorno como de la arquitectura se asienta en las *distorsiones* de nuestra imaginación, pensamiento y valores (Pallasmaa, 2010) expresados en la tergiversación de diversos paradigmas culturales propiciando un olvido del ser.

Los paradigmas se instauran como posibilidades en un mundo que busca el cambio ante lo ya establecido. En nuestra historia se producen hechos que marcan el inicio de un cambio en la cultura, avances científicos, postulados filosóficos y corrientes artísticas, pero todas ellas se retroalimentan entre sí; una actitud acrítica de estos avances provoca una ruptura en nuestra manera de entender el mundo y por consiguiente en nuestra manera de habitar. Es a partir de la tergiversación de estos avances y procesos culturales que se han creado ficciones y estructuras comerciales que alimentan la necesidad de placer. Pallasmaa (2010) explica que la cultura ha pasado de ser una realidad comprometida con la vida con una participación íntima, a un artículo de

consumo producido en masa; un ejemplo de esta cosificación de la cultura como objeto de consumo se puede ver reflejado en el arte. El valor puesto en los avances técnicos desde una perspectiva de “progreso” ha ejercido una influencia en la aceptación por la *fugacidad*, una apuesta por la experiencia estética reproducible, llegando a considerar la producción cultural como industria (Benjamin, W., 2003). Heidegger aborda esta problemática bajo el concepto de cultura del engranaje, dicha premisa sugiere que la necesidad de cubrir las necesidades de la manera más rápida ha generado la sistematización de diversos procesos para compensar la demanda: los procesos de industrialización como punto de partida para la producción más efectiva y con menores recursos de fuerza humana y la producción en serie de los objetos potencializando su lado descartable en la actualidad. El arquitecto Alberto Saldarriaga (2002) coincide con el concepto de cultura del engranaje, de esta manera sostiene que: “La modernización, la industrialización, la globalización, han generado unos modos de vida en apariencia semejantes, basados principalmente en la consolidación de hábitos de consumo masivo.” (pág. 36) La consolidación de hábitos de consumo masivo a partir de necesidades ficticias, en la actualidad, han generado en nuestra sociedad un paradigma de banalización, donde lo superfluo a través de las imágenes de consumo, narcotizan nuestros sentidos causando una tergiversación de nuestra manera de entender el mundo; desensibilizándonos hasta el deceso de nuestras capacidades de imaginación y juicio crítico. “En consecuencia, el debilitamiento de la imaginación sugiere también un debilitamiento de nuestro sentido ético y empático.” (Pallasmaa, 2014, pág. 16) Esto conlleva a un problema en cuanto a la toma de decisiones y la generación de un pensamiento abstracto, ya que si nuestras capacidades en el campo de lo imaginario son mermadas también lo son las capacidades de generar abstracciones e ideas en relación a la concepción que genera el hombre de su entorno y de sí mismo. Si nuestro juicio crítico en función de nuestras necesidades es condicionado y mermado por las imágenes de consumo, la toma de decisiones se ve reflejada en las necesidades que creamos para satisfacer ficciones de la manera más rápida a través de un pensamiento pragmático superfluo camuflado como racional.

Con base en lo anterior, una postura acrítica de los avances tecnológicos y paradigmas culturales crea un mundo alienado sin un sentido de empatía y coherencia, crea un mundo de ficciones arquitectónicas que se enfoca solo en el sentido de lo estético como imagen de consumo que ignora y desplaza aspectos relacionados con los objetivos fundamentales del arte de construir. Esta pérdida de capacidades sensibles conlleva a no tomar en cuenta aspectos relacionados con el habitar, como las relaciones humanas en función de las necesidades fundamentales de una persona, obviadas en su mayoría por esta problemática mencionada anteriormente, por el contrario, se debe optar por una postura que “(...) toma conciencia de lo que supone un desarrollo a escala humana –y tiene en cuenta las necesidades de las personas frente a los objetos.” (Amann, 2015, pág. 43) Con relación al habitar en la arquitectura Pallasmaa (2016) explica que:

El acto de habitar revela los orígenes ontológicos de la arquitectura, y de ahí que afecte a las dimensiones primigenias de la vida en el tiempo y el espacio, al tiempo que convierte el espacio insustancial en espacio personal, en lugar y, en última instancia, en el domicilio propio. (pág. 7)

En ese sentido, el habitar se entiende como un acontecimiento relacional, una parte de la propia esencia del ser y de nuestra identidad. Según Heidegger (2015) “(...) el habitar sería en cada caso el fin que preside todo construir.” (pág. 13), no está solo relacionado con la vivienda, nos advierte que no todas las construcciones cumplen con la función de ser moradas, de hecho, Heidegger distingue la vivienda del habitar. Esta distinción está basada en la relación entablada con el mundo como una realidad existencial, el habitar constituye una experiencia del mundo y con el mundo, y no como una suerte de domesticación del espacio desde su uso funcional. Dicho esto, la relación entablada con el mundo puede entenderse a través de la experiencia del cuerpo involucrado en el espacio, en el caso de la arquitectura, el espacio arquitectónico.

El espacio entendido como medio se define como: la extensión continua e ilimitada en que se contiene todos los objetos externos que coexisten¹. Este entendimiento refiere a la noción de espacio como contenedor no variable,

¹ Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, edición del tricentenario.

derivándose de ella las relaciones espaciales de sus elementos inscritos expresados en relaciones cuantitativas geométricas para su medición, concepción que cambiaría tras la gran revolución física del siglo XX (Gutiérrez P. J., 2015). Pero el espacio precisa de un entendimiento más allá de su connotación utilitaria-pragmática-geométrica-funcional para situarse en un espacio existencial. Según Christian Norberg-Schulz (1980): “(...) los recientes estudios sobre el concepto de espacio en relación con la arquitectura han tendido a excluir al hombre discutiendo geometría abstracta o han hecho entrar al hombre reduciendo el espacio y la arquitectura a impresiones, sensaciones y estudios de “efectos”.” (pág. 15) Con relación a estos últimos estudios Norberg-Schulz menciona que presentan un ingenuo realismo disfrazados de estudios de percepción arquitectónica. Cabe señalar, que dicha postura sobre la percepción como una suma de estímulos se deriva de la reducción y el aislamiento del cuerpo de la experiencia sinérgica, generando una dicotomía entre mente y cuerpo. Por el contrario, “Mi percepción no es la suma de estímulos visuales, táctiles y auditivos: Percibo totalmente con todo mi ser; comprendo una única estructura de la cosa, una única manera de ser, que habla a todos mis sentidos al mismo tiempo.” (Maurice Merleau-Ponty, citado por Legisamon, J. p. 23) En ese sentido, las percepciones no están limitadas a respuestas o estímulos físicos o estados emocionales, ni a la suma de sensaciones, el complejo experiencial es holístico y sinérgico, un fenómeno relacional entre el cuerpo y el mundo como más que la relación de una cosa con otra, sino más bien como la institución del mundo como significación, como un fenómeno que excede la noción de un mundo objetivo (Haour, B., 2010) de este modo toda percepción denota una significación.

Por otro lado, con relación al significado Juhani Pallasmaa (2014) afirma que: “(...) en el mundo biológico no existe percepto o imagen sin significado, dado que las percepciones están relacionadas con la existencia y la supervivencia y, por tanto, tienen siempre un significado potencial.” (pág. 50) En el proceso de la construcción de significado, la imaginación es un aspecto relevante, ya que lo imaginado es un conocimiento que contribuye a la comprensión de la realidad, pero la comprensión de la realidad se ha limitado a aspectos del imaginario visual. Juhani Pallasmaa (2011) define esta problemática en función del

ocularcentrismo como la valoración del sentido de la vista sobre los demás sentidos fomentada por las imágenes mercantilizadas ligadas a la sociedad de consumo. Estos mecanismos de banalización dotan al concepto de “imagen” una connotación superflua como una representación estética circunscribiéndola solo a un ámbito de comunicación visual. Esta comprensión común de los conceptos de imaginación e imagen influye claramente en nuestra escasa comprensión de los fenómenos mentales y sensoriales en general (Pallasmaa, 2014).

Frente a esta valoración hegemónica de lo visual, Juhani Pallasmaa menciona que, a diferencia del concepto común de imagen, la imagen poética hace referencia a una experiencia sensorial evocativa, afectiva y significativa que es asociativa y dinámica, también menciona que da origen a una realidad imaginaria. “La imagen poética trasciende su esencia material y racional.” (Pallasmaa, 2014, pág. 46) Dicho esto, se debe tener en consideración a la poética más allá de su connotación como género literario y entender que contiene un carácter corpóreo directamente relacionado con la experiencia y la creación de la imagen poética. Jorge Luis Borges señala como se produce esta realidad poética: “El sabor de la manzana [...] está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente [...] la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el *thrill*, la modificación física que suscita cada lectura” (Pallasmaa, 2012, pág. 14). Se puede establecer que la imagen poética tiene una existencia dual entre la realidad física y lo real imaginario, así para Pallasmaa (2014): **“La imagen poética es una entidad vivencial imaginaria específica que tiene una identidad, una anatomía y una esencia cohesivas.”** (pág. 118)

1.1.2. SOBRE LA DEVALUACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO LOCAL

La arquitectura se ha visto devaluada a un objeto de consumo como el resultado de la tergiversación de los avances y paradigmas socioculturales fomentada por la ficción de las cosas, es decir hay una realidad sin sentido de ser: una vida banal y fugaz, una industria de consumo y una visión fragmentada de las cosas, dando origen a una arquitectura formal con una experiencia arquitectónica superficial, ocasionando la pérdida de los valores esenciales de la arquitectura. Esta concepción errada de la arquitectura repercute en nuestra realidad local, no solo en la manera de proyectar y entender la arquitectura, sino también sobre el valor del patrimonio arquitectónico en las dinámicas contemporáneas.

El patrimonio arquitectónico arequipeño se ha visto relegado desde intereses económicos, estéticos y formales, que son consecuencia de una visión y un entendimiento fragmentado fomentado por la sociedad de consumo, haciéndolo vulnerable a la pérdida parcial o total no solo de sus valores materiales, sino también de los valores intangibles ligados a este. Esta crisis da paso a una subvaloración que desconoce aspectos, cualidades sensibles y sensitivas relacionadas a la experiencia arquitectónica, generando así una postura que no toma en cuenta al patrimonio como insumo en la construcción de la identidad en el colectivo social a través de su experiencia holística, sino como un objeto histórico estancado en el tiempo, y en el peor de los casos como un objeto descartable.

La arquitectura arequipeña se desarrolló en la práctica, se caracteriza por su masividad, aspectos de la técnica ligada a condiciones físicas y climáticas que durante la exploración de materiales y el uso de técnicas como muros de cajón, contrafuertes, arcos y bóvedas, fomentaron diferentes escenarios, que con el éxito o fracaso de cada técnica explorada se iban perfeccionando, sumado a un proceso de resiliencia y sincretismo a lo largo del tiempo, llegando a formar una arquitectura propia, una nueva estética constructiva singular a partir de exploraciones con y desde el “sillar”².

² Sillar: toba o tufo originado por la erupción de los volcanes de la zona. Esta toba o tufo esta principalmente compuesta por cenizas y lapilli que por efectos de la presión y abruptos cambios de temperatura se diversifican y suelda.

El arquitecto Gonzalo Ríos introduce el término *Estética de la Resistencia* al rescatar los valores del sillar³ para con su contexto geográfico, de este modo menciona que: “La mejor arquitectura y la que mayor emoción es capaz de transmitir es aquella que evidencia, dentro de sus estrategias compositivas, las leyes que rigen el contexto en el cual se emplaza, algunas distinguibles en ciclos regulares y otras impredecibles como los sismos y las erupciones, es el caso de Arequipa.” (Trampantojo, 2015) Estas variables han condicionado el desarrollo espacial de la arquitectura patrimonial arequipeña reflejada en una estructura tipológica, sistemas constructivos y una materialidad distintiva, además de estos valores físico-espaciales, también se identifican valores culturales que “(...) enriquecen la experiencia de los lugares, pero también refuerzan nuestro sentido de pertenencia, de arraigo y de ciudadanía.” (Pallasmaa, 2016, pág. 119), desarrollada a lo largo de su historia. Hay que entender que dicho proceso histórico está en función de las necesidades y el desarrollo de un modo particular de habitar; el proceso evolutivo de esta arquitectura se entiende como la respuesta a su medio en cada época y circunstancias particulares, este fenómeno nos habla de un paisaje cultural en el que se ve reflejado la adaptación con su medio al entablar una relación como respuesta a un proceso particular de habitar sostenible con el territorio. “Es ese sentido histórico el que confiere a las obras profundas su combinación de humildad, paciencia y autoridad serena, mientras que las construcciones que aspiran desesperadamente a la novedad y la singularidad siempre se muestran arrogantes, forzadas e impacientes.” (Pallasmaa, 2016, pág. 121) En este punto, es evidente la relevancia del hombre como el agente modificador de su medio, pero donde radica el valor de autenticidad de dicha arquitectura es en el modo de adaptación. Las relaciones entabladas con dicha arquitectura a lo largo de la historia son variables, esta nos habla de una narrativa evolutiva que más que solo hacer vigente a esta arquitectura también nos hace verosímiles a través de ella. Es a través de la experiencia trascendental que esta relación, la de reconocerse en el otro, puede

³ En cuanto al nombre del sillar resulta de una generalización que proviene de nombrar así a la unidad de una construcción de sillería, dándose el caso que, como en Arequipa todas las piezas de sillería eran de esta toba se empezó a nominar así al material en general.

alcanzar un sentido de identidad y un entendimiento del patrimonio más allá de sus características formales.

Expuestas las problemáticas con relación a la arquitectura y al patrimonio, cabe preguntarse **¿Qué papel cumple la arquitectura en la existencia y el habitar? ¿Cuál es el rasgo fundamental de la arquitectura que nos permite hacer frente a las problemáticas mencionadas? ¿Cuál podría ser la contribución contemporánea de la arquitectura patrimonial arequipeña? ¿Qué relación tendrían los conceptos aquí revisados: percepción, significado y experiencia poética a partir de la relación cuerpo-mente como unidad en el hecho arquitectónico, y sus implicaciones en la arquitectura patrimonial y el habitar?**

Para dar respuesta a dichas interrogantes se propone una mirada de la arquitectura desde una perspectiva sensible y sensitiva, una mirada fenoménica como la herramienta para la concepción de una arquitectura de carácter poético. Se ha mencionado la poética a partir de los aportes del arquitecto Juhani Pallasmaa en función de dotar a la imagen de un sentido corpóreo, pero la poética no se encuentra limitada a la abstracción. Esta se manifiesta a través de la sintonía entre evento, cuerpo y medio para transmitir emociones, sentimientos y experiencias a la persona. La manifestación poética no radica en el objeto en sí mismo, sino en la relación con el sujeto, así la poética es una expresión integral sinérgica entre sus elementos, sistemas y estructuras, dotada de una coherencia capaz de conmover, dado que no tiene límite con respecto a los medios que emplea para alcanzar dicho fin y por ende es un fenómeno que puede estar presente en toda creación humana, entre estas, el diseño y la creación de espacios habitables, es decir la arquitectura. Por lo tanto, la experiencia poética en la arquitectura es “(...) aquella en la que se dan relaciones sinérgicas conscientes entre todos los sistemas que la forman con una finalidad transitiva –social– e interna –arquitectónica– al mismo tiempo.” (Amann, 2015, pág. 43)

Estos aspectos de la poética y del significado con relación a la arquitectura pueden ser abordados bajo una perspectiva fenomenológica que considera la experiencia poética en la arquitectura. Esta postura hace referencia a una arquitectura que reconcilia lo racional y lo emocional, confirmando lo que para Merleau-Ponty es una experiencia holística o total y no una acumulación de

partes o elementos. Dicho esto, la descripción estructural de la arquitectura y del espacio no debe circunscribirse solo desde el punto de vista racional pragmático, debe de comprender ámbitos emocionales sensitivos y sensibles, una noción afectiva relacional complementando a los anteriores para alcanzar un entendimiento sinérgico.

Con base en lo anterior, se plantea la “experiencia poética” como la “experiencia de significado trascendente-extraordinario-profundo” que involucra y compromete al ser en su actualidad (Bachelard). Estos aspectos espacio-temporales de la experiencia arquitectónica se evidenciarán a través del estudio de la arquitectura patrimonial arequipeña entendiendo sus cualidades particularidades como principal atributo de autenticidad.

Se ha señalado la arquitectura patrimonial arequipeña como escenario para la investigación frente a la actual devaluación de la arquitectura, debido a que se han obviado todo tipo de valores y cualidades sensitivas y sensibles, ya que en muchos casos el patrimonio solo es reconocido por su valor de antigüedad, histórico y cultural (Riegl, 2017). Existen valores contemporáneos sobre el patrimonio como el valor instrumental que reconoce en el inmueble las capacidades y cualidades para satisfacer necesidades actuales, también se puede encontrar valores artísticos que son subjetivos y dependientes de la época y de la persona o grupo humano que pueda reconocer o no este tipo de valores (Ríos Vizcarra, Manual para la valoración y conservación del patrimonio arquitectónico de Arequipa. Orientaciones básicas para el mantenimiento de la arquitectura doméstica., 2010). No obstante, en la actualidad se carece de una puesta en valor del patrimonio a través de reconocer las cualidades sensibles y sensitivas relacionados con la experiencia arquitectónica del hecho patrimonial. Identificamos una arquitectura de carácter atemporal, aquella donde la espacialidad y materialidad estimula la imaginación, evoca la memoria, emociones y sensaciones creando así un *diálogo* entre la arquitectura y las personas, además de otorgar una sensación de realidad y temporalidad, por medio de la ruina, desgaste y fragilidad (Leguizamón Sarmiento J. , 2016). El conjunto espacial y material llega a entablar y propiciar de manera extraordinaria una experiencia significativa a partir de cualidades físicas cargadas de memoria.

Las características particulares de la arquitectura arequipeña en función de la experiencia representan un potencial en la valoración del patrimonio y su manera de entenderlo, es objeto de esta tesis evidenciar estos valores en función de la experiencia y la poética desde una perspectiva fenomenológica. El entendimiento de esta arquitectura enmarcada en la construcción de la imagen poética a través de la experiencia del cuerpo y los procesos de imaginación, memoria, significación y metáfora nos brindará información necesaria para entender la relación entre poética y patrimonio arquitectónico en el habitar cotidiano.

Finalmente, esta tesis busca fomentar un cambio de paradigma respecto a la arquitectura y el patrimonio, es decir, la arquitectura debería renovar su compromiso *ético* con la sociedad y situar las necesidades y relaciones de las personas frente a la de los objetos, destituir a la función como su único propósito y mitigar un fin solamente estético con la finalidad de entender que esta arquitectura forma parte de sistemas y estructuras en la cotidianidad que pueden ser utilizadas como herramienta de desarrollo social para plantear una noción “humanizada” de la arquitectura.

1.2. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

Subvaloración que desconoce aspectos, cualidades y valores sensibles y sensitivos relacionados a la experiencia en la arquitectura a causa de una visión pragmática, funcional, utilitaria, mercantil de la arquitectura generando una banalización y deshumanización de la obra arquitectónica y el patrimonio local arequipeño.

1.3. PROPÓSITO DEL ESTUDIO

Se busca visibilizar nuevas alternativas para el entendimiento y desarrollo de una arquitectura contemporánea basada en el habitar significativo desde la experiencia.

1.4. HIPÓTESIS

Dado que la arquitectura no solo constituye un cobijo físico, sino que expresa y representa el albergue de la existencia, es probable que a partir de un estudio de la experiencia poética en la arquitectura desde una perspectiva fenomenológica inscrito en un ámbito patrimonial que contiene valores altamente sensibles y sensitivos ligados a la construcción de la identidad y del significado, se pueda plantear una manera de pensar, sentir y hacer arquitectura para mitigar la visión pragmática de la arquitectura e incentivar y posibilitar el habitar significativo.

2. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

2.1. PREGUNTA PRINCIPAL

¿En qué medida la experiencia poética en la arquitectura constituye una alternativa para la valoración del patrimonio arquitectónico y el desarrollo de un quehacer arquitectónico? ¿Cómo la experiencia poética en la arquitectura representa la oportunidad de pasar de una arquitectura objetual a una arquitectura vital?

2.2. PREGUNTAS COMPLEMENTARIAS

- ¿Qué es la experiencia poética? ¿cómo acontece el fenómeno poético en la arquitectura?
- ¿Cómo traducir y hacer evidente el acontecer de fenómeno poético en la arquitectura si es una realidad específica en sí misma? ¿cómo la arquitectura podría manifestar, hacer tangible, su carácter poético? ¿cómo implementarlo en el quehacer arquitectónico?
- ¿Por qué y para qué el planteamiento de una visión integral en la arquitectura a partir del fenómeno poético?
- ¿Por qué una fenomenología de la experiencia poética en la arquitectura? ¿en qué medida una perspectiva fenomenológica de la experiencia en la arquitectura constituye una valoración de la arquitectura?
- ¿Por qué una experiencia poética en la arquitectura patrimonial arequipeña? ¿cuál podría ser la contribución contemporánea de la arquitectura patrimonial arequipeña?

- ¿Qué hace de la arquitectura patrimonial arequipeña un referente para una manera de sentir, pensar y hacer arquitectura como quehacer arquitectónico?
- ¿Qué cualidades posee la arquitectura patrimonial arequipeña para hacer evidente el fenómeno poético? ¿Cómo hacer evidente el acontecer del fenómeno poético en la arquitectura patrimonial arequipeña?



3. VARIABLES DE INVESTIGACIÓN

Figura 1

Variables e Indicadores

VARIABLES E INDICADORES

Variables	Indicadores	Subindicadores
POÉTICA	Realidad cotidiana Relación significado profundo	Belleza Arte Metáfora
HABITAR	Hombre Lugar/entorno	Espacio Ser Tiempo Identidad
EXPERIENCIA	Cuerpo Mente	Razón Emoción Emociones Sentimientos Sensaciones Memoria Imaginación Metáfora Significación
PATRIMONIO	Obra patrimonial	Historia Memoria Herencia Cultura Tradición Identidad
EXPERIENCIA POÉTICA	Imagen poética Fenomenología	Estructuras mentales Estructuras geométricas Estructuras existenciales Relaciones de intimidad Patrones de acontecimientos Metáfora Memoria Imaginación Significación

Nota. Cuadro de variables, indicadores y subindicadores. Elaboración propia.

4. OBJETIVOS

4.1. OBJETIVO GENERAL

Reconocer y evidenciar el rasgo esencial de la arquitectura a través de la experiencia poética en la arquitectura patrimonial arequipeña desde una perspectiva fenomenológica para el quehacer arquitectónico contemporáneo local.

4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Dar respuesta a los fenómenos involucrados en la experiencia poética en función de una estrategia deconstructiva que ponga en crisis las nociones y convenciones existentes sobre los ejes temáticos (experiencia, habitar, poética y patrimonio) y poder determinar la relación entre experiencia, habitar, poética y patrimonio.
- Plantear un estudio ontológico del fenómeno poético que nos permita reconocer su valor en la arquitectura y en la obra patrimonial a través de un estudio fenomenológico de la experiencia poética.
- Plantear las bases conceptuales para la valoración de la arquitectura desde la experiencia poética.
- Plantear un sistema integral a modo de un quehacer arquitectónico de carácter fenomenológico para el entendimiento y reconocimiento del fenómeno poético como herramienta cualitativa y cuantitativa de valoración y de proyección a través del uso de herramientas fiables y viables (fotografía, dibujo, audio visual, encuesta y entrevista).
- Evidenciar los aspectos sensibles y sensitivos, elementos tangibles e intangibles de la arquitectura patrimonial arequipeña a partir de una valoración desde la experiencia en el Monasterio de Santa Catalina de Sena.

5. PLANTEAMIENTO DEL MARCO TEÓRICO

Se ha propuesto abordar la arquitectura desde la fenomenología de la experiencia poética como medio para la puesta en evidencia de sus valores sensibles y sensitivos, para dicho fin las bases teóricas y conceptuales tanto como los procedimientos metodológicos no se enmarcan en una sistematización de definiciones, conceptos y metodologías a modo de una sumatoria de los elementos que conforman un fenómeno de modo taxativo, lo que se pretende es la puesta en evidencia de las relaciones formadas como una búsqueda de lo esencial, como un proceso ontológico; dicho esto, **la fenomenología, la ontología y la deconstrucción**, expresan una actitud crítica que guían los cuestionamientos de las estructuras internas y externas de los fenómenos posibilitando un conocimiento y aprendizaje como procesos formativos holísticos.

Respecto a la **deconstrucción**, Derrida (1967) la define como una estrategia que pone énfasis en la puesta en evidencia de las contradicciones de las estructuras internas y externas del logos de un significado propiciando un cuestionamiento crítico de las certezas instauradas, de este modo, la deconstrucción pone en crisis la racionalidad de conceptos ya establecidos para la formación de un entendimiento de la realidad.

Cristina de Peretti (1989) menciona que el mayor atributo de la estrategia derridiana es la de reconciliar dicotomías a través de las operaciones críticas. Dicho esto, De Peretti sostiene que la deconstrucción se presenta como una actitud autocrítica que apertura, a partir del cuestionamiento, distintas perspectivas de la realidad y del ser.

El cuestionamiento de los distintos fenómenos de la realidad, de sus estructuras internas y externas para su entendimiento, nos remite a la pregunta por el origen de las cosas, nos remite a su esencia. La pregunta por la esencia de las cosas y el camino para dicha respuesta es abordada por la **ontología** como un proceso descendente, como un medio para el conocimiento y entendimiento del rasgo esencial de los entes.

Camino (2022) sostiene que la ontología puede ser definida como *una teoría de todos los objetos que se declaran existentes*, una teoría vigente que nos permite aproximarnos a los principios y causas de los entes desde una perspectiva relacional. En suma la ontología trata de dar respuesta a la pregunta de qué es el ente; la ontología estudia todo aquello que hace que un ente sea ente, es decir, estudia el ser del ente.

Heidegger (1927) aborda el ser a partir del concepto de *Dasein* como un *ser-ahí* relacionado a la temporalidad como horizonte en función de la actividad humana, en ese

sentido, se llega al conocimiento de los entes, fenómenos y cosas a partir de la relación con la otredad. De este modo, el ser no es independiente, coexiste en relación a los entes, es decir que el ser es relacional; Heidegger expresa dicha relación existencial y compartida a partir del concepto de *ser-en-el-mundo* como una expresión de la esencia del ente.

La consideración de un ámbito ontológico repercute de manera transversal en las bases conceptuales al poner en evidencia las relaciones esenciales formadas como expresión del ser. Hacer manifiesto las relaciones entabladas con los entes, dar repuesta por los fenómenos de manera holística puede verse expresada en el uso de la fenomenología como método para el estudio de los fenómenos de la realidad.

Husserl (1913), padre de la **fenomenología** como ciencia, propone un estudio de los fenómenos a través de la descripción de sus estructuras esenciales, sentando las bases de la fenomenología trascendental. En *La Idea de la Fenomenología* propone la fenomenología como método para explicar el mundo a partir del concepto del mundo-en-si como una reducción trascendental a partir de reductos intuitivos que nos llevan al conocimiento de las cosas.

Merleau-Ponty (1945) desarrolla una fenomenología a partir de incorporar la experiencia en la comprensión de los fenómenos, en dicho proceso la participación del cuerpo es crucial, ya que a través de nuestra experiencia corporal accedemos a una comprensión del mundo, en *Fenomenología de la Percepción* apuesta por un entendimiento de los fenómenos, un entendimiento del hombre y del mundo en función de la experiencia y percepción del mundo involucrando al cuerpo como unidad ontológica que trata de explicar el mundo *en-sí*.

La incorporación de la experiencia como síntesis en la tradición fenomenológica, posibilita un entendimiento de los fenómenos, la realidad, a través de las relaciones formadas con el mundo como una fuente de conocimiento de carácter consciente que incorpora las dimensiones sensibles que no solo atribuyen un valor subjetivo a los acontecimientos experimentados, sino que apertura una realidad multisensorial y polisémica de carácter intersubjetivo.

Así Bachelard (1957) propone ver a la fenomenología como una descripción de los fenómenos desde *la experiencia en su actualidad*, como una expresión del ser y no como una descripción de los hechos desde una causalidad analítica como una búsqueda de

antecedentes psicológicos, lo que Bachelard propone es comprometer al *ser* a través de una participación íntima que dé respuesta por la esencia ontológica de los fenómenos. El uso y entendimiento de la fenomenología propuesta por Bachelard como experiencia que apela al ser en su actualidad, permite poner énfasis en las relaciones formadas como noción fenoménica contextualizada que nos brinda un conocimiento y entendimiento de las cosas, de los fenómenos, de manera detallada a partir del significado trascendente.

Con relación a la inclusión del significado en la fenomenología, Seamon (2000) apela a un uso de la fenomenología como herramienta para abordar el estudio de fenómenos a partir del significado de las cosas de manera afectiva y no solo simbólica, permitiendo incorporar ámbitos sensibles y sensitivos relacionados a las dimensiones intuitivas y emocionales tanto como una participación activa y consciente del cuerpo.

Fuster (2019) enfatiza el carácter hermenéutico de la fenomenología como método dentro de las investigaciones cualitativas, presentándonos nociones metodológicas para generar interpretaciones de las experiencias vividas posibilitando el acceso a otras ramas de las ciencias incluidas las ciencias sociales.

En relación a la inclusión de la fenomenología como método de estudio dentro de las investigaciones cualitativas, esta ha permitido generar una alternativa frente a las reducciones objetivas, puesto que la fenomenología como método de estudio de los fenómenos tiene la intención de evidenciar los procesos y las relaciones formadas a través de lo experimentado que incluye la subjetividad. El énfasis puesto tanto en las relaciones transversales para dar respuesta a los fenómenos como la inclusión de ámbitos sensibles y sensitivos en los diversos estudios cualitativos, posiciona a la fenomenología como método multidisciplinario, de este modo:

Donohoe (2017) reúne varios estudios que hacen uso de la fenomenología como una herramienta para generar un entendimiento interdisciplinario del *lugar*, en *Place and Phenomenology*, los diversos estudios nos invitan a redescubrir el lugar no solo como un espacio gobernado por condiciones ambientales y materiales, sea este creado por el hombre a partir de su geometrización o de un origen natural, nos introduce a un entendimiento del lugar como lugar existencial enfatizando la importancia de este en la construcción de la identidad y en los distintos procesos formados con el lugar a partir de descripciones fenomenológicas.

Gorgone (2018) propone abordar la naturaleza a partir de interpretar a Bohme que pone un énfasis particular en la experiencia corporal dentro de un contexto natural. Gorgone propone una fenomenología de la naturaleza a través de la atmósfera como núcleo para una concepción de los espacios, lugares, como entrelazos corporales que podemos experimentar.

En esta línea de estudios que entienden el lugar como agente sustancial en la generación de un entendimiento del mundo, de la realidad, y del hombre mismo; Álvarez (2021) propone el uso de la fenomenología para entender el espacio y su dimensión geográfica como un proceso en constante cambio lleno de vida y complejidad. Álvarez introduce en dicho dinamismo la subjetividad como parte crucial en la formación y concepción del espacio, dotándolo de significado, a través de la memoria y los procesos colectivos que caracterizan a la comunidad y a la cultura.

Tanto la ontología como la fenomenología desde sus bases filosóficas y metodológicas expresadas en la pregunta por lo esencial para evidenciar y proponer una estructura, una visión holística de los fenómenos, han contribuido e influenciado en gran medida a la formación de una visión de la **arquitectura** desde aristas no solo cualitativas-cuantitativas. El énfasis de estas corrientes del conocimiento en las relaciones formadas a través de la experiencia permite entender a la arquitectura como fenómeno transitivo, comunicativo y dialógico que expresan la complejidad de los fenómenos en la arquitectura como sistemas dependientes dentro del complejo experiencial.

Respecto a los estudios del espacio en relación a la experiencia desde una perspectiva fenomenológica, Bachelard (1957) propone una mirada del espacio arquitectónico desde la intimidad como una experiencia existencial y disposición afectiva. La comprensión del espacio se enmarca en un ámbito poético, de la imagen poética, desde la experiencia en su actualidad. Si bien se pretende dar respuesta por el fenómeno poético en el espacio y los fenómenos relacionados a este, la respuesta por dicho fenómeno no radica en una descripción causal de estos aludiendo a una racionalidad, Bachelard trata de evidenciar, poner en manifiesto el ser poético como una clara expresión del ser.

Alexander (1979) alude a una cualidad sin nombre presente en *El Modo Intemporal de Construir* como la cualidad capaz de aperturar el espacio arquitectónico, un proceso que extrae el orden desde dimensiones afectivas relacionadas al significado y la memoria, intrínsecas al lenguaje arquitectónico. Este conocimiento se logra a partir de comprender

los distintos acontecimientos desde un actitud consciente y alerta de lo que pasa a nuestro alrededor. Alexander menciona que el lenguaje arquitectónico se manifiesta como una puesta en obra de patrones vivos que presentan dicha cualidad puesto que están estrechamente relacionados a una tradición constructiva compartida por las personas.

Norberg-Schulz (1980) concentra sus estudios abordando el espacio y su relación ontológica en la formación del espacio arquitectónico, menciona que bajo la teoría de espacio existencial, el espacio arquitectónico, la arquitectura, es la concretización de esquemas mentales relacionados a nuestra relación directa con nuestro contexto físico ambiental y cultural ligado al significado como un estar en el mundo. En sus estudios puede verse la influencia de la tradición fenomenológica al buscar una estructura elemental para poder generar posibilidades dentro de la labor arquitectónica que permitan a las personas el desarrollo de sus anhelos y sueños.

Saldarriaga (2002) propone abordar la arquitectura desde la experiencia como una relación entre el espacio, el cuerpo y la sensibilidad. Las reflexiones presentadas a través de la experiencia personal y la conceptualización de estas tratan de reivindicar la subjetividad de lo experimentado al presentarnos las relaciones en la construcción de la imagen del mundo, haciendo patente el rasgo ontológico de la arquitectura asentada en el habitar. Saldarriaga nos brinda una orientación desde su labor como arquitecto a las distintas disquisiciones de la arquitectura como una aproximación a través del valor de la experiencia y de la poética en la arquitectura como puntos de partida para el conocimiento y aprendizaje. Dichas premisas aperturan un entendimiento de la arquitectura desde su experiencia y realidad poética como una clara expresión del ser en el habitar como creador y agente de comercio, como experiencia.

Aparicio (2008) dentro de sus reflexiones como docente plantea aproximarse a la arquitectura a través del cuestionamiento de su propósito, no desde una actitud objetiva totalizante, sino más bien desde una razón mediadora que integre los sentidos, la realidad física y mental.

Pallasmaa (2010) genera una gran contribución dentro del entendimiento de la arquitectura al retomar y dotar a la arquitectura de su carácter ontológico y experiencial como una actitud ética y comprometida con las personas. En palabras de Pallasmaa *“El estudio de la arquitectura desde un punto de vista vivencial y fenomenológico aspira a recuperar y «rememorar» la esencia ontológica de las experiencias arquitectónicas*

fundamentales y primarias.” Pallasmaa ahonda en las problemáticas y en la pérdida del significado en la arquitectura como un elemento clave para dar respuesta por los fenómenos arquitectónicos y evidenciar un entendimiento del mundo como una manera de ver las cosas desde su esencia. Sus reflexiones resultan productivas para un entendimiento de la concepción y el cuestionamiento de nuestra relación formada con el objeto arquitectónico tanto como de la labor arquitectónica.

Holl (2011) comparte la perspectiva fenomenológica de Pallasmaa al abordar la arquitectura a través de la experiencia, en *Cuestiones de Percepción* Holl propone que desde una experiencia consciente del espacio y su análisis reflexivo nos lleva a un entendimiento de los fenómenos percibidos como parte de nuestra relación y existencia produciendo en nosotros una consciencia sensibilizadora como una actitud que genera una resistencia a los mecanismos que banalizan la arquitectura. Holl propone el uso de la perspectiva fenomenológica como un medio para poner en tensión lo empíricamente experimentado con lo racionalmente comprensible rescatando la contingencia y particularidad de lo experimentado.

Pallasmaa (2011) propone abordar la arquitectura bajo el concepto de imagen corpórea que incluye la imagen poética tratando de evidenciar la experiencia arquitectónica como un proceso entre la realidad corporal y el imaginario, puede verse una clara influencia de la fenomenología de Merleau Ponty al entender la experiencia del cuerpo como unidad ontológica. Pallasmaa considera la imagen y la imaginación como un proceso crucial dentro de nuestra percepción del mundo tanto como de la imagen que generamos de este, puesto que a partir de la imaginación podemos generar un entendimiento de la realidad relacionado a experiencias y percepciones que tiene una correlación con lo que pasa en la realidad físico espacial. Al concebir al hombre como unidad mente y cuerpo, Pallasmaa abre un camino para entender la experiencia en la arquitectura como un fundamento para la expresión de una arquitectura que apunte a fomentar el habitar con vitalidad.

Martínez, G. A. (2020) en *Arquitectura como imagen del mundo: Obstáculos, posibilidades, perspectivas* menciona la realidad simbólica de la arquitectura como una capacidad integradora que permite articular visiones arcaicas y novedosas del mundo, visiones que influyen en la concepción de la obra arquitectónica. Así mismo, se hace mención al concepto de *aura* planteado por Walter Benjamin como la esencia de una obra desde su origen que representa una expresión de valor. En ese sentido, el valor de

la arquitectura como realidad simbólica reside en su carácter relacional que no se limita a lo puramente objetual, sino a una realidad que supera aspectos geométricos y medibles para situarse en el imaginario como una entidad que posibilita una relación de intimidad del hombre con su medio.

Relph, E. (2022) expone en *A Pragmatic Sense of place* la necesidad de volver a entrar en contacto con la experiencia del día a día, *la necesidad de volver al mundo del dónde y el cuándo*. La pregunta por el dónde y el cuándo nos lleva a una resignificación de la arquitectura desde la noción de lugar, el lugar al ser concebido como un ente que posee una identidad y carácter propio hace posible la inserción de la idea de sentido de lugar. Al mencionar que cada lugar adquiere una identidad propia, se puede apreciar, reconocer y distinguir un sentido propio, el sentido que corresponde a cada lugar se encuentra ligado estrechamente a la localidad, a la comunidad y a una cultura determinada; bajo esta premisa, se puede precisar que cada lugar es una expresión de lo específico y lo local. *El sentido del lugar es una facultad cinestésica que combina vista, oído, olfato, movimiento, tacto, imaginación, propósito y anticipación.*

Frente a la correspondencia del lugar con su sentido, se identifica el no lugar como un contraste que se ve manifiesto por la estandarización y desconexión con su contexto. Es relevante reconocer tanto el lugar como el no lugar ya que, la presencia de uno o su propia ausencia pueden llegar a brindar alcances significativos para potencializar las cualidades inherentes de cada lugar al reconocer el grado afectivo que se establece con una comunidad determinada. Tanto el lugar como el no lugar existen simultáneamente en una realidad compartida donde el hombre, en una búsqueda de pertenencia, establece una relación profunda con el lugar, dicha relación condiciona el grado de familiaridad que proyecta el hombre hacia el lugar y a su vez se encuentra determinado por la temporalidad y las experiencias vividas.

El sentido de lugar se puede ver manifiesto en el espíritu del lugar, una cualidad particular que le otorga a cada lugar una identidad específica. El espíritu del lugar hace posible reconocer tanto las diferencias como las similitudes entre distintos lugares, el espíritu del lugar se encuentra ligado a la condición físico espacio-temporal como a la vertiente cultural de cada entorno que condicionará su crecimiento o su desvanecimiento.

El espíritu del lugar existe fuera de nosotros, el sentido de lugar reside principalmente dentro de nosotros.

Por otra parte, Relph menciona que el sentido del lugar posee un aspecto práctico que se encuentra expresado en edificios y paisajes. Hasta el siglo XIX dicho aspecto pareciera haber sido un proceso inconsciente en el que las comunidades se construían sin prestar mayor atención a la noción de lugar ya que probablemente no se reconocía su grado de incidencia en la existencia humana. En ese sentido, se guiaron por *una combinación de sensibilidad al lugar, experiencia, necesidad, y tradición*. No obstante, los procesos de industrialización y modernización han minimizado dichas prácticas locales, prácticas que fueron desplazadas por la tecnología, la mecanización y la estandarización. Frente a ello, Relph expone que para mitigar dicha situación lo que se necesita es un “sentido práctico del lugar” que combine, que aúne, *la apreciación de la identidad del lugar con la comprensión de la extensibilidad, y que busque líneas de actuación locales adecuadas para hacer frente a los nuevos retos sociales y medioambientales*.

La relevancia de una perspectiva fenomenológica radica en la inclusión de una mirada unificadora, la pregunta por la **esencia** genera una retroalimentación clave para evidenciar y proponer una estructura, una visión holística del fenómeno en el ámbito arquitectónico; la alusión a un componente relacional propio de los fenómenos de carácter transitivo, comunicativo y dialógico nos permite conciliar dicotomías y ámbitos de estudio en distintos campos del conocimiento. En ese sentido, se puede mencionar y plantear un proceso formativo exploratorio e interpretativo basado en la relaciones con una implicancia ontológica.

Al considerar el carácter subjetivo de la investigación, lo que se pretende con una perspectiva fenomenológica es situarnos en la experiencia misma para la comprensión y el conocimiento de las estructuras relacionales entabladas en el habitar que implica identificar y reconocer elementos, procesos, unidades ontológicas a modo de estructuras dinámicas ligadas a la experiencia en la arquitectura, a una realidad específica en sí misma que nos permitirá captar y hacer evidente los fenómenos y su relación a partir de una lectura holística del hombre y su entorno. En ese sentido, la presente investigación requiere de un proceso participativo que nos permitirá una primera aproximación a los procesos relacionales que se establecen entre el hombre y la arquitectura donde si bien se reconoce una perspectiva subjetiva del entorno se puede llegar a distinguir intersubjetividades que se generan de nuestra condición humana y cultural. De este modo, la perspectiva de la experiencia puede verse reflejada en diversas acotaciones que

pueden ser representadas en fenomenografías que describen y revelan las concepciones espaciales de cada persona como fragmentos de la realidad.

De Matteis, F., Bille, M., Griffero, T., & Jelić, A. (2019) en *Phenomenographies: describing the plurality of atmospheric worlds*, mencionan la relevancia de la fenomenología de las atmósferas al entender que el espacio tiene una carga afectiva y el cuerpo es participe de ello. Para hacer evidente dicha premisa las fenomenografías se inscriben como descripciones que expresan la inmersión del cuerpo en el espacio, expresan fragmentos del espacio vivido, expresan el sentir en un entorno determinado. Los fragmentos representan el carácter de una atmósfera determinada, por lo tanto cada atmósfera tiene distintos *modos de descripción*; las atmósferas que se producen por el sonido requieren de un diferente modo de descripción que de las atmósferas producidas por la vista; un *enfoque fenomenográfico puede proporcionar diferentes formas de acceder a la realidad*. En ese sentido, las fenomenografías se pueden considerar como exploraciones de la realidad a modo de descripciones que narran fragmentos del espacio vivido asociados a una condicionante humana y cultural.

El entendimiento de la arquitectura a través de herramientas que pongan énfasis en una actitud crítica resulta elemental para la formulación de una estrategia en el ámbito del quehacer arquitectónico. Respecto a este último, la relación ejercida entre la realidad proyectada y el proceso creativo en la arquitectura merece una revisión de sus bases en términos ontológicos para evidenciar y cuestionar el fin último de la arquitectura.

Si bien la fenomenología se plantea dentro del marco teórico como postura filosófica y como metodología, la presente investigación se enmarca en 4 directrices conceptuales como ámbitos de la investigación: **poética, experiencia, habitar y patrimonio:**

5.1. POÉTICA

Octavio Paz (1956) aborda el fenómeno poético a través de la poesía, sus indagaciones sobre esta lo llevan a preguntarse por la creación poética, Paz pretende aproximarse a esta interrogante a partir de la experiencia poética entendiéndola como un complejo experiencial y emocional que penetra directamente en nuestra consciencia. Esta forma de entender el fenómeno poético, la experiencia poética, está estrechamente relacionada al entendimiento que Jorge Luis Borges tenía acerca de la realidad poética como un acto de *comercio* con el mundo.

Bachelard (1957) plantea un entendimiento de la poética desde la experiencia en su actualidad, dicha experiencia relaciona estructuras que van más allá de los aspectos físicos cuantitativos, permitiendo que el fenómeno poético no se vea reducido solo a un objeto de análisis. En *Poética del Espacio* Bachelard aborda el espacio arquitectónico desde una realidad **poética** que implica un entendimiento del habitar como expresión misma de la poética a partir de lo experimentado como experiencia de significado existencial, en ese sentido, el fenómeno poético puede interpelar el ser.

Amann (2018) aborda la poética a partir del término *poiesis* como proceso y producto, como creación, en el que intervienen estructuras físicas y mentales que a través de una actitud crítica y consciente pueden generar una expresión sinérgica entre sus estructuras transitivas, dilógicas y comunicativas, externas e internas. De este modo, propone entender la poética desde una actitud crítica como instrumento para el proyecto arquitectónico, un entendimiento holístico propiciado por una estrategia que evidencia el carácter dialógico de las relaciones formadas y expresadas en el habitar cotidiano.

5.2. HABITAR

Respecto al entendimiento del habitar debiera ser entendido como un proceso relacional complejo que no se reduce a la ocupación funcional del espacio, el habitar comprende las dinámicas ontológicas, afectivas que establece el hombre con el mundo. Como parte de un proceso superlativo, la comprensión del habitar conlleva una búsqueda por el *ser* de las cosas, noción base que nos llevará tanto al reconocimiento y entendimiento de los aspectos existenciales del hombre como de las estructuras del entorno para entender y evidenciar las relaciones formadas en el ámbito de la experiencia en la arquitectura. Sobre esta premisa, las contribuciones de Heidegger brindan la oportunidad de generar un entendimiento holístico de la arquitectura desde un ámbito existencial-afectivo de relaciones basadas en la esencia de las cosas frente a la concepción pragmática-utilitarista de la obra arquitectónica que ha generado un debilitamiento de las capacidades sensibles y sensitivas de las personas.

Martín Heidegger (1984) en su conferencia *Construir, Habitar, Pensar* sienta una mirada reflexiva a la arquitectura al otorgar una visión “más humana” sobre las

edificaciones en función del *construir*. El **habitar** se despliega en el construir que cuida, *cultiva las cosas que crecen* y el construir que erige edificios. Así mismo, en *Ser y tiempo* (1927) introduce la noción de *Dasein* y *ser-en-el-mundo* como ideas primarias para la comprensión del rasgo ontológico del hombre en el mundo: un ente existencial y espacial.

Christian Norberg-Schulz (1971) retoma la noción existencial de Heidegger en su construcción teórica de la arquitectura. De este modo, contribuye a la noción de espacio desde el **espacio existencial** al concebirlo como una dimensión de la existencia humana. Dicha concepción se verá reforzada al complementarla con la idea de lugar, centro y región comprendidos en la teoría del Genius Loci (1979) para la *recualificación de una arquitectura contemporánea que ha degenerado en objeto de consumo*.

Juhani Pallasmaa en su producción teórica incluye e integra las cualidades existenciales y significativas de la obra arquitectónica desde una visión integral que comprende el ámbito emocional y racional de la arquitectura. En *Habitar* (2016) establece la incidencia de la arquitectura en la existencia humana al considerar la dimensión espacio-temporal de la obra arquitectónica en la construcción de la existencia y de la identidad. Como parte de su visión poética sobre la arquitectura incluye también la idea de imagen poética, así como las nociones de arraigo, identidad y arte que complementan las bases teóricas de la presente investigación.

Alberto Saldarriaga (2002) dirige sus reflexiones en la misma línea existencial que los arquitectos mencionados previamente al concebir al habitar como una facultad propia del hombre y su experiencia con el entorno como un hecho relacional en la que involucra su facultad corporal, mental y cultural. Así mismo distingue los grados de experiencia que se generan en el encuentro con la obra arquitectónica, una superficial y una consciente, siendo esta última la que influye en la estructuración de la imagen del mundo.

5.3. EXPERIENCIA

Dewey (1938) aborda la experiencia como un fenómeno crucial en el aprendizaje, Dewey sostiene que el aprendizaje experiencial requiere de un proceso de reflexión sobre la experimentado involucrando una participación activa del sujeto y su contexto en el desarrollo de la práctica aprendida. De este modo, la experiencia

consciente produce una respuesta de comprensión y por ende de interpretación del mundo.

Merleau-Ponty (1945) entiende la experiencia como un fenómeno mediador, Ponty considera indispensable la participación de la corporalidad dentro del complejo experiencial ya que el cuerpo a través de las percepciones y sentidos nos brindan una experiencia del mundo como imagen corpórea, un proceso sinérgico en el que participa el cuerpo y la mente como unidad ontológica.

Pallasmaa (2011) concuerda con Merleau-Ponty al sostener que el fenómeno experiencial no es aislado, la experiencia es un fenómeno complejo lleno de procesos y sistemas ocurriendo simultáneamente que nos permiten entender, reinterpretar reconstruir, y construir realidades. El mundo experimentado es un fenómeno heterogéneo que reclama una participación abierta de la realidad material como inmaterial, interior y exterior que contribuye a la formación tanto de la imagen del mundo como la del yo. De este modo, el conocimiento de los fenómenos a través de la experiencia, una experiencia que compromete al ser humano y su sensibilidad consciente, integra la crítica racional de la experiencia tanto como las emociones, posibilitando la organización teórica de la experiencia expresada en un sistema general que no se limite a una descripción superficial de los eventos y acontecimientos.

5.4. PATRIMONIO

Las diversas acepciones sobre el patrimonio han generado distintos enfoques en su concepción situándolo habitualmente como un elemento del pasado que debiera conservarse. Frente a concepciones cerradas y estáticas, una visión sinérgica e integral sobre el patrimonio nos permite el entendimiento del carácter relacional, generacional y dinámico que posee al concebirlo como un elemento vivo que se transmite y se reconstruye constantemente, un elemento que trasciende la dimensión espacio-temporal para situarse en el imaginario colectivo como un obra corporeizada en la que se depositan sueños, memorias, vivencias y fortalece a su vez nuestro sentido de identidad y pertenencia. El entendimiento del patrimonio a partir de una visión integral, en la que se articula sus cualidades tanto objetivas como subjetivas, constituye la base inicial para una valoración del patrimonio desde una dimensión sensible-sensitiva.

François Choay (1992) en *Alegoría del Patrimonio*, desarrolla y complementa el significado de patrimonio desde un estudio histórico de la obra patrimonial construida a partir del término “monumento”. De este modo, distingue el monumento del monumento histórico como una entidad que evoca la memoria, que tiene reverberaciones en el imaginario del hombre y guarda una relación intrínseca con su existencia al otorgar calma, seguridad y tranquilidad frente al devenir. Así mismo reconoce y analiza los principios básicos de conservación y restauración que forman parte de una visión crítica para una concepción generacional y dinámica de la obra patrimonial.

Jose Ortega y Gasset (1966) complementa la idea de *historia* desde la racionalidad como parte de una doble condición del pensamiento, de este modo, introduce las nociones de *razón vital* y *razón histórica* a modo de una genealogía como una búsqueda crítica del pasado que se cuestiona por el presente expresado en una narrativa vital; una búsqueda que involucra pasado y presente. Del mismo modo, Heidegger (1953) contribuye a la idea de historia a partir de su doble condición histórica, condición que puede generar el entendimiento que la historia no solo hace referencia al pasado, lo acontecido tiene efectos en el presente. Dicho entendimiento posibilita la inclusión de la noción de *transmisión* al considerar la *continuidad* y la construcción constante de la historia. En ese sentido, se puede considerar al patrimonio como un *elemento de historia vital*.

Umberto Eco (1975) en *Tratado de Semiótica General* expone el concepto de cultura como un hecho relacional que comprende procesos de transmisión, comunicación. Así mismo complementa la noción de cultura al mencionar que todo acto cultural se encuentra ligado a un proceso de significación.

Sigfried Giedion (1944) por su parte, refuerza la concepción generacional del patrimonio al considerar la continuidad de la obra arquitectónica como un elemento dinámico que forma parte de un proceso mayor, esta concepción permite entender que la obra arquitectónica no es un elemento aislado en el devenir histórico, toda obra acontece en relación con algo que la precede.

Ilan Vit Suzan (2017) en *La revaloración del patrimonio arquitectónico. Una mirada holística a sus componentes tangibles e intangibles*, realiza un análisis cualitativo y plantea un método analítico expresado en inventarios de tres obras patrimoniales (el

Panteón Romano, La Pirámide del Sol, La Alhambra) para una nueva valoración del patrimonio desde sus cualidades intangibles-subjetivas y evidenciar el valor significativo del patrimonio. Así mismo realiza una crítica a la noción convencional de conservación a partir de un *involucramiento holístico con el patrimonio* que requiere de un retorno a la historia y de un proceso participativo. Para dicho proceso metodológico propone dos inventarios (denotación y connotación) desde una perspectiva fenomenológica que incluye datos sensoriales y racionales.

6. ALCANCES

- ✓ Generar una valoración de la arquitectura desde una perspectiva fenomenológica.
- ✓ Esta investigación pretende desarrollar las bases conceptuales para una aproximación al entendimiento de la manifestación del fenómeno poético en la arquitectura.
- ✓ Incentivar la construcción del significado y contenido en la obra arquitectónica.
- ✓ Se pretende reconciliar las dicotomías objetividad-subjetividad, razón-emoción, cuerpo-mente presentes en la concepción y proyección de la obra arquitectónica, alcanzando de este modo una visión holística.
- ✓ Mitigar la visión pragmática de la arquitectura que causa una deshumanización de la obra arquitectónica a través de la puesta en valor, reconsideración, resignificación de los aspectos tangibles e intangibles de la arquitectura patrimonial arequipeña.
- ✓ Llenar vacíos y dudas en la teoría arquitectónica.
- ✓ La formulación de una propuesta integral de estudio para evidenciar el valor del fenómeno poético en la arquitectura patrimonial arequipeña.
- ✓ Evidenciar la particularidad de la obra patrimonial arequipeña a partir de su rasgo significativo trascendente que reposa en un lenguaje propio.

7. LIMITACIONES

- ✓ Esta tesis no pretende abordar aspectos de la problemática del patrimonio en los ámbitos normativos, económico y de gestión.
- ✓ Pertenencia de los predios de análisis a terceros o al sector privado negándonos el acceso.
- ✓ La inaccesibilidad de algunos lugares de estudio por su degradación física.
- ✓ Desinterés de la entidad pública y de no apoyar esta tesis.

8. PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO

La investigación se llevará a cabo a través de un estudio ontológico de la experiencia poética en la arquitectura basada en una fenomenología del fenómeno poético de la obra arquitectónica y de la obra arquitectónica patrimonial. Dicho estudio consta de dos partes, una primera parte teórica: investigación teórico-conceptual y una segunda parte propositiva-aplicativa: investigación teórico-práctica.

La primera parte teórico-conceptual tiene como objetivo sentar las bases conceptuales para el entendimiento del valor del fenómeno poético en la arquitectura como punto de partida para una manera de pensar, sentir y hacer arquitectura. Esta primera parte consta de tres niveles cuya estructura interna es relacional y transitiva entre cada etapa conceptual.

En el primer capítulo, “*Anatomía de ejes temáticos*”, se plantean los ejes temáticos de la investigación: *habitar, poética, experiencia y patrimonio* para un entendimiento holístico de la experiencia poética a partir de la estrategia deconstructiva de Jacques Derrida, una ampliación conceptual que permitirá evidenciar el carácter relacional-sinérgico de cada eje temático. La ampliación conceptual permitirá un acercamiento gradual a la pregunta por el *qué* de cada eje temático, siendo el punto de partida para el planteamiento de un norte conceptual que nos brinde las herramientas necesarias para una estructuración ontológica del fenómeno poético en el ámbito de la arquitectura en función de la *experiencia poética*.

El segundo capítulo, “*Interrelación de ejes temáticos*”, se basa en una estructuración ontológica del fenómeno poético bajo un enfoque fenomenológico, una estructura que pretende abordar y hacer evidente la esencia del fenómeno poético en función de tres escalas de relación: **el fenómeno poético en el habitar, el fenómeno poético en la arquitectura y el fenómeno poético en el patrimonio arquitectónico**. Se pretende

generar una comprensión del fenómeno poético y de los procesos transversales que dicho fenómeno conlleva a partir de establecer y evidenciar las relaciones existentes entre los ejes temáticos.

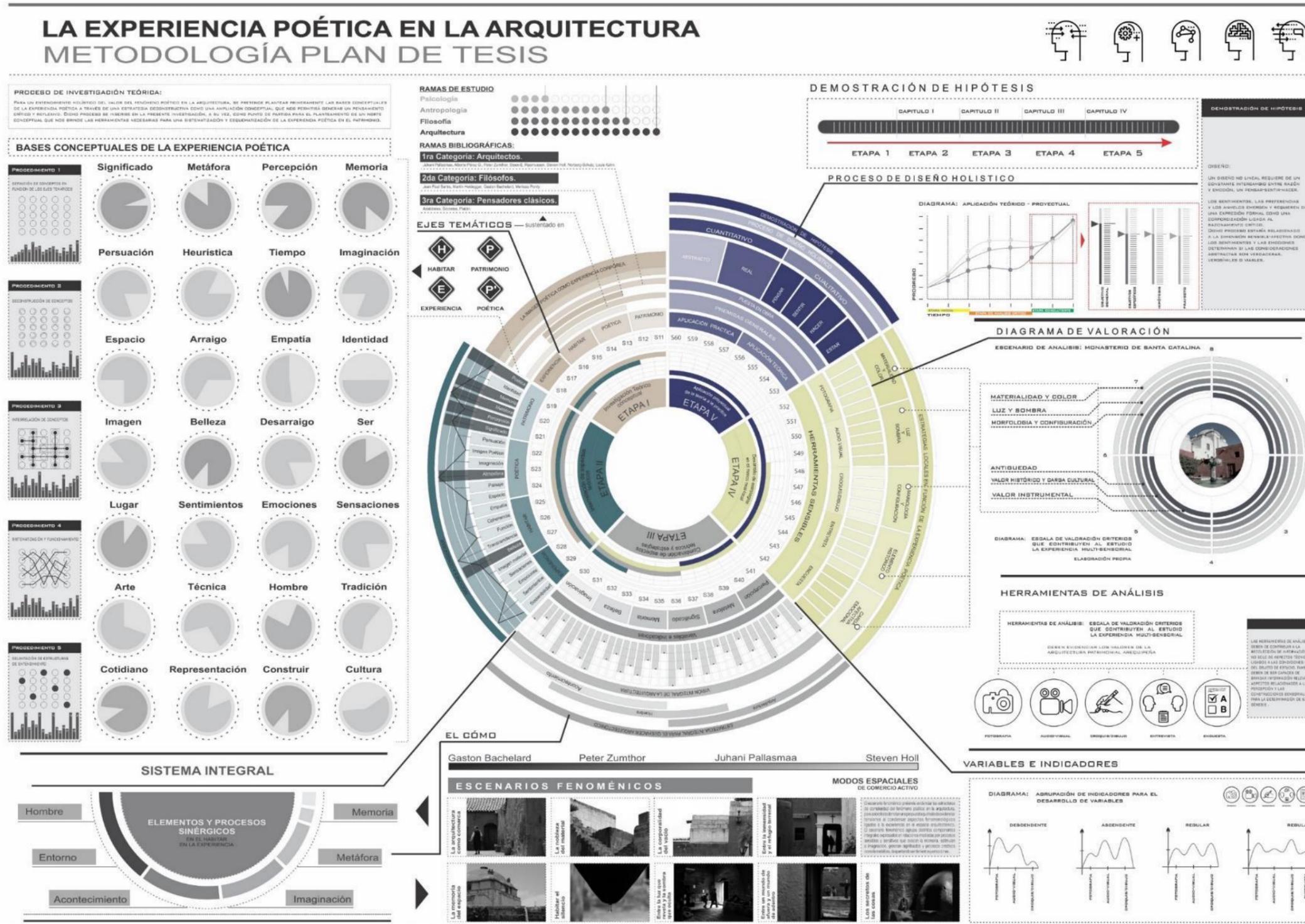
En el tercer capítulo, **“Hacia una poética en la arquitectura”**, se propone la formación de una intencionalidad para el quehacer arquitectónico que reside en una propuesta integral a través de una sistematización de los elementos conceptuales involucrados en el primer nivel (ejes temáticos) tanto como en el segundo nivel (manifestación del fenómeno poético); dicha etapa comprende la formulación de herramientas para la aprehensión del fenómeno poético.

La segunda parte teórico-práctica tiene como objetivo hacer evidente el valor del fenómeno poético en la arquitectura como una alternativa de carácter integral para el quehacer arquitectónico a través de un estudio fenomenológico del Monasterio de Santa Catalina de Sena (como objeto de estudio).

En el cuarto capítulo, **“La experiencia poética en la arquitectura patrimonial arequipeña”**, se realizará el estudio y valoración del Monasterio de Santa Catalina de Sena de Arequipa en función de la experiencia poética. Se pretende hacer evidente el fenómeno poético en el espacio y desde el espacio poético patrimonial a través de un reconocimiento sensible a partir de la aplicación de las distintas herramientas formuladas para la identificación y puesta en evidencia de los valores de la arquitectura patrimonial arequipeña y un entendimiento sensible y sensitivo de la arquitectura.

Figura 2

Procedimiento Metodológico



Nota. Representación gráfica de procedimiento metodológico. Elaboración propia.



PARTE PRIMERA:
INVESTIGACIÓN TEÓRICO - CONCEPTUAL



*“El conocimiento de lo real es una luz que siempre proyecta alguna sombra.
Jamás es inmediata y plena. Las revelaciones de lo real son siempre recurrentes.
Lo real no es jamás “lo que podría creerse”, sino siempre lo que debiera haberse
pensado.”*

Gaston Bachelard, 1938

- *La formación del espíritu científico.*

Es objetivo de este primer capítulo plantear los temas capitales que pretenden aproximarnos al valor de la experiencia poética en la arquitectura y el porqué de su consideración como base hacia una forma de pensar, sentir y hacer arquitectura. En ese sentido, se plantean cuatro ejes temáticos: ***poética, habitar, experiencia y patrimonio*** para la formación de un entendimiento holístico, un pensamiento crítico sobre la naturaleza de cada fenómeno desde la estrategia deconstructiva como una ampliación conceptual. La estrategia deconstructiva tiene como finalidad generar un pensamiento crítico y punto de partida para un entendimiento gradual de los procesos y fenómenos a través del cuestionamiento de las estructuras internas y externas de cada eje temático. De este modo, la estrategia deconstructiva posibilita un estudio transversal entre distintas disciplinas relacionadas a la arquitectura, representando la oportunidad de identificar puntos en común en la estructura general de cada eje. La ampliación conceptual permitirá un acercamiento gradual a la pregunta por el ***qué*** de cada eje temático, siendo el punto de partida para el planteamiento de un norte conceptual que nos brinde las herramientas necesarias para una estructuración ontológica del fenómeno poético en el ámbito de la arquitectura en función de la ***experiencia poética***.

SOBRE LA DECONSTRUCCIÓN DE JACQUES DERRIDA

“La deconstrucción no es solo -como su nombre pareciera indicar- la técnica de una «construcción trastocada», puesto que es capaz de concebir, por sí misma, la idea de construcción. Se podría decir que no hay nada más arquitectónico y al mismo tiempo nada menos arquitectónico que la deconstrucción.”

Jacques Derrida, 1986

- Architetture ove il Desiderio puo abitare. Entrevista de Eva Meyer.

Para Jacques Derrida la tarea deconstructiva no opera solo en el quehacer filosófico, también opera en los distintos ámbitos del pensamiento, puesto que, el pensamiento está en constante cambio y expuesto a mejoras, generando una amplia variedad de posibilidades en la comprensión de la realidad, así como la posibilidad de brindar un entendimiento a través del cuestionamiento constante de las estructuras conceptuales de las que somos agentes de comercio. Derrida plantea la *deconstrucción* como una *estrategia* que posibilita la demolición de certezas instauradas como verdades absolutas amparadas en un confort característico de nuestra contemporaneidad. Con base en lo anterior, se puede decir que la deconstrucción cuestiona y problematiza la forma en la que la racionalidad funciona.

Esta estrategia, que a través del desmontaje de las estructuras internas, de todo aquello instaurado, genera una *de-sedimentación* poniendo en evidencia sus contradicciones para luego ser invertidas; la deconstrucción pone en evidencia la inestabilidad de los argumentos construidos a través de la inversión jerárquica que consiste en mostrar uno de los términos de una oposición (que depende íntimamente del término que se rechaza) para luego ser reconstruido a través de operaciones críticas en función del significado. Este *equilibrio inestable* entre las estructuras internas y externas dota a la deconstrucción de un carácter autocrítico con la intención de generar un pensamiento que no descansa

en lo *familiar* (De Peretti, 1989). Derrida sostiene que la tradición filosófica se ha instaurado con violencia silenciosa a través de la historia como discurso racional, *logos*, estrechamente relacionado con la voz, *foné*, ya que esta expresa su sentido. Esta primacía de la razón, en la construcción del significado (*logocentrismo*) ha alcanzado un lugar privilegiado gracias a la voz (*fonocentrismo*). Esta jerarquización ha generado un sistema de dicotomías, oposiciones donde el término privilegiado es aquel que presenta un grado de racionalidad y el relegado una pérdida de esta. Este rechazo del significante *exterior*, *sensible*, *espacial* ha generado la necesidad de buscar una verdad a través de un significado puro que no necesite del cuerpo. Este proceso denota un acto de violencia en la construcción del significado y por ende una incompleta comprensión de los fenómenos, en cuyo caso la solución más conveniente es la reducción a lo familiar, de modo que no se cuestiona una estructura interna, causando y manteniendo la creación de ficciones (De Peretti, 1989).

En *De la Gramatología* (1967), Derrida plantea que no es posible pensar una realidad desprovista del abordaje lingüístico del ser humano que involucre un significado. Todo significado oral o escrito está sujeto a un ordenamiento de la realidad: “*Y la convención primera, la que se vincularía con el orden de la significación natural y universal, se produciría como lenguaje hablado. El lenguaje escrito fijaría convenciones que ligan entre si otras convenciones.*” (pág. 17) Este proceso dinámico en la construcción del significado a lo largo del tiempo genera una superposición de significados, una sedimentación, este proceso acepta y depura significados en función de la generación de una estructura jerárquica. Frente a este fenómeno, la deconstrucción se centra en poner en evidencia las otras perspectivas posibles, a través de una de-sedimentación, una *genealogía* que se pregunta sobre aquellas posibilidades relegadas ante una afirmación instaurada como verdadera, pero como advierte Derrida, “*La necesidad de referirse críticamente a las estructuras internas del saber logocéntrico es imprescindible, sin olvidar tampoco que no se escapa a la influencia de una estructura por el simple hecho de negarla (...)*” (De Peretti, 1989, pág. 124) Hay que precisar que la deconstrucción no se puede reducir a una simple negación ni a una sustitución que tenga como objetivo soslayar por conveniencia, para Derrida esto equivaldría a un acto de violencia en contra del carácter crítico de la deconstrucción y sobre todo contra la esencia misma de la filosofía. De este modo la estrategia “*Exige que la deconstrucción no se reduzca a una simple alternativa de lo interior y lo exterior, que no opere nunca en un solo terreno y*

que, a la simplicidad del gesto crítico de la destrucción, de la inversión, oponga el desdoblamiento del mismo.” (De Peretti, 1989, pág. 128)

Con base en lo anterior, la tarea deconstructiva denota un arduo proceso en el desmontaje de dogmas en la tradición filosófica y por consiguiente en el pensamiento, ya que este cumple una función en la comprensión de la realidad; la *estrategia derridiana* no busca la verdad absoluta como fin último, puesto que esta es una construcción social, una convención, una búsqueda de seguridad para no sentirse arrojados en el tedio de su búsqueda, que a través del lenguaje y de un uso temporal se instauran por convención, se normalizan llegando a convertirse en conceptos canónicos libres de cuestionamientos, pero es, sin duda, la pasividad del pensamiento una consecuencia de esta búsqueda de seguridad, de lo *familiar*, cuya causa es la no práctica del cuestionamiento de lo dogmático. De este modo, la estrategia derridiana se presenta como una resistencia crítica frente al saber *logofonocéntrico*, una liberación de sistemas, posibilidad de perspectivas, pero sobre todo una deconstrucción de la realidad y del ser:

“(...) el olvido del Ser, en última instancia, se manifiesta asimismo como olvido de las condiciones del propio ser del hombre.” (De Peretti, 1989, pág. 28)

Figura 3

La Deconstrucción Avant et Après la Lettre



Nota. Derrida plantea la *deconstrucción* como una *estrategia* que posibilita la demolición de certezas instauradas como verdades absolutas amparadas en un confort característico de nuestra contemporaneidad. *Borges con Derrida en el depto. de Maipú 944, 6° piso, Buenos Aires* [fotografía], por Isaac Behar, 1985, tomado de, *Borges todo el año*, blog, 2016 (<https://borestodoelano.blogspot.com/2016/05/emir-rodriguez-monegal-borges-de-man.html>).

1. ANATOMÍA DE EJES TEMÁTICOS

1.1. LA POÉTICA COMO PUNTO DE PARTIDA

“Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior.”

Octavio Paz, 1956

-El arco y la lira.

En los siguientes apartados se desarrollarán diversos conceptos en función del fenómeno poético a través de la estrategia derridiana. La instalación de algo como verdadero no supone su verdad en sí misma, sino una estructura conceptual en el que el sentido de lo verdadero instaurado se ha formado en el tiempo. Con base en lo anterior, no se pretende generar un sentido definitivo ni reducir los aspectos teóricos a estructuras cerradas, ni apelar a un sentido nostálgico o romántico de los aspectos teóricos de la poética. La deconstrucción nos proporcionara el camino para alcanzar un entendimiento de la poética y un desarrollo conceptual en relación con las artes, incluida la relación que guarda con la arquitectura.

Hacerse responsable del entendimiento de los fenómenos para plantear un norte será tarea de este capítulo en cuanto a la resignificación de la poética y la arquitectura, no desde una postura donde la simplificación de la definición conceptual da por aceptada la noción sobre poética dominada por el colectivo social, sino como una propuesta cambiante autocrítica que no descansa en lo *familiar*, un trabajo de investigación interdisciplinar al pasar de la estructura interna del fenómeno a una externa que se somete a redefinirse en este intercambio de perspectivas.

Entender la poética de manera sinérgica como una acción conjunta de los procesos, estructuras y sistemas será motivo de este apartado, puesto que toda deconstrucción supone una construcción en sí misma, es tomar en cuenta acepciones que fueron relegadas al creer que no tenían alguna relación, donde la síntesis conceptual será la herramienta para evidenciar las estructuras de los fenómenos con relación a la poética para poder hallar las semejanzas y el grado de relación entre ellas.

1.1.1. LA POÉTICA: PARADIGMAS Y DICOTOMÍAS

En nuestros días la concepción sobre poética está estrechamente relacionada a la pintura, música, literatura, escultura, a “el arte” en general. En nuestro mundo contemporáneo el término *poética* ha extendido su significado a través de una infinidad de medios, pero es en el ámbito literario donde se produce la asociación con mayor rigor en las personas. El entendimiento de la poética que está inscrita en las personas se basa en la definición con la que se la asocia: Pertenciente o relativo a la poesía, que manifiesta o expresa en alto grado las cualidades propias de la poesía, en especial las de la lírica.⁴ Es a través de esta definición y otras similares que circunscriben a la poética solamente en su connotación literaria a través del término “poesía”. Esta comprensión sobre la poética queda limitada e incompleta respecto a los procesos que involucran su manifestación.

Si bien la poesía denota una comprensión de las cosas a un nivel en el que involucramos las emociones y sentimientos para la expresión de un actuar o sentir de un fenómeno que tiene en su hacer un medio escrito y auditivo, se debe tener en cuenta que la poética refiere a una relación sinérgica que se vale de estos medios y muchos otros para su manifestación. Circunscribir a la poética solo en su definición como disciplina literaria siempre nos brindará un entendimiento parcializado de la poética. La comprensión de la poética solo en el ámbito literario no solo reduce su entendimiento sino también limita la aproximación a otros ámbitos y disciplinas. Esta problemática que se asienta en la crisis del significado es parte del entendimiento sobre la poética, sumada a una polaridad de paradigmas como el paradigma de la razón que desplaza a la emoción y el de la materialidad que desplaza al imaginario, tan polarizados e instaurados en nuestro medio que contribuyen a un desconocimiento de la relevancia de la poética. Estos paradigmas se amplifican en nuestro mundo contemporáneo caracterizado por los procesos de industrialización, globalización y un desarrollo de los medios de comunicación masivos que han generado un entendimiento de la realidad basados en imágenes de consumo, en lo efímero y banal que se mencionó con anterioridad. Este mundo globalizado en el que el pensamiento racional ha tenido un rol predominante por tener un carácter práctico en el día a

⁴ Diccionario de la real lengua española, edición del tricentenario, actualización 2017.

día, ha generado una dicotomía no solo sobre el entendimiento de la poética, sino también sobre cómo nos concebimos en cuanto a seres que somos en este mundo. Dichas dicotomías nos alejan del entender poético y mucho más aún de su vivencia, nos aleja de generar una visión holística en cuanto a los procesos que estructuran el hacer poético y nos aleja de las experiencias que nos brindan un entender de la realidad. Incluso en la poesía al poseer un carácter emocional donde los sentimientos son participes, es relegada a planos posteriores al no poseer un sentido práctico según el paradigma del pensamiento racional pragmático. Pero la poesía es más que una “manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa”⁵, es un medio para manifestar la relación que se da con el mundo, es una realidad emocional a base de experiencias en el mundo, la poesía expresa una verdad, una realidad poética de carácter corpóreo.

Jorge Luis Borges señala como se produce esta realidad poética:

El sabor de la manzana (...) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta, análogamente (...) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el thrill, la modificación física que suscita cada lectura. (Pallasmaa, 2012, pág. 14)

Se puede establecer que la poética tiene su manifestación en el comercio, es decir, la relación generada entre el objeto y la persona tiene una existencia dual entre la realidad física y lo real imaginario, así para Pallasmaa (2014) “La imagen poética es una entidad vivencial imaginaria específica que tiene una identidad, una anatomía y una esencia cohesivas.” (pág. 118)

Se debe tener en consideración a la poética más allá de la connotación que el colectivo social le atribuye solo circunscrita en el género literario, y reconciliar las dicotomías en función de un sentido holístico sobre el entendimiento de las cosas. Hay que entender que la poética contiene un carácter corpóreo directamente relacionado con la experiencia y la creación de una realidad en la que son participes la emoción, la imaginación y la memoria.

⁵ Diccionario de la real lengua española, edición del tricentenario, actualización 2017.

Figura 4

La Poesía en Nuestro Tiempo



Nota. La poesía como manifestación poética pone en evidencia nuestra relación con el mundo como un *comercio*, como una existencia dual entre la realidad física y lo real imaginario; la poesía expresa una verdad, una realidad poética con el mundo a través del tiempo como la aprehensión del instante según Borges. *Jorge Luis Borges, Octavio Paz y Salvador Elizondo en la capilla del Palacio de Minería* [fotografía], por Paulina Lavista, 1981, tomado de, *El País*, 2012 (www.elpais.com/cultura/2012/08/22/album/1345589003_872681.html#foto_gal_6).

1.1.1.1. ESTÉTICA Y DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE

La estética es la rama de la filosofía que busca dar respuesta por lo bello, en lo que respecta a su función y por ende a su definición; la tarea de la estética como una racionalización de lo bello, una explicación, ha generado distintas connotaciones, valoraciones, que a lo largo de los procesos históricos y culturales han ido cambiando. Reducir la belleza a una categoría estética, pese a que son necesarias para generar un punto de referencia, no puede ser el fin último. La tarea de la filosofía a través de la estética radica en un análisis en la generación de relaciones lógicas para definir lo bello hasta agotarlas, y en consecuencia alcanzar los límites de la razón y terminar en los aspectos irracionales de esta, como menciona José Ortega y Gasset (1966): “*En la razón misma encontraremos, pues, un abismo de irracionalidad.*” (pág. 274) La experiencia estética no se puede reducir a una respuesta mecánica, a un estímulo, fuese este físico o emocional, puesto que, la realidad posee múltiples aristas; lo que se entiende por realidad termina siendo una interpretación más. Las categorías estéticas se ven superadas en cuanto a la creatividad misma. Es en esta condición de creatividad de carácter humano en la que el arte se manifiesta, en el acto mismo de vivirlo. La experiencia estética se ve manifiesta en la característica de lo humano como un intento de hacer lo *inefable* algo *inteligible*.

“*En vez de ser la idea instrumento con que pensamos un objeto, la hacemos a ella objeto y término de nuestro pensamiento.*” (Ortega y Gasset J. , 1966, pág. 363) La reducción a objetos de análisis en cuyo desarrollo se evidencian las relaciones lógicas formadas para dar respuesta racional a la realidad, denotarían la reducción de lo cotidiano a categorías, en oposición Ortega y Gasset (1966) propone ir más allá de lo humano, de lo real a lo imaginario, ya que “*Lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo.*” (pág. 375)

En ese sentido, hacer de la estética una idealización de lo real sería un extremo en el que sería necesario invertirlo, *desrealizar*, *deshumanizar*. El proceso no va de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno y subjetivo. De este modo, Ortega y Gasset llama *deshumanización* a la des-interpretación

tradicional de las realidades. Una definición en la que la estética es muchas veces encasillada en una connotación superflua a causa de idealizar la realidad.

El arte era trascendente en un doble sentido. Lo era por su tema, que solía consistir en los más graves problemas de la humanidad, y lo era por sí mismo, como potencia humana que prestaba justificación y dignidad a la especie. (Ortega y Gasset J. , 1966, pág. 383)

Figura 5

Desrealizar la Realidad



Nota. “Lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo.” *Guernica*, óleo sobre lienzo, 349.3 x 776.6 cm. por Pablo Picasso, 1937, tomado de, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España (www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica).

1.1.2. LA POÉTICA UN ACTO DE CREACIÓN

Aristóteles introduce el término *poética* (poietike) en su obra *Ars Poetica* (s. IV a. C.) la *poética* como término que alude a “el arte” de hacer poesía (poiēsis). En su obra Aristóteles plantea una serie de postulados para la realización de poesía, en sus múltiples escritos redacta los principios con los que la buena poesía debe ser realizada. Aristóteles también menciona la relación de la poesía con otras artes que contienen en ellas un carácter poético. *Ars Poetica* desarrolla y entabla las relaciones y fundamentos para su entendimiento y realización a través de un sentido estético. Para Aristóteles la poética va más allá de la redacción de principios, puesto que, la poética es un arte, la poética es a la vez teoría y práctica, producto y producción, es creación.

La *Poiesis* en su definición etimológica, Poiēsis del griego ποιήσις, poiēsis, que significa “creación” o “producción”, derivado de ποιέω, “hacer” o “crear” (Amann, 2015) se refiere y alude a todo proceso creativo como también al producto de este. En ese sentido, la definición de “creación” de Platón es la que puede brindarnos un acercamiento al término *poiesis* como creación. Según explica Platón en *El banquete* (1985):

Sabes que el concepto de creación es algo muy amplio, ya que ciertamente todo lo que es causa de que algo, sea lo que sea, pase del no ser al ser es “creación”, de suerte que todas las actividades que entran en la esfera de todas las artes son creaciones y los artesanos de éstas, creadores o poetas. (pág. 87)

Es con esta definición que plantea Platón que se puede lograr una comprensión más amplia del significado de poética. La palabra *poiesis*, como se menciona, manifiesta una relación estrecha entre el creador y su obra, es en esta relación que la poética se hace presente como expresión del *ser* en un constante intercambio que involucra la capacidad y sensibilidad de expresar un “sentir”, una expresión de su encuentro con el mundo que se vale de una infinidad de medios para manifestarse. Esta relación de creador y obra, desde el campo de las artes, genera una aproximación al entendimiento de la poética como un proceso, un *hacer*, de estructuras físicas y mentales sobre un objeto.

Este proceso que media entre lo racional y lo emocional presenta una retroalimentación (un ida y venida en la toma de decisiones) que da lugar a la materialización de la idea concebida donde la técnica permitirá su desarrollo material, pero es la voluntad del autor la que le confiará de sentido. En este proceso se presentan ideas que toman forma a partir de las decisiones al afrontar la creación generando alternativas, ideas que a través del lenguaje más apropiado llevarán al término de la obra, claro que este acto no es un proceso mecánico regido enteramente por la razón. La toma de decisiones no tiene como fin solo lograr un resultado que exprese la idea formalmente, el sentido final, que involucra el sentir de “*el otro*”, apela a la sensibilidad del autor para llevar a la obra a trascender su imagen formal; de este modo, “*La obra creativa exige identificación, empatía y compasión corporales y mentales.*” (Pallasmaa, 2012, pág. 12) Este hacer creativo en cuyo proceso involucra el cuerpo, en cualquier rama del arte, como medio entre la realidad física y mental para darle forma a las ideas que el autor desea representar, es un proceso de aprendizaje, de comunicación, de *comercio*; es entablar una relación con la materia en la que se depositan todos los anhelos en la búsqueda no solo de poder transmitir un mensaje o ideas, sino la de poder conmover al otro. De este modo, la poética como acto creativo no es solo un proceder a través de la toma de decisiones racionales o intuitivas influenciadas por la emoción, es una manifestación del ser que encuentra en la poética la relación hombre y su medio a través del *hacer creador*. Dicho esto, cabría preguntarse: **¿La poética es propia del creador como artista? ¿Existe otra relación en la que se deposite la experiencia de lo poético?** Como se ha mencionado la poética es un *comercio*, la manifestación poética no radica en el objeto en sí mismo, sino en la relación con el sujeto, entonces se puede decir que la poética como acto creativo es un proceso holístico de las relaciones formadas a través de la experiencia del *hacer* que otorga una coherencia existencial que trasciende al objeto mismo.

Figura 6

La Poética y el Hacer Creador



Nota. La *poiesis* manifiesta una relación estrecha entre el creador y su obra, es en esta relación que la poética se hace presente como expresión del *ser* en un constante intercambio que involucra la capacidad y sensibilidad de expresar un “sentir” a través del hacer creativo, una expresión de su encuentro con el mundo que se vale de una infinidad de medios para manifestarse. *Rodin trabajando sobre un mármol* [fotografía], tomado de, Museo Rodin de Francia, 2018 (https://collections.musee-rodin.fr/cache/2758035e-9410-4f48-a38d673e6fa70172/Ph.18193_1.jpg).

1.1.2.1. POÉTICA Y ARTE

Según la RAE, arte es toda manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.⁶ Para el filósofo italiano y teórico del arte Dino Formaggio: “*arte es todo lo que los hombres llaman arte*”, pero **¿Qué es todo lo que los hombres llaman arte? ¿Es solo una representación a través de un medio que posibilita la técnica? ¿Cuál es el objetivo principal del arte? ¿En qué medida el arte se relaciona con la poética?**

En el quehacer del hombre el arte ha ocupado la mejor alternativa como el medio más cercano para representar lo que no se puede explicar, *lo inefable*, esta condición que reside en el arte está relacionada a un proceso creativo en la consciencia del creador y su medio físico. El arte como un producto de creación se vale de medios físicos para entablar un diálogo desde la concepción de la obra y después de esta. “(...) *porque de la confusión de las aspiraciones vagas pasa al problema concreto de la posibilidad del material (...)*” (Eco, 1970, pág. 18) La manifestación material del arte, que posibilita la técnica, está en función de la relación que entabla el creador para transformar la materia. Este proceso estructurado convierte los elementos aislados en una unidad que brinda una experiencia al *otro* que intente generar una relación, un comercio con la obra, de este modo se puede entablar un diálogo dinámico entre la obra como realidad exterior y la consciencia como realidad interior.

Si bien es cierto que la personalidad y la intencionalidad del autor están impregnadas en la obra y la dota de un carácter particular, la libre interpretación siempre está abierta, puesto que las características de la obra generan una variedad de estímulos en una realidad que media lo racional y emocional, esta posibilidad de múltiples diálogos que la obra ofrece para ser interpretada están presentes desde los procesos *formativos* y los procesos *interpretativos* ya que “(...) *es propio de la forma no ser algo terminado de una vez para siempre sino una posibilidad de perspectivas siempre nuevas (...)*” (Eco, 1970, pág. 25). De este modo la *fecundidad* de la forma nos

⁶ Diccionario de la real lengua española, edición del tricentenario, actualización 2017.

infunde de personalidad interpretativa como menciona Umberto Eco. Se puede ver que la representación del arte está estrechamente relacionada a aspectos formales que a través de un lenguaje propio de cada variedad artística genera un medio de comunicación que posibilita un *diálogo*. Este complejo experiencial demanda un compromiso, una relación que trascienda una lectura simple para alcanzar un juicio crítico de lo experimentado.

Los aspectos objetivos del arte relacionados a las características de la obra son parte de las relaciones que se entablan y que no se puede dejar de lado en la experiencia del arte, pero no constituyen el conjunto experiencial en su totalidad; reducir el arte a sus aspectos objetivos y materiales lo condenarían a una condición de objeto, una cosa sujeta a análisis; como menciona Eco (1970)

(...) la obra es algo más que su fecha de aparición, sus antecedentes y los juicios sobre ella formulados (...) lo que equivale a decir que la obra de arte constituye un hecho comunicativo que exige ser interpretado y, por consiguiente, integrado, completado por una aportación personal del consumidor. (pág. 51)

En ese sentido, la experiencia del arte tanto de la obra constituye un valor en sí mismo en la medida que sea abordado desde una comprensión crítica y consciente despojada de prejuicios valorativos en términos superficiales o dogmáticos. *“Una obra de arte no es un acertijo intelectual que necesite una interpretación o una explicación. Es una imagen, un complejo experiencial y emocional que penetra directamente en nuestra conciencia.”* (Pallasmaa, 2016, pág. 59)

Se puede ver que la definición de arte en cuanto toma un carácter objetivo queda limitado, rígido, dentro de las categorías estéticas que no permiten dotar de una condición emocional a su definición, de este modo se pueden ver los límites del aspecto racional en la experiencia del arte. Es necesario superar la noción de objeto de la obra de arte para alcanzar una cualidad sensible, la idea de lo cualitativo frente a lo cuantitativo, en función de una experiencia con los objetos, puede llegar a complementar los aspectos estéticos. Introducir la variable “humana” en el arte brinda una perspectiva

que considere al hombre y su realidad (de cambio constante y dinámico) en relación con su individualidad como una experiencia, una sublimación de la cotidianidad. Con base en lo anterior, la realidad concreta se convierte en una poética, el fenómeno poético se da en esta condición de interacción de múltiples factores, cuya individualidad dota de humanidad la relación entre los objetos y fenómenos.

El entendimiento del arte genera una problemática en cuanto a su definición, sabemos que una definición a través de las categorías estéticas queda superada en cuanto se dota de variables que toman al arte como un complejo experiencial, una relación que trasciende el objeto. Un acercamiento a esta definición puede encontrarse en la función misma del arte, en su misión. La idea de involucrar a “otro” con el arte, distinta de la relación obra-creador, abre la posibilidad de entender el arte como generador de experiencias múltiples en función de la individualidad de cada persona; de esta manera *“El arte tiene la misión de defender la autonomía de la experiencia individual y proporcionar las bases existenciales para la condición humana.”* (Pallasmaa, 2016, pág. 72)

Generar una concepción general del arte reconociendo una estructura en común a lo largo de la historia, proporciona una noción, un denominador común que genera una guía a pesar de que las denominaciones de arte sean cambiantes. Es imprescindible reconocer los factores comunes, aunque eso genere una pérdida y aceptación de otras connotaciones en la tarea de generar una definición general que abarque la mayoría de los fenómenos. De esta manera, se pueden ver las limitaciones que implica una definición general del arte, pero como Umberto Eco (1970) advierte: *“(…) es un gesto que se realiza, un deber que ha de cumplirse; para tratar de fijar un punto de referencia (...) no es posible escapar a la exigencia de una definición.”* (págs. 148-149) Si se debe responder a la pregunta por el arte, la definición dada debe oscilar entre la racionalidad de la realidad física y los fenómenos poéticos que impulsan el quehacer artístico, una actividad que nunca descansa en lo confortable, en lo *familiar*, en sistemas estáticos y mucho menos en un carácter dogmático. De este modo podemos ver la importancia del arte y su relación con la poética al tener como principio una experiencia

holística de carácter trascendente que guarda en las relaciones formadas una pluralidad de significados y por ende una variedad de realidades.

La idea de entender el arte como experiencia holística, refiere a involucrar al hombre como unidad mente-cuerpo, donde la experiencia no se limita a procesos hápticos, involucra el imaginario, la memoria, la emoción y la razón que posibilitan no solo una realidad física sino una realidad interior de la representación de lo cotidiano. El arte y el entendimiento de la existencia humana están estrechamente relacionadas, al ser el arte un medio para entenderla, pero hoy en día se enfocan únicamente hacia los problemas formales y hacia los juicios estéticos, el arte de hoy solo “(...) *se ha dedicado a explorar los límites de la representación en todos los campos posibles: lo visual, lo táctil lo sonoro, lo espacial, sin considerar necesariamente la condición de lo bello.*” (Saldarriaga, 2002, pág. 268) Es en la producción visual donde el arte se ha limitado a un sentido estético solo a través de la imagen, entendida como una representación por encima de la técnica, este reduccionismo del arte en función del ocularcentrismo genera una enajenación de la belleza cuyo fin es la forma del objeto y basa su significado en un discurso para justificarlo. Esto supone decir que la belleza en el arte solo radica en las características físicas (formales o materiales) que responden a una noción de belleza instaurada para la comercialización del arte como objeto de consumo. Esta crisis nos genera interrogantes como: **¿Dónde radica la belleza? ¿Es la belleza una propiedad de las cosas? ¿Es la belleza una propiedad que le añade el hombre a las cosas? o ¿Es la relación entre lo humano y las cosas? ¿La belleza es un a propiedad de las cosas de cierta naturaleza o remite a una construcción de la subjetividad?**

1.1.2.2. POÉTICA Y BELLEZA

A lo largo de la historia se han generado una variedad de definiciones al tratar de dar respuesta a la pregunta por lo bello a partir de distintas asociaciones valorativas sobre la belleza con una implicancia en nuestra sociedad, una de estas connotaciones nos lleva a plantear la siguiente pregunta: **¿La belleza está asociada a algo racionalmente comprensible?**

Los griegos entendían por belleza la representación de la realidad, esto no significaba una reproducción o una copia, la imitación y representación de lo bello refería una búsqueda artística a través de la materia para llegar al fundamento de la realidad basado en un ideal de la belleza como “perfección” que se materializó a través del *kanon*, entendido como un modelo de características perfectas basado en la geometría matemáticamente medible con estrecha relación a la proporción, armonía y simetría. De esta manera, los griegos definieron distintos cánones de belleza asociados a la verdad, a lo verosímil, a lo que parece verdadero en su búsqueda de la perfección, pero restringir las posibilidades de la belleza en función del canon es una limitación; pensar la naturaleza de lo bello como algo propio de las cosas, es reducir la belleza a un plano objetivo. Para la comprensión de lo bello, la realidad material ya no es suficiente, lo efímero de la belleza que media en el borde de lo racional a lo irracional supera el entendimiento en cuanto se intenta dotarla de un valor objetivo.

Si la belleza no radica enteramente en las cosas como una propiedad y tampoco supone una categoría taxativa, es decir, como una serie de características basadas en nociones parametrizadas ligadas a la idea objetiva de belleza como una propiedad medible, la belleza supone un problema en cuanto a su definición, pero si la belleza se piensa como una experiencia, una relación, un comercio; variables como emoción, memoria e imaginación, terminan complementando el entendimiento de bello.

“Pero eso que generalmente se llama bello no es más que una sublimación de las realidades de la vida (...)” (Tanizaki, 2015, pág. 52). Lo sublime, como menciona Junichiro Tanizaki, es otorgarle un significado a una experiencia de carácter trascendente a través de un comercio activo y alerta frente al

mundo, es un proceso de significación, yo otorgo significado en cuanto tomo conciencia de mi entorno. Con base en lo anterior, se puede decir que la belleza es una experiencia corpórea consciente, es decir, que involucra cuerpo y mente como unidad. La belleza como una experiencia corpórea con relación al arte no solo incluye elementos estéticos en armonía, la experiencia estética se encuentra en todo momento, pero su significación es distinta en cuanto se refiere a cada persona, como advierte Saldarriaga (2002): *“La experiencia estética no siempre es de orden artístico, el sentido del agrado o del placer es omnívoro, abarca muchos campos. Es el mundo del agrado, del placer y este mundo es ilimitado.”* (pág. 54)

La experiencia de lo bello de manera superficial no genera más que placer o desagrado, pero cuando la experiencia se presenta y entabla una relación trascendental, quizá inefable, genera un diálogo, una noción de vida de carácter existencial, así lo bello puede ser entendido como el único sentimiento desinteresado (Saldarriaga, 2002). De este modo, se hace evidente el carácter poético en el arte y la belleza como experiencias poéticas, ya que el arte articula las experiencias existenciales esenciales, las interacciones ante el mundo y la sistematización de información que tiene como lugar directamente una actividad sensorial incorporada (Juhani, 2016).

Figura 7

Canon de Policleto



Nota. Policleto estableció el canon de siete cabezas como modelo de un cuerpo de características perfectas basado en la geometría matemáticamente medible con estrecha relación a la proporción, armonía y simetría. *El Diadumeno* [fotografía], copia encontrada en Delos, Cícladas, de alrededor del año 100 a.C. de un original del 450-425 a.C. Tomado de, Museo Nacional de Arqueología de Atenas, 2022 (www.namuseum.gr/en/collection/klasiki-periodos-2).

Figura 8

Arte, Poética y Belleza



Nota. Saturno, Saturno devorando a un hijo, técnica sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 143.5 x 81.4 cm. por Francisco de Goya, 1820-1823, tomado de, Museo del Prado, Madrid, España (www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6?searchid=7930b76f-ff9f-4a83-0b46-958e3c4e1e58).

1.1.2.3. HEURÍSTICA, METÁFORA Y POÉTICA: CONDENSACIÓN Y ABSTRACCIÓN

Como menciona Paul Ricoeur (1980): “(...) *el discurso poético, la poética en sí misma puede tener un sentido heurístico*”. Esta condición de poder generar múltiples realidades implica la superación de la connotación en el sentido académico ligado al discurso de una definición sometida a una clasificación o a un entendimiento vago sobre la poética, y la reconciliación con su característica más productiva que encontramos al considerarla como un fenómeno experiencial.

La interpretación de la realidad que posibilita la poética genera un conocimiento del mundo a medida que los procesos de significación se estructuran en la condición del habitar del hombre, la interpretación de la realidad y la creación de *mundo* a través de la experiencia es el inicio del fenómeno poético, es una condición propia del ser. La manifestación poética, producto de esta necesidad ontológica, la sitúa fuera de una abstracción idealizada para situarla en una realidad provista de humanidad.

Los estudios de Paul Ricoeur en *La Metáfora viva* (1980) sitúan la poética en un *lugar* fuera de la lingüística a través del estudio de la metáfora como elemento heurístico en la interpretación de la realidad. La condición interpretativa de esta herramienta creativa sugiere una superación de la definición de la poética dentro de una categoría taxativa.

La metáfora es conocida comúnmente como una figura retórica en el ámbito literario, la RAE la define como una traslación del sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una comparación tácita.⁷ Cabe mencionar que esta definición responde a un uso común en el sentido estricto de una categoría taxativa en cuanto a figura retórica del lenguaje. Es precisamente en este ámbito del lenguaje que precisa de un análisis crítico para un entendimiento de la metáfora que no se limite a la trasposición o reemplazo del sentido como figura retórica.

Un primer paso para ampliar el sentido de la metáfora es tomar en cuenta el valor que implica en el ámbito del conocimiento y del lenguaje; para Umberto

⁷ Diccionario de la real lengua española, edición del tricentenario, actualización 2017.

Eco la metáfora está relacionada con una *semiosis hermenéutica*, es decir una interpretación del mundo y los textos a través de las relaciones formadas en la semejanza (Eco, 1992). En esta primera aproximación Eco pone énfasis en la *interpretación*, ya que esta denota una libertad de expresar la forma en la que nos relacionamos con el mundo como proceso de conocimiento. Así, para Eco el sentido de interpretación y comunicación no es exclusivo de los signos, sino también de cualquier otra forma de interacción del hombre con el mundo circundante, “*Precisamente a través de procesos de interpretación nosotros construimos mundos, actuales y posibles.*” (Eco, 1992, pág. 17)

En *La mitología blanca* (1972) Derrida plantea la destitución de la metáfora en su concepción ordinaria como una taxonomía del lenguaje, menciona que la metáfora debiera tomar un sentido más que estético a través del entendimiento de su sentido de uso, puesto que la metáfora como la unidad de referencia que amplía el sentido de las cosas por sustitución a través de lo familiar está relacionado a un fenómeno de significación, sentido e intención capaz de animar lo inanimado: “*La metáfora pone así bajo los ojos, con vivacidad, lo que la comparación, más monótona, reconstruye indirectamente.*” (pág. 278) La característica particular de la metáfora es ser una actividad creativa propia del hombre que condensa ideas para una comprensión de lo experimentado puesto en evidencia a través del contenido sensible, de este modo, el conocimiento de primera mano a través de lo sensible genera una *polisemia*, una variedad de significados, ya que el conocimiento del mundo está basado en la interpretación; “*La metáfora, en efecto, va acompañada de la búsqueda de un cierto conocimiento de la cosa significada (to semainomenon), en razón del parecido (dia ten homoioteta) que establece, pues cada vez que nos servimos de la metáfora lo hacemos a la vista de algún parecido.*” (Derrida, 1994, pág. 291) Lo parecido, la *semejanza*, debe entenderse como una tensión entre la identidad y la diferencia, ya que no se abandona el sentido de lo *desviado*, se implementa, se mantiene latente, es una tensión debido a que no se puede rechazar un término definitivamente, ya que este depende íntimamente del término que reemplaza; la metáfora como la tensión entre el significado y el significante,

el sentido y lo sensible, el pensamiento y el lenguaje e inicialmente entre *la idea y la palabra* (Derrida, 1994).

Concebir la metáfora como una herramienta, como una estrategia creativa en sí misma es lo que denomina Paul Ricoeur como la función heurística de la metáfora. En esta condición creativa y por ende dinámica en la que se manifiesta la semejanza, entendida como la proximidad entre dos ideas a pesar de su distancia (una tensión entre la identidad y la diferencia). La condición *hermenéutica* (interpretación) posibilita este aspecto dinámico-creativo en el que la abstracción y lo imaginario se ven involucrados al alterar la realidad concreta. En este sentido, cabe mencionar la condición externa de la metáfora al no limitarse al lenguaje; la metáfora como fenómeno de contenido está relacionado a los procesos mismos de la experiencia al ser una respuesta de comprensión y por ende de interpretación del mundo, puesto que los procesos de abstracción en la metáfora crean un mundo en función de nuestras percepciones. De este modo, la metáfora guarda una relación con nuestra experiencia interna del mundo y con nuestros procesos emocionales (Eco, 1992). Con base en lo anterior, se puede extraer el valor de uso de la metáfora al poseer en su estructura dos funciones, una creativa y otra poética: *“La metáfora se presenta entonces como una estrategia de discurso que, al preservar y desarrollar el poder creativo del lenguaje, preserva y desarrolla el poder heurístico desplegado por la ficción.”* (Ricoeur, 1980, pág. 14)

¿En qué medida la condición hermenéutica y heurística de la metáfora se relacionan con la poética? Es en el valor de uso de la metáfora donde se puede apreciar la relación con la poética, su uso como estrategia creativa para describir la experiencia con el mundo, *la metáfora describe lo abstracto bajo los rasgos de lo concreto* a través de la interpretación gracias a que se vale de una polisemia construida, una heterogeneidad de significados, que brindan la posibilidad de apropiación y comercio generando un lenguaje poético a través de la *cópula* del verbo ser: *El “es” metafórico significa a la vez “no es” y “es cómo”,* he aquí la condición metafórica de la poética y la condición poética de la metáfora (Ricoeur, 1980).

Lo propio de la metáfora es hacer ver esta condición poética al relacionar estructuras que van más allá de los aspectos físicos de los objetos y

fenómenos. De este modo, la poética se eleva a lo universal; ya que es una proyección nuestra, de nuestra condición de ser y ser en el mundo, “*habitualmente, usualmente, una metáfora pretende procurarnos un acceso a lo desconocido y a lo indeterminado a través del desvío por algo familiar reconocible.*” (Derrida, 1989, pág. 60) Tras rescatar el sentido heurístico de la metáfora como elemento propio de la poética se puede generar un acercamiento, un entendimiento de la poética como un conocimiento del mundo a través de su experiencia. Así, la relación de la poética con la realidad está en el hacer de lo cotidiano una expresión, de este modo se habita la metáfora.

La tarea de la metáfora es dar cabida a la ambigüedad con la finalidad de ampliar su entendimiento más allá de su sentido literal para presentarlas bajo imágenes más *vivas* en su querer comprender lo inteligible e inefable, llegando a tener un alcance ontológico a medida que las aspiraciones del imaginario y lo concreto se ven *seducidos* por la metáfora. Entre lo concreto y lo abstracto nuestra imaginación es una sublimación, una superposición de *imágenes poéticas* llenas de significados. Es en esta condición de ambigüedad donde se hace evidente el aporte de la metáfora, al desplazarse fuera de su estructura interna y relacionarse con una realidad exterior al lenguaje, esta relación denotaría una superación de la condición estática de describir la realidad. Por consiguiente, una forma de entender la metáfora es a través de sus beneficios en su uso como herramienta de conocimiento e interpretación del mundo ya que como menciona Derrida (1989): “*nada pasa por alto a la metáfora.*” (pág. 37)

Figura 9

Metáfora, Poética y Corporalidad



Nota. La tarea de la metáfora es dar cabida a la ambigüedad, a lo desconocido y a lo indeterminado, describe lo abstracto bajo los rasgos de lo concreto presentándonos imágenes con vivacidad en su querer comprender lo inteligible e inefable del mundo, llegando a tener un alcance ontológico a medida que las aspiraciones del imaginario y lo concreto se ven seducidos por la metáfora. *Crucifixión o Corpus Hiperbicus* de Salvador Dalí, 1954. Pintura al óleo sobre lienzo, 194,5 x 124 cm. [fotografía], tomado de, Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, 2022 (www.metmuseum.org/art/collection/search/488880).

1.1.3. LA POÉTICA DE UN MUNDO COTIDIANO

Lo cotidiano se relaciona estrechamente con el habitar al ser entendido como lo que se construye a través de la experiencia que hace del habitar la construcción de la identidad a medida que encuentra en el hacer su *ser*, es decir, lo cotidiano se expresa como lo habitual, lo que el hábito construye en el quehacer diario. El hacer posibilita un cambio constante en la construcción del *ser*, la elección de ser uno u otro es una respuesta a las distintas necesidades dadas por un determinado contexto con características espaciales y temporales propias, así para Ortega y Gasset (1984): *“El hombre es una entidad infinitamente plástica de la que se puede hacer lo que se quiera. Precisamente porque ella no es de suyo nada, sino mera potencia para ser «como usted quiera».”* (pág. 67) De este modo, el hacer es un hecho de existencia, un comercio activo y alerta frente al mundo, la relación entre el yo y el mundo de los objetos y de los acontecimientos.

Ante tal diversidad que posibilita el hacer, es innegable el lugar que tiene la razón para la solución y elección de una respuesta en este proceso de consciencia, pero una comprensión sensorial e intelectual, a través de un pensamiento racional, sobre el carácter ambiguo, polisémico y subjetivo de lo cotidiano no basta. La idea de una realidad objetiva en la que la certeza genera una estabilidad es virtual, ya que la experiencia de los objetos y acontecimientos pueden ser cognoscitivos o afectivos, de este modo, lo racional no es una objetivación pura, puesto que, *“Lo racional, en efecto, no es sino lo relacional; la razón se limita a relacionar elementos irracionales.”* (De Unamuno, 2006, pág. 67) Es un proceso de significación muy ligado a las características de los objetos o ideas en las que nos formamos en el hacer diario.

El hábito implica ritos de lo cotidiano, se puede llegar a expresar lo cotidiano a través de un proceso de significación, yo otorgo significado en cuanto me relaciono. La abstracción de lo cotidiano en la que el hombre proyecta su yo, se piensa a sí mismo y nota su fragilidad en cada momento que acontece, genera una experiencia que reafirma su estado de ser. De este modo, lo cotidiano es acontecimiento en un determinado espacio y tiempo que condicionado por las características particulares propias de cada contexto han moldeado la relación de hombre-medio. En esta diversidad cada individuo ha generado modos de

entender el mundo a medida que se relacionan con sus semejantes, generan una memoria colectiva, un modo común de relaciones, formando una estructura social que hace de la experiencia de lo cotidiano y la necesidad de adquirir relaciones vitales un modo de habitar a través del hacer.

La experiencia cotidiana consciente genera una visión del mundo y las herramientas para habitar lo cotidiano, a medida que el hacer autentico construya la identidad se va generando una narrativa en la que el hombre, a partir de las relaciones formadas en cada experiencia que acontezca con las particularidades propias de cada espacio-tiempo, encuentra en lo cotidiano la razón para hacer de la necesidad una virtud (Tanizaki, 2015). Es en esta condición, más un acto -un hacer-, que las experiencias en lo cotidiano, la toma de consciencia es evidente, puesto que puede llegar a ser un acontecer poético a medida que se asuma la belleza de la cotidianidad en pequeños gestos. De este modo, la relación del hacer en la experiencia de lo cotidiano como la manifestación del ser es clave para acceder a la poética.

Figura 10

La Puesta en Obra del Hacer Cotidiano como Expresión Poética del Ser



Nota. La experiencia consciente genera una visión del mundo y nos proporciona las herramientas para habitar lo cotidiano, a medida que el hacer auténtico construya la identidad se va generando una narrativa en la que el hombre encuentra en lo cotidiano la razón para hacer de la necesidad una virtud, permitiendo la puesta en obra del hacer cotidiano como una expresión poética del ser. *Sol de la Mañana* de Edward Hopper, 1952. Pintura al óleo sobre lienzo, 71.5 x 101.98 cm. [fotografía], tomado de, Museo de Arte de Columbus, 2020 (www.columbusmuseum.org/blog/2020/05/12/pocketguide-to-cma-edward-hoppers-morning-sun/).

1.1.3.1. RE-PRESENTACIÓN Y MANIFESTACIÓN POÉTICA

En los apartados previos se han abordado distintos temas con el propósito de generar aproximaciones al fenómeno poético, esta búsqueda constituye un intento de brindar un entender de la realidad poética, pudiendo sintetizarse en las preguntas: **¿qué es?** y **¿dónde radica lo poético?** La definición de la poética lleva una carga de significados mediados entre la razón y emoción que nos posibilita el entendimiento de sus estructuras y procesos, pero aunque el intento de dar respuesta por la poética constituya un estudio sobre su definición, dicho estudio no puede decirnos nada sobre la naturaleza última de la poética, en ese sentido el fenómeno poético constituye un problema epistemológico. Con base en ello cabría preguntarse, **¿es posible dar respuesta por el fenómeno poético?** Aunque entrar en las definiciones sea necesario para trazar un punto de partida, sería preciso plantear dicho punto de partida desde la realidad más accesible, más próxima al fenómeno poético para desarrollar un entendimiento progresivo y evolutivo. Dicho esto, la obra poética podría acercarnos a la naturaleza de la poética como realidad próxima y fáctica de su manifestación, ya que una obra siempre es algo más que el objeto creado, ya que solo el ser poético permanece en el tiempo, constituye una unidad autosuficiente (Paz, 2006).

Dentro de las múltiples formas poéticas, música, pintura, escultura, arquitectura, cada obra tiene un elemento creador en común, una unidad esencial que pretende ser comercio indefinido, ambiguo y polivalente; las distintas manifestaciones poéticas se valen de distintos medios de representación, color, sonido, palabra, materia para evocar experiencias previas o ser germen de nuevas experiencias cargadas de significado, dicho esto no hay obra desprovista de significado, cada obra representa un sistema expresivo dotado de poder significativo y comunicativo. De este modo la obra es dotada de sentido, es dotada de lenguaje, toda creación artística tiene una intencionalidad impregnada. Cabe precisar que en su modo poético cada obra tiene la capacidad de trascender su lenguaje propio, abandonar el mundo material para situarse en el mundo de las significaciones.

Poner en obra el mundo del hombre a través de la poética, de la acción poética, refiere a una acción creadora dotada de intencionalidad para la

manifestación poética a través de la obra; gracias a la obra accedemos a la experiencia poética, a la *poesía* en sí como experiencia vital. La poética alude a una relación de significación que en su experiencia resulta en la manifestación de ámbitos emocionales apoyados en su realidad objetiva, de sus características físicas; a este grado de la significación se le puede atribuir una sublimación de la realidad *al hacer de la necesidad una virtud* una apropiación de la realidad como la necesidad misma de dotar de significado, como una clara manifestación del ser a través de un quehacer creador tanto como de una experiencia interpretativa como modos de existir.

La re-presentación y manifestación poética denotan un ciclo de retroalimentación y de puesta en evidencia del ser poético y del hacer poético como parte de un rasgo esencial como la generación de un mundo. La relación con lo poético impulsa nuevas experiencias poéticas, una reinterpretación, una reconstrucción y al mismo tiempo una construcción de realidades. Dicha pluralidad heterogénea de la experiencia de lo poético no impide su unidad ni la evidencia de su carácter esencial, por el contrario la diversidad de las artes y sus modos de re-presentación y manifestación solo ratifican y hacen patente sus valores primarios como un volver a *ser en sí mismo*. La experiencia unificadora de la poética de carácter sustancial funde contradicciones y ambigüedades de lo “real”, reconcilia dicotomías a partir de un estado de participación abierta que nos permite trascender la utilidad del lenguaje como medio para suscitar imágenes. Toda obra de arte transforma su realidad en imágenes poéticas que nos interpelan, hacen de la materia y del sentido valores de su esencia, de este modo, toda obra revela su esencia primera como génesis, un *poner en libertad su materia* como poetizar, es decir, *abrir mundo*, a través de la acción poética (Paz, 2006).

Figura 11

La Música como Manifestación Poética



Nota. La música también constituye una manifestación poética como la puesta de un mundo sensible y sensitivo a partir del sonido, la música apertura un mundo sonoro. *Yo-Yo Ma tocando el violonchelo.* Adaptado de *Chicago Symphony Orchestra*, 2022 (<https://cso.org/performances/22-23/cso-specials/yo-yo-ma-with-the-cso/>)

1.1.3.2. LA IMAGEN POÉTICA

En su entender común la idea de imagen está asociada a un hecho enteramente visual como una actividad del dominio del sentido de la vista que toma por objeto las representaciones de la realidad; no obstante, la imagen constituye un complejo experiencial, una unidad perceptiva que nos permite construir múltiples realidades paralelas a la realidad vivida de carácter cognitiva y emocional cargada de significado como una síntesis de la experiencia que se corporiza y recuerda (Pallasmaa, 2014).

Dicho esto, la construcción de una imagen del mundo habitado, un mundo asociado a lo cotidiano en función de la experiencia poética es lo que podría denominarse una imagen poética. La imagen poética evoca sentidos, emociones, memoria e imaginación; no consiste simplemente en ser un producto, la imagen poética reúne en un momento todo aquello que es significativo para el ser a través de la experiencia de lo vivido proporcionándole un carácter ontológico. Al estar estrechamente relacionada con la percepción y la memoria toda imagen poética media entre la dimensión de lo real e imaginario. Es en esta, dimensión ambigua donde se sitúa la experiencia de la imagen poética de la obra artística.

Toda imagen artística se encuentra suspendida entre su existencia material y la imagen mental que evoca. La fuerza hipnótica de la obra procede de esta existencia dual. Cuando la impresión material y la ejecución dominan, la obra se presenta descarnada y cruda, mientras que si la ilusión de la imagen no está compensada con rastros del mundo real, como la materialidad, o de su producción, la obra parece sentimental o kitsch. (Pallasmaa, 2014, pág. 119)

La imagen poética de la obra mantiene su sentido dual entre la dimensión de lo real y la ficción, mientras que en el primero hay espacialidad y actividad corporal en el segundo hay actividad mental y emocional, menciona Pallasmaa. Puede verse como la imagen poética tiene una esencia integradora, la imagen reúne el mundo de la obra material y el mundo intangible en un diálogo, dicha tensión dota a la obra de ser capaz de abrir un mundo como acontecimiento de un *microcosmos imaginario*. De este modo,

la obra como tensión nos invitan a una experiencia no solo espacial aperturado por la obra y su carácter físico, también nos invita a una experiencia del tiempo que integra ambos mundos a partir de su suspensión, de la dimensión temporal, haciendo de la experiencia de la obra parte consustancial de nuestra existencia. Dicho esto, toda obra tiene la intencionalidad genera una afectación directa, nos interpela, hace del mundo experimentado imagen sensible y sensitiva que no se puede replicar, inventar, puesto que toda imagen tiene su origen en la habitar que nos proporciona y da a conocer la esencia de las cosas, "...en lugar de ser fabricaciones o preconcepciones intelectuales, las imágenes artísticas nacen y están articuladas a través del sentido que el creador tiene de sí y del propia acto de la creación." (Pallasmaa, 2014, pág. 137)

Podemos ver como la imagen poética articula distintos fenómenos, relaciona aspectos racionales e imaginarios como realidades co-relacionales asentados en la experiencia del mundo como una habitar, un ser en sí mismo que pone en el hacer creador la condición humana puesta en obra aperturando mundos, modos corporeizados y existenciales de nuestra realidad sensible y sensitiva, de este modo la imagen poética es una realidad en sí misma, mundo existencial con base en la vida cotidiana.

Figura 12

La Imagen Poética como un Microcosmos Experiencial



Nota. La imagen poética tiene una esencia integradora, la imagen reúne el mundo de la obra material y el mundo intangible de los sentidos, emociones, memoria e imaginación en un diálogo, dicha tensión dota a la obra de ser capaz de abrir un mundo como acontecimiento de un *microcosmos imaginario* que nos interpela, hace del mundo experimentado imagen sensible y sensitiva que nos conmueve. *La Piedad de Miguel Ángel*, 1499. Mármol. 1.74 x 1.95 m. Basílica San Pedro, Ciudad del Vaticano. Tomado de, sitio web de los Museos del Vaticano, 2022 (www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/eventi-e-novita/iniziativa/Eventi/2022/tre-pieta-di-michelangelo.html).

1.1.4. CONCLUSIÓN: LA REALIDAD POÉTICA

Dar respuesta por el fenómeno poético en función de un cuestionamiento constante nos ha permitido no solo una ampliación del concepto de la poética en distintos ámbitos y disciplinas a través de un entendimiento de sus procesos y estructuras internas y externas, dicho modo crítico también nos ha permitido la superación del pensamiento representativo y la no reducción de la poética a una categoría taxativa, constituyendo un punto de partida para un acceso y entendimiento de la poética como un fenómeno relacional e integral.

Toda manifestación poética, expresión poética como experiencia poética, alude a una relación en la medida que su experiencia integre la realidad física, ámbitos emocionales y el imaginario, como una manifestación de la realidad sublimada, un comercio activo y consciente, una participación cargada de significación que nos permite generar una visión del mundo tanto como su interpretación y puesta en obra a través de la acción poética, del poetizar.

Una aproximación de la acción poética desde el arte, nos permite establecer una relación con la realidad más efectiva del fenómeno poético, con la obra poética, como una posibilidad para hacer evidente la manifestación poética como producto de una necesidad ontológica, como comercio activo que implica procesos de significación fuera de idealizaciones o formulaciones intelectivas para situarse en una expresión de carácter ontológico.

La obra poética constituye un complejo experiencial que involucra la imaginación y la corporalidad como bases existenciales de carácter relacional integral, la obra poética abre mundos, inicia, despliega y promueve mundos heterogéneos y polisémicos presentándonos la realidad con vitalidad. Dichos mundos constituyen expresiones, re-presentaciones y manifestaciones poéticas puestas en obra como germen para las experiencias significativas que apelan al *ser*. En ese sentido, se puede decir que la manifestación poética no radica en el objeto, sino en la relación entablada como una necesidad ontológica, es decir una relación existencial, que a través de la acción poética abre el mundo en su *esencia* dando a conocer la esencia de las cosas.

La posibilidad de poner en obra la realidad está basada en la actividad creativa, en la *poiesis*, expresión creadora del ser, expresión a través del hacer creativo

emocional y racional como un proceso de aprendizaje y comunicación, un comercio con la capacidad de interpelar el ser mediado por la experiencia en el habitar. Este hacer creativo y gnoseológico dota de un carácter ontológico al fenómeno poético brindándonos un entender de la poética fuera de las categorías taxativas de la estética y otras categorías rígidas dogmáticas relacionadas con un pensamiento racional objetivo.

Dicho esto, la poética es una expresión integral sinérgica entre sus elementos, sistemas y estructuras, dotada de una coherencia capaz de conmovir dado que no tiene límite con respecto a los medios que emplea para alcanzar dicho fin y por ende es un fenómeno que puede estar presente en toda creación humana, entre estas, el diseño y la creación de espacios habitables, es decir, la arquitectura.

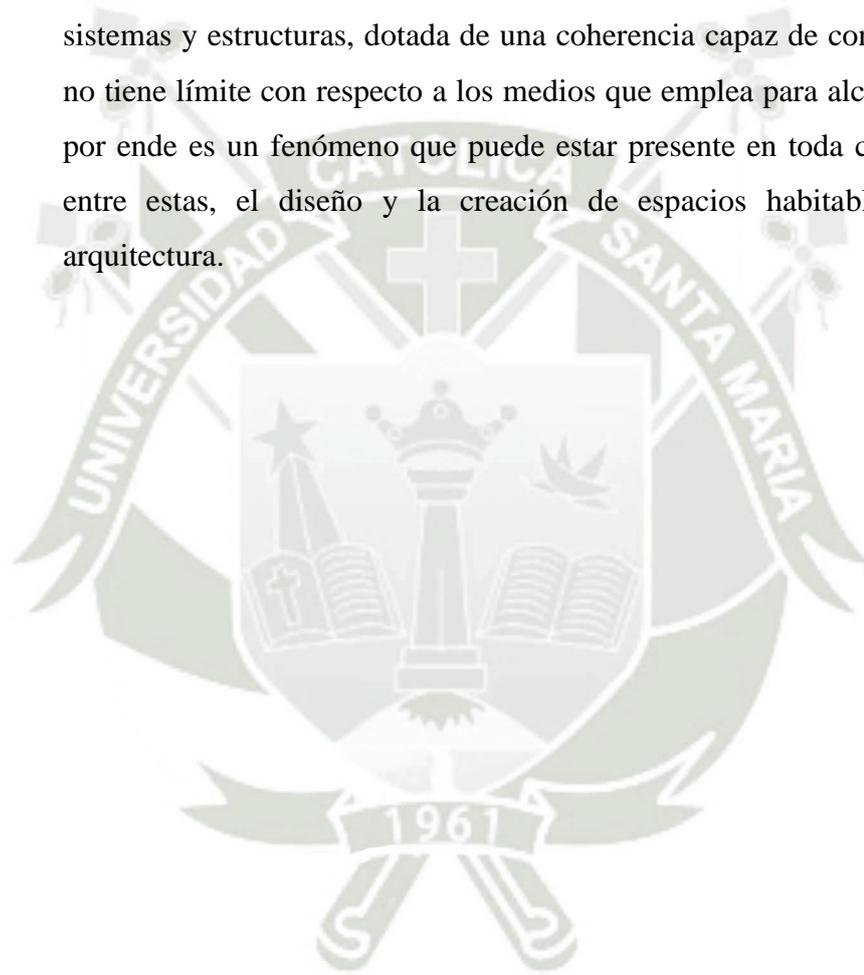
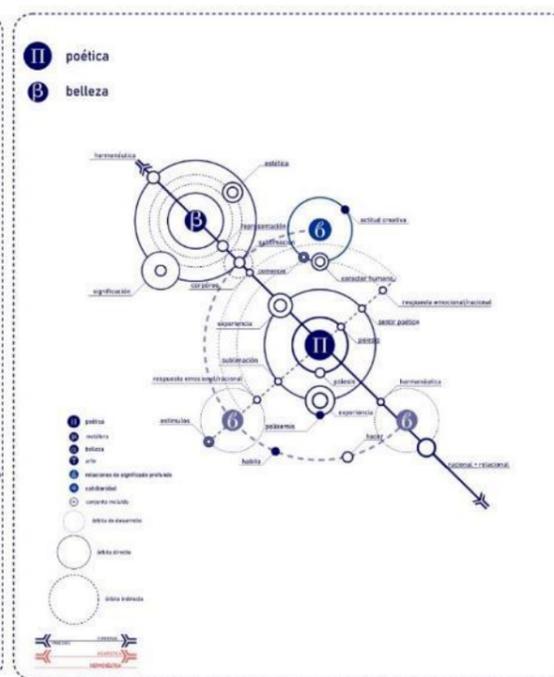
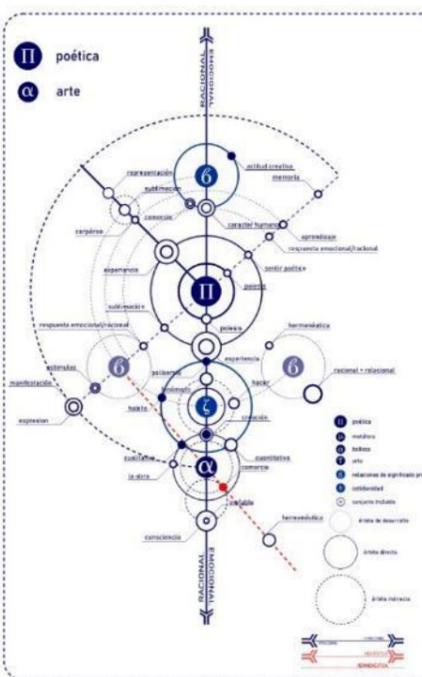
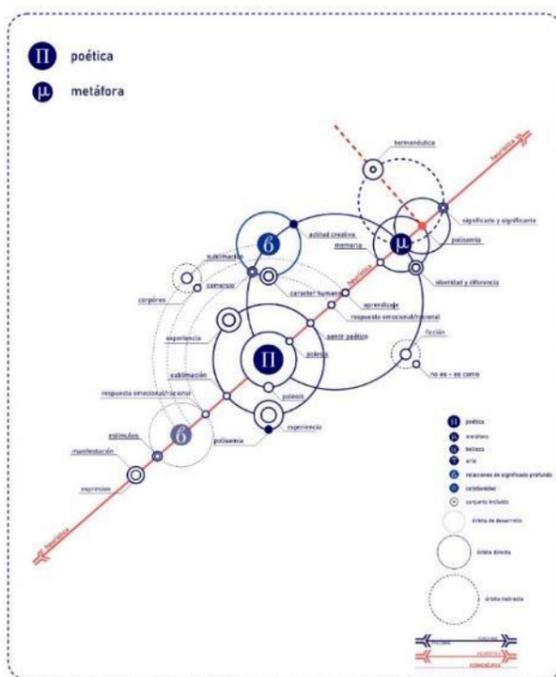
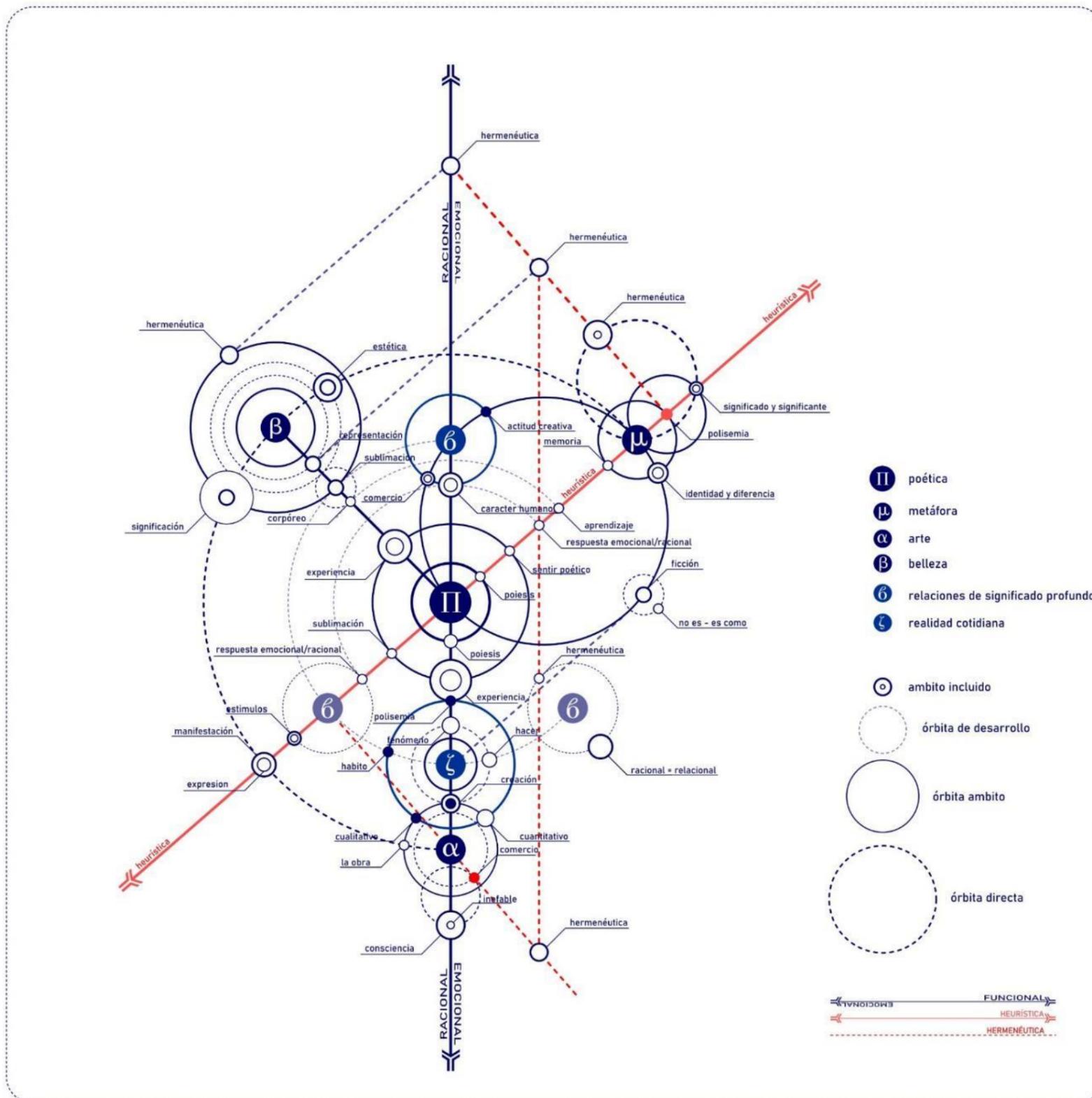


Figura 13

Conclusión Esquemática: Poética



Nota. Elaboración propia.

1.2. EL HABITAR: UNA REALIDAD OLVIDADA

“Además de nuestras necesidades físicas y corporales, también deben organizarse y habitarse nuestras mentes, recuerdos, sueños y deseos. Habitar forma parte de la propia esencia de nuestro ser y de nuestra identidad.”

Juhani Pallasmaa, 2017

- *Habitar*

Se abordará este segundo elemento conceptual, el habitar, como un rasgo propio del ser humano, como una manifestación existencial que va más allá de la simple ocupación funcional del espacio; un comercio alerta y consciente con el mundo. Dicho entendimiento nos brinda la oportunidad del planteamiento de ciertos alcances, intenciones y consideraciones como el punto de partida esencial para abordar la obra arquitectónica con el objetivo de reflexionar, entender y evidenciar el cómo la relación que establece el hombre con el mundo (cómo interactúa y se desenvuelve en el entorno) es relevante y esencial para la concepción, el planteamiento y el desarrollo de una obra arquitectónica pertinente y coherente a una realidad específica. De este modo, cabe preguntarse **¿por qué es importante tener en cuenta al habitar al momento de abordar una obra arquitectónica? ¿por qué el habitar juega un papel importante en la arquitectura? y ¿cómo lo hace?**

1.2.1. EL HABITAR DE HOY EN DÍA DESDE LA PROBLEMÁTICA GLOBAL

El hombre, como sujeto arrojado a la existencia, desde sus inicios, se ha visto inmerso en un contexto que demandaba una supervivencia y una adaptabilidad constante frente a las adversidades que se le presentaban en su cotidianidad, condicionando y limitando de este modo su desenvolvimiento en el entorno que propiciaba una toma de consciencia sobre su condición humana-mortal. Dichas acciones, al desarrollarse en un determinado escenario espacio-temporal, condicionan e influyen en la experiencia del hombre y en su quehacer cotidiano; las relaciones que se establecen entre dicho escenario y el hombre pueden traducirse en la manifestación del habitar. En ese sentido, el habitar se inscribe como aquella relación física-emocional que establece el hombre con su entorno, como un intercambio, un comercio activo, alerta y consciente con el mundo, no obstante, puede verse como el entendimiento del habitar se encuentra condicionado por la concepción habitual que se tiene sobre su significado y por la evolución de su sentido pretérito, lo que puede llegar a generar una comprensión limitada y cerrada de su propia esencia. De este modo, se pretende evidenciar el valor del habitar desde un cuestionamiento constante por su esencia, desde una estrategia deconstructiva que nos permita reconocer, entender y evidenciar estructuras conceptuales vinculadas a una dimensión subjetiva y objetiva de la realidad.

1.2.1.1. EL SIGNIFICADO DE HABITAR

*Residir en algún lugar u ocuparlo habitualmente*⁸ es la definición que brinda la RAE como primera aproximación a su entendimiento, esta definición es considerada hoy en día como un legítimo habitar, un habitar concebido solo como un resguardo corporal por medio de un hecho físico, donde si bien ciertas necesidades humanas se satisfacen, se desconoce el sentido de estas, es decir, como pueden influir en el desenvolvimiento que tiene el ser humano con su medio físico y abstracto, y también como pueden definirlo en su cotidianidad y en la construcción de la realidad.

⁸ España. Real Academia Española. 1992. Diccionario de la lengua española. Madrid, España-Calpe.

Frente a lo expuesto **¿es realmente el albergar al ser humano en un lugar el único significado del habitar?** Y si no lo es, **¿cuáles son las otras posibilidades de entender el habitar?** Y **¿cómo son concebidas en una era digital y tecnológica como la que se vive actualmente?** Dar respuesta a dichas preguntas nos permitirá una ampliación conceptual del habitar como una oportunidad, como un camino para la concepción de una arquitectura de carácter humano-significativo.

Para el desarrollo de dichas interrogantes, es preciso entender que el significado de habitar se ha visto influenciado por la introducción de formulaciones teóricas y prácticas de algunos autores en el intento de construir una definición conceptual sumada a los procesos socioculturales propios de cada época. En el contexto cultural que se vive actualmente existe una visión dominante: una simple ocupación funcional del espacio que se sustenta solo en un ámbito superficial del habitar, dejando de lado el cuestionamiento crítico de su definición que conlleva un desconocimiento de sus múltiples connotaciones que abarca la construcción de identidad y de ciudadanía. Dicha situación brinda la oportunidad de un planteamiento y un análisis teórico del presente eje temático desde un ámbito etimológico y desde contribuciones conceptuales por parte de ciertos pensadores, filósofos y arquitectos como alcances a considerar en su comprensión.

Desde el ámbito etimológico del habitar se formula lo siguiente: “El habitar castellano, proviene del *habitare* latino, que es un frecuentativo del verbo *habere* “tener” y cuyo significado básico “tener de manera reiterada”, “tener de manera frecuente”, “poseer”, “ocupar” es una especialización del sentido absoluto de *habere*.” (Guérin, 1999, pág. 3)

La presente definición plantea una relación entre el hombre y su condición pretérita, donde “*tener de manera reiterada*” y “*ocupar*” se proyectan a una finalidad que se puede resolver mediante la pregunta **¿qué?** por consiguiente, se puede generar las siguientes preguntas: **¿tener de manera reiterada qué?** **¿ocupar qué?** La respuesta puede hallarse en la dependencia con la dimensión espacial, con el medio físico, el lugar, donde el hombre establece relaciones para la satisfacción de sus necesidades materiales y espirituales, ontológicas y axiológicas mediante actividades cotidianas que definen como

es su modo de vida, como es que viven y para que viven, cabe precisar que dichas relaciones también están determinadas por una dimensión temporal. De este modo, el concepto de habitar desde su ámbito etimológico otorga una apreciación valiosa al momento de analizarla; la correlación del hombre con la dimensión espacio-temporal, donde este último está inscrito, se interpreta como un elemento esencial que condiciona su habitar.

Con base en lo anterior, Heidegger en *Construir, habitar, pensar* (1984), plantea de un modo más explícito dicho escenario espacio-temporal a partir de la noción de *lugar* como un elemento fundamental para la manifestación del habitar:

El habitar requiere cierto tipo de vinculación, pertenencia y relación con un lugar que sea coherente con un modo de vida. En efecto, no hay forma de vida humana en el mundo que no esté vinculada a un lugar. Heidegger entiende este vínculo como algo constitutivo más que restrictivo. (pág. 57)

En ese sentido, se concibe al habitar como la relación mutua del hombre con el lugar que influye en su desenvolvimiento y le otorga un sentido de pertenencia. Asimismo, el lugar adquiere una participación relevante en el proceso relacional del hombre con el mundo al entender que confiere espacios por medio del *construir*. Es preciso detenerse y realizar una aclaración, comparación y acotación importante sobre este entendimiento al identificar que, el construir al que se refiere Heidegger trasciende las nociones convencionales que se tienen sobre el construir usualmente ligado y *sometido a criterios utilitaristas y funcionales*. Heidegger (1984) menciona que “*El construir como habitar se despliega en el construir que cultiva las cosas que crecen y en el construir que levanta edificios.*” (pág. 19) Es decir, el construir se puede interpretar desde la forma más amplia en como el hombre *construye* su espacio vital y la más precisa en cómo esa construcción expresa cómo es el hombre y cómo se desenvuelve en su entorno, también menciona que, “*(...) el construir se encuentra más próximo a la esencia de los espacios y al origen esencial «del» espacio que toda la geometría y la matemática.*” (Heidegger, 2015, pág. 43)

Heidegger plantea que la relación entre habitar y construir, como dos acciones co-relacionales, son consecuencia de la manifestación ontológica del hombre, por lo tanto “(...) *el habitar es el rasgo fundamental del ser según el cual los mortales son.*” (Heidegger, 2015, pág. 47) Dicho esto, según la forma que los hombres construyen y se relacionan con su entorno definen quienes son en cuanto a seres que necesitan satisfacer sus necesidades, además de buscar desarrollo y un sentido de pertenencia con la comunidad. Cabe precisar que dicho *rasgo fundamental* es exclusivamente humano al reconocer que el hombre es el único ente existencial capaz de tomar la decisión de cómo quiere vivir, concluyendo de este modo que solo el que tiene la capacidad de habitar puede construir.

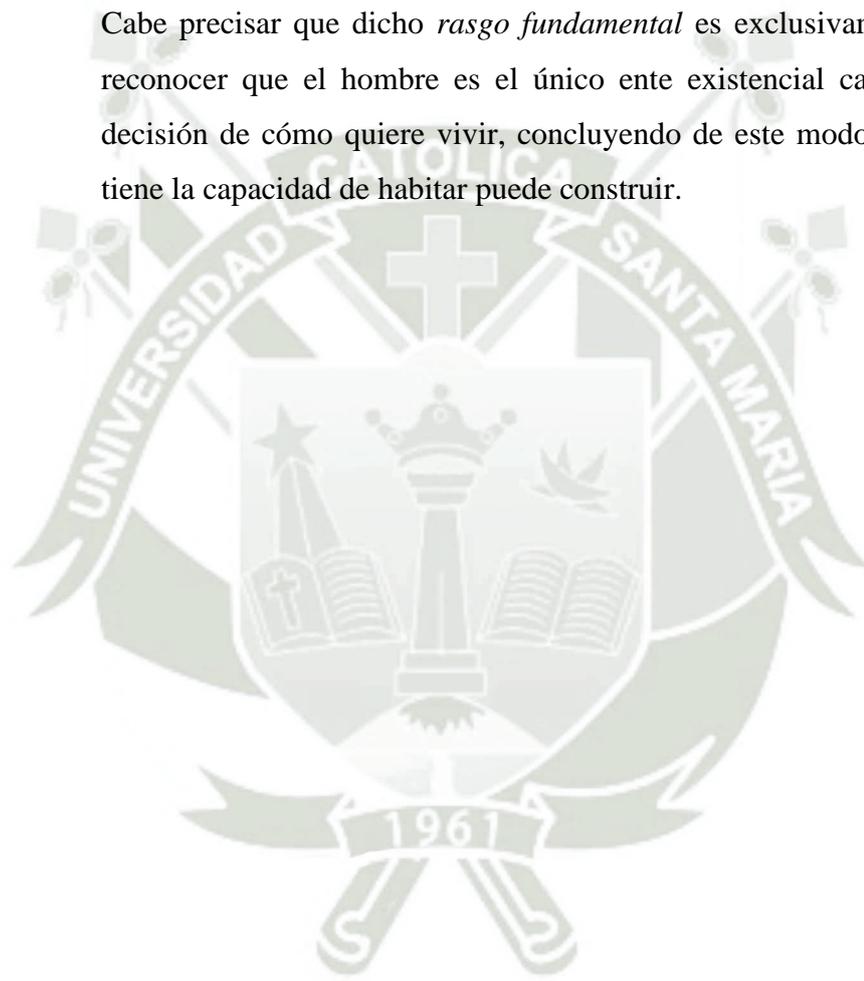


Figura 14

La Cabaña Primitiva



Nota. La noción de habitar representada en la cabaña primitiva de Laugier como una relación mutua (*co-pertenencia*) entre el hombre y el lugar que lo acoge, como una relación armónica entre el hombre y la naturaleza; la cabaña como morada-refugio. *La Cabaña Primitiva de Marc Antoine Laugier*, 1753. Tomado de, sitio web ArchDaily Brasil (<https://www.archdaily.com.br/br/01-169735/ensaio-sobre-a-arquitetura-slash-marc-antoine-laugier>).

Del mismo modo, Saldarriaga sostiene que la condición humana del habitar está ligada al construir, puesto que, de todas las especies del planeta, el ser humano es el único que muestra una seria preocupación por el construir, entendiendo esta actitud como la de disponer lugares para el reposo, la protección y la continuidad de la vida frente a las contingencias que se presentan en la cotidianidad. Para Saldarriaga explicar la relación que existe entre el habitar y el mundo construido es fundamental para evidenciar la esencia del habitar, donde afirma que de esa relación intrínseca “(...) *derivan el carácter profundamente existencial de la arquitectura y el carácter arquitectónico de la humanidad en tanto construye su propio hábitat en el vasto escenario de la naturaleza y dispone de los conocimientos y capacidades para hacerlo.*” (Saldarriaga, 2002, pág. 32) Además de ello, Saldarriaga hace posible un entendimiento del habitar a partir de las diversas modalidades con las que este opera para satisfacer las distintas necesidades del hombre, de este modo:

Habitar es disponer de lugares para la salud, para la educación, para la recreación, además de la vivienda y de la oficina o de la fábrica. Se habita en la *ciudad*, en el territorio, en el mundo. El ciudadano habita diariamente en diferentes lugares, uno de ellos es su lugar de habitación. (Saldarriaga, 2002, pág. 74)

Se habita de forma global, el lugar al que uno recurre es una acción para satisfacer una necesidad específica, el hombre no puede residir en varios lugares, pero si puede habitar en ellos, es así que no se puede limitar el habitar a un hecho estático enfocado únicamente a la habitación, ya que esta sería sólo un lugar de los muchos que se habita y una parte de las escalas del habitar, la doméstica privada. En efecto, habitar el mundo construido se convirtió en un hábito; Saldarriaga (2002) entiende el habitar como una acción que se repite en el tiempo, por lo tanto, “*Habitar como permanencia en un lugar implica el desarrollo de hábitos particulares, los ritos de la cotidianidad. Quien habita adquiere las costumbres propias y participa de todo aquello que hace parte de la vida del lugar.*” (pág. 33) Es por este motivo que Saldarriaga expone que hoy en día se presentan diversas formas de habitar, pero cada una de estas posibilidades presenta la característica

primigenia del habitar, la pertenencia mutua entre el hombre y el mundo construido.

En conclusión, Heidegger y Saldarriaga establecen que para el habitar la relación que existe entre hombre-territorio-tiempo es indivisible, ya que esta dimensión espacio-temporal condiciona su desenvolvimiento al ser el escenario en el que el hombre satisface sus necesidades y se relaciona con el mundo.

1.2.1.2. LA EVOLUCIÓN DEL SENTIDO PRETÉRITO DEL HABITAR

Por otra parte, para tener un entendimiento completo del proceso del habitar, también es importante exponer que su sentido originario en una época pretérita ha ido evolucionando debido a ciertos factores que condicionan el desenvolvimiento de los distintos grupos humanos en el entorno, situación por la cual se han ido introduciendo nuevos escenarios de supervivencia. Los factores que condicionan la evolución del sentido del habitar son causa del contexto en el que se encuentra inmerso, siendo representado actualmente por la era posmoderna donde:

La modernización, la industrialización, la globalización, han generado unos modos de vida en apariencia semejantes, basados principalmente en la consolidación de hábitos de consumo masivo. De ahí que llegue a pensarse hoy en un sentido único de habitar, internacional, cosmopolita, el del ciudadano del mundo. (Saldarriaga, 2002, pág. 36)

Este pensamiento radica en el hecho de que los avances en las diferentes áreas de la exploración humana se basan, en su mayoría, en *descubrimientos de orden práctico* como lo menciona Junichiro Tanizaki en *El elogio de la sombra* (1933). Se han adaptado estas invenciones a la realidad como única opción para satisfacer las necesidades del hombre y para dar una solución a los problemas que aquejan los diferentes sitios del planeta, esto se debe principalmente al carácter global que presentan; sin embargo, el problema no se encuentra en la introducción de estas opciones de vida, en realidad el problema reside en que el mundo parece orientado a asumir esta modernidad globalizadora como única opción de vida, alejándose de la capacidad de ver, explorar y experimentar más allá del horizonte.

En ese sentido, se identifica que en el mundo globalizado ocurren fenómenos superficiales que impulsan esta visión sesgada. Parte de este fenómeno de globalización es la vida rápida en la que el protagonista es el hombre mecanizado donde su esencia, determinada por las actividades que realiza en el día a día, está dominada por modelos predeterminados de vida, esta problemática sería causa de la era tecnológica que exhibe la hegemonía del objeto frente al sujeto.

En la actualidad el mundo está atravesando la era de la máquina del habitar como ejemplifica Jacques Tati en su película “*Mon oncle*” (1958), en esta escenificación se pueden observar dos escenarios opuestos de las relaciones y condiciones de habitabilidad entre la arquitectura, el objeto y el ser humano. Por un lado, la relación intrínseca entre el sujeto, su medio y la significación y por el otro una relación únicamente funcional, objetual e instrumentalizada provocando un *desencantamiento* y una *deshumanización* de las relaciones humanas. Reconocer el contraste objetual y emocional entre ambas realidades instaura la oportunidad de cuestionarse si valdría la pena relacionarse con el mundo de otra manera y, si en su caso sea posible cabría preguntarse el **cómo** (Heidegger).

Figura 15*Mon Oncle*

Nota. El contraste de dos mundos expresado en dos casas: la casa de Mr. Hulot (izquierda) y la Villa Arpel (derecha). La Villa Arpel representa la vivienda moderna, la Villa es cerrada al exterior a través de muros que la separan del barrio donde se emplaza, a diferencia de la casa de Mr. Hulot que forma parte del barrio como un conjunto complejo de espacios a modo de un laberinto de viviendas donde los pasillos, las escaleras, los espacios abiertos promueven la estancia, incitan la “vida de barrio”, el contacto social. *Mon Oncle de Jacques Tati*, 1958. Tomado de, sitio web Medium-Mediaciones culturales en las artes (<https://medium.com/mediaciones-culturales-en-las-artes/villa-arpel-o-la-imposici%C3%B3n-de-la-modernidad-del-orden-material-7f01280bdc23>).

Dicha inquietud que expuso Heidegger sería hoy el campo de acción que podría mitigar lo que él llama un posible desarraigo. Juhani Pallasmaa entiende y explica este fenómeno en *Habitar* (2017) de la siguiente manera:

En nuestra cultura de la abundancia hemos llegado a convertirnos en personas sin hogar. Este nuevo desarraigo tiene su origen en nuestra incapacidad de unir el yo con el mundo. El desarraigo pasa a ser sinónimo de exclusión, de soledad y de un perpetuo presente de indicativo. (págs. 13-14)

Las relaciones expuestas anteriormente están determinando con mayor presencia el sentido del actual habitar, y es por esta razón que está siendo concebido bajo una mirada de carácter funcional, puesto que las relaciones que establece el ser humano con su entorno están condicionadas por una *cultura del engranaje* donde “(...) *todo se relaciona con todo en forma de un sistema autorregulado que impone a cada cosa una función determinada.*” (Heidegger, 2015, pág. 60) Dando lugar a escenarios funcionales y estéticos que desconocen las connotaciones existenciales del habitar, descartando así una postura crítica que buscaría la exploración de diferentes formas de vivir la cotidianidad.

Dicha *cultura del engranaje* debiera atravesar por un proceso crítico en el que se exponga que, si bien hay cierto carácter global y semejanzas en los modos de vida, cada territorio tiene una realidad acorde a un contexto, un problema, una necesidad diferente que debe resolverse. De este modo, el habitar presenta una gama de escenarios diversos que se dan de acuerdo a un lugar determinado, en cada localidad se manifiesta como “(...) *un acto de cultura que adquiere sentidos diversos, unos de ellos acumulados en el tiempo en forma de tradiciones, otros circunstanciales e innovadores.*” (Saldarriaga, 2002, pág. 74) Cada uno de estos modos de vida condiciona el modo en el que cada sociedad comprende y acepta su adaptabilidad al medio que los acoge. Bajo este criterio se identifican los escenarios más notables que muestran esta característica del habitar: los que se desarrollan en un territorio urbanizado y los que se desarrollan en un territorio rural.

En el primer escenario se desarrollan las sociedades urbanas modernas basadas principalmente en la tecnología y lo mecánico, en ellas Saldarriaga (2002) manifiesta que “(...) *existe un extenso y complejo aparato especializado en la organización del territorio y la construcción de edificaciones y se imponen las condiciones sociales y económicas para acceder al derecho de habitar.*” (pág. 35) Esta realidad suscita la incorporación de límites que imponen el rol del ser humano en la sociedad, ocasionando que este se vea en la necesidad de mecanizar su comportamiento, realizando así rutinas preestablecidas que aseguren su supervivencia, en efecto “(...) *el núcleo del problema reside precisamente en la misma planificación técnica y la estructura que esta impone al modo de vida de los seres humanos.*” (Heidegger, 2015, pág. 55) Algo similar ocurre con la creación de los espacios construidos, en la que la planificación de su edificación, la disposición de sus espacios, la elección de los materiales a utilizar y las técnicas constructivas a desarrollar están condicionadas por la técnica; en este sistema de vida la técnica guarda una estrecha relación con la tecnología que se implanta hoy en día. A juicio de Heidegger el mundo está sometido al dominio de la tecnología, pues es vista como sinónimo de modernidad y novedad, es por ello que, “(...) *es el carácter original de la técnica moderna, que no se parece en nada a la técnica de otras épocas*” (Heidegger, 2015, págs. 59-60) Bajo esta lógica, se puede concluir que la dinámica de acción del habitar en este modo de vida se desenvuelve en base a programas preestablecidos que responden al fenómeno del engranaje como se desarrolló anteriormente.

Figura 16

Ciudades Imaginarias, Utopías del Paisaje Urbano



Nota. “La ciudad es por excelencia, el territorio del desarraigo. Mantiene a sus habitantes ajenos a la vida que los rodea, alimenta y sustenta cotidianamente. A su vez, genera consecuencias altamente devastadoras para los ecosistemas que la sostienen, (...). Es por esto que resulta indispensable encontrar formas de habitar ajenas a esta devastación. Se vuelve urgente construir hábitats humanos que, en vez de degradar el suelo natural donde se insertan, sean capaces de regenerarlo.”. *Serie de collage Ciudades imaginarias, utopías del paisaje urbano (imagen original de Pablo López Luz), 2021.* Tomado de, sitio web Medium-Galimatías (<https://medium.com/@galimatias.mx/h%C3%A1bitats-regenerativos-ideas-para-cohabitar-el-territorio-natural-desde-la-ciudad-fe72db7a9b38>).

Muy por lo contrario, sucede con el desarrollo de las relaciones humanas del segundo escenario, “Las comunidades tradicionales conservan memorias colectivas que les permiten disponer constantemente de medios para obtener el espacio necesario para su permanencia y su actividad.” (Saldarriaga, 2002, pág. 35) Dicho modo de vida al no estar sujeto totalmente a la tecnología ni a modelos de desarrollo preestablecidos por ubicarse lejos de los centros urbanos y la dificultosa accesibilidad a ciertos recursos, optaron por la creación de métodos y técnicas autóctonas muy complejas para gestionar el desarrollo de su territorio de manera sostenible. Cabe resaltar que para las formas de vida más desarrolladas estas comunidades son vistas como una forma de vida estancada en el tiempo, sin desarrollo, frente al mundo moderno que se vive paralelamente, sin embargo, la relación armónica que existe en este modo de vida entre el hombre con su comunidad y con la naturaleza ofrecen elementos que pueden mitigar los problemas que aqueja el mundo moderno mecanizado. El alto grado de domesticidad e identidad que presentan estas comunidades, el auténtico dominio de la técnica que se basa en adaptarse al entorno natural y no alterarlo, las prácticas tradicionales que buscan el equilibrio de las relaciones entabladas entre el hombre, el entorno y sus actividades son algunas características que determinan el sentido inicial del habitar, y es en esta forma de vida que se puede observar de manera clara su manifestación holística. Heidegger refleja esta experiencia en la vida de cabaña que llevaba al alejarse del entorno urbano, en ese contexto mostraba una actitud alusiva al “(...)”habitar” y “lugar”, a un vivir y un hacer en los que los pequeños lugares de vida y de las actividades que sostienen se encuentran profundamente entrelazados.” (Sharr, 2015, pág. 106) Esta relación demuestra que las facultades que desarrollan este grupo de personas para disponer de su entorno natural y definir sus acciones cotidianas responden aún a las necesidades esenciales del hombre, las materiales y espirituales en un sentido equilibrado y no polarizado, que fomentan y propician el arraigo que necesita el hombre para sentirse parte de su entorno. Esto también se basa en la coherencia que existe entre función y disposición de los elementos que conforman su medio al nivel de concretar ritos que otorgan sentido a su forma de vida y sobre todo respeto hacia su comunidad y a su entorno.

Figura 17

Ciudades Imaginarias, Utopías del Paisaje Urbano



Nota. “En la búsqueda de alternativas para cohabitar en el planeta Tierra, resulta clave construir nuevas formas de hábitat humano. Debemos recuperar aquellos ecosistemas y territorios naturales que el modelo de depredación capitalista se ha llevado.”. *Serie de collage Ciudades imaginarias, utopías del paisaje urbano (imagen original de Pablo Luz), 2021.* Tomado de, sitio web Medium-Galimatías (<https://medium.com/@galimatias.mx/h%C3%A1bitats-regenerativos-ideas-para-cohabitar-el-territorio-natural-desde-la-ciudad-fe72db7a9b38>).

Se puede señalar que si bien se identifican diferencias naturales y culturales en cada modo de vida, en cada una de estas se puede encontrar una semejanza, un origen en el habitar; un sentido pretérito del habitar es la “(...) *conciencia de la fragilidad de su condición en el medio natural (...)*” (Saldarriaga, 2002, pág. 34) el cual consiste en que, si bien existen escenarios diversos, el habitar todavía responde a “(...) *los instintos básicos de supervivencia y continuidad de la especie y conserva el sentido de defensa de los agentes naturales que pueden perjudicar la vida humana.*” (Saldarriaga, 2002, pág. 74) Es por este motivo que el estudio y el análisis de algunos modos de habitar, en este caso los dos escenarios expuestos: el territorio urbanizado y el territorio rural, son necesarios para entender que el carácter del habitar se concreta con la diversidad que presenta en sus distintos matices y escalas, y entender el desenvolvimiento de cada situación es crucial para identificar que es necesario y fundamental para la existencia humana, también parte de este entendimiento es que en base a esos distintos matices de habitar la forma en la que el mundo construido se consolida debe moldearse de acuerdo a los diferentes contextos, a los distintos grupos humanos, a las diferentes necesidades y formas de vida que se presentan en cada localidad. De este modo, se puede comprender cómo se construye el medio en el que cada sociedad refuerza su peculiaridad, lo que permite a cada ser humano definir su identidad en un entorno determinado, esta diversidad cultural da lugar a la diversidad arquitectónica, es por ello que se puede llegar a experimentar diferentes formas de relaciones. (Saldarriaga, 2002)

Bajo estas condicionantes se puede concluir que el habitar es la interacción entre mente, cuerpo y lugar, es la relación física y emocional que el hombre establece en primer lugar con su medio físico, que puede ser un espacio natural o cultural y en segundo lugar con su entorno social que se da en un tiempo determinado. Una vez aclarado y explicado esta concepción del habitar, cabe preguntarse: **¿estamos creando espacios para la habitabilidad o para una ocupación superficial del espacio?** Entendiendo al habitar como lo concibe Heidegger y Saldarriaga, **¿el habitar es determinante para el papel humano de la arquitectura?** **¿es importante considerar al habitar como principal concepto de análisis y estudio en un**

proceso de diseño? ¿cómo puede ayudar a un desarrollo proyectual con significado en la arquitectura a partir de sus componentes y distintos matices que presenta? Estas interrogantes una vez resueltas, bajo la relación que se establece con la poética, la experiencia y el patrimonio, nos brindará una postura crítica que requiere de una consideración del hombre (sus relaciones, interacciones, comportamientos, actitudes) como punto de partida del quehacer arquitectónico para la creación de una arquitectura “más humana”, a partir de la relación que este debe establecer con su medio cultural, con su entorno social y con su *ser*.



Figura 18

La Perspectiva del Entorno en Función de la Imagen del Mundo del Hombre



Nota. Lo que para uno representa un entorno de supervivencia, para otro representa un espacio de vivencia. *Hong Kong Kids* de Fan Ho, 1950. [Fotografía],

(www.reddit.com/r/HongKong/comments/1s1d37/hong_kong_kids_fan_ho/?utm_source=share&utm_medium=web2x&context=3).

1.2.1.3. EL HABITAR: ARRAIGO Y DESARRAIGO

Hablar del habitar hoy en día, implica hablar también sobre el desarraigo que atraviesa el mundo contemporáneo, “(...) antes de pensar sobre el sello que nos gustaría imprimir a nuestra existencia y a nuestro entorno deberíamos meditar acerca de la condición de desarraigo en la que nos encontramos constitutivamente arrojados.” (Heidegger, 2015, pág. 62) Dicho esto, no se puede hablar del habitar sin mencionar la manifestación del desarraigo. El habitar de por sí está ligado al arraigo que establece el hombre con su entorno, pero esta relación en muchas ocasiones no se logra concretar debido a la ausencia de factores de índole material, cultural y afectiva, lo que genera una actitud de desinterés y despreocupación por el entorno en el que se encuentra inmerso, a este proceso se le puede conocer como desarraigo. Juhani Pallasmaa (2016) hace mención al pensamiento de Edward Relph para respaldar este hecho: “(...) la alienación del lugar resulta en una “exclusión existencial” – “La exclusión existencial implica un desapego egoísta y distraído, una alienación de personas y lugares, un desarraigo, un sentido de irrealidad respecto al mundo, y de no pertenencia” (...)” (Pallasmaa, 2016, pág. 118)

En ese sentido, se puede establecer que la relación que existe entre arraigo y desarraigo es consecuente y dependiente una de la otra, “(...) *no son más que dos modos solidarios del ser: el uno no se da sin el otro.*” (Heidegger, 2015, pág. 58) La manifestación del desarraigo que se manifiesta al no tener vinculación a un lugar y por tanto de no dotar de un sentido de pertenencia al sitio en el que se reside, llegaría a conceder un mundo inhabitable, Junichiro Tanizaki en el “*Elogio de la sombra*” (1933) explica como el pensamiento occidental que se impone en la sociedad fomenta este proceso de una forma tácita, sostiene que lo que verdaderamente importa es defenderse de las amenazas de la naturaleza y la forma de hacerlo no tiene mucha importancia. El hombre al ignorar la forma de resolver su desenvolvimiento en su entorno frente a las posibles amenazas, entraría en una actitud de angustia y desinterés, una consecuencia de ello es la adaptación al modelo occidental como único modo de vida, este se caracteriza principalmente por el carácter práctico que tiene para satisfacer las diferentes necesidades, la dinámica se

basa en un sistema mecánico que por necesidad de responder a ciertas crecientes demandas se tendría que producir una cantidad industrial de ciertos objetos cuya principal característica es la de ser descartables. La incorporación de este aparato ha generado la desnaturalización de las auténticas formas de cubrir las diferentes necesidades que requiere cada modalidad de vida. De este modo, la forma de cubrir las distintas necesidades importa e influye en la capacidad del ser humano de relacionarse y desenvolverse, frente a ello existe la oportunidad de crear un modelo coherente con cada modo de vida, si cada cultura no se adecua del todo a un parámetro ya preestablecido, tendría la libertad de implementar sus propios procesos de cubrir las necesidades que se requieren para un desarrollo sostenible basado en las condiciones naturales, topográficas, sociales, físicas y culturales. La desnaturalización de este escenario parece ser la sentencia que atraviesan la mayoría de los grupos humanos que conforman el planeta.

Es por esta razón que el desarraigo condiciona las nuevas formas de vida que se introducen en una realidad, la forma en la que se relacionan los hombres con su entorno inmediato llega a tener un carácter instrumental y técnico, logrando imponer este mecanismo como la única solución a todas las formas de vida, frente a esta problemática, *“La experiencia del desarraigo nos empuja a buscar el lugar propio donde habitar. Semejante búsqueda, no obstante, tiene que comenzar a partir del único horizonte posible hoy, que es el de la técnica.”* (Heidegger, 2015, pág. 59) Pero la técnica entendida desde su característica más humana como aquel proceso en el que para ejecutar un pensamiento, emplea diversas herramientas que pueden ser manejadas de la manera más pertinente por el ser humano y las cosas próximas que rodean su existencia, es decir, que la técnica supera a las relaciones determinadas de los objetos de manera dominante, dando lugar a nuevas posibilidades de relacionarse con las cosas. Con base en lo anterior, Pablo Manuel Millán Millán (2015) introduce una aproximación a lo que la técnica se refiere, como *“(…) virtud, disposición y habilidad para hacer algo o como manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.”* (pág. 26) Dicha concepción se puede identificar en

diversas técnicas del pasado, en la que la disposición de los recursos estaba vinculado a la ubicación geográfica y la forma de ejecutarla respetaba el entorno adaptándose a este de forma natural, además de hacer posible el desarrollo cultural y la construcción de la identidad. No obstante, el carácter original de la técnica también se ha visto influenciado por el proceso de la globalización, Jesús María Aparicio Guisado (2008) advierte que:

(...) hoy en día existen parecidos medios y necesidades edificatorias en muchas partes de la Tierra, habiéndose producido una progresiva desvinculación entre la técnica empleada y los lugares en los que tuvo su origen. Este desarraigo de lo local ha beneficiado indudablemente la expansión de movimientos universalistas como el Estilo Internacional. (pág. 72)

Este movimiento amenaza la concepción de la técnica y la finalidad inicial para la que fue creada, ocasionando que la capacidad técnica adopte un proceso de alienación, el cual consiste en que el hombre pierda el control sobre los procesos que fueron originados por él, en efecto se obtiene “(...) *la mecanización y las máquinas, en especial las modernas, no sólo son inherentemente políticas, sino que además son herramientas para mantener y defender determinadas estructuras de poder y dominación, dominación sobre la naturaleza y sobre los seres humanos.*” (Ríos y otros, 2015, pág. 265)

Por consiguiente, la técnica es una herramienta para la liberación, pero parece que al contrario de su fin más benévolo se ha concebido como un elemento instrumental de dominación, el peligro no reside en la implementación de los nuevos procesos tecnológicos, sino en la alteración de su esencia que afecta directamente al modo de construir y en la concepción que se tiene de esta sobre cómo debe ser la relación que establece con el entorno. Se puede considerar a este peligro como una oportunidad para impulsar la consolidación del habitar, puesto que:

(...) una vez que todo ha quedado devastado se estaría en disposición de dar a las cosas un sentido nuevo. El peligro abre la posibilidad de iniciar un proceso de resignificación, de replantearnos nuestra relación técnica con el mundo y la naturaleza. (Heidegger, 2015, pág. 61)

Este nuevo proceso se puede dar a través del rescate y la interpretación de la técnica antigua que refuerza el sentido de identidad y pertenencia, además de propiciar una relación entre el habitar, el lugar y el hacer. Este entender podría ser el camino posible para hacerle frente al desarraigo, pero sólo podría concretarse si el propio ser humano se cuestiona a sí mismo sobre el estado en el que se encuentra y el sentido que quiere darle a su propio ser y al contexto que lo rodea.

En conclusión, hay que resaltar que el habitar presenta una dualidad, la relación que existe entre arraigo y desarraigo es de codependencia, así es necesario entender al desarraigo como una posibilidad para la manifestación del habitar, el sentido de angustia llama al ser humano a la reflexión, pero también es importante aclarar que el desarraigo es imposible de erradicar, pues de lo contrario no existiría esta acción dependiente. Bajo esta lógica el desarraigo sólo se puede mitigar y así fortalecer el habitar.

Figura 19

La Apropiación y la Enajenación del Espacio



Nota. Cada lugar, cada vivencia se imprime en la memoria y la imaginación humana, se imprime en la existencia humana a modo de una correspondencia mutua, un arraigo que evidencia el lazo afectivo que establece el hombre con su entorno. *Simiane-la-Rotonde* [fotografía], por Henri Cartier-Bresson, Francia, 1969 tomado de, Fundación Henri Cartier Bresson, 1973 (<https://www.bnf.fr/fr/agenda/henri-cartier-bresson>).

1.2.2. MANIFESTACIÓN DEL HABITAR

1.2.2.1. SER Y SER EN EL MUNDO

Para entender la esencia del habitar es necesario reflexionar sobre la condición existencial que presenta el hombre al momento de relacionarse con su entorno, al momento de establecer un vínculo afectivo-emocional consigo mismo y con los otros: el *Dasein*. Dicho esto, cabe preguntarse **¿qué y quién motiva al hombre a habitar? ¿por qué el hombre habita? ¿qué es lo que lo hace ser? ¿qué es el ser?** Dar respuesta por estas interrogantes será fundamental para entender como el sentido y la esencia del hombre puede definir el rol que ejerce en un territorio determinado, es decir, cómo lo transforma, porqué lo transforma, y cómo se adecua a este para satisfacer sus necesidades tanto axiológicas como ontológicas.

Cuando el hombre realiza cierto tipo de actividades, detrás de ellas, existe un motivo que lo impulsa a hacerlo, esta motivación se encuentra determinada por su *ser*. El *ser*, como tal, es difícil de definir porque no habla el lenguaje del hombre según Heidegger, el hombre habla el lenguaje de los entes. En el marco de la realidad todo lo que ocupa un espacio es un ente, un vaso es un ente, un árbol es un ente, el sol es un ente y el ser humano también es un ente, pero Heidegger hace una diferencia ontológica importante entre estos elementos. Por un lado, las cosas pertenecen al mundo *óntico*, ya que se puede definir lo que son en cuanto cosa y para qué sirven, por ejemplo, una silla es un ente, se puede decir de esta que puede ser grande, pequeña, marrón, antigua, moderna, estas son algunas cualidades que puede tener una silla, pero en sí **¿qué es?** Una silla puede verse como un objeto utilitario con una finalidad concreta como tomar reposo, dicha actividad representa el propósito de su creación, si el caso fuera que sea empleada para otra finalidad dicho objeto se desligaría de su esencia pasando a denominarse de otro modo, de este modo, cada objeto como ente, como un elemento óntico, posee un fin definitivo. Por otro lado, se puede reconocer el mundo ontológico, el mundo del ser; el ser humano pertenece al mundo *óntico*, como al mundo *ontológico*, lo ontológico puede verse manifiesto en el hombre desde el *Dasein*. El *Dasein* -*ser-ahí*- es la condición ontológica que presenta el ser humano al momento de definirse como sujeto existencial, puesto que el hombre se pregunta del

porqué de sus acciones, lo que lo diferencia de los entes es esa doble identidad que posee, el ser humano es un ente, pero es el único ente que se pregunta por su existencia, por su ser, un objeto inerte jamás se va a cuestionar sobre su existencia.

Expuesto lo anterior, cabe preguntarse **¿qué relación tiene el ser con el habitar?** Se mencionó anteriormente que el habitar está estrechamente ligado al arraigo que establece el hombre con su medio, la búsqueda de este habitar se concretiza una vez que el hombre se preocupa por la situación de desarraigo en la que se encuentra, es en este escenario que entra a tallar la decisión del hombre sobre cómo quiere vivir. Esta condición tiene mucha relación con la elección del propio ser humano, él es el único que puede cambiar su realidad y transformarla, él es el único ente que puede decidir sobre su existencia, esta acción depende única y exclusivamente de él. Sobre esta elección Heidegger explica en *Ser y Tiempo* (1927) cómo es que el ser humano dirige su vida desde la perspectiva de *estar-en-el-mundo*:

La presunción del uno de alimentar y dirigir la “vida” plena y auténtica procura al Dasein una tranquilización para la cual todo está “en perfecto orden” y todas las puertas están abiertas. El cadente estar-en-el-mundo que es para sí mismo tentador es, al mismo tiempo, tranquilizante.

Sin embargo, esta tranquilidad en el ser impropio no conduce a la quietud e inactividad, sino al “ajetreo” desenfrenado. El estar caído en el “mundo” no se torna ahora precisamente quieto. (Heidegger, pág. 179)

En este extracto se puede identificar dos situaciones por las que puede atravesar el hombre, la vida plena y auténtica por un lado y el ajetreo desenfrenado de la vida inauténtica por el otro. Estas modalidades claramente definen la existencia del hombre en el mundo, determinan el rol que cada uno adoptará de acuerdo a sus ideales, existirán situaciones en las que el hombre frente a una adversidad actuará de diferente manera a la convencional, así como se presentarán situaciones en las que el hombre operará influenciado por modelos globales que establece la sociedad:

El uno sólo conoce la “situación general” [“die allgemeine Lage”], se pierde en las “oportunidades” que le están más cercanas y configura la existencia [Dasein] mediante el cálculo de las “contingencias” que, en su desconocimiento, él considera y presenta como su propia realización. (Heidegger, pág. 293)

La dinámica de acción que tiene el hombre con la realidad por lo general se da de manera superficial, el hombre elige todo aquello que está a su alcance, tiene que encajar en formas predeterminadas de vida que define de cierto modo el direccionamiento de esta, es por ello que la resolución de su existencia no suele ser propia, puesto que el hombre está arrojado en un mundo donde piensa como se piensa, desea lo que se desea, este es el *impersonal sé* que advierte Heidegger como un patrón que se sigue y no deja al *ser* desenvolverse como realmente *es*.

El sentido del *impersonal sé* define la existencia inauténtica del hombre, el hombre al estar insertado en un fondo que no elige, adopta otros sentidos para su existencia, es decir, no se apropia de su sentido propio, ni tampoco se preocupa por la búsqueda de su sentido particular o no está interesado en cuestionárselo. Sin embargo, Heidegger explica que frente a esta situación se puede generar un cambio, este cambio guarda relación con la condición finita que tiene el hombre, el proyecto al que todos los hombres van a llegar, la muerte.

Figura 20

El Grito



Nota. “(...) el humano moderno en un momento de profunda angustia y desesperación existencial.”. *El Grito* de Edvard Munch, 1893. Pintura al óleo pastel temple, 91 x 74 cm. [fotografía], tomado de, Enciclopedia Online de bellas artes Historia/Arte (<https://historia-arte.com/obras/el-grito>).

Para Heidegger la muerte es el límite que va a permitir al hombre preguntarse sobre su existencia hasta que esta suceda:

En el Dasein, mientras él es, queda siempre aún algo pendiente que él puede ser y será. Pero a este resto pendiente pertenece el “fin” mismo. El “fin” del estar-en-el-mundo es la muerte. Este fin, perteneciente al poder-ser, es decir, a la existencia, limita y determina la integridad cada vez posible del Dasein. (Heidegger, pág. 231)

De este modo, Heidegger propone que el *poder-ser* podría ser una gran oportunidad que posibilita al hombre la idea de que todo puede ser de otra manera, realizar su día a día conforme a lo que él requiera frente a lo que se le impone, es por ello que cuando el hombre se preocupa por su existencia empieza una búsqueda auténtica de su sentido de vida. Esta autenticidad se puede dar en cuanto el hombre opte por la oportunidad que se le presenta de hacer las cosas según como el desee realizarlas, la resolución que puede generar un cambio en su existencia.

Comprender esto forma parte de lo que él abre, puesto que sólo la resolución le da al Dasein su auténtica transparencia. En la resolución le da al Dasein su más propio poder-ser que, en cuanto arrojado, sólo puede proyectarse hacia determinadas posibilidades fácticas. El acto resolutorio no se substraer a la “realidad”, sino que descubre por vez primera lo fácticamente posible, y lo descubre de un modo tal que lo asume como aquello que, en cuanto poder-ser más propio, es posible en el uno. La determinación existencial del cada vez posible Dasein resuelto, abarca los momentos constitutivos de aquel fenómeno existencial, hasta ahora pasado por alto, que nosotros llamamos situación. (Heidegger, pág. 292)

Heidegger menciona que el hombre está arrojado en el mundo general, pero cada uno está condicionado a crear su propio mundo, en un inicio desconoce todo lo que puede hacer con este, se encuentra perdido en él; sin embargo, pese al encontrarse en esta situación, el hombre puede ser interpelado por el Dasein *—ente existencial—* que puede cuestionarse sobre esta pérdida y entender el posible rol que puede cambiar su realidad en la que en un inicio

se encuentra inmerso. A este proceso de cuestionamiento se le puede conocer como *resolución*, la resolución es el modo propio de *ser-sí-mismo*, Heidegger se refiere a esta composición de términos como la intención de la existencia, en la que el *sí mismo* está determinado por cómo el hombre se comporta con las personas, con el mundo óntico y sobre todo consigo mismo, es decir el modo propio de *estar-en-el-mundo*⁹, así el primer acto resolutorio que realice el hombre será su primera proyección para el cambio que quiere generar para sí mismo.

El Dasein como uno-mismo es “vivido” en la ambigüedad de la comprensión común de lo público, en donde nadie se resuelve, y donde, sin embargo, ya todo está siempre decidido. La resolución significa dejarse despertar desde la pérdida en el uno. (Heidegger, pág. 292)

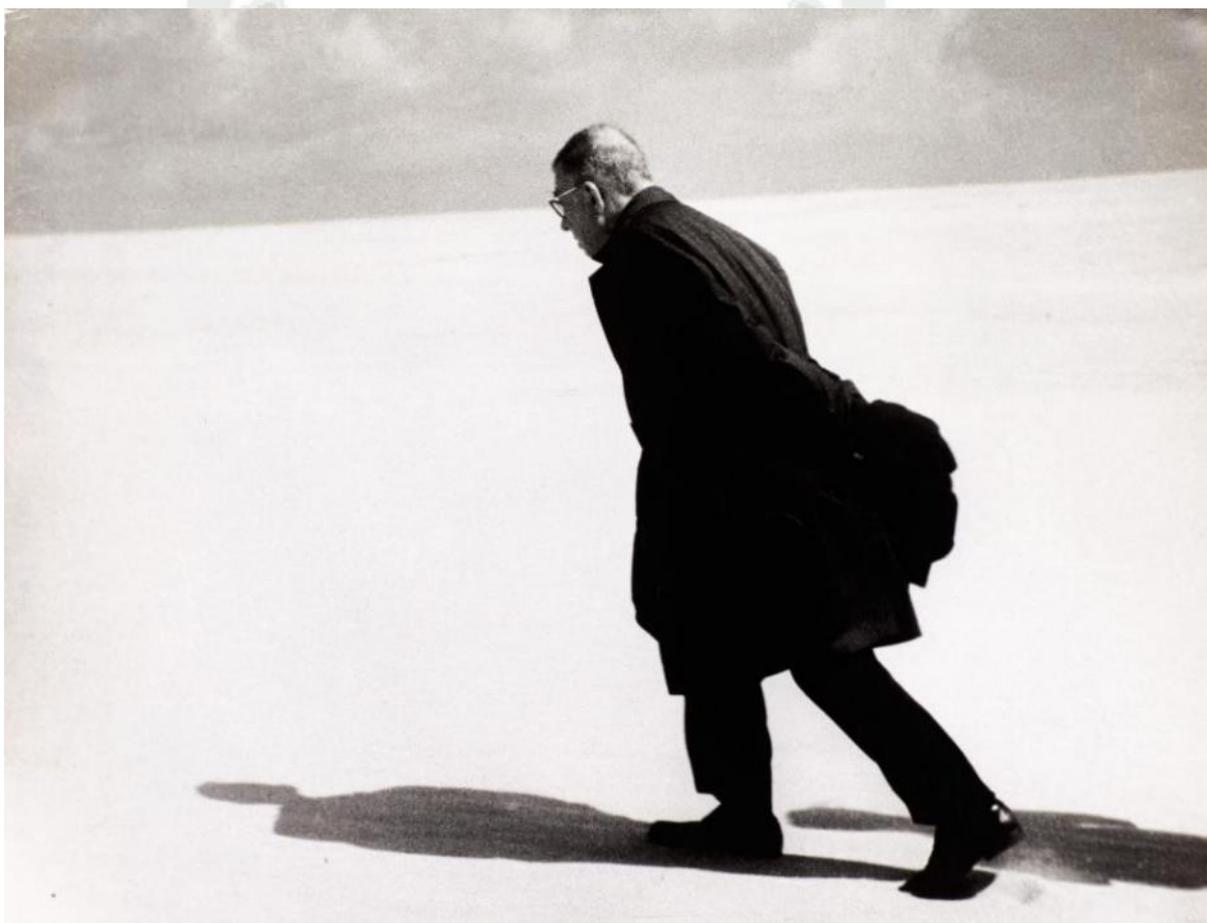
Esta ambigüedad ocurre de manera similar con el desarraigo y arraigo, una vez que el hombre se preocupa por el estado de desarraigo en el que se encuentra éste ya no es más un absurdo, a partir de ello busca tener arraigo con algo, del mismo modo sucede con la búsqueda de su propio sentido.

En este transcurso de reflexión hasta que la muerte llegue a manifestarse, el hombre tiene que hacer algo con su existencia, ya que el ser, en cuanto ente existencial, no viene con un fin definitivo o con una función ya dada, el ser humano tiene que realizarse, *tiene que resolverse*, tiene que construir su propia vida de la forma más adecuada, de manera auténtica o inauténtica, la elección que tenga el hombre por una de ellas dependerá absolutamente de él. Una vez que el hombre empiece a definir lo que quiere ser en el mundo, empezará a configurar las rutinas que lo llevarán a realizar diferentes actividades para satisfacer sus necesidades, con la finalidad de cumplir los ideales que requiere para su sentido de vida.

⁹ Para Heidegger el concepto de *estar-en-el-mundo* tiene diferentes connotaciones, por este motivo será desarrollado más adelante con mayor precisión.

Figura 21

Jean-Paul Sartre. La Náusea



Nota. La condición existencial, la angustia, el ser y la nada, conceptos abordados por el filósofo francés Jean-Paul Sartre, padre del existencialismo. *Jean-Paul Sartre en Lithuania* [fotografía], Nida, 1965 tomado de, Sotheby's-Photographs/Lot 47 (<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/photographs-2/antanas-sutkus-jean-paul-sartre-in-lithuania-nida>).

Las necesidades del hombre son la manifestación esencial del ser, estas se podrán satisfacer en el marco del tiempo, del lugar y de las circunstancias, Beatriz Amann en *La crítica poética como instrumento del proyecto arquitectónico* (2015) menciona que un análisis sobre las necesidades del hombre da lugar a identificar relaciones entre el mundo óntico y ontológico que ayudan a mejorar la calidad de vida del ser humano, la vida se trata sobre las personas y no sobre los objetos, de este modo, hace alusión a la *Teoría del desarrollo a escala humana* (1986) respaldando esta premisa. Dicha teoría indica que, por lo general, la idea de desarrollo está asociada al crecimiento económico, sin embargo, los autores de esta teoría (Max Neef, Elizalde y Hopenhayn) consideran que el desarrollo se encuentra en el enfoque de las personas, en sus necesidades y como satisfacerlas para mejorar su calidad de vida, así proponen hacer una diferencia entre los conceptos de: “necesidades —finitas, pocas y universales— y satisfactores —determinados cultural e históricamente— Porque en esta distinción y en la definición colectiva de los satisfactores sinérgicos radica la clave de un futuro socialmente justo y ecológicamente sostenible”. (Max-Neef y otros, 2010, pág. 5)

Cabe precisar que dicha teoría hace una aclaración importante sobre las necesidades del hombre, mencionando que en el transcurso del tiempo no surgen nuevas necesidades, lo que surge son nuevas formas de satisfacerlas (satisfactores). Es por ello que define que las necesidades del hombre son múltiples e interdependientes, funcionan como un sistema en el que interactúan y se relacionan entre ellas, también mencionan que las necesidades son finitas al identificar dos criterios posibles de desagregación:

(...) según categorías existenciales y según categorías axiológicas. Esta combinación permite operar con una clasificación que incluye, por una parte, las necesidades de ser, tener, hacer y estar; y por la otra, las necesidades de subsistencia, protección, afecto, entendimiento, participación, ocio, creación, identidad y libertad. (Max-Neef y otros, 2010, pág. 17)

En cambio, los satisfactores son aquellos bienes mediadores que posibilitan determinadas actividades para su satisfacción, estos bienes no estarán regidos

únicamente por el ámbito económico, sino también por hechos materiales e inmateriales como: *“formas de organización, estructuras políticas, condiciones subjetivas, valores y normas, espacios, contextos, comportamientos y actitudes.”* (Max-Neef y otros, 2010, pág. 22) Un satisfactor puede abastecer a varias necesidades y una necesidad puede requerir de distintos satisfactores para realizarse, por ejemplo, la alimentación es un satisfactor de la necesidad del tener combinado a la subsistencia o protección, un espacio de encuentro es el satisfactor del estar combinado al ocio. De esta manera los satisfactores no se dan, ni se interpretan de igual forma en un contexto, pues estarán determinados por cómo cada cultura adopta el medio o la manera para satisfacer las necesidades, cada cultura crea sus propios tipos de satisfactores que tendrán un impacto en su comunidad, este impacto dependerá del contexto y de los bienes que el medio genere, cómo los genera y cómo organiza su consumo, por ello esta metodología tendrá un grado de importancia para su realización ya que puede potencializar o minimizar la eficiencia del satisfactor. De este modo, es necesario tener en cuenta como generar de la mejor manera un medio satisfactor que conlleve a mejorar la calidad de vida humana, ya que se ha visto que influyen en los aspectos existenciales de cada ser humano.

Un nuevo modo de interpretar la realidad en base a las distintas interrelaciones humanas conlleva también a reconsiderar el enfoque que se tiene sobre su dimensión espacial, la transformación del lugar para satisfacer las necesidades del hombre tiene también aspectos existenciales, el arquitecto Christian Norberg Schulz (1980) menciona que: *“(...) toda actividad tiene aspectos espaciales, dado que toda actividad implica movimientos y relaciones con lugares. (...) Toda actividad significa “que está en alguna parte”.*” (pág. 42) Las actividades como respuesta a una situación tienen una significación espacial que será desarrollado más adelante, pero esas mismas actividades que realizará el hombre, en cuanto Dasein y operador del acto resolutorio, tendrá como escenario un mundo para poder llevarlas a cabo, es por ello que es materia de estudio en esta etapa analizar la relación que establece el *ser* con el *mundo*, entendido como una dimensión existencial que no sólo tiene un enfoque espacial cuantitativo.

Heidegger propone un planteamiento para concebir la espacialidad a partir del concepto de estar-en-el-mundo, en ella explica que el hombre “Al estar-en-el-mundo le pertenece una particular espacialidad, que está caracterizada por los fenómenos de la des-alejación y la direccionalidad. El Dasein “ordena un espacio” [“räumt ein”] en cuanto existe fácticamente.” (Heidegger, pág. 292) Pero **¿qué significa estar-en-el-mundo?** Este concepto planteado por Heidegger va acompañado de guiones para señalar la co-pertenencia entre los términos (Escudero, 2009), debido a ello esta expresión compuesta puede ser entendida por un enfoque doble en estar-en y el-mundo. Heidegger (1953) señala que:

(...) se puede comprender el “estar-en” como un “estar dentro de...”. Con este término se nombra el modo de ser de un ente que está “en” otro a la manera como el agua está “en” el vaso y el traje “en” el armario. Con el “en” nos referimos a la relación de ser que dos entes que se extienden “en” el espacio tienen entre sí respecto de su lugar en este espacio. El agua y el vaso, el traje y el armario, ambos están de la misma manera “en” el espacio [“im” Raum] ocupando un lugar [“an” einem Ort]. Esta relación de ser puede ampliarse, por ejemplo: el banco [está] en el aula, el aula en la universidad, la universidad en la ciudad, y así sucesivamente hasta: el banco “en el espacio universal (pág. 75)

El término *en* tiene una significación doble en esta expresión, por un lado, hace alusión al carácter físico espacial en el sentido de que un ente puede contener a otro tal como el banco *en* el aula, el aula *en* la universidad y por otro lado se refiere al mismo modo de ser *en* el mundo, es decir, estar familiarizado con el mundo que está presente en todos los acontecimientos y de los entes presentes en el mundo. Dicho esto, se puede entender que:

Mundo puede ser comprendido nuevamente en sentido óntico, pero ahora no como el ente que por esencia no es el Dasein y que puede comparecer intramundaneamente, sino como “aquello en lo que” “vive” un Dasein fáctico en cuanto tal. Mundo tiene aquí un significado existencial pre ontológico, en el que se dan nuevamente distintas posibilidades: mundo puede significar el mundo “público” del nosotros

o el mundo circundante “propio” y más cercano (doméstico).
(Heidegger, Ser y Tiempo, pág. 73)

El mundo encierra la idea de una dimensión vivencial tanto como espacial, el mundo es un contexto en el que el *Dasein* puede desarrollar su vida en tres escalas, el más amplio el mundo compartido (objetivo) donde se interrelaciona con otras personas, en el medio se encuentra el mundo circundante (intersubjetivo) donde el hombre interactúa particularmente con entes en el hacer cotidiano y finalmente el mundo propio (subjetivo) como el interior donde el hombre guarda sus memorias, vivencias, experiencias, sentimientos. (Escudero, 2009)

Estar en el mundo por lo tanto denota la idea que el hombre como *Dasein* tiene una relación profunda con el mundo, el *Dasein* no se da primeramente para luego establecer una relación con el mundo, sino que el origen del *Dasein* ya involucra un mundo, esto determina la relación fundamental entre la existencia y la realidad.

Figura 22

El Hombre que Camina



Nota. “(...) «a mitad de camino entre el ser y la nada». Pero el artista supo captar el momento decisivo de un hombre que revela en sí una fuerza vital basada en su propio impulso. Y sus pies, anclados en el suelo, lo conectan a la tierra, con la que se convierte en uno.” *El Hombre que Camina* de Alberto Giacometti, 1961. Escultura, 183 x 25.5 x 95 cm. [fotografía], tomado de, Enciclopedia Online de bellas artes Historia/Arte, (<https://historia-arte.com/obras/el-hombre-que-camina>).

1.2.2.2. TIEMPO, ESPACIO Y LUGAR

Se ha mencionado anteriormente que a medida que el hombre se construye en cuanto persona y ente existencial empieza a definir su sentido de vida en este mundo. La construcción del ser es un proceso complejo que no es estático ni definitivo y por el contrario se va desarrollando, este proceso se encuentra marcado por acontecimientos que configuran sucesos en el habitar del hombre y se manifiestan en un escenario espacio-temporal. El espacio y el tiempo son dos condiciones básicas que presenta el habitar en su desarrollo, son dos de los componentes más importantes de la experiencia existencial del hombre que otorgan un sentido de realidad y temporalidad frente al sentimiento de angustia que puede presentar el hombre por su finitud.

El concepto que se tiene sobre el tiempo es diverso y varía de acuerdo al campo sobre el que se vea tratado, por lo general el entendimiento que se tiene sobre este es subjetivo, desde la perspectiva del hombre el tiempo se atribuye al presente, al pasado y al futuro, al transcurrir de los días o las fechas del calendario; sin embargo, esta no es su única concepción y para el habitar del hombre implica algo más que sólo una época o una simple secuencia temporal. Es por este motivo que es necesario tener en cuenta la transformación que tuvo este concepto desde sus orígenes hasta la actualidad con el fin de entender de cierta forma como fue concebido por culturas, historiadores y filósofos que lo fortalecieron para la construcción de una sociedad y cómo influyó en el desenvolvimiento del hombre, afrontando la realidad por medio de distintas dinámicas.

En el pasado la concepción del tiempo fue interpretado de dos formas totalmente antagónicas, mientras que para los griegos el tiempo era circular, para los hebreos el tiempo era lineal, esto se debe a la finalidad que encontraban en él. Los griegos entendían al tiempo como un “estar”, una “presencia” en función del presente (Aparicio Guisado, 2008), si bien existe una secuencia lineal en el transcurso de los hechos existe también una circularidad a la que se le puede llamar ciclo natural, año tras año se repiten días, semanas, meses y estaciones, el día dura 24 horas y la semana tiene 7 días, esto se repite diariamente, pero al año siguiente llega la misma estación, el mismo día, la diferencia se encuentra en que esta llega de diferente manera

y su percepción no es la misma, por ejemplo, un 21 de Diciembre del 2014, no es vivido igual a un 21 de Diciembre del 2004. De este modo, los griegos conciben el tiempo en función de un retorno permanente de las cosas, un modelo que se da con naturaleza, pues en el presente, todo se va a repetir con cierta regularidad y el instante vivido siempre va a ser el que se percibe en el momento, en su estar en el mundo.

En este transcurso del tiempo se puede identificar que en su secuencia lineal existe una circularidad y en la circularidad una linealidad, pero los hebreos difieren de esta concepción, estos se inclinaron únicamente por el tiempo lineal, para ellos el tiempo es “pasar” que está en función del futuro (Aparicio Guisado, 2008). Cabe resaltar que, bajo esta lógica, en el tiempo circular no hay principio ni final, ya que no empieza ni termina, en cambio en el tiempo lineal si hay inicio y final, el origen para los hebreos empieza con la creación del hombre y termina con la muerte, durante ese proceso el hombre tiene instalada la idea que a su vida tiene que darle sentido.

Familiarizarse únicamente al tiempo circular o lineal implica polarizar el sentido de vida a una única posibilidad, esta situación es la que da origen a la concepción moderna del tiempo, en la que si hay un sentido lineal el hombre tiene que realizarse de acuerdo al tiempo al que se ve enfrentado, pero en realidad el tiempo no debe ser concebido sólo de esta forma. Si uno llega a cuestionar esta idea ulterior del tiempo, puede lograr entender que el tiempo no cambia, el tiempo siempre es el mismo, lo que cambia es la manera de percibirlo, emplearlo e incluso vivirlo, pero **¿respecto a qué?** Se puede encontrar la respuesta en el mecanismo de acción de cada cultura y sobre los objetos que la condicionan para su funcionamiento, por ejemplo, en la estructura capitalista el tiempo está en función del “progreso”, esto significa que el tiempo siempre está corriendo como un elemento cronológico lineal y a la medida que este avanza, el hombre, que atraviesa distintas situaciones, tiene que aprovecharlas al máximo y proporcionar los mejores resultados. Esta idea del tiempo es capaz de ordenar y sistematizar la vida del hombre, el tiempo está en función de la productividad, así mientras más productivo sea el hombre, se puede decir que está aprovechando mejor su tiempo.

Si se entendiera al tiempo más allá de su connotación temporal, su comprensión estaría determinada a partir de la conciencia del hombre al tiempo pertinente, como una secuencia ordenada en la que se producen los fenómenos en el espacio, pero en uno de esos fenómenos ocurre un punto de inflexión en el que una cosa continúa, pero a partir de ese momento continúa transformada y construida, esta es la imagen a la que el hombre recurre para un cambio, que es marcar su sentido de vida y experiencias significativas que lo definan en función de él mismo.

Las ideas expuestas sobre el tiempo posicionan al ser humano en una realidad de la que puede ser participe, pero es necesario precisar que el tiempo como tal, excede al ser humano. El ser humano puede ser tiempo, pero el tiempo es más que este, el tiempo trasciende. Juhani Pallasmaa (2016) entiende esta idea y asevera que:

En la realidad física del tiempo existen escalas temporales radicalmente distintas que exceden nuestras capacidades de percepción y entendimiento, desde los tiempos cósmicos y geológicos a las escalas temporales de los procesos evolutivos, orgánicos y atómicos. La arquitectura ayuda a escalar esta extensión atterradoramente vasta del tiempo. Una tarea mental esencial de las construcciones, estructuras y artefactos humanos es la creación de una escala de tiempo. (pág. 114)

En ese sentido, frente al temor del tiempo interminable que tiene el hombre, el escenario espacial ayuda a escalar esta inquietud a una dimensión humana que puede ser inteligible, es por ello que dicha concepción espacial es tan importante como lo es el tiempo, porque además de propiciar el entendimiento humano, es capaz de crear un escenario en el que se producen los fenómenos y se concretizan las secuencias espaciales que condicionan la existencia humana.

Figura 23

La Persistencia de la Memoria



Nota. “(...) los relojes derritiéndose son un símbolo inconsciente de la relatividad del espacio y el tiempo.” *La Persistencia de la Memoria* de Salvador Dalí, 1931. Pintura al óleo, 24 x 33 cm. [fotografía], tomado de, Enciclopedia Online de bellas artes Historia/Arte, (<https://historia-arte.com/obras/la-persistencia-de-la-memoria>).

Se entiende por espacio a la extensión que contiene toda la materia existente¹⁰, esta definición hace una aproximación al entendimiento de este concepto, pero desde una relación física que omite elementos relevantes sensibles y esenciales que se involucran en el proceso de sentido y de orientación del hombre con el medio, es por ello que el espacio generalmente es abordado desde un ámbito cognoscitivo que abarca estudios sólo desde la percepción arquitectónica hasta la geometría tridimensional, esto conlleva a una comprensión incompleta del espacio, ocasionando que el espacio se mire con frecuencia hoy en día como anticuado o superfluo (Norberg-Schulz, 1980), pero entonces **¿qué es el espacio, además de su concepción funcional y geométrica?** El arquitecto Christian Norberg-Schulz hace un aporte a este concepto sosteniendo que el espacio además de ser abordado desde su ámbito funcional también debería ser abordado desde su ámbito afectivo como dimensión de la existencia humana, así introduce el concepto de *espacio existencial* como base para entender la relación emocional que establece el hombre con su medio.

Para tener una aproximación básica al concepto de espacio existencial es importante precisar que, así como “las bestias tienen madrigueras; el ganado, establos; los carros se guardan en cobertizos y para los coches hay cocheras (...)” (Saravia Madrigal, 2004), los hombres tienen al espacio como su medio ambiente, como el escenario inmediato de su desenvolvimiento. El análisis de esta correspondencia como principal objeto de estudio del espacio existencial no solo tiene propiedades cuantitativas, sino también cualitativas, en la que intervienen aspectos afectivos que concretizan la relación emocional que establece el hombre con el espacio, esta relación es un proceso complejo de interacción de esquemas que conforman y determinan la existencia del hombre.

Los esquemas espaciales se forman con la finalidad de otorgar un entendimiento al hombre del mundo tridimensional. El medio ambiente del hombre está compuesto por una variedad de momentos y objetos significativos para él, es así que necesita más de un tipo de esquema para

¹⁰ Diccionario de la real lengua española, edición del tricentenario, actualización 2017.

interpretar esa realidad, frente a ello Norberg-Schulz menciona que el hombre al momento de enfrentarse al espacio tiene más de un esquema que le permite una percepción satisfactoria de diversas situaciones, afirmando que los esquemas pueden ser de distintas clases. (Norberg-Schulz, 1980) Estos esquemas, “(...) *están compuestos de elementos dotados de una cierta invariancia, tales como estructuras elementales universales (arquetipos) y estructuras condicionadas social o culturalmente y, desde luego, de algunas idiosincrasias personales.*” (Norberg-Schulz, 1980, pág. 11)

Se ha desarrollado el concepto de espacio existencial en función de los esquemas espaciales, pero además de ello, el espacio que analiza Christian Norberg-Schulz tiene un principio básico relacionado directamente con la existencia del hombre, esta idea la concibe desde el concepto de *estar-en-el-mundo* que se desarrolló anteriormente, indicando que el espacio es existencial y la existencia es espacial (Norberg-Schulz, 1980), es a través del análisis de la estructura de la existencia del hombre que se puede reforzar esta idea y adquirir una comprensión más inteligible de este planteamiento. La estructura de la existencia se va consolidando en relación a los diferentes acontecimientos que determinan el camino del hombre, pero es desde la etapa de la infancia que se empiezan a crear imágenes ambientales del espacio circundante. Cuando el niño aprende a reconocer, empieza a identificar objetos permanentes e inmediatamente va a conectar esos objetos conocidos a lugares. “*Piaget demuestra así que el espacio del niño puede ser descrito como una colección de “espacios” separados, centrado cada uno de ellos en una sola actividad.*” (Norberg-Schulz, 1980, pág. 20) En este proceso es donde se van formando los distintos tipos de esquemas, tales como los topológicos y geométricos. Los esquemas topológicos particularmente se forman como elementos de organización capaces de dotar de cierta orientación y orden al hombre con el espacio, “*La topología no trata de distancias, ángulos y áreas permanentes, sino que está basada sobre relaciones tales como proximidad, separación, sucesión, clausura (interior-exterior) y continuidad. Los esquemas topológicos están al principio ligados a las cosas mismas.*” (Norberg-Schulz, 1980, pág. 20) Los esquemas geométricos por su parte se consolidan en función del tamaño y la forma del

espacio, estos se pueden desarrollar después de las relaciones topológicas con otros fines más específicos.

Una vez que se entiende el concepto de espacio existencial a partir de los esquemas espaciales y los aspectos existenciales se puede señalar los elementos que intervienen en su configuración, para ello el arquitecto Christian Norberg-Schulz (1980) hace referencia a Kevin Lynch: *“El mundo puede estar organizado en torno a un juego de puntos focales o estar fragmentado en regiones, o enlazado por rutas recordadas.”* (pág. 17) Este fragmento nos lleva a identificar tres elementos importantes: los puntos focales, las regiones y las rutas.

Christian Norberg-Schulz (1980) menciona que *“(…) el mundo personal de cada hombre tiene su centro.”* (pág. 22), refiriéndose a que el hombre necesita de un centro para poder manifestarse y es donde toma posición como ser pensante. El denominado “centro y lugar” sirve al hombre como punto de referencia para su desarrollo y reitera que en la etapa de la infancia es donde se consolida, puesto que el centro representa lo conocido frente a lo desconocido, pero mientras el hombre va creciendo y por lo tanto va conociendo y experimentando nuevos acontecimientos, se le van agregando nuevos centros a su centro inicial, también conocido como “hogar de origen”. Todos los centros son lugares de acción, *“Los lugares son metas o focos donde experimentamos los acontecimientos más significativos de nuestra existencia, pero también son puntos de partida desde los cuales nos orientamos y nos apoderamos del ambiente circundante.”* (Norberg-Schulz, 1980, págs. 22-23) Según Heidegger los lugares confieren espacios, al preceder al espacio los lugares son los que le otorgan su esencia ya que tienen presencia, organización y un contexto que caracteriza a cada lugar, es más específico a diferencia del espacio que es más genérico.

El lugar está caracterizado por la dimensión o escala en la que se identifica, así se puede diferenciar el espacio personal del espacio existencial, Pallasmaa hace mención al espacio personal como aquel escenario inmediato del hombre para definirse en el mundo, *“El espacio propio expresa la personalidad al mundo exterior, pero, no menos importante, ese espacio personal refuerza la imagen que el habitante tiene de sí mismo y materializa*

su orden del mundo.” (Pallasmaa, 2016, pág. 22) Este espacio tiene un enfoque más humano que *cósico*, también tiene un carácter más privado, en cambio el espacio existencial tiene un carácter más público porque en él los lugares comunes son recorridos por los diferentes habitantes de la sociedad, ambos son limitados, es por ello que todo lugar requiere de un borde bien definido, generando un interior en contraste con el exterior. También es importante mencionar que cada lugar naturalmente presenta una forma centralizada en cuanto a su tamaño, esto conlleva a una concentración que denota la forma redonda compuesta por dos elementos básicos: el anillo y el centro, Norberg-Schulz hace mención al estudio de Rudolf Schwarz en la que explica el carácter existencial de estos elementos. (Norberg-Schulz, 1980)

Con base en lo anterior, se puede comprender que el conjunto de lugares conforma el espacio existencial, es su elemento básico: “...*un lugar está “situado” dentro de un contexto más amplio y no puede ser comprendido aisladamente. Si esto hubiese sido posible, la historia del hombre habría carecido de su dinamismo. Cualquier lugar, en efecto, contiene “direcciones”.*” (Norberg-Schulz, 1980, pág. 24) La dirección de un lugar hace referencia a la comprensión del espacio en sus relaciones geométricas como vertical (arriba, abajo), horizontal (delante, detrás, derecha e izquierda), Aristóteles entendió esta relación y en ellas reconoció distinciones cualitativas definiendo que el cubo es la forma geométrica que más se presta para su representación. La dirección vertical se ha visto como un símbolo de ascenso o de caída, es un camino hacia un plano que sobrepasa la realidad, la vida cotidiana del hombre, es por ello que tiene un significado particular precisando que “(...) *ha sido siempre considerada la dimensión sagrada del espacio.*” (Norberg-Schulz, 1980, pág. 24) Pero también tiene un significado más delimitado reflejado en el proceso de construcción que conlleva al dominio del hombre sobre la naturaleza. En cambio, la dirección horizontal se expresa en las acciones del hombre, están a una misma escala y se extienden en un mismo plano.

Estas direcciones nos llevan a comprender el modelo del espacio existencial: “(...) un plano atravesado por un eje vertical. Pero sobre el plano se eligen y crean caminos que dan a su espacio existencial una estructura más particular.”

(Norberg-Schulz, 1980, pág. 25) La estructura del hombre se basa particularmente en la construcción de su sentido, la dirección que tome para llevarlo a cabo va a estar determinado por su propósito, así mismo en este recorrido van a aparecer puntos de destino conocidos como también desconocidos. Un camino al tener un punto de origen y un punto de destino muestra la continuidad en la que se da este suceso, en esa continuidad se van a presentar nuevos acontecimientos y con ello nuevas direcciones a los que ya estaban previstos, allí la capacidad de elección del hombre por una dirección estará determinada por la meta que ya estaba pensada, es por ello que no todos los hombres toman el mismo camino para llegar a un mismo lugar. Por lo tanto, las direcciones del espacio existencial están determinadas por las actividades del hombre y la misma naturaleza.

Los caminos a la vez dan lugar a regiones, las cuales también son consideradas como lugares debido a que son limitados y generan esquemas topológicos entre los elementos que las componen, pero es importante diferenciar una región de un lugar, las regiones no son tan estructuradas como el lugar ya que la imagen que tiene el hombre del mundo también está compuesta por áreas a las que pertenecemos siendo puntos de destino. *“La región puede, por lo tanto, ser definida como un “terreno” relativamente sin estructurar, en el que aparecen lugares y caminos como “figuras” más prominentes.”* (Norberg-Schulz, 1980, págs. 27-28) Las regiones tienen una función unificadora porque el hombre estructura en ellas áreas coherentes compuestas por caminos y lugares propiciando así la actividad humana, pero también representan unificación porque se combinan distintos factores que orientan al hombre además de integrarlo en una comunidad, no se siente ajeno.

Estos elementos se desarrollan en niveles que influyen en los escenarios de la existencia del hombre, los niveles también son propiedades del espacio existencial dado que el hombre también interactúa con el mundo óptico, *“El hombre existe en relación con muchos objetos: con objetos físicos, síquicos, sociales y culturales.”* (Norberg-Schulz, 1980, pág. 40) De esta manera, los objetos se pueden desarrollar en diferentes escalas. En el nivel más amplio se encuentra la geografía con carácter cognoscitivo, seguido por el paisaje rural

o campaña que se refleja en la naturaleza misma con estructura difusa a diferencia del nivel urbano generada por el hombre con cualidades generales en base a un sistema de actividades coherentes determinadas por sus necesidades. La casa, conocida también como aquella transición donde el hombre se construye para poder mostrarse al mundo exterior, “(...) *la casa expresa la estructura del habitar con todos sus aspectos físicos y síquicos. Está imaginada como un sistema de significativas actividades concretizado como un espacio que consta de lugares dotados de diverso carácter.*” (Norberg-Schulz, 1980, pág. 39) En el último nivel se encuentra el mundo de los objetos, estos están en constante interacción con el hombre puesto que responden a sus acciones básicas, Gaston Bachelard y Bollnow encuentran en ellos propiedades cualitativas de carácter significativo que es importante tener en cuenta. Cabe destacar que los elementos del espacio existencial se interrelacionan con los niveles creando sistemas complejos que se superponen y se relacionan mutuamente.

Finalmente se puede concebir el espacio como lugar de la existencia humana, en ese sentido se debe retornar a la idea de rescatar los aspectos afectivos del espacio que analiza Christian Norberg-Schulz, ya que las aproximaciones al espacio existencial resuelven la interrogante del por qué es importante analizar la relación emocional y afectiva que establece el hombre con su medio, es por ello que es sustancial entender al espacio a partir de los aspectos relacionados a la estructura de la existencia. Un espacio tiene una fuerte influencia en el desenvolvimiento de las personas, además de ello abarcan aspectos existenciales que aseveran la realidad del hombre en el mundo.

Por lo tanto, estos criterios generan una aproximación a lo que puede llegar a ser el espacio existencial, un gran sistema compuesto de esquemas físicos y culturales que refuerzan la existencia del hombre en el sentido de orientación, adaptación e identificación (aspectos existenciales del hombre) a diferentes aspectos del ambiente. El hombre es capaz de captar estos sistemas por medio de la consolidación de los esquemas topológicos, la formación de ellos consiste en relacionar los aspectos existenciales del hombre con las propiedades elementales del espacio.

La aproximación del espacio existencial puede dar idea de cómo desarrollar y abordar el espacio, su concepción y creación en arquitectura, con la finalidad que no sea abordado sólo desde un ámbito funcional sino también capaz de crear esquemas que orienten al hombre y logre adaptarse a un espacio determinado al que recurre con frecuencia.



Figura 24

El Espacio como Lugar de la Existencia Humana



Nota. El espacio como lugar donde se vuelca la existencia humana, el espacio además de sus características formales, visuales y materiales, despierta, condiciona y estimula la dimensión emocional del hombre; el hombre establece una relación emotiva-afectiva con el espacio. *Pila bautismal de la Iglesia de Santa María en Marco de Canaveces* [fotografía], tomado de, ARQA, 2013 (<https://arqa.com/actualidad/colaboraciones/espacios-erogenos.html>).

1.2.2.3. IDENTIDAD: LA FORMACIÓN DEL YO

Interpretar el mundo es parte de las facultades del hombre para entender la realidad, así como el hombre interpreta su entorno también se interpreta a sí mismo. **¿Quién soy? ¿qué soy? ¿qué quiero ser?** son algunas preguntas frecuentes que se hace el hombre para definir su identidad. Generar una respuesta en base a sus creencias resulta ser algunas veces insuficiente e incompleta, dicho escenario probablemente sea consecuencia del concepto de identidad que predomina en el colectivo social. Etimológicamente, identidad del latín IDEM, significa “lo mismo”, es decir que el yo es idéntico a sí mismo, el hombre posee un rasgo inmutable, algo estable que no cambia nunca, pero **¿es acaso que la identidad del hombre se encuentra ya determinada, viene ya definida y se mantiene en el tiempo tal y cómo es?** Un análisis del cómo de la formación del yo podría dar respuesta a este interrogante.

Se ha mencionado que el ser se construye, por lo tanto, la formación del yo también pasa por dicho proceso. Juhani Pallasmaa (2016) puede poner en contexto esta situación, mencionando que *“Las identidades no se adhieren a cosas aisladas, sino a la continuidad de la cultura y la vida; las verdaderas identidades no son solo vínculos momentáneos, sino que tienen historias y continuidades.”* (pág. 119) Lo momentáneo y la continuidad son totalmente opuestas, pero complementarias para él, puesto que ve a la identidad no sólo como algo que se mantiene sino como algo en continuo cambio, es por ello que se puede concebir a la identidad como un proceso en construcción. La construcción de la identidad se puede constituir primeramente por una narrativa del hombre que no deviene sólo de sí mismo, sino también desde el exterior y en segundo lugar por imágenes cargadas de significado que refuerzan esa narrativa.

El psicoanalista francés Jacques Lacan sustenta dicho fenómeno en base al concepto de *“el estadio del espejo como formador de la función del yo”*, explicando que el bebé con una cantidad de meses de vida no tiene plena conciencia de los fenómenos que suceden en su entorno, él puede ver su mano, pero no sabe que es su mano, puede sentir el calor al momento de ser cargado por su madre, pero no sabe si ese calor emana de él o de su madre,

no se reconoce ya que tampoco es capaz de controlar sus movimientos y todavía es dependiente de la lactancia, no se reconoce, no sabe que es un yo, entonces es concebido como un cuerpo fragmentado, sin embargo Lacan considera que ese estado fragmentado del bebé se ve disminuido cuando *“la cría de hombre, a una edad en que se encuentra por poco tiempo, pero todavía un tiempo, superado en inteligencia instrumental por el chimpancé, reconoce ya sin embargo su imagen en el espejo como tal.”* (Blasco, 1992)

A partir del momento en que el bebé ve su reflejo en un espejo empieza la formación del yo, ya que empieza a reconocerse, reconoce su imagen como tal en el espejo, la noción de fragmentación inscrita en un comienzo pasa a ser una unidad, así mismo Lacan menciona que el niño siente júbilo al experimentar dicho suceso, este acontecimiento que se produce entre los seis y dieciocho meses de edad será el puntapié inicial para formar su identidad.

Bajo esta teoría entonces **¿cómo el niño puede saber que ese reflejo le pertenece?** Esa identificación justamente se da por imágenes, el reflejo es una imagen que el bebé recibe del exterior y la reconoce porque puede diferenciarla entre otras imágenes recibidas que son distintas a él, como la imagen del cuerpo de su padre o de su madre. Esta primera identificación se refuerza al momento de cambiar de escala, cuando el yo pasa a ser un nosotros, *“Durante su desarrollo el individuo descubre un conjunto estructurado del que él participa junto con otros y que más que ninguna otra cosa le da un sentido de identidad.”* (Norberg-Schulz, 1980, pág. 37) La identidad colectiva es una extensión del yo, cuyo proceso se da por imágenes y narraciones, el hombre sabe que pertenece a una determinada comunidad porque identifica en ella íconos visuales, manifestaciones culturales y aspectos materiales particulares que otras comunidades no presentan, estos factores a la vez van a conformar sistemas más complejos que deben tener una coherencia entre ellos y con el medio físico, la conexión orgánica de estos sistemas muestran la identidad real de una cultura.

La narrativa por su parte tiene lugar cuando esas imágenes, condicionadas por el valor del tiempo, tienden a cambiar su aspecto inicial, el tiempo es un factor de cambio al punto de cambiar cosas tan esenciales como las costumbres o construcciones materiales en una comunidad, esto demuestra

que la identidad no se puede construir solamente a partir de imágenes, sino que la identidad debe ser reforzada también como un relato. La narración frente al cambio es crucial para sostener la identidad, el hombre puede decir lo que es porque es capaz de contar una misma historia a pesar de haber sufrido cambios, en ella permanece algo significativo, esa historia es una continuidad ininterrumpida de aquello que lo define o de lo que quiere ser, *“El sentido de continuidad une fragmentos sensoriales aislados en la continuidad temporal del sentido del yo.”* (Pallasmaa, 2016, pág. 50) Es por ello que una narración frente a un cambio puede organizarse en una secuencia que garantiza la continuidad de lo mismo, mientras que el cambio puede alterar la identidad.

En este sentido, el hombre construye su identidad, primeramente, por la formación del yo recibida por la interpretación de su imagen en el espejo gracias a otras imágenes que ha visto de otros cuerpos, y en segundo lugar se constituye a partir de la capacidad de contar historias personales y colectivas en relación a otras historias de otras personas, esto muestra el vínculo del yo en el otro, el hombre es parte de las historias de otras personas y viceversa, las historias por lo tanto van a dar al hombre ese sentido de reconocimiento, identificación e integración. El hombre puede acceder a algo cercano a la realidad gracias a esas historias que ya han sido experimentadas, superpuestas y con un significado determinado a la variable del tiempo.

Se puede decir que la identidad no es definitiva, las historias acompañadas de imágenes que guardan relación con aspectos existenciales son las que la construyen, la identidad tiene continuidad porque el hombre al ser un relato con una finalidad inaccesible se va a escribir todo el tiempo, se reescribe, y para que esa narrativa sea sustancial necesita combinarla con otras historias, por ello el yo necesita siempre del encuentro con el otro para que la identidad no se convierta en un hecho cerrado y ensimismado, sino que por el contrario sea un intercambio.

Figura 25

El Yo y El Otro, El Imaginario Colectivo y La Identidad



Nota. Como parte de la existencia humana, la formación del yo y del otro conlleva una construcción constante del ser y de la identidad, dicha construcción puede verse constituida por narrativas e imágenes significativas que condensan y representan la realidad; una construcción que congrega el mundo interno del hombre y el mundo de la vida. Fotografía, *elaboración propia.*

1.2.3. CONCLUSIÓN: SUPERANDO EL DESARRAIGO ¿EL POR QUÉ? ¿EL PARA QUÉ? Y ¿EL CÓMO?

Habitar el mundo contemporáneo implica una serie de condicionamientos que llevan al hombre a un desequilibrio existencial, es por ello que no se puede considerar al habitar como un concepto global y funcional práctico. Su mala interpretación y el desconocimiento de sus aspectos existenciales ha llevado a lo que es tal vez hoy en día una crisis del habitar reflejada en una arquitectura objetual carente de significado y de habitabilidad, ya que las nuevas dinámicas de supervivencia del ser humano se rigen solamente en función de la tecnología y la novedad, generando que las relaciones humanas se basen principalmente sobre el objeto y no sobre el ser humano, el mundo óptico prevalece por sobre el ontológico y lo más relevante es que existe una pérdida de relación con su entorno; sin embargo el habitar presenta alcances que pueden mitigar este escenario superficial.

Se ha desarrollado que la forma en la que el hombre establece relaciones con su mundo determinan su sentido de vida y con ello la calidad de vida que ellos requieren para desenvolverse sin ninguna limitación, el mundo construido es el telón de fondo que tiene efectos sobre la forma de ser del hombre, por ello debería ser considerado como un escenario inherente del hombre en todas sus facultades, donde la relación que establece con su entorno conlleva un aspecto existencial profundo, el de localizar sus memorias y experiencias.

Sabiendo que la dimensión espacio-temporal es determinante para el habitar es importante reconsiderar su aspecto existencial, entonces se puede decir que un hombre habita en la medida que establece un vínculo funcional y emocional con su medio, esta correlación ayuda en la construcción de su identidad en un colectivo social. Por lo tanto, el habitar es la relación física y emocional que establece el hombre con un lugar físico, ya que siempre va a requerir de un lugar para satisfacer sus necesidades, pero la intervención de este se dará de acuerdo a un contexto determinado, es decir que el proceso de la ocupación del espacio dependerá absolutamente de las necesidades que requiere cada localidad, así mismo de los agentes físicos que se presentan.

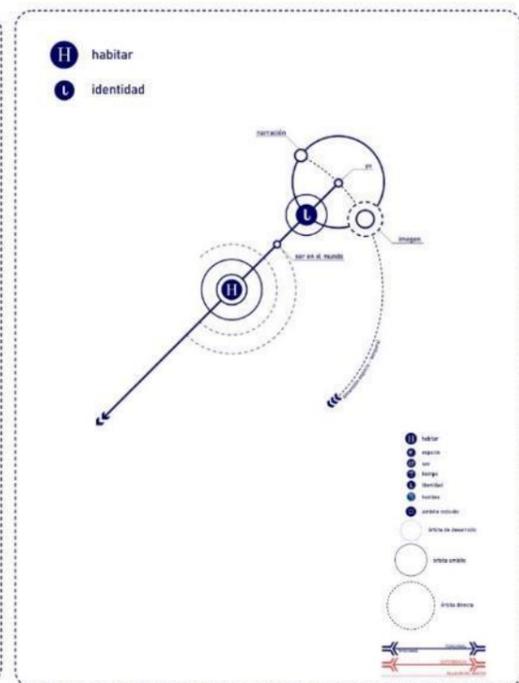
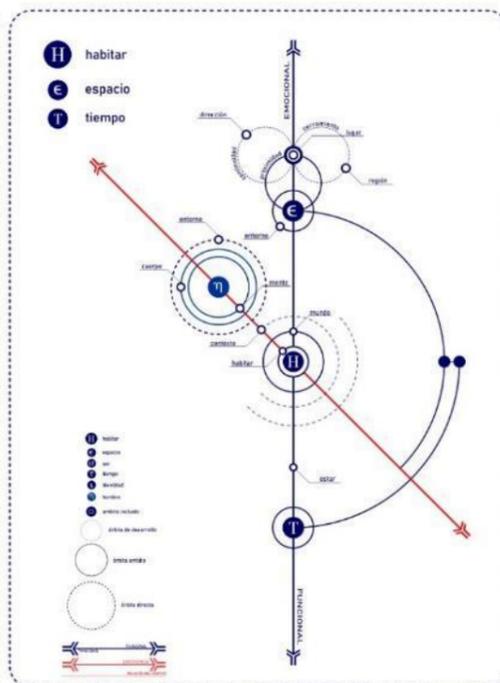
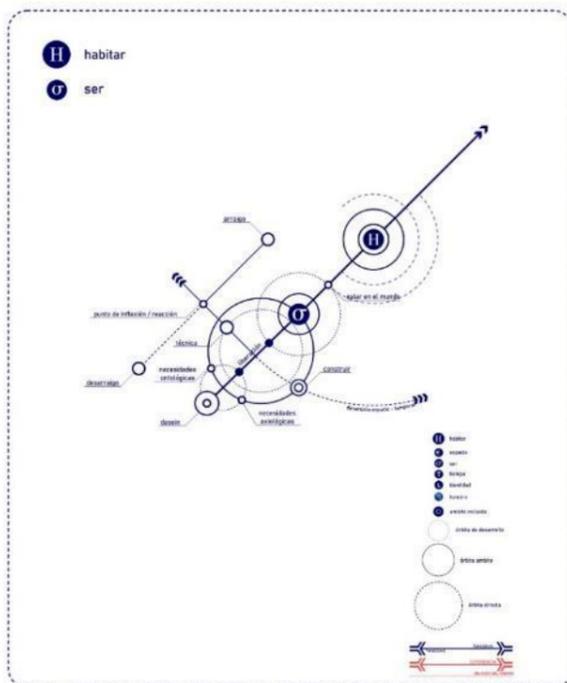
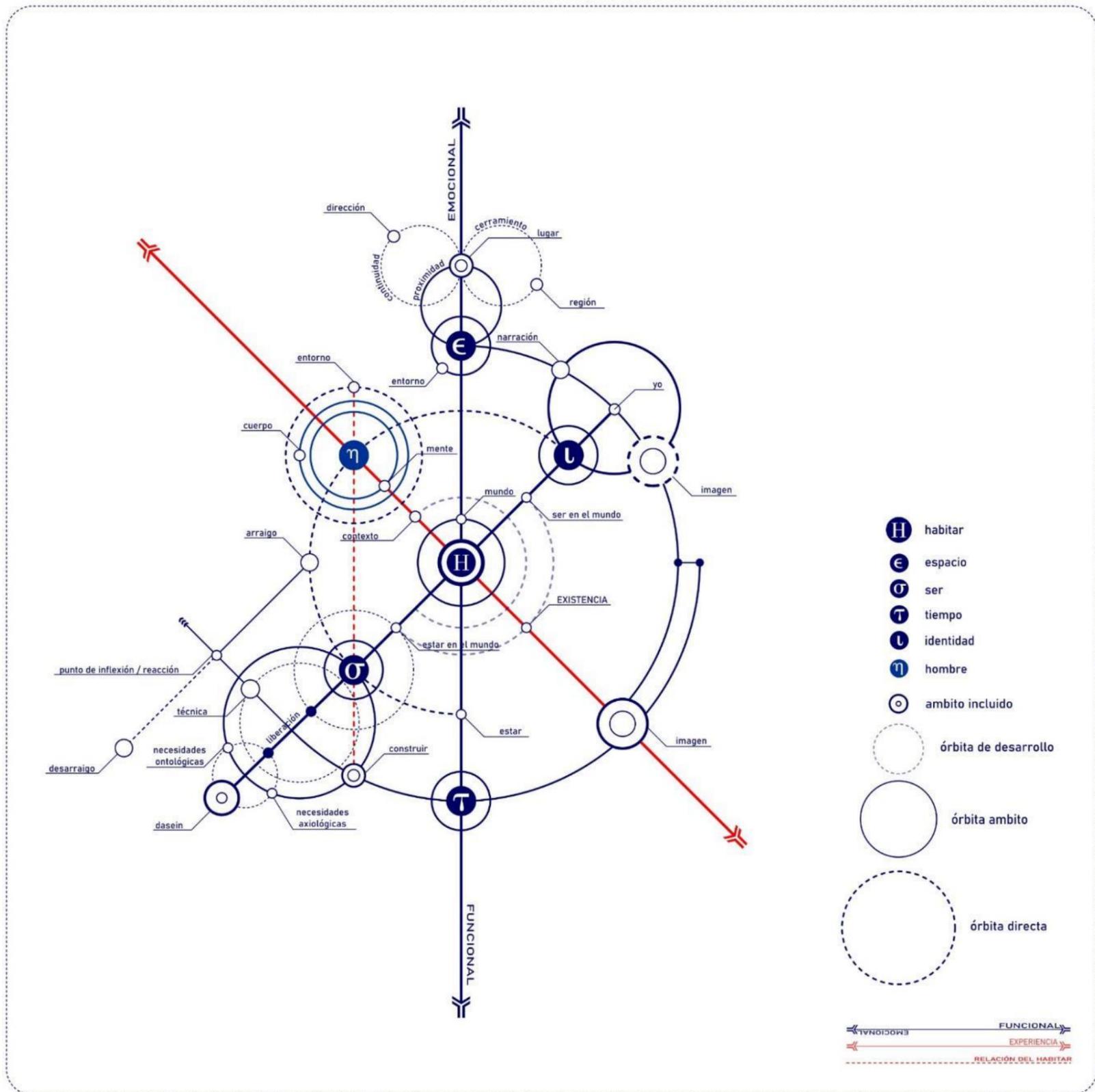
El habitar no es únicamente la ocupación funcional del espacio, el habitar es un proceso complejo que se desarrolla en un escenario espacio-temporal, en el que se incorpora la concepción que tiene el hombre de lo que le rodea y de sí mismo, a su vez, también es un proceso interminable que es marcado por las rutinas que el hombre desarrolla día a día conforme requiera la construcción de su existencia.

Bajo esta premisa, analizar las relaciones que establece el hombre con su entorno, el desenvolvimiento que tiene en él y la importancia que le da a cada lugar es crucial puesto que nos brindará información cuantitativa y cualitativa sobre cómo se debe intervenir en un territorio determinado, es decir, que cada escenario espacio-temporal creado debe moldearse de acuerdo al entorno, a un contexto, un grupo humano y a las necesidades que requiera el hombre en específico.

Este proceso al tener como principal elemento de estudio al hombre y sus relaciones, tiene como finalidad reflexionar y fortalecer los aspectos existenciales del hombre, ya que determinan su sentido de realidad, pertenencia, adaptación y orientación con su entorno, y por lo tanto, condiciona el cómo, el tipo y el carácter de relación que establezca con él. Dicha relación puede entenderse como un equilibrio entre lo emocional y lo racional, es a partir de esta reflexión que se puede posibilitar e impulsar el fortalecimiento de su ser.

Figura 26

Conclusión Esquemática: Habitar.



Nota: Elaboración propia

1.3. LA EXPERIENCIA: MÁS QUE UNA CONSTRUCCIÓN MULTISENSORIAL

“El propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema”

Maurice Merleau – Ponty

-Fenomenología de la percepción

Este apartado tiene como propósito responder a las siguientes interrogantes: **¿qué es la experiencia? ¿en qué medida uno experimenta?** Una aproximación desde distintos campos, incluyendo el ámbito de la fenomenología, nos brindara una perspectiva más amplia para el entendimiento de la experiencia en la cotidianidad. Cabe resaltar que el desarrollo de este apartado tendrá un carácter crítico que pretende superar estructuras, esquemas cuya principal característica es haber tratado este tema de forma aislada, el cuerpo por un lado y la mente por el otro, es por ello que, la intención de este apartado será la de reconciliar la dicotomía existente entre mente-cuerpo en función de la percepción, el cuerpo fenomenal y el mundo. Su estudio será fundamental para entender la relación que existe entre la experiencia y el significado en la cotidianidad. Como se ha mencionado con anterioridad la cotidianidad involucra acontecimientos, elementos abstractos y corpóreos que denotan un fenómeno de acción-reacción que se generan a partir de la interacción del hombre con su medio, creando asociaciones que otorgan al hombre un sentido de realidad y por consiguiente determinando el rol del hombre en su medio a través de la experiencia.

1.3.1. LA PROBLEMÁTICA DE LA EXPERIENCIA

Por lo general a la experiencia se le atribuye un carácter subjetivo, puesto que se pone en discusión sobre si lo que percibe el hombre es real o es una mera “ilusión”, el campo de la subjetividad parece haber perdido validez para dar respuesta por lo real. Así el entendimiento de la realidad suele estar condicionado en mayor medida por la racionalidad, sin embargo, la fenomenología trata de superar esta dicotomía entendiendo la esencia de las cosas, no ve la subjetividad como una alternativa para conocer lo verdadero, sino como aquello necesario para llegar a la esencia de los fenómenos y objetos **¿Qué es verdadero y que no?** Es una pregunta valida en función de la fáctico y de la construcción del significado, pero cabe preguntarse **¿sólo porque un acto no sea racional implica que deba descartarse de un entendimiento de la realidad?** La racionalidad como facultad propia del ser humano prima en la actitud y en la toma de decisiones, puesto que permite alcanzar a través de una visión objetiva la noción de sentido por lo real, un proceso de relación lógica que brinda seguridad. René Descartes considera que el hombre sólo puede tener acceso a la verdad por medio de la razón *“Para acceder a la verdad es necesario cierto proceso mental en el que la razón y la inteligencia interpretan o procesan los datos sensoriales.”* (Leguizamón Sarmiento J. , 2016, pág. 14) De lo contrario, si todo lo percibido no pasa por este proceso racional lo percibido sería solo una apariencia, este pensamiento sería el motivo por el cual se realiza una separación entre la mente y el cuerpo al dar una respuesta por lo real, descartando al cuerpo y a toda estructura que no presente racionalidad como las emociones y los sentimientos (de allí que se piense que no son medios fiables para tener un conocimiento del mundo) pues mantiene la idea que el ser humano es incorpóreo, es decir no necesita del cuerpo para acceder a la verdad; el juicio que realiza Descartes de pensar al hombre como un ser incorpóreo refuerza la dicotomía mente-cuerpo, aún presente en la sociedad.

Sin embargo, sí la razón hace uso de los datos emitidos por los sentidos y estos no son medios fiables para Descartes **¿cómo el hombre puede considerar real lo razonado, si los sentidos no son medios fiables para captar la realidad según Descartes? ¿la cognición sólo guarda relación con el saber objetivo?** Dicho esto, surgen varias inquietudes al momento de abordar la razón como

único medio fiable para el conocimiento del mundo, estas interrogantes tienen una respuesta estrechamente relacionada con la ciencia ya que depende de las certezas dentro de las capacidades racionales. El uso del método científico es el medio para dotar de carácter objetivo a los fenómenos, este camino pragmático concibe a los fenómenos como estáticos, sin variación alguna, al considerarlos dentro de un campo del pensamiento y análisis que no admite la diversidad en cuanto a diferentes perspectivas, pero el pensamiento crítico no puede limitarse a abstracciones teóricas deterministas. *“La ciencia no fue, primero, más que la secuencia o amplificación del movimiento constitutivo de las cosas percibidas.”* (Merleau-Ponty, 1945, pág. 75)

Los estudios realizados por el fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty sobre la razón con base en el campo científico aclaran este panorama de forma más precisa. Para Merleau-Ponty no existe una objetividad ni verdad absoluta puesto que la ciencia al tratar de justificar un descubrimiento se vale de otros hechos para explicar el mundo mismo, son los últimos estudios de Husserl que toma Merleau-Ponty para respaldar esta postura, ya que el propio Husserl determina que la ciencia tiene una cercanía con el saber objetivo, del mismo modo considera que la ciencia se vale de hechos *desnudos* para edificar distintas teorías y con ello se podría decir que estos hechos son la base para edificar el campo de las ciencias, en ese sentido los hechos desnudos son la experiencia misma, *“La racionalidad se mide, exactamente, con las experiencias en las que se revela.”* (Merleau-Ponty, 1945, pág. 19). Bajo esta lógica Merleau-Ponty logra fundamentar el hecho que el mundo que trata de revelar la ciencia es una aproximación a lo real y, por el contrario, el mundo percibido es el mundo real.

En efecto, si puedo hablar de «sueños» y de «realidad», interrogarme a propósito de lo imaginario y lo real, poner en duda la «realidad», significa que esta distinción ya ha sido hecha por mí antes del análisis, que tengo una experiencia de lo real así como de lo imaginario, en cuyo caso el problema no consiste en indagar cómo el pensamiento crítico puede ofrecerse unos equivalentes secundarios de esta distinción, sino en explicar nuestro saber primordial de la «realidad», en describir la percepción del mundo como aquello que funda para siempre nuestra idea de la verdad. No hay que preguntarse, pues, si

percibimos verdaderamente un mundo; al contrario, hay que decir: el mundo es lo que percibimos. (Merleau-Ponty, 1945, pág. 16)

Si para Merleau-Ponty el mundo *en sí* es lo que uno percibe, se podría decir que el mundo físico (objetivo) e imaginario (subjetivo) no están tan polarizados como suele atribuírseles, al contrario, ambos forman parte de un sólo proceso, por ejemplo: un objeto percibido por los órganos de los sentidos al ser procesados por la mente, será reforzado de manera inmediata por la memoria y la emoción, es decir, al objeto “original” se sumarán otros mapas mentales con cierta semejanza que el hombre haya vivido, esta asociación recuerda que lo real y lo imaginario no funcionan por separado, sino juntos. Del mismo modo el arquitecto Alberto Saldarriaga respalda la cercanía que existe entre el campo subjetivo y objetivo mencionando que: “*Lo sensorial informa, la razón interpreta, la emoción siente.*” (Saldarriaga, 2002, pág. 184) Cada uno desarrolla un papel diferente, pero eso no significa que acontezcan por separado, al contrario, cada uno de ellos se ve reforzado y construido por el otro.

En el momento de darse, la experiencia es una o, mejor aún, es unificada por la emoción. Lo práctico y lo intelectual contribuyen a dar sentido a la experiencia pero es la parte afectiva la que hace de todo ello una totalidad. (Saldarriaga, 2002, pág. 52)

En este sentido, la racionalidad no sería solo tomada como una facultad intelectual del conocimiento y, sino también como la capacidad de concebir el mundo, “*Precisamente porque la percepción, en sus implicaciones vitales, y con anterioridad a todo pensamiento teórico, se da como percepción de un ser...*” (Merleau-Ponty, 1945, pág. 75) Una visión parcial sobre la posición que ocupa la razón en la experiencia limita la construcción del ser. Los procesos físicos y abstractos están estrechamente relacionados entre sí, una postura ecléctica da pie a un entendimiento de mi relación con el mundo, el cuerpo se convierte en el medio de comunicación con el mundo, *yo habito el mundo y el mundo habita en mí.*

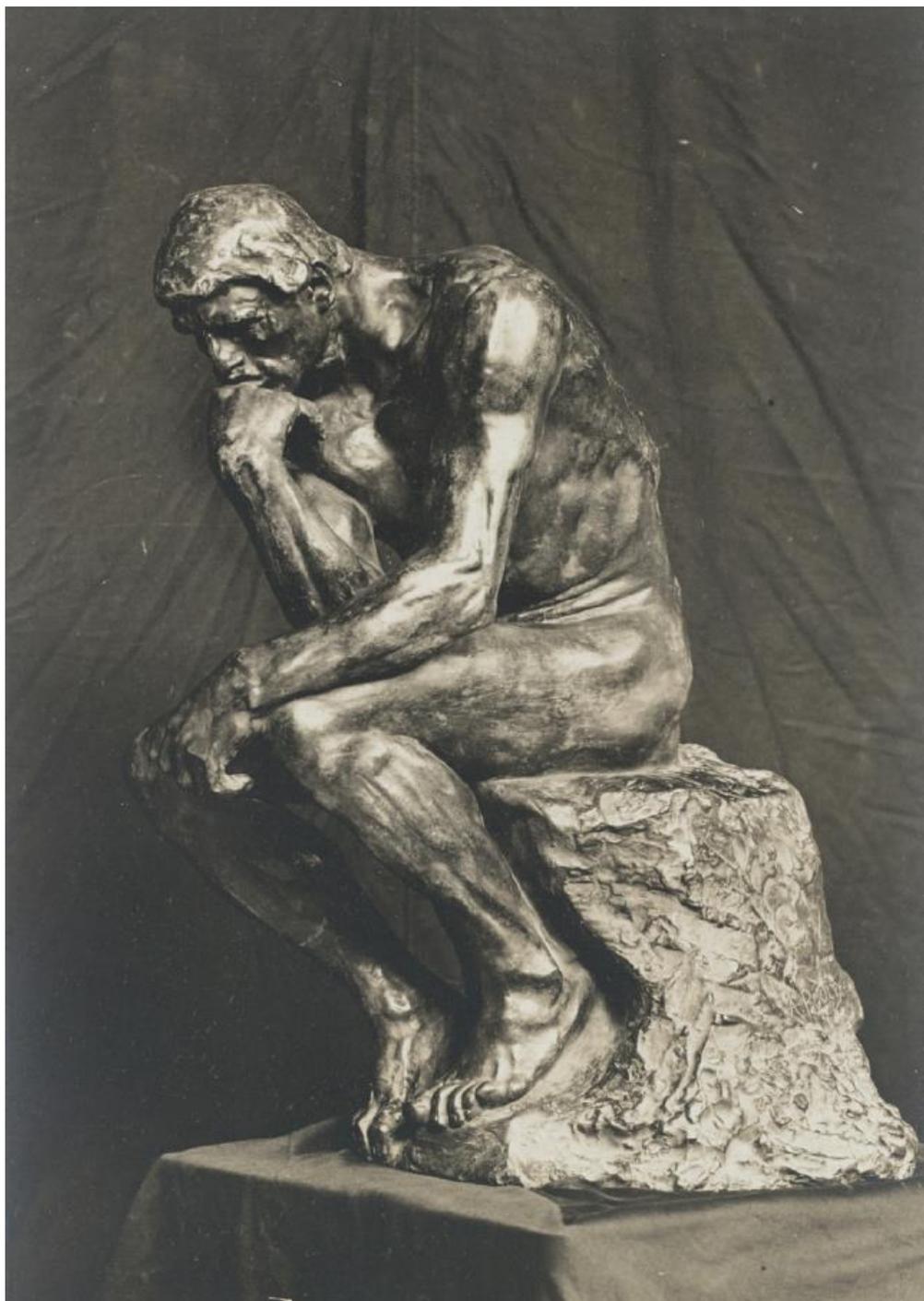
La experiencia misma de los fenómenos confirma la relación de lo subjetivo y objetivo al mismo tiempo ya que el mundo fenomenal no se limita al mundo interior, a las abstracciones formadas a través de la experiencia, el fenómeno no

radica en un estado de consciencia o un hecho cognitivo. Su valor radica en la totalidad que genera al dotarla de una significación inmanente, existencial a medida que se reconcilien sus valores cualitativos y cuantitativos y no reducirlos a ninguno de estos ámbitos. En efecto, la experiencia no debe ser pensada como un acto cognitivo que se desarrolla sólo en el campo subjetivo, ni tampoco debe ser pensada como un concepto que no tiene validez en el mundo práctico que se vive actualmente, la experiencia debe ser entendida como una relación de carácter integral en el que, para que se dé un proceso mental, primero tiene que suceder una interacción entre el hombre y su mundo para así después él pueda interpretar, conocer y reconocer. La experiencia ocurre continuamente en el proceso vital del hombre, en los actos que constituyen la construcción de su existencia, el hombre experimenta y en ese proceso la razón y la emoción, el cuerpo y la mente, el campo subjetivo y el campo objetivo están siempre comprometidos para la supervivencia del hombre en la *opacidad del mundo*¹¹.

¹¹ El mundo es opaco. Se trata de la disolución de la opacidad del mundo con la finalidad de familiarizar un escenario desconocido para que se den las condiciones de habitabilidad.

Figura 27

Pensar con el Cuerpo



Nota. “Lo que hace que mi pensador piense es que él piensa no solo con su cerebro, sino con su ceño fruncido, sus fosas nasales distendidas y sus labios apretados, con cada músculo de sus brazos, espalda y piernas, con los puños apretados y sus dedos de los pies encogidos”. El Pensador, de Rodin [fotografía], tomado de, Museo Rodin de Francia (https://collections.musee-rodin.fr/cache/c219fe94-6b87-45ae-9ffb-59ccf3006955/Ph.13182_1.jpg).

1.3.2. SOBRE LA EXPERIENCIA

Se define como experiencia un hecho, circunstancia o acontecimiento vivido¹², cabe preguntarse **¿qué es lo vivido? ¿lo vivido está en función de lo que uno siente, percibe o conoce?** La vivencia del hombre se despliega cuando este empieza a interactuar con su entorno, el conjunto de estas vivencias va a configurar el conocimiento que tiene del mundo, a partir de estos eventos forma en su mente una serie de imágenes producto de las experiencias, una interpretación del yo y del mundo de los objetos y de los acontecimientos, de este modo el hombre define su realidad. *“La experiencia ocurre continuamente porque la interacción entre la criatura viviente y las condiciones que la rodean están implicadas en el proceso mismo de la vida.”* (Dewey, 2008, pág. 41) De esta manera, la experiencia se manifiesta y refuerza en la acción recíproca natural y social entre el hombre y el mundo exterior, en la vida cotidiana, en la vivencia de los acontecimientos. Es a partir de esa vivencia que el hombre puede tener una noción más clara de todo lo que le rodea (la concepción del mundo). Así mismo, toda experiencia conlleva un acto de conocimiento, la concepción que tiene el hombre del mundo es producto de ese acto de conocer y se configura por medio de imágenes que tienen sentido para él, es decir todo aquello que considera necesario para la consolidación de su existencia.

¿Qué es el acto de conocer? El acto de conocer es un fenómeno de consciencia, es una dinámica inseparable en la que el conocimiento del ser no solo se produce en un proceso mental, sino por ese mismo proceso en relación con un objeto (al mundo vivido), entendiendo al objeto desde el mundo óptico y desde la *otredad*¹³, ya que un pensamiento no se puede producir sin un objeto que no se pueda percibir. Bajo esta lógica, dicha dinámica inseparable de la que se hace mención es el proceso mismo de la percepción, un proceso complejo que abarca el ámbito corporal y mental desde el mundo percibido hasta el mundo interpretado y conocido.

¹² Diccionario de la real lengua española, edición del tricentenario, actualización 2017.

¹³ Para Maurice Merleau Ponty la otredad es una condición del hombre de definir sus acciones individuales en función de los otros, ya que el hombre no sólo está arrojado en un contexto natural, sino también cultural.

El hombre percibe todo aquello que le rodea, acto por el cual mantiene un contacto con la realidad. El hombre percibe las vivencias, las interpreta y las dota de significado, es preciso hacer un análisis reflexivo sobre este último término, el *significado*, puesto que es considerado como un proceso inherente al hombre que acompaña en todo momento al proceso de la percepción, para el filósofo francés Merleau-Ponty (1945) la significación es la expresión misma de las cosas, lo que quieren decir:

Resulta visible que la lengua interviene en cada fase del reconocimiento proporcionando significaciones posibles para aquello que efectivamente se ve, y que el reconocimiento progresa siguiendo las conexiones del lenguaje, de «alargado» a «en forma de bastón», de «bastón» a «instrumento», de ahí a «instrumento para anotar algo», y, por fin, a «estilográfica». Los datos sensibles se limitan a sugerir esas significaciones como un hecho sugiere al físico una hipótesis; el enfermo, como el sabio, verifica mediatamente y precisa la hipótesis mediante el recorte clasificador de los hechos, camina ciegamente hacia aquella que a todos los coordina. Este procedimiento pone en evidencia, por contraste, el método espontáneo de la percepción normal, esta especie de vida de las significaciones que convierte en inmediatamente legible la esencia concreta del objeto y no deja aparecer más que a través de ella sus «propiedades sensibles». (pág. 148)

Las propiedades sensibles del objeto a las que hace mención Merleau-Ponty no son más que una serie de significaciones correlativas determinadas por el objeto *en sí*, es el sentido inmanente del objeto en el que también se ve involucrada la esencia del mismo “*Es evidente que los significados artísticos no pueden inventarse, pues son reencuentros existenciales fundamentalmente inconscientes y prerrelexivos, junto con las experiencias, emociones y mitos humanos primigenios.*” (Juhani, 2016, págs. 119-120)

Todo lo que el hombre percibe está cargado de significado, pero cabe precisar que en todo el horizonte de la significación existe una delimitación de la información que va a ser aprehendida por él mismo. Arnold Modell entiende esta delimitación introduciendo el concepto de significado biológico para precisar que el hombre, en la interacción de la unidad cuerpo-mente con el

horizonte, determina qué tipo de información asimila y cual excluye, de este modo el hombre realiza una selección de información por medio del *valor*. Con base en lo anterior, se puede precisar que el significado surge del valor asignado que va a estar determinado por el ámbito afectivo (sentimientos y emociones).

1.3.2.1. PERCEPCIÓN: FENÓMENOS Y OBJETOS

La pregunta por el mundo es la pregunta por el mundo percibido, el cuestionamiento por lo real en la experiencia comprende la subjetividad y objetividad de los fenómenos que percibimos. El yo y el mundo de los objetos y fenómenos, *“La cosa y el mundo me son dados con las partes de mi cuerpo, no por una «geometría natural», sino en una conexión viva comparable, o más bien idéntica, con la que existe entre las partes de mi cuerpo.”* (Merleau-Ponty, 1945, págs. 220-221) En ese sentido, las percepciones no se limitan a respuestas físicas o estados emocionales, la sensación pura no comprende todo el fenómeno experiencial, de este modo la percepción no tiene por objeto términos absolutos sino más bien relacionales, esto quiere decir que, aunque las percepciones sean de las más simples siempre tendrán un fin en cuanto a generar un significado a medida que el hombre se relaciona con el mundo. Lo propio de lo percibido es la admisión de la ambigüedad. *“La percepción exterior y la percepción del propio cuerpo varían conjuntamente porque son las dos caras de un mismo acto.”* (Merleau-Ponty, 1945, pág. 221)

La facultad relacional que caracteriza a la percepción permite entender como el modo de interacción de lo que está fuera del yo, lo externo, se hace presente en el interior del hombre a partir de la selección de representaciones externas e internas, resultado de fenómenos que tienen un mayor grado de importancia para la formación del pensamiento. El hombre es un ser corpóreo selectivo, en el sentido que, del horizonte de percepciones selecciona aquello que tenga relevancia para tener un conocimiento del mundo. El conocimiento adquirido durante ese proceso de selección no se puede remitir a un ámbito cognitivo solamente, ya que el propio acto de percibir permite mantener un contacto con la realidad no sólo por medio de la inteligencia, sino también por medio de la imaginación, de este modo la percepción va a ser el medio para que el hombre se pueda apropiarse de la información captada del exterior, de la

vivencia, para construir pensamientos, ideas e incluso fantasías; fortaleciendo así su propia existencia.

A su vez, se debe entender que la percepción suministra información para la toma de decisiones y por consiguiente un determinado actuar, esta realidad está determinada por elementos perceptivos que posibilitan la vivencia del hombre, las vivencias se presentan como fenómenos valiéndose de objetos para su manifestación. Los fenómenos se dan en cualquier momento de la existencia del hombre, *“Pero sería insuficiente considerar el mundo como un simple agregado de fenómenos accidentales; por la experiencia cotidiana sabemos que los fenómenos se encadenan de determinadas formas, hablamos de causas y efectos, significado y orden.”* (Norberg-Schulz, Intenciones en arquitectura, 2008, pág. 20)

Es posible generar una definición de fenómeno a partir de analizar la relación que se establece con los objetos, un fenómeno se puede traducir en la propia manifestación del objeto, a diferencia del objeto un fenómeno no es una cosa, de este modo, se puede hablar de los fenómenos como propiedades que representan al objeto en sí. La diferencia entre propiedad y cosa se resume a lo siguiente: mientras que el fenómeno se presenta, el objeto existe.

Pensar en el objeto mismo es pensar sobre el mundo óntico, todo aquello que se puede nombrar, es por ello que no se puede reducir a los objetos como elementos tangibles, es decir, los objetos no son sólo elementos físicos:

Tanto las «cosas» de la vida diaria como los conceptos menos inteligibles de la ciencia, como el «átomo», son objetos. Son objetos las obras de arte, los grupos sociales, los partidos políticos e incluso el mismo Estado, a pesar de no ser cosas físicas. (Norberg-Schulz, Intenciones en arquitectura, 2008, pág. 21)

Por lo tanto, los objetos son el medio para la manifestación ontológica, el mundo de los objetos está en constante interacción con el hombre en el mundo. Un objeto tiene propiedades conocidas y desconocidas, cualitativas y cuantitativas, de las cuales el ser humano suele prestar atención a aquello que es fácil de percibir, lo superficial, destinando al objeto a un conocimiento parcial que no logra completar la comprensión del mismo en su totalidad. Así

como se menciona que la percepción se da por medio de fenómenos y objetos, también se puede decir que la percepción logra concretarse por medio de los sentidos. Los sentidos otorgan al hombre un conocimiento de la realidad e influyen en la estructuración del mundo; sin embargo, esta posición se ha visto mitigada por el protagonismo de la vista como el medio más fiable para percibir el mundo.

1.3.2.1.1. HEGEMONÍA DE LA VISTA

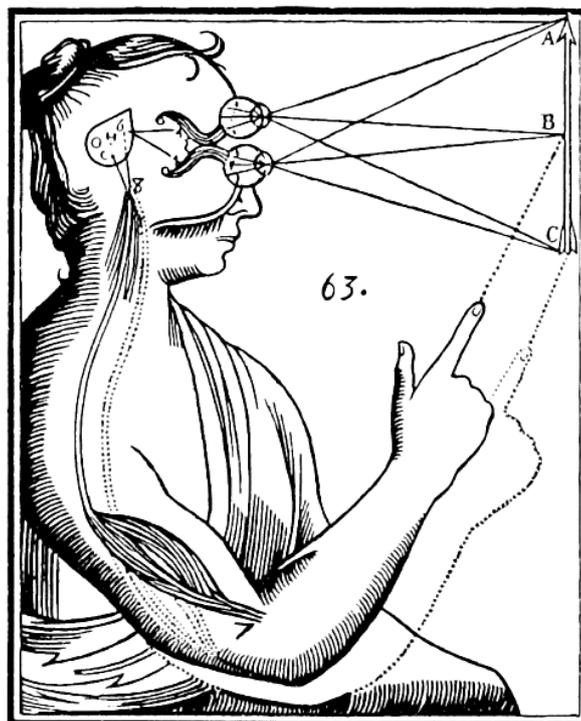
La vista ocupa un lugar privilegiado dentro de los sentidos, ya que esta permite el acceso al mundo de primera mano y a la distancia; es la confirmación visual de los fenómenos lo que nos permite, en muchos casos, dar fe por un hecho acontecido. Esta vía de acceso al conocimiento del mundo está asociada a la capacidad de representarlo a través de características cualitativas y cuantitativas a la vez. La importancia de la vista radica en la función que cumple al relacionarnos con el mundo, al brindar una perspectiva visual de los acontecimientos dentro de la cotidianidad. La problemática radica en polarizar la vista como única vía de conocimiento y comprobación del mundo, relegando a los otros sentidos a planos secundarios. La sobre estimulación de este sentido a través de imágenes de consumo contribuye a mermar la capacidad de cuestionarse sobre lo observado, lo “visualizado” al no pasar por ningún filtro crítico es normalizado y puesto como “verdadero” dentro de la estructura social.

El paradigma ocularcentrista genera una mirada objetiva amplificada por avances tecnológicos que presentan al mundo a través de imágenes estáticas, que al presentarse de manera consecutiva y novedosa en corto tiempo no dejan espacio a su cuestionamiento, este fenómeno totalizador ha generado una dependencia de las imágenes al ocasionar un sentimiento de placer. La narcotización a través de imágenes de consumo aísla el cuerpo de la experiencia: *“El mundo se convierte en viaje visual hedonista carente de significado.”* (Pallasmaa, Los ojos de la piel, 2012, pág. 22). La experiencia habituada a la observación como estado estático no genera un comercio activo, nos proporciona una comprensión parcializada de los objetos y fenómenos, dicho esto la comprensión de las relaciones no se

debe limitar a una observación, en cambio se debe optar por una actitud encarnada de un acto corpóreo envuelto en la experiencia misma. Una relación entre el mundo y el mundo fenomenal abre la posibilidad de la experiencia de carácter existencial. Una experiencia existencial es aquella que construye al ser a través de procesos corporales y mentales conscientes en el que se involucra el sentir como parte de su reconocimiento y relación con su entorno.

Figura 28

Dicotomía Mente-Cuerpo



Nota. Descartes consideraba la vista como el más noble y universal de los sentidos. *Ilustración de la obra de Descartes "Tratado del Hombre", explicando la función de la glándula pineal.* [Ilustración], tomado de (<https://psicologosenlinea.net/811-dualismo-mente-cuerpo.html>)

1.3.2.1.2. EL SENTIR

Cuando se habla del sentir, de las sensaciones, la primera asociación elaborada es referente a su connotación relacionada a los sentidos, puesto que, las sensaciones están estrechamente relacionadas a los sentidos como medios que nos brindan información del mundo. Es imposible no involucrar el cuerpo y los sentidos en la experiencia de los fenómenos, las relaciones multisensoriales formadas en las experiencias no se reducen a un conjunto de información, por el contrario la experiencia multisensorial es aquella que toma en cuenta los sentidos como parte de un complejo experiencial multidimensional e interpretativo, como menciona Merleau-Ponty: *“La pretendida evidencia del sentir no se funda en un testimonio de la consciencia, sino en el prejuicio del mundo.”* (Merleau-Ponty, 1945, pág. 26). Este entendimiento del cuerpo como sujeto encarnado es una respuesta en oposición a una mirada analítica y dogmática con respecto a un entendimiento del cuerpo como objeto. Entender al cuerpo como un elemento interpretativo de la realidad, como un agente de *comercio* con el mundo, es dar cabida a una actitud participativa, crítica y a una experiencia empática. En ese sentido, uno siente a través de sí mismo y del mundo. El cuerpo se reinterpreta así mismo en cada manifestación del hacer, el cuerpo y el mundo pasan a ser una única experiencia existencial como menciona Pallasmaa (2012):

El precepto del cuerpo y la imagen del mundo pasan a ser una única experiencia existencial continua; no existe el cuerpo separado de su domicilio en el espacio, y no hay espacio que no esté relacionado con la imagen consciente del yo perceptivo. (pág. 42)

Es habitual que en la cotidianidad la información se presente a través de imágenes visuales y narrativas, pero en el proceso de percibir el mundo todos los órganos sensoriales están presentes. *“El hombre desde niño desarrolla la capacidad de percibir; en primer lugar aprende por el tacto y por el oído, y, a continuación, pasa a percibir visualmente y llega a conocer los aromas mediante el olfato y el gusto.”* (Guisado, 2008, pág. 11)

La percepción visual es la más próxima para el conocimiento del mundo. Una postura recurrente es aislar la visión de los demás sentidos de su relación y participación de la experiencia y de los otros modos sensoriales presentes en el cuerpo, ocasionando una reducción de la experiencia del mundo a un solo aspecto sensorial, generando una noción parcializada del mundo al fragmentar las relaciones con este, al punto de llegar a una alienación no solo del cuerpo sino también de la noción del yo y los otros.

No se capta la realidad únicamente por medio de la vista, el oído y el tacto también son medios relevantes para entender el mundo. Hugo Mujica refuerza esta idea planteando que el hombre antes de ver primero escucha, cuando un niño nace lo primero que hace es oír, no ver. El hombre al oír lo que acontece a su alrededor hace el esfuerzo por reconocer o identificar lo que se presenta en la vivencia, de este modo se refuerza y se completa la percepción visual desde la percepción auditiva. Es importante no relegar a la percepción auditiva a un plano secundario, ya que por medio de ella también es posible tener un conocimiento del mundo *“¿No es por la noche, en el silencio de la estancia, cuando aparecen los crujidos de las tablas, los goteos de las cañerías, los pasos de los hombres, el sonido de la lluvia y el ulular del viento?”* (Guisado, 2008, pág. 12)

Cuando la vista se encuentra en estado de reposo el imaginario mental halla la posibilidad de consolidar su manifestación por medio del cuerpo encarnado, tocar, oler, saborear al igual que oír permite reconstruir e identificar los fenómenos que son dados en el medio, la textura, la temperatura, los aromas, la superficie, los sabores, la presión, otorgan al hombre la capacidad de reconocer la vivencia ya experimentada y despertar el interés por lo desconocido. Todos los sentidos, incluido la vista, pueden considerarse como extensiones del sentido del tacto, como especializaciones de la piel. Se puede pensar en el tacto como el inconsciente de la vista, los ojos acarician las superficies, contornos y bordes lejanos, la sensación táctil inconsciente determina lo agradable y desagradable de la experiencia. Lo distinto y cercano se experimenta en la misma intensidad y se funden en una experiencia coherente.

No se experimenta a través de imágenes aisladas. En la experiencia multisensorial, la visión quiere colaborar con el resto de los sentidos. Todos los sentidos son útiles, brindan información del mundo, el hombre siente con cada uno de ellos y ellos se relacionan entre sí para brindar una noción completa de lo que se percibe. Pero como se ha mencionado con anterioridad el cuerpo no es una simple entidad física, se enriquece tanto de los sentidos como de la memoria, por lo tanto, el sentir relaciona lo ausente y lo presente, lo cercano y lo distante, lo sentido y lo imaginado.



Figura 29

Percepción, Fenómenos y Objetos



Nota. Museo del Holocausto, Berlín, Alemania diseñado por Daniel Libeskind, 2001 [fotografía], tomado de, (<https://erasmusu.com/es/erasmus-berlin/que-ver/museo-judio-4948>).

1.3.2.2. EL CUERPO COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN

Se hace mención al hombre como unidad *mente-cuerpo* en todo el desarrollo de la investigación por el motivo que los fenómenos no están asociados sólo a procesos mentales, este proceso mental no se podría dar sin un escenario físico que posibilite su concretización, el cuerpo. El concepto que uno tiene sobre el cuerpo está asociado habitualmente a la forma biológica que presenta; sin embargo, el cuerpo no es solo un conjunto de órganos que posibilitan la vitalidad humana, el cuerpo además de ello es posibilitador de la propia experiencia, cada acción que realiza el hombre está condicionado inexorablemente por su propia corporalidad, con base en lo anterior cabe preguntarse: **¿cuál es la definición del cuerpo además de su definición biológica?**

Tratando de superar el reduccionismo que se le otorga al cuerpo como materia por un lado y espíritu por otro, el filósofo español José Ortega y Gasset introduce la idea de entender al cuerpo a partir de la *expresión* como una acción de la manifestación del yo, mencionando que el cuerpo es *expresión encarnada*, esta encarnación como expresión, es reflejo de un interior que le pertenece única y exclusivamente al ser de cada hombre. De esta manera, se efectúa una distinción entre el cuerpo encarnado con los demás cuerpos, su carácter binario; a diferencia de los demás cuerpos, el cuerpo humano es el medio para unir el mundo exterior con el mundo interior, ese cuerpo encarnado es posibilitador de muchas acciones que está en constante interacción. El fenómeno de mostrar el interior, lo invisible, *toma cuerpo* haciéndose visible a través de la gesticulación, en los movimientos corporales del hombre, desde los más simples hasta los más complejos. La gesticulación va a expresar todo aquello que el lenguaje no pueda definir, completando los datos que el hombre necesite manifestar, por lo tanto, la gesticulación va acompañada del lenguaje en todo proceso de expresión.

José Ortega y Gasset, en su intento de superar los reduccionismos materiales, menciona que el cuerpo no es sólo materia como lo son los cuerpos inertes, el cuerpo del hombre supera la realidad inanimada a través del alma, convirtiéndose así en cuerpo vivo, y sólo a través de él, el alma se hace presente; el cuerpo también pasa a ser expresión de lo vital.

Cuando vemos el cuerpo de un hombre, ¿vemos un cuerpo o vemos un hombre? Porque el hombre no es sólo un cuerpo, sino, tras un cuerpo, un alma, espíritu, conciencia, psique, yo, persona, como se prefiera llamar a toda esa porción del hombre que no es espacial, que es idea, sentimiento, volición, memoria, imagen, sensación, instinto. Dicho de otra manera: el cuerpo humano, ¿es, por su aspecto, cuerpo en el mismo sentido en que lo es un mineral? (...) Más ¿en qué consiste su diferencia? ni por el color ni por su figura se diferencian carne, prevemos algo más que lo que vemos; la carne se nos presenta, esencialmente: lo visible en ellos es, en principio, igual. La diferente actitud nuestra ante la carne y ante el mineral estriba en que, al ver desde luego, como exteriorización de algo esencialmente interno. (...) En el caso del hombre, esta intimidad de lo vital se potencia y enriquece desmesuradamente merced a la riqueza de su alma. El hombre exterior está habitado por un hombre interior. Tras del cuerpo está emboscada el alma. (Ortega y Gasset J. , 1963, pág. 577)

De esta forma, la manifestación del cuerpo no sería posible sin el alma, ya que ambos funcionan como unidad indivisible, el cuerpo sin el alma no se puede expresar y el alma sin el cuerpo no se puede manifestar. Por otro lado, Merleau-Ponty considera de la misma manera que José Ortega y Gasset al cuerpo como un elemento *corpóreo* animado y fundamental para el proceso de interacción con el mundo le otorga la misma importancia coincidiendo en varios estudios sobre el mismo. Para Merleau-Ponty las acciones que realiza el hombre en su cotidianidad están condicionadas por su corporalidad, esa corporalidad entendida como un espacio posibilitador que permite *abrir el mundo* a través de acciones que dotan de sentido a la existencia del hombre. De este modo, se entiende que el cuerpo no es un objeto cualquiera, es un medio de comunicación entre el *yo* y el mundo exterior, esta idea parece tener demasiada relación con la *expresión encarnada* de Ortega y Gasset, del mismo modo, Merleau-Ponty traduce esa *expresión* en el concepto de *cuerpo fenomenal*. Merleau-Ponty introduce el concepto de *cuerpo fenomenal* en base a la relación que existe entre el interior (sujeto) y el exterior (objeto) a partir del cuerpo, una relación indivisible que considera al cuerpo como el

medio para que se den todos los fenómenos a partir de su disposición frente a ellos, delimitando la existencia del hombre en función de acciones que realiza en un tiempo determinado.

La consciencia es originariamente no un «yo pienso que», sino un «yo puedo». Ni más ni menos que la perturbación visual, la perturbación motriz de Schneider no puede reducirse a una deficiencia de la función general de representación. La visión y el movimiento son maneras específicas de relacionarnos a unos objetos y si, a través de todas esas experiencias, se expresa una función única, es esta el movimiento de existencia, que no suprime la diversidad radical de los contenidos porque los vincula no situándolos a todos bajo la dominación de un «yo pienso», sino orientándolos hacia la unidad intersensorial de un «mundo». El movimiento no es el pensamiento de un movimiento, y el espacio corpóreo no es un espacio pensado o representado. (Merleau-Ponty, 1945, pág. 154)

El movimiento al que hace mención Merleau-Ponty tiene implicaciones motrices, esta motricidad guarda relación con el esfuerzo corporal que realiza el hombre frente a un objeto; mediante su cuerpo él decide si acercarse a un objeto, alejarse de él, dejarlo caer, levantarlo del piso o alguna otra acción que requiera en su momento, a su vez ese esfuerzo corporal también tiene implicaciones en los procesos mentales como en el propio acto de recordar; cuando el hombre empieza a recordar de manera consciente un hecho vivido con la finalidad de evocar algo necesario para él, es el cuerpo el que realiza un esfuerzo físico para *abrir las puertas de la memoria*, convirtiéndose en un medio de comunicación entre el presente y el pasado. Para cada acción del cuerpo existe un sujeto pensante, el sujeto pensante mediante el esfuerzo corporal pasa a ser sujeto encarnado, dicho sujeto encarnado, finalmente, se encuentra en el mundo, es carne, como menciona Ortega y Gasset, porque ocupa un lugar dentro de él como presencia corporal, al igual que los objetos, ellos también *están-en-el-mundo*.

De esta forma, se puede decir que, si el cuerpo es el espacio corpóreo que funciona como medio de comunicación, *cuerpo fenomenal*, entre su interior (sujeto) y el exterior (objeto), el mundo de vida es el espacio que funciona

como *horizonte* en el que los objetos se muestran como son y el sujeto ratifica su existencia. (Merleau-Ponty, 1945) En ese sentido, el espacio corpóreo es una herramienta motriz para la posibilitación y expresión de las acciones cotidianas del hombre, la disposición física que presenta el cuerpo propicia la manifestación y concretización de los procesos mentales y físicos para otorgar significado a lo que constantemente el ser humano va experimentando, es decir, una vez más, el cuerpo permite ejecutar acciones.

¿Qué papel ocupa el cuerpo en la experiencia, qué papel ocupa el cuerpo en la construcción del ser? Parte del entendimiento del mundo es la noción del cuerpo con respecto a este. Un reduccionismo ve al cuerpo como un agente espectador, un objeto que no interviene en la construcción de la experiencia. *“Capto mi cuerpo como un objeto-sujeto, como capaz de «ver» y «sufrir» (...)”* (Merleau-Ponty, 1945, pág. 112) El cuerpo es el medio por el cual uno alcanza la experiencia del otro y la experiencia de uno mismo, ya que el cuerpo no se limita a ser un agente expectante, este está en estrecha relación con su mundo físico, el cuerpo posee una espacialidad propia que le permite expresarse con respecto al mundo y al tiempo a través del movimiento que le brinda información constante de su alrededor y de sí mismo; *“(...) porque el movimiento no se contenta con soportar pasivamente el espacio y el tiempo, los asume activamente, los vuelve a tomar en su significación original que se borra en la banalidad de las situaciones adquiridas.”* (Merleau-Ponty, 1945, pág. 119). En otras palabras, el cuerpo habita. En ese sentido, el cuerpo en movimiento posibilita el acceso a la experiencia y a la significación, ya que el hábito construye y refuerza la relación del hombre con su contexto físico y social, es la capacidad de expresar el ser en el mundo y la posibilidad del hacer a través del movimiento que permite al cuerpo la capacidad de dotar sentido, de brindarle un significado a medida que se entienda al cuerpo como un espacio de expresión, pero como advierte Merleau-Ponty (1945):

Pero nuestro cuerpo no es solamente un espacio expresivo entre todos los demás. No es más que el cuerpo constituido. Es el origen de todos los demás, el movimiento de expresión, lo que proyecta hacia fuera las

significaciones dándoles un lugar, lo que hace que ellas se pongan a existir como cosas, bajo nuestras manos, bajo nuestros ojos. (pág. 163)

La experiencia del propio cuerpo proporciona un carácter corpóreo a la experiencia, brinda un entendimiento del espacio para dotarlo de sentido. De este modo, el cuerpo da origen al significado, ya que la significación no es un acto que pertenezca enteramente al pensamiento, en su interpretación misma el cuerpo aprende a *conocer la existencia*, es un generador de significación que da origen a las demás.

Por otra parte, el hábito se puede entender más allá de las relaciones motoras que brinda el movimiento, el hábito es percepción misma de las contingencias de este en el hacer cotidiano, dicho esto, la experiencia del cuerpo es un conjunto de significaciones vividas que permite el acceso a una experiencia de carácter ontológico.

Puesto en cuestión el valor del cuerpo y el lugar que ocupa en la experiencia, en la construcción del significado y por ende en la construcción del ser, se puede redescubrir la importancia del cuerpo al reconciliar dicotomías y generar un pensamiento, una actitud sinérgica con respecto a la definición de cuerpo.

Figura 30

Comunicación y Expresión Corporal



Nota. Baile autóctono en Kajcha ca. 1931, Ayaviri, Puno, Perú [fotografía] por Martín Chambi, tomado de, Asociación Martín Chambi (www.facebook.com/photo.php?fbid=504331441696434&set=pb.100063587469788.-2207520000.&type=3).

1.3.2.3. IMAGEN Y REPRESENTACIÓN-MEMORIA E IMAGINACIÓN

Captar la realidad, entender al mundo, relacionarse con él, no sería posible sin una configuración mental encarnada de lo vivido, asociar la experiencia a la vivencia conlleva a cuestionarse **¿qué ocurre durante y después de esa vivencia? ¿qué es lo que queda de ella?** Las vivencias se traducen en la mente del hombre a través de imágenes que representan la realidad, imágenes que son captadas por el cuerpo, interpretadas por la razón, interpeladas por la emoción y almacenadas por la memoria.

Para aproximarse al concepto de imagen es importante resaltar que las imágenes que conforman la imagen del mundo no guardan relación solo con representaciones visuales, ni con fotografías como se piensa generalmente. El pensamiento superficial que se tiene sobre la imagen sería causa del papel que la sociedad le otorga en la actualidad, representar y dar a conocer información preestablecida por medio de una comunicación visual. *“Vivimos en una cultura que fabrica y produce imágenes en serie con propósitos de explotación comercial, de condicionamiento político e ideológico, de educación y de entretenimiento.”* (Pallasmaa, 2016, pág. 93). Si el propósito de la imagen se desarrolla en función de *información insignificante*, el ser humano estaría alejado del sentido y la esencia misma de los fenómenos y objetos e inclusive de él mismo, corriendo el riesgo que la imagen que el hombre tiene del mundo sea incompleta y fragmentada ocasionando un debilitamiento del sentido empático.

Con base en lo anterior, cabe preguntarse: **¿qué es la imagen del mundo? ¿es un conjunto de representaciones y fenómenos de consciencia? ¿qué es la representación? ¿Es una imitación o es una construcción? ¿construcción de qué?** Abordar el concepto de la imagen más allá de sus connotaciones más superficiales posibilita el entendimiento de la imagen como un elemento mental-corpóreo, según Juhani Pallasmaa (2016): *“Nuestra experiencia de la realidad actual se ve desbordada por imágenes percibidas, recordadas e imaginadas.”* (pág. 93) En ese sentido, las imágenes no se limitan a representaciones que el hombre puede captar en el momento de la vivencia, la imagen es la concretización de la experiencia traducida en el interior del hombre como la imagen mental, esta imagen posibilita

mantener un contacto con la realidad por medio de representaciones de carácter dinámico, relacional y constitutivo. La imagen es la tensión entre la realidad física y la imaginación, y a su vez es la representación de la realidad al momento de interactuar con su entorno y entenderlo, tiene aspectos ontológicos relacionados directamente con las propiedades existenciales del hombre que influyen en la concepción que tiene del mundo y en la consolidación de su sentido.

Se menciona en varias oportunidades que el ser se construye, por lo tanto, las imágenes que influyen en su concepción de *estar-en-el-mundo* no son estáticas, la imagen captada en un inicio tiende a condicionar su información por medio de las vivencias que experimenta el hombre, de esta forma, una imagen se puede fortalecer o de lo contrario se puede debilitar, pero ambos casos tienen una incidencia en la estructura de la existencia del hombre. El carácter dinámico que tiene la imagen da lugar a la imagen encarnada, una imagen con repercusiones en el campo mental pasa a ser la *carne* misma de la experiencia, una experiencia internalizada significativa que evoca y asocia pensamientos, ideas, recuerdos e ilusiones de la propia interacción de la memoria y los sentidos. La imagen encarnada es una imagen viva.

No sólo se genera una imagen en el momento de la vivencia y después de ella, varias imágenes son las que surgen a partir de lo experimentado, conformando así la concepción que tiene el hombre del mundo: *“Las imágenes no visuales se convierten también en parte integral de este encuentro en una forma corpórea. Las imágenes visuales, auditivas, táctiles, olfativas y gustativas poetizadas son todas ellas “criaturas” experienciales de nuestro mundo vivido.”* (Pallasmaa, 2014, pág. 47)

Dado que el sentir involucra todos los sentidos, se crean distintos tipos de imágenes a partir de este campo sensorial, estas imágenes no se encuentran aisladas una de la otra, ya que la información que otorgan los sentidos tiende a mezclarse e integrarse para formar algo significativo, es por ello que las imágenes sensoriales están condicionadas entre sí, actuando de forma integral con una finalidad ulterior. De esta manera, se genera, se forma y se consolida la imagen del mundo en función de imágenes que tienen sentido para el ser; el ser humano se identifica con ella, direcciona su existencia en base a todo

lo que le afecta logrando construir un sentido propio para mantener un contacto con la realidad. La imagen del mundo es una construcción cultural e individual de elementos que intervienen en la existencia compartida del hombre, interpreta el entorno natural y cultural en función de aquello que le significa, que le da sentido a su ser. *“La imagen del mundo es una totalidad hecha de fragmentos que se articulan mediante el sentido.”* (Saldarriaga, 2002, pág. 149) Saldarriaga menciona que los fragmentos, las representaciones que componen la imagen del mundo no son retratos del exterior ni son una imitación. Lefevre, fundado en el pensamiento de Heidegger, asevera que la representación es una construcción, la representación como modelo mental del mundo se construye en base de experiencias del presente y del pasado, del mundo subjetivo y del mundo objetivo; sensaciones, ideas, recuerdos son parte de estos escenarios. Así, la representación *“Es volver a presentar modificando lo presentado con aportes del inconsciente, de la memoria y de la experiencia.”* (Saldarriaga, 2002, pág. 152)

Un elemento importante que sostiene la construcción de la imagen del mundo es la creación de significado, el ser humano le otorga constantemente significado a todo lo que le rodea, en menor o en mayor medida, es un acto consciente al tratar de explicar el contacto con el mundo, un fenómeno de consciencia dada por nuestra relación con los objetos y eventos en el que involucramos la memoria, los sentidos y emociones, por ende, dinámica y de constante cambio.

Cada imagen lleva consigo información, el mensaje que transmite la imagen usualmente debe representar la esencia misma de la imagen, Juhani Pallasmaa (2016) menciona que *“Un análisis de la esencia de la imagen se convierte en una tarea compleja y controvertida.”* (pág. 93) Dicho esto, el conocimiento de la esencia misma de la imagen puede encontrarse obstaculizada por imágenes superpuestas a la imagen inicial dando lugar al desconocimiento de aquello que quieren representar y decir, llegando a vivir en una paradoja donde supuestamente lo que es, no es.

Llegar a entender la esencia misma de la imagen requiere de la interiorización de pensamientos y de la actitud crítica por parte del receptor; observar,

pensar, sentir y hacer son acciones que están quedando relegadas por la industria de la imagen. Los mensajes revelados por medio de estas imágenes superpuestas, generalmente se muestran con un propósito y un único enfoque ya preestablecido, este proceso se puede traducir en la manipulación de la mente humana, un proceso en el que la capacidad crítica se está debilitando. De esta manera, la explotación de la imagen ya no se preocupa por emanar significados existenciales ni aspectos emocionales, generando en el ser humano el adormecimiento de la imaginación: *“La capacidad de imaginar y soñar despiertos puede considerarse como la más esencial y la más humana de nuestras capacidades. Pero la avalancha de imágenes insignificantes, excesivas y accidentales de nuestra cultura, (...) aplana el mundo de la imaginación.”* (Pallasmaa, 2016, pág. 81)

Se suele pensar a la imaginación como una capacidad creativa humana, pero la imaginación conforma la base de la consciencia y de los procesos informativos. El hombre enfrenta el mundo a través del cuerpo, en ese acto posibilita la creación de múltiples mundos a medida que la interpretación alimenta la imaginación. *“Los sentidos no sólo transmiten información para el juicio del intelecto; también son medios de inflamar la imaginación y de articular el pensamiento sensorial.”* (Pallasmaa, 2012, pág. 47)

La imaginación es una de las facultades mentales del hombre que está presente en todo proceso de entendimiento del mundo, el hombre imagina a medida que se encuentra en el plano físico de la experiencia y en el plano mental de la representación, así se debe considerar a la imaginación como un elemento mental contenido entre la subjetividad y la objetividad de la realidad, es decir, las sensaciones, los pensamientos, los recuerdos y el entendimiento del mundo están mediados por la imaginación.

Hablar del valor de lo imaginario es tener presente lo recordado, lo experimentado e imaginado que se entrelazan para dar pie a la realidad. La realidad no se puede afrontar solo desde el concepto o la racionalidad. El valor de la imaginación no solo se encuentra en la facultad mediadora entre lo físico y lo mental, sino también en su capacidad corpórea y empática que puede influir en la experiencia:

(...) la imaginación corpórea es aquella que está ligada a las sensaciones tanto del interior del cuerpo como del exterior, del presente y del pasado. (...) La empatía, explica Modell, requiere de una tensión entre similitud y diferencia de forma que uno se reconozca en el otro y al mismo tiempo uno retenga el sentido del yo. (Leguizamón Sarmiento J. P., 2016, pág. 36)

El hombre puede imaginar algo que no ha experimentado, pero esa imaginación suele tener dependencia con sus bases existenciales que de una forma indirecta guardan una relación con la experiencia misma, algo imaginado evoca emociones y sentimientos al igual que algo vivido. *“Lo experimentado, lo recordado y lo imaginado son experiencias con idéntica cualidad en la conciencia; nos puede conmover de igual manera algo evocado que algo imaginado o algo realmente vivido.”* (Pallasmaa, 2016, pág. 62) El hombre no sólo está contenido en el mundo físico, sino está en un constante diálogo entre la realidad y su imaginación. Imaginar es pensar, fantasear, desear, incluso razonar de forma inconsciente y un aspecto muy importante: imaginar también implica recordar: *“Tampoco es posible la memoria sin la imaginación ya que recordar es un ejercicio de la imaginación.”* (Leguizamón Sarmiento J. P., 2016, pág. 35)

¿Cuál es el papel que desarrolla la memoria en la experiencia? La función de la memoria no sólo radica en almacenar recuerdos, evocarlos también es parte fundamental de esta capacidad mental; traerlos a la vista mental al momento de la vivencia con la finalidad de comprender y reflexionar sobre el presente para tomar decisiones futuras que van a construir la existencia del hombre. Es propio de los recuerdos representar lo vivido, es decir, representar los acontecimientos que se dieron en un tiempo presente a través de un tiempo pasado, los recuerdos quedan registrados en la memoria como parte de su relación con el mundo, una explicación de Saldarriaga (2002) puede ejemplificar esta forma de ser de los recuerdos:

El turista registra en fotografías o en imágenes de cine y de vídeo los lugares que visita, con el ánimo de dejar constancia de haber estado ahí. Su colección de imágenes es parte importante de su noción del mundo.

Las experiencias vividas en esos lugares adquieren un valor singular.
(pág. 199)

Los recuerdos que componen la imagen del mundo derivan de los datos, de los pensamientos, de las ideas, de las imágenes que se captan de la realidad; la composición que tengan los recuerdos por más simples o complejos que sean tienen un alto grado de incidencia en la estructura de la existencia del hombre, pueden ser recuerdos positivos como también negativos. El sentido del hombre está influenciado por la memoria, los recuerdos más significativos para él marcan una etapa trascendental en su vida, de esta forma: *“Hay memorias aprendidas y memorias adquiridas libremente. Lo significativo permanece, lo intrascendente se desvanece.”* (Saldarriaga, 2002, pág. 198)

Mientras que la metáfora identifica lo familiar en lo desconocido de la experiencia, la memoria detecta la novedad, lo diferente a aquello que el hombre experimenta en los ritos de la cotidianidad. Es habitual que en toda experiencia lo familiar predominé en el entendimiento de los acontecimientos, lo rutinario de la vivencia genera una familiarización del hombre con los hechos. El hombre está acostumbrado a una forma de interactuar con el mundo en su día a día, la rutina de esos hechos, la costumbre, sirve como parámetro de referencia para lo no familiar (Saldarriaga, 2002). Cuando su rutina se altera por algún factor que actuaba de forma habitual el hombre tiende a despertar interés por aquello desconocido que se presenta en su vivencia, ante esta situación el hombre reacciona de manera inmediata construyendo un mapa provisional de referencia con insumos ya experimentados, puesto que siempre necesita orientarse y adaptarse a los acontecimientos, los recuerdos forman parte del mapa provisional de referencia. Ante lo no familiar, el hombre entra en un estado de alerta donde la memoria se intensifica, al igual que la consciencia y los sentidos, Saldarriaga (2002) menciona que: *“En una experiencia nueva la memoria interviene de otra manera. La persona asocia la vivencia del nuevo lugar con nociones preexistentes, las compara, las califica; los significados se relacionan con la memoria de experiencias pasadas.”* (págs. 198-199)

El hombre trata de conocer y reconocer los datos a los que se enfrenta en la vivencia, en el acto de conocer el hombre se sirve de la memoria para constatar lo que se le presenta, las vivencias presentes son asumidas en función de las experiencias pasadas, es una retroalimentación constante la que atraviesa la información asimilada, de esta manera, la memoria refuerza y condiciona en gran medida la existencia del hombre.

El valor de la memoria estriba en tener presente lo identitario a medida que el tiempo es capturado. La memoria no se limita a almacenar datos, nos transporta a emociones, acontecimientos de una realidad pasada. La memoria evoca con vivacidad la experiencia existencial.

Figura 31

Imagen y Representación-Memoria e Imaginación



Nota. “Lo experimentado, lo recordado y lo imaginado son experiencias con idéntica cualidad en la conciencia; nos puede conmovir de igual manera algo evocado que algo imaginado o algo realmente vivido.” Pallasmaa, Habitar, 2016. Zona derruida del Monasterio de Santa Catalina de Sena de Arequipa, 2019 [fotografía], elaboración propia.

1.3.2.4. EMOCIONES Y SENTIMIENTOS

La experiencia evoca sentimientos y emociones; tristeza, melancolía, felicidad y excitación son sólo algunas de las emociones que padece el hombre; permiten generar empatía con el otro, ayudan a conocer su propia existencia, lo hace consciente de la realidad en la que está arrojado. A la emoción se le atribuye cierto rasgo de irracionalidad, por esta característica muchas veces es desplazada en campos de estudio que tiene por afinidad un conocimiento del mundo a través de la racionalidad. La característica irracional que le otorga la sociedad a las emociones y a los sentimientos condena a que estos sean concebidos como simples estados de consciencia que no tienen relevancia al momento de conocer el mundo, el paradigma de la razón sentencia al hombre a desconocer el mundo de las emociones y los sentimientos, ya que usualmente se asocia la idea que estos procesos afectivos están alejados de un acto racional; el conocimiento del mundo por medio del acto racional prevalece por sobre las sensaciones. No obstante, las emociones y los sentimientos no se encuentran tan alejados del razonamiento, muchas veces logran favorecer un acto racional cuando las consideraciones lógicas no son suficientes, por lo tanto, estos procesos afectivos deben ser concebidos desde sus distintas categorías como físico-biológicos, cognitivos, culturales y sociales de tal manera que uno pueda entenderlos como capacidades internas del hombre a las que puede acceder para construir su existencia y ampliar su capacidad de razonamiento.

Las emociones y los sentimientos son los indicadores de valor del significado, la relación tan cercana existente entre ambos procesos afectivos ha llegado a influir que se piense a estos dos conceptos como sinónimos; sin embargo, tanto las emociones como los sentimientos son reacciones afectivas que se desenvuelven por separado, pero se manifiestan de forma integral, son relacionales entre sí, pero no son lo mismo:

Las emociones son un proceso neuro-psicológico inconsciente del cual se derivan los sentimientos. Los sentimientos, por su parte, surgen de la interpretación (no es racional o consciente) de la ‘percepción corporal bruta’ (sensaciones), que a su vez, es un ‘proceso

recombinatorio metafórico inconsciente' que involucra la memoria y la metáfora. (Leguizamón Sarmiento J. P., 2016, pág. 34)

Las emociones surgen como un acto de supervivencia al momento de enfrentar el mundo, permiten que el hombre pueda mantener una relación con su entorno y su mundo para poder adaptarse a él. La emoción es un estado interno del hombre como respuesta integral a diferentes estímulos que se le presentan, no solo son respuestas inconscientes, algunas de ellas guardan relación con el campo de la razón para entender el entorno y relacionarse social y culturalmente con él, es por ello que las emociones se pueden manifestar a partir del campo perceptivo y cognitivo del hombre.

Desde el campo perceptivo las emociones surgen como una respuesta automática a un estímulo, el hombre a menudo se enfrenta a situaciones que demandan una actitud de respuesta inmediata sin necesidad de ser procesado por la razón, por ejemplo, ante una situación de peligro la emoción que va a surgir inmediatamente en el hombre va a ser el miedo o la angustia. Pero también se enfrenta a situaciones que demandan su interpretación y su pensamiento, el hombre es capaz de hacer sus emociones conscientes, así cuando se introduce el campo cognitivo las emociones del hombre se completan, los estímulos pasan por un proceso cognitivo para dar una respuesta, de esta forma las emociones se basan en acciones coherentes frente a estímulos provocados por creencias, ideas, conceptos, pensamientos en el que se evocan imágenes con una intencionalidad.

Toda respuesta emotiva tiene una implicación alta en el desenvolvimiento corporal del hombre, las respuestas físicas determinadas por alguna emoción se manifiestan en determinadas acciones corporales o gestos, incluyendo también cambios internos como aquellos que se manifiestan en el campo físico-biológico del hombre, en si las emociones también son expresión encarnada.

(...) existe una serie de respuestas invisibles, que se organizan por el sistema inmune, que incluyen aumento de cantidad de glóbulos blancos en la sangre y en la producción de sustancias químicas como las citoquinas que colaboran en la resolución del problema dentro del

cuerpo, para reparar el tejido dañado. Algo parecido sucede con el polo inverso: el placer que emerge cuando el organismo funciona correctamente y el uso de la energía es el adecuado y positivo. Es entonces cuando se activa el acercamiento a otros. El cuerpo se relaja y se produce una abertura, las facciones del rostro se muestran relajadas, manifestando confianza y bienestar. (Almonacid Diaz, 2019, pág. 53)

Las emociones se muestran, pero antes de mostrarse pueden ser controladas por el hombre, en el sentido que, mediante la cognición, puede planear acciones voluntarias para adaptarse al entorno, relacionándose con el mundo compartido o intersubjetivo. La relación que guardan los sentimientos con las emociones se desarrolla en función del *sentir* una emoción; la emoción al pasar por el campo cognitivo se convierte en una experiencia emocional mentalizada, de dicho proceso resultan los sentimientos.

Los sentimientos son experiencias subjetivas que posibilitan al hombre conocer sus emociones de forma más holística al permitir el desarrollo de relaciones más complejas con su entorno por medio de percepciones, experiencias, interpretaciones o elementos culturales que registraron las emociones. Los sentimientos se configuran desde la perspectiva de cada sujeto, desde la actividad consciente del sujeto de experimentar el mundo y la representación que realiza su yo de sí mismo, puesto que “(...) *la capacidad para tener sentimientos está directamente relacionada con la capacidad para tener conocimiento consciente del yo y de la relación de éste con el resto del mundo.*” (LeDoux, 1999, pág. 138)

La relevancia que tienen los sentimientos y las emociones en la experiencia radica en la relación afectiva corporal como insumo para la configuración de la existencia del hombre respecto a la relación que establece primeramente consigo mismo. De esta forma, los sentimientos y las emociones influyen en el comportamiento humano determinando como va a actuar el hombre frente a una situación y el valor de la significación que van a otorgar a los acontecimientos, pero a su vez los sentimientos y las emociones van a ser regulados por el pensamiento. La expresión afectiva y corporal del hombre siempre está ligada al modo que interpreta un acontecimiento personal y

cultural, de allí que las respuestas emocionales sean las más adecuadas para desenvolverse y relacionarse con los objetos, con los otros y con el mundo.

El mundo sensible es un mundo lleno de posibilidades interpretativas, las emociones no están aisladas de la experiencia, muchas de ellas son el resultado de una evocación de la memoria a través de procesos de significación afectiva. La sublimación de la realidad está dada por una postura afectiva, alimentada por la construcción de la imagen del mundo que cada uno genera en la cotidianidad. La manifestación de las emociones y sentimientos no hacen otra cosa más que corroborar la relación recíproca que tiene el hombre con el mundo, el mundo le significa y en medida de su experiencia de lo percibido llega a un entendimiento del lugar que ocupa como un ser contingente.

Figura 32

Emociones y Sentimientos



Nota. *Los amantes*, óleo sobre lienzo, 54 x 73.4 cm. por René Magritte, 1928, tomado de, Museo de Arte Moderno de Nueva York (www.moma.org/collection/works/79933).

1.3.3. CONCLUSIÓN: LA EXPERIENCIA COMO UNA RELACIÓN HOMBRE – OBJETO – ENTORNO

Se ha mencionado y desarrollado la experiencia en función de su *facticidad* a partir de los estudios realizados por Maurice Merleau-Ponty sobre la fenomenología de la percepción, con el objetivo de brindar una aproximación a las preguntas planteadas a lo largo de este apartado con relación a la percepción y su implicancia en la experiencia, así como la definición del significado a través de los procesos mentales (cognitivos) y corpóreos.

La fenomenología de Merleau-Ponty es una apuesta por lo relacional a medida que se supere y reconcilie las dicotomías en función de los valores cuantitativos y cualitativos de los fenómenos y objetos presentes en la experiencia. Las dicotomías formadas en la tradición occidental condicionan el pensamiento y la forma de entender el mundo, estableciendo subordinaciones y jerarquías en función del *logos*, ya que la racionalidad es la característica fundamental de este paradigma que acapara la construcción de la realidad. Al contrario de esta actitud parcializada y polarizada que no acepta la pluralidad, la fenomenología de Merleau-Ponty es abierta a lo plural y a lo diferente, a través del cuestionamiento no dogmático ni sistemático, no se trata de negar sino aceptar la diferencia, ya que esta depende íntimamente de su contraparte para poder hacerse evidente. De este modo, lo relacional no se valida en dogmas convenientes sino más bien en una actitud crítica que practique el cuestionamiento de la realidad y poder alcanzar la reconciliación entre *lo invisible* y *lo visible*.

El intento de explicar al ser desde la fenomenología implica explicar al ser desde la facticidad de la misma experiencia, un fenómeno en el que el hombre se ve involucrado como expresión, expresión del imaginario y del hacer en tensión constante. Dicho esto, la experiencia a través de la fenomenología es la expresión de lo relacional entre lo abstracto y lo que se entiende por real, entre el interior y el exterior, entre la experiencia de mí mismo y la experiencia con el mundo. Esta expresión relacional toma al cuerpo como mediador, ya que este le otorga al hombre un conocimiento de la realidad que influye en la construcción del imaginario a través de los sentidos, un encuentro que brinda una relación no

solo óptica sino también una relación holística de todos los sentidos, brindando un complejo experiencial multisensorial, multidimensional e interpretativo.

Con base en lo anterior, la experiencia al ser una manifestación relacional le permite la construcción de la realidad, y de dotarla de significado para la formación de nuevas relaciones. La experiencia del propio cuerpo proporciona un carácter corpóreo a la experiencia, le brinda al hombre el entendimiento del espacio para dotarlo de sentido; el cuerpo da origen al significado, ya que la significación no es un acto que pertenezca enteramente al pensamiento. En su interpretación misma, el cuerpo aprende a *conocer la existencia*, es un generador de significación que da origen a las demás. El cuerpo debe ser entendido como un elemento que interpreta la realidad, a través de los sentidos y el movimiento, de esta forma, la experiencia de sí mismo se convierte a su vez en experiencia del mundo. El yo interpretativo pasa a ser el yo existencial a medida que se refuerza las relaciones significativas.

Lo real y lo imaginario son aspectos de la comprensión del mundo, concebir el mundo trasciende la acumulación de datos, la percepción tanto como la manifestación del ser no son meros intelectualismos, es una actitud frente al acontecer diario y la contingencia del hombre frente al mundo. Hablar del valor de lo imaginario es tener presente lo recordado, lo experimentado e imaginado que se entrelazan para dar pie a la realidad.

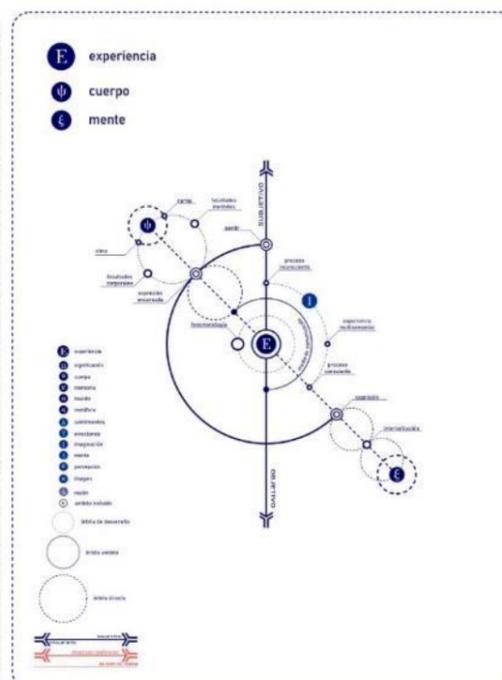
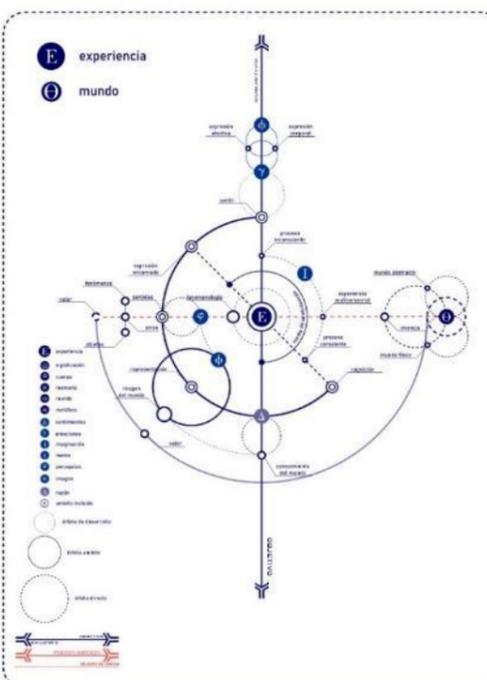
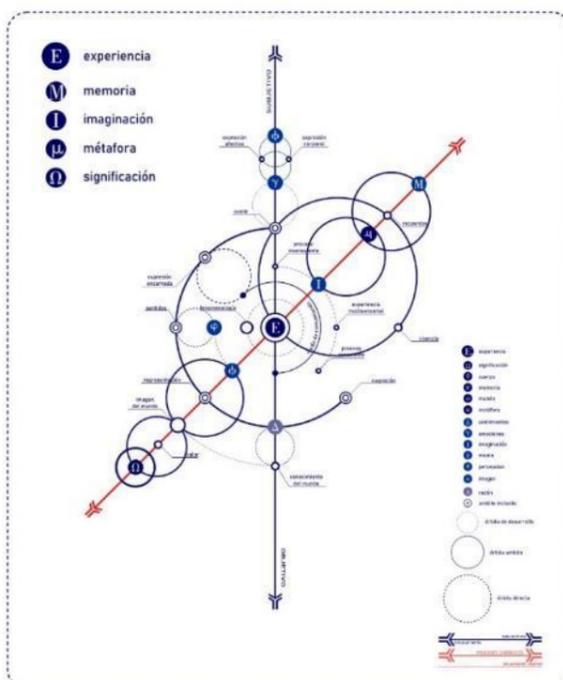
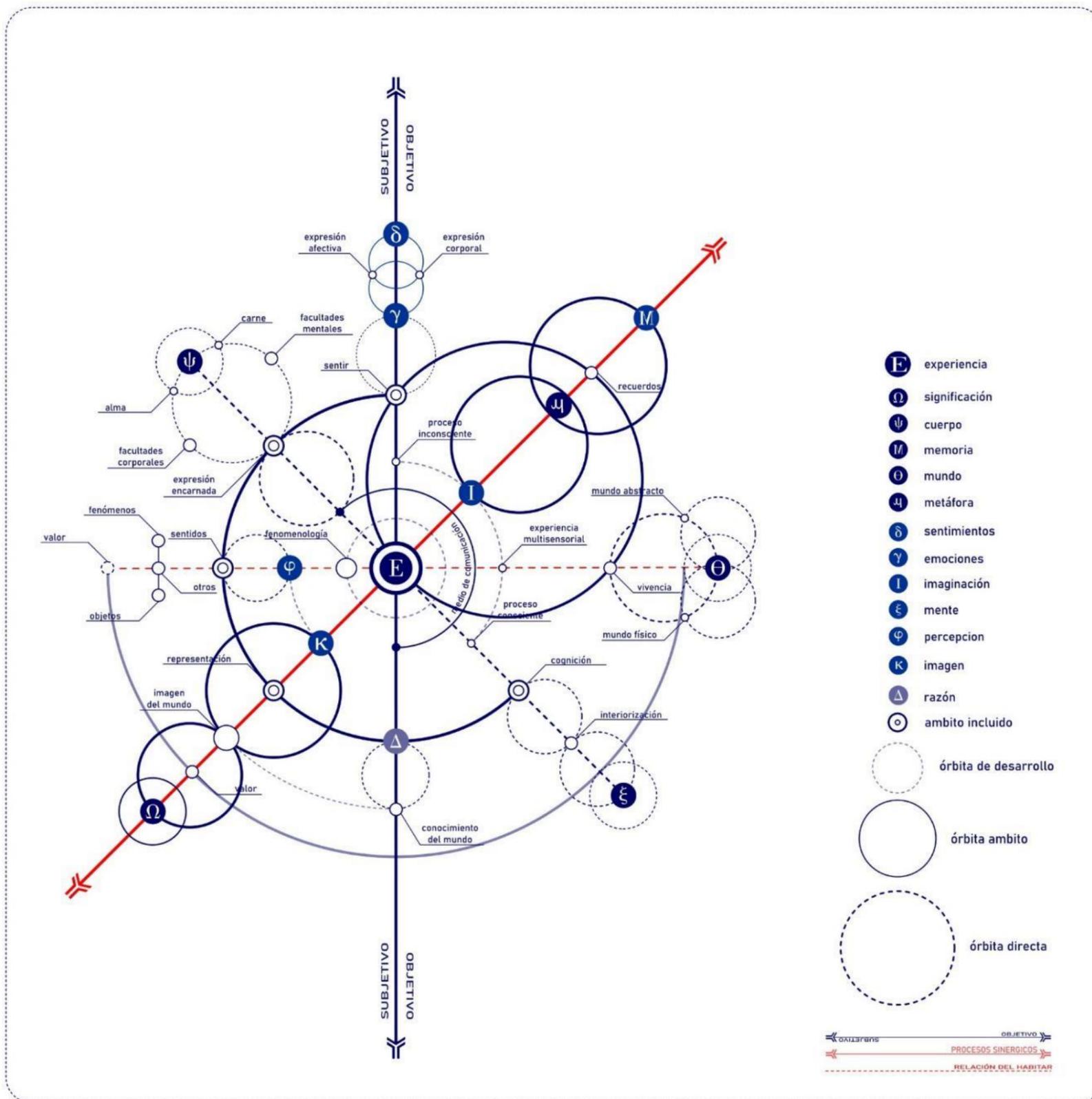
La abstracción de lo vivido, de lo experimentado no radica enteramente en el uso de la racionalidad, esta no constituye la realidad en su totalidad, la experiencia se presenta como un hecho que revela la contingencia de lo real al presentar al cuerpo y la mente ante un mundo de posibilidades. De este modo, lo percibido se asume como una construcción en el que los procesos abstractos y corpóreos se relacionan al estar en tensión constante al definir su realidad. Pero el mundo tampoco no se limita a las abstracciones formadas, ni a las características físicas del objeto o espacio, tampoco se ve reducida a los estímulos y sensaciones que son provocados, es la relación entre estos dos campos, entre lo material y lo abstracto, el cuerpo ayuda a conocer el mundo y dotarlo de significado; el mundo es aquello en el que el hombre *es*, con el que comercia. La posibilidad de expresar la experiencia en función de un comercio con el mundo se debe a que toda experiencia tiene como finalidad generar una

relación, ya que el mundo es en cuanto somos. En ese sentido, la vida es voluntad de posibilidad, el hombre es experiencia misma. El valor no se encuentra tan sólo en la relación entre el hombre, el objeto, los otros y su mundo, el valor se encuentra en la pluralidad de las interacciones y significaciones de las relaciones. *Una interiorización de lo percibido permite al hombre tener un contacto más humano con la realidad.*



Figura 33

Conclusión Esquemática: Experiencia



Nota. Elaboración propia

1.4. PATRIMONIO: UNA REALIDAD IGNORADA

En este apartado se pretende abordar la definición de patrimonio desde distintas aristas con la finalidad de generar un entendimiento crítico para redefinir el valor del patrimonio en la actualidad y la realidad local. Es objetivo de este apartado generar una comprensión del patrimonio cómo parte de una relación, como un elemento constitutivo del habitar al entablar relaciones que se establecen en el territorio y en distintos escenarios temporales. Esta postura brindará un entendimiento del patrimonio como un elemento en la construcción de la identidad, ya que adicionar el carácter relacional (espacio-tiempo-sujeto) con el patrimonio, denota una superación de las definiciones otorgadas al patrimonio como un objeto ligado a taxonomías que ponen énfasis solo en ciertos atributos formales.

Al plantear el patrimonio como una transición dinámica que comprende la participación de un sujeto, supone una toma de valor sobre el carácter humano que manifiesta el patrimonio más allá de su condición de objeto, este entendimiento propicia la construcción de la identidad al otorgar un sentido de pertenencia que define un colectivo social en la construcción de una narrativa dentro de la vida cotidiana. Esta postura inicial generará interrogantes que serán planteadas como punto de partida al momento de abordar la definición de patrimonio, patrimonio cultural y patrimonio arquitectónico, con la finalidad de superar paradigmas entorno a su entendimiento, muchos de estos ligados al patrimonio arquitectónico y su preservación.

También es objetivo de este apartado generar un panorama crítico sobre el patrimonio arquitectónico local para su puesta en valor y conservación crítica en función de las relaciones generadas con este bien heredado.

1.4.1. EL PATRIMONIO DESDE UNA PERSPECTIVA GLOBAL

Plantear la relación indivisible que mantiene el hombre con el mundo, conlleva a reflexionar que los lazos que se establecen con este se ven reflejados en elementos tangibles e intangibles significativos como manifestación de los diferentes modos de vida en un contexto determinado. Estos elementos enfrentados constantemente a la dimensión espacio-temporal permanecen en el mismo como muestra de la interacción del hombre con el mundo, asumido por cada cultura como patrimonio. En ese sentido, se pone en evidencia una primera

aproximación a la definición de patrimonio, como aquellas expresiones que cada cultura crea en función de la concepción que tienen del mundo para poder adaptarse a él; sin embargo, en la actualidad este fenómeno, producto de esa relación intrínseca, parece estar condicionado por ciertos factores y visiones arbitrarias, característico de un mundo globalizado.

Los procesos de globalización han generado un sentido de desarraigo, el sentido de lugar ha sido tergiversado por la velocidad de cambio del fenómeno globalizador, que no ve el patrimonio como un elemento de desarrollo en el ámbito económico y menos aún como un elemento constructor de la identidad, este olvido por lo identitario no sólo genera un entendimiento del patrimonio como un elemento del pasado que obstaculiza el desarrollo, sino también, genera múltiples conductas con relación a una pérdida de solidaridad, de comunidad, empatía y ciudadanía.

Expuestos anteriormente los distintos paradigmas que condicionan el entendimiento del mundo, el contexto patrimonial parece sumarse a la crisis de la homogeneización generando en el hombre una visión parcializada sobre el patrimonio, asumiéndolo como un elemento que está alejado de la idea de progreso y novedad, minimizando el carácter social y cultural que tiene como herramienta de desarrollo humano y construcción de la identidad.

Es posible concluir que estos acontecimientos polarizados aplicados al patrimonio generen en el hombre una actitud acrítica sobre la concepción que se tiene de este. Se corre el riesgo que en un mundo cada vez más homogéneo y tecnificado el hombre experimente una pérdida de interés de relacionarse con su entorno, una pérdida de relación con el pasado generando una falta de pertenencia, una *exclusión existencial*, producto de basar sus relaciones en objetos materiales superficiales que no representan su concepción del mundo. De esta forma, cabe preguntarse **¿cómo entender al patrimonio en la actualidad inmerso en un mundo cada vez más globalizado? ¿cuál es la esencia del patrimonio?**

En el intento de dar respuesta a la definición de patrimonio, la idea más próxima que suele resaltar es asociarlo como un fenómeno histórico, como un elemento del pasado. Como punto de partida según la RAE el patrimonio en su concepción

más general es entendido como el conjunto de bienes que alguien o un conjunto de individuos ha heredado y que es susceptible de estimación económica. Así mismo, desde su origen etimológico el término “patrimonium” significa el *conjunto de bienes que una persona hereda de sus padres*, cabe preguntarse **¿a qué bienes se acceden?** Se accede a todo bien natural como cultural, ya que todas las manifestaciones culturales producto de la creación humana como bienes materiales, símbolos, valores, arte, conocimientos, formas de organización y comunicación son producto de una relación directa con el territorio, en ese sentido, el patrimonio es parte de la construcción de la identidad al otorgar un sentido de pertenencia producto de las relaciones formadas con su medio que se manifiestan en creaciones y significaciones que define un colectivo social en la construcción de una narrativa dentro de la vida cotidiana. De este modo, no solo se accede al patrimonio, sino que se asume como parte de la construcción de la identidad.

Por otra parte, si se pone énfasis en el término *heredado*, la definición de patrimonio cobra un sentido más amplio al entender la *herencia* como un concepto en movimiento, en transición; esta característica donde el tiempo se ve involucrado posibilita un traspaso generacional, generando una relación de una época con otra en este proceso. Bajo este enfoque es posible entender al patrimonio como un elemento presente que permanece en el mundo real en relación a un pasado, pero **¿es el patrimonio un elemento netamente del pasado?** La palabra herencia está asociada al pasado como también lo está en función al presente, hay que resaltar que, si bien los bienes pertenecen a un contexto pasado, en su momento de origen no eran considerados como elementos patrimoniales, pues eran una interpretación de la realidad resultado de la interacción del hombre con el mundo que se representaba en elementos tangibles e intangibles, de esta manera la palabra herencia puede superar los esquemas temporales a partir de dos acontecimientos por los que atraviesa un elemento patrimonial, el preciso momento de la creación como su permanencia en el tiempo como historia, en otras palabras, su doble historicidad. (Zuñiga Alfaro, 2018)

Creación y continuidad son dos de los múltiples conceptos a los que está asociado el patrimonio, pero son los más pertinentes para una visión integral del

mismo, no como un elemento que pertenece a un pasado o a un presente en específico, sino en relación a ambos y a una proyección a futuro, como una trascendencia que es pertinente a un lugar y contexto determinado, guardando relación con el sentido dotado por la sociedad y el significado que le otorga el hombre para su concepción del mundo. La esencia del patrimonio radica en ese carácter integral y sincrónico como herramienta o instrumento capaz de no sólo dotar de identidad al ser humano, sino también impulsar su desarrollo.

Con base en lo anteriormente expuesto **¿todo lo creado que mantiene una continuidad en el tiempo puede ser considerado como patrimonio?** El hombre desde épocas pretéritas instaló en su vida el acto de crear diferentes elementos para satisfacer sus necesidades y asegurar de esta manera su supervivencia, puede que estos elementos permanezcan en el tiempo sin ningún problema, pero eso no determina que puedan ser considerados como patrimonio, entonces **¿cómo y cuándo un elemento se considera patrimonio? ¿en qué medida el patrimonio adquiere un carácter significativo?** Desde el momento de su creación los elementos tangibles e intangibles van a estar involucrados en la interacción del hombre con el mundo, en esa vivencia el hombre dota de valor en mayor o menor medida a aquellos elementos que guardan sentido para él, con los que se identifica. En ese sentido, se puede considerar patrimonio todo elemento que tenga un significado trascendental para el hombre, determinando incluso el modo en que el hombre puede interpretar la realidad, tomando mayor relevancia a partir de su puesta en valor. El hombre encuentra en ese elemento patrimonial ciertos valores que no puede identificar en cualquier otro, pues lo considera como parte fundamental para la construcción de su concepción del mundo y de su existencia. En una comunidad sucede de igual manera, un elemento es patrimonial en la medida que este tenga un significado trascendental para la sociedad pues ha marcado un hito importante en su historia que traduce la forma de entender el mundo y la forma de ser de una comunidad. Con base en lo anterior se puede establecer que el patrimonio es la herencia que se refleja en elementos tangibles e intangibles con un alto grado de significación para el hombre, el patrimonio es testimonio de un modo de vida, el patrimonio es un fenómeno social inherente a cada comunidad que se debe salvaguardar.

Figura 34

Vestigios



Nota. Es necesario entender al patrimonio como un fenómeno de relación, como un elemento dinámico de identidad y pertenencia. Fotografía, *elaboración propia.*

1.4.2. EL PATRIMONIO COMO PARTE DE UN FENÓMENO DE RELACIÓN

A lo largo del tiempo el patrimonio ha adquirido un carácter polisémico, al denotar una diversidad de significaciones producto de las múltiples relaciones formadas por una sociedad. Esta suma de acepciones ha construido un modo de entendimiento del patrimonio, en muchos casos erróneo, al no considerarlo parte de una relación dinámica; la concepción estática del patrimonio genera un deterioro en las relaciones con este mismo.

Entender al patrimonio como testimonio de un modo de vida, implica considerar que este pueda permanecer en el tiempo en función de los distintos valores que posee, una carga significativa donde sus elementos cumplen un rol para la construcción de la identidad. La permanencia de un elemento en el tiempo no solo está determinada por el sentido patrimonial que tuvo en su origen, sino por la suma de nuevas relaciones y significaciones que le otorgan el hombre y la comunidad. De esta forma, se asegura y refuerza la continuidad de los elementos patrimoniales, pero el riesgo de caer en la discontinuidad y el olvido en función de la pérdida de relaciones significativas ha despertado la preocupación en los interesados por el patrimonio, cuestionándose y tratando de hallar respuesta en la forma de asegurar su permanencia en el tiempo con un sentido de significación, pero **¿por qué preservar y asegurar la permanencia del patrimonio?** Según el filósofo alemán Martin Heidegger (2015): *“El verdadero preservar es algo positivo y tiene lugar cuando de antemano dejamos a algo en su esencia; cuando refugiamos algo propiamente en su esencia; cuando – conforme a la palabra *freien*– lo ponemos a buen recaudo.”* (pág. 21) La esencia del patrimonio es ser transitivo, dinámico y cambiante. Bajo esta premisa, preservar lo esencial es entender lo que uno ha sido en la historia para poder entender lo que uno puede ser en la historia; esta sería la razón por la cual muestran interés en salvaguardar el patrimonio, ya que encuentran en él un sustrato histórico y cultural importante que reside en como los elementos patrimoniales reflejan los distintos modos de vida que coexisten en el mundo y como cada elemento patrimonial muestra la forma de ser que caracteriza a cada modo de vida, que conlleva a determinar la forma en la que las nuevas

generaciones se puedan adaptar y desarrollar en función a él sin desvirtuar su esencia de cambio.

Entender el patrimonio como parte de un proceso, una transmisión en los sujetos miembros de una sociedad que tienen una participación, denota una superación en la definición de patrimonio en cuanto a su entendimiento como solo un objeto para pasar a ser parte de un proceso de relaciones, en ese sentido, la definición de patrimonio al poseer una característica dinámica ligada al paso del tiempo, suma a los agentes de comercio miembros de una sociedad, la variable generacional.

1.4.2.1. LA CUALIDAD GENERACIONAL DEL PATRIMONIO

Lo generacional, esta característica donde el tiempo se ve involucrado posibilita un traspaso del patrimonio de una generación a otra, dando lugar a una relación de una época con otra. En este proceso cada tiempo deja su impronta; es propio de cada generación tener una *sensibilidad vital* distinta con respecto de su predecesora. José Ortega y Gasset (1966) define a la generación como más que un conjunto de personas de distinta época, sino como los actores dentro de las relaciones formadas con el mundo.

Una generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa; es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada. La generación, compromiso dinámico entre masa e individuo, es el concepto más importante de la historia, y, por decirlo así, el gozne sobre que ésta ejecuta sus movimientos. (pág. 147)

De este modo, una comunidad está conformada por los sujetos miembros de distintas generaciones con rasgos distintivos y diferenciados que conviven dentro de un mismo escenario, tratando de dar forma a sus anhelos y a su *sensibilidad vital*. Esta realidad de carácter dinámico, *viva*, en permanente construcción, da lugar a que se establezca un sentido de afinidad o rechazo de una generación a otra. Esta disyuntiva se puede mitigar fortaleciendo las relaciones que se construyen por la vía de la identidad a través de la vida cotidiana. La definición y aceptación de un ámbito en común da pie a un

proceso de sentido de pertenencia, un cambio de paradigma al pasar del sentido del yo al nosotros; una integración de la relación con el pasado, con lo presente y una búsqueda del futuro. Esta condición temporal relacionada con la variable generacional modifica la percepción que se tiene del patrimonio. El patrimonio no puede ser inmutable, estático; bajo sus propias lógicas cada época añade historia al patrimonio, la riqueza está en la diversidad, en esa búsqueda de cada pueblo de expresar y materializar su voluntad. En ese sentido, las brechas diferenciales se acortan, cada entender y sentir se ven reconciliados al dejar de lado las disyuntivas entre ellas, al entender el futuro como un objetivo común.

Es a través de esta característica generacional que el patrimonio se define en función de las relaciones espacio-temporales que se van formando a partir de la interacción de lo recibido y de lo propio. Dicho esto, se puede postular que el patrimonio se define en un ámbito de relaciones. Se puede ver el valor de la historia presente en este proceso, valor que se produce a lo largo del tiempo como construcción permanente, añadiendo una carga histórica al asumir los procesos patrimoniales como parte de una narrativa cotidiana, donde las cosas se explican a partir de las relaciones con los otros. Con base en lo anterior puede pensarse a la historia como una historia viva.

Figura 35

Inti Raymi



Nota. Celebración del Inti Raymi en la fortaleza de Sacsayhuaman donde se representó la ancestral ceremonia en agradecimiento al sol y se manifestó el regocijo de la población al continuar un legado cultural y milenario entre música y danzas. 2021, Cusco, Perú [fotografía] por Ministerio de Cultura Perú, tomado de, Flickr Ministerio de Cultura Perú (<https://www.flickr.com/photos/mincu/51269384053/in/photostream/>).

1.4.2.1.1. EL PATRIMONIO, UN ELEMENTO DE HISTORIA VITAL

Se ha mencionado que el patrimonio es una realidad de carácter dinámico, vivo, en permanente construcción, ya que el patrimonio se define en un ámbito de relaciones, estas se manifiestan en un escenario espacio-temporal y social. Las relaciones se establecen entre el yo y los otros, en ese sentido, una relación se construye por la vía de la identidad a través de funciones diarias, es un proceso de pasar del yo al nosotros. Este proceso que se da a través del tiempo consiste en una suma de valores que a través de la historia han cargado de significación al elemento patrimonial, significación que se produce a lo largo del tiempo como una construcción permanente a la que se le añade más historia y más tiempo. Cabe preguntarse **¿qué se entiende por historia? ¿es una condición estática del pasado o remite a una construcción continua? ¿implica una relación con lo pasado a través de la memoria?** La historia del patrimonio no radica en la acumulación de datos, esta concepción de la historia como una suma de eventos no tiene sentido si no hay una apropiación de estos, puesto que la historia que engloba a dichos eventos son el resultado de la manifestación de las convicciones de un hombre, pueblo o época en permanente cambio, en construcción, que involucra el pasado, presente y la construcción del futuro.

La concepción de la historia como un elemento estático ligado sólo al pasado está relacionado a la hegemonía de un actuar pragmático que se ejerce sobre el pensamiento, a través de su carácter lógico, es decir, la noción de racionalidad como un conjunto de ideas estáticas que expresan parte de la realidad. Pero esta es una connotación parcial del pensamiento, ya que como menciona Ortega y Gasset (1966) el pensamiento posee una doble condición que no radica enteramente en la racionalidad:

Tiene, pues, el fenómeno del pensamiento doble haz; por un lado nace como necesidad vital del individuo y está regido por la ley de la utilidad subjetiva; por otro lado consiste precisamente en una adecuación a las cosas y le impera la ley objetiva de la verdad. (pág. 165)

Esta doble condición que presenta el pensamiento otorga una nueva valoración a la razón como *razón vital*, esta característica del pensamiento está ligada intrínsecamente a las manifestaciones de la vida que consiste en la interpelación continúa de la razón vital a través de la voluntad del hacer para modificar la realidad. De este modo, se genera un *acto de voluntad*, que se adhiere íntimamente a la narrativa cotidiana para hacerla inmanente a la vida. En ese sentido, la razón vital da lugar a una *razón histórica* que atraviesa la vida misma:

Para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia. Este hombre, esta nación hace tal cosa y es así *porque* antes hizo tal otro y fue de tal otro modo. La vida sólo se vuelve un poco transparente ante la *razón histórica* (Ortega y Gasset J. , 1984, pág. 77)

La razón histórica que menciona Ortega y Gasset refiere a una genealogía, una búsqueda crítica del pasado que trate de explicar el presente como un elemento co-sustancial a modo de una narrativa vital, ya que, en palabras de Ortega y Gasset, *la historia no hace otra cosa más que hacernos verosímiles.*

La historia es ciencia sistemática de la realidad radial que es mi vida. Es, pues, ciencia del más riguroso y actual presente. Si no fuese ciencia del presente, ¿dónde íbamos a encontrar ese pasado que se suele atribuir como tema? Lo opuesto, que es lo acostumbrado, equivale a hacer del pasado una cosa abstracta e irreal que quedó inerte allá en su fecha, cuando el pasado es la fuerza viva y actuante que sostiene nuestro hoy. No hay *actio in distans*. El pasado no está allí, en su fecha, sino aquí, en mí. El pasado soy yo – se entiende, mi vida. (Ortega y Gasset J. , 1984, pág. 85)

De este modo, la historia es un sistema de experiencias humanas, un desarrollo de la vida cotidiana que involucra el pasado. Parte fundamental en la formación de estas experiencias es el grado de vinculación con los otros, la relación con la *otredad* es una forma de definición, puesto que el hombre es parte íntima de esas relaciones de significación en la que las

cosas se explican a partir de los otros y sus relaciones. Dicho esto, se puede ver al patrimonio como parte de estas experiencias formadas a partir de la manifestación del patrimonio como una relación, como parte de una narrativa que involucra un sentido del pasado en estrecha relación con su contexto; una confrontación a través de la voluntad del hacer que modifica la realidad en función de las necesidades y la formación de un entendimiento de la vida como parte intrínseca del *yo* y el *otro*.

Por otra parte, es importante resaltar que, si bien la historia involucra el pasado y a su vez determina acciones futuras, el preciso momento en el que se origina una expresión humana también puede ser considerado como historia, Martin Heidegger (1953) puede contextualizar este hecho “(...) *historia es el específico acontecer en el tiempo del Dasein existente, de tal manera que se considera como historia en sentido eminente el acontecer “ya pasado” y a la vez “transmitido” y siempre actuante en el convivir.*” (pág. 393) Heidegger menciona que la historia no es un elemento que sólo hace alusión al pasado, la historia puede tener su origen en un tiempo pasado, pero puede vivirse en un tiempo presente. Esta doble condición de la historia permite entender que los acontecimientos pasados tienen efecto en el presente mismo del ser, tienen efecto en un ahora, desencadenando sucesos para un futuro en relación con un pasado, es por ello que también se puede hablar de la idea de una transmisión. De esta manera, para Heidegger prevalece la idea que, en la historia, el *Dasein* es el sujeto de los acontecimientos y es a partir de sus expresiones que se origina, se hace, se construye y se transmite historia. (Heidegger, *Ser y Tiempo*) De este modo, el patrimonio es *historia vital*, el patrimonio se *hace y deshace*, el tiempo no desecha el pasado, carga al patrimonio de historia, no como una cosa abstracta o estática, el pasado es una historia viva que actúa y sostiene nuestro presente, el patrimonio asimila este pasado y lo trae a colación como un elemento co-sustancial en la formación de una narrativa cotidiana, de una historia vital.

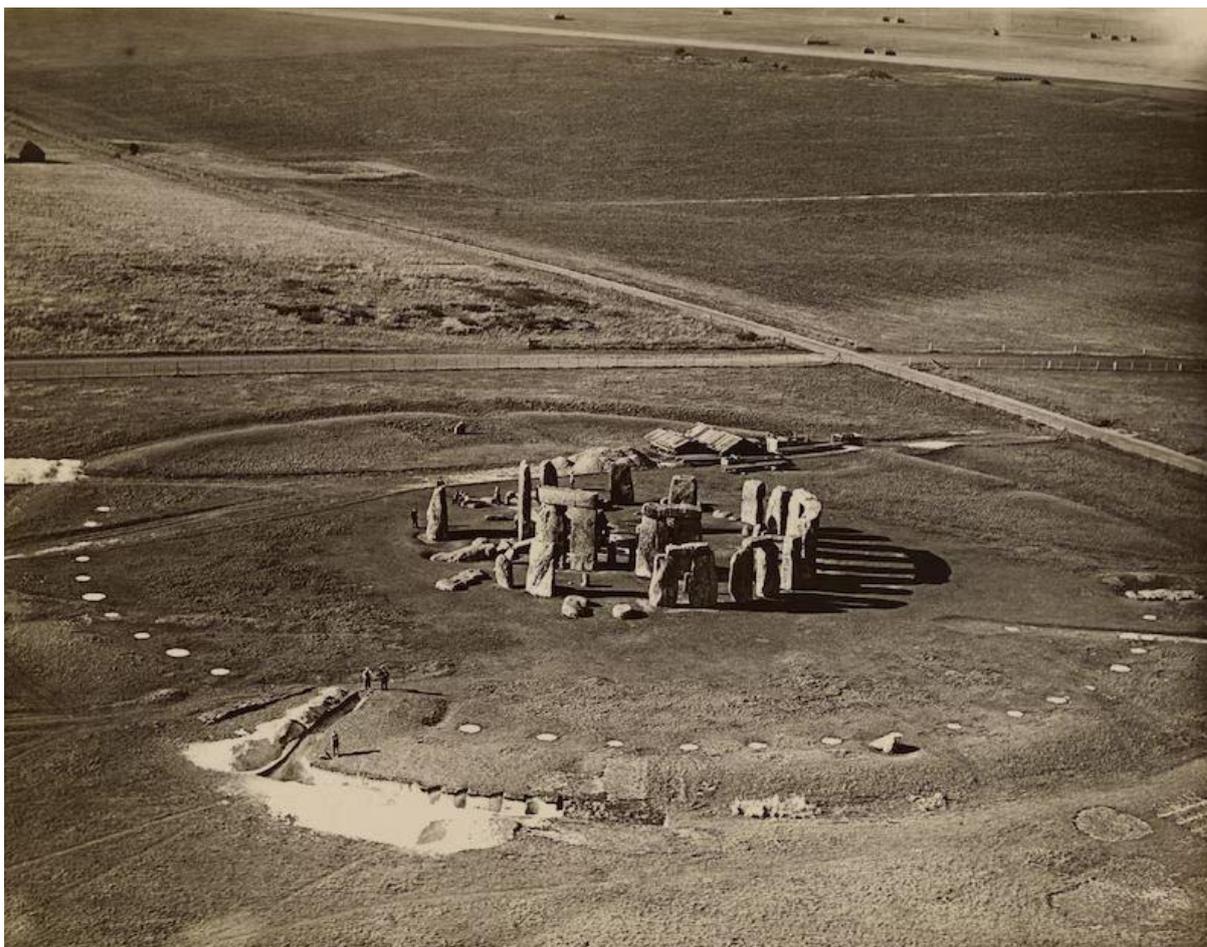
El acceso a esta carga histórica se da a través de la memoria, una memoria que tenga en cuenta esta vitalidad histórica, la de ser parte de las experiencias humanas y la manifestación de estas. Para acceder a esta

memoria es preciso hacerlo a través del carácter afectivo del patrimonio, no se trata de recordar cierta información del patrimonio sino de evocar a través de la emoción una memoria viva que genera identidad más allá del objeto, una imagen empática en relación con las características del patrimonio y el grado de significación otorgado. Esta forma de relacionarse a través de la valoración de la experiencia pasada forma parte esencial de la historia como un proceso de relación. Del mismo modo, el patrimonio se ve constituido a través de la memoria al evocar un tiempo pasado con reverberación en el presente.

La comprensión de la historia a través de una visión estática, sesgada por conceptos que dejan de lado la condición de la vida como expresión, es decir una narrativa histórica que atraviesa la vida, deterioran la relación con el patrimonio; el olvido de la historia es el olvido del patrimonio. En un contexto donde se valora lo efímero y lo descartable, el valor por el patrimonio como parte del presente ha perdido su importancia de forma progresiva, por eso es necesario entender al patrimonio no desde una valoración solamente estética sino como la voluntad de un pueblo de expresarse.

Figura 36

Stonehenge



Nota. Primera foto aérea de Stonehenge. 1922, Inglaterra, Reino Unido [fotografía] por Central Aerophoto CO.LTD, tomado de, National Geographic Image Collection (<https://www.nationalgeographic.com/history/article/how-innovative-tech-reveals-stonehenges-secrets-as-never-before>).

1.4.2.1.2. EL PATRIMONIO DESDE LO INTANGIBLE A LO TANGIBLE, COMO UNA RELACIÓN DESDE LO INTERIOR A LO EXTERIOR

La visión integral del patrimonio también implica la comprensión del mismo como un conjunto formado por valores espirituales-emocionales y expresiones materiales que son relacionales entre sí, como las huellas de los diferentes modos de vida que interpretan la realidad y la plasman en elementos intangibles y tangibles en la medida que se adaptan e interactúan con su mundo. Estos bienes patrimoniales pueden ser traducidos en elementos que posibilitan las relaciones humanas en un contexto determinado, además de ser expresiones que representan un fenómeno histórico, son hechos trascendentales de la civilización que direccionan el camino para el desarrollo de las siguientes generaciones.

No obstante, es habitual pensar al patrimonio material por un lado y al patrimonio inmaterial por otro, la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural* realizada en 1972, hace alusión al patrimonio cultural como aquellos monumentos, conjuntos y lugares que tengan valores universales excepcionales desde el punto de vista histórico, estético, antropológico, del arte y de la ciencia. Esta definición hace referencia a expresiones materiales netamente, hay que resaltar que estas visiones se aplican en mayor medida en función del patrimonio material, pero si uno intenta hallar respuesta por, qué se puede entender por patrimonio inmaterial, queda incompleta.

Del mismo modo, en las diferentes convenciones y cartas existe un mayor énfasis en la preservación del patrimonio material, las razones pueden ser variadas, una de ellas probablemente sea que su expresión material no es renovable y pueda caer en el riesgo de desaparecer, por ello las medidas tomadas para su conservación han sido más desarrolladas y especificadas que las del patrimonio inmaterial. El patrimonio inmaterial a diferencia del material no se puede conservar, ya que este término “conservación” se aplica sobre elementos físicos, de esta forma el patrimonio inmaterial no se puede conservar, sino proteger.

De ahí la insistencia en utilizar para el Patrimonio inmaterial el término *salvaguarda* o incluso *protección*, dejando aparte el de *restauración* y también el de *conservación*, que tan solo se usa en el contexto de los soportes materiales en los que se recoge la documentación, que, por supuesto, deben ser conservados para las generaciones futuras. (González Cambeiro & Querol, 2014, pág. 85)

Dicho esto, se puede entender que un bien material se puede conservar por medio de su restauración, en cambio **¿bajo qué tipo de medios se puede proteger el patrimonio inmaterial? ¿por qué es importante la salvaguarda del patrimonio inmaterial?** 31 años más tarde desde la Convención del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de la UNESCO (1972) se realiza la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* (2003) donde se da una primera definición del patrimonio inmaterial:

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (UNESCO, 2018, pág. 5)

De esta forma, esta convención sirve para dar cuenta a los especialistas el valor que tiene el hombre y las diferentes comunidades para la creación, difusión, protección y mantenimiento del patrimonio cultural inmaterial, material y natural, así proponen complementar las resoluciones ya promulgadas del patrimonio cultural y natural con nuevas disposiciones en función del patrimonio cultural inmaterial. Por otra parte, consideran que se puede proteger el patrimonio inmaterial por medio de las propias comunidades, este es el motivo por el cual el patrimonio no debe ir alejado

de las comunidades ni del hombre, el patrimonio debe acompañar su actividad cotidiana respondiendo no sólo a sus necesidades más básicas sino también a sus necesidades ontológicas.

El enfoque social que le otorga esta convención al patrimonio cultural como conjunto, da origen a la idea de pensar al patrimonio material en relación con el patrimonio inmaterial, la relación que existe entre ambos elementos es próxima y consecuente *“El Patrimonio inmaterial es el nutriente de la manera de ser de los pueblos y de la diversidad cultural. El patrimonio material es ese acervo tangible en el que se concreta esa diversidad.”* (UNESCO, ¿Credibilidad o veracidad? La autenticidad: un valor de los bienes culturales, 2004, pág. 15) De esta forma la vinculación entre el patrimonio inmaterial y material debe ser analizada como unidad; es posible entender que lo tangible, los hechos materiales se consolidan y se fundan en el hombre y su comunidad, en como entablan su relación con el mundo por medio de *tradiciones, actos festivos, conocimientos relacionados a la naturaleza y al universo, técnicas artesanales tradicionales*, como huellas que deja el ser humano en el mundo, muestra de la concepción que tienen de este y como se adaptan en él. Estos hechos hablan más de relaciones humanas que de relaciones materiales, si se profundiza más allá de su expresión física encontrando una representación más interna, se puede identificar un carácter ontológico que tiene relación con el sentido de supervivencia del hombre y sobre todo en la estructura de su existencia.

Figura 37

Lo Tangible e Intangible, Lo Interno y Lo Externo



Nota. El patrimonio no solo representa un hecho objetual museístico, el patrimonio puede traducirse en un elemento dinámico que hace posible las relaciones humanas; el patrimonio como una expresión corpórea que trasciende tiempo y espacio para situarse en el imaginario humano como un elemento vivo que refuerza nuestro sentido de identidad y pertenencia. Fotografía, *elaboración propia.*

1.4.2.2. CULTURA Y TRADICIÓN

1.4.2.2.1. CULTURA COMO EXPRESIÓN VITAL

Al aproximarnos a la definición de cultura se puede encontrar, al igual que el patrimonio, múltiples perspectivas desde donde abordarlo. **¿Qué es cultura?** Cuando se habla de cultura la definición que se tiene es la de un concepto formal ligado a un intelectualismo, como el conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar un juicio crítico. Por otro lado, el concepto de cultura también involucra el conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época y grupo social. Esta definición está asociada a un grado de desarrollo intelectual y tecnológico denominado civilización. Pero estas definiciones proporcionan una estandarización al plantear la cultura como un desarrollo intelectual en función de una estructura jerárquica que desplaza las particularidades y expresiones propias de cada sociedad. Ir más allá de las connotaciones más superficiales que le otorga la sociedad, como un elemento de erudición, o como el conjunto de los diferentes modos de vida, posibilita entender a la cultura como un fenómeno de expresión del hombre que está en constante transmisión, comunicación y significación.

Toda manifestación del hombre, tanto material como inmaterial, es producto de las múltiples relaciones que el ser humano establece con los otros, con los objetos y con su mundo, pensar que los distintos procesos relacionales responden al sentido de existencia del hombre permite concebir la idea que toda manifestación es expresión humana, la expresión misma del ser. Este modo de acontecer está constantemente ligado a la dimensión espacio-temporal, siendo la temporalidad un factor determinante de cambio, de desarrollo o de transformación, en ese sentido, se puede entender que toda manifestación del presente, desde el momento de su origen es un constante pasado condicionado por el futuro; la relación indivisible entre pasado, presente y futuro se puede fundar en lo generacional como también en la idea de transmisión, de esta forma todo producto de la expresión humana es una constante transmisión y en

función de ella las acciones del presente se consolidan, dicho proceso se puede entender como fenómeno cultural.

La transmisión es un proceso inherente al hombre, cada ser tiene la necesidad de transmitir todo aquello que adquirió de sus ancestros o que ha sido creado por él: costumbres, ideas, objetos, creencias, edificaciones, modos de vida, mitos, una variedad constituida por elementos tangibles e intangibles. Todo elemento transmitido, al ser una expresión del ser, puede ser concebido como una proyección del yo en el mundo que direcciona las diversas formas en las que el hombre se relaciona con su entorno, de esta forma se puede entender que es a partir de los elementos producidos, transmitidos y recibidos que se refuerzan los aspectos existenciales del hombre, otorgándole la capacidad de desenvolverse en medio de un mundo en el que ha sido arrojado, es decir, el hombre puede orientarse, identificarse e integrarse en medio de un contexto del cual en un inicio puede no estar familiarizado, como menciona el arquitecto Christian Norberg Schulz (2008): *“La cultura integra la personalidad aislada dándole un sentimiento de seguridad en un mundo ordenado y basado en interacciones significativas.”* (pág. 52) El sentimiento de seguridad al que se refiere Norberg Schulz puede complementarse con la idea de cultura que mantiene José Ortega y Gasset haciendo mención al acto cultural como aquella respuesta frente a una vida en naufragio:

La vida es un caos, una selva salvaje, una confusión. El hombre se pierde en ella. Pero su mente reacciona ante esa sensación de naufragio y perdimiento: trabaja por encontrar en la selva «vías», «caminos»; es decir: ideas claras y firmes sobre el Universo, convicciones positivas sobre lo que son las cosas y el mundo. El conjunto, el sistema de ellas, es la cultura en el sentido verdadero de la palabra; todo lo contrario, pues, que ornamento. Cultura es lo que salva del naufragio vital, lo que permite al hombre vivir sin que su vida sea tragedia sin sentido o radical envilecimiento (Ortega y Gasset J. , 2001, pág. 4)

La idea de cultura como respuesta o punto de apoyo que afianza la seguridad y claridad para el desenvolvimiento del hombre en su entorno, fortalece la concepción de la misma como una expresión del ser, en ese

sentido, cultura no es solo producción de elementos que deben ser transmitidos, esta producción como manifestación no se daría sin una expresión del ser que debe mostrarse al exterior como una necesidad para entender la realidad e integrarse al mundo. Este mostrar se traduce en el quehacer humano a partir de las relaciones formadas en distintos ámbitos de la cotidianidad, desde el ámbito espiritual hasta el económico, de esta forma todo acto cultural se encuentra en todos los escenarios de la actividad humana.

Además del proceso de transmisión al que se enfrenta todo proceso cultural, también está sometido a procesos de comunicación como a relaciones de significación, Umberto Eco en *Tratado de Semiótica General* (2000) menciona que ambos procesos son dos fenómenos que se deben reconocer al estar ligados a todo proceso cultural, Eco halla en la semiótica una manera de explicar la forma en que ambos procesos fundan y permiten actos culturales. De esta manera, propone un ejemplo para contextualizar este fenómeno cultural:

Si un ser vivo usa una piedra para romper una nuez, todavía no se puede hablar de cultura. Podemos decir que se ha producido un fenómeno cultural, cuando: (i) un ser pensante ha establecido la nueva función de la piedra (independientemente de que la haya usado tal como estaba o de que la haya transformado en una porra puntiaguda); (ii) dicho ser ha DENOMINADO la piedra como ‘piedra que sirve para algo’ (independientemente de que lo haya hecho en voz alta, con sonidos articulados y en presencia de otros seres humanos); (iii) el ser pensante está en condiciones de reconocer la misma piedra o una piedra ‘igual’ a ‘la piedra que responde a la función F y que lleva el nombre de Y’ (aunque no use nunca la piedra por segunda vez: basta con que sepa reconocerla, en caso necesario). (pág. 45)

Umberto Eco explica que el acto cultural no ocurre cuando el hombre usa por primera vez la piedra, se puede hablar de cultura cuando el hombre a partir de la función que le otorgó a la piedra establece la forma en que esa función se pueda transmitir o comunicar, de esta forma esa información se puede repetir permitiendo a la sociedad el reconocimiento del objeto en

relación de sus posibles funciones, es decir, para que sirve cada objeto según la función que expresa su nombre, en este caso se reconoce a la piedra como un objeto que sirve para romper nueces. En este fenómeno cultural se identifica la conceptualización del objeto a partir de un proceso de comunicación entre un emisor y un receptor por medio de la información que se atribuye a un objeto, de allí que se pueda entender el significado de un objeto determinado mediante un nombre, de esta forma se puede entender que todo acto cultural se enfrenta a un proceso de comunicación como a un sistema de significación.

Es necesario precisar la diferencia que realiza Umberto Eco entre ambos procesos ya que encuentra que pueden ser concebidos como dos procesos similares, de esta manera señala al proceso de comunicación como el paso de una señal en función de un emisor y un receptor, es decir, la comunicación es un proceso de mediación que posibilita el paso de información que percibe el hombre del mundo y la significación que le va a otorgar, pero la comunicación no se restringe únicamente al paso de información como un simple estímulo, mientras esa información solicite una respuesta interpretativa del hombre es posible concretar este fenómeno. La significación por su parte es una construcción que se da a partir del paso de la señal donde el receptor es el sujeto que adquiere mayor rigor para su concretización, es decir, a la información que el hombre percibe y recibe del mundo le atribuye un significado. El significado que le otorgue está condicionado por las convenciones sociales que se manejan en el contexto cultural, el sujeto en este caso es capaz de atribuir ese significado o actualizar las convenciones en función de lo que pueda interpretar frente a lo que ya está establecido (Eco, 2000).

En ese sentido, un proceso de comunicación no se puede dar sin un emisor que transmite información, ni sin un receptor que capte esa información, es decir, para que haya comunicación debe existir un emisor y un receptor, en cambio un proceso de significación se funda en el receptor, pues depende de lo que interprete de la información que se le comunique. Si bien ambos procesos desarrollan metodologías diferentes presentan una proximidad al momento de concretarse, de esta forma la comunicación

funciona como una situación necesaria para que se puedan desarrollar los procesos de significación.

Se puede entender que, dentro de los distintos escenarios espacio-temporales en el cual el ser humano se relaciona, se han generado distintos modos de expresión, en un inicio como una respuesta de supervivencia. El desarrollo de estas funciones vitales dio origen a expresiones materiales, sociales y espirituales a cuya utilidad biológica se le fue superponiendo una pluralidad de significaciones a medida que se generaban relaciones particulares propias de cada época y lugar. De este modo, el concepto de cultura no es exclusivo de algunas sociedades, se puede decir que no hay una cultura sino múltiples culturas, cada una válida como producto de esta relación vital. La problemática radica en llegar a un acuerdo sobre los caracteres esenciales de la cultura, puesto que cada cultura posee un grado de complejidad.

La cultura es en sí misma un proceso que involucra el tiempo, una construcción espontánea llena de vitalidad de aciertos, desaciertos y de procesos sincréticos, de aquí que la definición de cultura queda incompleta si se reduce a una expresión lógica. Precisamente lo que se necesita hoy es añadir a la definición de cultura el sentido histórico, la noción de cultura como una expresión de vitalidad mencionado con anterioridad. Esto conlleva a una deconstrucción, un replanteamiento en la forma que entendemos y hacemos cultura.

Figura 38

La Continuidad de La Vida y del Espacio



Nota. Tanto la cultura como el espacio trascienden cada límite físico y objetual para interiorizarse en los estratos más profundo de nuestro ser como un hecho dinámico y de transmisión, un hecho generacional que conlleva tiempo. Fotografía, *elaboración propia.*

1.4.2.2.2. TRADICIÓN

Se puede entender que todo acto cultural, además de ser producción, exteriorización o expresión vital, trasciende aspectos materiales para ser parte de un proceso de entender el mundo y relacionarse con él. Siguiendo esta línea es posible introducir a la tradición como un fenómeno de construcción social que presenta algunas similitudes en su concepción en relación con la cultura. La idea que se mantiene sobre la tradición se refiere usualmente al concepto que proviene de su campo etimológico, tradición del latín *tradere* significa transmitir o entregar, de ahí que se entienda a la tradición como un proceso de transmisión al igual que la cultura; un proceso de transmisión que se funda en el pasado, pero está en constante construcción y actualización. Con esta idea se puede plantear que todo lo que se transmite en una tradición no son objetos fósiles o museísticos ya que la sociedad puede entender a este proceso como aquellas medidas antiguas de carácter anacrónico o costumbres obsoletas que se deben mantener tal y como se heredaron, así como menciona el arquitecto Juhani Pallasmaa (2016): *“El poeta afirma que la tradición no es una “cosa” estática que deba heredarse, conservarse o poseerse, sino que cada generación debe reinventarla y recrearla.”* (pág. 121) De esta manera, la tradición no es un hecho estático, la tradición se renueva, el pasado se actualiza en función del presente, así la tradición cambia con el tiempo según como sea concebida por cada lugar, por cada comunidad, por cada generación, de tal modo que sea una herencia constituida por el legado del pasado como por su renovación en el presente, representando así la continuidad cultural.

Sin embargo, esa renovación o actualización de la que se hace mención puede ser distorsionada, influenciada por los ideales de una novedad superficial, interesada principalmente en crear objetos ensimismados en la singularidad, lo que conlleva a generar imágenes mentales inventadas carentes de significado o sin alguna carga afectiva o emocional, alejadas de los aspectos existenciales del hombre perjudicando la forma en la que se relaciona con su entorno, una relación superficial relacionada a

impresiones esporádicas que pueden difuminarse con facilidad ya que como advierte Juhani Pallasmaa (2014):

La tradición es una asombrosa sedimentación de imágenes y experiencias, y no puede inventarse, solo vivirse. Constituye una inacabable excavación de mitos, memorias, imágenes y experiencias asimiladas, compartidas y estratificadas. La tradición es el emplazamiento de la arqueología de las emociones. Una imagen artística que no proceda de esta tierra mental está condenada a quedarse en una simple invención sin raíces y una cita de la enciclopedia de las invenciones formales; también está destinada a marchitarse sin ser capaz de volver a fertilizar la tierra y el continuo de una tradición renovada y convertirse así en parte de la misma. (pág. 175)

En ese sentido, la tradición es parte de la experiencia que se construye día a día, es un proceso en constante actualización que guarda relación con la base mental y existencial del hombre y de la sociedad, donde la memoria desarrolla un papel importante ya que a través de ella se puede conocer cómo sucedieron las cosas en un pasado y cómo a partir de ello se puede seguir construyendo y haciendo historia, fortaleciendo las imágenes mentales que se fundan en aspectos ontológicos, entendiendo de esta forma el impacto que tienen en cómo el hombre entiende el mundo y cómo se puede desenvolver en él.

Figura 39

La Memoria y la Vida



Nota. Pasado y presente, recuerdo y vivencia como actualización, como continuidad cultural. Fotografía, *elaboración propia.*

1.4.2.3. IDENTIDAD Y PERTENENCIA

El hombre crea y recibe elementos en todo el transcurso de su existencia, la razón por la que realiza dichas acciones es para satisfacer sus necesidades que influyen en la construcción de su sentido de vida y de esta forma pueda integrarse al mundo para sobrevivir, pero de todas sus necesidades el hombre tiene una necesidad sustancial, la necesidad de pertenecer a un lugar e identificarse con él, un aspecto existencial del hombre. Es preciso retornar a la idea de identidad como un proceso de construcción de imágenes y narrativas, pues de este modo se puede precisar la relación que tiene con el patrimonio.

Antes de la creación, consolidación de imágenes y narrativas del mundo para la construcción de la identidad es fundamental entender que su formación se da tanto de una percepción interior del yo como de una comprensión del exterior, es una relación intrínseca entre el mundo interior y el mundo exterior del hombre. En ambos contextos el hombre crea y encuentra elementos con los que interactúa para adaptarse a su entorno, es a partir de estos elementos que se crean imágenes y narraciones que constituyen la identidad, las imágenes y las narraciones usualmente se refieren a elementos tangibles e intangibles; sin estos elementos la construcción de la identidad no tendría cuerpo ni contenido. Es necesario precisar que la construcción de la identidad no sólo se trata de captar elementos del mundo de los cuales surgen imágenes y narrativas constantemente, la construcción es a la vez una interiorización de las mismas con la finalidad de entender la realidad y la situación en la que se encuentra el hombre para poder establecer vínculos que refuercen la estructura de su existencia.

La identidad como construcción e interiorización del mundo exterior desarrolla la idea de pensar que el hombre construye lo suyo a partir de lo otro, la vinculación entre el mundo interior y el mundo exterior es un fenómeno que se identifica en todo proceso relacional del hombre, por ello la importancia de mantener un vínculo con el exterior para construir el interior. De este modo, el sentido de pertenencia, identificación y arraigo a una situación aleja al hombre de una angustia, de una exclusión existencial.

Se menciona en más de una ocasión al patrimonio como herramienta de identidad y desarrollo humano, pero **¿cómo el patrimonio influye en la identidad colectiva y la identidad del yo? ¿en qué sentido se logra concretar?** De todos los elementos con los que interactúa el hombre, algunos de ellos serán de vital importancia para la construcción de su identidad, es decir presentará cierta familiaridad y apego a unos elementos que no lo tendrá con otros, los hace suyos, los hace parte de su existencia pues encuentra en ellos un significado trascendental que promueve y posibilita un encuentro de carácter afectivo que atraviesa el sentido del ser en el mundo. *“Las cosas, la vida, no tienen para el hombre sólo una significación, tienen, antes que nada, una validez y una evaluación afectiva: el mundo nace para el hombre, global y primigeniamente, como un acontecimiento afectivo.”* (Mujica, 2003, pág. 191) La evaluación afectiva que menciona Hugo Mujica guarda relación con la construcción de la identidad del hombre como un factor determinante para adoptar el mundo exterior a partir del estado en el que se encuentra; permite la conexión con lo otro, vincular con la realidad donde los elementos se me revelen e interpeleen como son, ya que además de tener un valor instrumental, cuentan historias que refuerzan la concepción del mundo. El mundo es un escenario lleno de posibilidades que afecta la forma en la que el hombre se manifiesta, relaciona, interpreta y comprende la realidad en la que está arrojado, al adoptar la capacidad afectiva del hombre como medio de reconocimiento del mundo, abre la posibilidad de una postura sensible como una acogida del exterior, dejar entrar lo otro para construirse y posicionarse en la sociedad como una voluntad del ser. Dicha evaluación afectiva depende de un vínculo con lo otro, donde los elementos con los que interactúa el hombre lo afectan y a partir de ello puede ser y estar en el mundo.

La vinculación a la que se hace referencia en este fenómeno de identidad se halla del mismo modo en el colectivo social, las comunidades se identifican y establecen vínculos con ciertos elementos que son hitos significativos para el entendimiento de la historia de su comunidad como para la concepción que tienen del mundo, de esta forma lo identitario se refleja en elementos representativos cargados de historia o de una experiencia vivencial, de ahí

que las imágenes y las narraciones formadas de una relación entablada con el entorno permiten desarrollar un sentido de pertenencia.

Figura 40

La Continuidad de la Vida y del Espacio



Nota. Como parte del mundo de la vida, lo patrimonial crea vínculos, crea lazos afectivos con uno mismo y con los otros; lazos y vínculos como actos relacionales que refuerzan nuestra identidad y pertenencia, asimismo como un elemento vivo que promueve el desarrollo. Fotografía, *elaboración propia.*

1.4.2.4. PATRIMONIO CULTURAL

El proceso histórico por el que ha atravesado el patrimonio permite entender que desde un principio se han ido integrando diferentes visiones sobre su concepción conceptual a partir de la valoración que se le otorgaba, a partir del papel que desarrollaba en un contexto determinado. En un tiempo inicial la visión que se tenía sobre el patrimonio se fundaba en el carácter *monumental* que tenían los elementos patrimoniales, entendido como un documento histórico y artístico, esta noción estipuló en considerar que su manifestación se basaba en una producción objetual (obras arquitectónicas y obras de arte), de esta forma todo elemento patrimonial se valoraba desde las épocas atravesadas y desde su belleza, es decir desde una *visión histórica y estética*. (UNESCO, 2004)

Bajo el enfoque del patrimonio cultural como producción objetual histórica y estética, algunos enfoques técnicos y académicos empezaron a manifestarse, ya que se consideraba que un elemento patrimonial se puede conservar y transmitir a las generaciones futuras si la materialidad y funcionalidad del mismo se encuentra en las condiciones adecuadas físicas para su permanencia en el tiempo, postulando que todo elemento del pasado debe ser momificado para fines turísticos o representar formalmente estilos nacionales. Dicha situación ha promovido a consolidar la idea de mantener al elemento patrimonial como presencia material en función de su *estilo*, que representa la identidad y singularidad de cada comunidad, a partir de un conocimiento técnico del mismo por medio de estudios académicos y de laboratorio que caracterizan a una *visión científica*. (UNESCO, 2004)

La visión parcializada del patrimonio toma fuerza desde que se instaura una visión científica del mismo, abordándolo desde aspectos técnicos academicistas. “*El concepto de <estilo> domina la visión del patrimonio, y entonces, la acción sobre el bien se centra en la búsqueda de su originalidad desde el conocimiento técnico de su estilo*” (UNESCO, 2004) El estilo que caracterizaba a un elemento patrimonial se regía en base al contexto en el que se manifestaba, de esta manera la *contextualización* de cada entorno se consolidaba en función de fenómenos históricos, geográficos, tecnológicos, culturales y sociales. En vista que los tres primeros fenómenos mencionados

eran el principal enfoque de estudio para preservar al patrimonio, la comunidad científica presentaba una limitación al explicar la implicancia que tenían los fenómenos culturales en la consolidación del patrimonio, ya que carecían de una relación empática con la comunidad.

Darle prioridad a ciertos aspectos superficiales y materiales para entender al patrimonio puede generar a que su esencia sea desvirtuada, esto no quiere decir que abordar el patrimonio desde una visión científica sea negativa, por el contrario, dicha visión es una de las distintas visiones que propician a valorar el patrimonio desde los diferentes aspectos que lo constituyen, el problema reside en tomar esta visión como prioridad y única respuesta para entender y valorar al patrimonio, desplazando así los múltiples aportes que posee desde un enfoque de construcción social.

Si bien en la visión científica el patrimonio material es materia de estudio, conocimiento, conservación y protección de los expertos y especialistas en el tema, se empezó a rescatar el papel que desarrollaba la sociedad en el patrimonio cultural como el artífice de toda manifestación y creación, formando la idea de entender al patrimonio más allá de un elemento netamente objetual, de esta forma se propone abordar al patrimonio desde una *visión antropológica* que consistía en entender al patrimonio como aquel proceso de relación que resulta de la interacción del hombre con el mundo y en la colectividad como una construcción socio-cultural que se concretaba en función de involucrar a la comunidad en todo proceso de preservación a partir de la significación que tenía para ellos un elemento patrimonial.

Llevó mucho tiempo entender que el patrimonio, la herencia, es el entorno creado y construido; ese entorno en el cual se desarrolla y se ha desarrollado la vida social y que en el fondo tiene tanta o más importancia para la historia de una comunidad, para la vida de una comunidad, que el gran objeto que, al ser aislado de toda esa vida comunitaria, pierde realmente su sentido histórico aunque mantenga su valor estético. (UNESCO, 2004, pág. 26)

Las distintas visiones que se introdujeron en la realidad para conocer al patrimonio resultan ser altamente valiosas para comprender y preservar al

patrimonio como un conjunto, una estructura viva, prevaleciendo la idea que toda manifestación material e inmaterial no existiría sin un ente que lo cree y le otorgue sentido, ese ente es el hombre. Decir que para preservar el patrimonio se tiene que recurrir a una visión por sobre las demás no sería más que una forma desarticulada de proteger y conservar un patrimonio que es dinámico, en constante cambio, resultado de una relación humana.

La articulación de una visión en relación con la otra genera una visión integral y más completa del patrimonio, ya que este no es sólo un elemento material, es creación, es herramienta de identidad y desarrollo, es un fenómeno y a su vez es un proceso de relación.

1.4.2.4.1. PATRIMONIO CONSTRUIDO

Se mencionó con anterioridad que la forma en la que se relaciona el hombre con su entorno, la concepción que tiene del mundo y la forma de integrarse a él, se ve reflejado en las múltiples creaciones proyectadas como una exteriorización de sí mismo. En este campo extenso de manifestaciones el hecho construido es uno de los elementos que el hombre reconoce para una mayor asociación en cuanto a lo que se refiere al patrimonio, es importante considerar que el hecho construido no nace de pura eventualidad, sino como resultado de los distintos procesos históricos, sociales, económicos, religiosos que puede atravesar la sociedad, sosteniéndose en el tiempo por lo que pueden representar para el hombre y su comunidad, es decir con una gran carga simbólica. Además de ello, el hecho construido es un elemento considerado por el hombre como su medio para satisfacer sus necesidades.

A partir de las ideas expuestas del propósito de la creación del hecho construido, se puede hablar del mismo como patrimonio, como expresión cultural en función del sentido que tiene para el hombre, como resultado de las estrategias de adaptación de un grupo humano a un determinado territorio para garantizar su permanencia y sobrevivencia (Aspilcueta y otros, 2015). El patrimonio construido, al igual que todos los elementos patrimoniales tienen un origen y son creados en un momento específico, pero este elemento al estar expuesto en un contexto en constante cambio

permanece en el tiempo con la finalidad de posibilitar la manifestación ontológica del hombre y su interacción con el mundo. De esta manera, el patrimonio construido entendido como aquel escenario vivo que fue resultado de las diversas manifestaciones culturales más que sólo como un hecho formal “(...) *enriquecen la experiencia de los lugares, pero también refuerzan nuestro sentido de pertenencia, de arraigo y de ciudadanía.*” (Pallasmaa, 2016, pág. 119)

El entendimiento que se tiene sobre el patrimonio construido está ligado a las múltiples visiones que se instauran en cada contexto social logrando cambiar su significación y la forma en la que pueda percibirse, así cabe preguntarse **¿qué se entiende por patrimonio construido?** Es habitual pensar que el patrimonio construido son aquellas construcciones que se heredan de un pasado, construcciones encarnadas en monumentos que deben permanecer debido al gran sustrato histórico que poseen ya que mediante ellas se puede conocer cómo se desarrolló y desarrolló una sociedad. No obstante, la comprensión del patrimonio construido como monumento histórico ha generado posturas rígidas en cuanto a la forma en cómo se debe pensar sobre él; desde abordarlo a partir de sus connotaciones materiales y formales, concebirlo como un elemento museístico intocable, tanto como desligarlo de la realidad actual ya que es visto como un elemento estancado en el tiempo frente a un mundo modernizado alejado totalmente del afán de progreso. Es por esta razón que es necesario retomar al patrimonio construido desde “*monere*” que evoca a la memoria como recuerda la arquitecta Françoise Choay en *Alegoría del Patrimonio* (1992) en el que realiza y refuerza la idea de monumento como un elemento tangible que tiene reverberación en el imaginario del hombre, guardando una relación intrínseca con su existencia, así sostiene que:

El monumento es, tanto para quienes lo edifican como para los que reciben sus mensajes, una defensa contra los traumatismos de la existencia, un dispositivo de seguridad. El monumento asegura, da confianza, tranquiliza al conjurar el ser del tiempo. Garante de los

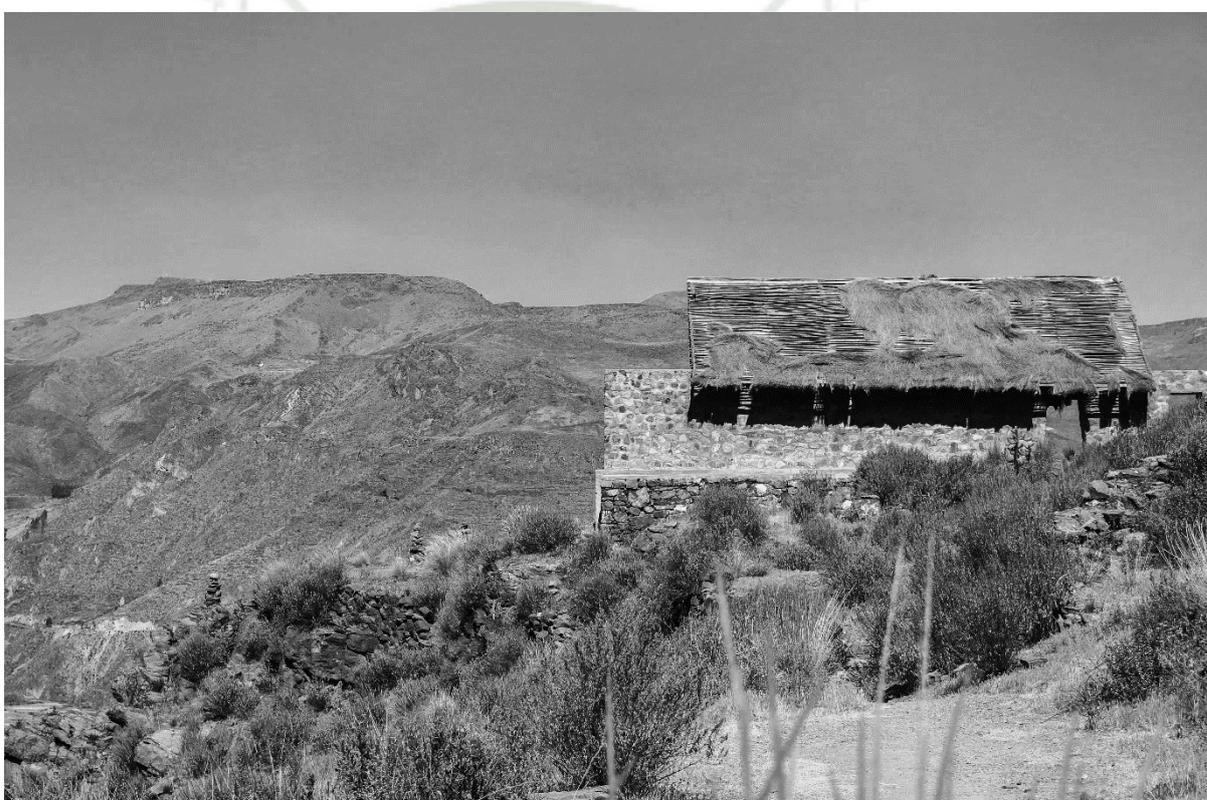
orígenes, el monumento calma la inquietud que genera la incertidumbre de los comienzos. (págs. 12-13)

Desde esta perspectiva el monumento se consolida más allá de cuestiones formales, estéticas o económicas, además de ello, la *Carta de Venecia* (1964) menciona que el monumento no sólo son las grandes creaciones que marcan un hito importante en la historia de una comunidad, sino también aquellas creaciones modestas que han adquirido significación por la comunidad desde el tiempo de su creación. En ese sentido, el monumento es aquel patrimonio construido que genera en el hombre un sentido de seguridad y de orientación a su *estar en el mundo*, es decir que influye directamente sobre los aspectos existenciales del hombre como se mencionó anteriormente en la idea de la transmisión, ya que el hombre asegura su permanencia y familiaridad con lo ya existente y a partir de ello traza una direccionalidad al naufragio de la vida en sí en la que se encuentra arrojado.

Además de ello, se debe entender también que el monumento es un hecho histórico. Si uno piensa en un hecho histórico como lo menciona Heidegger en *Ser y tiempo* (1927) puede posibilitar la idea de comprender que el patrimonio construido no es sólo un elemento del pasado, es también un elemento del presente que está en constante actualización, pero guardando una relación con la identidad y la memoria del hombre. En ese sentido, se debe asegurar su permanencia y su trascendencia, evitando caer en posturas técnicas y académicas que consideran la preservación del patrimonio a través de su *momificación* o copiando formas del pasado convirtiéndolas en estilos nacionales que no responden a las necesidades ni a la memoria colectiva de la época actual, totalmente ajena a una realidad, teniendo en cuenta que las expresiones materiales y formales responden a un contexto determinado.

Figura 41

El Reposo de la Memoria y la Existencia



Nota. La obra patrimonial como fenómeno de relación, como elemento vivo que trasciende tiempo y espacio resguarda la continuidad de la vida y la cultura, elementos a los que se les otorga valor y significación. Fotografía, *elaboración propia.*

1.4.2.5. VALORES DEL PATRIMONIO

1.4.2.5.1. SOBRE LOS VALORES

La RAE define el valor como el alcance de la significación o importancia de una cosa, acción, palabra o frase, así como el grado de utilidad o aptitud de las cosas para satisfacer las necesidades o proporcionar bienestar o deleite, también puede dotársele una connotación en el ámbito económico como el incremento del valor de un bien como consecuencia de un proceso productivo o de distribución. Pero todas estas variantes tienen una familiaridad en función de ciertas cualidades sobre la cosa valorada que se toma en mayor o menor medida para generar una escala que genere un punto de referencia en cuanto a la importancia de las cosas. **¿Qué causa, razón o criterio valida un valor?**

A lo largo de la historia se han elaborado distintas valoraciones de las cosas que implican la vida cotidiana misma. Cada contexto social ha generado su propia escala de valores, esto quiere decir que conforme se desarrolla cada escenario espacio-temporal se modifican las perspectivas de las cosas. En este proceso el hombre ha descubierto que puede poner en mayor estima un valor sobre otro por el grado de significación afectiva en función de sus características. Si bien el término valor posee un carácter polisémico relacionado a estimaciones en función del grado de significación que se le otorga a algo, para comprender la naturaleza de los valores, es importante mencionar que poseen atributos ajenos a cualidades reales, ya que una estructura jerárquica de valores no solo está en función de las características objetivas, sino también de las experiencias subjetivas. De este modo, se manifiestan una extensa gama de valores y matices dependiendo de un determinado contexto social en la historia; estas características y experiencias cuya cualidad es ser variable, originan la construcción de nuevas jerarquías de valor, en consecuencia, se puede ver que un valor puede colocarse en un rango inferior o superior, ser positivo o negativo, pero a esto se antepone cierto grado de independencia frente a un juicio o gusto.

Junto a los elementos reales que componen lo que un objeto es, posee éste una serie de elementos irreales que constituyen lo que ese objeto vale. Lienzo, líneas, colores, formas son los ingredientes reales de un cuadro: belleza, armonía, gracia, sencillez son los valores de ese cuadro. Una cosa no es, pues, un valor, sino que tiene valores, es valiosa. Y estos valores que en las cosas residen son cualidades de tipo irreal. Se ven las líneas del cuadro, pero no su belleza: la belleza se «siente», se estima. El estimar es a los valores lo que el ver a los colores y el oír a los sonidos. (Ortega y Gasset J. , 1966, pág. 180)

Se puede ver que la cosa valorada está en función de características objetivas que se pueden percibir sumado a un grado de significación subjetivo, estos dos factores determinan la capacidad de estimación del hombre para dotar de valor una cosa dentro de una estructura.

Dentro de las múltiples manifestaciones culturales a lo largo de la historia, dentro del cual los valores se han formado, la estructura de significación ha servido para generar una perspectiva y una base para un entendimiento del mundo. En la actualidad se puede ver una tergiversación de los valores, una preferencia anteponiendo valores inferiores frente a otros superiores. Este desplazamiento pone en evidencia un desarraigo de carácter ontológico, dejando de lado la cualidad misma de la vida, pero como advierte Ortega y Gasset (1966), aunque esta anomalía, *perversión*, en cuanto a un uso erróneo de los valores se manifieste en una sociedad, no anula la validez de estos mismos:

Los valores de la cultura no han muerto, pero sí han variado de rango. En toda perspectiva, cuando se introduce un nuevo término, cambia la jerarquía de los demás. Del mismo modo, en el sistema espontáneo de valoraciones que el hombre nuevo trae consigo, que el hombre nuevo es, ha aparecido un nuevo valor —lo vital—, que por su simple presencia deprime los restantes. La época anterior a la nuestra se entregaba de una manera exclusiva y unilateral a la estimación de la cultura, olvidando la vida. En el momento en que ésta es sentida como un valor independiente y aparte de sus contenidos, aunque sigan

valiendo lo mismo la ciencia, el arte y la política, valdrán menos en la perspectiva total de nuestro corazón. (pág. 196)

Con base en lo anterior, la valoración del patrimonio construido no debe limitarse a las cualidades físicas o una apreciación de la subjetividad. La valoración patrimonial debe dar respuesta a un carácter vital y poder alcanzar una condición ecléctica, es decir, poner en evidencia la cualidad immanente del patrimonio que lo dota de trascendente y no sólo como un objeto cultural. De este modo, el patrimonio se vuelve parte constitutiva de la existencia del ser humano a medida que las personas se identifican con él. **En consecuencia, la valoración debe de contener un carácter vital, uno que ponga en manifiesto la condición existencial de su experiencia.**

1.4.2.5.2. SOBRE EL VALOR DE ANTIGÜEDAD

A lo largo del tiempo de vida del hecho patrimonial se han acumulado huellas, una impresión física del paso del tiempo en el hecho construido, estas huellas causadas ya sea por la acción de la naturaleza o el paso del hombre, implican una erosión mecánica o química del patrimonio. Como menciona Alois Reigl (2017): “(...) *aquellas características que indican la asimilación del monumento en la generalidad (las huellas de vejez), en lugar de las que revelan su individualidad originaria y objetivamente cerrada.*” (pág. 38) Esta valoración por características de deterioro, huellas que dotan de un carácter añejo y de una estética en función de la acumulación de estos rastros, cuya percepción se familiariza más con el sentido de la vista, ha permitido un entendimiento de los procesos históricos que ha sufrido dicho hecho patrimonial. Pero, aunque este proceso de degradación genere una valoración, es indudable que la acción paulatina de la naturaleza degradará el patrimonio construido hasta comprometer su conservación.

¿Hasta qué punto estas nuevas características, huellas del paso del tiempo que se añaden a su condición originaria, entran en conflicto con la conservación del patrimonio construido? La erosión natural y los

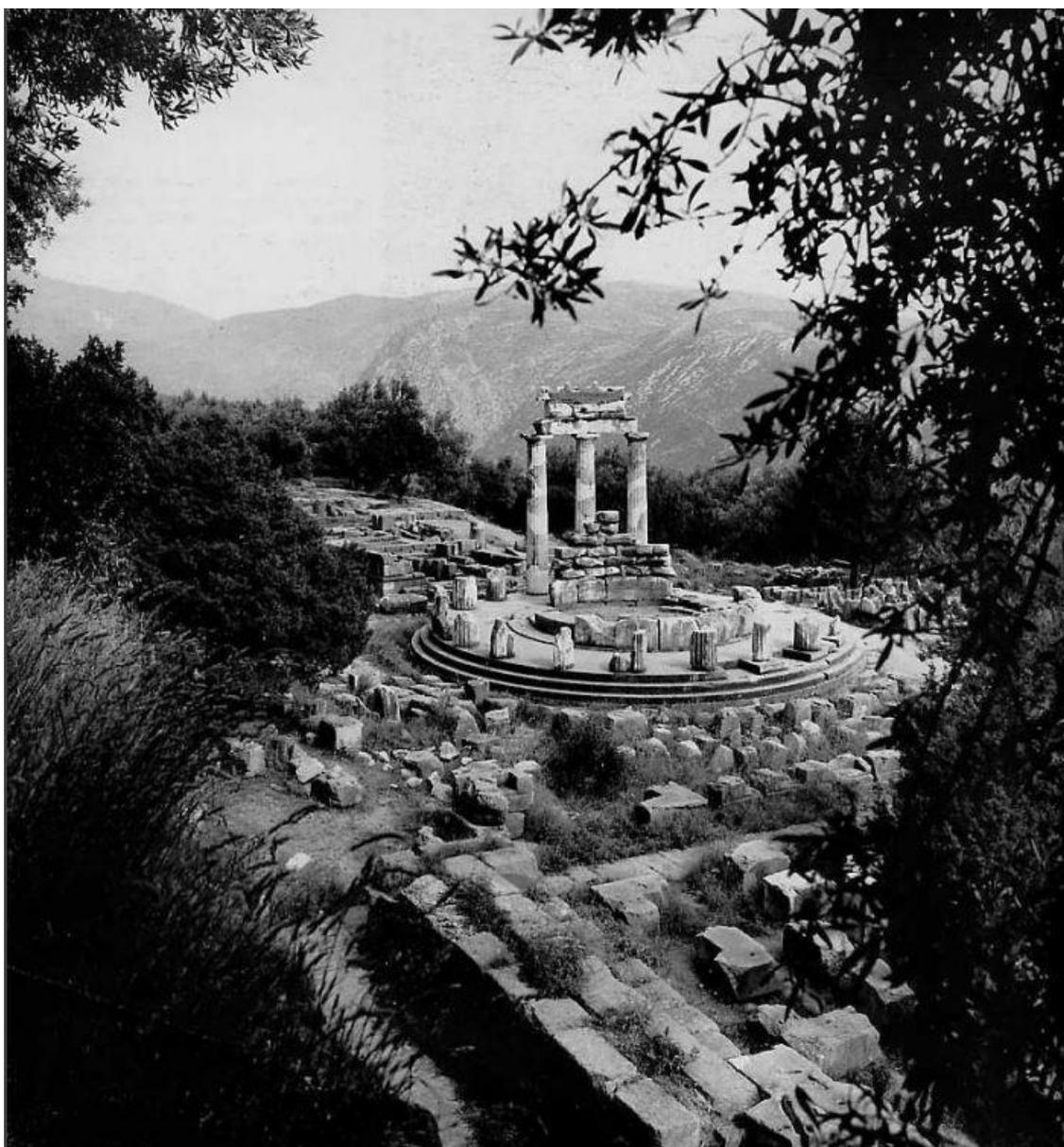
signos de uso que se traducen en una estética de lo añejo, añaden una narrativa que evidencia y envuelve al hombre en un proceso evolutivo. *“Experimentamos un tiempo grueso y háptico que nos enraíza en la continuidad de la cultura y del tiempo.”* (Juhani, 2016, pág. 118) Un tiempo que se manifiesta y del cual el hombre es parte, el cual puede palpar y sentirse parte. Aunque toda degradación física sea inevitable se debe evitar deterioros prematuros, la intervención para su conservación debería permitir la posibilidad de generar nuevas experiencias a través de la relación con generaciones futuras.

Desde el punto de vista del valor de antigüedad no se trata, pues, de la conservación eterna de los monumentos creados en el pasado por la actividad humana, sino de mostrar eternamente el ciclo de creación y destrucción, de génesis y extinción, y esto queda garantizado incluso cuando otros monumentos hayan ocupado el lugar de los hoy existentes. (Riegl, 2017, pág. 52)

Más que una evocación nostálgica, más que una alegoría a la belleza de lo añejo, una memoria del pasado, los rasgos de deterioro proporcionan una experiencia que alcanzan los sentidos y despiertan la consciencia.

Figura 42

Delfos – Santuario de Apolo



Nota. La erosión natural y los signos de uso que se traducen en una estética de lo añejo, añaden una narrativa que evidencia y envuelve al hombre en un proceso evolutivo, *Delfos-Santuario de Apolo, en Grecia central* [Fotografía], tomado de, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture* (p.30), Christian Norberg-Schulz, 1979, Edinburgh College of Art Library.

1.4.2.5.3. SOBRE EL VALOR INSTRUMENTAL

Esta valoración del patrimonio construido está en función de la capacidad de ser utilizado de modo práctico y dar respuesta a necesidades actuales conservando o no su uso original. Considerando que la antigüedad del patrimonio construido posea una cantidad considerable de años, es más probable que posea un deterioro mayor que afecte la calidad estructural del bien patrimonial, comprometiendo la seguridad de los sujetos. Dicho lo anterior, se debe tener en cuenta que el nuevo uso asignado debe mantenerse en un estado en el que pueda albergar al hombre sin que peligre su vida o salud, pues la consideración del valor de bienestar físico acabará prevaleciendo de modo ineludible sobre toda posible consideración a la necesidad ideal del valor de antigüedad, sin olvidar que el nuevo uso otorgado debe ser respetuoso con la historia de dicho inmueble. Aunque en muchos casos, la consideración de cambiar de uso de un inmueble patrimonial sea debatible, es evidente que un abandono de uso acelera el proceso de degradación y aunque en muchos casos es inevitable se debe de optar por una intervención que conserve el mayor número de valores.

Los restos de monumentos que ya no puedan tener un significado práctico y en los que no echamos en falta la actividad humana como fuerza natural operante, despliegan todo el encanto del valor de antigüedad. También es considerado una pérdida sustancial no solo en el marco histórico sino como parte de la identidad de una sociedad. Así pues, la continua utilización práctica de un monumento también posee una gran importancia al presentar un mantenimiento constante ante el deterioro paulatino. (Riegl, 2017)

1.4.2.5.4. SOBRE EL VALOR ARTÍSTICO

Por mucho tiempo la valoración artística del patrimonio construido estuvo determinada solo en función de categorías estéticas y cánones de belleza enfocadas en el objeto mismo, sumado al intento de dar respuesta por el arte de manera racional, incluso aunque resultara contradictorio en la práctica misma, ya que el trabajo artístico no sólo presenta un carácter objetivo racional en la toma de decisiones con respecto de la forma, sino

también implica la impresión del sentido de voluntad artística, sentido que varía de época y generación, que se refiere al sentido mismo de expresión de la sensibilidad. Con respecto a la forma, es propio de esta no estar concluida, ya que luego de finalizar con las intenciones de su creación, esta misma deja abierta la posibilidad de interpretación a partir de los rasgos impresos en el hecho construido a lo largo del tiempo.

Los conflictos sobre la valoración artística se hacen evidentes al formar una polarización, un entendimiento en el que las cosas valen por sí mismas, sin tomar en cuenta las relaciones formadas por su contraparte. Dar una respuesta de carácter objetivo sin tomar las implicancias de interpretación que estas puedan manifestarse en una experiencia de las cualidades artísticas, deteriora el sentido mismo del arte y su valoración dentro del patrimonio. Con respecto a esto último, y aunque el entendimiento del arte se vea objetivado por una noción únicamente racional de entenderlo, las condiciones de conservación proporcionan una estética valorable en un sector que las considera parte fundamental de la evolución del hecho patrimonial. Una explicación que brinda Alois Riegl (2017) por la preferencia del carácter objetivo sobre el valor artístico responde sobre la continuidad del uso de técnicas para la elaboración de arte y su posterior análisis y entendimiento:

(...) entonces se creía aún en la existencia de un valor artístico absoluto, por muy difícil que pareciera formular sus criterios con exactitud, y se explicaba la superior valoración de los monumentos antiguos por el hecho de que aquellas épocas anteriores habían estado en su creación artística más cerca del valor artístico absoluto de lo que podían alcanzar los artistas modernos pese a todos sus esfuerzos. (pág. 87)

Sobra decir que una valoración artística absoluta no existe, cada tiempo valora el arte en función de su propia voluntad artística. Las categorías taxativas se ven superadas por el alcance sensible y sensitivo que este desarrolla en el sujeto. De este modo, no se puede pensar en un valor artístico solo en función de un carácter absoluto en un determinado tiempo que se vea validado sin una resignificación por lo que se entiende por arte.

Aunque la intervención por parte del hombre para la conservación sea necesaria, las sustituciones solo se deben llevar cuando sean necesarias o comprometan la integridad y la conservación para su estudio posterior, dejando de lado una impronta estética propia y específica del monumento en cuanto a su concepción, a su forma y color. Todas las intenciones por salvaguardar los cánones de un elemento artístico del hecho patrimonial deben responder a brindar la posibilidad de mostrar a generaciones futuras no solo las cualidades originales sino las impresas por el tiempo y la historia, y poder proporcionar no solo una experiencia estética sino una crítica que evoque los aspectos existenciales del hombre.

Figura 43

Templo de la Sagrada Familia



Nota. Interior del Templo de la Sagrada Familia de Antoni Gaudí. 1882, Barcelona, España [fotografía] por Michael Melford, tomado de, National Geographic Creative (<https://www.nationalgeographic.es/historia/sagrada-familia-diez-curiosidades>).

1.4.2.5.5. SOBRE EL VALOR HISTÓRICO

El valor histórico con relación al patrimonio construido refiere a una condición como testimonio del pasado que representa una etapa en el proceso de desarrollo y manifestación cultural del ser humano, de este modo, se puede tomar el patrimonio construido como documento histórico. Este valor presenta una problemática cualitativa y cuantitativa en cuanto al paso del tiempo. Por un lado, la cantidad de información almacenada en el patrimonio construido puede concebirse como testimonio de eventos a lo largo de la historia, Alois Riegl en *El culto moderno a los monumentos* (2017) hace mención a la problemática sobre el valor histórico en sus connotaciones cuantitativas con respecto a la cantidad de eventos del que el patrimonio fue testigo, explica que:

(...) toda actividad humana y todo destino humano del que se nos haya conservado testimonio o noticia tiene derecho, sin excepción alguna, a reclamar para sí un valor histórico: en el fondo consideramos imprescindibles a todos y cada uno de los acontecimientos históricos. Pero como no sería posible tener en cuenta el enorme número de acontecimientos de los que se han conservado testimonios directos o indirectos, y que con cada momento que transcurre se multiplican hasta el infinito, nos hemos visto hasta ahora obligados a dirigir nuestra atención fundamentalmente a aquellos testimonios que parecen representar etapas especialmente destacadas en el curso evolutivo de una determinada rama de la actividad humana. (pág. 24)

Como menciona Alois Riegl, la connotación del valor de historia involucra todos los hechos humanos y sería imposible tenerlos a todos ellos en cuenta, pero este problema cuantitativo es superado no solo al acotar un tiempo determinado que logre dar un acercamiento y llegue a representar un hito en la historia al presentar cualidades que se destaquen en el proceso evolutivo cultural, sino entendiendo el valor histórico y la historia misma como más que la suma de acontecimientos, es decir, como un proceso dinámico que involucra una construcción continua tanto física como a nivel de significado. De este modo, no se debe concebir el valor histórico como un proceso estático que involucre solo la génesis del elemento

patrimonial en la historia; esta postura pone énfasis en características ligadas enteramente al objeto olvidando las relaciones formadas por este.

Por otro lado, el deterioro que sufre el patrimonio construido a lo largo de su tiempo de existencia ha ocasionado una pérdida de información de los aspectos técnicos y culturales que representa. Este deterioro natural u ocasionado por el hombre pone en riesgo de pérdida parcial o completa del hecho patrimonial. Frente a esta problemática la intervención de restauración debe de mantener el hecho patrimonial lo menos falsificado para que la investigación posterior de dicho elemento se lleve a cabo. (Riegl, 2017) Con respecto a lo anteriormente mencionado cabe preguntarse: **¿Hasta qué punto el valor histórico debe permitir la conservación del objeto construido en sus condiciones originarias como documento histórico?** Si bien el valor histórico puede poner en conflicto la importancia de la conservación del objeto construido como documento histórico frente a otros valores que tomen en cuenta otras cualidades, es preciso mencionar que este valor no resulta determinante al momento en la toma de decisión sobre el patrimonio. Pero como advierte Francoise Choay en *Alegoría del patrimonio* (1992) la historia y el valor histórico sobre el patrimonio requiere ir más allá de un archivo documental, hacer del pasado algo presente, el valor contemporáneo del pasado se ve ratificado al entender el valor del pasado como el reconocimiento de cada individuo y de la sociedad.

Figura 44

El Arco de Tito en Roma



Nota. El patrimonio construido tiene una estratificación histórica. El Arco de Tito posee un alto valor histórico y simbólico en el imaginario colectivo como uno de los arcos triunfales más relevantes en Roma, ya que representa la victoria de Tito en la guerra de Judea y la caída de Jerusalén. *El Arco de Tito en Roma* de Juan Bautista Martínez del Mazo, 1657. Pintura al óleo sobre lienzo, 146 x 111 cm. [fotografía], tomado de, Museo Nacional del Prado, 2023 (<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-arco-de-tito-en-roma/309cbb4-9380-4e2d-bbc6-76954651cc1c?searchid=9dd3d2da-40a7-5cfb-d8a8-71bb1e281385>).

1.4.2.5.6. SOBRE EL VALOR DE AUTENTICIDAD

La continuidad y la preservación del patrimonio construido no se rigen en base a mantener al elemento intacto en el trascurso de la dimensión espacio-temporal. En el proceso de continuidad y permanencia de un elemento patrimonial se ve involucrada la realidad contextual que lo acoge, en vista que el mundo no es estático y cada día, siglo, época se tiene una nueva manera de entender el mundo, se van a presentar nuevas manifestaciones y formas de interactuar con el mundo, de este modo, el elemento patrimonial no es ajeno a aquellas interacciones, a aquellos cambios, es por ello que va a estar determinado física y simbólicamente por ese contexto. En ese sentido, el patrimonio construido también va a presentar un carácter dinámico, ese dinamismo puede ser interpretado por la sociedad y los especialistas en el tema por como intervenir en el patrimonio de la manera más adecuada o en el peor de los casos, alterando su esencia y significación cultural. Para evitar caer en intervenciones historicistas como imitaciones del patrimonio construido o nuevas creaciones que responden a cuestiones formales que carecen de significación cultural, diferentes entidades introducen la autenticidad como uno de sus valores más importantes para conservar al elemento patrimonial desde su credibilidad y veracidad.

¿A qué refiere la autenticidad? Frente a un mundo globalizado, donde la homogeneización y la innovación han alcanzado un puesto dominante dando como resultado el reemplazo de elementos originales por copias, alteraciones del monumento o adaptaciones repetitivas de una obra de arte, la defensa por lo auténtico se inserta en un panorama que trata de rescatar el sustrato histórico y la significación cultural que conlleva su concretización tangible e intangible. Bajo este contexto la idea de autenticidad del filósofo Walter Benjamin (2003) puede otorgar una comprensión más inteligible para su entendimiento, menciona lo que es la autenticidad frente a la época de la reproductibilidad técnica:

La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico. Cuando

se trata de la reproducción, donde la primera se ha retirado del alcance de los receptores, también el segundo —el carácter de testimonio histórico— se tambalea, puesto que se basa en la primera. Sólo él, sin duda; pero lo que se tambalea con él es la autoridad de la cosa, su carga de tradición. (Benjamin, pág. 44)

Walter Benjamin sostiene que lo auténtico de una obra se encuentra en el sentido por el que permanece en el tiempo, por lo que mantiene en esencia desde su origen, su *aura*, permitiendo a la sociedad comprender el porqué de su creación y situarlo en el escenario en el que se desenvuelve el hombre para considerarla como respuesta a sus diferentes necesidades, siendo pertinente al lugar y al momento, al aquí y al ahora y con ello seguir construyendo historia sobre la obra, otorgándole una significación cultural que direcciona la existencia del hombre.

Entender la autenticidad como un valor que se enfoca sobre la esencia misma de una obra, sobre lo auténtico frente a la copia, posibilita consolidar la idea que lo auténtico no se debe confundir con lo idéntico, por lo tanto, uno debe enfocarse en los aspectos originales de la obra y la carga significativa que mantiene con la sociedad, ya que por más que se reproduzca o repita una obra similar en la que podrá lidiar por tener similitudes en aspectos formales y materiales o ser idéntica a la original la carga histórica que deviene con la misma no puede ser auténtica. (UNESCO, 2004) Frente a ello el *Documento de Nara sobre Autenticidad* (1994) plantea que se puede conocer el valor real del pasado si la obra heredada mantiene sus características originales para su credibilidad y veracidad, ya que consideran que el patrimonio construido contiene información esencial sobre la identidad y el pasado de una comunidad, y en base a ello entender lo que uno ha sido en la historia para poder ser en la historia, una continuidad con sentido de trascendencia que influye en la existencia del hombre y en la travesía por su *estar en el mundo*. De esta forma, se puede entender que la autenticidad es la relación entre la veracidad y credibilidad de una obra heredada en función de dos criterios significativos: el momento de su creación (el origen mismo de la obra) y los diferentes momentos por los que ha atravesado el elemento patrimonial

que han generado cambios en su percepción, pero manteniendo la esencia que lo hace ser y por lo tanto como un elemento vivo para la historia.

Figura 45

Panteón de Roma



Nota. Vista interior del domo del Panteón de Agripa, en Roma. Roma, Italia [fotografía] tomado de, National Geographic en Español (<https://www.ngenespanol.com/traveler/panteon-de-agripa-fenomeno-de-septiembre/>).

1.4.3. CONCLUSIÓN: EL PATRIMONIO COMO PARTE DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD

El concepto de patrimonio puede ser abordado desde distintas perspectivas, no obstante, es por medio de una visión integral entre sus componentes tangibles e intangibles, valores cuantitativos y cualitativos que se puede acceder a una comprensión más completa. Esta investigación plantea entender al patrimonio como un elemento vivo y dinámico que tiene repercusiones en la construcción de la identidad del yo y la identidad colectiva, así como en el propio desarrollo humano. Parte de esta visión integral es comprender al patrimonio como reflejo de los distintos modos de vida que coexisten como muestra de su *estar en el mundo* y su relación con él.

Ir al origen mismo de las cosas posibilita la idea de concebir al hombre como un ente creador que necesita expresarse y manifestarse frente a un contexto en el que se encuentra arrojado, este proceso de manifestar el interior al exterior es una acción inherente al hombre que responde a cuestiones de entendimiento, de supervivencia y de adaptabilidad a su entorno. Teniendo en cuenta ello, es preciso mencionar que todo ese extenso campo de manifestaciones va a estar condicionado por la dimensión espacio-temporal, generando la permanencia o la discontinuidad de las expresiones culturales, teniendo en cuenta lo anterior es posible entender que toda expresión material o inmaterial es susceptible de ser patrimonio.

Puede verse la concepción del patrimonio como un elemento dinámico y vital que presenta diversas connotaciones, siendo su carácter relacional el que permite tanto una comprensión holística del mismo, como un entendimiento sobre el efecto que tiene en el hombre en su concepción del mundo; el patrimonio constituye la base cultural en la estructura de la existencia del hombre. De este modo, abordar al patrimonio desde una perspectiva amplia, holística brinda la oportunidad de considerarlo como un elemento de desarrollo que influye directamente en el desenvolvimiento del hombre, como también en la construcción de su identidad. No obstante, en la actualidad, dicha concepción integral, puede verse condicionada por posturas académicas o técnicas que prestan mayor atención a aspectos formales, técnicos y utilitarios, conservándolos en el tiempo como elementos museísticos, desconociendo

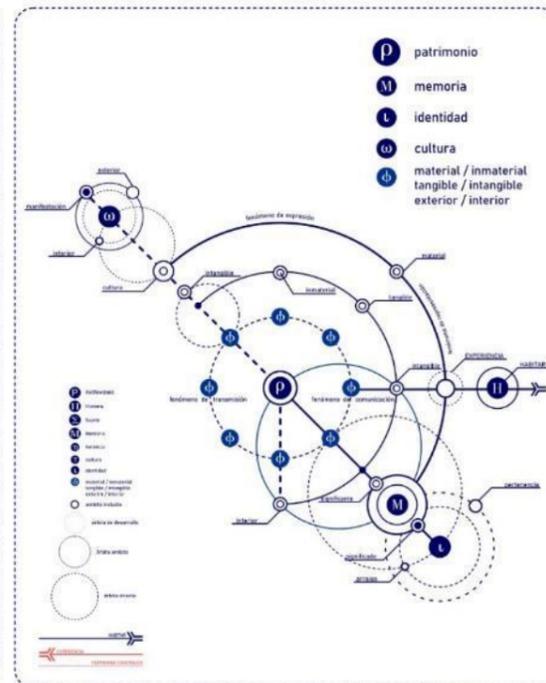
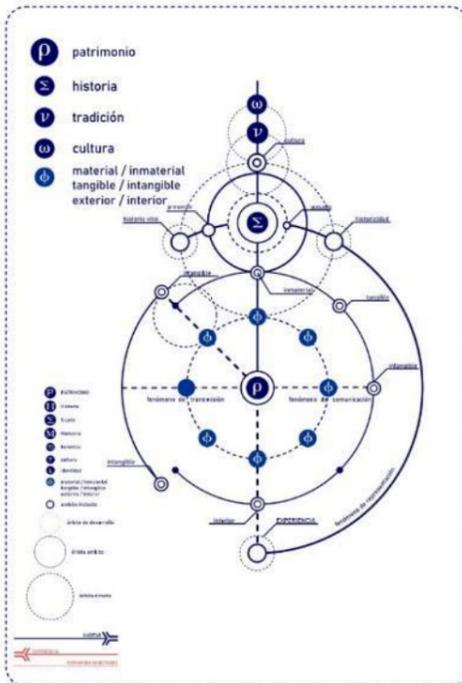
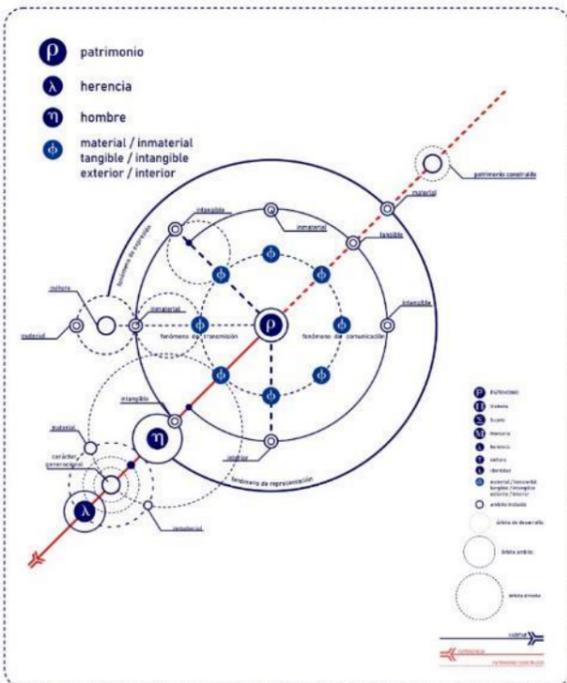
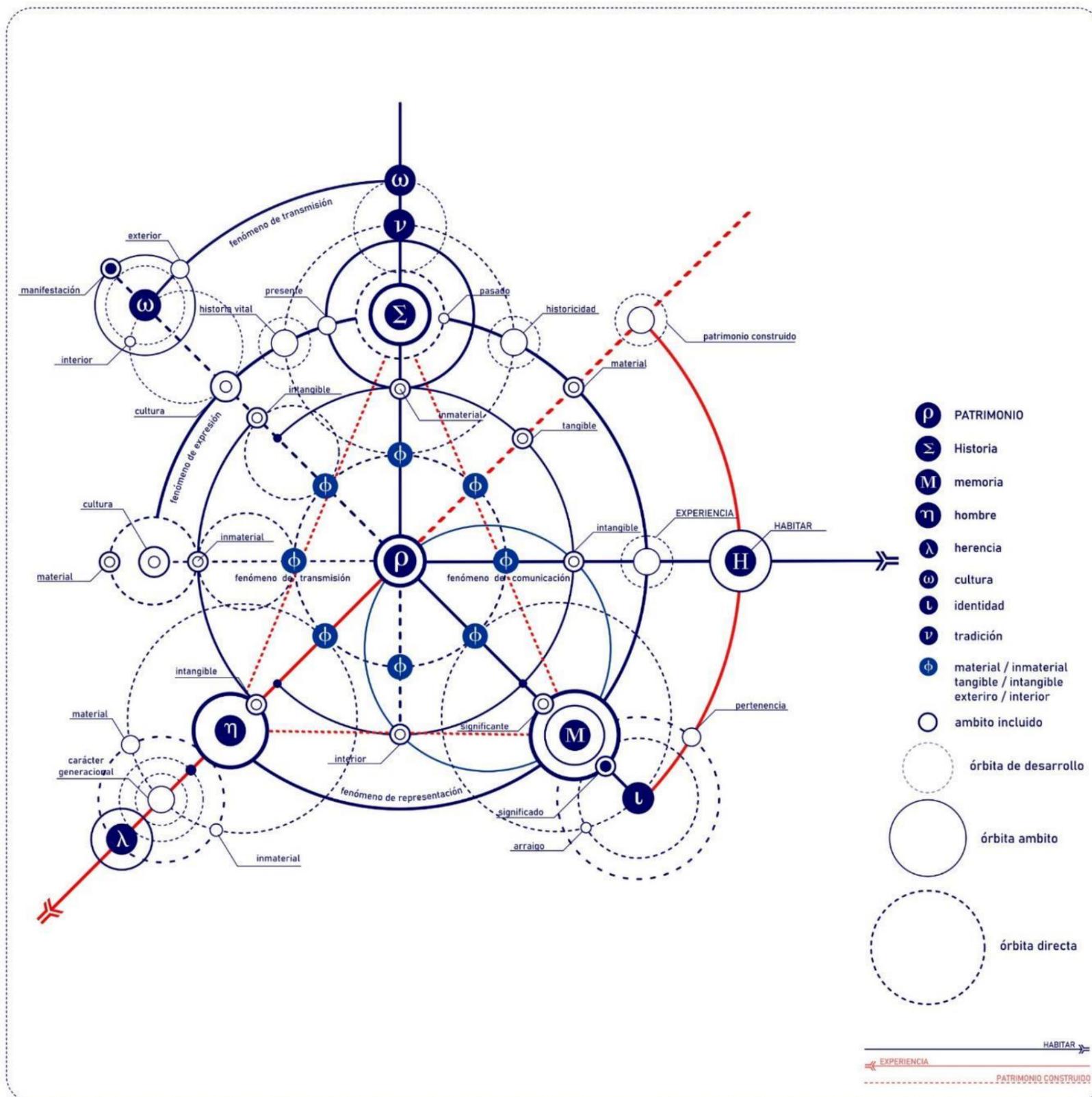
aspectos que revelan el motivo por el cual se concretizaron hoy en día en diversas expresiones tangibles e intangibles. Dicho esto, es necesario entender que el elemento patrimonial es relacional y una expresión corporeizada de la relación del hombre con el mundo, de la interacción con su entorno.

La concretización de los elementos patrimoniales va más allá de cuestiones formales, económicas o estéticas, reside en el carácter afectivo que el hombre le otorga. Es por esta razón que lo susceptible de ser considerado como patrimonio se consolidará en función del grado de significación que el hombre encuentre en ciertos elementos con los cuales se identifica o con los que se siente representado, es decir, por aquellos elementos que tienen la capacidad de incidir directamente en su existencia, marcando un punto de reflexión en su vida cotidiana que guarda relación con su memoria, su ser y su identidad.

De este modo, se puede hablar del patrimonio como un elemento de historia vital, vivo y dinámico que tiene su origen en un contexto determinado, pero su transmisión en el tiempo va a permitir que el hombre se oriente y familiarice frente al naufragio de la vida. Con base en lo anterior, se puede decir que el patrimonio no es sólo un elemento del pasado, es un elemento del presente en relación con un pasado y proyección a un futuro, no es sólo transmisión, es también expresión, teniendo en cuenta este fenómeno es posible reflexionar que todo elemento al momento de su creación no es considerado como patrimonio, es la variable temporal a la que se enfrenta que le otorga ese carácter trascendente. En ese sentido, los elementos que se originan hoy en día por el hombre, si presentan esa carga afectiva con un grado alto de significación, que generen un sentido de identidad y pertenencia en la sociedad, pueden ser considerados en un futuro como patrimonio. Si se pone en cuestionamiento las expresiones o manifestaciones que se generan ahora teniendo en cuenta que prevalecerán en el tiempo, cabe preguntarse **¿cuál es el legado patrimonial que se está transmitiendo?**

Figura 46

Conclusión Esquemática: Patrimonio



Nota. Elaboración propia.

1.5. CONCLUSIONES CAPITULO I:

El desarrollo conceptual de cada eje temático (poética, habitar, experiencia y patrimonio) en función del uso de la estrategia deconstructiva nos ha permitido un entendimiento de las estructuras conceptuales a través de operaciones críticas y el cuestionamiento constante de estas mismas. El cuestionamiento de las estructuras internas y externas dota a la deconstrucción de los ejes temáticos de un carácter autocrítico con la intención de generar un pensamiento que no descansa en lo *familiar*. Dicha estrategia nos ha permitido poner en evidencia la comprensión fragmentada de las definiciones instauradas con relación a los ejes temáticos. La pasividad del pensamiento ha generado definiciones que sostienen una incompleta comprensión de la poética, el habitar, la experiencia y el patrimonio, en cuyo caso una postura acrítica es la reducción a lo *familiar* como una falta de cuestionamiento crítico que alimenta un sistema de dicotomías, oposiciones en las que el término privilegiado es aquel que presenta un grado de racionalidad y el relegado una pérdida de esta como se mencionó previamente, generando una incompleta comprensión de los ejes temáticos.

Por otro lado, a través la estrategia deconstructiva y el cuestionamiento como proceso crítico han puesto en evidencia otras perspectivas posibles a través de una desedimentación, una *genealogía* que se pregunta sobre aquellas posibilidades relegadas en función de generar una respuesta ante la pregunta por la definición de cada eje temático. De este modo, la ampliación de la definición de cada eje temático no opera en un solo terreno, dando cabida a la disolución de las fronteras taxativas entre las distintas disciplinas y autores abordados a lo largo de esta investigación. Esta disolución de fronteras permite generar una retroalimentación entre ejes temáticos, evidenciando las semejanzas, puntos en común, clave para el desarrollo conceptual y el entendimiento de los ejes temáticos y su relación con el fenómeno poético.

1.5.1. CONCLUSIONES GENERALES

Dicho lo anterior, la etapa de ampliación conceptual nos ha permitido generar un entendimiento de los cuatro ejes temáticos como fenómenos que presentan tres rasgos generales:

1. Ejes temáticos como fenómenos complejos en sí mismos.
2. Ejes temáticos como fenómenos co-relacionales.
3. Ejes temáticos como fenómenos con una estructura en común.

Ejes temáticos como fenómenos complejos, cada eje representa una realidad compleja en sí misma; la realidad no se puede reducir a una concepción objetiva o subjetiva, o a una abstracción o racionalización, puesto que *lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo*. Dicho esto, la comprensión crítica y el cuestionamiento constante de las estructuras internas de los ejes nos permiten la no reducción de los ejes temáticos y de la realidad a categorías taxativas.

Ejes temáticos como fenómenos co-relacionales, cada fenómeno expresa su complejidad en función de relaciones. En el intento de generar una definición cada eje representa algo más que la formulación de juicios y planteamientos lógicos sobre estos, cada eje constituye un complejo fenoménico dialógico y por consiguiente comunicativo, es decir cada eje se expresa como un fenómeno en función de su co-pertenencia con los otros y desde los otros.

Ejes temáticos como fenómenos que comparten una estructura en común, a partir del rasgo de complejidad y relacional se puede decir que los procesos involucrados en cada eje temático tiene un carácter integral y co-relacional, un carácter que tiene proximidad con un sentido ontológico. La expresión de cada eje como fenómeno relacional se debe gracias a la estructura en común que involucra la participación del hombre, el acontecimiento y el lugar. La participación de cada uno de ellos se puede ver reflejada en la noción de *ser-en-el-mundo* como un conjunto estructurado en el que el ser humano participa junto con otros generando un sentido de identidad.

Cabe mencionar que, aunque la generalización de los conocimientos genera vinculaciones preliminares de los fenómenos, dicho conocimiento inicial sobre

los ejes temáticos (premisas generales) representan el punto de partida para poder dar respuesta por la experiencia poética en la arquitectura. **Entender a los ejes como fenómenos complejos, relacionales y con una estructura en común, nos lleva a plantearlos como fenómenos integrales, sinérgicos, transitivos y dialógicos que expresan una relación de co-pertenencia.** Pero cabe preguntarse **¿en qué medida dicha co-pertenencia se hace patente entre los ejes temáticos y el fenómeno poético?** y **¿cómo la experiencia poética en la arquitectura representa la oportunidad de pasar de una arquitectura objetual a una arquitectura vital?** En este proceso formativo del conocimiento sobre la poética en el ámbito de la arquitectura es más productivo el planteamiento de preguntas que las certezas; el cuestionamiento constante genera verdaderos procesos formativos en el desarrollo del conocimiento, de los fenómenos, es pasar de los aspectos generales a los esenciales.

1.5.2. CONCLUSIONES ESPECÍFICAS FORMATIVAS

Para determinar en qué medida es posible una co-pertenencia entre ejes temáticos es preciso plantear una síntesis estableciendo vínculos en función de aspectos en común. La importancia de estas operaciones críticas radica en el hecho que dichas operaciones dan inicio a generar puentes conceptuales, interrelaciones dentro de las estructuras internas de cada eje temático. Es preciso identificar estos puntos en común a partir de la tensión conceptual que presentan con otras ideas a través de la presencia de un carácter relacional en cuanto a su desarrollo conceptual. De este modo, el conocimiento de cada eje a partir de su ampliación conceptual es crucial para el entendimiento de la poética en la arquitectura. Este carácter relacional se expresa, se presenta, desde distintos abordajes propios de cada eje y disciplina, pero cuya principal estructura en común, como se ha mencionado previamente, es la relación hombre-mundo expresado en el *ser-en-el-mundo*.

1. **El *ser-en-el-mundo* como fenómeno correlacional**, se presenta como rasgo fundamental del Dasein en la medida de un estar compartido, un constante comercio con los otros que denota un fenómeno integral, unitario, formado por una pluralidad de eventos-fenómenos complejos en-sí-mismos. El complejo relacional entre las cosas hace posible la definición de estas a partir de la su relación de pertenencia mutua, es decir, el uno es en el otro y

viceversa, de este modo se puede decir que ser-en-el-mundo es un fenómeno correlacional e integrador. Respecto a la relación de los entes con el mundo, este último no debe reducirse a características cualitativas o cuantitativas, *mundo* refiere a la relación de ser entre los entes que incluyen al hombre a un nivel ontológico como una pertenencia que abre mundo; el mundo es aquello en el que el hombre *es*, con el que comercia, ya que el mundo es en cuanto somos. De este modo el *yo*, el otro y el mundo constituye una realidad diversa y dinámica llena de posibilidades; el yo interpretativo pasa a ser el yo existencial a medida que se refuerza las relaciones significativas.

Ser-en-el-mundo representa el primer rasgo compartido para evidenciar la relación de co-pertenencia entre los ejes temáticos y la relación entre poética y arquitectura. Con base en lo anterior, ser-en-el-mundo como expresión fundamental del habitar representa la oportunidad para dar respuesta al problema epistemológico en la comprensión de la manifestación del fenómeno poético, dicho esto podríamos preguntarnos **¿en función de qué es posible hacer cognoscible el fenómeno poético?**

El conocimiento de los fenómenos como de las cosas radica en el hecho de experimentarlos, describimos el mundo a partir de nuestra experiencia, la experiencia del mundo nos brinda los medios para empezar a conocerlo, dotarlo de significado tanto como para modificarlo. Previamente se definió a la experiencia como una vivencia, como un proceso de *relación* del hombre con el mundo y con los objetos, en el que se involucran aspectos emocionales y racionales a través del cuerpo. En ese sentido el cuerpo se convierte en el medio de comunicación con el mundo donde los procesos físicos y abstractos están estrechamente relacionados entre sí, de este modo el hombre es entendido como unidad ontológica, *yo habito el mundo y el mundo habita en mí*. Dicha postura ecléctica da pie a un entendimiento de nuestra relación con el mundo como seres en constante *construcción*, de esta manera el campo fenomenal se convierte en campo existencial a medida que la consciencia deja de reducir a un aspecto superficial la relación del ser con el mundo. En ese sentido, el *yo*, el otro y el mundo constituyen una realidad diversa y dinámica llena de posibilidades.

Dicho esto, la experiencia nos permite el acceso a la comprensión de estructuras complejas, a rasgos relaciones y esenciales que dan origen a los fenómenos,

dicho esto dar respuesta a los fenómenos a través de la experiencia consciente, en función de la imagen del mundo, consiste en despejar a la experiencia de aspectos pintorescos y observaciones básicas que implican una vivencia superficial como un realismo ingenuo de las propiedades y características de los fenómenos, pudiéndonos llevar a una reducción superficial de la realidad a través de la razón como una mera organización, una abstracción que nos lleva a sistematizar la complejidad de los fenómenos en categorías estáticas. La complejidad de los fenómenos es puesta en evidencia a partir de un cuestionamiento no reduccionista sobre estos, en ese sentido la complejidad de los fenómenos no solo remite a los elementos involucrados sino también a las relaciones formadas. De este modo, la experiencia representa la oportunidad de pasar de un conocimiento general de los fenómenos, arraigado en lo familiar, a un conocimiento esencial de estos que da origen a abstracciones complejas, a un imaginario que nos permite dar respuesta por los fenómenos de la realidad. El conocimiento de los fenómenos a través de la experiencia, una experiencia que compromete al ser humano y su sensibilidad consciente, integra la crítica racional de la experiencia tanto como las emociones, posibilitando la organización teórica de la experiencia expresada en un sistema general que no se limite a una descripción superficial de los eventos y acontecimientos.

Es necesario una conformación racional y relacional de la experiencia que determine un problema, la racionalización de la experiencia debe insertarse en un ámbito polisémico, en un cuestionamiento constante. En la formación de los conceptos, la actitud crítica y la estrategia deconstructiva generan un proceso dinámico entre la experiencia y la razón, puesto que las estructuras internas pasan a las externas como una necesidad de comprobación poniendo en evidencia las contradicciones, las relaciones y el grado de complejidad de los fenómenos. De este modo, la experiencia consciente de los fenómenos hace posible el cuestionamiento de los conceptos de la realidad planteados y esta misma genera abstracciones para el descubrimiento de esta realidad. *Una interiorización de lo percibido permite al hombre tener un contacto más humano con la realidad.*

Para el entendimiento de las relaciones conceptuales entre los ejes temáticos, para evidenciar el valor de la experiencia del fenómeno poético en la

arquitectura, es necesario la formulación de un norte conceptual, una escala de conceptos que nos proporcionan varias aristas del fenómeno, en este proceso de apertura se adicionan al estudio otros campos debido a este carácter polisémico. De este modo, no se fuerza una relación entre ejes temáticos, sino que es el producto de un proceso crítico de carácter complementario. En ese sentido, el dar respuesta por la poética precisa del cuestionamiento constante de las estructuras de los fenómenos; puesto que, problematizar implicada dar respuesta por la esencia como origen.

1.5.3. A MODO DE NORTE CONCEPTUAL

Con respecto al norte conceptual, como producto de los procesos críticos, y con el objetivo de evidenciar una estructura transitiva y dialógica con relación al fenómeno poético en la arquitectura y para su posterior aplicación en el contexto patrimonial, se postula las siguiente síntesis conceptual derivada del primer capítulo; dicha síntesis nos ayudara a plantear tres ámbitos, tres escalas de desarrollo con relación al fenómeno poético:

- 1. Puesto que la poética se extiende más allá de la mera experiencia estética y más como medio primario de expresión para el habitar, como una clara manifestación del ser a través del hacer creador como forma de existir, involucraría dentro de su estructura el rasgo de *ser-en-el-mundo* como una función elemental en la compresión de la realidad**, como un fenómeno de relación, un *comercio*, un conocimiento del mundo a medida que la experiencia de la cotidianidad se estructura en la condición del habitar del hombre. Esto implicaría que la poética presenta una condición ontológica dentro de la manifestación existencial del *ser*. Dicho rasgo seria el punto de partida para evidenciar el complejo experiencial entre el fenómeno poético y la arquitectura, para el desarrollo de interacciones entre ambos ámbitos. Esta premisa nos llevaría a plantear el segundo tópico:
- 2. La relación entre la poética y la arquitectura se manifestaría como un fenómeno de carácter relacional, integrador y ontológico basado en el rasgo de *ser-en-el-mundo* que trascienden las características formales de la arquitectura, incluso en su función establecida.** Dicho carácter integrador van más allá del lenguaje formal, ya que la arquitectura implicaría un escenario dentro de la cotidianidad que comparte una narrativa dentro de

la construcción de la identidad. Esto nos conduce a plantear el tercer tópico con relación al escenario patrimonial local:

3. **Puesto que la arquitectura patrimonial más que una categoría es una realidad, una realidad arquitectónica, por extensión se pueden plantear los mismos rasgos e interacciones, salvando las particularidades propias dentro de su condición de patrimonio.**

Se plantean estas premisas con la finalidad de evidenciar que los ejes temáticos involucrados no son fenómenos aislados, sino que cada uno de ellos guarda relación con el otro a partir de puntos en común, que son parte de un fenómeno superlativo, el fenómeno poético. Al mencionar que el carácter ontológico de la relación hombre-mundo, *ser-en-el-mundo*, está estrechamente vinculado con el fenómeno poético, se puede proponer una fenomenología en función de dicho fenómeno, puesto que *es en lo poético donde el hombre puede desplegar su ser*. El acento en esta premisa estará presente a lo largo del desarrollo de esta investigación.

Con base en lo anterior y a partir de la estrategia deconstructiva, un estudio ontológico y fenomenológico, es posible plantear una visión holística del fenómeno poético y evidenciar en qué medida la poética y los ejes temáticos guardan una relación, una condición de co-pertenencia, para un entendimiento sinérgico del fenómeno poético en el ámbito de la arquitectura.



CAPÍTULO II:
INTERRELACIÓN DE EJES TEMÁTICOS

“La teoría debería hacernos ver la riqueza de posibilidades, más que mantener reglas y clichés estereotipados.”

- Norberg-Schulz

- Intenciones en arquitectura

En el presente capítulo se pretende generar una comprensión del fenómeno poético y de los procesos transversales que dicho fenómeno conlleva a partir de establecer y evidenciar las relaciones existentes entre los ejes temáticos a partir de un estudio ontológico del **fenómeno poético**. Una aproximación ontológica del fenómeno poético nos brindará las bases necesarias para la comprensión del fenómeno poético en el ámbito de la arquitectura en función de la **experiencia poética**, como una alternativa dentro del quehacer de una arquitectura que tome en cuenta la construcción del significado, la identidad; una arquitectura que propicia el habitar poético. En ese sentido una ontología de la experiencia del fenómeno poético en el ámbito arquitectónico precisa de un enfoque fenomenológico que capte al ser en su **actualidad**, que nos remite a la esencia, al origen de los fenómenos a través de la experiencia de lo acontecido.

2. INTERRELACIÓN DE EJES TEMÁTICOS

2.1. APROXIMACIONES AL FENÓMENO POÉTICO EN LA ARQUITECTURA

“Afrontar teóricamente el problema no significa hacerlo abstracto, sino precisar rigurosamente los términos.”

- *Battisti, Architettura, ideología e scienza (1975)*

Se propone trazar una ontología de la poética en la arquitectura en función de un enfoque fenomenológico, dicho planteamiento nos remite al **qué** y al **cómo** de los fenómenos; preguntarse por la particularidad de la existencia de los fenómenos es tratar de dar respuesta por la estructura de la realidad. Entrar en el detalle, en lo esencial, en el germen inicial del fenómeno es una necesidad si se desea trazar una ontología de la poética en el ámbito de la arquitectura. Dar respuesta por el fenómeno poético en el ámbito de la arquitectura precisa la inserción de la experiencia en el espacio arquitectónico; es preciso entender a la experiencia poética como la fuente de una imaginación poética, como una realidad propia en sí misma de la cual se desprende una fenomenología de la relación desde la experiencia poética.

De este modo, la determinación de la experiencia poética en la arquitectura es la determinación de la imagen poética en el espacio y desde el espacio habitado. Las asociaciones sistemáticas de los actos de conciencia de la imagen, sumada a una fenomenología, es elemental en la determinación de las estructuras del fenómeno poético. Por consiguiente, se plantea un estudio que va más allá de las formulaciones lógicas y más como una forma de asumir nuestro lugar en la construcción de una narrativa de nivel ontológico, es decir, poner en términos ontológicos los fenómenos nos permite generar un estudio riguroso de estos mismos en función de la esencia, de lo “realmente sustancial”.

Expuesto lo anterior, se plantea una estructura de interrelación temática en función del fenómeno poético. En primer lugar, se plantean tres ámbitos de análisis que relacionan cada eje temático. Cada ámbito se ve representado por una escala de relación, dichas escalas derivan de la síntesis conceptual como producto de la deconstrucción teórica del primer capítulo:

Escala 1: El fenómeno poético en el habitar. (PO+H+EX)

Escala 2: El fenómeno poético en la arquitectura (PO+H+EX)

Escala 3: El fenómeno poético en el patrimonio arquitectónico (PO+H+EX+PA)

El desarrollo teórico se plantea a partir de la formación de relaciones como proceso crítico que tiene como base conceptual la deconstrucción de dichos procesos y sus respectivos elementos, de manera que se propone una estructura interconectada, una construcción dinámica de los fenómenos que participan en la formación de las interacciones entre los ejes temáticos en función de la manifestación del fenómeno poético. De este modo, se pone en evidencia una parte **esencial** de los fenómenos. La pregunta por la **esencia** genera una retroalimentación clave para evidenciar y proponer una estructura, una visión holística del fenómeno poético en el ámbito arquitectónico.

En segundo lugar, se propone una estructura capitular en el que cada apartado dentro de cada escala genere un campo teórico de transición con la finalidad de pasar de una escala a otra de manera progresiva y consecuente con la anterior:

- **Escala 1: El fenómeno poético en el habitar. (PO+H+EX)**
 - **El fenómeno poético como manifestación existencial del ser**
 - Habitar poéticamente
 - **La manifestación poética del hacer creador**
 - Poética, arte y esencia
 - La cosa y la obra
 - La obra y la verdad
 - La verdad y el arte
 - **Conclusión escala I: ARS POETIKA**

- **Escala 2: El fenómeno poético en la arquitectura (PO+H+EX)**
 - **El espaciar como rasgo que funda el espacio**
 - Espacio, esencia y existencia
 - Espacio, razón y experiencia
 - Espaciar, emplazar y lugar
 - Espaciar, acontecimiento corpóreo y arquitectura
 - **El lenguaje arquitectónico como manifestación ontológica:**
 - El lenguaje más que un medio de comunicación
 - Lenguaje, palabra y obra
 - Lenguaje, puesta en obra y arquitectura
 - **La poética en la arquitectura**
 - Sobre la experiencia poética en la arquitectura
 - La poética del espacio
 - La casa el hogar y la intimidad
 - Las cosas, la luz, la sombra y el espacio
 - Forma, materialidad, sensibilidad y espacio
 - **Conclusión escala II: ARS ARQUITECTÓNICA**
- **Escala 3: El fenómeno poético en el patrimonio arquitectónico (PO+H+EX+PA)**
 - **La arquitectura patrimonial como una experiencia poética**
 - **Patrimonio, atemporalidad y poética**
 - **Conclusión escala III: ARS HEREDITATEM**

2.1.1. EL FENÓMENO POÉTICO EN EL HABITAR

2.1.1.1. EL FENÓMENO POÉTICO COMO MANIFESTACIÓN EXISTENCIAL DEL SER

2.1.1.1.1. HABITAR POÉTICAMENTE

“Pues la máxima virtud del espíritu humano consiste en procurar hacerse comprensible a sí mismo lo que en un principio le parece incomprensible.”

- *Stefan Zweig, 1940*

- *El misterio de la creación artística*

(Texto de una conferencia de Stefan Zweig pronunciada en Buenos Aires)

¿Hay lugar para lo poético en nuestros días? ¿Cuál sería el fin de tener a la poética presente en nuestra manera de habitar?

«... poéticamente habita el hombre...». Que los poetas habitan a veces poéticamente es algo que aún podríamos imaginar. Sin embargo, ¿cómo «el hombre», y esto significa: todo hombre, y siempre, puede habitar poéticamente? ¿No es todo habitar incompatible con lo poético? Nuestro habitar está acosado por la carestía de viviendas. Aunque esto no fuera así, hoy en día nuestro habitar está azuzado por el trabajo – inestable debido a la caza de ventajas y éxitos–, apresado por el sortilegio de la empresa del placer y del ocio. Pero allí donde, en el habitar de hoy queda aún espacio y se ha podido ahorrar algo de tiempo para lo poético, en el mejor de los casos, esto se realiza por medio de una ocupación con las artes y las letras, ya sean éstas escritas o emitidas (por radio o televisión). La poesía queda entonces negada como un inútil languidecer o un revolotear hacia lo irreal y es rechazada como fuga a lo idílico, o bien se la cuenta entre la literatura. A la validez de

ésta se la evalúa según los módulos de la actualidad de cada momento. Lo actual, a su vez, está producido y dirigido por los órganos que forman la opinión pública de la sociedad civilizadora. (Heidegger, 1994, pág. 163)

La pregunta por la relación entre el hombre y el habitar y en qué medida la poética está presente, se puede sintetizar en la siguiente pregunta: **¿habitamos poéticamente la cotidianidad?** Esta pregunta se puede ver reflejada en el ensayo de Heidegger, “...*Poéticamente habita el hombre...*” (1960) elaborado a partir de la reflexión de un fragmento del poema “*En el amable azul*” de Friedrich Hölderlin¹⁴:

(...) ¿Puede cuando la vida es toda fatiga, un hombre mirar hacia arriba y decir: así quiero yo ser también? Sí. Mientras la amabilidad dura aún junto al corazón, la Pura, no se mide con la mala fortuna el hombre con la divinidad. ¿Es desconocido Dios? ¿Es manifiesto como el cielo? Esto es lo que creo más bien. La medida del hombre es esto. Lleno de méritos, sin embargo poéticamente, habita el hombre en esta tierra. Pero más pura no es la sombra de la noche con las estrellas, si yo pudiera decir esto, como el hombre, que se llama una imagen de la divinidad. ¿Hay en la tierra una medida? No hay ninguna
(Heidegger, 1994, pág. 169)

La obra poética de Hölderlin es más que una expresión romántica, es más que un hito histórico en la evolución de la poesía, y más que un sentimentalismo con una sombra nostálgica del ayer, ya que la imagen poética no es un recuerdo del pasado, no es un recuerdo romántico, la imagen poética tiene un ser propio y en ese sentido se puede ver como

¹⁴ Johann Christian Friedrich Hölderlin, nace en Lauffen am Neckar, Ducado de Wurtemberg el 20 de marzo de 1770, muere en Tubinga, Reino de Wurtemberg el 7 de junio de 1843. Poeta alemán considerado uno de los máximos representantes del romanticismo. Su poesía abarca la tradición clásica y el romanticismo. La obra de Hölderlin está dotada de un alto contenido filosófico y una belleza poética de la que Heidegger se ha valido para sus reflexiones.

Hölderlin **habita la memoria**. El verdadero valor de la obra de Hölderlin radica en su belleza poética, una belleza que tiene en la función del hacer como creador que las cosas se alcen vivas ante nuestros ojos. En la obra poética lo ente sale a la luz, en el des-ocultamiento del ser en el que acontece la verdad que procede de un sentido ontológico. De este modo, la poética no termina en un ámbito literario, se extiende a todo ámbito del habitar.

El ensayo de Heidegger denota un acercamiento al entender del valor del habitar poético dentro de la cotidianidad como manifestación existencial. Al usar como punto de partida la obra poética de Hölderlin en ningún sentido supone un romanticismo, lo que hace no es otra cosa que evidenciar la relación del poeta con su mundo y su constante cuestionamiento sobre su condición humana, ya que *“el poeta habla en el umbral del ser”* (Bachelard, 1975, pág. 8)

¿Debe el hombre habitar poéticamente? ¿Es incompatible la poética, el habitar poético con la cotidianidad? ¿Qué relación guarda el habitar con la poética? ¿Puede fundamentarse un habitar poético? ¿A partir de qué? A través del desarrollo de estas preguntas trataremos de poner en evidencia la relación entre el habitar y la poética.

Previamente se mencionó que la poética no termina en el ámbito literario, y mucho menos se agota en un juego irreal de la facultad imaginaria, ya que la poética dentro de la poesía implica un comercio entre el poeta y el mundo. Este entender es el punto de partida para evidenciar la labor poética dentro del habitar, en ese sentido, abordar esta relación a través de la pregunta de si todo hombre habita o debería habitar poéticamente, implicaría desarrollar la relación habitar-poética como una relación indivisible y de co-pertenencia.

Es en el comercio con el mundo y la manifestación del ser, donde podemos empezar a plantear la relación entre poética y habitar; se podría decir que el poetizar es construir a medida que se habita, construir es poetizar, pero ¿dónde radica la esencia de este pertenecer mutuo? Uno deviene en el otro como un rasgo fundamental de la existencia humana, como relación

esencial que responde al *Dasein*. De este modo, la poética no solo es un adorno dentro de las dimensiones del habitar, no representa solo una experiencia estética; la poética en el habitar ha de expresarse en la misma forma del ser, y es en el ser poético donde habitar es habitar propiamente. Pero como advierte Heidegger (1994) no todo habitar es habitar poéticamente. Dicho esto, explica que:

(...) el poetizar es lo que antes que nada deja al habitar ser un habitar. Poetizar es propiamente dejar habitar. Ahora bien, ¿por qué medio llegamos a tener un habitáculo? Por medio del edificar. Poetizar, como dejar habitar, es un construir.

De este modo estamos ante una doble exigencia: primero pensar lo que denominamos la existencia del hombre desde la esencia del habitar; luego pensar la esencia del poetizar en tanto que dejar habitar como un construir, incluso como *el* construir por excelencia. Si buscamos la esencia de la poesía desde la perspectiva de la que acabamos de hablar, llegaremos a la esencia del habitar. (pág. 165)

Este habitar poético como producto de la manifestación del ser, como una poética, no es un objeto y menos un sustituto de este, sino que es una realidad específica en sí misma, a medida que el habitar el mundo es un poetizar en función de ser-en-el-mundo. Es a través del hacer y del lenguaje, en todas sus formas, como un medio de comunicabilidad, dialógica, transitiva y sinérgica, donde se evidencia la relación con el mundo óntico, pero aunque la relación con los objetos sea parte de este *cuidar, cultivar*, no es su fundamentación, así como construir en el sentido de edificar y todo lo que el hacer le permite no es fundamentación para un verdadero habitar; ya que estas formas tienen en su función en el fin, de este modo, no fundamentan el verdadero habitar.

El habitar poético trasciende la función misma del habitar como morar, tal como Heidegger menciona al poner en evidencia la relación entre poética y habitar a partir del *estar en la tierra*. Este énfasis que Heidegger pone en el verso de Hölderlin expresa que la realidad misma no le es indiferente, una clara relación con la experiencia del mundo a medida que el sujeto se

entiende como un sujeto encarnado que le significan las cosas, que le afectan, llevándolo a habitar la tierra:

De este modo Hölderlin no sólo preserva a lo «poético» de una mala interpretación, que es fácil que se dé, sino que, añadiendo las palabras «en esta tierra», señala propiamente la esencia del poetizar. Éste no sobrevuela la tierra ni se coloca por encima de ella para abandonarla y para flotar sobre ella. El poetizar, antes que nada pone al hombre sobre la tierra, lo lleva a ella, lo lleva al habitar. (Heidegger, 1994, pág. 167)

En ese sentido, el habitar poético no es una cosa separada del habitar y menos una ilusión, pero **¿se puede dar respuesta por la esencia del habitar poético?** El hombre se asume como una manera propia del construir; redefinir un auto-valorar, una identidad, le permite precisamente asumirse como tal. *“El poetizar y el pensar sólo se encontrarán en lo mismo si permanecen de un modo decidido en el carácter diverso de su esencia.”* (Heidegger, 1994, pág. 168) Dicho carácter diverso alude al carácter polifacético de las cosas al relacionarse entre sí, puesto que las cosas se definen en relación al otro, con ayuda de lo conocido se conoce lo desconocido; dicho esto se puede advertir una presencia de la **metáfora**, pero no como una herramienta retórica si no como una condición del *Dasein* como una forma de generar su propia definición.

Redefinir es *medir*, el medir de Heidegger radica en la pregunta por el ser, por el hombre y su condición; *“El hombre, como hombre, se ha medido ya siempre en relación con algo celeste y junto a algo celeste.”* (Heidegger, 1994, pág. 170) En ese sentido, la divinidad es una medida, ya que para el poetizar todo es sagrado:

El medir de la esencia del hombre en relación con la dimensión asignada a él como medida lleva el habitar a su esquema fundamental. El medir de la dimensión es el elemento en el que el hombre tiene su garantía, una garantía desde la cual él mora y perdura. Esta medición es lo poético del habitar. Poetizar es medir. Pero ¿qué quiere decir medir? Si tiene que ser pensado como medir, está claro que no podemos

alojar el poetizar en una representación cualquiera del medir y de la medida. (Heidegger, 1994, págs. 170-171)

La pregunta por la medida es la pregunta por el verdadero habitar, redefinirse a través del habitar conlleva asumirse como sujeto arrojado a la existencia, como sujeto encarnado al que le **significan** las cosas en cuanto *es en el mundo*, ya que la medida del habitar en cuanto mi relación con el mundo es la relación con el otro. La medida del habitar deviene en la construcción del habitar y en cuanto se construye se habita; y se habita como hombre sujeto a su condición mortal. En ese sentido, el poetizar es asumir la condición como mortal dentro del habitar.

El hombre esencia como el mortal. Se llama así porque puede morir. Poder morir quiere decir esto: ser capaz de la muerte como muerte. Sólo el hombre muere, y además continuamente, mientras permanece en esta tierra, mientras habita. Pero su habitar descansa en lo poético. La esencia de lo «poético» la ve Hölderlin en la toma-de-medida por medio de la cual se cumplimenta la medición de la esencia del hombre. (Heidegger, 1994, pág. 171)

El habitar poético puede tener su esencia en este proceso complejo, en el asumir la medida dentro del habitar como la definición a través de lo inefable; lo desconocido que se hace conocido en la *medida*. Heidegger se pregunta por la medida con la que el hombre ha de habitar, y su respuesta radica en una condición de pertenencia que Hölderlin expresa en sus versos, la esencia del habitar poético como la medida en la que el hombre habita, el medir se convierte en poetizar en cuanto a mortal. De este modo, puede verse la correspondencia, la co-pertenencia; el habitar se pertenece con la poética.

Habitar lo *inefable*, podría decirse que es la medida del habitar poético, es en ese carácter inefable lo que hace al habitar un habitar poético. Y lo inefable se presenta, se vale de lo conocido, pero nunca termina de revelarse, *es y no es, y a la vez es como*. Es en esta condición que la poética se nos presenta y se nos oculta al mismo tiempo, generando una *imagen*, en la que la **imaginación** toma cabida (al ser corpórea y empática) como

parte de un fenómeno que toma lo experimentado del *ser en el mundo* y la confronta con lo inefable para acercarse a la realidad de lo poético, para brindar un atisbo de la esencia del poetizar.

Por esto las imágenes poéticas son imaginaciones (Ein-Bildungen), en un sentido especial: no meras fantasías e ilusiones sino imaginaciones (resultado de meter algo en imágenes), incrustaciones en las que se puede avistar lo extraño en el aspecto de lo familiar. El decir poético de las imágenes coliga en Uno claridad y resonancia de los fenómenos del cielo junto con la oscuridad y el silencio de lo extraño. (Heidegger, 1994, pág. 175)

Heidegger menciona que el poetizar debe mantenerse en el *misterio*, ya que si el poetizar se revelara como una cosa que la razón pudiera alcanzar, la medida del habitar poético ya no sería la *divinidad*, caería en un medir cuantificable, y el habitar es precisamente lo contrario. El habitar únicamente acontece cuando el poetizar se realiza y despliega su *esencia*, y es en la manifestación de la esencia del poetizar que el habitar poético es el *construir primigenio*. El poetizar deja llegar el habitar del hombre antes que nada a su esencia, de este modo, el poetizar es el originario dejar habitar.

Quizá a esta altura podríamos preguntarnos tanto como Heidegger si **habitamos poéticamente**. Sabemos que no se habita únicamente en el construir en el sentido de edificar, aunque parece ser que es el único habitar que se conoce en la cotidianidad. El habitar poético en cuanto a la construcción de la medida poética es un habitar no siempre alcanzado, y parece ser que también es una condición del propio habitar poético tanto como su carácter inefable. Heidegger (1994) se pregunta por el cuándo y cuánto del poetizar, en función de estas preguntas trata de responderse por el habitar poético. Para dicha labor se vale de los versos de Hölderlin:

«Mientras la amabilidad dura aún junto al corazón, la Pura...»
Hölderlin, en un giro que a él le gusta usar, dice «junto al corazón», no «en el corazón»; «junto al corazón», es decir, llegada (venida a ponerse

junto a) cabe la esencia morante del hombre, como interpelación de la medida al corazón, de tal modo que éste se vuelva a la medida.

Mientras dura este advenimiento de la gracia, mientras ocurre esto, logra el hombre medirse con la divinidad. Si este medir acaece propiamente, entonces el hombre poetiza desde la esencia de lo poético. Si acaece propiamente lo poético, entonces el hombre mora poéticamente sobre esta tierra; entonces, como dice Hölderlin en su último poema, «la vida del hombre» es una «vida que habita»

La visión

*Cuando a la lejanía se va la vida, habitando, de los hombres,
Donde en dirección a la lejanía resplandece el tiempo de los
sarmientos,
Está también la vacía campiña de verano,
El bosque aparece en su imagen oscura.
Que la Naturaleza complete la imagen de los tiempos,
Que se demore, que ellos pasen deslizándose veloces,
Es por su perfección; la cumbre de los cielos brilla
Entonces para los hombres, como las flores coronan los árboles.*
(pág. 178)

Al concluir Heidegger sus reflexiones sobre el habitar poético lo hace a través de otro poema de Hölderlin, esta forma de entender el habitar poético radica en el misterio de lo inefable de lo que la metáfora origina dentro del habitar como la medida de lo desconocido en cuanto a la divinidad como lo que el medir reconoce a sí mismo en cuanto habitar. Si el poetizar es la capacidad fundamental del habitar humano, todo hombre es capaz de poetizar en cuanto tome la actitud de tomar a lo poético con seriedad y en cuanto se asuma dentro de la esencia del poetizar, es decir, en cuanto se apropie de su condición mortal y habite lo inefable. De este modo, acontecerá el *habitar humano*, el habitar poético.

Dicho lo anterior, el acontecer del habitar poético se podría asociar a la libertad del hombre como la *voluntad del ser*¹⁵, es el hombre —en cuanto se concibe como un ser finito— que abre la posibilidad de ser *algo más* a lo que es, escapa de la fatiga para abrirse a un cambio, un cambio ligado a lo extra-ordinario, al punto de inflexión que puede llegar a experimentar el hombre en su relación con el mundo a partir de una perspectiva distinta, donde lo que acontece de manera convencional, se manifiesta pero de una manera transformada y construida. Ello se debe a una situación en particular: el hombre se mide con una medida distinta a la suya, se mide con la *divinidad*.

Sólo en la zona de la mera fatiga se esfuerza el hombre por tener «méritos». Allí se los procura en gran cantidad. Pero al mismo tiempo al hombre le está permitido, en esta zona, desde ella, a través de ella, mirar hacia arriba, a los celestes. (Heidegger, 1994, pág. 169)

En la presente cita se puede resaltar la *voluntad del ser* a partir de la “*Sólo en la zona de la mera fatiga se esfuerza el hombre por tener «méritos».*” específicamente en los términos “*desde ella, a través de ella*”, dicha frase expresa la idea que es justamente desde el hombre que un acontecimiento extraordinario se manifieste, lo que conlleva a reconocer su voluntad consciente, entendiendo que la conciencia no se funda únicamente en el cerebro, sino en la totalidad del complejo experiencial del hombre que implica la participación conjunta de la mente, el cuerpo y el mundo. (Pallasmaa, 2016). De allí que se pueda entablar la proximidad de la experiencia del sujeto encarnado en relación con el sujeto existencial, la conciencia de la existencia brinda la comprensión sobre como el hombre concibe la realidad y el mundo no sólo desde una perspectiva racional, sino también emocional, y en esa relación el cuerpo está involucrado como *expresión encarnada* (el medio para unir el mundo exterior con el medio interior).

¹⁵ Paul Ricoeur hace una aproximación sobre la voluntad del ser en su libro LO VOLUNTARIO Y LO INVOLUNTARIO, allí sostiene que: "Todo me es dado y ese don consiste en lo siguiente: en que soy una libertad plena hasta en la acogida de ese don. Pero la paradoja de la libertad y la Trascendencia sólo se sostiene como misterio que la poética tiene por tarea conjurar"

Del mismo modo, el “alzar la vista” para Heidegger es un abrirse a un claro en función de una medida distinta, es una mirada que se despeja desde la postura del hombre como mortal para permitir la manifestación del ser; el medirse con la divinidad es ser consciente de la condición mortal del hombre para *habitar sobre la tierra*.

Por otra parte, es necesario resaltar la idea de la *cuaternidad* presente en la reflexión que realiza Heidegger sobre la obra poética de Hölderlin, este *habitar sobre la tierra* sería el nexo para complementar la comprensión del habitar poético desde la *cuaternidad*, puesto que para Heidegger (2015) mantenerla en su esencia es un rasgo fundamental del habitar, de este modo, sostiene:

Pero «sobre la tierra» significa ya «debajo del cielo». Ambos fenómenos *también* significan «permanecer ante los divinos» e implican un «pertenecer a la comunidad de los hombres». Tierra y cielo, los divinos y los mortales, son una cosa sola a partir de una unidad *originaria*.

[...]

Esta simplicidad de los cuatro la llamamos la cuaternidad. Los mortales están en la cuaternidad en cuanto habitando. Pero el rasgo fundamental del habitar es el preservar y el tener cuidado. Los mortales habitan en el modo de preservar la cuaternidad en su esencia. Este preservar y cuidar que habita es, pues, cuádruple. (págs. 21-23)

Heidegger expone y resalta los elementos de la cuaternidad –*cielo, tierra, divinos y mortales*– como aquellas entidades presentes en la naturaleza que coexisten de manera unitaria, armoniosa y equilibrada, una idea totalmente alejada a la muy común y convencional concepción de subordinar la naturaleza al beneficio del hombre. Es importante meditar esta reflexión para entender el porqué del preservar la esencia de esta cuadratura que se encuentra sustentada tanto en la obra de Heidegger como también en el quehacer poético de Hölderlin, puesto que la cuadratura en su rasgo de correspondencia mutua representa una oportunidad para habitar sobre la tierra.

Si bien la *cuaternidad* no se encuentra explícita en la obra poética de Hölderlin, se ha de identificar en el desarrollo de su obra poética, la presencia de sus elementos fundados particularmente en la naturaleza, dotándola de un carácter primigenio frente a los dioses y por consiguiente frente a los mortales. En ese sentido, entender la concepción que se tiene sobre la naturaleza, lo divino y el ser mortal podría brindarnos una respuesta por el sentido de preservar la cuaternidad.



Figura 47

Habitar la Condición Humana



Nota. Habitar antes del construir. *Allegorie der Güte, Alegoria de Dios* [fotografía], por Richard Peter, 1945, tomado de, *Construir Habitar Pensar*, (p.8), Martin Heidegger, 2015, La Oficina Ediciones.

SOBRE HÖLDERLIN Y LA CUATERNIDAD

Para Hölderlin la naturaleza sería la génesis vivificante de todo acontecimiento, precisándola, inclusive como antecesora a los divinos, pues entiende que su manifestación llegaría a darse por medio de la creación, de este modo, se puede concebir que de ella emergen los dioses. Esta concepción de la naturaleza estará presente de manera transversal en su obra poética. Uno de sus poemas “*A la Naturaleza*” refleja el afecto y el lazo que mantenía el poeta alemán con la tan viva y fiel naturaleza:

(...)

*En tiempos en que mi corazón aún se volvía hacia el cielo,
como si pudiera oír esta voz mía,
cuando los astros eran para mí hermanos,
y en la primavera sonaba la voz melodiosa de Dios;
cuando bastaba con que una brisa recorriese los bosques,
para que en mi silenciosa emoción
se despertara tu espíritu, espíritu de júbilo,
¡oh!, aquello era la edad de oro.*

(...)(Hölderlin, 1995, pág. 45)

El respeto, el afecto, la melancolía con la que se refiere Hölderlin a la naturaleza supera la tan común concepción que se le atribuye, reducirla como una fuente de recursos para la explotación y el dominio del hombre. La inquietud de Hölderlin por presentar un escenario nostálgico sería con la finalidad de encontrar en ella una posibilidad de retornar a un habitar en la naturaleza, pues creía que en algún momento este acontecimiento de armonía y equilibrio, de convivir en la naturaleza, llegó a concretarse en la *edad de oro*.

El tiempo pasado en el que se expresa este poema no sería más que el reflejo de esta inquietud; una nostalgia y esperanza por retornar a lo que él considera un auténtico habitar, es decir un habitar poético. La inquietud de Hölderlin por el carácter de la relación que establece el hombre con la naturaleza se podría fundar aun antes en un hecho histórico que marcó un antes y un después: *la huida de los dioses*. Para Hölderlin este acontecimiento

condiciona el sentido del hombre sobre la tierra, un sentido perdido del habitar pues los dioses ya no se encuentran más en la tierra, así exclama:

*(...) Ya no puedo invocar a los inmortales,
imágenes divinas
que antes se veían en la vieja tierra.
Pero cuando mi corazón gime de amor
con vosotros –oh fuentes de mi patria-,
¿cuál es entonces el deseo
de su santa congoja?
Pues el país entero espera,
y un cielo bajo, que pesa sobre todos,
como en los días que oprime un bochorno,
nos cubre –oh nostálgicas-
de sombras y presentimientos.
Aun cuando esté lleno de promesas
me parece que oculta una amenaza,
mas yo le seguiré siendo fiel
y mi alma no huirá más hacia vosotros,
por más que os ame, dioses del pasado.
Pues volver a ver
tal como antes era vuestro bello rostro,
puede serme fatal. Y además,
apenas se debe despertar a los muertos (...)*

La preocupación de Hölderlin por la huida de los dioses refleja el tiempo que se vive en su ausencia: es oscuro, sin sentido, y piensa pues que hay, también, un olvido del ser. No obstante, se mantiene expectante a su regreso, pues considera que, en aquella *edad de Oro*, la antigua Grecia, mortales convivían con los dioses, existía una armonía en tanto que se dejaba en libertad el ser de las cosas y una experiencia vivificante de la naturaleza influía considerablemente en el sentido del hombre.

Lo vivificante y lo libre podrían ser para Hölderlin las fuerzas para partir hacia una nueva búsqueda del ser, donde lo vivo será crucial para dotar de sentido al hombre y en el acto en el que convergen los elementos de la

cuaternidad, en cuanto unidad, posibilitarían la manifestación ontológica. Estas fuerzas serían a la vez una comunión con el poetizar, puesto que para Hölderlin el poetizar mismo es ligar al hombre con su sentido; lo vivificante dona de sentido al hombre. De esta manera, habitar poéticamente es, también, habitar con la cuaternidad, habitar es preservar su esencia, pero **¿cómo?** En *Construir, habitar, pensar (2015)* Heidegger explica de manera concisa como es que se da este habitar en la cuaternidad preservando su esencia:

Los mortales habitan en la medida en que salvan la tierra –entendiendo la palabra *retten* [salvar, rescatar] en el sentido antiguo que todavía conocía Lessing. Salvar no significa solo escapar a un peligro. Salvar significa en realidad: liberar o poner en libertad algo en su esencia propia. Salvar la tierra es más que sacar provecho de ella o, incluso peor, desgastarla. Salvar la tierra no equivale a dominarla y subyugarla. Esto nos coloca solo a un paso de la explotación sin límites.

Los mortales habitan en la medida en que acogen el cielo como cielo. Ellos permiten que el sol y la luna mantengan su curso, que las estrellas sigan su trayectoria, que las estaciones respeten su bendición y sus inclemencias. Ellos tampoco convierten la noche en día ni el día en una carrera sin reposo.

Los mortales habitan en la medida en que esperan a los divinos como divinos. Esperando lo inesperado van al encuentro de los divinos. Los mortales esperan las señales de su llegada sin desconocer los signos de su ausencia. No construyen para sí sus propios dioses, ni practican el culto a los ídolos. En la desgracia, ellos esperan todavía la salvación que se les ha quitado.

Los mortales habitan en la medida en que dirigen su esencia propia –el ser capaces de la muerte como muerte– al uso y a la práctica de esta capacidad con el fin de que sea una buena muerte. Conducir a los mortales en la esencia de la muerte no significa en ningún caso poner como meta la muerte en cuanto una nada vacía. Tampoco quiere decir oscurecer el habitar por medio de una mirada obcecadamente clavada en el fin.

En el salvar la tierra, en el acoger el cielo, en el esperar a los divinos y en el conducir de los mortales acontece el habitar como la cuádruple preservación de la cuaternidad. (...) (págs. 23-25)

Salvar, acoger, esperar y conducir, son términos que nos brindan una idea del carácter poético de la relación que establece el hombre con su mundo a partir de preservar la esencia de la cuaternidad. Heidegger plantea que preservar la cuaternidad es el rasgo fundamental del habitar, es dejar a algo en su esencia, entendiendo la correspondencia de la cuaternidad, en el que cada elemento no actúa de manera dominante o subordinada a los demás, sino que, en una co-pertenencia, los cuatro se coligan, se pertenecen mutuamente alejando así el hecho de presentarse aisladamente.

Con base en lo anterior, se puede plantear que el habitar se manifiesta en el poetizar, se manifiesta en cuanto se está en el mundo. *Estar en el mundo* implica desde un inicio que el hombre no es el único ente que está *sobre la tierra*, tiene una existencia compartida en cuanto mortal con los divinos, con la tierra y con el cielo, en sí con la naturaleza. Por ello es trascendental este convivir con la cuaternidad, puesto que Hölderlin y Heidegger encuentran en esa relación de habitar, custodiando la cuaternidad, un valor que permitía a los hombres desenvolverse como un sujeto en lo divino.

Figura 48

Friedrich Hölderline



Nota. Johann Christian Friedrich Hölderlin, retrato en pastel por Franz Karl Hiemer, 1792, tomado de, Hölderlin Gesellschaft, (www.hoelderlin-gesellschaft.de/website/de/friedrich-hoelderlin).

2.1.1.2. LA MANIFESTACIÓN POÉTICA DEL HACER CREADOR

2.1.1.2.1. POÉTICA, ARTE Y ESENCIA

“No tengo yo noticias de deleite y satisfacción más grandes que reconocer que también le es dado al hombre crear valores imperecederos, y que eternamente quedamos unidos al Eterno mediante nuestro esfuerzo supremo en la tierra: mediante el arte.”

Stefan Zweig, 1940

- *El misterio de la creación artística.*

(Texto de una conferencia de Stefan Zweig pronunciada en Buenos Aires)

En el apartado anterior se puso en evidencia la relación entre la poética y el habitar como una pertenencia mutua, el habitar poético acontece cuando uno es en el otro y en sí mismo a la vez, es decir, el habitar únicamente acontece cuando el poetizar se realiza y despliega su *esencia*. La pregunta por la esencia proporciona un punto de partida para la comprensión de los fenómenos; lo que acontece, como un fundamento que tiene que ver con el carácter del *origen*, un horizonte no del sentido si no de la esencia como menciona Heidegger. La esencia del poetizar se ve reflejada en un carácter inefable, lo inefable como la medida del habitar poético. Lo inefable se presenta, se vale de lo conocido, pero nunca termina de revelarse. Es en esta condición que la poética se nos presenta y se nos oculta al mismo tiempo. Cabe preguntarse **¿bajo qué manifestaciones de la apropiación de la esencia del habitar poético somos sujetos de *comercio*? ¿Cómo expresar la medida de lo poético? ¿Cómo expresar la esencia del habitar poético? ¿Cómo se expresa lo inefable?** La pregunta por el cómo, el *cuándo* y el *cuánto* del poetizar, en función de la esencia, es una tarea que ha de mediar en el ámbito de la fenomenología. En el apartado anterior, con ayuda de Heidegger se pudo evidenciar la relación entre

poética y habitar. Heidegger se vale del poetizar de Hölderlin expresado en su poesía para generar un puente que nos ayuda a comprender la manifestación poética.

Es a través del *poeta*, el creador, y su obra que la pregunta por el cuándo y cuánto del poetizar (en función de la esencia) nos puede brindar un entendimiento del fenómeno poético y la manifestación de los modos del habitar poético. El poeta debe ser entendido como un agente creador que pone la *medida* de lo divino en la tierra a través de un comercio con el mundo expresado en su obra. De este modo, se puede proponer a “*el arte*” como una acción creadora que pone en manifiesto el poetizar a través de su esencia como *poiesis*, puesto que producto y producción son creación.

¿Por qué preguntarnos por la esencia, por el origen de la obra arte?

¿Qué relación guarda con la poética? Poder evidenciar la condición poética a través del arte nos proporcionara una perspectiva de lo poético en la acción creadora para entender la esencia de este acontecer dentro del habitar. La relación hombre-mundo se puede ver a través del arte, lo que conlleva una fenomenología de la relación creadora entre el poeta y la obra, ya que como menciona Bachelard citando a Jan Hendrik van der Berg: “*Los poetas y los pintores son fenomenólogos natos.*” Dicho esto

¿el arte sigue siendo un modo esencial en el que acontece la verdad?

Heidegger nos puede brindar un acercamiento a este fenómeno a partir de *El origen de la obra de arte* (2016):

La pregunta por el origen de la obra de arte pregunta por la fuente de su esencia. Según la representación habitual, la obra surge a partir de la actividad del artista y por medio de ella. Pero ¿por medio de qué y a partir de dónde es el artista aquello que es? Gracias a la obra; en efecto, decir que una obra hace al artista significa que si el artista destaca como maestro en su arte es únicamente gracias a la obra. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos sostiene tampoco al otro por separado. El artista y la obra *son*, cada uno en sí mismo y también recíprocamente, por medio de un tercero que en definitiva acaba siendo lo primero de

todo, puesto que es justamente aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte. (pág. 19)

Heidegger plantea una relación indivisible dejando ver que para la manifestación del hacer creador siempre media una relación recíproca, una radica en el otro, artista y obra, todo a través del arte, el uno es gracias al otro y en sí mismo. Se puede ver que el arte es más que una palabra que engloba un fenómeno, es una condición superlativa de la relación artista-obra. Dicho lo anterior **¿cuál es la pregunta por el arte?** Como menciona Heidegger *¿dónde y cómo hay arte?* Heidegger plantea un norte al tomar la obra de arte como el punto tangible donde poder iniciar la interpelación por el arte. Tomar la obra de arte como punto de referencia proporciona las bases para “*acercarnos al secreto de su creación*” (Zweig), es decir, que desde su *realidad efectiva* se puede trazar un camino para la comprensión del *cómo* (*el cuándo* y *el cuánto*) del arte. La materialización de la creación a través de la obra de arte nos brinda una aproximación *terrenal* de dicho fenómeno inefable. De este modo, lo inefable *llega* a nosotros a través de la obra. Este punto de partida genera la siguiente interrogante: **¿que confiere a un objeto la denominación de arte?** de modo que volvemos a la pregunta por el arte. Heidegger propone repensar este círculo vicioso al preguntarse por la *esencia* de la obra de arte, puesto que pasar de los aspectos generales a lo esencial remite una búsqueda crítica por el origen.

La obra de arte se presenta de manera natural como las demás cosas, la condición material y formal están presente en cada una de las obras de arte, todas las obras poseen ese carácter de cosa que no se puede pasar por alto, el carácter de cosa es inherente a la obra de arte, incluso se podría decir que la obra de arte está en la cosa (Heidegger), pero **¿que las diferencia de las demás cosas más allá de su condición material y formal en común? ¿Que poseen que los hace arte?**

Es verdad que la obra de arte es una cosa acabada, pero nos dice algo más que la mera cosa: *ἄλλο ἀγορεύει*. La obra nos da a conocer de forma manifiesta otro asunto, nos revela algo distinto: es alegoría. Además de ser una cosa acabada, la obra de arte también lleva algo más

consigo. Llevar algo más consigo es lo que en griego se dice $\sigma\upsilon\mu\beta\acute{\alpha}\lambda\lambda\epsilon\iota\nu$. La obra es símbolo. (Heidegger, 2016, págs. 23-25).

Si bien la significación de las características de la cosa se estructura en función de lo que se experimenta de ellas, es la alegoría como la representación de esta significación la que pone en evidencia ese *algo más* que la obra de arte expresa, puesto que guarda un valor que establece una relación de identidad con la realidad. La traslación de valor sobre las cosas es posible gracias al símbolo que evoca de manera abstracta dicha experiencia, pero **¿la alegoría y el símbolo sobre la cosa expresan la verdadera esencia de la obra de arte?** Heidegger propone una revisión del carácter cósmico de la cosa para evidenciar la correspondencia de lo cósmico con respecto a la esencia de la obra de arte, de este modo, plantea que:

Queremos dar con la realidad inmediata y plena de la obra de arte, pues solo de esta manera encontraremos también en ella el verdadero arte. Por lo tanto, debemos comenzar por contemplar el carácter de cosa de la obra. Para ello será preciso saber con suficiente claridad qué es una cosa. Solo entonces se podrá decir si la obra de arte es una cosa, pero una cosa que encierra algo más, es decir, solo entonces se podrá decidir si la obra es en el fondo eso otro y en ningún caso una cosa. (Heidegger, 2016, pág. 25)

2.1.1.2.2. LA COSA Y LA OBRA

Para responder a la pregunta de **cómo es que una cosa se puede considerar arte en su condición de cosa**, hay que remitirnos a la cosa. Heidegger menciona que todas las obras tiene un carácter *cósico*. Para entender el sentido y el papel que juega la cosa en el arte, Heidegger desarrolla el concepto de *ser-cosa*. Las cosas en sí y las cosas que aparecen, todo ente que es de alguna manera se nombra en filosofía como *cosa* (Heidegger). Esto quiere decir que todo lo conocido, objeto, animal, idea, la *muerte* son una cosa, incluso dios sería una cosa, puesto que son algo en sí.

Según este significado también la obra de arte es una cosa en la medida en que, de alguna manera, es algo ente. Pero, a primera vista, parece que este concepto de cosa no nos ayuda nada en nuestra pretensión de delimitar lo ente que es a la manera de la cosa frente a lo ente que es a la manera de la obra. (Heidegger, 2016, pág. 27)

Plantear cual es la diferencia entre lo ente cosa y lo ente obra puede brindar el marco en que las características de lo ente obra se pueden evidenciar, es decir, en qué medida son *algo más*.

Las cosas se expresan y se distinguen a partir de sus características propias; sin embargo, lo propio de cada cosa, a pesar de brindarles una distinción sobre otras cosas, las caracteriza. La cosa no solo es la suma de sus partes, sino que las entendemos en su esencia como totalidad, como unidad.

Entonces, se está hablando del núcleo de las cosas. Parece que los griegos llamaron a esto τὸ ὑποκείμενον. Y, claro está, ese carácter nuclear de las cosas era, para ellos, lo que en el fondo y siempre subyacía. Por su parte, las características se llaman τὰ συμβεβηκότα, es decir, aquello que ya siempre va ligado a lo que subyace en cada caso y que aparece con él. (Heidegger, 2016, pág. 29)

¿Esa cualidad de las cosas que consiste en tener un *núcleo* denota una verdad sobre la obra? La forma de entender a la cosa a partir de sus propiedades y la cosa en su totalidad procede de un modo natural e

intuitivo de preguntarse sobre la cosa, ya que la descripción de la cosa está basada en la experiencia. Estamos sujetos a la experiencia de ellas en su condición de *cosa*, percibimos las cosas y las interpretamos más allá de tener un carácter objetivo y cuantificable. De modo que, la expresión de lo que la cosa *es*, se basa en la comunicación sobre ésta a través del lenguaje. Dicho lo anterior, es válido preguntarse:

(...) si la estructura de la oración simple (la cópula de sujeto y predicado) es el reflejo de la estructura de la cosa (de la reunión de la substancia con los accidentes). ¿O será que tal representación de la estructura de la cosa se ha diseñado según la estructura de la oración” (Heidegger, 2016, pág. 31)

Es decir, si el lenguaje como herramienta de comunicación de lo experimentado expresa realmente la verdad de la cosa. Heidegger (2016I) menciona que:

En el fondo, ni la estructura de la oración da la medida para diseñar la estructura de la cosa ni esta se refleja simplemente en aquella. Ambas, la estructura de la oración y la de la cosa, tienen su origen en una fuente común más originaria, tanto desde el punto de vista de su género como de su posible relación recíproca. En todo caso, la primera interpretación citada de la coseidad de la cosa (la cosa como portadora de sus características), no es tan natural como aparenta a pesar de ser tan habitual. Seguramente, lo que nos parece tan natural, es solo lo habitual de un largo hábito que se ha olvidado de lo inhabitual de donde surgió en su día. Sin embargo, eso inhabitual causó en otros tiempos la sorpresa de los hombres y condujo el pensar al asombro. (pág. 33)

La concepción de cosa como portadora de sus características no vale solo para la mera cosa propiamente dicha, sino para cualquier ente. Esta concepción genérica y habitual relacionada a un dominio general que presenta un carácter logofonocéntrico, donde el lenguaje y el uso de la razón han construido un entendimiento de las cosas que nunca podrán delimitar a lo ente que es cosa frente a lo ente que no es cosa, es decir, que no es capaz de captar la cosa en su esencia (Heidegger). Tampoco se

podría llegar a determinar el carácter de la cosa si la reducimos a una percepción, desde los sentidos y las sensaciones propiamente como un *cúmulo* de sensaciones. De modo que la estructura originaria de las cosas es más que la suma de meros estímulos, el carácter de la cosa no radica solamente en lo percibido ni en lo comunicado.

En el concepto de cosa recién citado no se encierra tanto un atropello a la cosa como un intento desmesurado de llevar la cosa al ámbito de mayor inmediatez posible respecto a nosotros. Pero una cosa jamás llegará hasta allí mientras le asignemos como su carácter de cosa lo que hemos percibido a través de las sensaciones. Mientras que la primera interpretación de la cosa la mantiene a una excesiva distancia de nosotros, la segunda nos la aproxima demasiado. En ambas interpretaciones la cosa desaparece. Por eso, hay que evitar las exageraciones en ambos casos. Hay que dejar que la propia cosa repose en sí misma. Hay que tomarla tal como se presenta, con su propia consistencia. Esto es lo que parece lograr la tercera interpretación, que es tan antigua como las dos ya citadas. (Heidegger, 2016, pág. 37)

Si la percepción de la cosa y la descripción de sus propiedades no nos remiten a su esencia, **¿cuál es el camino para no reducir el carácter de la cosa a una mera suma de estímulos y menos a una indeterminación conceptual en cuanto a su definición? ¿el lenguaje es la única forma de expresar y captar las cosas? ¿qué son las cosas? ¿desde qué otras estructuras o lenguajes se presentan para conocerlas, para conocer su esencia?**

Heidegger menciona que la materialización de la cosa le proporciona la consistencia y la provocación de sensaciones a partir de sus propiedades. Dichas propiedades son producto de la relación materia y forma, y es que la forma es un aspecto inherente a la materia. De este modo: *“La síntesis de materia y forma nos aporta finalmente el concepto de cosa que se adecua igualmente a las cosas de la naturaleza y a las cosas del uso.”* (Heidegger, 2016, pág. 37) Heidegger (2016) propone dudar de esta propuesta conceptual, puesto que:

La diferenciación entre materia y forma es el esquema conceptual por antonomasia para toda estética y teoría del arte bajo cualquiera de sus modalidades. Pero este hecho irrefutable no demuestra ni que la diferenciación entre materia y forma esté suficientemente fundamentada ni que pertenezca originariamente al ámbito del arte y de la obra de arte. (págs. 37-39)

La relación materia y forma según Heidegger termina siendo una relación que no es exclusiva al arte, pero que en su definición misma, como manifestación, se avista un camino para la conformación de la obra de arte. De este modo, Heidegger (2016) se pregunta: “¿Dónde tiene el entramado *materia-forma* su origen, en el carácter de cosa de la cosa o en el carácter de obra de la obra de arte?” (pág. 39)

Todas las cosas se caracterizan por estar contenidas en una forma y por presentar una determinada cantidad de materia, estas se pueden presentar en múltiples combinaciones. Dichas combinaciones de materia y forma del que deriva la utilidad y viceversa se presenta como una relación recíproca, es decir, que la utilidad puede generar determinadas combinaciones de materia y forma, posibilidades que representa el aspecto de la medida de la cosa en términos cuantitativos y cualitativos. Cabe resaltar que:

La utilidad es ese rasgo fundamental desde el que estos entes nos contemplan, esto es, irrumpen ante nuestra vista, se presentan y, así, son entes. Sobre esta utilidad se basan tanto la conformación como la elección de materia que viene dada previamente con ella y, por lo tanto, el reino en el que domina el entramado de materia y forma. Los entes sometidos a tal dominio son siempre producto de una elaboración. El producto se elabora en tanto que utensilio para algo. Por lo tanto, materia y forma habitan, como determinaciones de lo ente, en la esencia del utensilio. Este nombre nombra lo confeccionado expresamente para su uso y aprovechamiento. Materia y forma no son en ningún modo determinaciones originarias de la coseidad de la mera cosa. (Heidegger, 2016, pág. 41)

Se puede ver que el carácter de utensilio está relacionado a la obra de arte en la medida que es una cosa creada por el hombre, pero también se separa de esta al no poseer la autosuficiencia de la que se vale la obra de arte para presentarse.

Y, así, si bien el utensilio es cosa a medias, porque se halla determinado por la coseidad, también es más: es al mismo tiempo obra de arte a medias; pero también es menos, porque carece de la autosuficiencia de la obra de arte. El utensilio ocupa una característica posición intermedia entre la cosa y la obra, suponiendo que nos esté permitido entrar en semejantes cálculos. (Heidegger, 2016, pág. 41)

El carácter de utilidad y de cosa elaborada plantea una manera de diferenciación con la obra de arte, al tomar la forma y materia como aspectos determinantes para el ser-utensilio se pone en evidencia un entendimiento que no nos remite a la esencia de la obra de arte, puesto que *“Los tres modos citados de determinación de la coseidad conciben a la cosa como una portadora de características, como la unidad de una multiplicidad de sensaciones, como materia conformada.”* (Heidegger, 2016, pág. 45)

Aunque el carácter utensilio no nos remita directamente a la esencia de la obra de arte Heidegger propone tomar su cercanía como elemento intermedio entre la cosa y la obra de arte, puesto que su creación depende del hombre. De este modo, el acercamiento al carácter de *utensilio del utensilio* tal vez proporcione alguna pista sobre el carácter de cosa de la cosa y el carácter de obra de la obra. Esta oportunidad de acercarnos a la obra de arte no debe caer en un “atropello conceptual” y convertir a la cosa y a la obra en modalidades de utensilio. Para evitar este atropello de las interpretaciones habituales, Heidegger propone describir un utensilio prescindiendo de cualquier teoría filosófica.

Al mencionar que hay que prescindir de toda teoría filosófica, Heidegger propone dejar de lado los conceptos dominantes que nos alejan del carácter de obra de la obra, pero sobre todo nos alejan del ser de cualquier clase de ente. Por el contrario, propone tomar como punto de partida la experiencia

directa de la obra, es decir, dejar que se nos presente en sí misma, dejar *ser* al ente como *es*. Este proceder es el que le permite preguntarse sobre la cosa para generar una descripción posterior que trate de acercarnos al carácter de utensilio.

Para la descripción del utensilio, Heidegger (2016) propone tomar como referencia gráfica un par de botas representadas en un cuadro de Vincent van Gogh. A continuación se cita la descripción completa de las botas de Van Gogh con el fin de evidenciar las intenciones de Heidegger:

Todo el mundo sabe en qué consiste un zapato. A no ser que se trate de unos zuecos o de unas zapatillas de esparto, un zapato tiene siempre una suela y un empeine de cuero unidos mediante un cosido y unos clavos. Este tipo de utensilio sirve para calzar los pies. Dependiendo del fin al que van a ser destinados, para trabajar en el campo o para bailar, variarán tanto la materia como la forma de los zapatos.

Estos datos, perfectamente correctos, no hacen sino ilustrar algo que ya sabemos. El ser-utensilio del utensilio reside en su utilidad. Pero ¿qué decir de esta? ¿Capta ya la utilidad el carácter de utensilio del utensilio? Para que esto ocurra ¿acaso no tenemos que detenernos a considerar el utensilio dotado de utilidad en el momento en que está siendo usado para algo? Pues bien, las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y solo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante su trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente. La labradora se sostiene sobre sus botas y anda con ellas. Así es como dichas botas sirven realmente para algo. Es en este proceso de utilización del utensilio cuando debemos toparnos verdaderamente con el carácter de utensilio.

Por el contrario, mientras solo nos representemos un par de botas en general o mientras nos limitemos a ver en el cuadro un simple par de zapatos vacíos y no utilizados, nunca llegaremos a saber lo que es de verdad el ser-utensilio del utensilio. La tela de Van Gogh no nos permite ni siquiera afirmar cuál es el lugar en el que se encuentran los

zapatos. En torno a las botas de labranza no se observa nada que pueda indicarnos el lugar al que pertenecen o su destino, sino un mero espacio indefinido. Ni siquiera aparece pegado a las botas algún resto de la tierra del campo o del camino de labor que pudiera darnos alguna pista acerca de su finalidad. Un par de botas de campesino y nada más. Y sin embargo...

En la oscura boca del gastado interior del utensilio zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la *tierra* y se encuentra a resguardo en el *mundo* de la labradora. Es esa pertenencia resguardada la que genera las condiciones para que el utensilio llegue a reposar en sí mismo. (págs. 49-53)

La descripción elaborada, de carácter fenomenológico, pone en evidencia el *des-ocultamiento* del utensilio desde su realidad efectiva, desde su contingencia. Heidegger nos presenta las botas de una manera abierta, se nos describen unas botas que se presentan en sí misma. Este proceder es una actitud para no caer en definiciones que doten de un carácter cerrado el fenómeno presentado, sino más bien una forma abierta de acercarnos a las cosas, incluso dotarlas de ambigüedad en cuanto a su definición.

La carga que lleva consigo el uso de las botas queda impregnada en la obra, esta carga que solo se adquiere en el momento de ser usada puede verse en el cuadro, la representación de esas cualidades presentan la

realidad del día a día de su uso. De este modo, se puede decir que en la condición de uso del ser utensilio *reposa en sí mismo*:

(...) las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y solo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante su trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente. (Heidegger, 2016, pág. 53)

El ser bota en utensilio se vale de una relación, pero incluso si la presencia de las botas pasan desapercibidas, las botas *son*, puesto que cumplen su función en la medida que son usadas. Esta forma de ser en cuanto haya una relación con otro, es lo que se denomina razón de ser. Dicho esto, puede verse como en el proceso de ser usado del utensilio acontece el carácter de utensilio; cuando acontece su uso. El reposar en sí mismo es dejar ser y todo acontece de manera tan natural que es posible decir que la relación con la otredad es relación de *fiabilidad*.

Es cierto que el ser-utensilio del utensilio reside en su utilidad, pero a su vez esta reside en la plenitud de un modo de ser esencial del utensilio. Lo llamamos su fiabilidad (...) la fiabilidad del utensilio la que le procura a este mundo sencillez su carácter de refugio y la que le garantiza a la tierra la libertad de su constante afluencia. (Heidegger, 2016, pág. 53)

El utensilio singular se usa y consume, pero al mismo tiempo también el propio uso cae en el desgaste, pierde sus perfiles y se torna corriente. Así es como el ser-utensilio se vacía, se rebaja hasta convertirse en un mero utensilio. Este vaciamiento del ser-utensilio es la pérdida progresiva de la fiabilidad. Pero esta desaparición, a la que las cosas del uso deben luego su aburrida e insolente vulgaridad, es solo un testimonio más a favor de la esencia originaria del ser-utensilio. (Heidegger, 2016, pág. 55)

La descripción de la bota no solo remite al uso, sino que la descripción trae consigo detalles de su uso en el tiempo y del valor que este puede tener en la vida del que la usa, expresado en la fiabilidad; sin duda

menciona algo más que el uso de las botas a pesar de estar describiendo el uso de la bota en cuanto bota. El ser-utensilio del utensilio se revela a partir de la obra y solo en ella. Y es en esta condición que se revela el ser obra de arte en la obra al mismo tiempo. Heidegger (2016) pone en evidencia el carácter de obra de la obra en la obra de Van Gogh.

El reposo del utensilio que reposa en sí mismo reside en la fiabilidad. Ella es la primera que nos descubre lo que es de verdad el utensilio. Pero todavía no sabemos nada de lo que estábamos buscando en un principio: el carácter de cosa de la cosa. Y por lo tanto aun sabemos menos de lo único que de verdad estábamos buscando en un principio: el carácter de obra de la obra entendida como obra de arte.

¿O tal vez ya hemos aprendido algo acerca del ser-obra de la obra sin darnos cuenta y como de pasada? (pág. 55)

¿Cómo es que el ser-utensilio del utensilio se revela a partir de la obra y solo en ella? A pesar de habernos descrito la bota para evidenciar su ser utensilio, Heidegger explica que solo se llegó a este saber de la bota a partir de la obra y no desde una descripción, la descripción de Heidegger no es un discurso para justificar la obra, la descripción es un medio para transmitir la experiencia directa de la obra y lo que en ella acontece. La obra nos manifestó la bota y *el ser-utensilio del utensilio sólo llega propiamente a la presencia a través de la obra y sólo en ella*. Se nos ha revelado la obra y en ella la verdad de su ser utensilio, que es y cómo es.

Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser. El desocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos ἀλήθεια. Nosotros decimos verdad sin pensar suficientemente en lo que significa esta palabra. Cuando ocurre que en la obra se abre lo ente en aquello que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad. (Heidegger, 2016, pág. 57)

¿Qué verdad es revelada? La verdad de la obra es ser obra. La verdad de la obra es poner, *erigir* la esencia del arte, poner a la obra la verdad de lo ente. **¿En qué medida la verdad es algo de la esencia del arte?** Sabemos que la obra expresa una verdad de lo representado una coincidencia con lo

ente, pero la representación de la realidad no significa una reproducción o una copia, la representación refiere a una búsqueda artística a través de la materia para llegar al fundamento de la realidad basado en la obra misma. Pero la reproducción de lo ente no es el fin de la obra a pesar de valerse de ella, sabemos que la obra artística es algo más, y **¿en qué medida ese algo más que intuimos sobre la obra artística denota una característica particular que la distingue?** Heidegger menciona que la obra, la verdadera obra y el verdadero arte, reproducen la esencia general de las cosas: “*Así pues, en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas.*” (Heidegger, 2016, pág. 59) **¿En dónde radica la esencia general de las obras de arte? ¿Cómo obra la verdad en la obra de arte?** Antes de intentar resolver estas interrogantes es necesario dejar en claro los avances hechos en la búsqueda de la esencia de la obra de arte.

Previamente se evidenció que a través de la obra el carácter utensilio del utensilio se manifiesta, este proceder también permitió el *desocultamiento* de la obra dentro de la obra: *La apertura de lo ente en su ser, el acontecimiento de la verdad*. Dicho esto, la búsqueda de la esencia a través de la cosa era un camino errado, puesto que nunca se podrá delimitar a lo ente que es cosa frente a lo ente que no es cosa (Heidegger). De este modo, Heidegger (2016) nos aclara que:

Primero: los medios para captar lo que la obra tiene de cosa, esto es, los conceptos reinantes de cosa, no bastan.

Segundo: lo que queríamos captar con ello como realidad más próxima a la obra, el sustrato de cosa, no forma parte de la obra bajo esta modalidad. (pág. 61)

Plantear la esencia en términos de lo cósmico siempre nos llevará a la cosa y no a la obra. Llegados a este punto sabemos que la esencia no radica en una propiedad de las cosas, y es que el arte no es una propiedad que le añade el hombre a las cosas, concedemos una *superestructura* en cuanto intentamos definir la relación entre lo humano y las cosas. La construcción

de la definición de arte en cuanto a propiedad de las cosas de cierta naturaleza, remite a una interpretación sobre la cosa. En oposición, la necesidad crítica en la búsqueda de la esencia, en función del saber logocéntrico, es necesaria para generar un punto de referencia, *sin olvidar tampoco que no se escapa de la influencia de una estructura por el simple hecho de negarla. (Derrida)*. De este modo, Heidegger (2016) advierte que:

No hay por qué negar el carácter de cosa de la obra, pero puesto que forma parte del ser-obra de la obra, dicho carácter de cosa habrá de ser pensado a partir del carácter de obra. Si esto es así, el camino hacia la determinación de la realidad de cosa que tiene la obra no conducirá de la cosa a la obra, sino de la obra a la cosa. (pág. 63)

Hay que precisar que, en la búsqueda por la esencia de la obra de arte, la verdad sobre ella, no se puede reducir a una simple negación ni a una sustitución del carácter cósmico de la obra, puesto que la definición de la obra a la que se ha llegado depende íntimamente del término que se ha rechazado. Evidenciar la verdad de la obra es posible en parte al punto de referencia tomado, es decir, el carácter cósmico y el carácter utensilio nos ayudó a definir el *que no es* en lo que respecta a la constitución de la esencia de la obra. La búsqueda por la esencia exige la no reducción a lo *familiar*, un proceso de lo interior a lo exterior de las estructuras del fenómeno.

Figura 49

El Ser Poético Aperturado por el Ser Obra



Nota. Schoenen, (Zapatos), óleo sobre lienzo, 38.1 x 45.3 cm. por Vincent van Gogh, 1886, tomado de, Museo Van Gogh, Ámsterdam, Países Bajos (www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962).

Figura 50

El "Mundo" Puesto en Obra



Nota. *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, (*Caminante sobre un mar de nubes*), óleo sobre lienzo, 94.8 x 74.8 cm. por Caspar David Friedrich, 1817, tomado de, Museo Kunsthalle, Hamburgo, Alemania (<https://blog.smb.museum/wanderlust-in-der-alten-nationalgalerie-die-neuentdeckung-der-natur/>).

2.1.1.2.2.1. LA OBRA Y LA VERDAD

Retomando la interrogante sobre la verdad que la obra expresa, la verdad de su esencia en cuanto a obra de arte, cabe preguntarse **¿cómo se manifiesta la verdadera esencia del arte en la obra?** Parece ser que la esencia del arte se oculta y se presenta. El acontecer de la esencia del arte en el ejemplo del cuadro, más que una descripción, un intento de evidenciar lo esencial del acontecer de la verdad de la obra ha permitido acercarnos a la esencia del fenómeno. La obra de arte ha mostrado su carácter de obra solo a partir de ella, como diría Heidegger (2016):

En la obra de arte se ha puesto a la obra la verdad de lo ente. El arte es ese ponerse a la obra de la verdad. ¿Qué será la verdad misma, para que a veces acontezca como arte? ¿Qué es ese ponerse a la obra? (pág. 63)

Que las obras se presenten *en sí mismas* parece ser una condición para que la obra de arte se vea manifiesta en su esencia, pero **¿que implica que se vea manifiesta en sí misma? ¿que la obra se presente en sí misma implica que la obra se aísle de toda relación o es la obra en sí misma una oportunidad de relacionarnos con la verdad?** Que la obra evidencie una verdad en tanto que sea en sí misma es la oportunidad para entender la relación entre la verdad y la obra, pero cabe preguntarse **¿cómo es dicha relación y en qué medida la relación con la verdad es una relación que nos lleva al arte?** La obra abre el mundo que constituye el arte, esta abertura es:

El único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura y solo allí. Decíamos que en la obra está en obra el acontecer de la verdad. Al poner como ejemplo el cuadro de Van Gogh intentamos darle nombre a ese acontecer. A ese fin se planteó la pregunta sobre qué es la verdad y cómo puede acontecer la verdad. (Heidegger, 2016, pág. 67)

Al decir que en la obra está obrando el acontecimiento de la verdad, Heidegger propone ver a la obra más que un objeto y más como una manifestación del mundo que la obra pone en evidencia. Previamente se evidencio esta manifestación a través del cuadro de Van Gogh. La descripción de Heidegger en un principio tenía como objetivo desentrañar el ser utensilio del utensilio a través de la obra, pero al mismo tiempo se manifestó el ser obra de la obra y solo en esta manifestación se pudo dar con el ser utensilio del utensilio. Para efecto de evidenciar el ser obra en la obra, Heidegger propone tomar como ejemplo un templo griego para volver a hacer visible el acontecimiento de la verdad en la obra. Al no tomar como ejemplo una obra dentro del arte figurativo, Heidegger expresa su intención de tomar la experiencia de la obra como punto de partida, de este modo, el ser cosa de la obra nos pone en relación con la obra para mostrarnos la verdad sobre ella.

Como primeras acotaciones sobre la obra-templo, Heidegger menciona que *gracias al templo, el dios se hace presente en el templo*. La obra-templo articula todas las relaciones para que se alce la presencia del dios. Que el dios se haga presente es una condición del ser en sí misma de la obra, ya que la obra apertura la presencia del dios y de sí misma en tanto el dios se alce, en tanto se haga presente. Es en el otro donde la obra-templo encuentra su propósito. *“Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos.”* (Heidegger, 2016, pág. 73) Traer lo divino a la tierra es una necesidad recíproca, es una relación en la que aparecen los otros como aquello que son.

Traer lo divino a la tierra a través de la obra es alzarse en sí misma, *la obra abre un mundo y lo mantiene en una reinante permanencia*. Es en la relación entablada donde se manifiesta la presencia del fenómeno, donde acontece el arte y no en las propiedades. La obra defiende la autonomía de lo experimentado, de lo acontecido, y al mismo tiempo permite generar las bases existenciales para la condición humana a través del mundo que refleja. No se trata de una reproducción, sino de una manifestación. Lo que se manifiesta, lo que se presenta en sí mismo

no es una suma de propiedades, como ya se mencionó previamente, la presencia de lo que acontece como mundo tampoco es la suma de características cualitativas y cuantitativas, el ser mundo no se limita a una abstracción que englobe una categoría. El mundo es una realidad en construcción permanente, el mundo resulta ser una condición propia del habitar. Habitamos mundo y el mundo habita en nosotros.

Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. *El mundo hace mundo* y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo que nunca aparece como objeto y a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser. Allí donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear, allí, el mundo hace mundo. (Heidegger, 2016, pág. 75)

Se podría decir que la apertura, lo que abre la obra, es un mundo; un traer lo divino a la tierra. Esta relación tiene su medida en cuanto a lo inefable, un continuo habitar gracias a la apertura de lo ente. De este modo, la apertura de la obra proporciona un carácter existencial, una manifestación del *dasein*, una oportunidad de comercio en cuanto la obra siga siendo obra, en cuanto la verdad se vea manifiesta en la esencia de la obra como un desocultamiento del ser, puesto que erigir un mundo forma parte del ser-obra.

La obra, en tanto obra, *funda* un mundo. Este es el primer rasgo fundamental que propone Heidegger para el acontecimiento de la verdad que expresa el desocultamiento del ser-obra. El otro rasgo fundamental de la obra se expresa como producción. “(...) *porque el propio ser-obra de la obra tiene el carácter de la producción. La obra,*

como obra, es en su esencia productora. Pero ¿qué produce la obra?"

(Heidegger, 2016, pág. 77) Dicho esto, **¿a qué se refiere Heidegger con esencia productora?**

Lo que permite la obra como producción es el refugio, el refugio lleva inscrito en sí la acción de salvaguardar, pero **¿que ha de salvaguardar la obra en tanto producción?** Es en la materia donde podemos encontrar el camino ante la interpelación por la esencia productora de la obra, puesto que la materia soporta y le sirve de refugio a la obra para que el mundo se alce. En el momento en el que la obra se refugia, *produce la tierra*, se hace presente. Heidegger menciona que hay que tomar el término *producción* en su sentido de *traer aquí*. De este modo, la obra produce la tierra, la trae aquí. *"Sobre la tierra y en ella, es donde el hombre histórico funda su morada en el mundo."* (Heidegger, 2016, pág. 79)

Se puede decir que a partir de la condición de materia y el refugio de la obra en ella, la tierra se presenta; en su manifestación es posible salvaguardar el mundo de la obra y por lo tanto el mundo del hombre. Que la obra se refugie en la materia es hacer evidente la materia, hacerla atemporal a medida que el mundo se abre a través de la obra. Dicho lo anterior, se puede tener un mejor entendimiento a lo que Heidegger denomina "tierra", como algo que deja emerger y otorga refugio, un traer aquí. *"Traer aquí la tierra significa llevarla a lo abierto, en tanto que aquello que se cierra a sí mismo."* (Heidegger, 2016, pág. 81) Es decir, traer lo inefable a lo terrenal como algo mortal.

Levantar un mundo y traer aquí la tierra son dos rasgos esenciales del ser-obra de la obra. Ambos pertenecen a la unidad del ser-obra. La búsqueda por la esencia ha revelado la unidad de la obra en función de estos dos rasgos fundamentales sintetizados en el *estar en sí mismo* de la obra, en un dejar reposar en sí mismo. **¿Qué relación guarda en la propia obra levantar un mundo y traer aquí la tierra?**

El mundo es la apertura que abre las amplias vías de las decisiones simples y esenciales en el destino de un pueblo

histórico. La tierra es el surgimiento, no obligado, de lo que siempre se cierra a sí mismo y por lo tanto acoge y da refugio dentro de sí. Mundo y tierra son esencialmente diferentes entre sí y, sin embargo, nunca están separados. El mundo se funda sobre la tierra y la tierra se alza por medio del mundo. Pero la relación entre el mundo y la tierra de ningún modo se muere en la vacía unidad de unos opuestos que no tienen nada que ver entre sí. Reposando sobre la tierra, el mundo aspira a estar por encima de ella. En tanto que eso que se abre, el mundo no tolera nada cerrado, pero por su parte, en tanto que aquella que acoge y refugia, la tierra tiende siempre a englobar al mundo y a mantenerlo dentro de su seno. (Heidegger, 2016, pág. 83)

Abrir mundo es traer aquí, es hacer terrenal lo divino. Presentar lo divino es producir la esencia general de las cosas, un fundamento de la realidad a través de la obra misma. Reposar en sí mismo no es un estado estático, reposar en sí mismo es un dejar ser en sí mismo, es un continuo acontecer. Esta relación expresa la dinámica del fenómeno ser-obra, levantar un mundo y traer aquí la tierra están siempre en constante apertura, un alzarse mutuo, una mutua pertenencia. El ser-obra de la obra consiste en la disputa del “combate” entre el mundo y la tierra, esta relación es lo que significa reposar y ser en sí misma como unidad; por eso se puede decir que la obra de arte presenta una autonomía.

La relación entre levantar mundo y traer la tierra expuesta como rasgos fundamentales del ser-obra, nos han llevado al entendimiento del estar, del ser en sí mismo de la obra como parte de la esencia de la obra de arte. En la búsqueda por la esencia del arte, la relación de mutua pertenencia ha evidenciado el ser-obra de la obra. Cabe preguntarse: **¿Los rasgos fundamentales en esta relación de mutua pertenencia en qué medida guardan relación con la verdad? ¿Esta verdad sobre la obra es una verdad sobre el arte? ¿Qué relación hay entre la verdad y el arte? ¿Es posible hablar de una verdad en el arte? ¿Qué verdad?**

La pregunta por lo verdadero de la obra de arte genera una interrogante sobre la verdad **¿qué es la verdad?** y consecuentemente **¿qué es la verdad para que se pueda decir que hay una verdad en el arte?** La verdad, habitualmente es entendida como la expresión de lo verdadero, algo es verdadero en la medida que sea real, una adecuación entre una proposición y el estado de cosas que expresa, una oposición ante lo falso; y lo real es real en cuanto *es de verdad*. Heidegger propone poner el acento en el *ser verdad* para trazar el camino a la *esencia* de la verdad. La introducción a la esencia permite preguntarnos sobre un rasgo fundamental sobre la verdad; la esencia como lo esencial de algo. *“¿En qué consiste la esencia esencial de algo? Probablemente reside en aquello que lo ente es de verdad. La verdadera esencia de una cosa se determina a partir de su verdadero ser, a partir de la verdad del correspondiente ente.”* (Heidegger, 2016, págs. 85-87)

Considerar a la verdad como esencia de lo verdadero denotaría plantear la esencia de la verdad como desocultamiento de lo ente. Heidegger propone adentrarse en esta premisa para evidenciar su validez en tanto desocultamiento y no solo como un simple intercambio de palabras; la verdad por el desocultamiento.

La esencia a través del desocultamiento genera la interrogante si un fenómeno de desocultamiento puede ser aprehensible como tal expresado fuera del lenguaje. Para poder dar respuesta a dicha interrogante, primero hay que entender cómo es que el desocultamiento acontece en tanto verdad. **¿Qué es el desocultamiento?** Para poder hablar del desocultamiento hay que entender que el desocultamiento siempre es sobre lo oculto, un encubrimiento, pero **¿qué se oculta?**

Gran parte de lo ente escapa al dominio del hombre; solo se conoce una pequeña parte. Lo conocido no va más allá de una mera aproximación y la parte dominada ni siquiera es segura. Lo ente nunca se encuentra en nuestro poder ni tampoco tan siquiera en nuestra capacidad de representación, tal como sería fácil imaginar. (Heidegger, 2016, pág. 91)

Lo ente solo es en cuanto ente a partir de su presencia, la presencia a través del *claro*. El claro al que Heidegger hace referencia es lo poco, casi nada, de lo conocido. Es en esta casi nada sobre lo ente en el que lo ente puede llegar a ser. Este puente de acceso a lo ente es también el acceso a lo ente que somos como a lo ente que no somos expresado a través del claro, desde la abertura, incluso lo oculto tiene su presencia en función del claro; una relación basada en la *diferencia*. El ente se nos niega hasta que se pueda decir de lo ente *que es*, esta negación solo lo permite el encubrimiento. En ese sentido, el inicio del *claro*, de lo descubierto, empieza. Pero en tanto el descubrimiento de algo empiece parte de lo ente se oculta, la diferencia se presenta, lo uno depende de lo otro. Este encubrimiento permite la presencia de lo relativo, lo no certero, este fenómeno es lo que le otorga al desocultamiento un dinamismo. *“El desocultamiento de lo ente no es nunca un estado simplemente dado, sino un acontecimiento. El desocultamiento (la verdad) no es ni una propiedad de las cosas en el sentido de lo ente ni una propiedad de las proposiciones.”* (Heidegger, 2016, pág. 93) Este dinamismo del desocultamiento como la presencia de lo relativo en el cual lo ente puede llegar a ser, denotaría la esencia de la verdad, la esencia del desocultamiento como un *rehusar*, como un doble encubrimiento. *La verdad es en su esencia no-verdad. ¿Qué es la no verdad en tanto esencia de lo verdadero?*

La verdad se presenta como ella misma en la medida en que justamente ese rehusar que consiste en encubrir es el que, por un lado, en tanto que negación, le confiere a todo claro su permanente origen o procedencia, pero por otro lado, en tanto que disimulo, le adjudica también la incesante y dura posibilidad de extraviarse. Con ese rehusar que consiste en encubrir se pretende nombrar a ese juego de contrarios que habita en el seno de la esencia de la verdad y que consiste en que la esencia de la verdad se halla entre el claro y el encubrimiento. Se trata de la oposición de contrarios o enfrentamiento de la lucha originaria. La esencia de la verdad es, en sí misma, el combate primigenio en el que se

disputa ese centro abierto en el que se adentra lo ente y del que vuelve a salir para refugiarse dentro de sí mismo. (Heidegger, 2016, pág. 95)

La resistencia de la que la verdad se vale, es la expresión de la relación entre la apertura y el encubrimiento como un fenómeno dinámico y lleno de posibilidades. “*Al poner en pie un mundo y traer aquí la tierra, la obra pasa a ser la disputa de esa lucha en la que se pugna para conquistar el desocultamiento de lo ente en su totalidad, esto es, la verdad.*” (Heidegger, 2016, pág. 95) El desocultamiento es la oportunidad para acceder a la verdad en tanto desocultamiento de lo ente. En tanto lucha entre el claro y el encubrimiento.

Expuesto lo anterior, cabría retomar algunas preguntas iniciales en relación con la manifestación del arte como realidad efectiva, **¿bajo qué manifestaciones de la apropiación de la esencia del desocultamiento somos sujetos de *comercio*? ¿en qué modos acontece la verdad?** La verdad acontece en unos pocos modos esenciales. Heidegger menciona que uno de estos modos esenciales es el ser-obra de la obra en tanto se *alce un mundo y traer aquí la tierra* presente en el templo, puesto que en el alzarse del templo acontece la verdad, el desocultamiento como la lucha primaria. Presente en el cuadro de Van Gogh en cuanto el ser-utensilio alcanza la manifestación en tanto desocultamiento. Presente en la lucha entre el mundo y la tierra, presente en tanto se pueda alcanzar el desocultamiento como un dejar acontecer el desocultamiento en relación con lo ente en su totalidad. La oportunidad en tanto la presencia del claro, la sola presencia de la posibilidad del desocultamiento de la realidad en la que se despliega el desocultamiento de la obra es lo que Heidegger llama belleza:

La luz del claro es la que dispone y ordena la luminosa aparición del ser en la obra. La luminosa aparición así ordenada en la obra es lo bello *La belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento.* (Heidegger, 2016, pág. 97)

A lo largo del desarrollo de este apartado se ha pretendido generar un entendimiento de la obra de arte y su esencia para generar un puente que nos conduzca al entendimiento del arte y por consiguiente a un entendimiento del fenómeno poético. Al comenzar por preguntarnos por la realidad más próxima de la obra a partir de la cosa, el camino tomado no podía brindarnos un acercamiento a lo más esencial de la obra, puesto que plantear la esencia en términos de lo cósmico siempre nos llevará a la cosa y no a la obra. Pero una vez hecho evidente la manifestación de la esencia de la obra a través del desocultamiento es posible acercarnos al carácter cosa de la obra. **¿La verdad del ser-obra de la obra que nos dice sobre el carácter cosa de la obra como realidad más próxima, como realidad efectiva?** A efecto de contestarnos esta interrogante, cabría retomar la *poiesis* como creación, puesto que toda obra es algo efectuado; toda obra es creación. De este modo, se puede proponer un acercamiento al carácter cosa, ya que el carácter cosa forma parte de la obra. **¿Qué tiene que ver el hecho de ser algo creado con la obra expresada en su condición de ser-creado?** Heidegger (2016) propone analizar dos cuestiones:

1. ¿Qué quiere decir aquí condición de ser-creado y crear a diferencia de fabricar y ser algo fabricado?
2. ¿Cuál es la esencia más íntima de la propia obra, aquella única esencia a partir de la cual es posible sopesar hasta qué punto su condición de ser-creado le pertenece y en qué medida es lo que determina el ser-obra de la obra? (págs. 97-99)

La acción creadora pone en manifiesto la verdad de la obra a través de su esencia. Toda obra guarda una relación directa con su ser-creado. Heidegger plantea el ser-creado como un carácter más originario, puesto que la obra ante todo es algo creado. Es a través de esta premisa que la interrogante por la esencia de la verdad en la obra amerita un reajuste:

(...) ¿en qué medida se encuentra en la esencia de la verdad una tendencia hacia algo como la obra? ¿Qué esencia tiene la verdad

para que pueda ponerse a la obra o incluso, bajo determinadas condiciones, tenga que ponerse a la obra a fin de ser como verdad? Pues bien, este ponerse a la obra de la verdad lo determinamos como la esencia del arte, de modo que nuestra última pregunta reza así:

¿Qué tiene que ser la verdad, para que pueda acontecer o incluso tenga que acontecer como arte? ¿En qué medida *hay* arte? (Heidegger, 2016, pág. 99)

Figura 51

El Emplazamiento de la Obra



Nota. El emplazamiento de la obra, abrir el espacio, pone en relación mutua a los entes. *Vista nocturna del Partenón de Atenas un día de Luna llena* [fotografía], tomado de, *Historia NG*, (https://historia.nationalgeographic.com.es/a/partenon-afronta-restauracion-historica_14251).

2.1.1.2.2.2. LA VERDAD Y EL ARTE

La búsqueda por el origen de la obra de arte ha puesto en evidencia la esencia de la obra, de este modo, se entiende el origen como la procedencia de la esencia. La interpelación por el origen da lugar a la presencia del ser de un ente. Pero **¿Cómo expresar la medida de la esencia de la obra? ¿Dónde y cómo hay arte?** Hay arte en la obra efectivamente real, la realidad de la obra como lo que obra en la obra a partir del acontecimiento de la verdad y esta a su vez como la lucha entre el mundo y la tierra, en esta relación dinámica, se genera el reposar en sí mismo de la obra (Heidegger). La obra como el soporte de dicho acontecimiento.

Con base en lo anterior es factible volver a preguntarnos por el carácter cosa de la obra para acercarnos a la realidad más próxima de la obra de arte como algo efectuado, es decir, como algo creado. Esta condición de ser-creado solo se puede entender desde el proceso del crear. Esto involucra la relación artista-obra para dar con el origen de la obra de arte y por consiguiente con el arte, ya que la obra a partir del carácter cosa por sí sola no nos conduce al origen de la obra.

La creación, la *poiesis*, alude tanto al producto final como al proceso de producción, un traer delante. Cabe mencionar que este traer delante como producción también se le puede atribuir a la fabricación de utensilios. Dicho esto **¿qué diferencia el traer delante en tanto creación del traer delante en tanto fabricación?** En la labor artística como en la artesanal la presencia del quehacer artesano es un rasgo común, un proceso que comparten. A pesar de que este quehacer común sea compartido y se vea reflejado en un entendimiento a través de su base etimológica en función de la palabra *tekne*, Heidegger (2016) menciona que aunque el término *tekne* se use para nombrar el oficio de artesano y el de artista del mismo modo, el término *tekne* en ningún caso alude a una cuestión práctica del hacer, ni como oficio manual ni artístico.

La palabra τέχνη nombra más bien un modo de saber. Saber significa haber visto, en el sentido más amplio de ver, que quiere decir captar lo presente como tal. Según el pensamiento griego, la esencia del saber reside en la ἀλήθεια, es decir, en el descubrimiento de lo ente. Ella es la que sostiene y guía toda relación con lo ente. Así pues, tal y como los griegos entendían este saber, la τέχνη es una manera de traer delante lo ente, en la medida en que este traer delante saca a lo que se presenta en cuanto tal *afuera* del ocultamiento y lo conduce *adentro* del desocultamiento de su aspecto; τέχνη nunca significa la actividad de un hacer. (Heidegger, 2016, pág. 103)

Lo citado previamente pone en directa correspondencia al ser-creado con el ser-obra al dejar en claro que el ser-creado forma parte del carácter ser-obra en cuanto traer delante lo ente. De este modo, la esencia del crear no puede pensarse solo a partir del oficio manual, puesto que la obra en efecto depende del ser-creado para ser realidad efectiva. Cuando se habla de la realidad efectiva no solo se está aludiendo a su condición física, material y formal, sino también a su carácter de desocultamiento. El carácter ser-creado de la obra debe de pensarse en función del carácter ser-obra, y es que solo desde el ser-obra de la obra, la verdad en tanto desocultamiento pone en manifiesto el arte. Bajo esta premisa se puede decir que el ser-obra es fundamental para el arte. Dicho esto, es preciso tener un mayor entendimiento del carácter ser-obra de la obra.

Que la verdad obre en la obra es posible a la lucha entre lo que se oculta y se abre en tanto ente. Este desocultamiento se hace presente en la medida en que la obra reposa en sí misma. Este sería el lugar donde la verdad como esencia de la obra se presenta; el lugar entendido como la manifestación del fenómeno como una necesidad de lo ente para ser. De este modo, podemos pensar a la verdad como un acontecimiento que se establece en lo ente, en este caso en la obra, para llegar a ser ella misma en tanto algo que es (Heidegger). El ser algo en tanto acontezca

la verdad es posible gracias a la obra. El traer delante lo ente es el medio por el cual el ente puede llegar a ser.

Allí en donde dicho traer delante trae expresamente la apertura de lo ente, es decir, la verdad, lo traído delante será una obra. Ese modo de traer delante es lo que llamamos crear. En tanto que tal traer, es más bien un recibir y tomar dentro de la relación con el desocultamiento. (Heidegger, 2016, pág. 109)

El ser-creado se traduce en la apertura de la verdad a través de lo ente. Este ente, en el que mora la verdad, debe *ser traído* con el rasgo fundamental en su creación. De este modo, el ente ocupa el espacio abierto de la verdad y vuelve a refugiarse en la obra en su condición de ser-creado cuyo aspecto externo es el material, pero cabe recalcar que la creación en ningún caso está basada en la manufactura artesanal como esencia. El ente traído debe de erigir el rasgo fundamental presente en el desocultamiento (la verdad en cuanto lucha) y no ser el fin. El ser-creado erige el mundo y trae la tierra, reposa en sí mismo como el posibilitador de la verdad.

El ser creado de la obra se distingue de cualquier otro ente *traído delante* a partir de su inscripción en el ámbito de la creación como el acontecer del desocultamiento. La obra se define no en cuanto a lo *que es*, sino en cuanto a lo *que no es*. Esta condición en la cual la obra puede llegar a definirse respondiendo por el *qué*, está estrechamente relacionada con el reposar en sí mismo de la obra como un dejar ser.

Es precisamente donde el artista y el proceso y circunstancias de surgimiento de la obra no llegan a ser conocidos, donde destaca el modo más puro en la obra tal impacto, esto es, el «que» de «que la obra sea», el «que» de su condición de ser-creado. (Heidegger, 2016, págs. 113-115)

Que el ser-creado alcance lo ente en tanto apertura de la verdad, quiere decir que: El ente debe de albergar los rasgos esenciales de la lucha como mutua pertenencia entre los que luchan. El ente se apropia del espacio abierto de la verdad en la medida que se erige y se trae aquí a

sí misma. El lugar en donde se sitúa el ser-creado es en el desocultamiento como acontecimiento, como reposar en sí mismo, es dejar ser, dejar que el acontecimiento de la obra sea (Heidegger). De este modo, el ser-creado nos abre camino al ser-obra. La apertura nos brinda la posibilidad de entrar en ella, de relacionarnos con el mundo que se erige, de relacionarnos con la verdad que acontece en la obra. La relación con el otro permite que el otro sea. La relación es la oportunidad para que *lo creado sea la obra que es*.

Expuesto lo anterior, retomemos la pregunta por la realidad más próxima de la obra en tanto cosa. Ver la obra desde la cosa siempre nos llevara a la obra como un *objeto que debe provocar en nosotros determinados estados*. Por el contrario, Heidegger propone ver a la cosa desde el carácter obra. Del mismo modo que el carácter utensilio del utensilio se presentó a partir de la obra y el carácter obra de la obra se presenta a través de la obra, el carácter cosa se presenta a través de la obra y no solo en la cosa misma. La obra habla de la cosa más allá de su condición de materia y forma, la obra pone en evidencia el carácter cosa como un desocultamiento, una lucha entre la tierra y el mundo, la cosa como parte de la obra, como ente que deja ser en el desocultamiento expresado en el ser-creado. En ese sentido, el carácter cosa de la cosa pertenece al acontecimiento de la verdad, a la *apertura de lo ente* desde el ser-obra.

Cabe preguntarse finalmente **¿dónde y cómo hay arte?** *¿Qué es el propio arte para que podamos llamarlo un origen?* (Heidegger). Previamente se menciona que la esencia del arte radica en el acontecimiento de la verdad en la obra. La obra como creación trae delante el desocultamiento de lo ente para poder llegar a ser obra. Dicho esto, podemos decir al igual que Heidegger que: *“el arte es un llegar a ser y acontecer de la verdad”*

¿Qué pone en inicio el arte como desocultamiento de la verdad?
¿Qué pone en inicio la obra? La relación con la otredad se hace presente, se presenta a través del poetizar. El acontecimiento del *claro* y *el encubrimiento* tiene su origen previo en el poetizar. El poetizar le

otorga al artista y a la obra la esencia de arte. El poetizar lleva al *ser* del hombre a *ser* y a la obra a *ser obra*. De este modo, todo arte que abra un mundo, en tanto desocultamiento, genera que lo ente *resuene*. La trascendencia de lo ente-obra lleva inscrita la esencia en cuanto arte y la esencia poética. De manera que podemos entender la poesía, la arquitectura, la escultura, la pintura y la música como modos del poetizar, como modos del habitar poético, un desprendimiento de lo habitual para adentrarnos en el desocultamiento de la obra para que la esencia del hombre pueda llegar a establecerse en la verdad de lo ente (Heidegger).

El proyecto verdaderamente poético es la apertura de aquello en lo que el ser-ahí ya se encuentra proyectado y arrojado en cuanto ser histórico. Aquello es la tierra y, para un pueblo histórico, su tierra, el fundamento que se cierra a sí mismo, aquel sobre el que reposa con todo lo que ya es, por mucho que permanezca oculto a sus propios ojos. Pero el que reina a partir de la relación del ser-ahí con el desocultamiento del ser, es su mundo. Por eso, en el proyecto, todo lo que le ha sido dado al ser humano debe ser extraído fuera del fundamento cerrado y establecido expresamente sobre él. Sólo así será fundado él mismo como fundamento que soporta. (Heidegger, 2016, pág. 133)

Figura 52

El Arte Iniciado por el Poetizar



Nota. El poetizar le otorga al artista y a la obra la esencia de arte. El poetizar lleva al ser del hombre a ser y a la obra a ser obra. *Picasso pintando Guernica*, óleo sobre lienzo, 776,6 cm × 349,3 cm. [fotografía], por Dora Maar, 1937, adaptado de, Musée national Picasso-Paris (www.museepicassoparis.fr/fr/ guerre-despagne-et-occupation).

2.1.1.2.2.3. A MODO DE CONCLUSIÓN

El camino planteado por Heidegger, al preguntarse por el origen mismo de la obra de arte, sería una de las bases principales para fundamentar la premisa sobre la relación que establece el hombre con el mundo a partir de una correspondencia mutua que acontece, una correspondencia que involucra una *apertura* ligada a la esencia misma de las cosas, la esencia misma del ser. Al preguntarse **¿qué es la esencia? ¿qué relación establece con el fenómeno poético?** Heidegger (2016) aborda la esencia de la obra desde una perspectiva que va más allá del sentido superficial-utilitario-funcional al que usualmente se le atribuye a una cosa, mencionando que: “*La verdadera esencia de una cosa se determina a partir de su verdadero ser, a partir de la verdad del correspondiente ente.*” (págs. 85-87) La verdad se presenta como un camino para el entender de la esencia a partir de la correspondencia del ente con su ser, realizar un énfasis en el verbo *ser* sería para Heidegger una acción pertinente para extender su noción básica, en la que se considera que el *ser* presenta una relación intrínseca con el *fundar* y ello con lo *originario* que permite *llevar al ser a partir de la procedencia de la esencia por medio de un salto fundador* (Heidegger), es decir, que de lo originario puede surgir algo. De esta forma, Heidegger menciona en *Poéticamente habita el hombre* (1994) lo propio de la esencia como aquel rasgo que deja a las cosas ser en sí mismas: “*La esencia del imagen es: dejar ver algo*” (pág. 175)

Partiendo de la noción de *origen* como aquello que hace surgir algo, se puede trazar una estructura que nos va a permitir entender de manera reflexiva las nociones inherentes que le pertenecen a la esencia, al arte y a la poética. De esta manera, se puede esbozar un primer acercamiento de la concepción sobre el arte como lo originario, como aquello que hace surgir algo, pero entonces **¿qué surge del arte?** La verdad. Heidegger menciona que *el arte hace surgir la verdad*, una verdad que no descansa en lo habitual como la concordancia de lo que se enuncia respecto a la cosa, sino como la verdad que acontece en la cosa misma que manifiesta lo originario, como un des-ocultamiento, la verdad

como *aletheia*. Este término griego abre la posibilidad de no reducir a un sentido único la concepción que se tiene sobre la verdad. La verdad sería *aletheia* en un aparecer del ente que estaba oculto y para que se muestre como tal necesita de otro ente en apertura, el *Dasein*.

En ese sentido, el des-ocultamiento es propio del arte precisamente a partir de la obra de arte misma como ente-cosa, por ello es necesario preguntarse sobre el carácter que diferencia a la obra de arte de otros ente-cosas, para evidenciar que en ellas se esconde el arte; acontece la verdad. Pensar al ente como cosa ha llevado a plantear diversas concepciones en función a como se interactúa con ella, siendo la más habitual reducir a la cosa únicamente a un campo objetual, funcional y utilitario; sin embargo, Heidegger aborda la concepción de la obra de arte como cosa desde otra perspectiva, sobre la cosa como aquello que es algo más, que trasciende lo utilitario, lo funcional y reposa sobre lo ontológico, en ese sentido **¿Cómo se puede concebir a una cosa desde un enfoque ontológico?** Hugo Mujica (2003) hace referencia sobre este acontecer, mencionando que:

El cántaro, manifestado en la mirada abierta, la mirada poética que le deja ser, contiene en él lo que en él es vertido. El cántaro recibe y retiene, alberga y custodia, lo que en él se vierte. El verter del agua o del vino, por ejemplo, determina lo que él es: el agua que ahora contiene lo comulga con la fuente, la fuente lo reúne con las rocas, y en ellas, se condensan los sueños oscuros de la *tierra*, abrevada con la lluvia y el rocío del *cielo*, espejando el paso de las nubes y mostrándolas en su pasar. (págs. 72-73)

Es probable que la concepción ontológica sobre la cosa expuesta anteriormente se reduzca a una interpretación superficial, a un romanticismo inmediato en muchos ámbitos pragmáticos, puesto que, la *cosa en sí*, está provista de un sentido utilitario en relación a una necesidad, alejando de esta manera la posibilidad de ir hacia el origen y a la esencia misma de la cosa, no obstante, Heidegger nos recuerda que el ser de la cosa, su “servicialidad”, no descansa en ser un *útil* necesariamente, sino que tiene un carácter de ser algo más que

constituye lo artístico, ese algo que a diferencia de los demás entes es una cosa *reveladora* que resplandece.

«El arte es objeto de contemplación y no de necesidad», formulaba, sintetizando la tradición, la alta escolástica. Contemplación que se corresponde con el «gozo desinteresado» kantiano, con «el placer desprovisto de todo interés». Gozo ínsito a lo contemplado y no a su utilización o gratificación posterior. Inserto en este ideario estético, Heidegger nos dice que la obra de arte es «sin para qué», que la obra «no tiende a nada» y es en sí misma «presencia autosuficiente». Presencia que no extrae su valor, su ser, de nada anterior o ulterior a ella misma. Es por esto que, para la voluntad de dominio, la obra de arte es lo no-útil, lo inútil. (Mujica, 2003, pág. 75)

De esta forma, se puede mencionar el carácter de cosa de la obra de arte como lo *no-útil*, siendo este rasgo el punto de partida para no encasillar su esencia a un dominio práctico, a la “manipulación utilitaria”. Esta particularidad presente en la obra de arte permite introducir la idea de la obra de arte como creación y no como producción utilitaria, una creación asociada a la existencia misma que implica lo relacional con el mundo. Heidegger considera que la obra de arte funda un mundo diferente ante su mundo de origen, es un mundo desconocido para el ente, el cual se muestra y se encuentra en apertura –*Dasein*– en el que la metáfora, la memoria y la imaginación se ven involucrados como procesos que tratan de otorgar un sentido de realidad y pertenencia.

El mundo que abre y funda la obra de arte es un mundo desconocido respecto al mundo que ya se conoce, aquí lo desconocido se encuentra y entra en diálogo con lo conocido ligado a una perspectiva habitual, este encuentro influye de cierta manera en la visión que se tiene sobre el mundo al que el hombre fue arrojado, lo desconocido se muestra como un punto de inflexión para una reacción que puede llegar a profundizar la concepción del mundo habitual que se tiene llevándolo a una liberación, es por ello que: “(...) una obra sólo es real como obra cuando nos desprendemos de nuestros hábitos y nos adentramos en

aquello abierto por la obra para que nuestra propia esencia pueda llegar a establecerse en la verdad de lo ente.” (Heidegger, 2016, pág. 131)

Heidegger propone una estructura para entender la esencia del arte, a partir del mismo lugar donde radica el arte, la obra de arte, pero quizá ahora sea necesario cuestionarse **¿qué relación existe entre el arte, la cosa, la obra de arte respecto al habitar poético?** La proximidad que se traza entre la esencia y el arte, el arte y la verdad, la verdad y la obra y finalmente la obra y la cosa, se presenta como el nexo para referirnos a la correspondencia mutua que acontece en el mundo, permitiendo el despliegue del ser, un despliegue como una manifestación fundada en lo originario que se puede considerar como una vía que trasciende toda postura habitual, una manifestación mejor entendida en las palabras de Hugo Mujica (2003) como: *“Manifestación que realiza una creación no ya en lo óptico sino en lo ontológico: en el Ser aconteciendo mundo, en el mundo abriéndose Cuaternidad.”* (pág. 80)

El mundo abriéndose cuaternidad y la creación como modo del habitar poético permite trazar de manera inteligible este encuentro de mundos y la interpelación del ser, este acontecer es lo que funda la obra de arte. La obra de arte entendida como cosa que *es algo más*, evidencia la correspondencia que establece con la *cuaternidad*. Para Heidegger (2015) la cosa lleva a la cuaternidad a una manifestación dirigida a lo esencial y originario, pero **¿cómo sucede este acontecer?** es desde la concepción del puente como cosa al que se refiere en *Construir Habitar Pensar* que se puede sustentar este acontecer, mencionando que: *“El puente es una cosa; reúne la cuaternidad, pero reúne en el sentido de conferirle a la cuaternidad un emplazamiento. A partir de este emplazamiento se determinan las poblaciones y los caminos en virtud de los cuales se ordena y dispone un espacio.”* (pág. 33)

La cosa emplaza la cuaternidad, pero como tal su valor no se remite únicamente a esta acción. La cosa proyectada en la obra de arte tiende a algo más originario aún, se trata sobre su inserción en su carácter relacional con el mundo; la obra de arte además de otorgarle un

emplazamiento a la cuaternidad enaltece el mundo en el que se ve manifiesto. Sobre ello nuevamente Heidegger (2016) hace referencia al ser-obra al dejar ser en sí misma, un dejar erigir:

Un edificio, un templo griego, no copia ninguna imagen. Simplemente está ahí, se alza en medio de un escarpado valle rocoso. El edificio rodea y encierra la figura del dios y dentro de su oculto asilo deja que esta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del abierto peristilo. Gracias al templo, el dios se hace presente en el templo. Esta presencia del dios es en sí misma la extensión y la pérdida de límites del recinto como tal recinto sagrado. Pero el templo y su recinto no se pierden flotando en lo indefinido. Por el contrario, la obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; solo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino. Ahí alzado, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra saca a la luz la oscuridad encerrada en su soporte informe y no forzado a nada. Allí alzado, el edificio aguanta firmemente la tormenta que se desencadena sobre su techo y así es como precisamente pone de manifiesto la violencia misma de la tormenta. El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente solo una merced que le concede el sol, son precisamente los que hacen que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. Su seguro alzarse es el que hace visible el invisible espacio del aire. Lo inamovible de la obra contrasta con las olas marinas y es la serenidad de aquella la que pone en evidencia la furia de estas. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo solo de este modo adquieren su figura más destacada y aparecen como aquello que son. (págs. 67-71)

De esta forma la obra enaltece lo otro, permite que el reconocimiento de lo estático resalte lo dinámico, permite distinguir lo frágil de lo rígido, ello no con la intención de orientar la atención a uno de estos términos en particular, sino que en su encuentro se haga patente la revelación de la obra como *apertura que representa la manifestación como la ocultación*. La *lucha* expuesta que acontece en abrir mundo y el traer a la tierra de la obra sería también un fundamento para el entendimiento del como lo poético descansa en lo inefable, entre un revelar, pero que no se llega a revelar del todo y se mantiene como un misterio: *“Es a partir de la esencia poética del arte desde donde este hace que se abra un lugar abierto en medio de lo ente en cuya apertura todo es diferente a lo acostumbrado.”* (Heidegger, 2016, págs. 125-127)

Esta *lucha* se presenta como una oportunidad para no relegar a un término al exilio, de tal forma que la concepción de lo ente no quede incompleto u orientado a un único sentido, esta lucha se muestra como un des-ocultamiento en el que hay que conocer lo conocido para reconocer lo desconocido *“Porque no hay luz sin sombras ni sombras sin luz, no hay inteligibilidad del mundo sin lo ininteligible de la tierra: no hay manifestación sin ocultación.”* (Mujica, 2003, pág. 76)

Heidegger nos invita a una reflexión, a una apertura a partir de la estructura de lo originario del arte, evidenciando la correspondencia mutua que existe entre el arte y la verdad, la verdad y la obra, la obra y la cosa, la cosa, la creación y la cuaternidad, la creación, la cuaternidad en relación con el habitar poético y como esta correspondencia permite en gran medida la manifestación del ser. De este modo, podemos volver a mencionar que:

Es en la manifestación del poetizar que el habitar poético es el construir primigenio. El poetizar deja llegar el habitar del hombre antes que nada a su esencia, de este modo el poetizar es el originario dejar habitar. Si el poetizar es la capacidad fundamental del habitar humano, todo hombre es capaz de poetizar en cuanto tome la actitud de tomar a lo poético con seriedad y en cuanto se asuma dentro de

la esencia del poetizar, es decir, en cuanto se apropie de su condición mortal y habite lo inefable. De este modo, acontecerá el habitar humano, el habitar poético.

Figura 53

El Mundo de la Obra



Nota. La obra pone en presencia un mundo. *San Jerónimo escribiendo*, óleo sobre lienzo, 112 cm × 157 cm. por Michelangelo Merisi da Caravaggio o “Caravaggio”, 1605-1606, tomado de, Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) (www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/caravaggio/).

Figura 54

La Vitalidad de la Obra



Nota. La experiencia de la obra, el *comercio* con la obra, como germen de la experiencia poética. *El Rapto de Proserpina*, escultura mármol, 225 cm. por Gian Lorenzo Bernini, 1621-1622, Galería Borghese, Roma. Tomado de, Flickr (<https://flic.kr/p/4LzFRV>).

2.1.1.3. CONCLUSIÓN ESCALA I: ARS POETIKA

El plantear una estructura relacional y sinérgica del fenómeno poético nos ha permitido *generar* un entendimiento sobre su acontecer a través de la primera escala planteada: **El fenómeno poético en el habitar**, siendo en este escenario el poetizar, el rasgo fundamental que posibilita el despliegue del ser, la manifestación de lo óntico y lo ontológico del habitar desde un sentido originario. De esta manera, la deconstrucción del fenómeno poético se presenta como una oportunidad para sentar las bases de entendimiento del acontecer poético en la arquitectura, en el que *el arte, la verdad, la obra de arte, la cosa, la cuaternidad, el habitar poético, la esencia y el origen* generan una narrativa que complementa la deconstrucción de los cuatro ejes temáticos de investigación (habitar, experiencia, poética y patrimonio) Este proceder de carácter ontológico es el punto de partida para una aproximación crítica sobre la experiencia poética en la arquitectura.

Previamente Heidegger nos ayudó en la comprensión del fenómeno poético al preguntarse por la esencia, de este modo nos evidenció en qué medida el fenómeno poético es un fenómeno de carácter ontológico, una condición misma del Dasein, puesto que el ser-ahí y el des-ocultamiento del ser están fundados sobre el ser-en-el-mundo. El comercio con el mundo y la manifestación del ser nos permiten el habitar poético, permiten hacer manifiesto el poetizar del ser humano; el hombre funda la apertura en lo oculto a partir del des-ocultamiento y el ser-ahí, volviéndose el soporte de dicha relación, permitiendo el poetizar como un *construir* a medida que se habita, habitar es poetizar, la esencia de este pertenecer mutuo es un rasgo fundamental de la existencia humana. De esta forma, el poetizar como originario dejar habitar, pone en evidencia la relación de co-pertenencia entre hombre y mundo. La esencia del habitar poético como la medida en la que el hombre habita, se ve manifiesto en el poetizar, el poetizar como medida, como el modo del habitar poético. La interpelación por dicha relación de co-pertenencia (habitar y poética) nos llevó a preguntarnos por la esencia del fenómeno poético como una búsqueda del origen. En este intento por llegar a entender lo originario, el *cómo* es la pregunta por el *cuánto* y *cuándo* del poetizar, un camino para la comprensión del fenómeno poético. Para dicha

labor Heidegger representa un punto de referencia a partir de *El origen de la obra de arte (1950)*. El *cómo* del poetizar se puede ver manifiesto en el caso específico del arte, puesto que el arte representa uno de los modos del habitar poético.

La medida del poetizar en función del arte nos evidenció el *cómo* del fenómeno poético a partir del des-ocultamiento de lo ente como la lucha primaria en tanto lucha entre el claro y el encubrimiento como el lugar de acontecimiento de la verdad y esta a su vez como la esencia de la obra de arte. De este modo, la obra como creación trae adelante el des-ocultamiento de lo ente para poder llegar a ser obra. La obra de arte presenta la verdad y es ella misma en tanto arte la que la resguarda, preserva dicha verdad. Cabe mencionar que el acontecimiento del *claro* y el *encubrimiento* tienen su origen previo en el poetizar. El poetizar pone en inicio el arte como des-ocultamiento de la verdad, pone en inicio la obra, que se presenta a través del poetizar. Las relaciones que el ser humano establece son descritas en función del *Dasein* (una condición de lo ente) como des-ocultamiento del ser. Esta narrativa, en la que es participe el modo espacial, permite generar una visión humana de la arquitectura. El atribuir esta característica, lo humano, no es una calificación arbitraria o una postura antropocéntrica con relación a un funcionalismo o positivismo; lo humano debiera ser entendido en el ámbito ontológico a partir de una fenomenología de la relación, puesto que el ser humano funda la apertura en lo oculto a partir del des-ocultamiento y el ser-ahí, volviéndose el soporte de dicha relación.

Entender la obra de arte como *desocultamiento de lo ente para llegar a ser*, nos permite entender a la arquitectura como un modo del habitar poético, como un modo del poetizar, puesto que el poetizar lleva al *ser* del hombre a *ser* y a la obra a *ser* obra. La arquitectura como obra que abre-erige mundo y *trae aquí la tierra*, sienta, en su modo, las bases del ser histórico del hombre, el ser-ahí histórico como la verdad que llega a *ser* se torna histórica a través del salto fundador como aquello que emplaza la función primaria, como aquello que deja habitar.

Por otro lado, la importancia de la investigación sobre el fenómeno poético a través del ser obra, no solo nos ayuda a trazar un punto de referencia, hace la

realidad más visible y esencialmente más rica, un inicio para alcanzar lo descubierto a nivel práctico.

Finalmente, cabe preguntarse **¿Cómo acontece dicha manifestación poética-ontológica en la arquitectura?** Estas interrogantes que surgen desde una postura crítica y reflexiva serán desarrolladas en la siguiente escala: **El fenómeno poético en la arquitectura**, no sin antes mencionar que el acento en el carácter ontológico seguirá presente en dicha escala, puesto que ha permitido entender la implicancia de la existencia como un *estar en el mundo*, la reverberación en la experiencia del hombre como agente de comercio con el mundo, donde, el espacio vinculado al lugar y este último con la cuaternidad, están estrechamente relacionados a la existencia misma, ya que como menciona el arquitecto Christian Norberg Schulz: *“la existencia es espacial y el espacio es existencial.”*

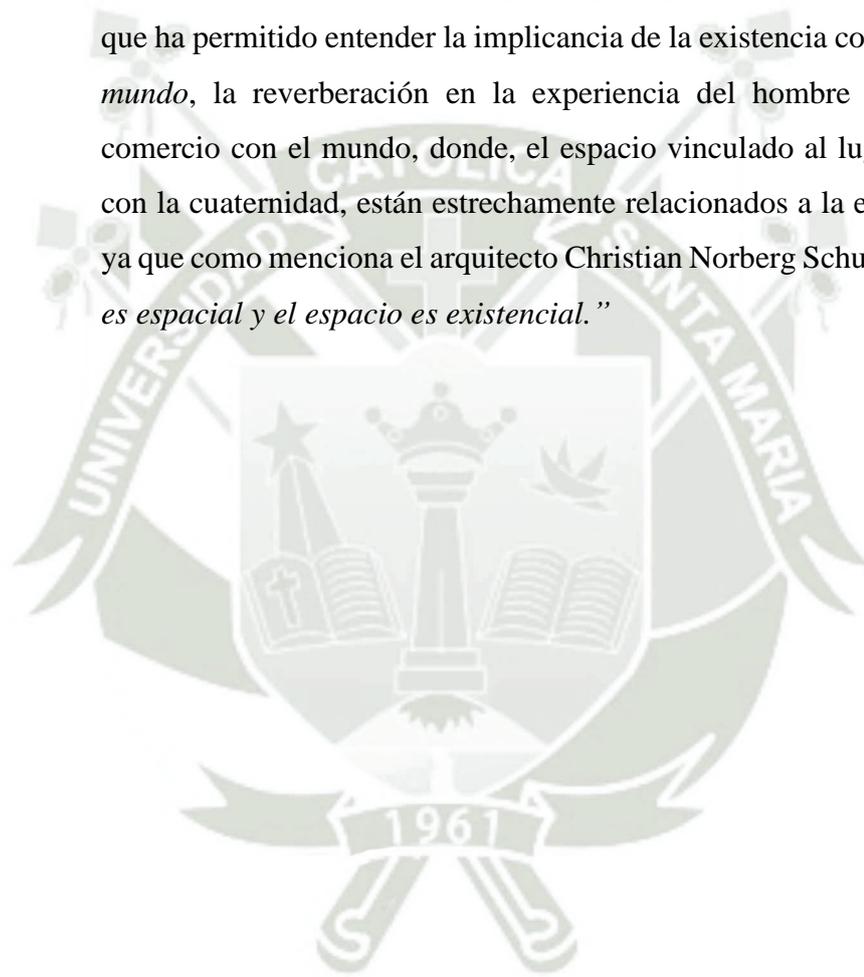
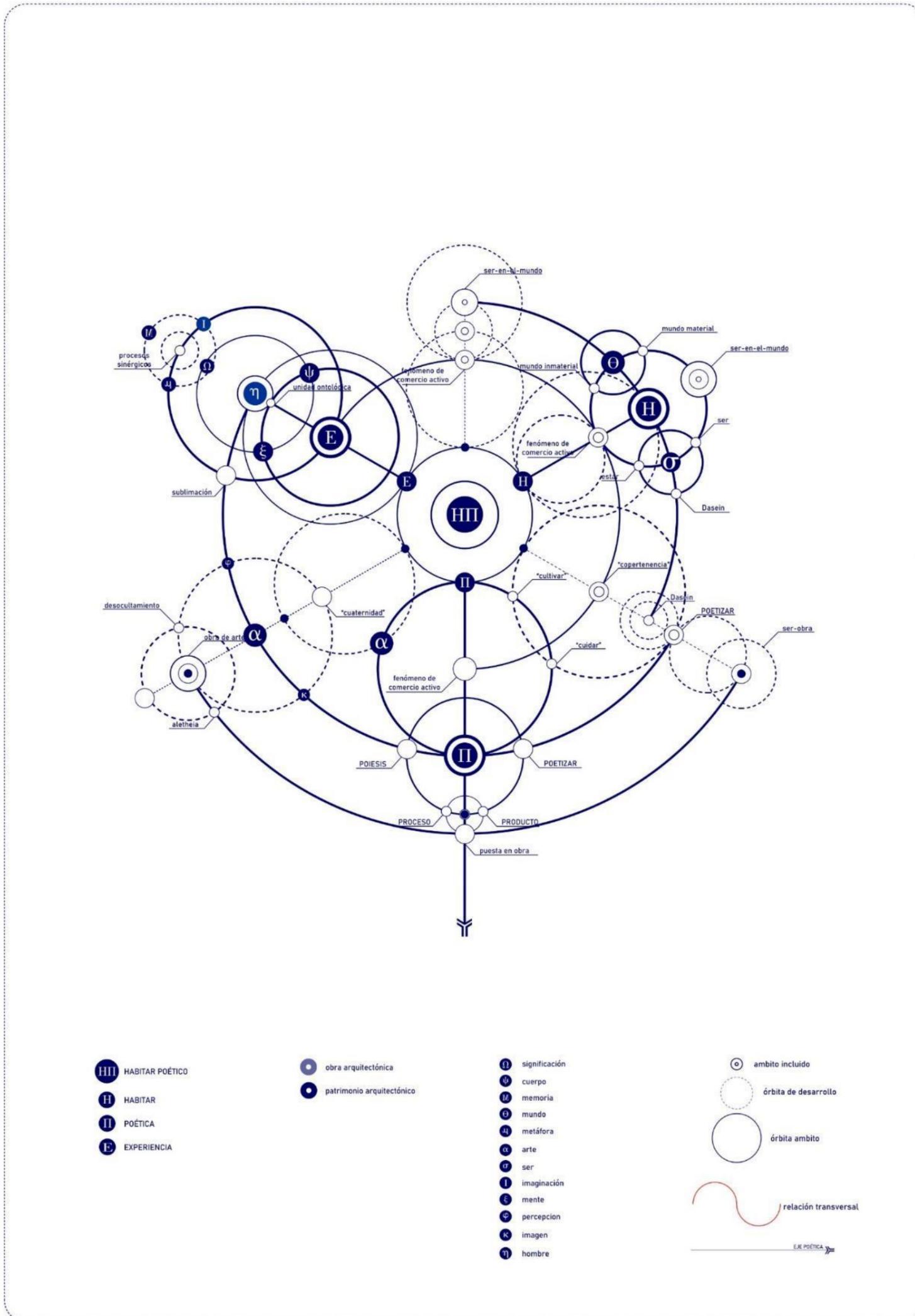


Figura 55

Síntesis Esquemática: El fenómeno Poético en el Habitar



2.1.2. EL FENÓMENO POÉTICO EN LA ARQUITECTURA

“Habitar es afirmar la presencia de la vida en el espacio.”

Alberto Saldarriaga, 2002

- *La arquitectura como experiencia (espacio, cuerpo y sensibilidad)*

Plantear el fenómeno poético en la arquitectura nos remite directamente a preguntarnos por el *qué* y el *cómo* del modo espacial del poetizar y en qué medida una obra construida podría llegar a ser considerada arquitectura. La pregunta por el *cómo* denota un proceso deconstructivo de las estructuras internas y externas de la *esencia* de la arquitectura; las operaciones críticas con relación a la interrogante por la *esencia* no solo nos brindan la oportunidad de comprender el fenómeno poético en el ámbito arquitectónico, también nos ayudan a dar respuesta por la arquitectura, generando una concepción más abierta de esta al plantearla en directa relación con la *otredad*, es decir, como un fenómeno relacional. Para dicho fin será preciso recurrir a la fenomenología. Trazar una fenomenología en el ámbito arquitectónico nos permite generar un punto de partida, un acercamiento que nos permite rebasar los problemas de la descripción superficial, un puente al entendimiento del rasgo espacial del habitar al situarnos en el ser que es lanzado al mundo y en el ente que acoge y envuelve, es decir, en el germen inicial como una apertura para alcanzar el fenómeno a través de la *esencia*. Pero **¿cuál es la pregunta por la arquitectura? ¿cómo la arquitectura podría manifestar, hacer tangible, su carácter poético? ¿cómo y cuándo hay arquitectura?** Trataremos de dar respuesta a dichas interrogantes a través de entender la arquitectura en función del modo espacial, puesto que el espacio es un acontecer, un espaciar como manifestación del habitar. El modo poético arquitectónico es espacial, la arquitectura depende del espacio y este a su vez depende de la realidad efectiva inmediata para hacer posible el acontecimiento de su *esencia*.

La escala anterior nos permitió generar una visión de la obra de arte más allá de lo cuantitativo y cualitativo a partir del entendimiento del carácter obra de la obra a través del templo; Heidegger describe cómo lo patente de la obra templo, *la verdad*, se hace manifiesto en el ser-obra a partir del reposo en sí como una forma del desocultamiento, como la lucha entre *claro* y el *encubrimiento* fundados en el poetizar como rasgo fundamental, permitiendo que las cosas se presenten como lo que son, uno a través de lo otro. Pero **¿qué presenta y preserva la obra templo?** Presenta el mundo que el templo erige y preserva el mundo del hombre en él. El mundo presentado, en el caso del templo, es el mundo del dios y el dios mismo; Heidegger menciona que el templo ha emplazado a el dios, el dios se emplaza en un lugar físico a través de la estatua del dios y del templo mismo, se podría decir que el dios mora en el templo, este emplazamiento y este morar están representados en el modo espacial, el dios tanto como el templo son el resultado del hecho mismo de espaciar como modo de poetizar, esto es el resguardo que la obra genera y a la vez el mundo que erige. Sobre el resguardo, la obra templo no solo resguarda el mundo presentado del dios, sino que también resguarda el mundo del hombre, el templo al igual que el mundo del dios hecho presente forman parte del mundo del hombre, del ser histórico, el templo presenta las aspiraciones del pueblo que lo erigió, hace visible su condición como mortal presentándonos su dicha y su padecimiento. “(...) *todo lo que le ha sido dado al ser humano debe ser extraído fuera del fundamento cerrado y establecido expresamente sobre él. Solo así será fundado el mismo como fundamento que soporta.*” (Heidegger, 2016, pág. 133)

El templo obra como creación extrae la verdad, pero el ser en sí mismo de la obra no solo nos presenta el templo y al dios, también pone en evidencia la otredad, la diferencia, solo a partir de lo otro el otro es y es en la medida que no es eso otro; la piedra, el mar, las plantas, los animales y la luz son, se diferencian entre sí gracias a la obra, la diferencia no excluye más bien identifica; la obra apertura la presencia de los entes, los pone en relación, los articula a partir de lo que son. Dicha apertura es el abrir mundo y situarlo sobre la tierra, el templo se *emplaza* como obra, pone en relación a los seres gracias al emplazamiento en un determinado *lugar* que expresa un alto grado de significación; el espacio como delimitación, extensión, como obra que apertura, que articula las cosas. Pero

solo podrá abrirse el ser poético en el desocultamiento a través de la obra, la obra da presencia al mundo esto es el traer a la tierra y resguardarla; **de este modo se puede concretar el habitar fundado en el modo espacial del poetizar como espaciar.**

Con base en lo anterior, se puede pensar al templo como más que una cosa que *representa* y entender que la obra *presenta* en su modo la medida con la que el habitar poético se manifiesta. Bajo esta premisa daremos respuesta por la arquitectura, pero cabe preguntarse: **¿Cómo acontece el fenómeno poético en la arquitectura? ¿En qué medida la arquitectura posibilita un habitar poético?** Cuestionarse por la relación que guarda la arquitectura con el habitar, la poética y la experiencia será el punto de partida para aproximarnos al fenómeno arquitectónico y su manifestación poética en función de la reflexión sobre el carácter ontológico que presenta la arquitectura. La extensión de este carácter permitirá un acercamiento gradual al entendimiento de los valores de la arquitectura más allá de su expresión formal y objetual, de esta forma, se pretende expresar el carácter esencial de la arquitectura en función del sentido originario del arte, la verdad como el desocultamiento del ser. En ese sentido, para aproximarnos al fenómeno arquitectónico y su manifestación poética será necesario remitirnos a su esencia: **el origen de la arquitectura.**

Finalmente cabría preguntarse: **¿Dónde y cómo hay arquitectura?** Definir la arquitectura en función del modo espacial del habitar poético y en qué medida acontece como modo del poetizar será objetivo de esta escala.

2.1.2.1. EL ESPACIAR COMO RASGO QUE FUNDA EL ESPACIO

“(…) *la espacialidad del Dasein es la condición de posibilidad del espacio.*”

- *El arte y el espacio*

2.1.2.1.1. ESPACIO, ESENCIA Y EXISTENCIA

Pensar la arquitectura es pensar el arte, así como, también es pensar el habitar poético; la relación indisoluble existente entre arte, arquitectura y habitar se evidenció en la escala anterior, ya que como mencionaba Heidegger pensar en el uno deviene a pensar en el otro. De esta forma, se apertura un camino reflexivo sobre la relación del arte y la arquitectura a partir de una aproximación de carácter ontológico y fenomenológico de la obra arquitectónica, puesto que la arquitectura tiene una participación fundamental en la existencia humana.

Heidegger al preguntarse por el origen de la obra de arte plantea una estructura sinérgica y transitiva entre *la cosa, la obra, la verdad y el arte* que le permite entender el carácter esencial de este último, mencionando que el *arte* posibilita la llegada de la *verdad* al *ser*, puesto que es en *esencia* un *origen* (Heidegger, 2016). Dicho planteamiento, que reposa en lo *esencial* y a su vez en lo *originario*, brinda una estructura pertinente para evidenciar el carácter poético del fenómeno arquitectónico, considerando al origen como aquello que hace “(…) *surgir algo por medio de un salto hacia adelante, llevar algo al ser a partir de ese lugar de donde procede la esencia por medio del salto fundador (...)*” (Heidegger, 2016, pág. 137) Dicho esto, la concepción del arte como poner en obra la verdad, *el desocultamiento del ser*, puede consolidar una base conceptual que permita situar a la arquitectura en un escenario que trasciende sus propiedades físicas y cuantitativas concretas, de esta manera la presencia del arte en el fenómeno arquitectónico instaura la oportunidad de preguntarse por el carácter poético de la obra arquitectónica que se remite

al entendimiento de lo originario de su acontecer, su *esencialidad* y por lo tanto su condición existencial, en ese sentido **¿cómo se puede concebir la obra arquitectónica en términos ontológicos , es decir, desde su carácter esencial?**

Una primera aproximación para dar respuesta a dicha interrogante puede hallarse con relación a la realidad efectiva del ser de la obra arquitectónica: el modo espacial, puesto que al ser algo efectuado, algo creado, es traído a la existencia como una presencia que *comparece*¹⁶, que se manifiesta junto al hombre y por lo tanto se puede experimentar. No obstante, dicho modo espacial al ser concebido desde un carácter artístico despliega, a su vez, un sentido esencial y originario que funda su propio acontecer. Es preciso mencionar que el modo espacial de la obra arquitectónica está fundado en un modo espacial previo, expresado en el *ser en el mundo y el habitar*. Heidegger (2015) puede brindar las bases del sentido originario del modo espacial a partir de la comprensión de la fáctica existencia del hombre en la tierra, su modo de supervivencia y desarrollo que implica una adaptación y coexistencia con los otros, inmerso en el mundo, puesto que *“Ser un ser humano significa: estar sobre la tierra como mortal, es decir, habitar.”* (pág. 17) Heidegger al mencionar al habitar como un rasgo significativo del ser del hombre nos dirige nuevamente a pensar la estructura relacional que implica *estar en el mundo* como un ser mortal: sobre la tierra, debajo del cielo, ante los divinos, junto a los mortales.

Concebir el habitar en función de la unidad originaria, la cuaternidad, pone en manifiesto la existencia compartida que deviene de la correspondencia mutua (co-pertenencia) entre las entidades de dicha unidad, es decir, acontecen bajo el concepto de equilibrio pues se coligan y se pertenecen entre sí. Bajo esta línea de pensamiento, habitar constituye el origen del modo espacial a partir de un acontecer relacional del mortal *sobre* la tierra;

¹⁶ En “El lenguaje de Heidegger” (2009) el termino comparecer se refiere a la acción de aparecer, encontrar, manifestarse, pero no el sentido habitual de una manera sorprendente, sino de manera conjunta, simultánea junto a un ente o al hombre. Así mismo, se puede entender como el encuentro o salir al encuentro, complementando la idea de Heidegger que todos los entes, con los que nos encontramos en nuestra vida cotidiana, se pueden manifestar en un horizonte de sentido previamente abierto que articula el significado y el uso del mismo ente.

entre el hombre y el mundo como una correspondencia mutua, donde de manera fáctica se puede reconocer el vínculo ontológico que demanda ser un ente arrojado a la existencia, arrojado al mundo, como ente existencial. “Sólo la comprensión del estar-en-el-mundo como estructura esencial del Dasein hace posible la intelección de la *espacialidad existencial* del Dasein.” (Heidegger, 2016, págs. 77-78) La espacialidad existencial del Dasein que propone Heidegger, evidencia y funda el vínculo que le es inherente al ser y al espacio, el cual hace patente la idea que la espacialidad es esencial al Dasein. Para entender dicha espacialidad existencial, primero, es necesario visibilizar, la participación que tiene el espacio en la construcción de la existencia humana con el objetivo de ampliar la interpretación habitual a la que se reduce; el espacio va más allá de una abstracción geométrica o de un sistema de programa cuantitativo. Con base en ello, Heidegger plantea la idea del espacio desde su condición existencial, en la que el espacio trasciende las propiedades físicas de la materia al considerar el carácter ontológico del vínculo originario del hombre y el mundo, ligado al valor fenomenológico que se reconoce en la interacción del ser con el espacio.

El *cómo* del vínculo entre el espacio y el ser conlleva a realizar una deconstrucción sobre la estructura inicial del ente existencial, puesto que es en este vínculo donde reposa lo originario del acontecer espacial. Heidegger al concebir al hombre como un ente existencial, como Dasein, considera la capacidad consciente que posee este para cuestionar su condición de *ser-ahí*, es decir, es aquel ente que puede preguntarse por esta entidad. *Ser-ahí* implica, por lo tanto, ser un *ser existente*. En ese sentido, el hombre como ente existencial, debe resolverse en la vastedad de su condición mortal; *construir* su existencia que se concretiza en la experiencia compartida en el mundo. Es en este proceso de resolución que Heidegger (2016) puede determinar la *significación espacial* del hombre a partir del entendimiento que implica *ser-ahí*:

La determinación existencial del cada vez posible Dasein resuelto, abarca los momentos constitutivos de aquel fenómeno existencial, hasta ahora pasado por alto, que nosotros llamamos *situación*.

En la palabra situación (emplazamiento - «estar en disposición de...») resuena una significación espacial. No vamos a intentar extirparla del concepto existencial. Porque esa significación espacial se da también en el «Ahí» del Dasein. Al estar-en-el-mundo le pertenece una particular espacialidad, que está caracterizada por los fenómenos de la des-aleja-ción y la direccionalidad. El Dasein «ordena un espacio» [«räumt ein»] en cuanto existe fácticamente. Pero la peculiar espacialidad del Dasein, que es el fundamento sobre el cual la existencia determina cada vez su específico lugar, se funda en la constitución del estar-en-el-mundo. El constitutivo primario de esta constitución es la aperturidad. Así como la espacialidad del Ahí se funda en la aperturidad, así también la situación tiene sus fundamentos en la resolución. La situación es el Ahí que cada vez se abre en la resolución, y es en cuanto tal Ahí como el ente existente ex-siste [ist da]. (pág. 315)

El término *ahí* es para Heidegger más que un adverbio de lugar, es una determinación del Dasein que le permite situar la génesis de su condición espacial ligada directamente a la *resolución* del hombre a partir de una significación existencial (Heidegger, 2016). Heidegger menciona que el *ahí* del ser se funda en la *aperturidad* de la *resolución* del hombre; la *resolución* consiste como uno de los *modos supremos de apertura del Dasein* en función de una posibilidad para la libertad del ser, la posibilidad sería el punto de inflexión en el que se puede interpelar al ser que hay en sí mismo, lo que instauraría el *desocultamiento* del ser. Por otra parte, la peculiar espacialidad del *ser ahí* es posible, también, por la comprensión y el reconocimiento del *estar en el mundo* como un hecho fáctico de la existencia humana, puesto que la comprensión del *estar-en* para Heidegger (2016) denota:

El estar-en no se refiere a un espacial estar-el-uno-dentro-del-otro de dos entes que están-ahí, como tampoco el «en» originariamente significa en modo alguno una relación espacial de este género; «in» [en alemán] procede de *innan-*, residir, *habitare*, quedarse en; «an» significa: estoy acostumbrado, familiarizado con, suelo [hacer] algo;

tiene la significación de *colo*, en el sentido de *habito* y *diligo*. Este ente al que le es inherente el estar-en así entendido, lo hemos caracterizado ya como el ente que soy cada vez yo mismo. El vocablo alemán «*bin*» [«soy»] se relaciona con la preposición «*bei*» [«en», «en medio de», «junto a»]; «*ich bin*» [«yo soy»] quiere decir, a su vez, habito, me quedo en... el mundo como lo de tal o cual manera familiar. «Ser», como infinitivo de «yo soy», es decir como existencial, significa habitar en..., estar familiarizado con... Estar-en es, por consiguiente, la expresión existencial formal del ser del Dasein, el cual tiene la constitución esencial del estar-en-el-mundo. (págs. 75-76)

Heidegger sugiere que el *estar-en* del Dasein debe ser pensado más que un *estar dentro de* un ente que contiene a otro, este modo le corresponde al ente óptico. Por su parte, el ente existencial no está contenido en el espacio como una fijación óptica, sino que el ente existencial está en el mundo, es decir, el modo del *estar-en* del ente existencial se suscribe en su coexistencia, en la existencia compartida que se expresa como un rasgo constitutivo del ser, de esta forma, la estructura esencial del Dasein reposa en el estar en el mundo.

Con base en lo anterior, se puede precisar que la esencia del *ser-ahí* del hombre se halla en su existencia en el espacio, ya que en él acontece su resolución, en él acontece la experiencia misma compartida, la concretización de los fenómenos, la relación con los otros, con el cielo, con la tierra, con la divinidad, con la cuaternidad. De esta manera, los alcances que nos brinda Heidegger sobre el “ahí” del ser, su “resolución”, el “estar-en” son fundamentales para el entendimiento del carácter espacial del Dasein. Es necesario precisar que, la condición espacial del Dasein no se reduce a la concepción objetiva del espacio representado en una magnitud física, Heidegger reflexiona sobre este campo concreto del espacio en función de la existencia, es decir, entiende en primer lugar el carácter espacial del Dasein a partir de la capacidad resolutive del ente existencial para fundamentar posteriormente la condición de ser del espacio concreto (tangible). Para ello, propone establecer en qué sentido el espacio es un *constitutivo* del mundo, pues considera que el espacio no

es un contenedor de las cosas ni un escenario expectante de su desenvolvimiento; menciona que el espacio no es dado a priori, al igual que al ser hay que *desocultarlo*, hay que *abrir* el espacio, *espaciar*, teniendo en cuenta su desarrollo como un modo determinante para la existencia, para su resolución.

En ese sentido, para tener una entendimiento más inteligible del estado *abierto* del espacio, hay que reconocer los niveles que propone Heidegger (2016), puesto que: “*La investigación de la espacialidad del Dasein y de la determinación espacial del mundo se inicia con un análisis de lo a la mano que está dentro del mundo en el espacio.*” (pág. 122) En un primer nivel se puede distinguir *la espacialidad de lo a la mano dentro del mundo*, donde *a la mano* hace referencia a aquello que se encuentra próximo al ser, al trato cotidiano del ser respecto al mundo circundante, es decir, al ente “útil” que *comparece* y se encuentra a su *cercanía* definida por su *dirección* y su *lejanía*. Con relación a ello, cabe precisar que la concepción de estas últimas no se refiere a un ámbito cuantificable, sino como un modo de orientación en el espacio y en el tiempo, un aspecto existencial que le es inherente al ser.

El «arriba» es lo que está «en el cielo raso», el «abajo», lo que está «en el suelo», el «atrás», lo «junto a la puerta»; todos los «donde» son descubiertos a través de los pasos y caminos del quehacer cotidiano e interpretados circunspectivamente, jamás son establecidos y catalogados en una consideración mensurante del espacio. (Heidegger, 2016, pág. 124)

Heidegger al mencionar “(...) los “donde” son descubiertos a través de los pasos y caminos del quehacer cotidiano (...)” sienta la base de la experiencia del *ser-ahí* en el mundo circundante como un constitutivo que refuerza el descubrimiento del espacio, donde se ve involucrado directamente la corporalidad del Dasein. Esta idea nos llevaría a distinguir un segundo nivel: *la espacialidad del estar-en-el-mundo*, dicha espacialidad puede ser entendida a partir de la experiencia del ser en el mundo que denota la percepción de los fenómenos que acontecen en su

entorno, además de su condición fáctica respecto a su existencia compartida.

“El Dasein es espacial en el modo del descubrimiento circunspectivo del espacio, y en tal forma que en todo momento tiene un comportamiento des-alejante respecto del ente que así le sale espacialmente al encuentro.”

(Heidegger, 2016, pág. 129) Heidegger menciona que esta espacialidad está determinada, a su vez, por la des-alejación y direccionalidad que constituyen el estar-en. Para Heidegger estos conceptos son más que condicionantes cuantitativos para una posición del ser en el espacio y su descubrimiento. La des-alejación no se refiere a la lejanía o la distancia de algo, la des-alejación se remite al hacer desaparecer la lejanía, se remite al acercamiento. En ese sentido, Heidegger menciona que el Dasein es esencialmente des-alejador. Por su parte, la direccionalidad se presenta como un modo de orientación del ser dirigida por la circunspección del ocupar, donde derecha e izquierda adquieren una participación fundamental para ubicarse y orientarse en el espacio (Heidegger, 2016).

Finalmente, Heidegger distingue un tercer nivel: *la espacialidad del Dasein y el espacio*, que reposa en el descubrimiento del espacio, en este nivel Heidegger pone en manifiesto que el espacio descubierto se encuentra ligado a la libertad del ser, reconociendo la capacidad espacial del ser en una apertura del espacio, es decir, el ser en libertad puede abrir un espacio. De esta manera, Heidegger (2016) menciona que:

El espacio no está en el sujeto, ni el mundo está en el espacio. El espacio está, más bien, «en» el mundo, en la medida en que el estar-en-el-mundo, constitutivo del Dasein, ha abierto el espacio. El espacio no se encuentra en el sujeto, ni el sujeto considera el mundo «como si» éste estuviera dentro de un espacio, sino que el «sujeto», ontológicamente bien entendido, es decir, el Dasein, es espacial en un sentido originario. (pág. 132)

La apertura del espacio a la que se refiere Heidegger sería el punto de partida para entender el espacio físico concreto, ya que el espacio, una vez que se encuentra abierto, pone en manifiesto sus distintos aspectos,

aspectos que le corresponden tanto al espacio de la existencia como al espacio puramente métrico. Esto conlleva a precisar que, es desde el ente en apertura, *Dasein*, que se puede consolidar el *espacio abierto*, desde allí el ser percibe el espacio en su totalidad, desde su carácter intangible hasta su carácter tangible. Con base en lo anterior, el estado abierto del espacio nos dirige nuevamente a la concepción que el espacio no es dado a priori, el espacio hay que abrirlo. En ese sentido, esta idea estaría ligada a la concepción del arte como poner en obra la verdad, ya que la apertura del espacio es un desocultamiento, es una apertura y es un constitutivo del ser, por lo tanto, el ser tiene la capacidad de *espaciar*.

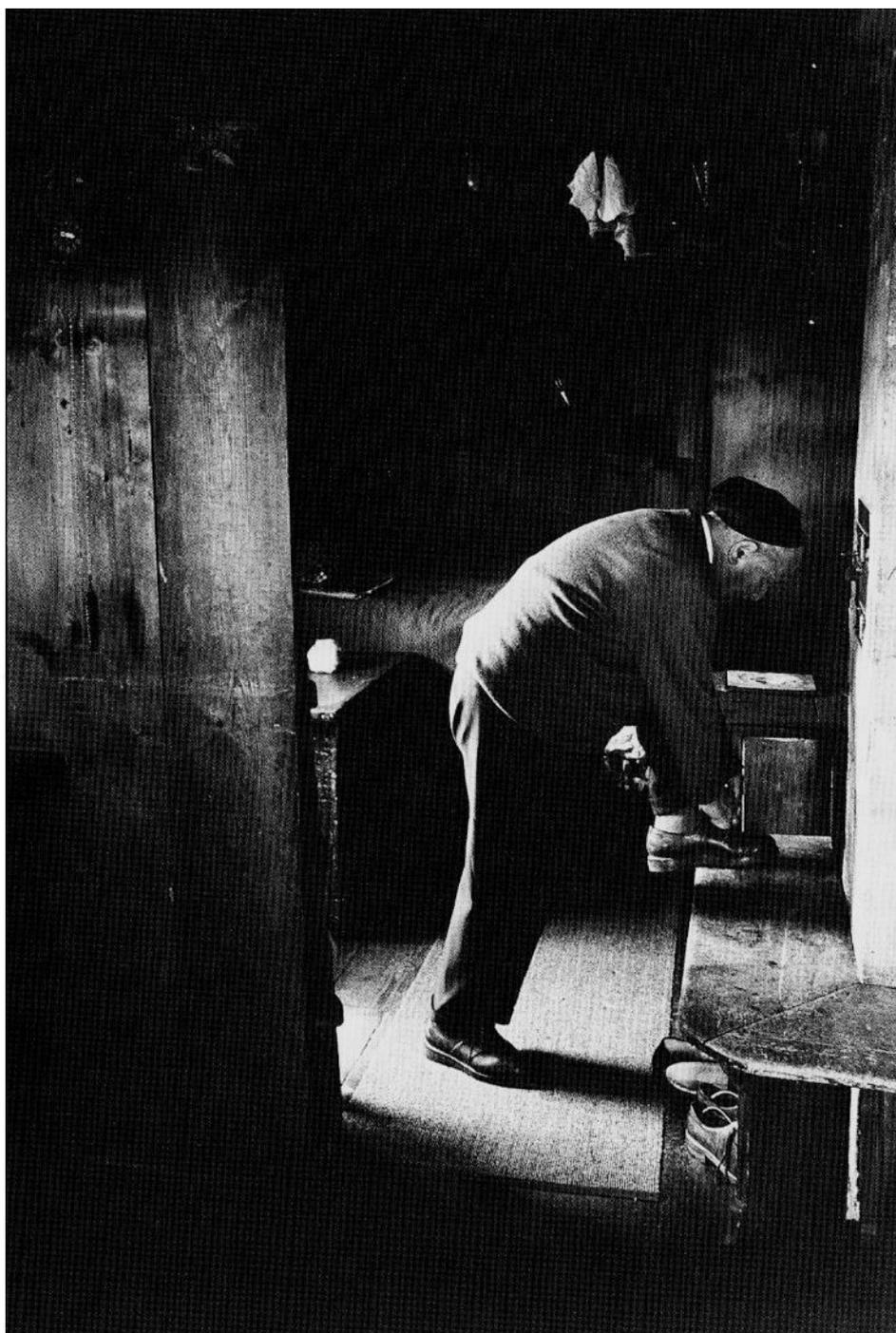
Una vez admitido que el arte es el poner-en-obra la verdad y que la verdad designa el desocultamiento del ser, ¿no será entonces preciso que, en la obra de las artes figurativas, sea también el espacio verdadero –es decir, aquello que desoculta lo que le es más propio– el que fije la pauta a seguir?

¿Pero cómo podemos hallar lo peculiar del espacio? Hay una vía de escape, estrecha, sin duda, y vacilante. Intentamos ponernos a la escucha del lenguaje. ¿De qué habla el lenguaje en la palabra «espacio»? En ella habla el espaciar. (Heidegger, 2009, pág. 21)

El *espaciar* que plantea Heidegger le corresponde al ser, un espaciar que sugiere una apertura del espacio pues considera que no es estático ni definitivo; el espacio es dinámico, se encuentra vivo y se transforma constantemente, en el acontecer y se desarrolla la existencia, la concretización de los fenómenos, la existencia compartida. El espaciar es dotar de libertad a la existencia, puesto que constituye el lugar en el que acontece el habitar. Heidegger denomina este estado del espacio como un *espacio verdadero*, el que posibilita la construcción del ser y su desocultamiento; el sentido de su existencia. De esta manera, la concepción espacial de *Dasein* es la condición previa a la manifestación corpórea del espacio.

Figura 56

Espacio, Esencia y Existencia



Nota. Nuestra relación con el mundo como un accionar, como un espaciar a través del Dasein, es lo que abre el espacio.
Heidegger atándose las botas en la cocina [fotografía], por Digne Meller-Marcovicz. Adaptado de, *La Cabaña de Heidegger, Un Espacio para Pensar* (p.58), Adam Sharr, 2015, Editorial Gustavo Gili.

2.1.2.1.2. ESPACIO, RAZÓN Y EXPERIENCIA

Al preguntarnos por lo originario de la arquitectura, nos preguntamos por lo más esencial que la constituye, qué es y cómo una cosa dada es arquitectura. La arquitectura tiene como misión poner el mundo y el mundo del hombre en obra. La obra arquitectónica apertura la presencia de los entes, los pone en relación, los articula a partir de lo que son gracias a su emplazamiento en un determinado lugar. De este modo, podemos volver a decir que la arquitectura es la manifestación del modo espacial donde acontece el desocultamiento del ente que acoge y envuelve; el espacio habitado es el emplazamiento de la cuaternidad, espacio que funda el lugar para la vida a través de la arquitectura, se podría denominar a dicho espacio como espacio existencial. Pero cabe preguntarse: **¿Qué es el espacio?**

Una de las primeras connotaciones del uso común define al espacio como extensión que contiene toda la materia existente. La definición que nos brinda la RAE alude a una característica objetiva, el espacio como contenedor, como una unidad absoluta. Dentro de esta misma concepción la presencia de una relación con los objetos es evidente al mencionar que el espacio es la ocupación de cada objeto material tanto como la distancia entre dos cuerpos. Aunque ambas definiciones aludan a un carácter físico expresado en términos objetivos en función de las relaciones entre los cuerpos de las que se deriva una noción geométrica, existen definiciones que le conceden al espacio una connotación temporal y de movimiento al definirlo como el transcurso de tiempo entre dos sucesos, a esta connotación como separación temporal se le puede adicionar la noción de un cuerpo en movimiento y entender al espacio como la distancia recorrida por un móvil en cierto tiempo. Estas concepciones se corresponden en muchos casos con nuestra percepción de la realidad, una correlación con los hechos a través de la experiencia. Pero lo que se conoce y define como espacio solo pertenece a un segmento de lo que llamamos realidad. Aunque las definiciones parezcan corresponderse con lo experimentado, no siempre generan una correspondencia con lo intuitivamente conocido, generando un cisma en el modo de entender la realidad y por lo tanto en

su definición. Las definiciones anteriores le otorgan al espacio una propiedad estática al denotarlo como un contenedor pasivo en el que los fenómenos se desarrollan. La idea de un espacio pasivo se deriva de una concepción previa al entenderlo y definirlo como un vacío cósmico en el que las relaciones entre los entes denotan relaciones espaciales expresadas en relaciones geométricas, una noción que se vio representada en un sistema lógico denominada geometría euclidiana (Siglo III a. C), un sistema compuesto de conceptos, leyes fundamentales aplicables y conclusiones alcanzables por deducción lógica. Dicha ciencia describe las posibles relaciones mutuas de los cuerpos prácticamente rígidos en un sistema vectorial de tres dimensiones. Euclides se limita a los objetos y a las relaciones espaciales entre objetos no pudiendo definir al espacio como un continuo de tres dimensiones. Aunque en dicha propuesta se advierte el lugar que ocupa la razón al crear una estructura sistemática de las relaciones cuyo contenido empírico halla su representación en la conclusión teórica (Einstein, 1933); la noción de espacio de Euclides se limita a una relación medible entre objetos.

Fue Descartes el que introdujo la concepción de un espacio conjunto de carácter infinito al describir un punto en el espacio a través de sus coordenadas, tres dimensiones espaciales (sistema cartesiano). Dicho avance permitió a Newton generar el concepto de espacio absoluto y por lo tanto la noción de reposo absoluto, puesto que la aceleración de Newton solo puede ser definida en relación con el espacio como un todo, añadiéndole un efecto inercial al espacio como un estado de movimiento definido. El efecto inercial del espacio era concebido como un autónomo, como no influenciado por ninguna clase de circunstancia física; el espacio afectaba a las masas, pero, por su parte, no era afectada por nada, dándole al espacio la concepción de receptáculo pasivo donde se desarrollan los fenómenos, pero con ninguna implicancia en los hechos físicos (Einstein, 1934). Pero la mecánica newtoniana y la noción de un espacio absoluto invariable expresa una rigidez, una limitación en el estudio de los fenómenos luminosos, denotando un carácter ficticio del sistema. No fue hasta el siglo XIX y las contribuciones de Maxwell con la teoría de campo

y la representación gráfica de las cuatro dimensiones de la estructura espacio-tiempo de Minkowski, que darían paso a la teoría de la relatividad de Albert Einstein (siglo XX) y a una nueva forma de entender el espacio y el tiempo.

En 1865, el físico escocés James Clerk Maxwell formuló la teoría clásica del electromagnetismo deduciendo que la luz está hecha de campos eléctricos y magnéticos que se propagan por el espacio. En palabras de Einstein (1985) la contribución de Maxwell radica en lo siguiente:

(...) antes de Maxwell, los investigadores concebían la realidad física –en la medida en que se supone que representa los fenómenos naturales– como puntos materiales, cuyos cambios sólo consisten en movimientos que pueden formularse mediante ecuaciones diferenciales totales. Después de Maxwell, se concibió la realidad física como representada por campos continuos, que no podían ser explicados mecánicamente, que debían representarse mediante ecuaciones diferenciales parciales.¹⁷ (pág. 77)

Maxwell define la luz en el espacio como un fenómeno ondulatorio en el que los campos eléctricos y magnéticos son variables dependientes entre sí, la predicción de ondas electromagnéticas con una identidad esencial a la de la luz se pudo expresar gracias al doble sistema de ecuaciones diferenciales parciales de la que se deriva la velocidad constante de la luz en el espacio. A través de los aportes de Maxwell se comprobó que existían en el espacio estados que se propagan en ondas, y asimismo campos localizados que eran capaces de ejercer fuerzas sobre masas eléctricas o polos magnéticos. De este modo, se le podía atribuir funciones o estados físicos al espacio mismo, generando un avance en el entendimiento del espacio, concibiéndolo como un espacio que participaba de los fenómenos físicos de manera directa y ya no como un receptáculo pasivo.

Hermann Minkowski, por su parte, plantea un esquema en el que se entrelazan las tres dimensiones espaciales (x, y, z) y el tiempo (t) en el que

¹⁷ La influencia de Maxwell en la evolución de la idea de la realidad física. En ocasión del centenario del nacimiento de Maxwell. Publicado en 1931, en James Clerk Maxwell: A Commemoration Volume, Cambridge University Press.

el concepto tridimensional de punto fue sustituido por el de evento y la magnitud de distancia por la de intervalo. Esto implicaría localizar sucesos en el espacio tiempo y no solo objetos, permitiendo concebir el mundo en una red tetradimensional (Gutiérrez P. J., 2015). De este modo, el espacio se puede concebir como una dimensión espacio-tiempo, dicho planteamiento no solo expresa una medida cuantificable sino también una propiedad de las leyes naturales y por consiguiente del espacio (espacio-tiempo). En este sentido, Minkowski proporciona la representación gráfica (diagrama de espacio-tiempo, 1908) de la teoría de la relatividad de Albert Einstein.

En 1905, Albert Einstein cambiaría la comprensión sobre el espacio y el tiempo con la teoría de la relatividad, generando un cisma no solo en el ámbito científico sino también en los paradigmas artísticos, filosóficos, culturales y en la arquitectura de principios del siglo XX. Einstein publicó tres estudios en la revista científica *Annalen der Physik*. El primero confirmaba la teoría del átomo mediante la explicación del movimiento browniano; el segundo razonaba el efecto fotoeléctrico partiendo de la hipótesis cuántica de Max Planck; y el tercero, formulado en el ensayo *Sobre la Electrodinámica de los cuerpos en movimiento* que desarrolla la teoría especial de la relatividad. En esta, Einstein establecía la equivalencia de masa y energía y, por otro lado, demostraba el carácter límite de la velocidad de la luz, en otras palabras, la teoría de la relatividad especial se ocupa de sistemas que se mueven uno respecto del otro con velocidad constante. En 1916 dio a conocer la teoría de la relatividad general que denotaba un avance y una nueva visión del universo frente a la mecánica de Newton y la geometría euclidiana, puesto que la teoría de la relatividad general se ocupa de sistemas que se mueven a velocidad variable e introduce la identidad entre inercia y peso, proporcionando una teoría de campo gravitatorio.

Einstein menciona que la teoría de la relatividad general implica un desuso de la geometría euclidiana; la disposición de los objetos en el espacio según la relatividad no concuerda con las leyes espaciales atribuidas a los cuerpos por la geometría euclidiana, puesto que el comportamiento

geométrico de los cuerpos y la marcha de los relojes dependen de los campos gravitatorios que a su vez son producidos por la materia, originando la curvatura espacio-temporal. Este fenómeno se puede comprobar en la curvatura de los rayos de luz por acción de los campos gravitatorios. Con respecto a la dilatación temporal, cabe resaltar que la dilatación del tiempo respecto del observador no está referido solo a la forma de percibir el tiempo, sino es una condición de la estructura espacio-temporal, el espacio no se distiende porque se percibe distendido, sino porque las medidas de tiempo se distienden en función del espectador.

La teoría de la relatividad cambió la forma de concebir el tiempo como un absoluto que abarque todos los acontecimientos del universo; es decir, que no puede hablarse de un orden temporal definido que comprenda acontecimientos que se desarrollan en diferentes lugares. Einstein (1985) explica que la noción de un tiempo absoluto puede explicarse desde un ámbito psicológico, como un intento de brindar un orden objetivo asociado a la memoria y a las experiencias sensoriales, de este modo explica que:

Una experiencia está relacionada con un «recuerdo» y de aquella se dice que es “anterior” a las “experiencias presentes”. Este es un principio de ordenamiento conceptual de las expresiones recordadas y su posibilidad da origen al concepto subjetivo de tiempo, es decir, al concepto de tiempo que se refiere al orden de las experiencias individuales.

¿Qué queremos decir cuando hablamos de convertir el concepto de tiempo en un concepto objetivo? Analicemos el siguiente ejemplo. Una persona *A* («yo») tiene la experiencia «está relampagueando». Al mismo tiempo, esta persona también tiene la experiencia de cierto comportamiento de la persona *B*, que pone en relación ese comportamiento de *B* con su propia experiencia «está relampagueando». De esta manera, se produce una situación tal que para *A* la experiencia «está relampagueando» queda asociada con *B*. Y así, esta persona *A* llega a pensar que otras personas también participan de la experiencia «está relampagueando». A partir de ese momento, «está relampagueando» ya no es interpretada como una experiencia

exclusivamente personal, sino como una experiencia de otras personas (o, en todo caso, solo como una «experiencia potencial»). De esta forma surge la interpretación siguiente: «está relampagueando», que originalmente ingresaba en la conciencia como una «experiencia», ahora también es interpretada como un «suceso» (objetivo). Cuando hablamos del «mundo exterior real» nos estamos refiriendo a la suma total de todos los sucesos.¹⁸ (pág. 174)

Einstein explica con su ejemplo la necesidad del ser humano de crear un orden temporal a las experiencias en función de un orden sucesivo derivándose de esta misma la necesidad de otorgarle a esta sucesión de eventos un lugar de referencia, un espacio acotado y contenido; reduciendo los fenómenos a relaciones espaciales materiales que expresen un hecho fáctico.

Para Einstein la descripción de la realidad no se limita a una descripción de la experiencia, aunque esta sea en mucho de los casos la referencia directa para la explicación de los fenómenos. Einstein sostiene que la tarea de describir las leyes generales que estructuran la realidad solo es posible a través de un lenguaje matemático producto de un proceso inductivo y deductivo. De este modo, las estructuras de un sistema, el contenido empírico y sus mutuas relaciones deben hallar su representación en las conclusiones de la teoría. El trabajo de Einstein expresa un realismo y una nueva forma de pensar entre lo empíricamente comprobable y lo racionalmente posible. Con esta propuesta, basada en la razón, se puede entender al espacio como más que una extensión y entender que el espacio se puede deformar y más aún generar una afectación, una directa participación en los fenómenos físicos.

Lo aquí expuesto de manera breve sobre los avances en el entendimiento del espacio en el ámbito científico, nos hablan de una forma de dar respuesta por la estructura fundamental de la realidad. Dichos avances no se basaron en una descripción de lo que se experimenta naturalmente, puesto que la dificultad para entender el mundo de la experiencia radica

¹⁸ “La relatividad y el problema del espacio.” Tomada de la edición revisada de una exposición simple de la teoría de la relatividad restringida y general.

en una interpretación conceptual de los hechos. De este modo, para Einstein (1985), el lenguaje denota una gran limitación para expresar la verdad como tal:

La experiencia puede sugerir los conceptos matemáticos apropiados, pero éstos, sin duda ninguna, no pueden ser deducidos de ella. Por supuesto que la experiencia retiene su cualidad de criterio último de la utilidad física de una construcción matemática. Pero el principio creativo reside en la matemática. Por tanto, en cierto sentido, considero que el pensamiento puro puede captar la realidad, tal como los antiguos lo habían soñado.¹⁹ (pág. 82)

Los hechos experimentados y analizados a profundidad y el cuestionamiento de las estructuras de la realidad, lo factico desde un punto de vista crítico, puede ser dilucidado, extraído, desde la inventiva humana; la imaginación como parte de la comprensión del mundo otorga nuevos caminos para el entendimiento de los fenómenos experimentados a profundidad. La concepción de espacio que se deriva de las experiencias y los procesos inductivos y deductivos son el intento de cobrar consciencia de las fuentes empíricas de estos conceptos fundamentales que nos demostraran hasta qué punto estamos vinculados a esos conceptos (Einstein, 1985).

Einstein representa un punto de inflexión no solo en el ámbito científico, puesto que sus contribuciones físico teóricas, expresadas en la teoría de la relatividad, pusieron en crisis los conceptos absolutos sobre el entendimiento de nuestro universo. Estos nuevos paradigmas científicos generaron diversos campos de experimentación en el ámbito artístico, alejando el arte de una plástica euclidiana y aproximándolas a una geometría que capture la cuarta dimensión espacio-temporal a nivel formal, adoptando un lenguaje objetivo, sistemático y metodológico en el que la razón era un rasgo predominante. Dichas exploraciones artísticas y la nueva forma de concebir el espacio como dimensión espacio-temporal generaron una influencia directa sobre el lenguaje arquitectónico de

¹⁹ "Sobre el método de la física teórica." Disertación Herbert Spencer, pronunciada en Oxford, el 10 de junio de 1933. Publicada en *Mein Weltbild*, Amsterdam: Querido Verlag, 1934.

principios del siglo XX, dando paso a nuevas formas de concebir el espacio arquitectónico y por consiguiente a nuevas formas de habitar. Pero cabe preguntarse: **¿es el espacio de la ciencia el espacio del modo del habitar poético?** En el intento por dar respuesta a esta interrogante, Heidegger (2009) puede brindarnos un horizonte desde un ámbito ontológico a través de *El arte y el espacio*:

(...) ¿puede valer el espacio proyectado en términos técnicos y físicos como el único espacio verdadero? Comparados con él, todos los espacios configurados de otro modo –el espacio artístico, el espacio de la praxis cotidiana y del comercio con la gente–, ¿son solamente formas previas y transformaciones subjetivamente condicionadas de un solo espacio cósmico objetivo? (pág. 17)

Heidegger plantea estas interrogantes con el objetivo de generar la oportunidad de repensar el espacio, situándonos entre la dicotomía de los avances objetivos logrados por la ciencia y el valor de la subjetividad en la experiencia del espacio, no con la finalidad de optar por una u otra postura, sino más bien como puntos de referencia para trazar un camino crítico.

Previamente mencionamos los avances hechos sobre el espacio en el ámbito científico y el aporte que Einstein proporciono en su intento de descifrar la estructura de la realidad. Es preciso mencionar que dichos avances y los generados en nuestra época contemporánea solo pertenecen a una pequeña parte de la estructura de la realidad, pero que han logrado brindarnos una amplia comprensión de nuestro universo. También es preciso mencionar que los fenómenos del espacio cósmico como los campos electromagnéticos, la radiación cósmica, las ondas gravitacionales, por brindar un ejemplo, no le son ajenos al ser humano, son parte de la vida cotidiana pero que constituyen otra escala, incluso a nivel perceptivo. Pero cabe preguntarse, **¿cuál es la diferencia sustancial entre el espacio cósmico objetivo y el espacio de la vida cotidiana más allá de representar escalas distintas? ¿podrían considerarse como un mismo espacio?** La noción de espacio que está relacionada a la necesidad del ser humano de crear un orden, de otorgarle a la sucesión de eventos un

lugar de referencia, un espacio acotado y contenido; tiene a las relaciones entre los entes como orientadores, dichas relaciones espaciales son expresadas en relaciones geométricas como el intento objetivo racional de otorgar un carácter cuantitativo. Este proceder racional genera una expresión técnica que da origen a determinadas configuraciones materiales en función de generar una acotación, un emplazamiento, entendido como inclusión o exclusión, con respecto a un límite, dando origen a la noción de espacio objeto, espacio contenedor y espacio como vacío.

El espacio dentro del cual la figura plástica se puede encontrar de antemano como un objeto presente, el espacio que encierra los volúmenes de la figura, el espacio que subiste como vacío entre los volúmenes, ¿no son siempre estos tres espacios, en la unidad de su juego recíproco, meros derivados del espacio de la física y de la técnica, aun cuando las mediciones obtenidas a través del cálculo no se puedan aplicar a las figuras artísticas? (Heidegger, 2009, págs. 19-21)

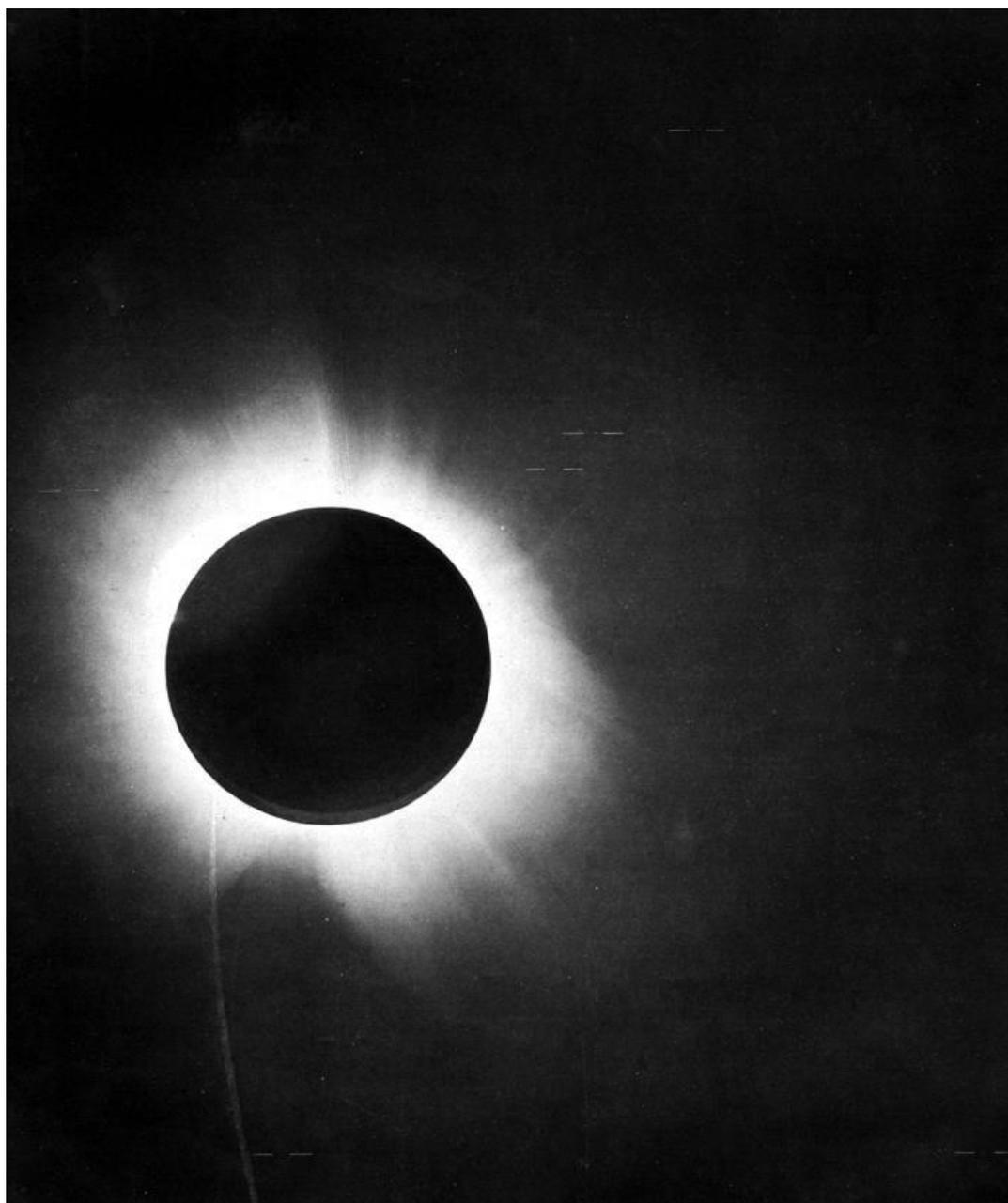
Al preguntarse Heidegger por la influencia directa de la razón en la concepción de espacio (expresados en la ciencia y la técnica) pone en crisis el entendimiento intuitivo sobre este, puesto que dicho entendimiento del espacio está estrechamente relacionado a la experiencia junto con la percepción como la referencia directa para la explicación de los fenómenos, pero cabe mencionar que un abordaje objetivo o subjetivo del espacio por separado no expresan una verdad o una totalidad sobre este. La noción de espacio en tanto relación entre los entes no solo expresa un carácter cuantitativo-cualitativo, sino más bien, expresa el modo en el que el espacio es (Heidegger, 2009). Se puede decir que el espacio científico (espacio-tiempo) abarca el espacio de la vida del hombre cuya diferencia radica en la función, el espacio cotidiano se vale de las relaciones físicas materiales y objetivas para hacer manifiesto el espacio para la vida. *El espacio es el escenario de la vida, de la existencia, es la materialización del arrojo al que el hombre se enfrenta.* De este modo Heidegger propone entender al espacio como más que un producto y entenderlo como un acontecimiento, como un espaciar.

Figura 57

Espacio y Geometría



Nota. Los axiomas de Euclides constituyeron el entendimiento de la geometría y la compresión del espacio como un medio absoluto e invariable. *Los elementos*, una página con marginales de la primera edición impresa de *Elementos*, impresa por Erhard Ratdolt en 1482. Tomado de (https://hmn.wiki/es/Euclid%27s_Elements)

Figura 58*Espacio, Razón y Experiencia*

Nota. La fotografía del eclipse total tomada por Dyson y Eddington permitió comprobar la Teoría de la Relatividad General de Albert Einstein. El experimento permitió observar como el campo gravitacional del Sol desvía la luz de una estrella, corroborando que la fuerza de gravedad es un efecto causado por la curvatura del espacio-tiempo, es decir, el tiempo y el espacio no son absolutos. *Dyson, F.W., Eddington, A.S. and Davidson, C. "A Determination of the Deflection of Light by the Sun's Gravitational Field, from Observations Made at the Total Eclipse of May 29, 1919". Sobral, Brasil.* Tomado de, *Después de Einstein: una Arquitectura para una Teoría* (p.188), Pablo Jesús Gutiérrez Calderón, 2015, Editorial Diseño.

2.1.2.1.3. ESPACIAR, EMPLAZAR Y LUGAR

El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre. Pensado en su propiedad, espaciar es libre donación de lugares, donde los destinos del hombre habitante toman forma en la dicha de poseer una tierra natal o en la desgracia de carecer de una tierra natal, o incluso en la indiferencia respecto a ambas. Espaciar es libre donación de lugares en los que aparece un dios, de los lugares de los que los dioses han huido, lugares en los que el aparecer de lo divino se demora mucho tiempo. Espaciar aporta la localidad que prepara en cada caso un habitar. Los espacios profanos son siempre la privación de espacios sagrados a menudo muy remotos. Espaciar es libre donación de lugares. En el espaciar habla y se oculta a la vez un acontecer. (Heidegger, 2009, págs. 21-23)

Heidegger plantea un espacio más allá de las connotaciones cuantitativas y de las nociones espaciales que lo reducen a un elemento pragmático. Heidegger propone un espacio previo, un espacio vital en términos existenciales que no se limita a una abstracción del mundo. El espacio se crea, hacer espacio es espaciar y espaciar es habitar propiamente, de este modo, el espaciar es la libre donación de lugares, un acontecimiento que tiene su esencia en el ser-en-el-mundo; el desocultamiento del ser abre el espacio posibilitando el espaciar.

El acontecimiento del espaciar puede encontrarse en el emplazamiento como un admitir y un disponer.

Por un lado, el emplazar admite algo. Deja que se despliegue lo abierto, que, entre otras cosas, permite la aparición de las cosas presentes a las cuales se ve remitido el habitar humano. Por otro, el emplazar proporciona a las cosas la posibilidad de pertenecerse mutuamente, estando cada una en su respectivo sitio y desde donde se abre a las otras cosas. (Heidegger, 2009, págs. 23-25)

De este modo, el emplazamiento dota al espaciar de una condición previa en la medida que el Dasein abre el espacio. Heidegger menciona que la doble forma del emplazamiento como la admisión de algo y su pertenencia

mutua da paso al acontecimiento de lugares cuyo carácter está en el conceder como un doble acontecimiento. *“El lugar abre en cada caso una comarca, en cuanto que congrega dentro de ella las cosas en su mutua pertenencia.”* (Heidegger, 2009, pág. 25) Dicho esto se puede entender el lugar como un congregar; cabe señalar que para Heidegger el congregar no hace referencia a una acumulación de entes, sino más bien entiende el congregar como un *albergar que deja libres a las cosas en su comarca*. El termino comarca es usado para hacer referencia a la *libre vastedad* como la apertura del lugar para el habitar en la medida que acontezca como un dejar que las cosas reposen en sí mismas. Reposar en sí mismo no es un estado estático, reposar en sí mismo es un dejar ser en sí mismo, es un continuo acontecer que expresa una unidad a través de la preservación, congregación de las cosas en su co-pertenencia. Con base en lo anterior Heidegger (2009) plantea la siguiente pregunta: *“(…) ¿son los lugares sola y primeramente resultado y consecuencia del emplazar? ¿O recibe el emplazar su peculiaridad a partir del obrar de los lugares congregantes?”* (pág. 27) Abordar el emplazar en función del obrar de los lugares congregantes, denotaría según Heidegger buscar lo peculiar del espaciar en la fundación de la localidad.

El espacio en potencia, iniciado por el emplazamiento, alcanzaría su concretización, la fundación de la localidad, a través de la interacción entre lugares. Dicha interacción pone a su vez la interacción de los entes albergados en su co-pertenencia en la medida que acontezca como un dejar que las cosas reposen en sí mismas. De este modo, el albergar que deja libres a las cosas en su comarca, nos llevarían a reconocer que las cosas son lugares y que no se limitan a pertenecer a ningún lugar, puesto que el lugar es puesto en obra a través de la co-pertenencia y el ser en sí mismo. Heidegger (2009) menciona que este hecho nos llevaría a tomar en consideración lo siguiente: *“(…) el lugar no se encuentra en un espacio ya dado de antemano, a la manera del espacio de la física y de la técnica. Este espacio se despliega sólo a partir del obrar de los lugares de una comarca.”* (pág. 27) El obrar de los lugares como el conceder a las cosas pertenecerse mutuamente en la medida que son en sí mismos, es lo que se

denominaría espacio como acontecimiento. Dicho esto, las cosas pueden ser consideradas lugares en la medida que la cosa albergue y conceda la pertenencia mutua y el ser en sí mismo, de este modo las cosas *albergan* acontecimientos. Con base en lo anterior, Heidegger (2009) plantea pensar el arte y el espacio en función de la co-pertenencia mutua y el reposar en sí mismo:

El arte como plástica: no una toma de posesión del espacio. La plástica no sería una confrontación con el espacio. La plástica sería una corporeización de lugares que, al abrir una comarca y preservarla, mantienen reunido en torno a sí un ámbito libre que confiere a las cosas una permanencia y procura a los hombres un habitar en medio de las cosas. (pág. 29)

La plástica es entendida por Heidegger como un dar forma, un dar cuerpo, un poner en obra el acontecimiento de la verdad como desocultamiento. La corporeización del lugar permite entender el espacio como un hacer, un espaciar que aporta localidad, que prepara en cada caso un habitar. El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre permitiendo el permanecer del hombre y de las cosas. Con base en lo anterior, se puede pensar el espaciar puesto en obra como *la corporeización del ser en la obra que instaura lugares*. El acontecimiento del *claro* y *el encubrimiento* pueden encontrarse en el espaciar como rasgo fundador. El espaciar otorga al espacio la esencia de acontecimiento, pudiendo o no corporizarse.

Figura 59

Espaciar, Emplazar y Lugar



Nota. El espacio puesto en obra como la corporeización del ser en la obra que instaura lugares. *Instituto Salk de Estudios Biológicos* diseñado por Louis Kahn, 1959-1965 [fotografía], por Francesco Montaguti, 2015, adaptado de, sitio web Francesco Montaguti (www.francescomontaguti.com/louis-kahn-_salk-institute/5c8pvfswqrh56xuxtloprfpyaf3gy).

2.1.2.1.4. ESPACIAR, ACONTECIMIENTO CORPÓREO Y ARQUITECTURA

La relación con el mundo como *estar-en-el-mundo*, como rasgo previo, confiere al *Dasein* de espacialidad. Dicha espacialidad es el acontecimiento del vínculo entre el espacio y el ser, es la condición previa al acontecimiento corpórea del espacio que se manifiesta como un espaciar en la medida que el espaciar aporte lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre; el espaciar es una acción que da origen al espacio. El espaciar es un origen en la medida que presente el desocultamiento de lo ente. Del mismo modo que el ser se abre en el *Dasein*, el desocultamiento del ser abre el espacio posibilitando el espaciar. *Hacer espacio es espaciar y espaciar es habitar propiamente*. Esta doble condición del espaciar da paso al emplazamiento y acontecimiento de lugares.

El lugar concede la admisión de los entes y su co-pertenencia mutua. De este modo, el lugar es puesto en obra a través del desocultamiento de lo ente en la medida que la co-pertenencia de los entes repose en sí misma. Heidegger denomina a este fenómeno: espacio como acontecimiento. El desocultamiento del lugar en función de la co-pertenencia mutua y el reposar en sí mismo pone en manifiesto el espaciar y el habitar propiamente, ya que el acontecimiento del espacio expresa el *Dasein* como un ser en el mundo, *albergando* a los entes y la posibilidad de relacionarse con ellos. Dicho rasgo fundacional también permite considerar a los entes distintos del ser humano, las cosas, como lugares en la medida que la cosa albergue y conceda la pertenencia mutua y el ser en sí mismo, de este modo podemos volver a decir que las cosas *albergan* acontecimientos. Cabe señalar que los entes, las cosas, dadas de manera natural no son las únicas que pueden considerarse como lugares, puesto que la corporeización de lugares, como un dar forma, permite entender el espacio como un hacer, dicho esto, los entes creados también pueden *abrir* el espacio en la medida que alberguen y concedan la pertenencia mutua y el ser en sí mismo.

Una vez entendido el espaciar, el espacio como acontecimiento, podemos entender la arquitectura como un ente creado, un ente *traído adelante*, que

guarda el acontecimiento del espacio a través de la corporeización del lugar, pero **¿cómo la arquitectura se distingue de cualquier otro lugar-espacio corpóreo como ente creado? ¿Cómo y cuándo hay arquitectura?**

Para poder dar respuesta a estas interrogantes tendremos que remitirnos a la manifestación de la obra de arte como ente creado, puesto que el carácter de obra de la obra de arte expresa la realidad efectiva de la obra tanto como su carácter contingente. La materialización de la creación a través de la obra de arte nos brinda una aproximación a la corporeización del lugar como arquitectura y su distinción de otros entes creados.

Previamente se mencionó que la condición material y formal están presentes en cada una de las obras de arte, el carácter de cosa es inherente a la obra de arte, incluyendo la arquitectura. Todas las cosas creadas están relacionadas a la obra de arte en la medida que es una cosa creada por el hombre, pero también se separan de esta al no poseer la autosuficiencia de la que se vale la obra de arte para presentarse. Este carácter autónomo de la obra de arte está presente en la obra arquitectónica; la autonomía de la obra radica en la experiencia directa de la obra, es decir, dejar que se nos presente en sí misma, dejar *ser* al ente como *es*. El ser en sí mismo pone en evidencia el *desocultamiento* del ente desde su realidad efectiva, desde su contingencia. La obra se revela a partir de la obra y solo en ella; y es en esta condición que se revela el ser obra de arte en la obra al mismo tiempo, del mismo modo se revela el carácter obra de la obra en la obra arquitectónica. La revelación de la obra arquitectónica pone en manifiesto la verdad de ser obra como espacio corpóreo creado, qué es y cómo es. Cabe resaltar que esta presencia del ser en sí mismo de la obra es lo que la mantiene en directa correlación con el arte y la poética, puesto que el ser en sí mismo no implica un aislamiento de toda relación, por lo contrario, ser en sí mismo representa la oportunidad para la relación con los entes y con la verdad. Dicha posibilidad de relacionarse se debe al carácter obra, ya que la obra es *poiesis*, la obra es traída adelante como creación y producción.

El ser-obra es el acontecer como obra, es ser en sí misma y traer el desocultamiento de lo ente. La obra arquitectónica es traída con el rasgo del habitar poético. El poetizar le otorga a la obra arquitectónica la cualidad artística y poética, puesto que la verdad de la obra es poner, *erigir* la esencia del arte, poner a la obra la verdad de lo ente. Del mismo modo, la verdad de la obra arquitectónica es poner, erigir la esencia del arte, poner a la obra de la verdad de lo ente en función del *modo espacial corpóreo*. Dicho modo espacial no solo diferencia a la obra arquitectónica de las demás obras, sino que la identifica. La obra arquitectónica no solo abre el mundo que constituye el arte, la obra arquitectónica abre la espacialidad, el emplazamiento del acontecimiento del espacio como una manifestación del mundo que la obra pone en evidencia. Lo que permite la obra arquitectónica como ente creado, como ente cosa, es el refugio y la salvaguarda; la arquitectura no solo salvaguarda el mundo del hombre si no al hombre mismo. Esta es la distinción que separa a la arquitectura de otros entes creados como lugares corpóreos al presentar los dos rasgos fundamentales: *erigir mundo* y *resguardar mundo*.

La obra arquitectónica articula todas las relaciones para su manifestación como un espaciar; la arquitectura *le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos*. La misión de la arquitectura es brindar refugio al ser humano no solo de la naturaleza sino también del arrojo de su existencia. De este modo, la arquitectura *trae lo divino a la tierra* a través de la obra arquitectónica, a través del modo espacial del habitar poético. La arquitectura, *la obra abre un mundo y lo mantiene en una reinante permanencia*. Es en el desocultamiento donde se manifiesta el fenómeno poético, donde acontece el arte y la arquitectura propiamente. Es este rasgo fundacional el que permite generar las bases existenciales para la condición humana a través de la manifestación del habitar y la espacialidad del Dasein. Esta relación tiene su medida en la apertura de lo ente y el espacio como lugar; el abrir lugar y erigir un mundo forma parte del ser-obra-arquitectónica. La obra arquitectónica, en tanto obra, presenta el desocultamiento del ser-obra. El modo espacial del habitar poético representa un aspecto esencial de la realidad a través de la obra misma, ya

que la obra genera espacialidad, la obra es un espaciar, un abrir espacio, es abrir mundo, es traer aquí como emplazamiento el lugar a medida que el reposar en sí mismo de la obra arquitectónica brinde la oportunidad de generar acontecimientos y de poner en relación a los entes y dejarlos ser en su co-pertenencia, de este modo la arquitectura es espacio *abierto*. Cabe recordar que el reposar en sí mismo no es un estado estático, reposar en sí mismo es un dejar ser en sí mismo, es un continuo acontecer de los lugares como la manifestación del ente que se abre y esconde, es el emplazamiento del lugar en tanto desocultamiento de la obra arquitectónica. De este modo, la verdad acontece en el modo espacial del poetizar como arquitectura. La arquitectura representa uno de los modos esenciales de la *verdad* a través del ser-obra de la obra arquitectónica en tanto se *alce un mundo y traer aquí la tierra*.

En la escala anterior se mencionó que el levantar un mundo y traer aquí la tierra son dos rasgos esenciales del ser-obra de la obra. Ambos pertenecen a la unidad del ser-obra. La obra como el soporte de dicho acontecimiento como unidad se puede ver expresado en el modo espacial puesto en obra haciendo efectiva la realidad poética de la arquitectura. Un poner en obra el acontecimiento de la verdad como desocultamiento. El ente corpóreo, el ser-creado se traduce en la apertura de la verdad a través de la obra arquitectónica. Este ente, en el que mora la verdad, debe ser traído con el rasgo fundamental en su creación, debe ser traído a través del poetizar. Dicho esto, la forma espacial del Dasein expresado en el habitar se co-pertenece con la arquitectura a través del desocultamiento del ente que cobija al ser; el habitar se co-pertenece con el poetizar. El poetizar lleva al ser del hombre a ser y a la obra a ser obra.

Expuesto lo anterior se puede decir que el espaciar, el espacio como acontecimiento, *la corporeización del ser en la obra que instaure lugares* se denomina arquitectura en la medida que el poetizar abra el modo espacial, el espaciar, a través de la realidad efectiva del ser de la obra arquitectónica. Es en el acontecimiento del modo espacial arquitectónico donde acontece el desocultamiento del ente que acoge y envuelve:

La arquitectura es espacio dispuesto para albergar el ser y sus objetos. Es un ordenador del mundo material e interviene en el ordenamiento de la mente en tanto define el sentido de habitar, de *estar en el mundo*. Es un cuerpo que responde a las facultades y posibilidades del cuerpo humano y posee cualidades que dialogan con las emociones del ser y en ocasiones le representan aquellas fuerzas que trascienden su cotidianidad. (Saldarriaga, 2002, págs. 109-110)

La arquitectura pone en marcha el mundo histórico del hombre y queda preservado al resguardarse en la obra arquitectónica, generando así su trascendencia en el tiempo como un modo atemporal. De este modo, se podría decir que la arquitectura es el refugio de la vida.

Pero no fue sólo la habitación la que dio origen a la arquitectura. A la par de la vivienda se levantaron lugares simbólicos dedicados a los muertos, a los antepasados, a las divinidades o a las fuerzas sobrenaturales imposibles de explicar. Habitar, desde una era temprana, incluyó ese otro mundo paralelo, habitado por espíritus de diversa índole, unos más benignos que otros. (Saldarriaga, 2002, pág. 114)

La poética como acontecimiento en su modo espacial a través de la arquitectura es un escenario para el habitar y la experiencia, escenario que resguarda los recuerdos y el imaginario, de esta manera el espacio comprime, resguarda la memoria en el tiempo (Bachelard, 1975). *“La arquitectura, como un contenedor y como un ordenador del mundo, se localiza en la frontera entre el objeto y el territorio. Contener es una propiedad de la materia, ordenar es una propiedad de la mente.”* (Saldarriaga, 2002, pág. 118)

El modo poético arquitectónico es espacial, la arquitectura depende del espacio y este a su vez depende de la forma y la materia para hacer posible el acontecimiento de su esencia. El ser obra de la arquitectura en función del desocultamiento permite dotar a la arquitectura de un rasgo que va más allá de sus características y propiedades formales. Esta postura pone a la experiencia misma de la obra y el posterior entendimiento de su esencia en un ámbito fenomenológico que nos acerca al poetizar arquitectónico.

Figura 60

Acontecimiento Corpóreo



Nota. El espaciar otorga al espacio la esencia de acontecimiento. *Asamblea Nacional de Bangladesh*, Dakha, Bangladesh, diseñado por Louis Kahn, 1964-1982 [fotografía], por Nick Roberts, 2013, tomado de, sitio web *The paper city* (<https://thepapercity.tumblr.com/post/108061141419/national-assembly-building-of-bangladesh-louis/amp>).

Figura 61

La Arquitectura como el Modo Espacial del Poetizar



Nota. La arquitectura es espacio dispuesto para albergar el ser y sus objetos. *Termas de Vals*, Graubunden Canton, Suiza, diseñado por Peter Zumthor, 1993-1996 [fotografía], tomado de, sitio web *Riba Architecture* (www.presidentsmedals.com/Entry-11800).

2.1.2.1.5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Abordar la arquitectura en función del modo espacial a través de su realidad efectiva como una expresión del emplazamiento del Dasein, como una apropiación de la esencia del habitar, nos brinda la oportunidad de entender el espacio como acontecimiento. Dicha espacialidad propuesta por Heidegger insta una manera de entender lo peculiar del espacio presente en la obra arquitectónica más allá de las connotaciones comúnmente usadas de espacio que hacen referencia solo a una medida cuantificable geométrica o cualitativa representativa, dicha noción del espacio origina que la arquitectura sea entendida como un juego de formas que basa su sentido en el discurso y a una reducción de la experiencia del espacio arquitectónico a una mera suma de estímulos. Si bien el espacio del habitar establece relaciones entre los objetos de manera física, en función de un emplazamiento generando una noción de límite que contiene el espacio, cabe resaltar que dichas relaciones están apoyadas en el *comercio* con el mundo, la experiencia de ser en el mundo que involucran los procesos de imaginación, metáfora, memoria y significación; no con el propósito de aprehender la verdad sobre el espacio, sino como una forma de generar espacio. El espacio es dinámico, se crea, se descubre, se abre, pues es el espacio mismo el que acoge al ser. Por lo tanto, el espacio en estado abierto pone en manifiesto a lo que Heidegger denomina *espacio verdadero*, dicho espacio es descubierto por el ser en libertad, Dasein, pues tiene la capacidad de *espaciar*.

El espaciar no solo genera un emplazamiento en términos cuantitativos, lo que se emplaza es un determinado modo de habitar, dicho esto se puede entender el espaciar como un generar espacio en la medida que se *habita* y *construye*. El espaciar es unificar, sin la arquitectura el hombre sería un ser disperso, menciona Gaston Bachelard, *el espacio puesto en obra arquitectónica manifiesta el desocultamiento del ente que acoge y envuelve*. El espacio, el espaciar como erigir mundo en tanto obra, hace evidente la noción de la arquitectura como modo del habitar poético. Al denominar al espacio como modo del habitar se le atribuye el sentido de acontecimiento existencial, puesto que el espacio es un continuo acontecer

fundado en el espaciar propio del *ser en el mundo*. De este modo, el espacio en la arquitectura representa un aspecto fundamental, el espacio es el ámbito donde la vida se desarrolla. Esta cualidad dota a la arquitectura de una característica particular: el espacio es la dimensión de la existencia humana en función de entablar relaciones vitales con los otros expresadas en relaciones espaciales, dichas relaciones espaciales no expresadas en medidas cuantificables, sino en relaciones que hacen referencia al hombre mismo directamente, así como al ambiente que lo rodea que expresan su posición en el mundo (Norberg-Schulz, 1980). El espaciar, el espacio del habitar es más que poner espacio entre las cosas, no solo pone en orden los elementos materiales, sino que presenta el orden con el que el ser humano habita.

El espaciar como *libre donación de lugares* que acontece en el emplazamiento a modo de un admitir y un disponer que permite el despliegue de lo abierto y la pertenencia mutua de las cosas. Esta premisa lleva a Heidegger a reconocer que las cosas son lugares, lugares que acogen la cuaternidad y la sitúan sobre la tierra, fundan un mundo y preservan la verdad. Bajo el concepto de *plástica*, Heidegger propone que los lugares toman forma, se corporeizan y son traídos a la existencia por medio del construir que cuida y cultiva como un proceso de creación, en ese sentido la obra arquitectónica, las construcciones, son lugares corporeizados en la medida que ponen en obra la verdad como *desocultamiento del ser*, como *obra de arte*. Dicho esto, la puesta en obra de la verdad a través de la corporeización del modo espacial le confiere a la obra arquitectónica los dos rasgos fundacionales: la apertura de un mundo y el resguardo. Así la *verdad*, su *puesta en obra* y su *preservación* representan un aspecto fundamental para el acontecer poético en la arquitectura.

A partir del templo griego expuesto en *El origen de la obra de arte*, Heidegger evidencia la naturaleza del acontecer poético, así como la espacialidad, el lugar y el emplazamiento; la obra templo como obra corporeizada constituye un lugar que emplaza la cuaternidad. Heidegger al mencionar: *“Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en*

permanencia, el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos.” evidencia el rasgo particular del templo como una obra que preserva la verdad al traer a la presencia al dios, y al hacer visible las cosas que albergan y reposan con el templo: las rocas, el aire, las olas marinas, el árbol. Así mismo, Heidegger menciona que el edificio, el templo, rodea y encierra al dios, de esta manera el templo funda un lugar, se abre un espacio al emplazar la cuaternidad que se corporiza al alzarse, al erigirse sobre la roca maciza. En ese sentido, la obra templo presenta, abre un mundo y lo sitúa sobre la tierra, dicho acontecer es posible gracias a su *alzarse ahí*, puesto que al alzarse ahí pone en obra la verdad, se corporiza, toma forma al alzarse como templo que se erige y reposa.

Mediante la obra templo Heidegger ha evidenciado que en la relación entre el alzarse ahí, el poner en obra la verdad y la corporeización acontece la manifestación poética del habitar como *verdad*. El alzarse ahí funda un camino hacia el entendimiento de lo concreto de la arquitectura, de su corporeización y esta a su vez de la *coseidad* de la arquitectura como cosa que coliga y constituye lugares, pero cabe preguntarse **¿qué descubre la arquitectura como verdad puesta en obra, como obra corporeizada, como obra cosa?** a partir de la verdad puesta en obra se descubre la espacialidad de la cuaternidad que funda un lugar, de esta manera la verdad se hace patente en la obra arquitectónica por medio del descubrimiento como una apertura del ser de lo ente, este descubrir que es propio de la obra de arte acontece en el lenguaje; a partir del lenguaje la verdad es traída a la existencia al ser nombrada, pero también al ser puesta en obra: la arquitectura como verdad puesta en obra, como obra corporeizada, como cosa que constituye un lugar abre un mundo, lo sitúa sobre la tierra, emplaza la cuaternidad, acoge al hombre y propicia el habitar poético.

Expuesto lo anterior, la verdad se presenta como el rasgo particular de la pregunta por el *qué* de la arquitectura, en entender el sentido de la obra construida al ser puesta en obra y por lo tanto su consideración como arquitectura, pero también, la verdad es el punto de partida para entender el *cómo* de su acontecimiento. Entender el *cómo* de la arquitectura en función del *ser-obra*, nos llevan a la realidad más efectiva y contingente

de ella misma gracias a su manifestación corpórea mediante un lenguaje que se expresa en formas espaciales. De este modo, el lenguaje representa el medio para la comprensión del *cómo* de la puesta en obra de la arquitectura; el lenguaje entendido como un modo de expresión que pone en obra la verdad como una corporeización. Así mismo la experiencia de la arquitectura cumple un papel fundamental en la manifestación del modo espacial del poetizar; puesto que, a partir de la manifestación corpórea de la obra arquitectónica y su experiencia, se manifiesta la esencia poética.

Figura 62

Manifestación de la Esencia Poética



Nota. Iglesia de la Luz, Osaka, Japon, diseñado por Tadao Ando, 1988-1989 [fotografía], por jazz:67, 2017, tomado de, sitio web Photo Hito (<https://photohito.com/photo/7208374/>).

Figura 63

Arquitectura: Acontecimiento y Lugar



Nota. Biblioteca de la Phillips Exeter Academy, New Hampshire, Estados Unidos, diseñado por Louis Kahn, 1965-1972 [fotografía], SSu-ing Wu, 2019, tomado de, sitio web ND Awards (<https://ndawards.net/winners-gallery/nd-awards-2019/non-professional/interior/hm/10629/>).

2.1.2.2. EL LENGUAJE ARQUITECTÓNICO COMO MANIFESTACIÓN ONTOLÓGICA

“...el lenguaje *es el primero que consigue llevar a lo abierto a lo ente en tanto ente.*”

Martin Heidegger, 1935

- *El origen de la obra de arte*

2.1.2.2.1. EL LENGUAJE MÁS QUE UN MEDIO DE COMUNICACIÓN

La manifestación del espacio corpóreo desde el ser obra nos ha permitido entender la arquitectura como un dar forma, un dar cuerpo, un poner en obra el acontecimiento de la *verdad* como *desocultamiento*. El acontecimiento corpóreo como un espaciar, como un *abrir* espacio, concede la admisión de los entes y su co-pertenencia. De este modo, la arquitectura además de ser *objeto* es *evento*. Esta doble condición presente en la obra arquitectónica se vale de un modo específico, un modo particular de presentarse, un *lenguaje*; es decir, la arquitectura posee un lenguaje propio. Hablar de un lenguaje en la arquitectura conlleva a preguntarse por el lenguaje en sí, **¿qué es el lenguaje y en qué medida se puede decir que la arquitectura presenta uno propio?** El lenguaje desde el punto de vista lingüístico denotaría la facultad de construir una lengua en la que el habla participa como una acción concreta ejerciendo las leyes de la lengua. Según Saussure (1945) la lengua es: “(...) *un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos.*” (pág. 37) Dentro del ámbito de la comunicación lingüística Saussure muestra la diferencia entre la ejecución de los signos dentro de una determinada lengua, de las reglas que la hacen posible. De este modo, la lengua es el sistema de los elementos y de las

reglas que permiten que se articulen los signos significativos, pudiendo ser oral o escrita (Eco, 2000). Con base en lo anterior, puede entenderse a la comunicación lingüística (la lengua), en tanto facultad, como un modo más de expresión sistematizada de los signos. El lenguaje como expresión extiende su definición pudiendo adherirse a muchos ámbitos de la cultura que van más allá de la comunicación oral o escrita.

A lo largo de la historia, el ser humano ha ejercido la capacidad de dotar significado, de poner en valor (en mayor o menor medida) la afectación que tiene de las cosas y de su contexto, tanto físico como social. La experiencia del mundo, *el comercio*, y la significación de este, estructuran los procesos de representación y expresión, dando origen a distintos modos culturales, desde el lenguaje verbal, costumbres, ritos, edificaciones, etc. La posibilidad de comunicación de estos hechos culturales tanto como la relación de identidad con la realidad, en función de una relación natural o convencional, es gracias al signo que representa o evoca otro objeto, fenómeno o hecho. Según Umberto Eco, tan pronto como se instaura una forma observable e interpersonal de comportamiento *signico* visible, existe un lenguaje; se instaura humanidad cuando se instaura sociedad, pero se instaura sociedad cuando hay comercio de signos.

Desde un punto de vista semiótico los signos son portadores de significaciones, en la que el significante es la expresión, el medio de un contenido determinado. Según Eco (2000) no hay producción semiótica que contenga signos aislados, puesto que todo fenómeno semiótico es una operación relacional: *“Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente.”* (pág. 22)

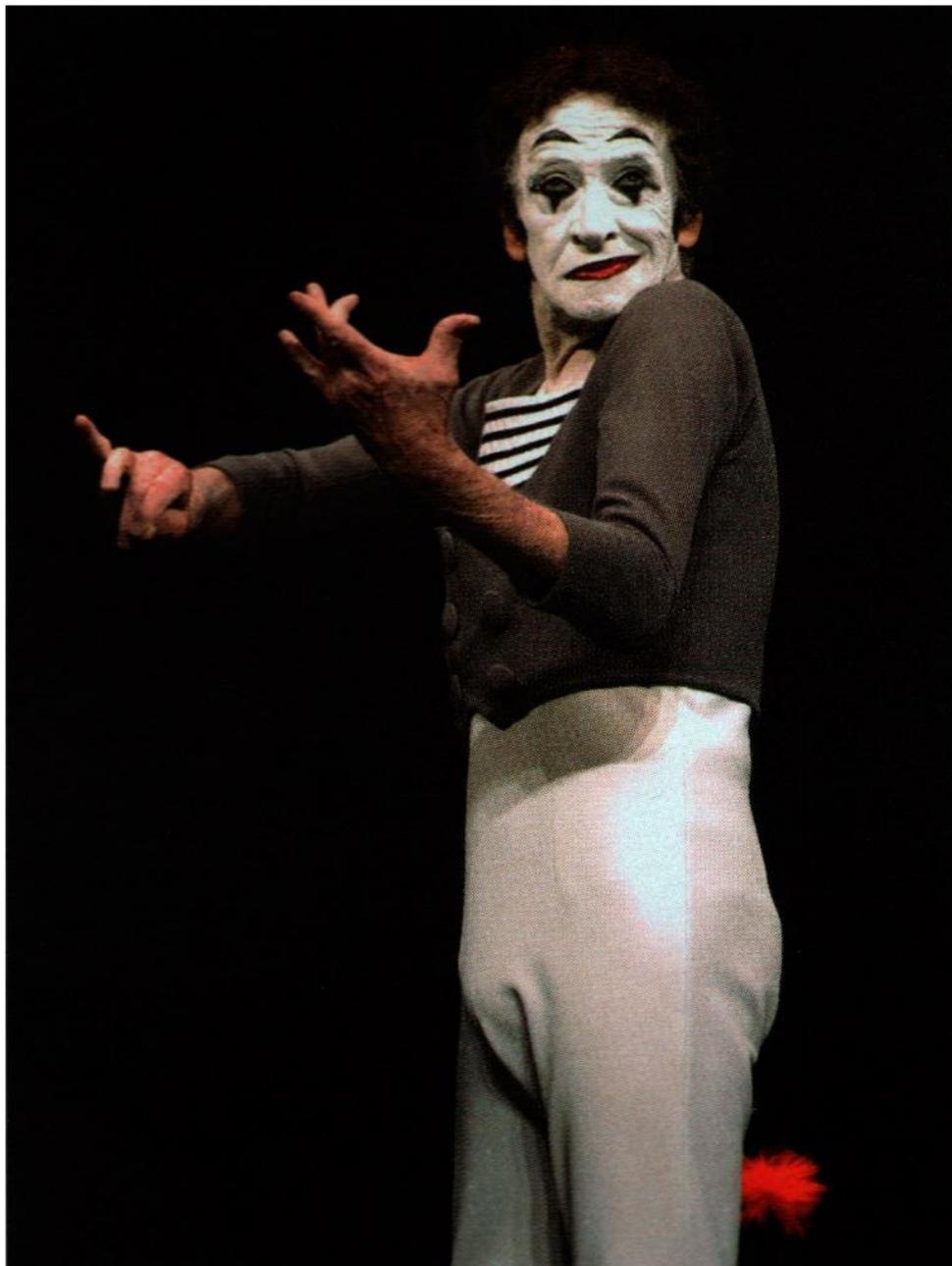
La descomposición de los fenómenos (cosas y acontecimientos) en signos, en funciones semióticas, concede a los fenómenos semióticos un carácter co-extensivo a los fenómenos culturales, puesto que para Eco la semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como signo; en ese sentido Eco define la semiótica como el dominio que estudia cada uno de

los procesos culturales como procesos de comunicación, puesto que cada expresión cultural parece subsistir y demostrar que por debajo de ellos se establece un sistema de significación en la que el signo es entendido como la unidad que ejerce determinada función para designar estados del mundo, cosas y acontecimientos (Eco, 2000). De aquí que el término lenguaje se utilice para expresar una gran cantidad de connotaciones en tanto sistema de expresión.

En *Tratado de semiótica general* (2000), Eco plantea una teoría de producción de signos que comprende una amplia gama de fenómenos, en la que los lenguajes presentan una función semiótica como un sistema subyacente relacionados por uno o más códigos para designar estados de la realidad tanto como los procesos culturales. Aunque la pretensión de descomponer las expresiones culturales en signos, en función de categorías propias de la disciplina para la explicación de los fenómenos, parezca de un carácter totalitario, lo que pretende la semiótica es hacer evidente la diferenciación entre la tipología de los signos, como taxonomía, poner en categorías limitadas las funciones de signo del universo verbal y no verbal y la teoría de producción de las funciones semióticas, es decir plantear la relación entre los sistemas de significación y los procesos de comunicación que den origen a los modos del lenguaje como fenómenos interdependiente (Eco, 2000). Dicho esto, se puede entender el lenguaje como un fenómeno, un modo de expresión, un sistema, un conjunto de signos y reglas que dan a entender un contenido, permitiendo la comunicación para designar estados del mundo, cosas y acontecimientos. Pero cabe preguntarse **¿el lenguaje solo se refiere a una comunicación de un contenido a través de un medio?** Si el lenguaje se entiende como un modo de expresión, **¿que ha de expresar el lenguaje?**

Figura 64

Los Modos del Lenguaje



Nota. El lenguaje no se limita a un medio de comunicación escrito. La expresión corporal como un modo del lenguaje y comunicación, *Mimo francés Marcel Marceau durante una actuación en el teatro Sadler's Wells, en Londres.* [Fotografía], tomado de, *La mano que piensa, Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura* (p.26), Juhani Pallasmaa, 2017, Editorial Gustavo Gili.

2.1.2.2.2. LENGUAJE, PALABRA Y OBRA

“El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre.” menciona Heidegger en *Carta sobre el Humanismo* (1946) en la que propone una manera de concebir al lenguaje a partir de un carácter ontológico como un fenómeno fundamental propio de la existencia del hombre a partir del comercio con el mundo, desdibujando así los límites a los que se le suele atribuir únicamente como un medio de expresión, una herramienta de comunicación verbal o un conjunto de signos.

Un enfoque ontológico sobre el lenguaje posibilita el entendimiento de la manifestación corpórea de la obra como ente que funda un mundo y lo resguarda, de esta manera el enfoque propuesto por Heidegger nos aproxima a este entender que reposa en lo originario y en lo esencial de la *puesta en obra de la verdad*. Partir de esta premisa permite plantearse la pregunta por el carácter ontológico del lenguaje y como este pone en manifiesto la obra corporeizada desde un sentido esencial. Dicho esto, para Heidegger el fundamento ontológico del lenguaje se halla en *el habla*:

El habla en tanto que Decir de la Cuaternidad del mundo, no es ya sólo algo con lo que nosotros, hombres hablantes, tenemos una relación, en el sentido de una relación existente entre hombre y habla. El habla, en tanto que Decir que pone-en-camino-el-mundo, es la relación de todas las relaciones. El habla entre-tiene, sostiene, lleva y enriquece el enfrente-mutuo de una y otra de las cuatro regiones del mundo, la tiene y custodia mientras él –el Decir– se retiene en sí. (Heidegger, citado por Mujica, 2003, p.98)

Heidegger considera el habla, *Rede*²⁰, como un discurso que articula la comprensibilidad del mundo y la significación del todo referencial. El habla no debe reducirse a un fenómeno de expresión superficial con un sentido pragmático que sirve como medio para comunicar algo, sino como

²⁰ Rede (die): “habla”; “discurso”. En cooriginariedad con la disposición afectiva (Befindlichkeit) y la comprensión (Verstehen), el habla determina el ahí (Da) del Dasein. El habla articula la comprensibilidad del mundo y es el fundamento ontológico del lenguaje (Sprache). Igual que la comprensión primordial no es cognitiva pero posibilita la cognición, el habla no es lingüístico pero posibilita el lenguaje. *El lenguaje de Heidegger. Diccionario filosófico, 1912-1927. Jesus Adrian Escudero. Ed. Herder, 2009. Barcelona.*

un fenómeno relacional que establece el hombre con el mundo, en el que se apertura, congrega la presencia de lo ente, y acontece la verdad en tanto desocultamiento como un mostrar. En este acontecer se manifiesta la presencia del ente por la *palabra*:

(...) Ninguna cosa es donde carece de palabra. «Cosa» se entiende aquí en el amplio sentido tradicional referido a un algo cualquiera, que de algún modo es. Entendido así, incluso un Dios es una cosa. Solamente cuando se ha encontrado la palabra para la cosa es la cosa una cosa. Sólo de este modo *es*. Por consiguiente debemos puntualizar: Ninguna cosa *es* donde falta la palabra, es decir el nombre. Solamente la palabra confiere el ser a la cosa. (Heidegger, 1990, pág. 147)

La palabra sería para Heidegger la morada del ser, puesto que la palabra trae a la presencia a la cosa, al ente, y a su vez lo deja ser. La palabra no define la cosa, la palabra presenta el ser de la cosa y en tanto esta se muestra como *es*, la verdad acontece. “*Solamente la palabra confiere el ser a la cosa*” La palabra, el ser y la cosa mantienen una correspondencia mutua que instaura la oportunidad de aproximarnos a lo propio del lenguaje como un fenómeno que no se encuentra subordinado al hombre, que en esencia acoge el ser y lo trae a la presencia. Con base en lo anterior, cabe preguntarse **¿qué relación mantiene el habla, el discurso, la palabra con la obra corporeizada? ¿cómo acontece el lenguaje en tanto palabra y obra corporeizada?** Lo esencial del lenguaje en relación con la obra misma puede entenderse a partir de la reflexión de Heidegger sobre el habla como discurso y palabra, mencionando que: “*El habla en estado puro es el poema*”. Para Heidegger (2016) la esencia del lenguaje reposa en el *poema*, el poema mismo es el que acoge y apertura la venida del ser a la presencia.

Pero el poema no es un delirio que inventa lo que le place ni una divagación de la mera capacidad de representación e imaginación que acaba en la irrealidad. Todo lo que de desocultamiento despliega el poema en tanto que proyecto esclarecedor, y que proyecta y arroja hacia adelante en el rasgo de la figura, es el espacio abierto, al que hace acontecer, y además de tal manera, que es solo ahora, en medio de lo

ente, cuando dicho espacio abierto logra que lo ente luzca y resuene. (pág. 127)

Desde esta perspectiva, se puede dilucidar un aspecto esencial sobre lo relacional de la obra con el lenguaje, a partir del poema que despliega el espacio abierto se instaura la apertura del ser como desocultamiento de lo ente, allí acontece la verdad que es propio de la obra de arte. En ese sentido, el poema es también para Heidegger (2016) un fenómeno de desocultamiento, propone así que *“En tanto que un dejar acontecer la llegada de la verdad de lo ente como tal, todo arte es en su esencia poema.”* (pág. 125) El poema funda la verdad y al hacerlo se puede llegar a reconocer el sentido de su concretización; *el nombrar*.

Hugo Mujica menciona que el poema en sí no crea nada, el poema nombra y en ese nombrar es que las cosas son llamadas al mundo, el nombrar es a su vez un decir y en ese decir las cosas se instauran como cosas (Mujica, 2003). El nombrar hace posible el acceso del ente a la palabra y con ello a su manifestación, es allí donde converge lo propio del lenguaje al considerarse como un fenómeno que apertura el ser de lo ente, así el lenguaje es a su vez un nombrar, al nombrar trae a la presencia al ser, lo trae a la existencia.

Con base en lo anterior, se puede distinguir aquello que hace del lenguaje más que una expresión verbal o escrita, el lenguaje tampoco se limita a una comunicación de algo a través de un medio. Heidegger (2016) entiende el lenguaje como un salto fundador, el lenguaje *es el primero que consigue llevar a lo abierto a lo ente en tanto ente*.

En la medida en que el lenguaje nombra por vez primera a lo ente, es este nombrar el que hace acceder lo ente a la palabra y la manifestación. Este nombrar nombra *a* lo ente a su ser *a partir* del ser. Este decir es un proyecto del claro, donde se dice en calidad de qué accede lo ente a lo abierto. Proyectar es permitir que se eche afuera un proyecto bajo cuya forma el desocultamiento se destina a aparecer como ente. El anunciar o decir que proyecta se convierte de inmediato en la negativa a toda sorda confusión en la que lo ente se oculta y retira. (pág. 129)

El lenguaje pone en marcha el acontecimiento de lo ente que resuena gracias al espacio abierto que el ente apertura, es decir, el lenguaje traduce lo que se puede y no se puede *decir* de lo ente en función del ser. Lo que se dice refiere a lo que el ente es, y lo que el ente *es* se define con relación a la otredad. En tanto esencia del desocultamiento todo lenguaje es el acontecimiento de la apertura de un mundo y la preservación de este. El lenguaje traduce el acontecimiento del ser-en-el-mundo del hombre, de este modo el lenguaje es un salto fundador.

De esta manera, se ratifica el lenguaje como fenómeno que trae el ente a la existencia, existencia que es presencia por la palabra y la manifestación; palabra que al ser nombrada se muestra, y manifestación que aparece como puesta en obra. El lenguaje instauro la apertura del ente que es traída a la existencia al ser nombrada y al ser puesta en obra. Así para Heidegger el hombre habita entre la palabra y la obra.

Una mayor atención sobre lo que resguarda el habla, el discurso, la palabra, el poema, el nombrar ha sentado la base del entendimiento sobre lo peculiar del lenguaje y su relación con la obra de arte, y es que se puede reconocer un común denominador que acontece en cada uno de ellos: la apertura del ente, una apertura que mantiene una relación con la presencia, lo abierto y el desocultamiento. Es a partir de ello que se instauro y se hace patente la obra de arte como ente que funda la verdad, esta particularidad de la obra constituye asimismo la esencia del lenguaje; la obra corporeizada que por el lenguaje es traída a la existencia se llega a considerar como ente que funda mundo y lo resguarda, así la obra puede ser pensada como *obra hablante*. Dicho esto, se puede advertir que el lenguaje presenta distintos modos para poner en obra el *proyecto aclarador de la verdad*, el poetizar.

Figura 65

Habitar el Lenguaje como Salto Fundador



Nota. En tanto esencia del desocultamiento todo lenguaje es el acontecimiento de la apertura de un mundo y la preservación de este. El lenguaje traduce el acontecimiento del ser-en-el-mundo del hombre, de este modo el lenguaje es un salto fundador. *Arte rupestre paleolítico de las cuevas de Altamira, representación de bisonte.* [Fotografía], tomado de, *Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, Cantabria, España* (www.culturaydeporte.gob.es/mnaltamira/cueva-altamira/arte.html)

2.1.2.2.3. LENGUAJE, PUESTA EN OBRA Y ARQUITECTURA

El plantear la apertura del ser de lo ente, el traer el ente a la existencia al ser nombrado y al ser puesto en obra, le confiere al lenguaje la oportunidad de ser concebido como un fenómeno relacional que acontece en el encuentro del hombre con el mundo *estar-en-el-mundo* en la presencia de la obra corporeizada como ente que reúne y emplaza la cuaternidad, preserva el mundo y funda la verdad, así mismo esta premisa permite reconsiderar el carácter poético presente en la misma naturaleza del lenguaje como un rasgo constitutivo del ser de la obra, al ser un acontecimiento que trae la verdad a la presencia.

Es necesario reconocer dichas particularidades puesto que nos aproximan al entendimiento sobre lo concreto de la arquitectura como obra corporeizada; el sentido, la esencia de su expresión formal como manifestación y la correspondencia existente entre dicha expresión con su significado, un significado que reposa en un entendimiento integral del hombre y del mundo. Dicho esto **¿cómo la obra arquitectónica es traída a la existencia? ¿cómo se ve manifiesta la arquitectura? ¿cuál es el lenguaje específico de la arquitectura? ¿a qué responde el lenguaje arquitectónico?** Una respuesta por lo concreto de la obra arquitectónica puede formularse a partir de su puesta en obra y su manifestación como *obra hablante*; el poner en obra como *poiesis*, como creación, nos lleva a considerar nuevamente el carácter artístico de la arquitectura y su realidad efectiva misma: el modo espacial. Desde esta arista se puede evidenciar aquello que acoge y manifiesta como obra hablante, al ser una presencia efectuada que es traída a la existencia. Hugo Mujica (2003) nos brinda un alcance sobre la esencia misma de la obra de arte y su papel como obra hablante:

(...) qué es lo que hace la particularidad de la obra de arte: no su consideración desde la categoría *estética*, a la que sin duda pertenece desde otros registros –estética, por otra parte, que Heidegger considera como un epifenómeno del subjetivismo metafísico moderno–, sino su centralidad desde la consideración de lo que ella instaura. Instauración que constituye lo propio de su esencia en tanto obra. Es desde esta

característica que, tanto el templo griego que describe Heidegger como los zapatos del campesino pintados por Van Gogh, no difieren de las tragedias de Sófocles o la poesía de Hölderlin: unos y otros son «obra hablante». (pág. 95)

Como obra hablante la arquitectura resguarda aquello que es esencial a la existencia del ser de la obra y del Dasein, instaura la apertura de la obra corporeizada a partir de su manifestación como una expresión de carácter ontológico que se remite al espacio abierto. Lo que resguarda e instaura la obra hablante es posible en tanto se corporeiza dicho espacio, en tanto toma forma, así la arquitectura como obra hablante transmite algo; la arquitectura se vale de su modo espacial para expresarse y ser experimentada. En ese sentido, el lenguaje de la arquitectura reposa en su modo específico de expresión, en el modo espacial, aquella que se corporiza por la forma, la materia, la estructura, la técnica, la coherencia de cada parte que configura un todo integral.

La pregunta por el espacio no se limita al entendimiento del porqué de su existencia, ello también implica la pregunta por su forma y su materialización, por el sentido de su configuración espacial en el que se halla, una vez más, un sentido ontológico. La forma espacial no debiera resolverse como una libre improvisación en la que ciertas funciones encajan en formas predeterminadas, cada forma espacial posee un cometido determinado (Norberg-Schulz, 2008). De esta manera, es importante precisar el carácter relacional que mantiene dicha configuración espacial con la existencia humana, ya que la obra arquitectónica es más que un hecho construido funcional u objetual. La configuración espacial arquitectónica guarda relación con la dimensión físico-emocional del hombre, con su espacio existencial y el entorno que lo acoge; una correspondencia mutua entre las necesidades del hombre, la forma, el contenido del espacio y el lugar, es decir un comercio con el mundo. No obstante, esta concepción en ocasiones es abordada desde un enfoque práctico relegando la capacidad artística de la obra arquitectónica generando una visión polarizada sobre su puesta en obra, es por ello que la configuración del espacio arquitectónico no debe reducirse únicamente

a criterios formales, utilitaristas, funcionales o comerciales, ya que la arquitectura al ser un hecho relacional de carácter artístico “(...) *tiene el poder de inspirar y transformar nuestra existencia del día a día.*” (Holl, 2018, pág. 11) La obra arquitectónica tiene el poder de impulsar la manifestación del ser en todos sus ámbitos, tanto en lo físico como en lo emocional y existencial. Dicho esto, la configuración espacial de la obra arquitectónica es correspondiente con este carácter como una acción recíproca, un intercambio constante entre las propiedades materiales del espacio y el campo inmaterial de la imaginación y la memoria humana.

El hecho relacional entre el modo espacial y el hombre “(...) consiste, por una parte, en tratar de integrar su estructura en sus esquemas personales y, por otra, en traducir sus esquemas en estructuras arquitectónicas concretas.” (Norberg-Schulz, 1980, pág. 46) La traducción a la que se refiere el arquitecto Christian Norberg-Schulz tiene/pone el acento en identificar e integrar esquemas personales que caracteriza a cada ser humano. Anteriormente se mencionaba que la estructura de la existencia del hombre se constituye por una variedad de esquemas que va creando en el transcurso de su vida, en este proceso sostener concepto del hombre como unidad mente-cuerpo, como una expresión encarnada, es fundamental, puesto que hace posible una comprensión holística de cómo se da la consolidación de estos esquemas para entender la realidad y con ello su espacio inmediato. En la formulación de estos esquemas el hombre al tener la necesidad de orientarse, adaptarse e integrarse a su entorno, involucra tanto facultades mentales como facultades corporales; así en la experiencia vivida, como un acto de conocimiento, el hombre puede reconocerse como totalidad, como unidad participe en un espacio mayor que lo acoge, logrando concebir en su propia consciencia el sentido o propósito de su existencia. Pero la consciencia misma no se puede reducir a la mente únicamente, ya que involucra cuerpo y memoria; el cuerpo como medio de acceso a la carnalidad del mundo y la memoria como agente de interpretación, evocando experiencias ya vividas para el reconocimiento en cuanto ser y estar en el mundo. Por lo tanto, los esquemas que se generan de la experiencia vivida llegan a concretarse e

interiorizarse porque cuerpo y mente están presentes, pero también llegan a definirse porque esa experiencia es relacional al entorno, al mundo óntico, es decir hay un elemento externo al hombre que puede ser percibido y experimentado.

De este modo, se puede distinguir la correspondencia y la acción recíproca entre la configuración espacial y el hombre en función de integrar los esquemas personales del hombre y su traducción a estructuras arquitectónicas concretas en el proceso de la creación espacial. Cabe resaltar que, en la creación espacial, también se debe tener en cuenta la escala colectiva que se desarrolla en el nivel público de la sociedad donde se encuentran y se reconocen ciertos denominadores comunes, esquemas, que dan respuesta a criterios sociales, allí se ve manifiesta la memoria colectiva. Sin embargo, esta concepción holística se ve minimizada de cierta forma por el olvido de lo esencial de la obra arquitectónica y del hombre mismo, un olvido que debiera ser mitigado al considerar integralmente al hombre en el proceso de la creación espacial.

Un elemento significativo también por considerar en la configuración espacial es el entorno mismo y lo que acontece en él, cada obra arquitectónica es singular y coherente por y con el lugar que la acoge, integrar ello le aporta una particularidad que refuerza la esencia y el sentido de su puesta en obra. Para el arquitecto Christopher Alexander la forma de un edificio proviene de un lenguaje que se manifiesta a partir de un sistema de patrones que acontecen en el lugar específico en que la obra tomará presencia, y es en función de lo que acontece allí que el lugar adquiere su carácter. Estos patrones no sólo están asociados a la forma espacial que se ve expresada por la relación e interacción de los elementos geométricos arquitectónicos, sino también por lo que acontece en el entorno, tanto los acontecimientos humanos como los naturales, asimismo por patrones mentales que se condensan de la experiencia vivida. De esta manera, se puede distinguir aquello que congrega el edificio en sí a partir de un lenguaje de patrones que se manifiesta como un sistema integral de carácter relacional entre el espacio, la acción y el hombre.

A modo de reflexión sobre esta concepción, Christopher Alexander (1981) brinda un caso concreto en el que se puede entender como acontece dicha congregación y configuración espacial mediante dos formas de incluir agua en un edificio:

Compara, por ejemplo, dos formas de incluir agua en un edificio. Supón, por un lado, que hay un estanque reflector en la parte exterior de tu vivienda... sin otro propósito que el de reflejar el cielo. Supón, por otro lado, que en el exterior de tu vivienda hay un curso de agua y un pequeño bote de remos, donde puedes estar, remar, nadar, luchar contra la corriente...

¿Cuál de estas dos formas de incluir agua es más significativa para el edificio? La del bote de remos, naturalmente, porque altera la totalidad de la experiencia del edificio.

Lo que se imprime en nuestras vidas es la acción de estos momentos, la gente que de ellos participa y las situaciones peculiares que surgen. (pág. 66)

Ambas formas de incluir agua en el edificio tienen diferentes propósitos, pero es fundamental distinguir aquellos que tienen un propósito significativo con la experiencia que abarcan todas las dimensiones del hombre, aquellos que *se imprimen en nuestras vidas*. El propósito al que se hace mención nos dirige nuevamente hacia lo propio del lenguaje de la arquitectura como obra hablante que transmite y manifiesta algo, y es que, a partir de las formas espaciales, como un modo específico de expresión y la manera en que se relacionan entre ellas, se puede evidenciar lo que hace ser a una obra arquitectónica integral y coherente en función de la relación armoniosa de las partes que conforman el todo de la obra. Dicho carácter integral se puede reconocer en el ser en sí mismo de la obra arquitectónica que se traduce en el modo espacial, en un lenguaje espacial, para poner en obra el acontecimiento de la verdad. Cabe decir que las intenciones espaciales del lenguaje tienen como medio la materia y la forma, pero la obra siempre nos dice algo más, toda configuración artística responde a una intención poética, inclusive el aspecto cuantitativo, cualitativo,

utilitario y práctico de la obra. Un lenguaje artístico en el que la forma y la materia abren mundo, de este modo se puede decir que la arquitectura presenta un lenguaje, una función semiótica, material, formal y espacial iniciado por el poetizar.



2.1.2.2.4. A MODO DE CONCLUSIÓN

No es posible reducir el lenguaje solo a una función práctica de relación de significados o transmisión de contenidos, tampoco es posible reducir el lenguaje a un imaginario separado de la experiencia corpórea; el habla como expresión verbal tanto como los distintos modos del lenguaje son mediadores del comercio con el mundo, el lenguaje cumple un papel en la descripción del mundo cotidiano tanto como para la creación de otros. Comunicar nuestras experiencias cargadas de significación solo es posible a medida que se forme un diálogo, una relación, dicho esto los fenómenos adquieren su función representativa a través de nosotros mismos y con los otros. De este modo, el lenguaje es un fenómeno relacional corpóreo que responde al ser-en-el mundo.

Se ha mencionado al lenguaje como un salto fundador que pone al ente en apertura, en tanto esencia del desocultamiento; el lenguaje es el acontecimiento de la apertura de un mundo y la preservación de este. La creación de los diversos modos del lenguaje responde a este rasgo fundamental. Cada lenguaje posee un modo específico, una propia materialidad y cosmos experiencial (Pallasmaa, 2011). Cada expresión es un acto corporeizado a través de la experiencia. Lo que ha de corporeizarse, ponerse en obra, es el ser histórico del ser humano. Así mismo, el lenguaje puede entenderse como un poner en obra en la medida que la esencia del desocultamiento acontezca; la obra como ente creado, como ente traído adelante, a través de un determinado lenguaje, pone en marcha el acontecer del ser-obra, es en esta apertura donde el ser en sí mismo de la obra hace evidente el modo específico como lenguaje, es decir, que el lenguaje es el modo con el que acontece el ser-obra. En el caso particular de la arquitectura el modo espacial es un lenguaje en sí mismo. Dicho esto, lo que procura el espacio corpóreo como lenguaje en la arquitectura es la admisión de los entes y su co-pertenencia mutua, ya que el modo espacial puesto en obra es un acontecimiento del lugar que posibilita las relaciones de los entes en el espacio tanto como sus características. El espacio puesto en obra da paso a un *comercio*, pero la

obra no solo es un medio que implica un fenómeno de comunicación sino más bien un diálogo, y por consiguiente una significación.

La puesta del mundo en obra a través del lenguaje extiende el significado más allá del pensamiento, puesto que la experiencia involucra el cuerpo, la experiencia corpórea nos brinda un entendimiento del espacio, la espacialidad del Dasein inaugurado por el cuerpo aprende a *conocer la existencia*, es un generador de significación que da origen a las demás. De este modo, el lenguaje en la arquitectura es la acción conjunta que pone en obra el comercio con el mundo como un fenómeno dialógico.

Cabe precisar que, aunque el lenguaje es el posibilitador de la obra, el lenguaje como fenómeno dialógico no radica expresamente en el objeto. Aunque el lenguaje especializado como un modo específico refiera a la técnica como el conjunto de procedimientos o recursos que se usan para alcanzar un fin determinado, dicho rasgo dialógico no se encuentra en las características del objeto ni en sus cualidades. Previamente se hizo mención a la técnica como más que la aplicación manual en la creación de la obra. La idea de un lenguaje más allá de la técnica nos pone en lo más esencial de la puesta en obra y su relación con el lenguaje, ya que dicho poner en obra es una condición propia en la manifestación de la obra; el modo particular, el modo con el que la obra es puesta en obra es el lenguaje propiamente dicho. En tanto técnica el lenguaje no refiere a una sistematización de los fenómenos de carácter cuantitativo y cualitativo, o un modo específico de ser y de presentarse.

Si bien es cierto que la arquitectura como producto de la voluntad humana posee un carácter material en su condición de cosa creada por el hombre, y esta a la vez responde a aspectos prácticos de las necesidades humanas en función del modo espacial, dicha espacialidad como expresión formal o funcional no representa la totalidad de la obra arquitectónica. Dicho esto, el lenguaje trasciende la función práctica de comunicación, puesto que el lenguaje artístico nos dice algo más que la utilidad. La técnica alude al aspecto más esencial del crear en cuanto traer delante lo ente, tanto su condición física, material y formal, como también a su carácter de desocultamiento. Lo que hace peculiar al lenguaje no solo se halla en su

valor de ser un sistema y fenómeno integral que da forma a la obra arquitectónica, sino también en la capacidad de otorgarle una particularidad que afecta y se integra a la existencia del hombre generando un punto de inflexión a partir del cual se apertura su mundo. De este modo, el lenguaje pone en evidencia el ser-obra en la medida que es una *obra hablante*, es decir, como un fenómeno dialógico. Dicho esto, cabría preguntarse: **¿En qué medida la arquitectura se expresa como fenómeno dialógico? ¿Qué ha de posibilitar el lenguaje?**

En los distintos ámbitos artísticos el lenguaje es un posibilitador de la obra a través de sus distintos modos, en el caso particular de la arquitectura a partir del modo espacial, permitiendo que la obra habite y sea habitada, la posibilidad de dicha co-pertenencia es gracias al lenguaje. El lenguaje arquitectónico en tanto modo espacial no solo tiene una función simbólica intencional, sino también hermenéutica, puesto que la obra nunca está terminada, la obra abre mundo y el mundo interior del mismo. El emplazamiento de la obra arquitectónica, iniciado por el comercio con el mundo, pone en marcha la expresión ontológica de la arquitectura. El lenguaje como modo espacial, el espacio, tiene la cualidad de congregar a partir de la relación dada por el emplazamiento del lugar de los entes y de las cosas. La arquitectura nos invita a un diálogo, a una toma de acción y actitud, el lenguaje articula a través de la puesta en obra, el encuentro con el mundo.

La tarea de la arquitectura no consiste en sorprender, criticar o asombrar sino en ofrecer un punto de apoyo en el reino de lo real y, así, sentar las bases para una posición crítica frente a la cultura y la vida. (Pallasmaa, 2014, pág. 157)

El papel de la arquitectura consiste en proporcionar el orden y el significado a experiencias fundamentales (Pallasmaa, 2011). El lenguaje arquitectónico ha de posibilitar el diálogo a través de la experiencia de esta misma.

La respuesta por lo dialógico se resuelve en la medida que se genere una relación de intercambio en la que tanto ente como hombre se funden en la

experiencia misma. Un encuentro que es posible por la particularidad de la obra de arte, ello requiere al ente en apertura (el espacio abierto) y el ser en libertad (el Dasein). Es esta condición la que permite entender a la obra arquitectónica como un medio dialógico que inaugura la puesta del mundo del hombre y de sí misma. La obra arquitectónica abre mundo y lo mantiene reinante, la obra es un sistema de significación y de comunicación en sí misma. De aquí que se pueda decir que hay un lenguaje en la arquitectura. Así la particularidad de la obra arquitectónica en tanto lenguaje es iniciada por el desocultamiento del ente, el lenguaje acontece en el espacio abierto de la obra, a través del modo espacial, dicho modo específico es iniciado por la acción poética, por el poetizar, entendiéndolo como un habitar propiamente en que el ser-en-el-mundo y la espacialidad del Dasein son aspectos originarios de la experiencia poética en la arquitectura.

2.1.2.3. LA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA

“Una obra de arquitectura no es más que una ofrenda al espíritu de la arquitectura y a su comienzo poético.”

Louis I. Kahn, 1971

- *Escritos, conferencias y entrevistas.*

“Todos los edificios significativos hablan simultáneamente del mundo, de la vida y de la propia disciplina de la arquitectura. Al concretar el presente, evocan nuestra conciencia del pasado y nuestra confianza en el futuro.”

Juhani Pallasmaa, 2011

- *La imagen corpórea.*

2.1.2.3.1. SOBRE LA EXPERIENCIA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA

¿Cómo acontece el fenómeno poético en la arquitectura? Se ha mencionado las estructuras de comunicación y sistemas de significación de los que la arquitectura se vale para poner en obra el mundo del hombre expresados en el lenguaje como un modo de relación entre los entes que pone en manifiesto el orden arquitectónico. El espacio arquitectónico trasciende la expresión formal y funcional para dar paso al espacio poético brindando la oportunidad del habitar digno a través del lenguaje sublimado como medio dialógico. En ese sentido, la arquitectura apertura el diálogo, posibilita la experiencia para la manifestación del habitar poético.

Llegar a lo más esencial de lo poético en la arquitectura conlleva reconocer una estructura sinérgica que se hace patente en la experiencia misma con lo otro, en el encuentro con la obra arquitectónica, ya que la arquitectura no se limita a ser un ente de percepción visual, la arquitectura es evento y por lo tanto debe experimentarse.

La idea de una *completa interpenetración entre el yo y el mundo de los objetos* facilita la tarea de entender la experiencia de la arquitectura como la interpenetración entre el *ser* y el *mundo construido*. La idea del *comercio activo y alerta frente al mundo* sirve para describir la relación entre el ser y ese mundo, especialmente en el plano de lo consciente, la experiencia distraída se sustrae evidentemente de estas condiciones. (Saldarriaga, 2002, págs. 50-51)

El hombre puede llegar a encontrarse en un estado poético a través de la experiencia misma con la obra, es decir, se accede a lo poético a través de la experiencia; el fenómeno poético se manifiesta en la obra arquitectónica a partir de la experiencia poética. En ese sentido, será necesario precisar el *qué* hace particular a una experiencia poética en la arquitectura si el hombre se encuentra en constante intercambio con el mundo, en constante experiencia con el mundo.

En el comercio con el mundo acontece la experiencia con lo otro, un intercambio que involucra tanto al hombre como al ente. Dicha experiencia con lo otro, específicamente con la obra arquitectónica, puede entenderse de manera más precisa en función de lo que es para el arquitecto Alberto Saldarriaga (2002) la experiencia de la arquitectura, un *estar ahí*:

La experiencia de la arquitectura puede sintetizarse perfectamente en la expresión *estar ahí*. Se puede estar distraída o reflexivamente, se puede estar en el presente o en algún recodo de la memoria. Se dialoga con el lugar: estoy aquí, en un lugar determinado, lo percibo, lo siento, lo interpreto, busco un sentido al hecho de estar ahí, una razón que justifique mi presencia. El saber por qué se está en un lugar es una referencia importante en la vivencia y desencadena una serie de

interpretaciones que otorgan sentido específico a la experiencia. (pág. 189)

El estar ahí implica el momento presente de la vivencia en la cotidianidad donde el estado del hombre condiciona el grado de experiencia en la que percibe lo otro superficial o conscientemente, pero el estar ahí no solo hace referencia al estar presente en el mundo cotidiano y lo que sucede en el instante vivido, en el aquí y ahora; no es solo un encuentro que se presenta y pasa desapercibido, por el contrario, la experiencia tiene remanentes en la existencia del hombre, puede llegar a condicionar su sentido de vida. Si bien la experiencia acontece en el encuentro mismo con lo otro, es necesario reconocer el carácter de este encuentro, pues define el estado de percepción del hombre con el que asumirá y se enfrentará al ente, así dicho encuentro puede ser el generador para que acontezca una *experiencia de significado profundo*.

Una experiencia significativa no se limita al encuentro con lo otro; una experiencia de este carácter no se limita a un encuentro superficial entre hombre y ente, es también un intercambio. En ese sentido, la experiencia de la arquitectura no se puede limitar al encuentro con el espacio, la experiencia de la arquitectura no se debe reducir a una percepción sensorial superflua, pues el carácter de este encuentro se remite a un intercambio, un entrelazo, una *tela corporal* como menciona Merleau Ponty que involucra la corporalidad del hombre como medio posibilitador de la interacción con el mundo, donde el interior del hombre y lo que es exterior a este se funden en una experiencia recíproca; el espacio afecta al hombre y el hombre afecta al espacio, una resonancia que altera la experiencia superficial, el comportamiento y la actitud que adopta el hombre frente a la vivencia; se genera un estado de consciencia en el hombre donde las emociones, los sentimientos, los procesos de significación, memoria, metáfora e imaginación se manifiestan y condicionan los aspectos existenciales como el orientarse, equilibrarse, moverse. De este modo, la experiencia significativa de la arquitectura reposa en este entrelazo, en el carácter dialógico, relacional del encuentro del hombre con la obra arquitectónica. El diálogo que se establece de este

encuentro como intercambio, como tela corporal, tiene mayor acento en el *verbo* que en el objeto, Juhani Pallasmaa (2016) esclarece esta idea afirmando que:

En consecuencia, las experiencias arquitectónicas básicas tienen una naturaleza más de *verbo* que de *sustantivo*. Las experiencias arquitectónicas auténticas consisten, por ejemplo, en aproximarse o enfrentarse al volumen del edificio y sentir su presencia física más que en la aprehensión formal de la fachada; en el acto de entrar o cruzar la frontera entre dos ámbitos, y no en la apreciación de la imagen visual de la puerta; en mirar por la ventana, más que en la forma de la propia ventana como unidad de composición visual. La cualidad de una ventana reside en la manera en que elabora y expresa su “cualidad de ventana”, en cómo media entre el interior y el exterior, en cómo enmarca y escala la vista, articula la luz y la privacidad y en cómo anima la habitación otorgándole una escala, un ritmo y un ambiente especiales. Una habitación puede ser aterradora o pacífica, agresiva o relajante, encarceladora o liberadora, aburrida o estimulante, solo por cómo es la ventana. De este modo, el impacto de una ventana en la experiencia humana está demasiado enraizado existencialmente como para aproximarse a ella como un mero elemento de composición visual. (pág. 97)

El verbo en la experiencia de la arquitectura se dirige a la acción que se concreta en el diálogo con la obra arquitectónica, este verbo es un enfrentarse, un aproximarse con los elementos de la arquitectura que afectan la corporalidad del hombre. Una mirada a la experiencia de la arquitectura desde el verbo posibilita una manera de entender la implicancia que tiene en la base existencial del hombre ya que de ella emergen narraciones e imágenes que construyen la identidad del hombre. Es válido mencionar que la carnalidad del mundo es el acceso previo posibilitador para toda experiencia; sin embargo, no se debe circunscribir a un encuentro puramente formal, ya que el hombre interactúa con la obra arquitectónica, no sólo la observa, se encuentra con ella, se mueve en ella, le otorga significado y en esa interacción la obra articula las relaciones con

la *otredad*, evoca la memoria, estimula la imaginación. De este modo, la interacción con la obra refleja la tela corporal, el entrelazo que puede llegar a concretarse entre el hombre y la obra arquitectónica como un hecho que va más allá de un encuentro físico superficial con lo otro; un encuentro que propicia una *vivencia profunda*. Para Saldarriaga una vivencia profunda despierta sensaciones, invoca la consciencia, conmueve al hombre al nivel de alterar el estado, el comportamiento y el modo en que se desenvuelve en el mundo, interpela su condición de ente existencial al *estar en el mundo*; una vivencia profunda expresada en una experiencia significativa nos lleva a lo más originario de la arquitectura: el habitar.

La conformación de este entrelazo conlleva reconocer lo más esencial que interviene en una experiencia significativa para que se manifieste una vivencia profunda: la armonía en que se congregan las partes, los elementos de la totalidad de la experiencia, una resonancia entre el espacio, el hombre y el acontecimiento que los envuelve como unidad, como un todo integral. La experiencia significativa es en tanto una posibilidad por la existencia de un ente generador que conmueve, por el estado del hombre al establecer un diálogo con lo otro, así como por su participación en lo que acontece, es decir, por el espacio como ente en apertura (espacio abierto), el hombre como ser puesto en libertad (Dasein) y el evento que sucede en el espacio que los envuelve (acontecimiento). Dicha posibilidad se remite a la participación de cada uno de estos elementos como un dejar ser en sí mismo que a su vez permite una co-pertenencia mutua como una relación integral, en ese sentido, el estado de cada elemento determina el grado de experiencia con la obra:

No hay una idea objetivamente correcta de la apariencia de una cosa, sino un número infinito de impresiones subjetivas de ella. Esto es así tanto en las obras de arte como en todo lo demás. Por ejemplo, no se puede decir que tal o cual interpretación de un cuadro sea la correcta. El hecho de que cause cierta impresión en el observador, o el tipo de impresión de que se trate, no sólo depende de la obra de arte en sí misma, sino en gran medida de la predisposición del observador, de su mentalidad, de su educación y de todo su entorno. También depende de

su estado de ánimo en ese instante. El mismo cuadro puede afectarnos de manera muy distinta según el momento. (Rasmussen, 2004, págs. 33-34)

Una experiencia significativa no depende sólo de un elemento de la experiencia, en gran medida depende del estado del hombre, el momento vivido o las cualidades del entorno; el instante del encuentro, la predisposición del hombre condiciona la experiencia misma con la otredad. Es posible que el espacio se encuentre en apertura presentando lo más propio de una obra de arte, la verdad, que su configuración espacial sea una expresión de los esquemas personales del hombre, una armonía de cada elemento arquitectónico que congregate un orden existencial, dichas particularidades pueden estar presentes, no obstante, si la predisposición del hombre no se encuentra en sintonía con lo otro, es poco probable que acontezca una vivencia profunda. De este modo, el hombre adquiere una participación importante para que se concrete una experiencia poética, esta condición nos habla de la *voluntad del ser* como la disposición interior del hombre frente a la obra donde involucra la voluntad consciente reflejada en una percepción atenta del entorno, ello genera un cambio que se remite a una perspectiva distinta de lo que le rodea lo que puede llegar a concretar un punto de inflexión en su existencia, una experiencia trascendental traducida en un conocimiento no sólo cognitivo, sino un conocimiento que guarda relación con el sentido del ser. Por lo tanto, el valor que la obra adquiere emerge de la condición del hombre como sujeto encarnado-existencial y lo que allí ocurre, lo que acontece en el entorno.

En dos ocasiones, hace ya unos años, tuve la gran fortuna de visitar los jardines zen del templo de Ryoan-ji. Mi primer encuentro se produjo en una fría mañana de enero. Al entrar en los terrenos del templo, y tal como se exigía, dejamos los zapatos sobre una rejilla de madera dispuesta para tal fin y avanzamos sobre las tablas gastadas del pavimento del templo. Me di cuenta del frío que hacía al atravesar el pasillo de mamparas de papel y sentir lo helados que estaban los tablones a través de mis finos calcetines de algodón, que, además, tenían un par de agujeros. Al borde del jardín principal, con sus 17

piedras hincadas en un campo de grava blanca inmaculadamente rastrillada, solo el vaho de nuestro aliento rompía la tranquilidad. La plataforma de tablas anchas tenía las dimensiones perfectas para poder sentarse con las piernas cruzadas en la postura erguida de los monjes. Desde nuestra posición central en el borde del jardín, podíamos medir visualmente la distancia entre las piedras hincadas, cada una de ellas separada por la distancia de un brazo y una mano estirados según la perspectiva y el escorzo. La abstracción de este lugar, con su minimalismo extremo y su ortogonalidad horizontal, parecía trascender la cultura, la historia y los límites del tiempo.

El jardín de rocas estaba enmarcado por un muro bajo rectangular de “arcilla cocida” que presentaba un dibujo maravillosamente irregular, como nubes en una acuarela. El suelo de madera era tan viejo que el tiempo había aumentado su veteado, y aquellas crestas arrugadas hacían pensar en un monje ya anciano cuyos huesos se marcaran en la piel.

Aunque las mamparas de papel del templo estaban cerradas, el tenue resplandor de la luz que se filtraba a través de ellas iluminaba los cuadros a tinta *sumi* en blanco y negro que cubrían algunas de las paredes interiores. Recuerdo que el lugar estaba impregnado por el maravilloso olor de los tatamis recién tejidos.

[...]

Seis años más tarde tuve la suerte de regresar a Kioto y volver a visitar el templo de Ryoan-ji. Recuerdo la agitación y la expectación que sentía al aproximarme de nuevo a aquellos espacios; me sentí poseído por su sutil poder. Sin embargo, en esta ocasión era finales de agosto y la visita solo pudo concertarse por la tarde, una tarde húmeda y muy calurosa. En su superficie Ryoan-ji era el mismo lugar, pero mi experiencia fue completamente distinta. Esta vez, todas las mamparas de papel estaban abiertas para permitir que la brisa atravesara los edificios. Los espacios interiores adyacentes al jardín zen de grava ofrecían ahora vistas superpuestas. Al pasar por las habitaciones

abiertas, las vistas cambiaban (ortogonalmente) en un paralaje desplegado de espacios, muy similar al del pabellón de Alemania que Mies van der Rohe construyó en Barcelona. Las pinturas a tinta *sumi*, que ahora estaban a la vista, parecían formar parte de la brisa que soplaba a través del edificio y que refrigeraba los espacios contrarrestando el calor de agosto. Sus fantásticas pinceladas curvas de color azul negruzco cobraron vida.

Percibí muchos sonidos —el chirrido de la cigarra y el repique de los gongs— que no advertí durante mi visita en invierno, seis años atrás. (Holl, 2018, págs. 51-54)

La experiencia que describe Steven Holl en el templo de Ryoan-ji evidencia aquello que hace particular a una experiencia significativa, la disposición que adopta al encontrarse en los jardines, la configuración espacial del jardín y lo que allí ocurre en una fría mañana de enero frente a una tarde húmeda y calurosa de agosto. La experiencia vivida en una mañana fría es distinta a una tarde húmeda, desde la sensación térmica, las mamparas de papel cerradas por el frío y abiertas en una tarde calurosa para que circule la brisa, los tabloncillos helados del pavimento, hasta las vistas que se generaban al estar las habitaciones abiertas alteraban la experiencia misma con lo otro, lo que allí ocurría condicionaba el encuentro con la obra misma. En cada situación que se encuentra Holl frente al templo se puede reconocer una constante, la percepción atenta de Holl es la que define en gran medida el *cómo* de su vivencia con lo otro, las sensaciones que se presentaban al momento de interactuar con los tabloncillos del piso, los sentimientos y las emociones que le generaban los reflejos y las sombras del piso, la piedra, la corporalidad que se involucra para sentir el frío al pisar los tabloncillos o la frescura del viento al correr los pasillos por la tarde. La descripción de Steven Holl nos habla de su disposición al encontrarse en el templo, la percepción atenta de lo que allí ocurre, los elementos que intervienen en su experiencia como las 17 piedras hincadas, el muro bajo rectangular de arcilla cocida, el suelo de madera viejo lleno de vetas, nos habla de una vivencia profunda emotiva. Una vivencia en la que cada elemento de la experiencia se encuentra en

sintonía, cada uno resuena con el otro, el jardín zen resuena con la quietud, la tranquilidad y la brisa de agosto y este a su vez con la expectación que sentía Holl al encontrarse nuevamente con el templo, en ese sentido, lo que hace peculiar a cada experiencia significativa es el *estar en sintonía*, el resonar con lo otro, con el instante del Dasein, el espacio abierto y lo que acontece.

(...) “al final la experiencia arquitectónica siempre depende de nuestra participación en el evento albergado en el espacio, es en estas circunstancias, que la arquitectura “significa””

(...) el “estar en sintonía (being attuned) con una situación hace que las cosas nos importen: nos sentimos más completos y nos convertimos en participantes; nuestras vidas importan.” (...) (Pérez-Gómez, citado por Leguizamón Sarmiento J. , 2016, pág. 57)

El estar en sintonía estaría ligado a la armonía, al equilibrio en que se congregan las partes de la totalidad experiencial abriéndose a la posibilidad de un cambio hacia lo extraordinario, a un encuentro sublime que acontece por la voluntad del ser. La sintonía se remite a la libertad del hombre, al modo en el que el hombre se encuentra en el espacio y su participación en él, un modo que trasciende lo convencional pues el hombre se mide con la divinidad lo que permite un encuentro con lo sublime, con lo *sagrado*: “(...) ‘*el estar en sintonía*’ con un estado pleno, íntegro y divino. *El estar en armonía con algo superior, con el otro y con las cosas (...)*” (Leguizamón Sarmiento J. , 2016, pág. 56) La medida con lo divino y el estar en sintonía nos aproxima al fenómeno poético en la arquitectura, una experiencia profunda que se manifiesta en la contingencia del mundo como encuentros excepcionales que marcan hitos de alta significación que construyen la existencia del hombre, un encuentro con lo *sagrado* que apertura al ser:

La experiencia de lo sagrado es una experiencia repulsiva. O más exactamente: revulsiva. Es un echar afuera lo interior y secreto, un mostrar las entrañas. Lo demoníaco, nos dicen todos los mitos, brota del centro de la tierra. Es una revelación de lo escondido. Al mismo

tiempo, toda aparición implica una ruptura del tiempo o del espacio: la tierra se abre, el tiempo se escinde; por la herida o abertura vemos «el otro lado» del ser. El vértigo brota de este abrirse del mundo en dos y enseñarnos que la creación se sustenta en un abismo. Mas apenas el hombre intenta sistematizar su experiencia y hace del horror original un concepto, tiende a introducir una suerte de jerarquía en sus visiones. (Paz, 2006, pág. 139)

Lo significativo en una experiencia profunda está relacionado al valor que se le otorga a la obra arquitectónica y el valor que adquiere para el hombre como ente que transmite y expresa algo, la *verdad de la obra*, despertando emociones y sentimientos profundos que logran calar en lo más recóndito de la existencia del hombre reactivando imágenes que marcaron hechos trascendentales en su vida. Este proceso sería un intercambio que se concreta por reverberaciones mentales que genera la obra arquitectónica en la experiencia y lo que emerge de ella, imágenes con sentido, con una carga afectiva que se consolidan durante y después de la vivencia, imágenes cargadas de significado.

Pallasmaa plantea que el significado de la obra arquitectónica no se reduce a lo formal, lo visual o lo material, el significado de la obra se remite a lo que se genera de ellas, imágenes que surgen de la forma, de la materia que estimulan la imaginación, evocan la memoria, la metáfora. De este modo, el significado de la obra es captado por el cuerpo al involucrar los procesos mentales, las emociones y sentimientos que se generan de ella. Así mismo, distingue la diferencia existente entre las imágenes que surgen de la materia que las de la forma, en el cómo ellas pueden dar lugar a una experiencia significativa, lo que Juhani Pallasmaa reconoce como una atmósfera conmovedora:

Pallasmaa explica cómo una atmósfera conmovedora se genera muchas veces por una fuerte presencia de la materialidad ya que estimula la imaginación e intensifica la sensación de realidad y temporalidad. Explica cómo Gaston Bachelard distingue entre ‘imaginación formal’ e ‘imaginación material’, afirma que las imágenes que surgen de la

materia proyectan experiencias más profundas y conmovedoras que las imágenes que surgen de la forma (...)

Otra estrategia para intensificar el impacto de las atmósferas arquitectónicas, es el surgimiento de empatía, compasión y lentitud. Por medio de la ruina, destrucción, desgaste, fragilidad, que también fortalecen la relación de la arquitectura con la realidad, nuestras emociones y el paso del tiempo. De manera que se puede concluir que la experiencia de la atmósfera arquitectónica se fortalece y se hace más profunda en la medida en que uno logre estimular la imaginación, a partir del debilitamiento de lo formal y visual, ya que esto a su vez estimula la memoria. (Leguizamón Sarmiento J. , 2016, pág. 55)

Para Pallasmaa lo formal y lo visual ha obtenido un rol protagónico en el encuentro del hombre con la obra arquitectónica, la hegemonía de la vista prevalece por sobre los demás sentidos como aquella que otorga conocimiento fidedigno de lo más propio de la experiencia, como aquella que revela lo que realmente acontece en el entorno, relegando a la materia, a los sentidos del tacto, oído, olfato, gusto a un plano posterior para poder acceder a la realidad. No obstante, reconoce en la presencia de la materia, en las imágenes que emergen de ella, la oportunidad de estimular la imaginación, la memoria, despertando emociones, sensaciones y sentimientos que pueden generar vivencias profundas ligadas a los aspectos existenciales del hombre. En ese sentido, las imágenes que surgen de la materia son las que también pueden determinar lo significativo en la experiencia; tienen un mayor grado de significación. Las imágenes percibidas, recordadas e imaginadas cargadas de significado están asociadas a la imagen poética, una imagen que se construye más allá de un encuentro formal, un intercambio entre hombre y obra que tiene un alto impacto emocional y existencial. Dicho esto, una experiencia de este carácter está íntimamente ligada al significado que le otorgamos, una experiencia de este carácter tiene una naturaleza afectiva determinada por las emociones y sentimientos que surgen en el momento de la vivencia siendo estas la base de la construcción del significado.

Una vivencia profunda implica una experiencia significativa como un estar en sintonía, un diálogo, un intercambio, un encuentro trascendente que se ve manifiesto por la participación y disposición del hombre con la obra, pero también por la obra misma. La obra arquitectónica como ente que funda mundo presenta una particularidad, una particularidad que puede estar asociada a una cualidad propia que hace de un hecho construido una obra arquitectónica, una cualidad a la que Christopher Alexander reconoce como el criterio fundamental de la vida y el espíritu de un ente, una cualidad que carece de nombre, pues en el intento de definirla se le puede circunscribir a un entendimiento cerrado que diluya su significado esencial. Dicha cualidad va más allá de las palabras, puesto que no logran designarla; no obstante, se emplean ciertos términos para referirse a ella: *viviente, integral, cómodo, libre, exacto, carente de yo, eterno.*

Lo que hace particular a la obra y el encuentro con ella, en el significado que se le otorga, en la carga afectiva que genera en el hombre, reside en su capacidad de expresar y transmitir algo como ente en apertura, para ello la obra posee cierto sentido de vida lo que la hace una obra viviente, un edificio viviente. Para Christopher Alexander un edificio viviente posee dicha cualidad al resolver las fuerzas internas y externas que acontecen en el entorno, al ser fiel a su naturaleza interna, acorde consigo mismo en concordancia con lo que es y en función de un todo integral; un edificio vivo es un sistema viviente integral que libera contradicciones internas y con ello tiene la capacidad de generar en el hombre un estado de plenitud, de otorgar un sentido de libertad, de *estar y sentirse vivo*. Así mismo, menciona que un edificio estará vivo en la medida que sea gobernado por el modo intemporal, un proceso integral condicionado por lo que *allí ocurre*, de ahí que cada obra sea pertinente al lugar que la acoge y la trae aquí a la tierra; la cualidad es lo que hace singular a cada obra arquitectónica (Alexander, 1981).

El reconocimiento de plenitud, de sentirse vivo acontece en la experiencia misma con la obra, el sentirse vivo está vinculado a la experiencia poética en la arquitectura como un diálogo entre el mundo interior del hombre, el

mundo de la obra el lugar que lo acoge, percibe atentamente cada elemento, cada detalle que lo rodea y cada uno afecta su mundo. De este modo, tanto la obra arquitectónica como la experiencia poética nos brindan la oportunidad de entender la relevancia que tienen en el momento de ser puesta en obra pues condiciona la existencia del hombre (su percepción como totalidad en el mundo) generando un punto de inflexión en su existencia, un cambio en su sentido de vida, en cuestionamiento de su existencia; la obra arquitectónica alberga y acoge la existencia del hombre, y le da la posibilidad de concretarla.

Figura 66

La Experiencia de lo Sagrado



Nota. El pintor Joan Miró, en el templo Ryoanji de Kioto (Japón), en 1966. [Fotografía], tomado de, sitio web COOLT

(www.coolt.com/artes/idilio-miro-con-japon_438_102.html)

2.1.2.3.2. LA POÉTICA DEL ESPACIO

Dar respuesta por el fenómeno poético en la arquitectura no solo implica la identificación de los procesos y elementos que participan de ella. Lo que se pretende es evidenciar cómo la arquitectura mantiene una relación indisoluble con la existencia del hombre, es decir, evidenciar lo más esencial del fenómeno poético en la arquitectura. El acceso a lo esencial en función del *cómo* del fenómeno poético en la arquitectura será posible a través de la experiencia de la arquitectura y la descripción de los fenómenos. Para dicha labor la fenomenología es una herramienta que nos ayuda a poner en evidencia lo más esencial de la realidad poética, permitiéndonos entender la arquitectura como una poética en sí misma en la medida que trascienda su carácter de objeto y se evidencie como un complejo experiencial. En ese sentido, se puede decir que la fenomenología como la búsqueda de lo esencial relacionada al habitar poético, en el dominio de la imagen poética, es una *fenomenología microscópica* (Bachelard, 1957).

Encarar el fenómeno poético a través de la herramienta fenomenológica no solo requiere de la hiperdescripción de los fenómenos, es decir, de la descripción rigurosa del fenómeno para captar su realidad específica, esencial. La descripción del fenómeno no estriba en plantear una objetividad o subjetividad de la realidad experimentada como una causalidad analítica, como una búsqueda que trate de explicar la poética a través de antecedentes psicológicos causales, puesto que estos no pueden determinar la ontología de lo poético. Tampoco se trata de describir aspectos superficiales generando juicios sobre el objeto o asociaciones para emular imágenes representativas como un sustituto de la realidad, se trata de comprometer al ser, de llevar al lenguaje fuera de su papel utilitario y llevarlo a una participación íntima del fenómeno como un comercio alerta en y desde el espacio (Bachelard, 1957). Debemos situarnos en la erotización del mundo, en la sublimación de éste para llegar a las virtudes primeras relacionadas al habitar poético para determinar el ser propio de la poética, en ese sentido, tal como menciona Merleau-Ponty,

el mundo fenomenológico *no trata de explicar el ser previo sino el ser mismo*. Debemos situarnos en la poética.

La comunicabilidad de una imagen poética debe ser entendida como un producto directo del ser, como una realidad específica y no un objeto; la descripción del fenómeno poético en función de la experiencia nos evidenciará lo más factico del acontecimiento poético en la arquitectura, puesto que solo la experiencia en el espacio nos lleva a lo más contingente de la poética como una noción de vida de carácter existencial. Lo que la imagen poética permite es la evocación, la sensibilidad, la sublimación, un revivir como volver a vivir la existencia. La imagen poética no es un recuerdo romántico del pasado, la imagen poética tiene un ser propio, en ese sentido la imagen poética, la obra poética, nos capta enteros hasta conmover los estratos más profundos de nuestro ser (Bachelard, 1957). La experiencia poética en la arquitectura nos inserta en el espacio, es a través de la obra que la arquitectura hace presente su existencia en el mundo, se erige, resuena, reverbera en uno. De este modo, la experiencia de la arquitectura nos sitúa en el no yo que protege y el yo. Pero gran parte de la arquitectura no solo cumple una función de protección, la arquitectura también es el *albergue* de la memoria, dicho esto nuestros recuerdos tienen una localización material en el mundo exterior: *en sus mil alveolos, el espacio conserva tiempo comprimido* (Bachelard, 1975).

(...) el papel de la arquitectura no consiste solo en proponer un cobijo físico, en ser soporte de las actividades y en estimular el placer de los sentidos. Además de ser externalizaciones y extensiones de nuestras funciones corporales, los edificios también son extensiones y proyecciones mentales, externalizaciones de nuestra imaginación, nuestra memoria y nuestras capacidades conceptuales. Las ciudades y los edificios, así como otros objetos realizados por el hombre, estructuran nuestras experiencias existenciales y les confieren significados específicos. Las construcciones realizadas por el hombre “domesticar” el mundo para habitarlo y comprenderlo, pero incrementan también su sensualidad y deseabilidad. (Pallasmaa, 2014, págs. 151-152)

La cualidad de albergue, de refugio, atribuido a la arquitectura responde a un rasgo más esencial: a la intimidad. El encuentro con el otro implica una relación de intimidad arraigada en el habitar, en el hábito como la generación de vínculos; una dialéctica entre el mundo interno y externo, una relación que responde a una pertenencia mutua. Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios, menciona Gaston Bachelard. Cada espacio, cada albergue genera una particularización de nuestra experiencia, una realidad emocional, una verdad, una realidad poética de carácter corpóreo en y desde el espacio. *“Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias.”* (Bachelard, 1975, pág. 39) Puede verse que para hacer evidente en qué medida la arquitectura es un modo del poetizar, del habitar poético, debemos situarnos más allá del lenguaje y de la descripción superficial; y revivir la esencia del poetizar como una acción consciente que capte al ser, en ese sentido, hay que prescindir de cualquier filosofía como lo advierte Heidegger, y dejar que la obra se nos presente *en sí misma, dejar ser al ente como es, dejar reposar en su esencia*; solo en la medida que el ser obra de la obra arquitectónica se manifieste como un poner en obra la verdad de lo ente se evidenciará como ente *hablante*, como un fenómeno dialógico que presenta la esencia general de la obra, es decir, se evidenciará la obra arquitectónica como un modo del poetizar, como un fenómeno poético. **Para esta labor hay que considerar la inserción del ser humano como una unidad ontológica, como ente existencial.** La interpelación de la realidad poética en el ámbito arquitectónico no solo implica dar respuesta de cómo la arquitectura congrega y apertura mundos, el fenómeno poético es intersección de mis experiencias con los otros, es el mundo de las relaciones. De este modo, la comprensión del fenómeno poético no solo implica un nivel cognoscitivo-intelectivo; la comprensión es llevada a aspectos de la psique, de la emoción, del sentido, de la percepción, de la experiencia que involucra al hombre como unidad corpórea, como sujeto entero, como una unidad ontológica. El mundo fenomenológico es no ser puro, menciona Merleau-Ponty, el espacio habita en nosotros tanto como nosotros habitamos el

espacio. *“Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad.”* (Bachelard, 1975, pág. 9)

Puesto que en su corporalidad el modo espacial expresa un sinnúmero de configuraciones para poner en obra el encuentro con el mundo, en los que no solo los valores del cobijo y protección están presentes, sino también se le adicionan los valores de la imaginación. Para efecto de hacer evidente el fenómeno poético en la arquitectura en función del ser en sí mismo de la obra como una experiencia dialógica, nos valdremos de las imágenes poéticas en función de descripciones hechas en tres ámbitos en la arquitectura que ponen en manifiesto el modo espacial como un poetizar, que evidencian la poética del espacio:

1. **La casa, el hogar y la intimidad**, tiene como objetivo evidenciar la poética en la vivienda a través de las reflexiones elaboradas por Gaston Bachelard sobre los valores del espacio de la intimidad, puesto que, todo espacio realmente habitado lleva en esencia la noción de casa.
2. **Las cosas, la luz, la sombra y el espacio**. Se describirá cómo los objetos están estrechamente relacionados al espacio y cómo expresan lugares en tanto se relacionan con el espacio a través de las descripciones hechas por Junichiro Tanizaki en El elogio de la sombra.
3. **Forma, materialidad, sensibilidad y espacio**, tiene como objetivo evidenciar el valor de los elementos que constituyen a toda obra arquitectónica desde una relación íntima sensible y sensitiva.

Figura 67

Habitar como un Poetizar



Nota. “Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias.” [Fotografía], adaptado de, Casa Luis Barragán (www.instagram.com/p/Cr3nmSzMUe_/)

2.1.2.3.2.1. LA CASA, EL HOGAR Y LA INTIMIDAD

Pensemos por un momento en una casa rural de la Selva Negra que fue construida hace dos siglos por el modo de habitar de los campesinos. Aquí, la casa ha sido erigida por la persistente capacidad de dejar que tierra y cielo, divinos y mortales entren *simplemente* en las cosas. Ha emplazado la casa en la ladera de la montaña que está resguardada del viento, mirando hacia el sur, entre los prados y en la cercanía de la fuente. Le ha proporcionado el tejado de madera, que gracias a la inclinación y longitud adecuadas sostiene el peso de la nieve y protege las habitaciones contra las tormentas de las largas noches de invierno. No ha olvidado el rincón para la imagen de Nuestro Señor, situado detrás de la mesa comunitaria. Ha dispuesto en las habitaciones los lugares sagrados para el nacimiento y para «el árbol de la muerte», que así es como se llama allí al ataúd. Y de esta manera ha marcado para las diferentes generaciones que viven bajo un mismo techo la huella de su paso por el tiempo. Un oficio, que surgió del habitar mismo, ha construido la casa. Un oficio que usa sus herramientas y sus andamios todavía como cosas. (Heidegger, 2015, pág. 47)

La habitación humilde ha de vivirse en su calidad primitiva, menciona Gaston Bachelard; en su sencillez la cabaña abre el espacio para la expresión del ser y de los entes que lo rodean, la cabaña se expresa como un refugio del mundo y un mundo a la vez. La habitación en su sencillez primitiva promueve los valores de la intimidad, la cabaña nos devuelve a un estado de *encuentro inocente con el mundo*. La cabaña ofrece seguridad, pero al mismo tiempo presenta a los distintos entes y fuerzas que la hacen posible. En ella se habita con intensidad, su austeridad nos da acceso a lo más absoluto del refugio (Bachelard, 1975). Se habita en y desde el espacio primario, generando consciencia de la fragilidad y la dureza del mundo, evidenciando la esencia (como origen) de la cabaña como casa primitiva. “*La experiencia arquitectónica nace ontológicamente del acto de habitar y, en*

consecuencia, las imágenes arquitectónicas primeras pueden identificarse con la máxima claridad en la casa, la morada del hombre.” (Pallasmaa, 2014, pág. 165)

En los múltiples modos en el que el espacio se configura, la casa tiene un lugar privilegiado en nuestro modo de habitar. Aunque la primera noción de esta nos lleve a pensarla como un objeto en la que nos podemos refugiar, la función de la casa trasciende el mero resguardo físico. La casa alberga algo más que la rutina diaria, la casa alberga al ser, “(...) *el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños.*” (Bachelard, 1975, pág. 35) La casa alberga el ensueño y al soñador, alberga la corporalidad óptica y ontológica, la casa integra la intimidad de nuestras experiencias interiores con el mundo exterior.

La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser “lanzado al mundo” como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna. (Bachelard, 1975, pág. 37)

En ese sentido, la casa expresa una función primaria del habitar, *la casa es nuestro primer rincón del mundo*, menciona Bachelard. Habitar la casa implica hacer mío el espacio; “*Experimentar un lugar, un espacio o una casa es un diálogo, un intercambio: yo me situó en un espacio y el espacio se instala en mí.*” (Pallasmaa, 2014, pág. 159) La apropiación del espacio no solo implica el uso de este para satisfacer necesidades de nivel funcional, la casa no es un escenario de la vida cotidiana. La casa constituye un habitar en sí mismo, la casa impregna en nosotros ese universo primero de la intimidad, de las soledades como el de la vida familiar. La casa es un universo, como primer universo la casa articula la experiencia íntima con los otros en el tiempo, generando la empatía con nuestros semejantes proporcionándonos un sentido de

identidad en el que la memoria y la imaginación tienen un lugar, un *albergue*.

En cada habitación, en cada espacio se impregnan recuerdos para volver a ser vividos y convertirse en recuerdos de la imaginación, en ese sentido, la imaginación aumenta los valores de la realidad. *La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad*, la evocación de imágenes, de ensueños, es posible gracias a la casa, no como objeto, sino más bien como ente que acoge y alberga. Todos los valores de la casa se pueden traducir en uno fundamental, el hogar:

El hogar no es un simple objeto o un edificio, sino un estado difuso y complejo que integra recuerdos e imágenes, deseos y miedos, pasado y presente. El hogar es también un escenario de rituales, de ritmos personales y de rutinas del día a día. El hogar no puede producirse de una sola vez. Tiene una dimensión temporal y una continuidad, y es un producto gradual de la adaptación al mundo de la familia y del individuo. (Pallasmaa, 2016, pág. 18)

La esencia de la vivienda puede verse manifiesta a partir de este valor superlativo como consecuencia del habitar y la sublimación del mundo de la casa. La casa es la materialización del hogar, es un mediador del mundo interior y el mundo exterior, entre la intimidad y la vida pública. La espacialidad del hogar es la traducción de la imagen del hombre que tiene de sí mismo y del mundo experimentado. La casa pone al hombre en el centro del hogar, no solo a nivel espacial, también incluye su temporalidad a través de los ensueños y los recuerdos; la casa envuelve los ensueños más profundos hasta confundirse con la vigilia, evocando recuerdos vividos, se puede decir que los recuerdos más personales habitan la casa, habitan el espacio (Bachelard, 1975). Habitar la casa es habitar la memoria, la casa le otorga refugios a los recuerdos, de este modo el espacio comprime, resguarda la memoria en el tiempo dándole vida a la materia.

Pero la casa, su espacialidad y su materialidad están sujetas, tanto como el hombre, a las vicisitudes físicas del mundo, está sometida al clima y a las fuerzas naturales, y en ese estar del ente, la casa se resiste como manifestación de la resistencia del ser-humano. La casa es dotada de un sentido de humanidad como *el ser que defiende sin tener jamás la responsabilidad de atacar*. Gaston Bachelard (1975) evidencia dicho valor de humanidad dotado a la casa como resistencia, *La Rodeousse*, a través de los versos de Milosz, versos que la ponen en el centro de la tempestad:

La casa luchaba bravamente. Primero se quejó; los peores vendavales la atacaron por todas partes a la vez, con un odio bien claro y tales rugidos de rabia que, por momentos, el miedo me daba escalofríos. Pero ella se mantuvo. Desde el comienzo de la tempestad unos vientos gruñones la tomaron con el tejado. Trataron de arrancarlo, de deslamarlo, de hacerlo pedazos, de aspirarlo, pero abombó la espalda y se adhirió a la vieja armazón. Entonces llegaron otros vientos y precipitándose a ras del suelo embistieron las paredes. Todo se conmovió bajo el impetuoso choque, pero la casa flexible, doblándose, resistió a la bestia. Estaba indudablemente adherida a la tierra de la isla por raíces inquebrantables que daban a sus delgadas paredes de caña enlucida y tablas una fuerza sobrenatural. Por mucho que insultaran las puertas y las contraventanas, que se pronunciaran terribles amenazas, trompeteando en la chimenea, el ser ya humano, donde yo refugiaba mi cuerpo, no cedió ni un ápice a la tempestad. La casa se estrechó contra mí como una loba, y por momentos sentía su aroma descender maternalmente hasta mi corazón. Aquella noche fue verdaderamente mi madre. (págs. 76-77)

Puede verse que a través de los versos de Milosz la casa no solo cobra una cualidad protectora, también es dotada de una humanidad que le brinda autonomía a través de las mismas imágenes del resguardo convirtiéndola en el espacio del consuelo. Esta es otra manera en la que

la materialidad de la casa cobra vida. Pero como advierte Gaston Bachelard (1975): “(...) *el complejo realidad y ensueño no se resuelve nunca definitivamente. La propia casa, cuando se pone a vivir de un modo humano, no pierde toda su “objetividad”*” (pág. 80) A pesar que la casa se constituya como un ente tangible, como un objeto del cual se pueden describir sus cualidades formales, es a través de su misma realidad tangible, del ser-obra y de presentarse en sí misma, que la casa ofrece la apropiación de esta como el espacio del consuelo y de la intimidad. Cabe precisar que, la apropiación del espacio tanto como la presencia de la casa como un ser en sí mismo se fundamenta a partir de la relación de co-pertenencia, de la intimidad arraigada. En ese sentido, la casa pasa de ser un ente cosa a un hogar, el habitante habita; el habitar la casa, el espacio habitado trasciende el espacio geométrico.

Habitar la casa no es otra cosa que la sublimación de la geometría funcional, el mundo abierto por la casa a través del ser obra arquitectónica no es un mundo de la casa solamente, es un albergue del mundo del hombre. Ambas manifestaciones se relacionan para posibilitar la ensoñación en la vigilia, en el que toda racionalidad es insuficiente para dar respuesta por el espacio habitado, por el hogar habitado. Dicho esto, la casa habitada en su condición sublime siempre brindara el acceso a los recuerdos, incluso en su ausencia física la casa vive en nosotros. En ese sentido, *dar irrealidad a una imagen adherida a una fuerte realidad nos sitúa en el aliento mismo de la poesía* (Bachelard, 1975).

2.1.2.3.2.2. LAS COSAS, LA LUZ, LA SOMBRA Y EL ESPACIO

Al preguntarnos por las cosas nuestra primera noción se direcciona hacia su sentido utilitario como extensión de las facultades humanas. Pero el objeto, la cosa en su ser-útil posibilita la fiabilidad de la cosa. “(...) *es precisamente la fiabilidad del utensilio la que le procura a este mundo sencillo su carácter de refugio y la que le garantiza a la tierra la libertad de su constante afluencia.*” (Heidegger, 2016, pág. 53) La

confianza puesta en las cosas se debe a la necesidad que deriva de su uso, es el uso como primera relación con los objetos donde se inicia la significación, dotando al objeto no solo de un valor funcional, sino también de uno emocional y corporal.

La interacción con los objetos no solo destaca características de estos, también son un reflejo de nosotros mismos. En sus múltiples formas los objetos nos muestran una visión del mundo; Junichiro Tanizaki nos ejemplifica dicha visión a través de la diferencia en el uso del papel entre oriente y occidente.

Dicen que el papel es un invento de los chinos; sin embargo, lo único que nos inspira el papel de Occidente es la impresión de estar ante un material estrictamente utilitario, mientras que solo hay que ver la textura de un papel de Chino o de Japón para sentir un calorillo que nos reconforta el corazón. A igual blancura, la de un papel de Occidente difiere por naturaleza de la de un *hosho* o un papel blanco de China. Los rayos luminosos parecen rebotar en la superficie del papel occidental, mientras que la del *hosho* o del papel de China, similar a la aterciopelada superficie de la primera nieve, los absorbe con suavidad. Además, nuestros papeles, agradables al tacto, se pliegan y arrugan sin ruido. Su contacto es suave y ligeramente húmedo como el de la hoja de un árbol. (Tanizaki, 2015, pág. 35)

Los objetos tienen repercusiones en nuestro estilo de vida, no solo se adaptan a nuestras necesidades axiológicas, lo que posibilitan es la visión del mundo desde un punto de vista ontológico. El *hosho*, más que un papel blanco era reservado a los edictos imperiales justamente por los valores que expresaba más allá del uso práctico.

“El sentido dado a los objetos y el espacio arquitectónico se construye a partir de lo corporal y se enriquece con los aportes de la sensibilidad.” (Saldarriaga, 2002, pág. 119) Pero no solo el espacio participa en el acontecimiento de las imágenes de nivel poético, la temporalidad se hace presente en las cosas no solo en su desgaste

cotidiano, el objeto en cuya materialidad es depositado un afecto emocional a través de los recuerdos hace posible la relación de un tiempo pasado con uno presente. Bachelard usa las imágenes fenomenológicas de Henri Bosco para evidenciar lo más esencial de los objetos a través de la participación conjunta en el espacio y en el tiempo:

La cera suave penetraba en esa materia pulida, bajo la presión de las manos y del útil calor de la lana. Lentamente, la bandeja adquiría un resplandor sordo. Parecía que subiera de la alburea centenaria, del corazón mismo del árbol muerto, ese resplandor atraído por el roce magnético, expandiéndose poco a poco en luz sobre la bandeja. Los viejos dedos cargados de virtudes, la palma generosa, arrancaban del bloque macizo y de las fibras inanimadas las potencias latentes de la vida. Era la creación de un objeto, la obra misma de la fe ante mis ojos maravillados. (Henri Bosco, citado por Bachelard, 1975, pág. 100)

En la escena descrita por Henri Bosco puede verse no solo el uso de la cera sobre otro objeto, la imagen descrita nos evidencia la interacción entre las cosas como una relación de pertenencia mutua, es en la acción concreta donde reside la sublimación y no solo en el objeto aislado, solo es posible enaltecer las cualidades del objeto en función de su participación con otros; en ese sentido, el otro como objeto genera una diferenciación, no como una sustracción, sino como una forma de identidad que la distingue adicionando a la experiencia la sublimación de la realidad concreta. “(...) *se puede sentir cómo un ser humano se entrega a las cosas, y se apropia de las cosas perfeccionando su belleza. Un poco más bella, por lo tanto otra cosa. Algo más bello, otra cosa totalmente distinta.*” (Bachelard, 1975, pág. 102)

Bachelard menciona que la reconstrucción de un mundo a partir del objeto en el que se ha depositado una relación afectiva y corporal, como

una apropiación,²¹ nos lleva a entender que todo es *germen* en la vida de un poeta. Dicho esto, nos encontramos con el fenómeno poético, nos encontramos con la sublimación pura. Con respecto a la sublimación y a la belleza, cabría volver a mencionar lo expresado por Junichiro Tanizaki: *eso que generalmente se llama bello no es más que una sublimación de las realidades de la vida.*

Para situarnos en la apropiación de las cosas como una acción que pone en inicio la sublimación como un comercio activo, para situarnos en la manifestación del fenómeno poético desde la simplicidad, Bachelard se vale de la correspondencia de Rainer Maria Rilke:

Estaba, pues, magníficamente solo... cuando volvió a asaltarme de improviso esta vieja pasión. Es preciso que lo sepas: fue sin duda la más grande pasión de mi infancia y también mi primer contacto con la música; porque nuestro pianino incumbía a mi jurisdicción de sacudidor, siendo uno de los raros objetos que se prestaban a dicha operación y no manifestaban el menor enfado. Al contrario, bajo el celo del trapo, se ponía de pronto a ronronear metálicamente... y su hermoso color negro profundo se tornaba cada vez más bello. ¡Qué delicia haber vivido esto! Presumiendo ya con la indumentaria indispensable: El gran delantal y también los pequeños guantes lavables de piel de ante para proteger las manos delicadas, adoptaba una cortesía matizada de travesura para contestar a la amistad de las cosas, tan felices al sentirse bien tratadas, y cuidadosamente colocadas de nuevo. Incluso hoy, debo confesártelo, mientras todo se aclaraba a mi alrededor y la inmensa superficie negra de mi mesa de trabajo, contemplada por todo lo que la rodea... adquiría, en cierto modo, una nueva conciencia del volumen de la estancia, reflejándola cada vez mejor: gris claro, casi cúbica..., sí, me sentía conmovido como si allí sucediera algo, no sólo superficial, sino algo grandioso que se dirigía al alma: Un emperador lavando los pies de unos viejos o

²¹ Cabe mencionar que la apropiación debe ser entendida como la construcción de una relación, un comercio activo entre el objeto y el ser humano.

San Buenaventura fregando la vajilla de su convento. (Rilke, citado por Bachelard, 1975, pág. 103)

El recuerdo a través de la nostalgia es expresado en estas palabras de Rilke que nos presenta, es decir nos pone en presencia del fenómeno poético para poder vivir las imágenes descritas como nuestras, *puesto que el poeta habla en el umbral del ser. “El poeta vive un ensueño que vela y, sobre todo, su ensueño permanece en el mundo, ante los objetos del mundo. Amasa universo en torno a un objeto, en un objeto.”* (Bachelard, 1975, pág. 118) Los recuerdos descansan hasta ser despertados por la ensoñación introduciéndonos a nivel corpóreo e imaginario, pero no solo el recuerdo despierta; el objeto despierta, cobra vida, vivir el acontecimiento del presente, es vivir el acontecimiento del pasado. El objeto es la *memoria* de lo *inmemorial*, una dialéctica del objeto y del hombre, entre el no yo y el yo, entre objeto e intimidad, en ese sentido, el objeto es un reflejo del hombre mismo.

En la experiencia múltiple de las cosas existen dos valores que acentúan la intimidad, la luz y la sombra, son dos entidades que dependen una de la otra para hacer manifiesto a los demás entes, puesto que las cosas se presentan en la ambigüedad de la interacción de ambas. *“Un lugar sin sombra es un lugar sin materia.”*²² (Ruiz Barbarin, 2012, pág. 89) *“La sombra es un material que construye el espacio perceptivo arquitectónico.”* (Aparicio Guisado, 2008, pág. 34) A la declaración de Aparicio Guisado habría que añadirle que la sombra, la bruma y la penumbra despiertan la imaginación al hacer que las imágenes visuales sean poco claras y ambiguas. Es la interacción ambigua de estas dos entidades la que nos persuaden a la ensoñación con más intensidad. Junichiro Tanizaki (2015) nos brinda una descripción en la que dicha interacción hace que los objetos cobren *profundidad, sobriedad y densidad*, que abran un mundo inefable:

²² Poemas de luz... y de sombras. Publicado en Arquitectura de la mirada del fotógrafo. Ricardo Santoja, octubre, 2010.

Un cofre, una bandeja de mesa baja, un anaquel de laca decorados con oro molido, pueden parecer llamativos, chillones, incluso vulgares; pero hagamos el siguiente experimento: dejemos el espacio que los rodea en una completa oscuridad, luego sustituyamos la luz solar o eléctrica por la luz de una única lámpara de aceite o de una vela, y veremos inmediatamente que esos llamativos objetos cobran profundidad, sobriedad y densidad.

Cuando los artesanos de antes recubrían con laca esos objetos, cuando trazaban sobre ellos dibujos de oro molido, por fuerza tenían en mente la imagen de alguna habitación tenebrosa y el efecto que pretendían estaba pensado para una iluminación rala; si utilizaban dorados con profusión, se puede presumir que tenían en cuenta la forma en que destacarían de la oscuridad ambiente y la medida en que reflejarían la luz de las lámparas. Porque una laca decorada con polvo de oro no está hecha para ser vista de una sola vez en un lugar iluminado, sino para ser adivinada en algún lugar oscuro, en medio de una luz difusa que por instantes va revelando uno u otro detalle, de tal manera que la mayor parte de su suntuoso decorado, constantemente oculto en la sombra, suscita resonancias inexpresables.

Además, cuando está colocada en algún lugar oscuro, la brillantez de su radiante superficie refleja la agitación de la llama de la luminaria, desvelando así la más leve corriente de aire que atraviese de vez en cuando la más tranquila habitación, e incita discretamente al hombre a la ensoñación. (págs. 43-44)

La extensa página citada nos evidencia la silenciosa armonía de las cosas en su complicidad. En la experiencia de lo íntimo la luz y la sombra son valores que nos llevan a lo onírico, a la sublimación de los objetos, a la sublimación de la realidad. *“La sombra da forma y vida al objeto en la luz. También proporciona el reino del que emergen fantasías y sueños.”* (Pallasmaa, 2012, pág. 48)

2.1.2.3.2.3. FORMA, MATERIALIDAD, SENSIBILIDAD Y ESPACIO

Se menciona con frecuencia que la función construye la forma, es decir cada forma natural o artificial cumple una función determinada que le proporciona sus propiedades cuantitativas tanto como cualitativas. Si la función construye la forma cabría preguntarse ¿qué es la función y cómo esta da forma, da sentido? La función se entiende como el cometido, la razón de ser, una actividad, un proceso que cumple un cometido determinado dentro de un sistema o un conjunto de elementos relacionados. En la arquitectura es al espacio al que se le atribuye una función, cada espacio tiene una causalidad formal propia dependiendo de la función que cumple, pero en la pluralidad de funciones, de actividades que el espacio puede desempeñar, y, por ende, las múltiples formas que se pueden derivar de estas, se pueden expresar en la función de habitar. El propósito de la arquitectura es dar forma, dar sentido al habitar a partir de ordenar la vida. Vivir y habitar están estrechamente relacionadas, habitar no solo implica residir en un lugar; el habitar es un hecho espacio temporal, es parte de la complejidad de este proceso de definición del ser. El hombre tiene la necesidad de incorporar una concepción totalizadora del mundo y de la vida, de esta concepción surge un sentimiento que genera una actitud íntima y hasta una acción. Dicho lo anterior, *toda forma conserva una vida*, la vida construye la morada, en ese sentido, la forma habitada da paso a la materialidad habitada. Habitar la materia es más que disponer de ella como algo que llena el espacio, tomar consciencia de la materialidad es dejar que nos *hable*, es hacer de la experiencia de la arquitectura, experiencia sensible de la materialidad (Saldarriaga, 2002).

Sin duda, los materiales y las superficies disponen de un lenguaje propio. La piedra habla de sus lejanos orígenes geológicos, su durabilidad y su inherente permanencia. El ladrillo nos hace pensar en la tierra y el fuego, en la gravedad y en tradiciones constructivas intemporales. El bronce evoca el calor extremo presente en su fabricación, los antiguos procesos de fundición y el paso del tiempo medido a través de su pátina. La madera habla

de sus dos naturalezas y escalas temporales: una primera vida como árbol en crecimiento y una segunda como artefacto humano realizado por la cálida mano del carpintero o el ebanista. Todos ellos materiales que hablan con placer de metamorfosis materiales y de tiempos estratificados. (Pallasmaa, 2014, págs. 55-56)

La materia pone en libertad dentro de nosotros un ensueño de la seguridad, un incentivo de la confianza frente a la hostilidad del mundo. En ese sentido la seguridad brindada por la materia nos permite espaciar habitar y construir mundo, crear mundo, nos permite mundificar. Mundificar es hacer al espacio íntimo el centro del mundo. El mundo del hombre no se acaba nunca en la realidad física; la materialidad y la imaginación ayudan a continuarlo (Bachelard, 1975).

Las imágenes de la materialidad sensible estimulan los valores más profundos de la arquitectura. Se puede encontrar en la arquitectura el mundo del hombre, mundo sustentado por la materia pero que en sus detalles se alza como una realidad que abre un mundo nuevo. *“La Representación no es más que un cuerpo de expresiones para comunicar a los demás nuestras propias imágenes.”* (Bachelard, 1975, pág. 186) En ese sentido, el espacio, materia y forma, más allá de su concepción objetiva cuantificable, representan la expresión del habitar en la medida que el modo espacial se corporiza, de este modo el espacio materializado se vuelve espacio vivido. Es en la experiencia de la sensibilidad corpórea donde el espaciar es propiamente un habitar la materialidad, es decir, al situarnos en la sensibilidad de lo material para su apropiación, la experiencia íntima de la materia nos sitúa en la espacialidad corpórea como una apertura entre el mundo interior y el exterior. La obra arquitectónica, su ser-obra en función de su materialidad, apertura ambos mundos; el continuo acontecer de cada uno, la fundación de un mundo como el resguardo de este nos ponen en presencia del ser histórico del ser humano. Dicho esto, la materialidad y la forma nos invitan a participar no solo de sus características objetivas, a través de la percepción, también nos hacen partícipes de un

mundo habitado, de un habitar poético. La arquitectura es apertura de un vasto mundo. A través de las imágenes poéticas, la arquitectura es una realidad de la imaginación, puesto que la arquitectura es un producto de ella. La imaginación es un acto corporeizado, la imaginación vive el resguardo en el material que espacia: “(...) *en cuanto la vida se instala, se protege se cubre, se oculta, la imaginación empatiza con el ser que habita ese espacio protegido.*” (Bachelard, 1975, pág. 168) Vivir en el corazón de la materia es habitar propiamente, en ese sentido, *la voluntad de albergar desborda los muros...* menciona Gaston Bachelard.

Dotar a la forma y a la materia de intimidad es dotar al espacio de humanidad, a pesar de su condición de objeto, en la arquitectura (materia y forma) la vida adquiere una seguridad que resguarda no solo al soñador, sino también la ensoñación, de este modo el recuerdo y la imaginación penetran la materia. La arquitectura es iniciada al habitar la materia, la intencionalidad del hombre mismo la dota de vida; materia y forma resuenan como una *intimidad completamente física.*

2.1.2.4. CONCLUSIÓN ESCALA II: ARS ARQUITECTÓNICA

A lo largo de este apartado se han desarrollado los distintos fenómenos con relación a la arquitectura desde su condición originaria con el objetivo de poner en evidencia una parte **esencial** de los fenómenos. La búsqueda de lo esencial, de hacer evidente el fenómeno poético, a través de la estrategia deconstructiva y fenomenológica nos ha permitido poner en evidencia no solo los elementos y procesos presentes sino generar un entendimiento holístico, una forma de ver el fenómeno poético como parte co-sustancial de la vida del hombre. La realidad arquitectónica es un compromiso del ser, es la manifestación de un habitar, en el que el espacio arquitectónico pone en relación nuestro mundo interior, emociones, sensaciones, significaciones, con la materia, el tiempo y el espacio en una realidad puesta en obra, una realidad de nosotros mismos. En ese sentido, la arquitectura es un gran elemento ordenador de la vida. Todo espacio habitado es una expresión de una realidad íntima, de una realidad que lleva en esencia una noción de vida. La arquitectura no solo cumple una función de protección, albergar no solo significa alberga la vida a nivel físico, la arquitectura alberga la vida en su realidad más sublime, en el ensueño. La misión de la arquitectura como obra de arte es la de mantener el mundo del hombre en apertura para proporcionar las bases existenciales con relación a la dignidad humana, un acto de libertad. Los distintos escenarios fenoménicos descritos no tienen otro objetivo que el de presentarnos el fenómeno poético para apropiarnos de él. Hacer nuestro el fenómeno poético en la arquitectura, es vivir la arquitectura; situarnos en la sublimación pura, nos posibilita la experiencia poética de la arquitectura tanto como la comprensión sinérgica de la obra arquitectónica. La noción de ver el espacio a través de la fenomenología nos brinda una noción ontológica de la arquitectura. La imagen poética no es un objeto y menos un sustituto de la realidad, la poética es una realidad en sí misma, *la poesía es un compromiso del alma. La poesía es un alma inaugurando una forma.*

Previamente se planteó a la arquitectura como modo espacial del habitar poético a partir de la relación entre arquitectura y arte en función de la obra como realidad efectiva. La obra arquitectónica se concreta a través del modo espacial, la obra es el resultado del hecho mismo de espaciar. Espaciar es un

rasgo del *ser-en-el-mundo* que se ve manifiesto en la obra arquitectónica; la espacialidad generada define la obra misma y al espacio propiamente dicho. A este espacial como rasgo que funda el habitar, que funda el lugar para la vida en tanto obra, es lo que denominamos como arquitectura. De este modo, se puede pensar la arquitectura como más que una cosa que representa y entender que la obra presenta, a través del modo espacial, la medida con la que el habitar poético se manifiesta. Esta premisa nos llevó a preguntarnos por el espacio y a entender que no solo se limita a una relación entre las cosas en función de un carácter cuantitativo o cualitativo. Dicho esto, la arquitectura como el modo espacial del poetizar ha de expresar la medida del habitar en cuanto relación con el mundo, como salto fundador en el fenómeno arquitectónico dotando a la arquitectura de un rasgo ontológico.

La pregunta por el *qué* y el *cómo* de la arquitectura nos ha llevado a reconocer el sentido y el origen de su puesta en obra como ente que trasciende lo formal, lo visual y lo funcional, más que un hecho construido la arquitectura acoge, alberga la existencia del hombre y funda mundo; la obra arquitectónica tiene incidencia en la existencia del hombre. Es desde su carácter artístico y ontológico que se puede establecer aquello que es lo más originario de la obra arquitectónica en función de su realidad efectiva: el modo espacial, la obra arquitectónica como ente que por su modo espacial emplaza y congrega la cuaternidad sería a su vez lo determinante para la manifestación del habitar, puesto que previo al modo espacial el hombre presenta una condición espacial existencial como constitutivo para *ser en el mundo*. El Dasein, el *ser-ahí* denota un emplazamiento como también una resolución, ambos procesos sugieren el vínculo ontológico que le es inherente al espacio y al ser como un acontecer relacional que se funda en la existencia compartida, en la co-pertenencia. Dicho vínculo conlleva la significación espacial del ser al traducir que la espacialidad es esencial al Dasein, en ese sentido, se puede reconocer la esencia del ser-ahí, el ser ahí consiste en la existencia del hombre en el espacio, es decir en el espacio acontece la existencia.

Lo peculiar del espacio tiene que mostrarse a partir de él mismo, se tiene que experimentar, y es en tanto una posibilidad por la capacidad que se le dota al ser como ente espacial y existencial, el hombre tiene la capacidad de

espaciar. El espaciar como libre donación de lugares admite el despliegue de lo abierto y la pertenencia mutua de las cosas, las cosas a su vez son lugares que congregan, acogen la cuaternidad, fundan mundo y preservan la verdad. De este modo, las cosas como lugares adquieren una presencia propia que permiten el despliegue del ser en tanto un *estar en el mundo*, dicha presencia se encuentra relacionada con su corporeización, los lugares toman forma, se corporeizan, así se puede concebir a la obra arquitectónica como cosa, ente, lugar corporeizado que pone en obra la verdad; la puesta en obra de la verdad a través de la corporeización del modo espacial evidencia aquello que es lo más concreto de la arquitectura. A partir de la verdad y su puesta en obra se descubre la espacialidad de la cuaternidad que funda un lugar; acontece el desocultamiento del ente. Este descubrimiento, desocultamiento, acontece en el lenguaje mismo, el lenguaje al ser considerado un fenómeno relacional corpóreo, que por su manifestación la verdad es traída a la existencia al ser nombrada y al ser puesta en obra, nos lleva a reconocer la apertura del ente como un ser en sí mismo, es decir, la apertura de la obra corporeizada como obra hablante.

La arquitectura como obra corporeizada, como obra hablante nos transmite algo, es en esta transmisión que reposa lo dialógico de la obra arquitectónica al dotarla de significado. El diálogo que establece el hombre con la obra arquitectónica, el comercio con el mundo acontece en la experiencia misma, en el estar ahí, una experiencia que trasciende el encuentro superficial sensorial y se dirige hacia lo que tiene valor para el hombre, hacia lo significativo. Lo que hace denotar el valor de la obra arquitectónica reside en aquello significativo que se imprime en la vida del hombre a partir del encuentro con la obra y con lo que allí ocurre, aquellos sucesos relevantes que, por el *cómo* de su manifestación, a través del lenguaje y de su puesta en obra, presentan una cualidad que genera un estado de plenitud, de sentirse vivo. El sentirse vivo, íntegro, en un estado pleno está asociado a una experiencia extraordinaria, una experiencia significativa, cuya particularidad se halla en el intercambio y el entrelazo del hombre con lo otro. El momento, el encuentro en que tanto la obra arquitectónica como el hombre y como lo que allí ocurre se funden en un todo, en unidad, en armonía, en equilibrio

acontece la sintonía, el estar íntegro con lo divino, con algo superior. Es allí, en lo contingente del mundo a partir de este encuentro extraordinario, que se manifieste el fenómeno poético en la arquitectura, una experiencia poética que marca un hito en la vida del hombre, un punto de inflexión que condiciona la construcción del sentido de vida del hombre como una vivencia profunda, una experiencia poética.

Un encuentro de este carácter es lo que hace peculiar a la obra de arquitectónica, la obra arquitectónica al ser puesta en obra logra expresar y transmitir algo, acontece la verdad y con ella la experiencia poética. El fenómeno poético se envuelve en un encuentro entre el mundo de la obra y el mundo del hombre, un encuentro que reposa en un intercambio, en un entrelazo. La particularidad de la obra arquitectónica, como verdad puesta en obra, permite la manifestación del ser en todos sus aspectos, desde lo emocional hasta lo existencial. La verdad como desocultamiento del ente, que a su vez por su puesta en obra, lenguaje, como una apertura del ente, tiene proximidad con el carácter o la esencia del fenómeno poético, con lo sublime, con lo divino, con lo inefable.

La particularidad de la obra de arte: la cualidad sin nombre de la obra arquitectónica.

La particularidad de la obra de arte, el acontecimiento de la verdad, estaría relacionado con la propia particularidad de la obra arquitectónica que reposa en una cualidad de carácter integral, una cualidad que carece de nombre. La cualidad sin nombre de la obra arquitectónica sería la particularidad de la obra de arte, la proximidad entre la particularidad de la obra de arte y la cualidad sin nombre de la obra arquitectónica reposa en el acontecimiento de la verdad.

La cualidad sin nombre como la particularidad de la obra arquitectónica presenta lo más esencial de su capacidad artística que nos puede llevar al entender más próximo por el acontecimiento del fenómeno poético en el patrimonio arquitectónico, ya que el hecho patrimonial al ser un fenómeno de relación, historia, identidad y pertenencia congrega en su puesta en obra ciertos valores que convergen con el carácter de dicha cualidad. El modo en que se relaciona y manifiesta el fenómeno poético con el patrimonio

arquitectónico será abordado en la siguiente escala con el propósito de evidenciar aquello que le es más propio a la obra arquitectónica al trascender la materia, el espacio y el tiempo, y en el cómo su manifestación relevante y reveladora de su condición histórica, significativa y memorativa, posibilita la reconsideración de su corporeización para el quehacer arquitectónico, ya que “(...) *la tarea fundamental de la arquitectura es conservar y definir un sentido de continuidad cultural y salvaguardar nuestra experiencia del pasado; o, dicho con mayor precisión, preservar la continuidad de la cultura y de la vida.*” (Pallasmaa, Habitar, 2016, pág. 117)

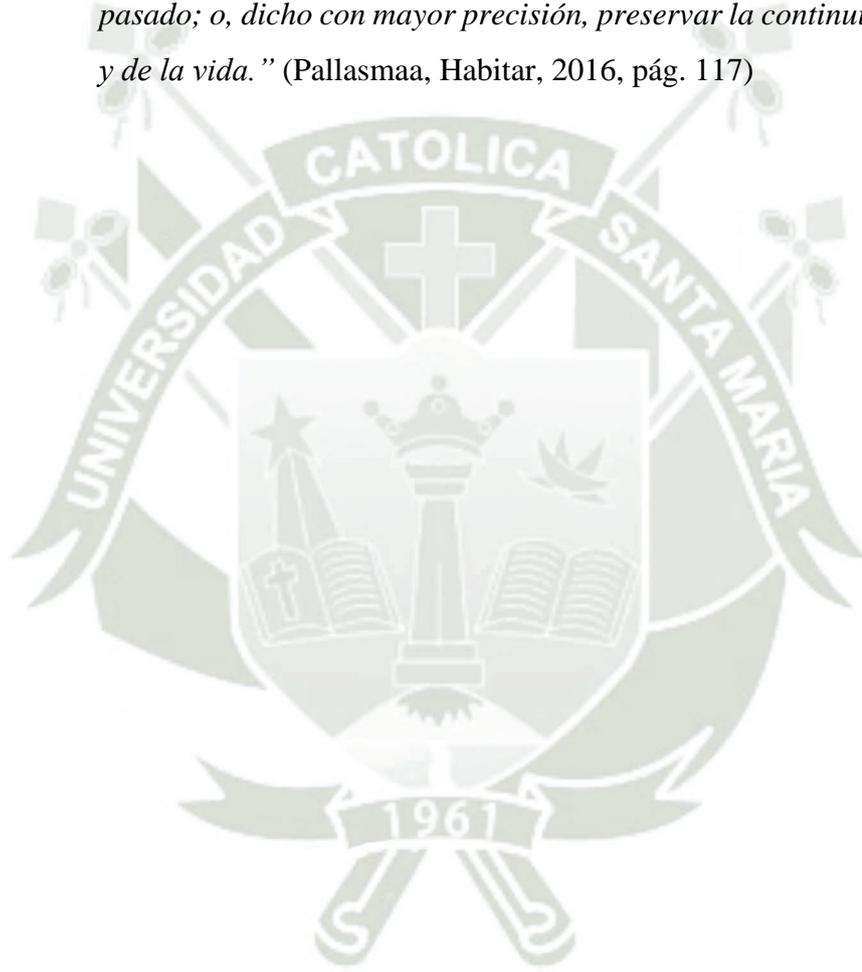
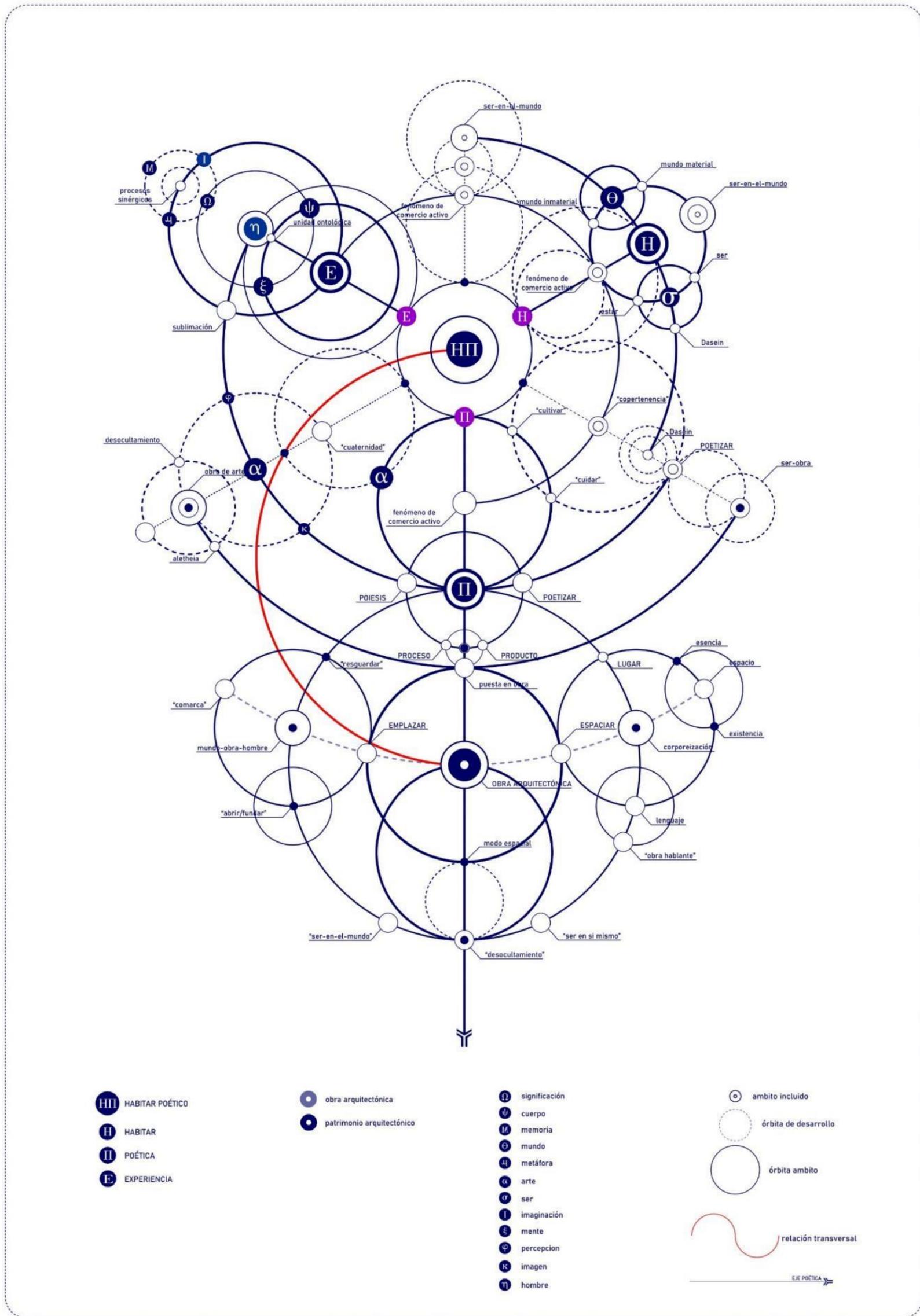


Figura 68

Síntesis Esquemática: El fenómeno Poético en la Arquitectura



Nota. Elaboración Propia.

2.1.3. EL FENÓMENO POÉTICO EN EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO

*“Las grandes obras adquieren su densidad y su profundidad de un eco del pasado,
mientras que la voz de los productos de la novedad superficial permanece débil,
incomprensible y carente de significado”*

Juhani Pallasmaa, 2016

- *Habitar*

2.1.3.1. LA ARQUITECTURA PATRIMONIAL COMO UNA EXPERIENCIA POÉTICA

Reconocer la capacidad artística de la arquitectura nos ha permitido evidenciar desde su carácter *ser-obra* los rasgos significativos que hacen de un hecho construido una obra arquitectónica como ente que, por su modo espacial, *funda mundo y trae lo divino a la tierra*, pone en marcha el mundo histórico preservando y resguardando la verdad de la obra haciendo posible su existencia y trascendencia en el tiempo. Esta premisa posibilita, una vez más, dar respuesta por lo esencial del fenómeno poético en el hecho patrimonial: **su condición histórica**, al entrever la estrecha relación entre arte, arquitectura e historia, ya que como menciona Heidegger (2016), *“El arte es histórico y en cuanto tal es el cuidado creador de la verdad en la obra.”* (pág. 135) De este modo, una aproximación al patrimonio construido desde su carácter artístico y su condición histórica, nos brindará las bases de entendimiento del porqué el interés puesto en el patrimonio arquitectónico, en el cómo del acontecer poético en su realidad efectiva y en su experiencia misma a partir del reconocimiento de aquellos rasgos que le son más propios a su manifestación corpórea, evidenciando así lo relevante de reconsiderarla como referente para la proyección contemporánea local, superando falsos históricos, imitaciones morfológicas carentes de significado, y que desde su

sentido más esencial nos muestre su fidelidad, su carácter significativo, histórico, memorativo, su cualidad viviente que *trasciende* el tiempo y el espacio, es decir su cualidad atemporal.

“Para descubrir algo nuevo, tenemos que estudiar lo que es más viejo” menciona Juhani Pallasmaa haciendo referencia a su mentor Aulis Blomstedt en *Habitar* (2016). *“Entendamos lo que hemos sido en la historia y entendamos lo que podemos ser en la historia”* menciona Ramón Gutiérrez en uno de sus seminarios brindados en Perú sobre patrimonio arquitectónico. Lo dicho por el mentor de Pallasmaa y por Ramón Gutiérrez sugiere el valor histórico de la obra arquitectónica reconociendo la coexistencia y relación temporal entre pasado, presente y futuro, tanto en el momento de su creación como en su existencia en el transcurso del tiempo. Con ello hacen un llamado a cuestionarse por el sentido de la arquitectura y el cómo de su puesta en obra contemporánea en relación con aquellas obras arquitectónicas antiguas, obras cargadas de estratos históricos que relatan el orden cultural y social de una época una incidencia en el contexto actual al ser hechos contenidos y sostenidos en el tiempo en los que se consolidan vínculos afectivos y significativos, reforzando nuestro sentido de identidad, de pertenencia y de arraigo; lo que constituye una de las motivaciones por las cuales se presta mayor atención al patrimonio arquitectónico al considerarlo como un fenómeno relacional, histórico y de transmisión. La relación que guardamos con el patrimonio nos invita a hacer una pausa al ritmo acelerado de la vida cotidiana al que nos vemos enfrentados, a un detenerse, a reflexionar sobre lo que somos ahora y lo que hemos sido antes, en la relación que establecemos con la obra arquitectónica y con nuestro entorno tanto en el momento presente como en el pasado, pensando asimismo en el devenir ya que el hombre además de ser un ser biológico es un ser histórico y cultural, un ser que transmite y recibe elementos tangibles e intangibles, expresiones del ser que dan respuesta a un tiempo y espacio específico, a un contexto determinado; un continuo acontecer generacional que denota un fenómeno cultural que le es inherente al ser.

Reconsiderar el contexto y el carácter relacional de toda obra patrimonial implica esa pausa, esa reflexión que se requiere para entender el valor

histórico que adquiere la obra arquitectónica y lo que hace de ella una obra de arte. Cabe precisar que, la reflexión por lo histórico debiera remitirse a más que un pensar encasillado en una nostalgia por el pasado, al entender la cualidad generacional del patrimonio, concebir la arquitectura como continuidad, propio del fenómeno cultural y tradicional en el que se ve inmerso toda obra arquitectónica, así su puesta en obra va más allá de una invención puramente formal producto de la novedad e innovación:

Interesarse hoy en día por el significado de la tradición normalmente se considera nostálgico y conservador; en nuestra época obsesionada por una visión acrítica del progreso, tenemos los ojos fijados en el presente y en el futuro. Durante las últimas décadas, lo único y lo último se ha convertido en el criterio prevalente de la calidad de la arquitectura, el diseño y el arte. La coherencia y la armonía de los paisajes naturales y urbanos, y de su rica estratificación histórica, ya no se consideran los objetivos esenciales de la arquitectura. La originalidad artística y la invención formal han reemplazado la búsqueda de significados existenciales y de impactos emocionales, por no hablar de la búsqueda de una dimensión espiritual o de la belleza. (Pallasmaa, 2016, pág. 120)

La búsqueda por lo nuevo ha relegado el valor tradicional a un nivel inferior en el que ya no se le considera como un factor relevante en el proceso de creación de la obra arquitectónica, pues suele atribuírsele un carácter anacrónico en el que la obra no es pertinente a la época presente, una obra obsoleta que obstaculiza la demanda actual de “progreso” e “innovación”, este enfoque hace de la obra arquitectónica contemporánea un objeto formal, funcional e instrumental, un objeto singular despojado de las bases ontológicas de la arquitectura, desligado de su condición histórica y artística generando un punto de quiebre en la renovación de aquello que guarda relación con lo tradicional y lo cultural. Dicho punto de quiebre estaría asociado a una ruptura temporal, un cisma en la continuidad de la obra como elemento museístico desligado de la época actual, Françoise Choay (2007) ejemplifica este rompimiento en el caso particular de los monumentos históricos en la era de la Revolución Industrial por el periodo de 1820-1960, en el que llegaron a consagrarse como tal por su capacidad de evocar la

memoria y los valores afectivos que de ella emergen, pero que al enfrentarse a la concepción de la época industrial ya no se renuevan:

El mundo consumado del pasado ha perdido su continuidad y la homogeneidad que le confería la permanencia del quehacer manual de los hombres. El monumento histórico adquiere, por esto mismo, una nueva determinación temporal. La distancia que nos separa de ellos se encuentra a partir de entonces desdoblada. El monumento es relegado a un pasado del pasado. Un pasado que deja de pertenecer a la continuidad del devenir y que no será desarrollado por ningún presente ni por ningún futuro. Y, cualquiera sea la riqueza de las vetas arqueológicas aún por explotar, esta fractura del tiempo inscribe el campo de los monumentos históricos en los límites de una finitud inapelable. Desde el renacimiento, las antigüedades, fuentes de conocimiento y de placer, aparecían también como referencias para el presente, como obras que podían ser igualadas o superadas. (pág. 121)

Para Françoise Choay la era Industrial se desarrolló como aquel momento histórico que marcó un antes y un después en la existencia del monumento histórico, un antes que albergaba su función memorial, su valor estético y un después en el que se acogían obras de la época industrial moderna. La industrialización reemplazaba al arte al generar una ruptura con los modelos tradicionales de producción, introduciendo así la concepción del “nunca más como antes” (Choay, 2007). La fractura temporal que acontece en el devenir del monumento histórico podría asociarse a los paradigmas a los que se ve enfrentada la obra arquitectónica contemporánea frente a la obra patrimonial, en la que se relega su valor artístico, histórico al concebir la obra contemporánea como un elemento singular, innovador, instrumental en el que prevalece lo funcional y lo formal por sobre lo emocional y lo existencial. Lo novedoso, lo singular, refuerza el sentido del debilitamiento de lo esencial de la obra arquitectónica, su capacidad ontológica y emotiva, su capacidad de conmovernos, siendo un cisma que por su interés en lo formal y lo visual desencadena, a su vez, un adormecimiento de los sentidos, de lo sensible, del carácter afectivo que tiene una obra artística.

Ese vivir al día, de hora en hora, sin sensibilidad para las relaciones, no simplemente carece de dignidad, sino que tampoco es natural ni humano; lleva a una percepción de los acontecimientos como puntos aislados en lugar de entenderlos como partes de un proceso con dimensiones que se prolongan en la historia. La exigencia de un contacto más estrecho con la historia es el resultado natural de esta situación. Tener un contacto más estrecho con la historia: en otras palabras, mantener nuestras vidas en una dimensión temporal más amplia. Los sucesos de nuestros días son simplemente las porciones más llamativas de algo continuo; son como esa pequeña serie de longitudes de onda existentes entre los rayos ultravioletas y los infrarrojos, que se traducen en colores visibles para el ojo humano. (Giedion, 2009, pág. 45)

Giedion entiende que cada acontecimiento es un hecho continuo, un hecho prolongado en el tiempo como parte de un proceso mayor, más amplio, en ese sentido, se puede entender que la obra no es un elemento aislado del devenir histórico, toda obra acontece en relación con algo que la precede; lo que la precede, como base de su creación, condiciona parte del sentido de identidad que construye el hombre pues deviene de un proceso mayor contenido en la historia, ya que: *“Las identidades no se adhieren a cosas aisladas, sino a la continuidad de la cultura y la vida; las verdaderas identidades no son solo vínculos momentáneos, sino que tienen historias y continuidades.”* (Pallasmaa, 2016, pág. 119) La obra adopta desde su puesta en obra un papel significativo en el proceso de la historia al formar parte de una cadena mayor que contiene otras obras, es en esa cadena, un sistema vivo, que se establecen vínculos, conexiones, relaciones entre ellas a pesar de pertenecer a lugares y épocas diferentes. Desde estas conexiones se puede evidenciar la coexistencia existente entre pasado, presente y futuro, lo relacional entre cada época temporal sugiere el entender que lo que se hace hoy considera lo que se hizo ayer y lo prepara para el devenir (De la Peña Gomez, 2018).

De este modo, el valor tradicional e histórico de la obra no se limita a un factor temporal que determine que un elemento se encuentre estancado en el

tiempo, por el contrario, acorde al carácter dinámico de la historia, la tradición se renueva, no es un hecho estático, se actualiza constantemente en función a algo que la precede, es un proceso que se funda en el pasado, pero que sigue construyéndose en el presente. De allí que cada obra patrimonial adquiera su carácter, su *aura*, su valor histórico, su valor de autenticidad reflejados en la credibilidad y veracidad de cada uno de sus elementos, en el vínculo que se establece en el primer momento de su creación, su origen con el o los momentos de la existencia de la obra en la que se depositaron marcas, las huellas tangibles de cada época. Esto hace de la obra patrimonial una memoria viva, una obra hablante con significación cultural que orienta la existencia del hombre en el transcurso del tiempo, de este modo Ígor Stravinski advierte que: “todo lo que no procede de la tradición es plagio”. La afirmación hecha por Stravinski propone aquello fundamental por lo cual una obra artística se distingue de un hecho construido; sin embargo, en el intento por rescatar la obra patrimonial, que presenta una cualidad artística, y superar obras banales carentes de significado, se puede caer en falsos históricos que atentan contra el valor auténtico de la obra.

Algunos arquitectos han imitado otros periodos y han adoptado sus formas y técnicas específicas con la esperanza de huir de las obras pasajeras y alcanzar una rectitud intemporal. Y después de poco tiempo, sus edificios se han convertido en exánimes masas de piedra a pesar de haber incorporado en ellas detalles de obras de belleza eterna. Esos hombres poseían justo el poder contrario que Midas: todo lo que tocaban se volvía polvo en vez de oro. Hoy podemos ver por qué. La historia no es simplemente la depositaria de unos hechos inmutables, sino un proceso, un patrón de actitudes e interpretaciones vivas y cambiantes. Como tal, forma parte de lo más profundo de nuestra naturaleza. Echar la vista atrás, a una época pasada, no es sólo inspeccionarla, encontrar un patrón que será el mismo para todo el mundo; la mirada retrospectiva transforma su objeto: cada espectador, en cada periodo –en cada momento, de hecho–, transforma inevitablemente el pasado de acuerdo con su propia naturaleza (...)

La historia no puede tocarse sin cambiarla. (Giedion, 2009, pág. 43)

El echar la vista a una época pasada es para Giedion la oportunidad no solo de inspeccionar lo acontecido, sino también la de encontrar un patrón dinámico, un patrón vivo que forma parte de un todo, de un sistema vivo. En *Espacio, tiempo y arquitectura* (2009), Giedion exige la continuidad de la obra arquitectónica a partir de un punto de vista universal que trasciende épocas, que tiene un gran alcance, con ello pretende dar a conocer la relevancia de su existencia afirmando que en las épocas en que se empleaba no se requería de un especialista para formular obras de gran calidad con una impronta que hacía perdurar a la obra incluso después del momento de su creación. De este modo, entender la universalidad como aquel principio compartido nos permite no solo reconocer que bajo su enfoque se pueden llegar a concretar obras de calidad, sino también encontrar aquello que hacía de una obra aislada una obra de calidad: patrones dinámicos que constituyen un todo. Asimismo, reconoce en aquel principio lo peculiar de su propio acontecer, el modo específico en que cada patrón se empleaba; obras que por su calidad y pertinencia perduraban y se transmitían en el tiempo.

Los logros alcanzados con un propósito específico y para una clase social específica resultaban ser utilizables en un periodo completamente distinto, con propósitos distintos y para grupos distintos. Esto era posible simplemente porque la creación original había surgido de un punto de vista universal. (Giedion, 2009, pág. 45)

Aquí el entendimiento de lo universal no debiera confundirse con un enfoque homogéneo globalizado, si bien lo universal contempla un todo, Giedion resalta que, en lo universal se puede condensar una similitud a partir de lo propio y pertinente que requiere cada obra, lo específico de la obra tanto en su propósito como en el grupo humano que acogerá. Ello se ve manifestado por la contextualización de la obra, la obra se contextualiza a la época, a su propósito, al entorno, a todo lo que allí ocurre, este principio de patrones y universalidad hace que una obra sea pertinente a su tiempo y al espacio que la acoge.

Los patrones, la universalidad a la que se refiere Giedion podrían relacionarse con el *lenguaje de patrones* que propone Christopher Alexander (1981) a partir de un modo intemporal de construir:

Existe un modo intemporal de construir.

Tiene miles de años de antigüedad y es hoy el mismo de siempre.

Las grandes construcciones tradicionales del pasado, las aldeas y tiendas de campaña, los templos en los que el hombre se siente cómodo, siempre han sido erigidas por personas muy próximas al espíritu de dicho modo. No es posible hacer grandes edificios, ni grandes ciudades, ni hermosos lugares en los que te sientas tú mismo, lugares en los que te sientas vivo, si no sigues este modo. Como verás, este modo conducirá, a cualquiera que lo busque, a edificios que en sí mismos son tan antiguos en su forma como los árboles y las colinas, como nuestros rostros. (pág. 21)

Alexander reconoce un modo intemporal de construir presente en grandes construcciones tradicionales del pasado que hoy pueden considerarse obras patrimoniales, obras erigidas por personas que tienen afinidad con el espíritu de este modo. Para Alexander dicho modo reside en el lenguaje mismo, un lenguaje que por su puesta en obra reside en el modo espacial de la obra arquitectónica, dicho modo espacial se ve manifiesto en patrones geométricos espaciales determinados por patrones de acontecimientos que ocurren en el lugar que acoge a la obra. El espíritu de este modo intemporal de construir se remite a una cualidad sin nombre, una cualidad que hace de un hecho construido un edificio viviente, una memoria viva. Dicho modo ha estado presente de manera inconsciente durante miles de años en diversas formas de construcción, ello se debe a un lenguaje de patrones ampliamente compartido que resuena con lo emotivo, con lo significativo, con los sentimientos y los patrones mentales de la gente, además de ser la fuente de la forma, la cualidad, la vida y la belleza de un edificio, un edificio que conmueve; no obstante Alexander identifica un cisma en la época actual al reconocer que los lenguajes se han quebrado, ya no son compartidos. Frente a ello, propone un camino para descubrir y reconocer patrones profundos, patrones vivientes que por su cualidad sin nombre pueden propiciar una experiencia poética (Alexander, 1981)

El cisma de lo histórico de la obra, las fracturas temporales que irrumpen la continuidad de la obra arquitectónica, los lenguajes quebrados, serían las razones por las cuales las reflexiones del mentor de Juhani Pallasmaa y Ramón Gutiérrez toman sentido al reconocer lo esencial de la obra patrimonial en función de la proximidad entre arte, arquitectura y patrimonio: el sentido histórico. *“Es ese sentido histórico el que confiere a las obras profundas su combinación de humildad, paciencia y autoridad serena, mientras que las construcciones que aspiran desesperadamente a la novedad y la singularidad siempre se muestran arrogantes, forzadas e impacientes.”* (Pallasmaa, 2016, pág. 121) Un retorno al sentido histórico de la obra de arte puede mitigar esta situación, esta fractura que amenaza el propósito fundamental de la arquitectura: *preservar la continuidad de la cultura y de la vida* que refuerza nuestro sentido de pertenencia, de arraigo y de ciudadanía; preserva el habitar (Pallasmaa, 2016).

El sentido histórico es propio de la obra de arte y, por lo tanto, es a su vez, propio de la obra patrimonial, en ese sentido una obra patrimonial es una obra profunda que congrega en su acontecer lo más propio de una obra de arte, la puesta en obra de la verdad. Es desde esta particularidad que se puede hallar respuesta por el fenómeno poético en el hecho patrimonial, una particularidad que está asociada a una cualidad propia que hace de un hecho construido una obra viviente, una particularidad que está presente en la misma obra patrimonial arquitectónica. Previamente nos aproximábamos al fenómeno poético en la arquitectura al evidenciar su manifestación en tanto hombre y obra se encuentren en apertura en relación con lo que ocurre en el momento presente de la vivencia, una sintonía entre hombre, espacio abierto y lo que acontece revelada en un estado íntegro, pleno con algo superior, con lo sagrado.

Está claro que una experiencia arquitectónica profunda no puede surgir de un concepto intelectualizado, de un refinamiento compositivo ni de una imagen visual fabricada. Una experiencia arquitectónica conmovedora y reconfortante proviene de imágenes ocultas en nuestra propia historicidad como seres biológicos y culturales. Estas imágenes se hacen eco de las experiencias siempre jóvenes de seguridad, refugio,

confort y placer, así como de nuestra propia relación con el mundo.
(Pallasmaa, 2016, pág. 100)

Lo propio de la experiencia poética reside en esa sintonía, en ese resonar con lo otro, por la disposición del hombre y por el espacio abierto. El espacio abierto se ve manifiesto en la obra patrimonial arquitectónica, la obra patrimonial que por su modo espacial a partir de un lenguaje de patrones vivos compartidos adquiere la particularidad de la obra de arte, alcanzando una calidad y cualidad propia que la hace una obra viviente significativa, una memoria viva que trasciende el tiempo y el espacio.

De este modo, la obra patrimonial arquitectónica, por su calidad y cualidad propia, representa aquel espacio abierto que propicia el acontecer poético; la obra patrimonial arquitectónica estimula una experiencia poética. El fenómeno poético en la obra patrimonial acontece en la experiencia del encuentro con lo corpóreo de la obra patrimonial, la obra patrimonial arquitectónica como ente en apertura, al presentar una calidad y cualidad propia, apertura el mundo del hombre, interpela al ser, estimula la imaginación, evoca la memoria a partir de su carácter histórico, evoca imágenes ligadas a lo más profundo de la existencia del hombre a partir de su materialidad susceptible a los cambios que adquiere por el paso del tiempo haciendo surgir empatía, compasión, lentitud; apertura el mundo de la obra al ser pertinente al lugar. Así una obra patrimonial contextualizada, con una cualidad propia genera en el hombre un estado de plenitud, íntegro con lo divino, de sentirse vivo.

Expuesto lo anterior, se puede establecer que patrimonio no son sólo aquellas obras que se heredan de un pasado, patrimonio es toda obra significativa con la que se genera un vínculo afectivo, que se crea y se renueva en el presente considerando que tiene un lugar en la historia y será legado en una generación futura, la historia es un continuo acontecer y en ese devenir la obra acoge un carácter dinámico. El patrimonio arquitectónico es dinámico, en ese sentido, la obra patrimonial arquitectónica es un edificio vivo, todo edificio vivo tiene una cualidad propia, una cualidad que genera un estado íntegro, de sentirse vivo, esta cualidad se ve manifiesta en la obra patrimonial. La cualidad que lo hace significativo reside en su capacidad artística y su sentido histórico, en

su capacidad emotiva y rememorativa. Así se encuentra valor en aquello que hizo posible su existencia y trascendencia en el tiempo, así como en su capacidad artística de estimular la manifestación de una experiencia poética, obras trascendentes que tienen la capacidad de incidir profundamente en la existencia del hombre, interpelar al Dasein marcando un punto de inflexión en su vida cotidiana. Las obras trascendentes, atemporales refuerzan la memoria, la construcción de la identidad, el sentido de pertenencia y arraigo. Las obras antiguas, la obra patrimonial arquitectónica reúne dichas cualidades que caracterizan a una obra artística, pone en obra la verdad, funda la verdad, congrega y emplaza la cuaternidad.

Los edificios antiguos materializan instituciones sociales e históricas, y hacen comprensible la evolución de la cultura. Experimentamos un tiempo grueso y háptico que nos enraíza en la continuidad de la cultura y del tiempo. Experimentamos estratos de signos y huellas de la vida, y ese tiempo materializado nos da confianza en el futuro. La arquitectura proyecta promesas e invitaciones, y los verdaderos lugares y los edificios históricos nos ofrecen mensajes fiables de continuidad. Somos mentalmente incapaces de vivir en el caos o en una condición desprovista de tiempo. (Pallasmaa, 2016, pág. 118)

2.1.3.2. PATRIMONIO, ATEMPORALIDAD Y POÉTICA

En primer lugar y para no citar más que algunos ejemplos capitales, hay seguramente en la arquitectura muy pocas páginas tan bellas como las que se describen en esta fachada, en donde al mismo tiempo pueden verse sus tres pórticos ojivales, el friso bordado y calado con los veintiocho nichos reales y el inmenso rosetón central, flanqueado por sus dos ventanales laterales, cual un sacerdote por el diácono y el subdiácono; la grácil y elevada galería de arcos trilobulados sobre la que descansa, apoyada en sus finas columnas, una pesada plataforma de donde surgen las dos torres negras y robustas con sus tejadillos de pizarra. Conjunto maravilloso y armónico formado por cinco plantas gigantescas, que ofrecen para recreo de la vista, sin amontonamiento y con calma, innumerables detalles esculpidos, cincelados y tallados conjuntados fuertemente y armonizados en la grandeza serena del monumento. Es, por así decirlo, una vasta sinfonía de piedra; obra colosal de un hombre y de un pueblo; una y varía a la vez, como las *Ilíadas* y los *Romanceros* de los que es hermana; realización prodigiosa de la colaboración de todas las fuerzas de una Época en donde se perciben en cada piedra, de cien formas distintas, la fantasía del obrero, dirigida por el genio del artista; una especie de creación humana, poderosa y profunda como la creación divina, a la que, se diría, ha robado el doble carácter de múltiple y de eterno.

Y lo que decimos de su fachada conviene a la iglesia entera; y lo que decimos aquí de la iglesia catedral de París conviene a todas las iglesias de la cristiandad en la Edad Media, pues todo se armoniza en este arte, originado en sí mismo, lógico y equilibrado. Medir el dedo de un pie es medir al gigante entero. (Victor Hugo, *Nuestra Señora de París*, 1831, Libro tercero: *Nuestra Señora*.)

En el texto citado, Víctor Hugo no solo describe las partes que componen la fachada de la catedral de Notre Dame, o menciona la función que cumplen dentro del conjunto arquitectónico de modo superficial; lo que la descripción tiene como intención es situarnos en la imagen como conjunto a través de los elementos individuales, pero cabe mencionar que dicha imagen viene

acompañada de una cualidad no solo objetiva, claramente distintiva propia del sistema constructivo, de la materialidad y del estilo de la catedral. Cada elemento individual encuentra su sentido al diferenciarse de los otros; como ya mencionamos previamente la diferencia no excluye sino más bien genera identidad. El emplazamiento de cada elemento constructivo genera una espacialidad propia. La relación de todos los elementos de la catedral es posible gracias a la apertura del espacio, a su disposición y relación en el conjunto; al mencionar: “(...) *la grácil y elevada galería de arcos trilobulados sobre la que descansa, apoyada en sus finas columnas, una pesada plataforma de donde surgen las dos torres negras y robustas con sus tejadillos de pizarra.*” Victor Hugo no solo describe la función de los elementos constructivos, también hace evidente la relación de cada uno de ellos en relación al otro, dotándonos de una imagen completa a través de sus partes. De este modo, puede evidenciarse el espaciar como poner las cosas en co-pertenencia. Dicha co-pertenencia puede verse reflejada en la expresión del texto: ... *la grácil y elevada galería de arcos trilobulados...* el término *grácil* es usado por Victor Hugo para expresar una imagen particular sobre el lenguaje arquitectónico, lenguaje como medio para la corporeización del espacio en equilibrio, transmitiéndonos una idea de ligereza y armonía entre las partes. Posteriormente agrega los términos *maravilloso* y *armónico* para enfatizar su complejidad y orden, transmitiéndonos una imagen de la obra como un conjunto, como un todo.

La complejidad del conjunto puede verse reflejada en las subsiguientes líneas “...*que ofrecen para recreo de la vista, sin amontonamiento y con calma, innumerables detalles esculpidos, cincelados y tallados conjuntados fuertemente y armonizados en la grandeza serena del monumento.*” La apreciación de la complejidad del monumento viene acompañada de una actitud contemplativa al mencionar: “...*ofrecen para recreo de la vista, sin amontonamiento y con calma...*” La contemplación del patrimonio no se reduce a una percepción visual de la catedral, la contemplación es un complejo experiencial, es una actitud consciente y sensible:

Y la actitud contemplativa es un valor humano tan grande que presta inmensidad a una impresión que un psicólogo declarararía, con razón de

sobra, efímera y particular. Pero los poemas son realidades humanas; no basta referirse a unas “impresiones” para explicarlas. Hay que vivirlas en su inmensidad poética. (Bachelard, 1975, pág. 249)

Como menciona Bachelard no solo se trata de observar o percibir a través de la visión los elementos que componen la catedral de Notre Dame, sino de vivir la existencia en toda su calidad inmediata. Esta actitud puede apreciarse al mencionar los detalles esculpidos de la catedral como “...conjuntados fuertemente y armonizados en la grandeza serena del monumento.” Aunque la imagen de la catedral como complejo armonizado siga presente a lo largo del texto, es en las últimas palabras “...grandeza serena del monumento.” donde puede apreciarse la intención de no solo comunicarnos una imagen de la catedral como conjunto-objeto, sino más bien una reflexión sobre el valor de complejidad como una *inmensidad íntima*. “Y la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito.” (Bachelard, 1975, pág. 220)

La descripción de Víctor Hugo nos pone fuera del mundo próximo, fuera del mundo objeto-material pero a la vez se vale de este como generador del ensueño. La materialidad cobra un sentido más allá del objeto para situarnos en las imágenes del mundo propio de la catedral, abierto por la obra arquitectónica. Las imágenes de grandeza, de inmensidad, nos acercan a la *divinidad* del ser; generando una dialéctica entre el yo y el no yo que resguarda, evidenciando nuestra participación no como espectadores pasivos, sino más bien como agentes de *comercio*. De este modo, los objetos, la obra arquitectónica pone en evidencia una relación afectiva y corporal. “Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad.” (Bachelard, 1975, pág. 111)

Posteriormente Victor Hugo añade a la noción de grandeza la noción de vastedad: “Es, por así decirlo, una vasta sinfonía de piedra...” La palabra vasto es usada comúnmente para expresar una noción de algo muy extenso o amplio en términos cuantitativos como cualitativos. Pero para Victor Hugo como para Bachelard la palabra vasto es usada para expresar de modo natural la infinitud del espacio íntimo (Bachelard, 1975). Dicho esto, la grandeza,

como la vastedad, no se circunscriben en nociones cuantitativas o características medibles, ambas palabras expresan la *profundidad insondable de los vastos pensamientos* ligados a la intimidad. Gaston Bachelard menciona que la palabra vasto expresa la síntesis suprema, una en el que el alma encuentra su ser sintético, reuniendo a los contrarios. Dicha síntesis se puede ver reflejada en “...vasta sinfonía de piedra...” Victor Hugo ha reunido la levedad a través de la palabra sinfonía y la gravedad de la materia a través de la palabra piedra para transmitir una unidad, una imagen cargada de significación, expresando de este modo una intensión poética; generando una correspondencia mutua entre los términos expresados como un rasgo sensible, dotando a la materialidad pétreo de un dinamismo, a pesar de ser objetos inertes cobran vida en la imagen poética. “*Nosotros descubrimos aquí que la inmensidad en el aspecto íntimo, es una intensidad, una intensidad de ser, la intensidad de un ser que se desarrolla en una vasta perspectiva de inmensidad íntima.*” (Bachelard, 1975, pág. 231) Dicho esto la catedral de Notre Dame, “(...) contiene lo infinito de la palabra vasto, de la palabra que no describe, pero que da el ser primero a todo lo que debe ser descrito.” (Bachelard, 1975) La palabra vasto ha dotado de inmensidad a un complejo de imágenes, reuniendo la grandeza del monumento en función de su carácter íntimo. Puede verse cómo la descripción de carácter fenomenológico construye una imagen de la fachada que nos pone en presencia del monumento para su apropiación; a través de la sublimación de la experiencia descrita por Victor Hugo, podría decirse que Notre Dame adquiere *cuerpo y rostro*, despertando en nosotros ensoñaciones originadas por la relación de intimidad con la catedral para situarnos más allá del mundo sensitivo. De este modo, la grandeza de la catedral no alude a una característica objetiva medible, la grandeza de Notre Dame se intensifica en la medida que la intimidad se profundiza (Bachelard, 1975).

La vastedad no solo implica a la obra construida, la vastedad de este es un reflejo de la experiencia encarnada del ser humano. Bachelard menciona que cuando se vive la palabra inmenso, el soñador se ve liberado de sus preocupaciones, de sus pensamientos, liberado de sus sueños. Ya no está encerrado en su peso. Ya no es prisionero de su propio ser. Bachelard

desarrolla esta premisa a través de los textos poéticos de Baudelaire, en los que expresa la sublimación pura del carácter íntimo de la noción de inmensidad. Es decir, la inmensidad es una dimensión íntima. De este modo: *“Para Baudelaire, el destino poético del hombre es ser el espejo de la inmensidad, o más exactamente todavía: la inmensidad viene a tomar conciencia de ella misma en el hombre. Para Baudelaire el hombre es un ser vasto.”* (Bachelard, 1975, pág. 234) Tanto para Baudelaire, Bachelard, como para Victor Hugo, la experiencia íntima del espacio no se reduce a una suma de percepciones de un mundo objetivo. Lo previamente descrito tiene una intención poética, puesto que la apropiación de la Catedral a través de la descripción de carácter fenomenológico nos sitúa en una convicción *vital*, en una convicción *íntima*. La palabra vasto abre la inmensidad del espacio, tanto como la catedral en sí misma apertura el mundo descrito por Victor Hugo; la obra arquitectónica ha dejado de ser un monumento objeto para ser un monumento habitado por la imaginación. En ese sentido los valores sensibles y ontológicos de la Catedral de Notre Dame de París hacen de esta una obra poética, un fenómeno poético.

(...) el espacio vivido como un espacio afectivo no llega, sin embargo, a la raíz de los sueños de la espacialidad. El poeta va más a fondo descubriendo con el espacio poético un espacio que no nos encierra en una afectividad. Sea cual fuere la efectividad que colorea un espacio, sea triste o pesada, en cuanto está expresada, expresada poéticamente, la tristeza se modera, la pesantez se aligera. El espacio poético, ya expresado, adquiere valores de expansión. (Bachelard, 1975, pág. 239)

Las imágenes de inmensidad producidas por la descripción de la fachada de la catedral no son solo apreciaciones o el resultado de una estimulación sensorial. Las imágenes contienen una carga poética que pone en manifiesto la relación íntima con el monumento, con el espacio. Dicha relación a través del estudio fenomenológico de las imágenes de inmensidad íntima nos remite a una ontología de la profundidad humana en función de la obra poética, en el caso de Victor Hugo a través de la obra arquitectónica que pone en obra la experiencia poética.

En este comercio de la espacialidad poética que va de la intimidad profunda a la extensión indefinida reunidas en una misma expansión, se siente bullir cierta grandeza. Rilke lo ha dicho:

Por todos los seres se despliega el espacio único, el espacio íntimo en el mundo...

El espacio se le aparece entonces al poeta como el sujeto del verbo desplegarse, del verbo crecer. En cuanto un espacio es un valor – ¿hay acaso un valor más grande que la intimidad?– crece. El espacio valuado es un verbo; en nosotros o fuera de nosotros, la grandeza no es jamás un “objeto”. (Bachelard, 1975, pág. 240)

La espacialidad mencionada por Bachelard como intimidad en extensión es el acontecimiento del vínculo entre el espacio y el ser, es la condición previa al acontecimiento corpóreo del espacio que se manifiesta como un espaciar en la medida que *el espaciar aporte lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre*; el espaciar es una acción que da origen al espacio. Hacer espacio es espaciar y espaciar es habitar propiamente, de este modo, el espaciar es la libre donación de lugares, un acontecimiento que tiene su esencia en el ser-en-el-mundo, en ese sentido las palabras de Rilke: *“por todos los seres se despliega el espacio único, el espacio íntimo en el mundo...”* dotan al espacio de un rasgo fundamental, brindándonos un entendimiento del espacio como más que un producto para entenderlo como un acontecimiento, como un espaciar. Dicho esto, podemos volver a mencionar que la obra arquitectónica articula todas las relaciones para su manifestación como un espaciar, como una continua manifestación del Dasein, de este modo, la arquitectura *le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos*.

Con base en lo anterior, el patrimonio construido, el monumento, no es un fenómeno aislado. El emplazamiento, la apertura del espacio, no solo reúne a los entes como al ser humano en un determinado lugar, también los reúne en una dimensión temporal. Retomando el texto de Victor Hugo, la presencia de un modo de temporalidad se evidencia al decir: *“...obra colosal de un hombre y de un pueblo...realización prodigiosa de la colaboración de todas*

las fuerzas de una Época...” la temporalidad de la obra puede verse expresada en la cualidad generacional del patrimonio al mencionar “...*realización prodigiosa de la colaboración de todas las fuerzas de una Época...*” a lo largo del desarrollo de la catedral (...*obra colosal de un hombre y de un pueblo...*) el tiempo ha posibilitado un traspaso de la obra arquitectónica, de la obra patrimonial edificada, de una generación a otra, dando lugar a una relación de una época con otra. Esta realidad de carácter dinámico nos permite entender el patrimonio arquitectónico no como un objeto, sino más bien como un fenómeno vivo, un proceso en permanente construcción, una *realización prodigiosa de la colaboración*. En ese sentido, las palabras investidas por Victor Hugo para describir la catedral nos brindan una imagen de la obra arquitectónica como una realidad dinámica, una condición temporal en función de su cualidad generacional que nos provee de una imagen “humanizada” del conjunto arquitectónico, puesto que el patrimonio se define en un ámbito de relaciones; pudiendo volver a mencionar que *bajo sus propias lógicas cada época añade historia al patrimonio; la riqueza está en la diversidad, en esa búsqueda de cada pueblo de expresar y materializar su voluntad*.

La cualidad generacional nos remite directamente al carácter histórico de la obra arquitectónica como un valor que ha de sostenerse en el tiempo en función de las relaciones formadas por cada generación, en ese sentido, la historia ya no es un suceso estático en el tiempo, la historia es la manifestación continua de las relaciones formadas por un colectivo social que pone en marcha su ser histórico al apropiarse de su condición mortal en relación al ser-en-el-mundo, dicho esto puede pensarse a la historia como una historia viva. La catedral de Notre Dame como toda obra arquitectónica pone en marcha el mundo histórico del hombre y queda preservado al resguardarse en la obra arquitectónica, generando así su trascendencia en el tiempo como un modo atemporal. Con respecto al modo atemporal Christopher Alexander (1981) explica que:

Se trata de un proceso a través del cual el orden de un edificio o de una ciudad surgen directamente de la naturaleza interna de la gente, los animales, las plantas y la materia que los componen. Se trata de un

proceso que permite que la vida interior de una persona –o de una familia, o de una ciudad– florezca abiertamente, en libertad con tanta pujanza que da nacimiento, espontáneamente, al orden natural necesario para sustentar dicha vida. (pág. 21)

Pero no solo la cualidad generacional como el valor histórico ponen en evidencia el carácter atemporal de la catedral de Notre Dame. La atemporalidad de la obra se pone en manifiesto al mencionar: “...*en donde se perciben en cada piedra, de cien formas distintas, la fantasía del obrero, dirigida por el genio del artista; una especie de creación humana, poderosa y profunda como la creación divina, a la que, se diría, ha robado el doble carácter de múltiple y de eterno.*” No es solo la palabra *eterno* al final del texto lo que le confiere a la obra arquitectónica su condición atemporal, sino más bien la expresión de vitalidad a través de las imágenes que Victor Hugo nos presenta. La vitalidad es puesta en obra en función de las imágenes poéticas que trascienden la mera estimulación sensorial para situarnos en la *intensidad del ser íntimo* que se ve reflejada en el texto al mencionar “...*en donde se perciben en cada piedra, de cien formas distintas, la fantasía del obrero, dirigida por el genio del artista...*” Victor Hugo pone en manifiesto no solo su propio sentir en estas líneas, además incluye el grado de significación para el obrero participe de la construcción y al artista a cargo de su ejecución, dotando a la obra arquitectónica de un carácter polisémico, es decir, una apropiación de la arquitectura a través de la experiencia de carácter *múltiple* y autónoma. Dicha apropiación, *conquista de la intimidad*, expresado a través de la obra arquitectónica como espacio corpóreo, permite el desocultamiento del ente aperturando el mundo interno como el mundo resguardado por la catedral como un mundo *divino y eterno*: “...*una especie de creación humana, poderosa y profunda como la creación divina, a la que, se diría, ha robado el doble carácter de múltiple y de eterno.*” Victor Hugo pone a nuestro alcance la divinidad, lo eterno, la atemporalidad. Como menciona Bachelard: “*Basta soñar en la profundidad pura, en la profundidad que no necesita medida para ser.*” (Bachelard, 1975, pág. 244)

Finalmente Victor Hugo menciona: “*Y lo que decimos de su fachada conviene a la iglesia entera; y lo que decimos aquí de la iglesia catedral de*

París conviene a todas las iglesias de la cristiandad en la Edad Media, pues todo se armoniza en este arte, originado en sí mismo, lógico y equilibrado. Medir el dedo de un pie es medir al gigante entero.” Pero cabe preguntarse, **¿por qué lo que se dice de la fachada conviene a la iglesia entera y a todas las iglesias de la cristiandad? ¿A qué se refiere Victor Hugo al decir: “Medir el dedo de un pie es medir al gigante entero.”?** Victor Hugo al describir los detalles de la catedral nos vuelve a situar en una intimidad con el monumento, una intimidad del objeto sensible al acoger el detalle inadvertido y dominarlo (Bachelard, 1975). A través del detalle se apertura el mundo de la catedral, el ser histórico que se manifiesta y se resguarda a la vez, *pues todo se armoniza en este arte, originado en sí mismo, lógico y equilibrado.* Cada parte de la obra arquitectónica, cada detalle se co-pertenece y es portador de un *vasto mundo, un mundo lógico y equilibrado.* “El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo, que como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza.” (Bachelard, 1975, pág. 192) El texto citado nos ofrece una vía de entendimiento a lo escrito por Víctor Hugo *“Medir el dedo de un pie es medir al gigante entero.”* Lo grande está contenido en lo pequeño, los detalles le brindan al conjunto su cualidad distintiva.

A través de una fenomenología de la imaginación se ha podido evidenciar las imágenes fundamentales que para Victor Hugo expresan una sinceridad íntima, evidenciando la co-pertenencia entre el habitar y el poetizar. “El ser allí esta sostenido por un ser de la otra parte.” (Bachelard, 1975) Las imágenes literarias han puesto en obra la experiencia de la obra arquitectónica. Victor Hugo nos ha transmitido el valor poético de Notre Dame de París revelando una actitud contemplativa, una actitud alerta frente al mundo, una manifestación del habitar poético. *“Nos volvemos aquí conscientes de la función de una mirada que no tiene nada que hacer, de una mirada que ya no mira un objeto particular, sino que mira al mundo.”* (Bachelard, 1975, pág. 248)

Ya lo decía Victor Hugo, que París del siglo XV era más que una ciudad bella, *era una crónica escrita en piedra.*

Figura 69

Nuestra Señora de Paris



Nota. “Y la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito.” *Catedral de Nuestra Señora de Paris* [Fotografía], adaptado de, (<https://zackelquesabe.wordpress.com/2020/09/11/los-paises-mas-visitados-del-mundo-preferidos-por-el-turismo-mundial-top10/>)

2.1.3.3. CONCLUSIÓN ESCALA III: ARS HEREDITATEM

¿Por qué el acento en la obra arquitectónica patrimonial? ¿Por qué una mayor atención al fenómeno poético que acontece en su puesta en obra?

Desde el instante en el que la obra arquitectónica es traída a la existencia, al ser nombrada y al ser puesta en obra se ve expuesta al devenir histórico, al transcurrir del tiempo que deposita marcas, una impronta, es esa condición histórica lo que hace reconocer lo esencial de la obra patrimonial, su sentido histórico, ya que no se puede renunciar a la historia, el presente es consecuencia del pasado. Esta forma de entender la historia, como más que una sucesión de hechos dentro de una línea de tiempo, y más como un continuo acontecer, posibilita evidenciar el propósito fundamental de la arquitectura. La obra patrimonial representa dicho propósito al *preservar la continuidad de la vida y de la cultura*, preserva el habitar que refuerza nuestro sentido de pertenencia, orienta la existencia del hombre, así se puede distinguir la peculiaridad de su puesta en obra, su carácter significativo, su carácter artístico y su dinamismo para trascender el tiempo y el espacio, lo que nos lleva a la reflexión de la coexistencia del pasado, presente y futuro, a tender puentes con el pasado y el devenir.

No toda herencia es patrimonio, es ese carácter significativo el que condiciona su valor y existencia en el tiempo, el valor que se le otorga está relacionado a su capacidad de evocar la memoria, al vínculo afectivo que establece el hombre con la obra patrimonial por tener un alto grado de significación cultural. Así la obra patrimonial es una obra simbólica, una obra hablante del pasado con reverberaciones en el presente, es este valor tradicional lo que hace posible su transmisión y mantiene viva la cultura misma. Sin embargo, la búsqueda por lo singular y lo nuevo ha relegado dicho valor generando un cisma temporal que amenaza la continuidad y la transmisión de la obra patrimonial. Una pausa, una reflexión, un retorno al origen, a la esencia misma de la obra patrimonial y su significación cultural puede mitigar esta situación reconociendo un principio compartido de universalidad a modo de patrones, puesto que en las épocas en las que se empleaban la obra arquitectónica alcanzaba una calidad propia que la convertía en una obra atemporal.

La proximidad entre obra de arte, arte, historia, arquitectura y patrimonio reside en su capacidad artística, significativa y emotiva; lo significativo y lo histórico convergen en el propio sentido del arte, ya que el arte “(...) *trata de reanimar, remitologizar, reencantar, resensualizar y reerotizar nuestra relación con el mundo y atraer de nuevo por un momento el modo original de una conciencia indiferenciada y arrolladora de nuestra más tierna infancia.*” (Pallasmaa, 2014, pág. 137)

La obra patrimonial no solo tiene valores, también presenta rasgos que la llevan a ser una obra artística. Se puede reconocer que el patrimonio arquitectónico no solo tiene una calidad propia, sino también una cualidad propia que lo hace un edificio vivo; el patrimonio es dinámico, la obra patrimonial arquitectónica es un edificio vivo que por su modo espacial y materialidad susceptible a cambios depositados en el transcurso del tiempo evoca la memoria e imágenes profundas de la existencia del hombre generando empatía, lentitud. Al congregar dichas cualidades la obra patrimonial es más proclive de ser aquel ente en apertura que propicie la manifestación de una experiencia poética, por la apertura de su modo espacial, por su lenguaje compartido que estimula la memoria, significación, imaginación y metáfora.

El patrimonio arquitectónico además de reunir estas cualidades presenta una resonancia entre el sujeto y la obra misma, presenta la peculiaridad de su configuración espacial integral, la resonancia de cada elemento, cada patrón que congrega el sistema vivo de su lenguaje. El encuentro con la obra patrimonial, el resonar con su puesta en obra y con lo que allí ocurre puede generar un estado íntegro, un encuentro con algo superior, la experiencia de lo sagrado.

La obra patrimonial arquitectónica desde su puesta en obra no solo nos muestra su calidad y cualidad propia que propician una experiencia poética, sino también que a partir de su modo espacial como un lenguaje de patrones vivientes se puede interpretar, contextualizar y considerar como referente para la proyección contemporánea local ya que como obra de arte pone en obra la verdad. Un lenguaje de patrones vivientes no solo debe compartirse, también debe renovarse, actualizarse y transmitirse, es allí donde acontece lo

tradicional, el fenómeno cultural en el que cada época deja su impronta, huellas que enriquecen la calidad y cualidad de la obra arquitectónica. Pero en la época actual se identifica que los lenguajes se han quebrado puesto que ya no se comparten, ya no se renuevan y no se transmiten, por ello se apuesta por una búsqueda de un lenguaje compartido a partir del descubrimiento de patrones vivientes capaces de generar el estado de sentirse vivo. El deber de aprender a descubrir patrones profundos no se remite a copias e imitaciones de su configuración espacial, interpretarlos y prestar atención a su sistema viviente, a su capacidad de contextualización.

El patrimonio arquitectónico al ser concebido como una obra artística nos lleva al entendimiento del porque el interés puesto en su manifestación corpórea puesta en obra y su reconsideración en la proyección contemporánea local. Y es desde su particularidad, su calidad, cualidad propia que la obra patrimonial arquitectónica evidencia lo más propio de su puesta en obra al ser un edificio vivo que pone en obra la verdad.

En lo expuesto previamente, puede verse como la experiencia de la arquitectura, la experiencia del patrimonio no se limita a una percepción del material, ni a la valoración de esta en función del valor de antigüedad, la historia depositada en el patrimonio no es una historia de fechas o acontecimientos estáticos, aunque el paso del tiempo sea un elemento que se vea involucrado en la vida cotidiana del ser humano y en la vida del patrimonio edificado, evidenciado en la materialidad. La experiencia articula todos los valores de la arquitectura, la experiencia poética del patrimonio edificado es una conquista de la intimidad en y desde el espacio, definiéndolo como un espaciado, que no solo pone en co-pertenencia los elementos físicos que componen la obra arquitectónica; a través de la experiencia poética, la obra deja de ser un monumento testimonio del pasado para ser una sublimación pura de la realidad.

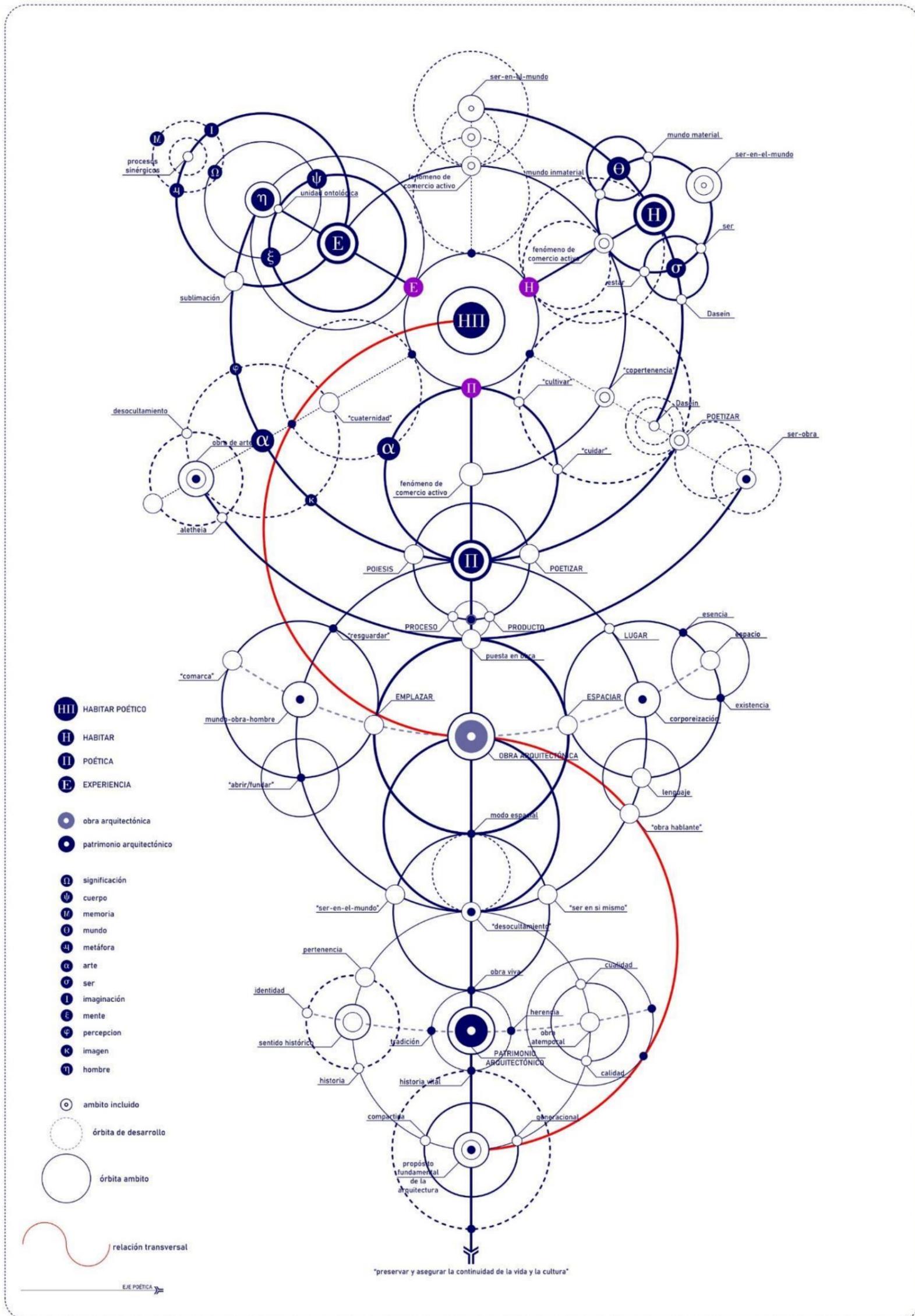
Al utilizar la herramienta fenomenológica, al provocar la evocación de la imagen poética a través de las imágenes literarias de Victor Hugo, expresadas en Notre Dame de Paris, se pretende acceder a una fenomenología de la imaginación para hacer evidente el fenómeno poético en la arquitectura patrimonial. Poco a poco Victor Hugo va haciendo de la imagen literaria una

imagen sensible y llena de vitalidad. La comunicación del fenómeno poético, su manifestación en la arquitectura no solo implica la identificación de los procesos y elementos que participan de ella de manera sistemática. Lo que se pretende es evidenciar cómo la arquitectura mantiene una relación indisoluble con la existencia del hombre, es decir, evidenciar lo más esencial del fenómeno poético en la arquitectura patrimonial. La puesta en evidencia del fenómeno poética es posible a las imágenes descritas, permitiéndonos entender la arquitectura patrimonial como una poética en sí misma en la medida que trascienda su carácter de objeto y se evidencie como un complejo experiencial, permitiéndonos determinar la ontología de lo poético en el ámbito arquitectónico y en el ámbito del patrimonio.

Dicha ontología precisa de la participación activa y consciente del ser humano, una participación íntima del fenómeno como un *comercio alerta en y desde el espacio* poniendo en evidencia el carácter vital del patrimonio dentro de las relaciones formadas por un determinado colectivo social como una noción de vida de carácter existencial basado en la relación con la otredad y la significación. Puesto que el encuentro con el otro implica una relación de intimidad arraigada en el habitar; la relación entre poética y habitar puede verse expresada en la esencia del poetizar como una acción consciente que capte al ser, en la medida que dejemos que la obra se nos presente en sí misma, dejar ser al ente como es, dejar reposar en su esencia; solo en la medida que el ser obra de la obra arquitectónica se manifieste como un poner en obra la verdad de lo ente se evidenciará como ente hablante, como un fenómeno dialógico que presenta la esencia general de la obra, es decir, se evidenciará la obra arquitectónica como un modo del poetizar, como un fenómeno poético. En ese sentido, puede verse como la dialéctica entre el ser y el ente que alberga al ser es una relación de co-pertenencia, de pertenencia mutua. Dicho fenómeno relacional dota a la arquitectura no solo del rasgo de atemporalidad, sino que también la dota de un sentido de humanidad. Cabe precisar que la apropiación mutua de la arquitectura es una apropiación mutua del espacio, de la espacialidad del Dasein y del espacio corpóreo de la obra, la relación de ambos como un ser en sí mismo se fundamenta a partir de la relación de co-pertenencia para sintetizarse en la intimidad arraigada.

Figura 70

Síntesis Esquemática: El fenómeno Poético en el Patrimonio Arquitectónico



Nota. Elaboración Propia.

2.2. CONCLUSIONES CAPITULO II:

El intento por definir el fenómeno poético requiere de un desprendimiento de los conceptos generales derivados de intuiciones que hacen de una cualidad inmediata captada una cualidad relevante. Esta valorización prematura a través de la experiencia básica en función de una actitud distraída funda un conocimiento estático que no explica el fenómeno ni su complejidad, generando comparaciones arbitrarias a través de imágenes simplistas. Dicho conocimiento general (derivado de la experiencia básica) puesto por encima del pensamiento crítico no puede ser tomado como una propiedad o cualidad sustancial, puesto que reducen la búsqueda de lo *esencial* del fenómeno, es decir, ponen un límite en la profundización y el cuestionamiento de la experiencia de los fenómenos representando un obstáculo para el conocimiento de estos mismos.

Una lectura superficial de los fenómenos nos lleva a un reduccionismo conceptual, a conceptos *familiares* que por su uso frecuente y práctico se instauran como certeza al poseer cierto grado de racionalidad libre de cuestionamiento, limitando el estudio de los fenómenos. En ese sentido, la respuesta por el fenómeno poético no se puede reducir al simple nombramiento de los elementos descritos sin precisar detalladamente las relaciones con los demás fenómenos, tampoco refiere a una determinación conceptual que implique la agrupación de conceptos con presencia de una racionalidad, un logos. Dicho esto, el fenómeno poético representa un problema epistemológico. Frente a esta problemática la puesta en crisis de las intuiciones básicas en la experiencia inicial y el análisis de los conceptos como un cuestionamiento activo y alerta de los fenómenos descritos permiten la pregunta por estos de manera crítica pudiendo generar relaciones en tanto las preguntas nos remitan a lo esencial.

2.2.1. CONSIDERACIONES TRANSVERSALES

El desarrollo conceptual del fenómeno poético a partir de una perspectiva ontológica, ha podido sintetizarse en tres escalas que nos han proporcionado un entendimiento de su manifestación y su relación con el ámbito arquitectónico. En esta etapa la participación de los ejes temáticos (habitar, experiencia, poética, patrimonio) se han puesto en evidencia a partir del estudio transitivo de sus estructuras internas y externas permitiendo entender en qué medida son

fenómenos correlacionales que establecen una co-pertenencia con el fenómeno poético. Así mismo, ha permitido evidenciar y reconocer el valor de su propio acontecer en la relación que establece el hombre con el mundo como *-ser-en-el-mundo-*, en particular con el hecho construido, la arquitectura. Partir del estudio de dicha estructura elemental *-ser-en-el-mundo-* no solo hace posible dar respuesta por el *cómo* se relaciona el hombre con el mundo, entendiendo dicha relación como una afectación mutua entre la experiencia y la existencia, sino también nos ha permitido evidenciar el *porqué* del acento puesto en el fenómeno poético a diferencia de otros fenómenos. Con base en lo anterior, se puede establecer las siguientes conclusiones transversales en las tres escalas de relación:

1. El fenómeno poético es desarrollado en cada escala de relación a partir del planteamiento de una estructura integral que se cuestiona por la esencia, una estructura que parte de lo más inefable a lo más concreto a modo de un estudio ontológico. El planteamiento de dicha estructura integral tiene como objetivo **sentar las bases de una narrativa que integra aspectos subjetivos y objetivos de la realidad, superando de esta manera la polarización existente entre razón y emoción y las dicotomías derivadas.**
2. Una aproximación al porqué y al cómo de los fenómenos como un estudio ontológico, en función de la esencia, nos proporciona un entendimiento del fenómeno poético **como una manifestación creativa, acción creadora como una manifestación existencial del ser, un complejo experiencial intersubjetivo, comunicativo y dialógico.**
3. En tanto complejo experiencial, como *comercio* con el mundo, el fenómeno poético es un fenómeno relacional que pone en marcha la obra arquitectónica a partir del poetizar, como un abrir y guardar mundo.
4. La manifestación del fenómeno poético acontece en tanto **voluntad del ser**, Dasein, libertad del ser, como un entrelazo **corporal** entre el mundo del hombre y el mundo de la vida. El hombre como **Dasein** inicia esta capacidad a partir de un punto de inflexión: el cuestionamiento de su propia condición como ente existencial *arrojado* al mundo.

2.2.2. CONSIDERACIONES PARTICULARES

El reconocimiento de cada premisa expuesta anteriormente representan puntos de partida entre cada escala de relación que opera transversalmente de un ámbito global, abarcando la relación *hombre-mundo* que comprende la relación *hombre-arquitectura*, para finalmente enfocarse en un ámbito específico, la relación *hombre-arquitectura-patrimonio*. De este modo, cada escala pertenece a una estructura sinérgica que posibilita reconciliar una mirada objetiva y subjetiva de los fenómenos, dicha sinergia también permite entender que la interacción entre los ejes temáticos no solo abarca aspectos teóricos, sino que se ven manifiestos en el mundo encarnado de la vida, en el acontecer mismo, en la experiencia con lo otro, en el proceso relacional del ser-en-el-mundo. Para evidenciar lo anteriormente mencionado, la aplicación de un estudio ontológico y fenomenológico congrega los fundamentos esenciales que dan respuesta por lo propio de los temas planteados en cada escala de relación que a su vez se encuentran vinculados por ideas matrices, ideas generadoras que se comportan como puentes de transición. En ese sentido, se puede mencionar lo siguiente respecto a cada escala de relación:

2.2.3. ESCALA 1: EL FENÓMENO POÉTICO EN EL HABITAR

En la primera escala los alcances realizados por Heidegger sobre el habitar poético a partir de la obra poética de Hölderlin nos sitúan en una comprensión del fenómeno poético que pone en evidencia su valor polisémico en función de la esencia, permitiéndonos no circunscribir a la **poética** a un solo campo de acción o entendimiento. En ese sentido el fenómeno poético, a partir de su condición esencial, puede ser entendido como *poiesis*, como *acto de creación*, tanto como **producción creativa**, como **vivencia-experiencia de significado profundo; manifestación existencial dentro del habitar como poetizar**.

2.2.3.1. RESPECTO AL HABITAR COMO UN POETIZAR

Las reflexiones de Heidegger elaboradas en *Construir, Habitar, Pensar* han constituido el campo de desarrollo a la pregunta por el habitar. Heidegger propone volver a pensar el habitar más allá de todo sentido pragmático y poner en evidencia la participación del hombre como sujeto que habita, como sujeto que habita en la medida que despliega el ser, el *Dasein*. Podemos

entender el habitar como una acción conjunta basada en los vínculos formados entre las condiciones formales espacio temporales y el ser humano, entendiendo a este como ente encarnado y unidad ontológica, de este modo, el habitar se constituye como una acción, como un gesto de *comercio* con el mundo; en ese sentido habitar es un construir mundo en la medida que el construir es un hacer que mantiene a resguardo el mundo del hombre. El mundo habitado es la dimensión en la que el ser humano puede llegar a ser, puesto que el mundo permite la relación de los entes y los acontecimientos, el mundo es una realidad vincular, es el lugar habitado; *yo habito el mundo y el mundo habita en mí*. Dicha realidad vincular, de co-pertenencia, se hace patente en la medida que la experiencia, mi comercio con el mundo, se exprese como un *ser en el mundo*, un construir en el sentido de cuidar, en el que la experiencia encarnada, constituye al hombre como experiencia misma. Pero cabe responder a la pregunta **¿en qué medida un habitar constituye un habitar poético?** Las contribuciones de Heidegger a partir de las reflexiones elaboradas en el ensayo *Poéticamente habita el hombre* constituye el punto de partida para trazar una fenomenología de la imagen poética en función de la obra poética de Hölderlin. Heidegger se ve en la necesidad de poner en evidencia lo más esencial del acontecer poético como un habitar desde los versos de Hölderlin con la finalidad de situarnos en las imágenes poéticas no como un sustituto de la realidad sino desde la actualidad del ser poético de la obra.

Apoiados en Heidegger se puede decir que el habitar poético se hace patente en la medida que el habitar acontece como un poetizar, el poetizar representa la medida con la que el hombre ha de habitar poéticamente. La medida del habitar deviene en la construcción del habitar, en cuanto se construye se habita; y el ser humano habita sujeto a su condición mortal. En ese sentido, el poetizar es asumir la condición como mortal dentro del habitar. El poetizar como el rasgo que fundamenta el habitar poético radica en la pregunta por el ser, por el hombre y su condición. El ser humano se asume como una manera propia del habitar; una manera de definirse y redefinirse a partir del comercio con el mundo en tanto mortal. Este *comercio* con el mundo puesto en obra pone en evidencia el habitar como un poetizar, el poetizar como la medida de

un habitar poético puede verse expresada en la acción poética del ser histórico como una construcción de la identidad colectiva e individual dando cabida a un entendimiento de **la poética como manifestación existencial**.

2.2.3.2. RESPECTO AL SER-EN-EL-MUNDO PUESTO EN OBRA COMO ACCIÓN CREADORA

La intención de situarnos en un ámbito fenomenológico a partir de la obra poética de Hölderlin nos permite el acceso a un dominio de comprensión fuera de la razón como único modo para dar respuesta por la realidad poética; el acceso al fenómeno poético desde su contingencia y su actualidad. La apuesta por evidenciar lo esencial como un rasgo ontológico a través de la poesía como obra poética, sitúa al fenómeno poético como un fenómeno dialógico, como una realidad en sí misma. De este modo, se puede entender a la obra poética como una expresión del habitar poético, del poetizar, como la puesta en obra del ser en el mundo, del comercio del poeta con el mundo, dichas premisas nos conducen a plantear la relación entre arte y poética; el arte como una manifestación del poetizar, como una acción creadora, como una manifestación del habitar poético.

Se ha mencionada que la esencia del crear no puede pensarse solo a partir del oficio manual. **El ser-creado se traduce en la apertura de la verdad a través de lo ente**, es decir, que el ente obra debe *ser traído* con el rasgo fundamental en su creación, debe ser traído como un poetizar. Dicho esto, el ser creado de la obra se distingue de cualquier otro ente *traído delante* a partir de su inscripción en el ámbito de la creación como el acontecer del desocultamiento. El carácter ser-creado de la obra debe de pensarse en función del carácter ser-obra, y es que solo desde el ser-obra de la obra, la verdad en tanto desocultamiento pone en manifiesto el arte. Bajo esta premisa se puede decir que el ser-obra es fundamental para el arte. Dicho esto, es preciso tener un mayor entendimiento del carácter ser-obra de la obra a partir del *desocultamiento* como *aletheia*.

2.2.3.3. RESPECTO AL DESOCULTAMIENTO COMO ALETEHIA

La determinación por lo esencial radica en la pregunta por la verdad de la obra como *aletheia*. Lo más propio de la obra de arte se refleja en su

particularidad como ente que resguarda y preserva la verdad. De este modo, la particularidad de la obra de arte reside en el acontecimiento de la verdad; en la obra de arte acontece la verdad. Al mencionar que la esencia del arte radica en el acontecimiento de la verdad de la obra se propone entender el arte desde la obra misma como un dejar ser en sí misma. Pudiendo volver a mencionar tanto como Heidegger que: *“el arte es un llegar a ser y acontecer de la verdad”* La verdad de la obra es ser obra como un dejar ser, esta premisa pone en evidencia en qué medida la verdad es algo de la esencia del arte. El cómo de esta manifestación de la esencia es dado por la obra misma. El *ser en sí mismo* no implica que la obra se aísle de toda relación, por el contrario, el ser en sí mismo representa la oportunidad que las cosas se presenten como lo que son, uno a través de lo otro. Al decir que en la obra está obrando el acontecimiento de la verdad, se propone ver a la obra como más que un objeto del que se desprenden y depositan características o cualidades. Entender el arte como una manifestación del mundo que la obra pone en evidencia, es relacionarse con la verdad a partir del *desocultamiento* de lo ente como la lucha primaria en tanto lucha entre el claro y el encubrimiento como el lugar de acontecimiento de la verdad. La verdad como desocultamiento del ente, y a su vez como puesta en obra, como la apertura del ente que hace posible el *levantar un mundo y traer aquí la tierra*, es decir el abrir-fundar mundo y traer lo divino, lo inefable a lo terrenal. Ambos rasgos esenciales del ser-obra de la obra nos lleva a concebirla como un estar en sí mismo, un reposar en sí mismo que deja a la obra a lo abierto, a la apertura, a un continuo acontecer, a una pertenencia mutua. El desocultamiento nos sitúa en el acontecimiento del ser creado como obra. La obra pone en evidencia el mundo del hombre a partir de su inexorable condición mortal. Dicho esto, la verdad de la obra es ser obra en tanto desocultamiento de lo ente, en tanto obre el desocultamiento de la realidad del habitar poético, como un poetizar.

2.2.4. ESCALA 2: EL FENÓMENO POÉTICO EN LA ARQUITECTURA

La relación transitiva que realiza Heidegger entre *obra*, *verdad* y *arte* desarrollada en la primera escala permite concebir a la obra arquitectónica como creación, como obra de arte que por su realidad efectiva **-modo espacial-** y por su lenguaje es traída a la existencia como **obra hablante** que significa. El acontecer poético en la relación **hombre-arquitectura** no solo se ve manifiesto en la producción de la obra arquitectónica como puesta en obra de la verdad, sino también en la experiencia misma, en el **entrelazo corporal** propuesto por Merleau-Ponty en el que se funden hombre, evento y espacio, es decir en tanto se encuentre en **apertura** el espacio como el hombre mismo, una **sintonía** entre el acontecimiento, el hombre y el espacio, una **resonancia mutua**, una **co-pertenencia**.

2.2.4.1. RESPECTO AL MODO ESPACIAL DEL POETIZAR

Preguntarnos por la obra de arte y su esencia nos lleva a entender en qué medida una cosa se distingue de una obra de arte, pero sobre todo como la arquitectura se relaciona con el arte en función del des-ocultamiento. El des-ocultamiento nos lleva a un entendimiento de la relación de poética como arte y la arquitectura como algo creado, como una manifestación del poetizar, como un modo del habitar. La apropiación de la esencia del habitar a través de la realidad efectiva de la obra puede ser entendida como la expresión del emplazamiento del Dasein, es decir, que la condición formal material de la obra expresada en la condición espacio temporal del Dasein posibilita que el espacio vivido pueda ponerse en obra, pudiendo entender el espacio como acontecimiento. Esta correspondencia nos permite entender a la arquitectura como un espaciar, como una acción que pone en apertura el espacio y las cosas en relación. De este modo, la obra arquitectónica en tanto obra que, por su corporeización, por su modo espacial, la verdad es traída a la existencia muestra lo más esencial de su puesta en obra, el emplazar y congregar la cuaternidad, el fundar mundo a partir del encuentro entre el mundo de la obra y el mundo del hombre, propiciando así el habitar poético.

2.2.4.2. RESPECTO A LA OBRA ARQUITECTÓNICA COMO OBRA DE ARTE

Obra arquitectónica como obra de arte. Es a partir del carácter *ser-obra* de la obra de arte que se puede dar respuesta por el *qué* y el *cómo* de la arquitectura, por el acontecer de la verdad en la obra arquitectónica. Lo más propio de la obra de arte se refleja en su particularidad como ente que resguarda y preserva la verdad. De este modo, la particularidad de la obra de arte reside en el acontecimiento de la verdad; en la obra de arte acontece la verdad. La verdad como desocultamiento del ente, y a su vez que, por su puesta en obra, como apertura del ente, hace posible el *levantar un mundo* y *traer aquí la tierra*, es decir el abrir-fundar mundo y traer lo divino, lo inefable a lo terrenal. Ambos rasgos esenciales del ser-obra de la obra nos lleva a concebirla como un estar en sí mismo, un reposar en sí mismo que deja a la obra a lo abierto, a la apertura, a un continuo acontecer, a una pertenencia mutua. En ese sentido, la obra arquitectónica en tanto obra que, por su corporeización, por su modo espacial, la verdad es traída a la existencia, muestra lo más esencial de su puesta en obra: **acoger la existencia del hombre**, emplazar y congregar la cuaternidad, el fundar mundo a partir del encuentro entre el mundo de la obra y el mundo del hombre, un escenario para el habitar poético.

2.2.4.3. RESPECTO A LA ARQUITECTURA COMO UN FENÓMENO DIALÓGICO, COMO OBRA HABLANTE

La presencia de una afectación mutua entre el yo y el no yo y el espacio es la evidencia del rasgo dialógico de la arquitectura, la manifestación relacional es iniciada por la espacialidad proporcionada por el emplazamiento del espacio, dicho esto la espacialidad traída como obra nos sitúa en el lenguaje arquitectónico. El lenguaje arquitectónico puede verse manifiesto a partir del modo espacial del habitar, una estructuración y comunicabilidad de la relación entre el ser humano y la realidad. El lenguaje cumple un papel en la descripción del mundo cotidiano tanto como para la creación de otros. La aprehensión de la realidad en un lenguaje espacial involucra una temporalidad que permite la comunicabilidad de nuestras experiencias como una función representativa dialógica. El acento en la comunicabilidad de la

experiencia como un diálogo respalda las consideraciones semióticas como sistemas de representación complejas, como unidad cultural expresada en los signos, entendiendo al signo como todo aquello portador de significaciones, como la unidad que ejerce determinada función para designar estados del mundo, cosas y acontecimientos. De este modo, el signo tanto como todo fenómeno semiótico es una operación relacional basado en la experiencia del mundo, *el comercio*, y la significación de este, estructurando los procesos de representación y expresión, dando origen al lenguaje. Dicho esto, el lenguaje arquitectónico no se reduce a una expresión instrumental, formal y material como una expresión arbitraria y alienada de contenidos carente de significado. El lenguaje arquitectónico es un fenómeno relacional corpóreo que responde al ser-en-el mundo. El lenguaje es el acontecimiento de la apertura de un mundo y la preservación de este a través del emplazamiento de la obra. De este modo, la obra es un sistema de significación y de comunicación en sí misma, en ese sentido podemos entender el lenguaje arquitectónico como una manifestación ontológica y dialógica.

2.2.4.4. RESPECTO A LA EXPERIENCIA POÉTICA DEL ESPACIO

La pregunta por la arquitectura, la determinación de la experiencia poética en la arquitectura es la determinación de la imagen poética en el espacio y desde el espacio. El fenómeno poético constituye la experiencia puesta en obra como una respuesta ontológica a la pregunta por el habitar poético. Tomar a la experiencia vivida a partir de la fenomenología de la imaginación y la memoria nos remite a la *realidad interior*, a la espacialidad corporal vinculada al espacio inmediato en un campo interpretativo, en un análisis hermenéutico de los escenarios fenoménicos. De este modo, la aprehensión de la imagen poética a través de los procedimientos críticos resulta insuficiente para dar respuesta por la realidad poética. El espacio captado por la racionalidad medible y geométrica no constituye la totalidad en cuanto fenómeno como unidad; el espacio es unidad no en su positividad sino en su imaginación. Los fenómenos que pertenecen a la poética como la memoria, la metáfora, la significación y los valores de intimidad expresan la realidad en su corporalidad. La experiencia del propio cuerpo proporciona un carácter corpóreo a la experiencia, brinda un entendimiento del espacio para dotarlo

de sentido, de este modo el cuerpo da origen al significado, ya que la significación no es un acto que pertenezca enteramente al pensamiento, en su interpretación misma el cuerpo aprende a *conocer la existencia*, es un generador de significación que da origen a las demás, pudiendo evidenciar una correlación entre la espacialidad corporal y la espacialidad puesta en obra como una unidad ontológica, como una manifestación del ser, como una sublimación de la realidad. De este modo, el fenómeno poético posee un ser propio que nos capta enteros hasta conmover los estratos más profundos de nuestro ser.

2.2.4.5. RESPECTO AL SER HISTÓRICO DE LA OBRA ARQUITECTÓNICA

Una mirada al ser histórico de la obra arquitectónica no solo pone en manifiesto el sentido de su puesta en obra como un hecho constitutivo que determina la existencia del hombre en su marcha por el mundo como ser finito, sino que, desde su condición más originaria revela aquello por lo cual permanece, a partir de las diversas estructuras que constituyen su existencia y continuidad desde su puesta en obra: su **trascendencia**. Remitirnos a dicha particularidad del ser de una obra arquitectónica permite dar respuesta, una vez más, por el *qué* y el *cómo* de la arquitectura, es decir, permite reconocer en qué medida un hecho construido puede llegar a ser considerado arquitectura, así mismo permite poner en evidencia el rasgo histórico del arte que introduce Heidegger como *el cuidado creador de la verdad en la obra*. Dicho esto, el carácter artístico de la obra arquitectónica funda historia, la historia entendida como un devenir, un acontecer en el que se depositan significados, un fenómeno dinámico que está en constante construcción.

2.2.5. ESCALA 3: EL FENÓMENO POÉTICO EN LA ARQUITECTURA PATRIMONIAL

La obra arquitectónica como obra hablante supone una relación, una permanencia de modo generacional que hace patente el ser histórico del hombre, de este modo se pone en evidencia el sentido propio de lo patrimonial: su condición atemporal como obra que permanece, como una herencia, como una memoria viva. Toda obra que trasciende el espacio-tiempo presenta una particularidad, una cualidad sin nombre que introduce Christopher Alexander a modo de un lenguaje de patrones vivientes compartido.

2.2.5.1. RESPECTO AL PATRIMONIO COMO FENÓMENO ATEMPORAL

Mencionaba Hölderlin en el poema *Andenken* “*lo que permanece lo dejan los poetas*”, lo que permanece muestra la condición más esencial de la obra patrimonial como aquella obra atemporal que trasciende, como aquella obra que permanece instaurándose desde el recuerdo, desde la memoria que permite detectar y conocer lo desconocido en lo conocido. En *Andenken* de Hölderlin, el recuerdo, debiera concebirse más allá de una nostalgia por el pasado, lo propio del recuerdo debiera entenderse con relación a un *origen* más que a un pasado, puesto que el pasado se limita a lo que fue, a un hecho puntual en el tiempo en contraste al origen que se remite a *lo sido*, como lo que es y sigue siendo, a lo que aún permanece vivo en un presente, teniendo la capacidad de determinar el sendero de su existencia, de influir en su destino a modo de una *proyección* como menciona Hugo Mujica en *La palabra inicial*. En ese sentido, se puede reconocer el valor histórico generacional de la obra patrimonial a partir de su peculiaridad, de su rasgo atemporal como obra que permanece y trasciende.

Lo artístico, generacional, histórico, tradicional, cultural, significativo se ve manifiesto en la obra patrimonial, desde su carácter ser-obra que, por su modo espacial, por su calidad y cualidad propia alcanzada por un lenguaje de patrones viviente, se integra armoniosamente al entorno que la acoge. De este modo, la verdad es puesta en obra y funda mundo, de allí que se considere

como referente para la proyección contemporánea local, ya que como mencionaban Juhani Pallasmaa y Ramón Gutiérrez, para traer la obra a la existencia debiera entenderse *lo sido* en la historia. En esta condición reposa el rasgo atemporal de la obra patrimonial como un recordar, un recordar que desde un retorno al origen funda un sentido y una base estructural de proyección, como una condensación de acontecimientos cargadas de significado, como una posibilidad, una obra que pasa de ser objeto aislado en la historia a una realidad en construcción constante.





CAPÍTULO III
HACIA UNA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA

“La forma con la que el investigador vea la evolución pasada o presente puede que dependa demasiado de lo que él espera del futuro y de lo que busca en el presente.”

- **Albert Einstein, 1933**

- *Sobre el método de la física teórica*

Abordar la arquitectura desde una realidad poética nos ha permitido generar un entendimiento del valor que ocupa dentro de nuestras vidas más allá de su concepción como ente refugio, como objeto que satisface necesidades funcionales, para situarnos en un entendimiento de carácter ontológico, un entendimiento que nos hace evidente su rasgo esencial. La puesta en evidencia de su rasgo esencial representa el punto de partida para establecer una visión, una forma de entender y abordar la arquitectura desde el poetizar como una postura crítica que cuestione constantemente su labor. Lo que se pretende es la formación de una intencionalidad guiada por el poetizar, como una condición ontológica para la puesta en obra de la esencia de la arquitectura, como una obra arquitectónica de carácter significativo trascendente, pertinente y coherente con la realidad. En ese sentido, el presente capítulo tiene como objetivo la implementación y formación de una visión integral tanto como una propuesta integral en el quehacer arquitectónico como un pensar, sentir y hacer que considera aspectos sensibles y sensitivos en función de la fenomenología de la experiencia poética.

3. HACIA UNA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA

3.1. EL POR QUÉ Y EL PARA QUÉ DE UNA VISIÓN INTEGRAL EN LA ARQUITECTURA A TRAVÉS DE LA POÉTICA

“El encuentro con las demás artes refuerza sin lugar a dudas, la sensibilidad del arquitecto ante la esencia artística de su propia forma de arte”

- *Juhani Pallasmaa, 2010*

- *Una arquitectura de la humildad.*

Evidenciar el acontecer del fenómeno poético en las escalas de relación trazadas en el capítulo anterior: hombre-mundo, hombre-arquitectura, hombre-arquitectura-patrimonio, nos ha permitido abordar el fenómeno poético como **poiesis**, es decir, como un **acto de creación** que se ve manifiesto como **expresión creativa**, tanto como una **manifestación existencial**, un fenómeno que media entre la carne del mundo y el mundo onírico de la imaginación, como un fenómeno que cuestiona constantemente las bases existenciales del hombre, como un fenómeno que interpela al ser. Estas premisas nos permiten entender el valor del fenómeno poético a partir del reconocimiento de su rasgo esencial como noción integral mediadora como una comprensión de la existencia de carácter sintético que deriva de la interpelación del ser al ejercer su acción integradora en el hombre, es decir dicha noción mediadora genera un entendimiento integral como unidad al congregar el mundo de la razón y la emoción.

Dicho esto, el entendimiento del fenómeno poético a partir de su rasgo integrador, representa la oportunidad de sentar las bases conceptuales y prácticas para una visión integral de la arquitectura como una alternativa, una postura crítica dentro del quehacer arquitectónico en la que se consideran aspectos cuantitativos y cualitativos, sensibles y sensitivos ligados a la estructura elemental del *ser-en-el-mundo*. En ese sentido, cabe preguntarse **¿por qué y para qué el planteamiento de una visión integral en la arquitectura a partir del fenómeno poético? ¿Por qué una**

arquitectura que impulse la manifestación del ser? Para dar respuesta a las presentes interrogante es preciso partir de una identificación de ciertos aspectos que condicionan la concepción de la arquitectura tanto como el quehacer arquitectónico.

Previamente se han mencionado ciertos paradigmas que se han instaurado en el mundo contemporáneo como posibilidades que buscan un cambio ante lo ya establecido, a los que se les suele otorgar exclusividad al momento de comprender la realidad, afectando y condicionando el modo de acontecer de diversas expresiones materiales e inmateriales, dentro de las cuales se ve inmersa la arquitectura. Acentuar el impacto que tienen dichos paradigmas en la manera de pensar y hacer arquitectura, nos brinda un entendimiento sobre su influencia directa en el quehacer arquitectónico, de esta manera, se puede reconocer diversas formas de abordar la arquitectura basadas en teorías, prácticas, mecanismos, metodologías de diferente carácter que prevalecen unas por sobre otras. Si bien cada forma de abordar la arquitectura busca resolver los problemas de la realidad y atender las necesidades del hombre, es necesario mencionar que dicho propósito se ve amenazado por una visión parcializada de la realidad: una mirada intelectual, objetiva, racional y pragmática que llega a omitir aspectos sensibles, sensitivos, emocionales y existenciales que acontecen y se manifiestan en la vida cotidiana del hombre. Por lo tanto, una actitud acrítica sobre las mismas puede generar una expresión y entendimiento erróneo de la realidad, en la que la esencia de la arquitectura se vea minimizada por posturas que carecen de un carácter “humano” significativo.

Con base en lo anterior, Juhani Pallasmaa (2010) menciona la causa que ha generado una visión fragmentada y polarizada de la realidad, Pallasmaa reconoce un cambio representado por una nueva consciencia que altera nuestra forma de concebir el mundo e inclusive de nosotros mismos:

(...) en apenas veinte años hemos adquirido una nueva consciencia que ha cambiado nuestros valores de manera imperceptible pero drástica. Este cambio de consciencia también está alterando nuestros conceptos del tiempo y de la historia, nuestras ideas acerca del conocimiento y de la moral, además de cambiar profundamente la imagen que tenemos de nosotros mismos. El nuevo arte y la nueva arquitectura son las expresiones más diáfanas de dichos cambios. (pág. 53)

La fase en la que acabamos de adentrarnos se distingue por una nueva conciencia que está desplazando de modo imperceptible la visión del mundo y, con ella, la manera que teníamos de experimentar las cosas. Esta nueva conciencia, esta nueva realidad de la vida, se caracteriza por la desilusión y la falta de ídolos, por la atomización y la fragmentación, por trastocar valores y principios éticos; está vacía de historia y de coherencia estilística, y es, en general, un *collage* azaroso de conciencias y horizontes vitales. (pág. 54)

La influencia que tiene dicho cambio de consciencia en el papel que desarrolla la arquitectura hoy en día ha llegado a consolidar una arquitectura que se concibe como un producto, como un objeto más; una arquitectura con una visión pragmática, instrumental, funcional, utilitaria representada por formalismos banales, funcionalismos y modas arquitectónicas temporales que forja una postura que responde usualmente a criterios comerciales y utilitarios únicamente, lo que induce a un olvido por los fundamentos esenciales de la arquitectura. Dicho olvido es una preocupación latente que no solo ha despertado el interés por un retorno al sentido artístico y ontológico de la arquitectura, sino también ha enmarcado un horizonte fragmentado que condiciona la existencia de la arquitectura. Pallasmaa (2010) advierte sobre la permanencia en el tiempo de la arquitectura al evocar la preocupación de Víctor Hugo por el destino de la obra arquitectónica frente a un mundo industrializado, un mundo en el que se puede dictar *la sentencia de muerte de la arquitectura*:

Es incuestionable que la predicción de Hugo de que la arquitectura perdería la condición de transmisor cultural más importante en beneficio de otros nuevos medios ha resultado ser cierta. Pero los nuevos medios no han desplazado a la arquitectura por ser más fuertes o perdurables, como dijo Hugo, sino precisamente por las razones opuestas: porque son rápidos, efímeros y desechables. (...) El sentido fundamental de la arquitectura no es otro que la integración y la estabilidad, y estas cualidades se hallan en conflicto con la ideología de consumo; la estrategia del consumismo exige el don de lo efímero, la enajenación y la fragmentación de la conciencia. (pág. 58)

La fragmentación de la consciencia, lo efímero y la enajenación serían reforzadas por un sesgo futurista, dominado por una cultura de consumo que apuesta por la

novedad y lo singular, esto conlleva un desinterés por la condición artística de la arquitectura como *transmisor* cultural que proporciona un orden y significado a nuestras experiencias, a nuestro encuentro con el mundo como un diálogo; una relación de intercambio entre el hombre y la obra arquitectónica fundidos en la experiencia misma. El desconocimiento por dicha condición cultural podría situar a la arquitectura a un campo pragmático carente de significado: “La sintaxis de la arquitectura moderna se ha convertido en una costumbre carente de mensaje.” (Pallasmaa, 2010, pág. 43) De este modo, la arquitectura ha pasado de ser una parte sustancial en la vida, comprometida con la realidad y la cultura, a una producción alienada con un claro olvido por las personas. En relación con dicha problemática, Pallasmaa menciona que la falta de contenido y significado en la arquitectura actual es un reflejo de la vacuidad de nuestro espíritu colectivo. El vacío que deja la falta de contenido y significado en la arquitectura se ha tratado de llenar a través de argumentaciones lógicas que desplazan la dimensión artística de la arquitectura bajo un paradigma de progreso y racionalidad. La justificación racional del valor artístico de la arquitectura puede ser entendida como una búsqueda de la función pragmática de dicho valor que refleja una conducta defensiva ante cualquier posibilidad de enfrentarse a la realidad abierta y desprejuiciada (Pallasmaa). Este debilitamiento de la capacidad de relacionarse con la dimensión artística de la realidad, produce una pérdida de empatía para con los otros y nuestro entorno, y por ende con la arquitectura y sus valores, generando un desarraigo; una pérdida de identidad al desplazar a planos últimos los aspectos ontológicos de la realidad.

La negación del valor artístico de la arquitectura se puede traducir en una pérdida de humanidad que se refleja en un desinterés por involucrar al hombre en la concepción de la obra arquitectónica; el quehacer arquitectónico ha puesto un interés *compulsivo* en la función y la forma a favor de estructuras comerciales de consumo. La arquitectura ha sufrido una objetivación convirtiéndose en una mercancía que pone énfasis en sus características formales estéticas traducidas en imágenes superfluas que no evocan una experiencia significativa en la arquitectura. La reducción de la arquitectura a imágenes retinianas estandarizadas y homogéneas a través de estilos o modas, ha limitado el contenido y el valor polisémico de la de la misma, es decir, a limitado el valor de generar múltiples significados. Esta pérdida de significado múltiple y de contenido se ve reflejada en una arquitectura que se ve reducida a su

carácter cuantitativo sin ninguna intención de generar una relación íntima-trascendente con las personas, produciendo un debilitamiento en las capacidades creativas e imaginativas, expresando paradójicamente la *vacuidad* y alienación de nuestra cultura como extensión de las distorsiones de la imaginación, pensamiento y valores del ser humano. Las causas de esta vacuidad son múltiples y todas ellas se ven reflejadas en la arquitectura actual, puesto que la arquitectura expresa las estructuras culturales de nuestro contexto y época. Entre dichas causas Juhani Pallasmaa (2010) identifica que la concepción de la obra arquitectónica es condicionada por una *homogeneización del espacio*, donde el entendimiento del espacio se limita a una racionalización carente de sentido y significación:

El hombre moderno ha racionalizado el espacio al homogeneizar y equiparar las dimensiones espaciales. La trama modular de la construcción industrializada extiende la uniformidad y la carencia de sentido en todas direcciones. Sin embargo, tal y como señala Gaston Bachelard: «La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico». (pág. 43)

La carencia de sentido que señala Pallasmaa puede verse manifiesta en una ausencia de jerarquía espacial al momento de abordar la obra arquitectónica, reflejada en una desconsideración de ciertos aspectos esenciales de la realidad, nociones espaciales que refuerzan los aspectos existenciales del hombre como el sentido de orientación, ubicación, gravedad, equilibrio; nociones traducidas en direcciones espaciales (arriba, abajo, delante, detrás, izquierda, derecha). Siendo las direcciones espaciales estructuras que influyen en la noción existencial del desenvolvimiento del hombre en el espacio, se puede observar un desconocimiento por el significado inconsciente de dichas direcciones que se ve plasmado en una horizontalidad del espacio anteponiéndose como única forma de composición y lectura espacial, omitiendo la verticalidad como una oportunidad para el habitar poético, para el poetizar como una medida con lo divino. De este modo, se ve descartada una jerarquización del espacio:

La desaparición de la composición jerárquica y la estandarización del espacio también han promovido la desaparición de la experiencia del lugar. La importante diferencia de significado entre la parte más alta de un edificio y su planta baja ha desaparecido. La forma del tejado, que indicaba el final de un edificio y su direccionalidad hacia arriba, o la articulación más general de

tales perfiles han desaparecido, y los perfiles verticales y horizontales de los edificios se han vuelto idénticos. Esta homogeneización encierra la noción por la cual los elementos constructivos se extienden en una estructura indiferenciada y se amontonan unos al lado y encima de otros. (Pallasmaa, 2010, págs. 43-44)

Además de reconocer un *temor por la jerarquía* y una *homogeneización del espacio*, Juhani Pallasmaa (2010) menciona el cómo la influencia del pensamiento moderno ha desplazado la significación real de los elementos de la arquitectura a una comprensión superflua carente de sentido que puede traducirse en una *vacuidad de sentido de composición*:

Cada parte y motivo de un edificio tiene su propia ontogénesis, su propia historia evolutiva. La puerta representaba originalmente la abertura dramática entre dos mundos y también simbolizaba la boca y los genitales; las ventanas son los ojos de la casa. Un aspecto importante de las aberturas de una casa es que se puedan cerrar.

(...)

En la construcción contemporánea, tanto la puerta como la ventana han sido reducidas a simples aberturas en la pared vacías de significado. Hemos «racionalizado» las partes de la casa y las hemos purificado eliminando cualquier rastro de su significado mítico heredado. La arquitectura de nuestro tiempo se resuelve mediante composiciones visuales vacías desde un punto de vista psicológico que no pretenden desencadenar ninguna asociación, recuerdo o sentimiento en nuestras conciencias. (págs. 46-47)

La composición del espacio, el sentido y la significación de cada elemento de la obra arquitectónica debiera entenderse más allá de ser una expresión formal; la configuración del espacio más que un hecho formal es un hecho relacional, es una acción recíproca, una resonancia con el espacio reflejada en un intercambio constante entre las propiedades materiales del espacio y el campo inmaterial de la imaginación y la memoria humana. En ese sentido, Pallasmaa advierte que el racionalizar cada elemento de la obra arquitectónica podría alejar a la arquitectura de su naturaleza arcaica intrínseca, una naturaleza que no solo está asociada al entorno que la acoge, sino también a los esquemas mentales del hombre, a la psique humana. Teniendo en

cuenta ello, la búsqueda por lo singular y por la novedad que se mencionó previamente, refuerza dicho alejamiento al relegar el significado existencial de la obra arquitectónica prevaleciendo sobre ella una noción basada en una racionalidad pragmática, una noción donde la calidad espacial, la calidad de la obra arquitectónica se circunscribe a criterios utilitaristas, funcionales, formales y visuales.

De esta manera, se podría precisar que la obra arquitectónica ha pasado de ser valorada en función de su rasgo artístico y existencial a ser valorada en función del grado de novedad y singularidad que presenta al ser puesta en obra (Pallasmaa). En un mundo globalizado, la novedad y la singularidad se presentan como aquellos rasgos que definen la totalidad y la calidad de la obra arquitectónica, rasgos usualmente inmersos en un *afán de universalidad*:

El afán de universalidad se ha traducido en una pérdida de respuestas situacionales y en la emergencia de un intelectualismo alienado, una especie de neutralidad universal y una falta de contexto. En la medida en que una ideología materialista convierte las ideas en artículos de consumo, la naturaleza de la verdadera calidad artística se ve oscurecida. El rechazo a la tradición hace de la novedad y la unicidad un valor inherente, e implica una privatización gradual de la cultura. El arte moderno, por tanto, termina por identificarse con la noción de novedad. (Pallasmaa, 2010, pág. 37)

Reconocer las problemáticas expuestas anteriormente nos permite evidenciar la valoración distorsionada de la arquitectura. El determinar la calidad de la obra arquitectónica en función de la novedad, lo singular, lo visual y lo formal, ha generado el olvido por los fundamentos esenciales de la arquitectura, lo que nos permite, a su vez, identificar aquello que debilita su sentido histórico, su propia trascendencia; una irrupción de la continuidad de la obra arquitectónica representado por un cisma, una fractura temporal que conlleva un olvido por la tradición.

En lugar de generar tensión –es decir, diálogo– entre el pasado y el presente, el pasado es pasto de nuestro presente. Hemos perdido la capacidad de «hablar con los muertos», una capacidad que T.S. Eliot considera nuclear de una tradición viva. Nuestro entorno está convirtiéndose en un retrato ahistórico de sí mismo (...) (Pallasmaa, 2010, pág. 60)

El rechazo a la tradición, la ruptura del presente con el pasado, refleja una *invención desarraigada* de la arquitectura que se ve despojada de los fundamentos esenciales ligados a estructuras arquetípicas de la existencia y la consciencia humana. En ese sentido, un retorno a la tradición debiera ser pensada más allá de una nostalgia por el pasado como imitaciones historicistas ajenas a una realidad concreta; más que una melancolía por el pasado, la tradición debiera entenderse como una continuidad, una estratificación histórica basada en una *sedimentación de imágenes* que no puede inventarse, solo vivirse (Pallasmaa). Frente al rechazo a la tradición, a la fractura temporal, se debe tomar en cuenta el rasgo esencial de la arquitectura, puesto que es esencialmente una forma de arte de la reconciliación y la mediación:

Sin embargo, las construcciones humanas también tienen el deber de preservar el pasado y darnos la posibilidad de experimentar y vislumbrar el continuo de la cultura y la tradición. No existimos solamente en una realidad material y espacial, también habitamos realidades culturales, mentales y temporales. La arquitectura es esencialmente una forma de arte de la reconciliación y la mediación, y, además de situarnos en el espacio y en un lugar, los paisajes y los edificios articulan nuestras experiencias de la duración y del tiempo entre los polos del pasado y del futuro. (...) Comprendemos y recordamos quienes somos a través de nuestras construcciones, sean éstas materiales o mentales. También juzgamos las culturas ajenas o pasadas por medio de las pruebas que nos proporcionan las estructuras arquitectónicas que estas mismas culturas han producido. Los edificios proyectan relatos épicos. (Pallasmaa, 2010, pág. 151)

El rasgo artístico de la arquitectura se ve manifiesto tanto en la consonancia de estructuras mentales de la sociedad y estructuras geométricas del entorno, como en su misión ética y social desde su puesta en obra, lo que constituye el sentido histórico de la obra arquitectónica, su trascendencia.

Esta breve revisión de las múltiples problemáticas y paradigmas relacionados con la arquitectura genera un cuestionamiento sobre la condición y labor que ejerce el arte y la arquitectura frente a estas. Dicho esto, Juhani Pallasmaa (2010) menciona que:

El arte y la arquitectura constituyen una fuerza que debe contrarrestar dicha alienación. El arte reúne los distintos reinos de la mente y fortalece la imagen

que el yo tiene de sí mismo. El arte conecta al hombre con la realidad: el arte integra. La arquitectura, por su parte, conecta al individuo con la comunidad, las estructuras culturales y el entorno. (pág. 27)

El arte como la arquitectura cumplen una tarea fundamental en la salvaguarda de la experiencia individual, permite definir nuestra posición en la realidad como seres verosímiles dentro de una narrativa, es decir, nos permite *ahondar en la esencia fundamental de nuestra existencia*, en ese sentido:

(...) la arquitectura siempre es algo más que el edificio tangible. La tarea del arquitecto no consiste en embellecer o «humanizar» el mundo de los hechos cotidianos, sino en abrir una ventana con vistas a la segunda dimensión de nuestras conciencias, la realidad de los sueños, las imágenes y los recuerdos. (Pallasmaa, 2010, pág. 65)

Juhani Pallasmaa encuentra en el rasgo artístico de la arquitectura la oportunidad para evidenciar la esencia de la obra, puesto que el arte al considerar aspectos existenciales y culturales, revela lo más propio de su principio originario:

Cada forma de arte tiene su propio principio, es decir, surge de un acto o manifestación humana particular y de un conjunto de experiencias, y si el arte de que se trate pierde la conexión, el cordón umbilical, que le entronca con su propio principio originario, entonces perderá también su fuerza e impacto vital. (Pallasmaa, 2010, pág. 128)

Previamente se mencionó que el principio originario de la arquitectura se remite a la realidad efectiva de la obra arquitectónica, al modo espacial, y, por su parte, el arte proyecta una realidad vivida más que una representación simbólica de la realidad (Pallasmaa). La esencia de la arquitectura no tiene su origen en las consideraciones funcionales, técnicas o formales, la arquitectura tiene su origen en el habitar, en la vida cotidiana como un *ser-en-el-mundo*; la arquitectura tanto como el arte explora la esencia existencial de la cultura, la vida y la consciencia humana. La obra arquitectónica como la puesta en obra del mundo desde su modo espacial nos sitúa en la experiencia consciente y existencial, adquiriendo su propio sentido de vida capaz de expresar y generar un diálogo; construyendo a partir de la experiencia integral, de carácter existencial, el acontecer del ser histórico, construyendo el habitar desde la realidad sublimada como un **poetizar**. De este modo, se puede decir

que la obra arquitectónica se re-presenta por el espacio vivido, el espacio existencial, que a su vez tiene un sentido originario previo fundado en el *ser-en-el-mundo* y en el habitar, dicho esto, la puesta en obra del habitar como poetizar constituye el principio originario de la arquitectura:

Es obvio que nuestro espacio existencial no es en modo alguno un espacio bidimensional gráfico, sino un espacio vivido y multisensorial saturado de recuerdos e intenciones que son, precisamente, los que le proporcionan una estructura. Nunca dejamos de imprimir sentido y valor a todo lo que nos encontramos. (Pallasmaa, 2010, pág. 156)

La arquitectura apertura el espacio para la expresión del ser y de los entes, les permite relacionarse entre sí, los acoge en su espacialidad; la arquitectura constituye un refugio del mundo y un mundo a la vez, menciona Bachelard. La arquitectura acoge la vida, al preservarla y asegurar la continuidad de esta misma. En ese sentido, el espacio es habitado, se habita la arquitectura; proporcionándonos el *lugar* de la construcción de la identidad y la existencia misma.

La arquitectura enmarca, estructura, reorienta, escala, reenfoca y desacelera nuestra experiencia del mundo y se convierte en un ingrediente del sentido encarnado de nuestro propio ser; tiene siempre un papel de mediadora en lugar de ser un fin en sí misma. (Pallasmaa, 2014, pág. 128)

La arquitectura estructura nuestro espacio existencial, y con base en ello, el brindar una mayor atención a la esencia de la obra arquitectónica, a su principio originario, instaura las bases esenciales para hacerle frente al desarraigo impulsado por la vacuidad de sentido que condiciona la concepción del mundo, del hombre mismo y de la obra arquitectónica.

Con base en lo anterior, la manifestación de la esencia de la arquitectura nos otorga las herramientas necesarias para reconocer su labor y a partir de ello abordar la obra arquitectónica en función de dicho rasgo esencial ligado al fenómeno poético como un fenómeno integral. Dicho rasgo nos proporciona un entendimiento de la arquitectura más allá del carácter obra como expresión material para situarla en la obra habitada por la imaginación, los valores sensibles y sensitivos. Entender la implicancia que tiene la obra arquitectónica en la realidad, en la comprensión del mundo y en la estructuración de la existencia nos evidencia la responsabilidad social

que tiene la arquitectura. De esta manera, plantear el rasgo esencial de la arquitectura nos lleva a la puesta en obra arquitectónica para propiciar el habitar poético y con ello su propósito fundamental, puesto que:

Los edificios no se limitan a proporcionar un refugio para nuestros cuerpos, también alojan nuestras mentes, recuerdos y sueños. «Mezclando memoria y deseo», la arquitectura nos permite morar con placer y dignidad en «la carne del mundo» y comprendernos como seres completos.

En lugar de centrar la atención sobre sí misma, la arquitectura profunda redirige nuestra conciencia de vuelta al mundo y a nuestra propia posición vital. Yendo más allá de la estética visual y de sus cualidades compositivas, esta arquitectura evoca nuestra historicidad como seres biológicos, sensibles y eróticos. Vivimos en espacios físicos, pero también ocupamos estructuras e imágenes mentales. Además de cumplir con sus finalidades prácticas e instrumentales, las obras arquitectónicas constituyen microcosmos completos creados por el hombre, representaciones poéticas de un mundo de vidas humanas. Son metáforas existenciales vivas que guían y articulan la percepción, la conciencia y la emoción humanas. (Pallasmaa, 2010, págs. 173-174)

Concebir la arquitectura desde su rasgo esencial, expresado en su propósito fundamental, apertura una perspectiva de la obra arquitectónica desde su rasgo poético. **La importancia de la poética en relación con la arquitectura como en otras artes, es la de generar una relación que sea capaz de calar en la conciencia de nuestras vidas, ofreciéndonos un entendimiento sobre el sentido de vida y el mundo que nos rodea a través de una experiencia sublimada de la realidad.**

Por lo tanto, se puede dar respuesta al *porqué* de una visión integral en la arquitectura a partir de la poética, **al hacer evidente los aspectos existenciales, afectivos y emocionales que esta posee en la estructura de la existencia del hombre, en el cómo condiciona y afecta su desenvolvimiento en el mundo, en el cómo influye en su percepción del mundo, en el cómo permite una comprensión de sí mismo como un ser finito.** De este modo, dicho carácter integral puede verse manifiesto en la arquitectura a través de la poética como un fenómeno relacional que expresa el

propósito fundamental de la arquitectura, **la puesta en obra de la condición humana.**

La pregunta por la labor y condición de la arquitectura nos han llevado a considerar el rasgo esencial y los valores de la obra arquitectónica; en tanto pregunta por lo esencial, la arquitectura nos proporciona un conocimiento y entendimiento de su rasgo fundamental a través de su esencia poética, brindándonos la oportunidad de generar una postura frente a una visión estratificada de la arquitectura a causa de una concepción del mundo hecha de fragmentos (Montaner J. M., 2015). Dicha postura puede traducirse en una visión integral, puesto que, el entendimiento de los fenómenos no se limita a la información adquirida de manera objetiva a través de cualidades o propiedades, el conocimiento y entendimiento de los fenómenos comprende relaciones. Dicho esto, la concepción integral no solo hace referencia a la relación *sinérgica* de los elementos materiales y físicos de la arquitectura en un dialogo coherente, sino que también hace referencia a la capacidad de integrar el mundo construido por él mismo como un mundo sensible al hacer de la realidad una virtud, una sublimación traducida en una realidad concreta.

Dentro de las múltiples manifestaciones del habitar, la relación con el fenómeno arquitectónico representa un aspecto vital, puesto que representa un fenómeno integrador en la formación del ser histórico del hombre. En ese sentido, una propuesta integral no solo requiere una mirada racional de los fenómenos, también precisa de sensibilidad y responsabilidad generando una comprensión de los fenómenos desde el valor de la imaginación, metáfora, significado y memoria. Bajo este entendimiento se puede dar respuesta al **para** de una visión integral en la arquitectura desde una perspectiva poética: **El fenómeno poético se instaura como una postura para abordar la obra arquitectónica desde su rasgo esencial, puesto que dicho rasgo pone en marcha el propósito fundamental de la arquitectura; la arquitectura acoge y resguarda la existencia, preserva el habitar, es decir preserva la continuidad de la cultura y de la vida.**

Finalmente, la visión integral en el ámbito del quehacer arquitectónico supone una constante búsqueda de un proceso abierto frente a metodologías cerradas, ya que toda sistematización crítica y reflexiva requiere de apertura y mediación de ámbitos que no reduzcan a la arquitectura a sus componentes geométricos, funcionales o formales. Dicha actitud mediadora también implica un proceso participativo,

inclusivo y propositivo del desarrollo arquitectónico a escala humana como una toma de decisión en función de un entendimiento compartido que toma en cuenta la participación del otro (Amann), es decir, como una postura que renueve su compromiso y labor para con las personas.

3.2. LA POÉTICA PARA PENSAR-SENTIR-HACER ARQUITECTURA COMO UNA VISIÓN INTEGRAL

“(...) –Vuelva al Sentimiento, aléjese del Pensamiento. En el Sentimiento está la Psique. El Pensamiento es el Sentimiento más la presencia del Orden. El Orden, hacedor de toda existencia, no tiene Voluntad de Ser. Prefiero la palabra Orden en lugar de Conocimiento, porque el conocimiento personal no alcanza a expresar el pensamiento en forma abstracta. Esta Voluntad de Ser está en la Psique. Todo lo que deseamos crear tiene su principio, exclusivamente, en el sentimiento. Esto que es verdad para el científico, lo es igualmente para el artista. (...)”

- Louis Kahn

-Forma y diseño

La poética nos ofrece una comprensión de la esencia de la arquitectura de modo integral al entablar una relación de intimidad capaz de interpelar el ser, ya que, la interpelación del ser ejerce una acción integradora en el hombre generando un sentido de vida como un comercio alerta y consciente con el mundo. De este modo, abordar la arquitectura desde una perspectiva poética no solo nos permite la puesta en evidencia de su rasgo esencial como una determinación conceptual que implique la agrupación de conceptos, sino más bien como un fenómeno relacional de carácter integral que expresa, **la puesta en obra de la condición humana.**

Partir de la poética desde su noción integral mediadora apertura una manera para abordar y afrontar la arquitectura, apertura un camino que instaura la posibilidad de formar una postura integral que congrega tanto el mundo de la razón como el mundo de la emoción, y, a su vez, se instaura como una posibilidad en el quehacer arquitectónico para promover el propósito fundamental y el sentido histórico de la obra arquitectónica. La poética al ser considerada como una posibilidad, emerge como una oportunidad y como una alternativa para la concepción y creación de espacios “humanos” cada vez más significativos-dignos-habitables (frente a metodologías estáticas cerradas circunscritas a una excesiva sistematización, a indicadores exclusivamente tecnológicos, económicos, funcionales, instrumentales y formales) en la medida que sea asumida con un compromiso y responsabilidad ética como aquel acto originario que interpela al ser, es decir que revela y trae a la presencia lo más esencial de la obra arquitectónica. En ese sentido, la poética se inscribe en el quehacer arquitectónico como un **acto de creación**, como **poiesis**.

El acto creador como principio originario que trae a la existencia y dota de presencia a la obra, nos aproxima a una realidad sensible del mundo que nos permite una comprensión desde la realidad y no sobre la realidad, desde las “cosas” y no sobre las “cosas”, una realidad como una apertura al *umbral del ser*. Dicha apertura conlleva una participación activa, alerta y consciente frente al mundo y a la obra, que comprende un cuestionamiento por el *ser-en-sí-mismo* del espacio, del hombre y de lo que acontece; conlleva un cuestionamiento constante por lo esencial.

Todo acto de creación es un acto de *voluntad* y *servicialidad*, un acto mediado por una actitud consciente y activa, es decir una actitud de la *receptividad*; el acto creador debiera asumirse más allá de ser un acto de posesión, debiera asumirse como un acto de recepción en el que dejo entrar en mi interior lo otro, un acto de servicialidad en el que lo otro, desde su esencia, su ser-en-sí-mismo, adquiere presencia en tanto *es*, sin pretender situarse en la realidad tangible como un acción práctica instrumental. De este modo, el acto de creación conlleva un entendimiento de la realidad en todas sus dimensiones, un entendimiento desde la realidad misma, desde la experiencia, que requiere de una mayor atención por lo que acontece, por el espacio, por el hombre. Cabe precisar que, si bien por el entender accedemos a una realidad concreta esta no es nuestra primera relación con algo, es desde el sentir que se puede acceder a una comprensión más completa sobre algo, sentir luego pensar, un sentir mediado

por una intencionalidad poética que reúne y congrega razón, emoción, voluntad, servicialidad y sentimientos. En ese sentido, todo proceso creativo también supone un sentir; entre el pensar y el hacer, el sentir apertura una dimensión sensible como un acoger donde *dejo entrar lo otro*, y ese otro permanece en su ser en sí mismo; el sentir es experimentar. El valor de incluir el sentir en el proceso creativo reside en su condición mediadora de revelar lo esencial, de captar lo que algo realmente *es*, de captar al ser, el sentir nos aproxima a una realidad concreta desde una perspectiva más amplia y profunda, una perspectiva que trasciende la lógica exclusivamente. El sentir nos conecta con el presente, nos vincula con el momento vivido al congregar vivencia, mente y cuerpo; el sentir se vale de la capacidad corpórea del hombre para situarnos en la realidad misma, puesto que toda experiencia significativa requiere de una mirada atenta y consciente donde se ve involucrada nuestra corporalidad como medio posibilitador de la experiencia, permitiéndonos un entendimiento holístico de los procesos generados en la experiencia tanto de lo que acontece como del desenvolvimiento del hombre y del espacio mismo; el sentir a partir de nuestra corporalidad nos permite tener un acceso a la realidad desde una dimensión sensible que interpela nuestra memoria, estimula nuestra imaginación, despierta emociones y sensaciones tanto en la corporeización de la obra arquitectónica como en su experiencia. De este modo, se puede precisar que el sentir es un proceso corpóreo, mente y cuerpo operan en conjunto para hacer patente el instante vivido, la experiencia vivida. El sentir implica presencia y consciencia, implica estar atento a lo que acontece; el sentir conlleva una atención plena y consciente del momento vivido. Así mismo, el sentir conlleva la voluntad propia del ser, es por dicha voluntad que se puede tener acceso a una dimensión que va más allá de lo meramente factual, una dimensión que induce y estimula estados emocionales extraordinarios que se impregnan en la estructura existencial del hombre a modo de una relación íntima con lo otro.

Del mismo modo que el sentir, el pensar también nos vincula con la realidad al interpelar constantemente lo que acontece; al vincularnos con el momento vivido el pensar y el sentir adquieren una participación importante para la puesta en obra de la arquitectura, tanto en el momento de la experiencia para captar lo esencial, como en el acto creativo para la corporeización de la obra arquitectónica. Dicho esto, el pensar se encuentra ligado al sentir, el sentir es un modo del pensamiento donde se incluyen

e integran procesos conscientes e inconscientes, donde se fusiona lo real y lo imaginario, donde razón, emoción, sentimientos, sensaciones interactúan constantemente para ofrecernos un conocimiento del mundo.

Con base en lo anterior, es necesario precisar que el acto creativo no debiera guiarse solo del sentir o solo del pensar, es por el pensar y el sentir que uno puede tener un entendimiento más completo de lo que acontece, de los fenómenos; ambos modos del ser nos permiten un acceso a la realidad, ambos modos nos sitúan en la experiencia en su actualidad. La proximidad existente entre el sentir y el pensar hace posible la inclusión de una forma de abordar y afrontar la puesta en obra de la arquitectura que congregue ambos modos a partir de hacer patente la *voluntad de ser* de la obra, de traerla a la presencia; pensar y sentir confluyen en la comprensión, una comprensión que requiere de una acción, una ejecución, una praxis, un **hacer** que reposa en el origen como el acto inicial de dotar de presencia a las cosas, como puesta en obra de la verdad, *el origen de lo que una cosa quiere ser*.

Dicho esto, el quehacer arquitectónico no se debe limitar a concebir la obra arquitectónica desde sus propiedades tangibles y cuantitativas, no se debe limitar a aspectos mensurables del espacio, ya que la obra arquitectónica posee un *aura incommensurable*, la obra arquitectónica posee aspectos mensurables e incommensurables, en ese sentido, el quehacer arquitectónico debiera reunir lo incommensurable y lo mensurable a modo de un proceso holístico que concilie opuestos abarcando un enfoque sensible y sensitivo tanto como un enfoque racional, sumadas a una dimensión espiritual y una dimensión mental. Así mismo, el quehacer arquitectónico como acto creativo no se debiera circunscribir a desarrollarse como un proceso lineal rígido; el quehacer arquitectónico debiera asumirse como un proceso sinérgico de intercambio constante entre las distintas etapas del pensar, sentir y hacer arquitectura, un proceso dinámico, por lo tanto no lineal.

En ese sentido, el quehacer arquitectónico como un pensar, sentir y hacer se ve expresado en la formación de una intencionalidad para la puesta en obra del ser histórico del hombre mediado por el poetizar; se trata de formar una consciencia del quehacer arquitectónico al extraer dentro de la cotidianidad la realidad sublimada, para dar cuerpo, para la puesta en obra de la arquitectura en función del descultamiento de la verdad, de la esencia de la arquitectura. En ese sentido, el poetizar

constituye el germen de toda obra, puesto que el poetizar pone en inicio el arte como des-ocultamiento de la verdad.

Dicho esto, este apartado pretende sintetizar y ser guía en la formación de un quehacer arquitectónico a partir de un cuestionamiento constante de su labor y no como un método taxativo que circunscriba el quehacer arquitectónico en una serie de pasos. La formación de una intencionalidad, de una actitud, es clave para la puesta en obra de la arquitectura, ya que el ejercicio de dicha sensibilidad dota al quehacer arquitectónico, en sus distintas etapas, la capacidad de despertar y evocar la experiencia poética, pudiendo plantear el quehacer arquitectónico como un pensar, sentir y hacer mediado por el poetizar. De este modo, el desarrollo de una intencionalidad poética no solo constituye una concepción teórica, sino también una práctica.



3.2.1. EL QUEHACER ARQUITECTÓNICO MEDIADO POR EL POETIZAR

“Una obra se crea bajo los apremiantes sonidos de la industria; y cuando el polvo se asienta, la pirámide que evoca el silencio le da al sol su sombra.”

- *Louis Kahn*

- *Silence*

Una intencionalidad poética en el quehacer arquitectónico es iniciada por el deseo de saber, de entender la realidad, que se puede traducir en el planteamiento de la pregunta por el qué es determinada cosa, la pregunta por el ser de algo. El poder dar respuesta a dicha interrogante da inicio a un **estado de comprensión de la existencia** como *percatación*²³ de su esencia, a partir de ella se puede apreciar la voluntad de existir de una cosa; la esencia refleja lo que corresponde a sí misma. En ese sentido, si se desea comprender la *naturaleza* de la arquitectura, la sistematización analítica no es el único modo de entender la realidad; la realidad no se reduce a un ámbito puro y racional, nuestra relación con el mundo y los fenómenos involucran aspectos sensitivos y sensibles apoyados en la corporalidad del ser como un complejo experiencial. En consecuencia, el entendimiento de los fenómenos a partir de su rasgo esencial **produce una afectación directa que nos permite generar una postura frente a ellos.**

Dicho esto, el arquitecto se plantea extraer la esencia de la arquitectura a partir de expresar lo que es, iniciado por **la interpelación del ser** que ejerce su acción integradora en el hombre, es decir, genera un entendimiento integral al interpelar al ser como unidad ontológica que conlleva a una **toma de actitud haciendo evidente una intencionalidad** que se manifiesta en una expresión como puesta en obra del rasgo esencial. De este modo, la obra nos ofrece el lugar para la

²³ Louis Kahn define la percatación como la armonía de un sistema en el que una situación subjetiva final alcanza la condición de orden sensible.

preservación de la esencia de algo, hace de lo inteligible, inefable, una realidad en sí misma, es decir, el espacio como lugar es un mundo en sí mismo aperturado por la obra, en ese sentido, **el quehacer arquitectónico pone en términos tangibles toda intencionalidad al presentarse a sí misma como la puesta en obra de una totalidad como una acción particular al servicio de la esencia.** Dicha acción particular puede entenderse como un poetizar, ya que el poetizar responde a la intencionalidad de abrir mundo y preservarlo, constituye una intencionalidad para la construcción de un habitar desde la realidad sublimada, pudiendo entender a la arquitectura como el espacio existencial fundado en el ser-en-el-mundo, como una relación capaz de calar en la consciencia de nuestras vidas, ofreciéndonos un entendimiento sobre el sentido de vida y el mundo que nos rodea, de este modo el poetizar es un origen en tanto construcción de una realidad como la fuente de toda obra, así como de toda intencionalidad en el quehacer arquitectónico.

Puede verse como el cuestionamiento constante por la naturaleza de la realidad, de las cosas y fenómenos, entendido como el deseo de comprender su carácter intrínseco, su esencia, nos permite generar una comprensión sensible y sensitiva que confiere al quehacer arquitectónico la expresión del rasgo fundamental de todo lo percatado como noción primaria que guía la puesta en obra, como la síntesis de un entendimiento desde el pensamiento y la experiencia que contiene un fundamento emocional existencial que rebasa la funcionalidad y racionalidad taxativa situándonos en una intencionalidad de carácter poético para la puesta en obra de un mundo que refleje su esencia, es decir como un pensar, sentir y hacer.

Expuesto lo anterior, la implementación y formación de una visión integral tanto como una forma de entender y abordar el quehacer arquitectónico desde una intencionalidad mediada por el poetizar se puede sintetizar en dos etapas que nos permitirán ser guías, puntos de partida, para la puesta en obra de la esencia de la arquitectura, **la puesta en obra de la condición humana:**

- **Etapas I: Ser-estar-sentir. La puesta en evidencia de la esencia.**
- **Etapas II: Pensar-sentir-hacer. La puesta en obra de la esencia.**

3.2.1.1. ETAPA I: SER-ESTAR-SENTIR. LA PUESTA EN EVIDENCIA DE LA ESENCIA

“Corresponde al arquitecto extraer de la naturaleza misma de las cosas –de las percataciones– lo que una cosa quiere ser.”

- **Louis Kahn**

- *Las nuevas fronteras de arquitectura: C.I.A.M de Otterlo, 1959*

Ser-estar-sentir, corresponde a dar respuesta por la naturaleza de las cosas y acontecimientos, puesto que, todo quehacer arquitectónico como acto creativo empieza por la pregunta de qué es algo a modo de un cuestionamiento crítico y sensible. La pregunta por la esencia de las cosas, del ser, es un proceso constante dentro del quehacer arquitectónico que implica un entendimiento holístico que pretende dar forma a un entendimiento de los fenómenos a partir de dejar *ser* a las cosas como *son*, como una etapa previa a la corporeización de la obra arquitectónica que reposa en lo **esencial**. En ese sentido, dicha etapa tiene como objetivo poner en evidencia y mostrarnos la esencia de la espacialidad y de las actividades como una relación de co-pertenencia, pudiendo entender el espacio como acontecimiento.

La puesta en evidencia de la esencia como una lectura y un entendimiento de los fenómenos es el punto de partida que nos proporciona los instrumentos para establecer la naturaleza de los rasgos esenciales de la arquitectura después de una meditada observación de lo que acontece y se experimenta como la respuesta a la pregunta por el que es algo que deriva en un insistente análisis de nuestras experiencias más profundas y su grado de significación que nos plantean un camino de posibilidades para la puesta en obra.

Partir de la experiencia misma, de lo que acontece nos aproxima a una realidad específica, nos sitúa en plena *carne del mundo* permitiéndonos una

comprensión más amplia de los fenómenos, un entendimiento profundo de los procesos relacionales que se establecen en el *estar-en-el-mundo*, en ese sentido, el interés por optar por la experiencia, lo que acontece, el momento vivido como punto de partida, reside en dicha condición primaria de mostrarnos la realidad propia, al ser en su actualidad; la experiencia no solo nos brindará información aislada del espacio, del hombre y de lo que acontece, sino también de su relación, nos permitirá hacer evidente rasgos esenciales, y a su vez nos permitirá identificar y reconocer aspectos cualitativos y cuantitativos; tangibles e intangibles; racionales y emocionales ligados a una relación íntima con el mundo.

Es preciso mencionar que dicha etapa se remite al momento presente de la experiencia, al encuentro con lo otro como un **estar ahí** en relación con lo que acontece; el estar ahí conlleva un **ser-estar-sentir** que involucra la consciencia como aquella capacidad corpórea-mental que nos vincula con el momento presente de la experiencia. Estar presente, estar consciente, prestar atención a lo que acontece hace posible la *percatación* de una dimensión sensible que trasciende las propiedades tangibles y cuantitativas del entorno-lugar. Es a partir de esta condición sensible y sensitiva que uno puede “notar algo”, “darse cuenta de algo”, siendo, estando y sintiendo, para ello se requiere de una actitud que implica involucrarse con lo otro, vincularse con lo otro desde una actitud atenta y sin prejuicio. De este modo, la presente etapa se inscribe en el quehacer arquitectónico como una lectura holística del territorio que conlleva una mirada atenta, sensible y sensitiva hacia el entorno, a la actividad humana, a su comportamiento, a lo que allí acontece, al espacio como una posibilidad para el habitar digno y para el bienestar. A su vez, dicha lectura se instaura como punto de partida para la corporeización de la obra arquitectónica, brindándonos un norte propositivo que congrega hombre, espacio y acontecimiento para la puesta en evidencia de estructuras comunes tanto como rasgos particulares que pueden ser traducidas en intenciones espaciales caracterizadas, materializadas y cargadas de significado.

Finalmente, la inclusión de una intencionalidad poética en el quehacer arquitectónico puede implementarse como una estrategia integral en la

medida que nos proporcione un entendimiento sensible de los fenómenos para dar cuerpo a la arquitectura a través de su materialización como un dotar de presencia a las cosas a partir de lo percatado, como un entendimiento de la esencia de la arquitectura.



3.2.1.2. ETAPA II: PENSAR-SENTIR-HACER. LA PUESTA EN OBRA DE LA ESENCIA

“... una obra de arquitectura se presenta como una ofrenda a la arquitectura.”

- *Louis Kahn*

- *Silence and light*

Considerar la etapa previa **ser-estar-sentir** como una primera aproximación a la concepción de la obra arquitectónica a partir de la experiencia, a partir del **ser ahí**, implica una comprensión de lo *percatado*, de lo que acontece, de los procesos formativos y las estructuras generativas del habitar como germen inicial para la corporeización de la obra arquitectónica. El comprender conlleva pensar y sentir, una combinación que se traduce en un hacer; un hacer orientado a una praxis de carácter transitivo, flexible, dialógico y holístico, constituye la base inicial y esencial para el quehacer arquitectónico.

Respecto a la puesta en práctica de una intencionalidad poética en el quehacer arquitectónico, esta se puede entender como una clara intención de hacer de la realidad un mundo presentado y guardado por la obra arquitectónica que comprende la toma de decisiones en función de lo *percatado*, de lo entendido que constituye su esencia, de este modo se puede decir que el quehacer arquitectónico como **la puesta en obra de la esencia**, no solo responde a una determinación constituida por condiciones físicas que resuelve problemas funcionales, sino que, constituye una tensión entre el **pensar, sentir y hacer**, mediada por una intencionalidad superlativa (como la puesta en obra de su misión y rasgo esencial, como la puesta en obra del ser histórico del hombre) guiada por el poetizar que da corporalidad a las relaciones evidenciadas desde la experiencia misma, permitiéndonos repensar la espacialidad desde su esencia apoyada en su condición de obra.

La puesta en obra, nos remite directamente a un entendimiento del quehacer arquitectónico como la constatación de la espacialidad de un habitar iniciado por el poetizar, como germen que deposita en la creación de la obra un valor eterno que porta en sí mismo el des-ocultamiento de lo ente, pudiendo entender la obra arquitectónica *como una ofrenda al espíritu de la arquitectura*, es decir, la puesta en obra como quehacer arquitectónico y los procesos que implican son guiados e iniciados por una intención mayor que porta el sentido de la ofrenda. En ese sentido, el quehacer arquitectónico, la creación de la obra arquitectónica en función de una intencionalidad superlativa apoyada en el poetizar es un proceso profundo que implica **pensar, sentir y hacer**, una tensión dialéctica entre la razón y emoción que precisa de un cuestionamiento constante de la realidad y de las cosas tanto como de su labor misma.

Pensar-sentir-hacer corresponde a una etapa reflexiva y propositiva cuya praxis consiste en la comprensión y la materialización de lo reconocido, identificado y entendido en la primera etapa como un hacer que congrega, reúne y concilia ámbitos cualitativos y cuantitativos ligados a una dimensión racional y emocional. En ese sentido, el valor de la presente etapa reside en el intercambio constante entre razón y emoción, un proceso creativo no lineal que considera, “toma en cuenta”, aspectos tangibles e intangibles, conmensurables e inconmensurables del espacio, del hombre y de lo que acontece; un proceso creativo que requiere de tiempo y paciencia.

Expuesto lo anterior, la presente etapa nos permitirá abordar la obra arquitectónica desde una mirada integral que requiere de una actitud crítica y reflexiva comprometida con la misión ética de la arquitectura, requiere de la voluntad propia del hombre tanto para la concepción de la obra arquitectónica como para su corporeización y su experiencia.

3.2.1.2.1. IN-TENSIONES PARA LA PUESTA EN OBRA MEDIADAS POR EL POETIZAR

Se ha mencionado previamente que el quehacer arquitectónico como puesta en obra comprende la formación y práctica de una intencionalidad poética, este entendimiento nos permite hacer evidente y ser conscientes de la esencia de las cosas para hacer constar una forma de vida como un habitar guiados por dicha intencionalidad y sus procesos, permitiéndonos la puesta en obra del ser histórico del hombre como manifestación corpórea de la esencia de la arquitectura, ya que *poner en obra lo que realmente es esencial pertenece a la arquitectura.*

El **ser-estar-sentir-pensar-hacer** guiado por una intencionalidad poética apertura un camino para la concepción y para la creación de espacios pertinentes y coherentes a una realidad específica que propicien un habitar digno, el bienestar. Cada intención tiene su génesis en una acción consciente a modo de una reflexión y cuestionamiento constante por lo esencial; una intencionalidad poética trasciende lo formal y lo instrumental para **la puesta en obra del espacio habitado**, es decir, para la materialización física de las intenciones arquitectónicas en función de un poetizar que tome en cuenta criterios guiados por la memoria, la imaginación, el significado y la metáfora.

Con base en lo anterior, este apartado pretende sintetizar las distintas intenciones, entendidas como el germen, como un rasgo en particular que representa el núcleo que lleva la esencia de una obra arquitectónica; valores que hay que conocer, evidenciar, preservar y ofrecer; que constituyen la puesta en obra del ser histórico como intencionalidad superlativa para la aportación de un entendimiento del espacio como espacio existencial tanto como para la estimulación de una experiencia poética en la arquitectura. Dicho esto, las intenciones para la puesta en obra mediadas por el poetizar se pueden agrupar en intenciones que nos permiten **evidenciar la voluntad de ser de la obra** como una clara respuesta a la pregunta por las cosas y fenómenos, y en intenciones que nos permitan **aperturar la espacialidad de la obra** arquitectónica como un dotar de presencia a las cosas, a la arquitectura.

- Evidenciar la voluntad del ser de la obra - dar respuesta al preguntarse por las cosas.
- Aperturar la espacialidad de la obra - dar presencia a las cosas.



3.2.1.2.1.1. EVIDENCIAR LA VOLUNTAD DEL SER DE LA OBRA - DAR RESPUESTA AL PREGUNTARSE POR LAS COSAS

Considerar que cada obra arquitectónica posee un *aura incommensurable* es considerar que cada obra arquitectónica aspira a ser algo, a ser algo más que un hecho construido al trascender su condición material tangible e instrumental para situarse en la memoria y el imaginario colectivo como una obra hablante. Se trata de evidenciar que cada obra arquitectónica adquiere un sentido propio al responder a un modo de vida en específico; cada obra es particular y circunstancial al lugar que la acoge, y a las necesidades, a los sueños, anhelos y deseos de una población particular. Es a partir de dichas premisas que se puede evidenciar que cada obra tiene una *voluntad de ser* propia, una voluntad que reposa en el ser con la intención de dotar de vida.

Dotar de vitalidad a la obra es dotarla de un alma propia acorde a una realidad, contexto, entorno, sociedad, forma de vida específica, cada obra arquitectónica es un sistema complejo, viviente y dinámico. Tener en cuenta ello, nos lleva a preguntarnos y dar respuesta por la voluntad de ser de cada obra; la voluntad de ser como un principio y una pregunta a su vez, un origen que constituye el germen inicial para **dejar ser a las cosas en tanto lo que son**, dejarlas ser en su *ser-en-sí-mismo*. El **preguntarse por la voluntad de ser de la obra es preguntarse por el qué** de la obra; un **qué** supone un **dónde**, un **para qué**, un **cómo** y un **por qué**. Cada pregunta se dirige hacia lo esencial, consolidando la base inicial para la concepción y corporeización de la obra arquitectónica como una puesta en marcha de lo *percatado*, como la formación de intenciones que dan respuesta por el contexto, la identidad, las necesidades, la función, la memoria, el programa arquitectónico, la imaginación, la composición geométrica, la significación, la forma, el lenguaje, la construcción, las ideas, la estructura, la metáfora, la materialidad, la espacialidad; una congregación entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo racional y lo emocional, entre lo mensurable y lo incommensurable. Dicha congregación no debiera pensarse como una actividad causal, de modos

y formas metódicas, dicha congregación consiste en el desarrollo de una intencionalidad como un **proceso sinérgico, transitivo y dialógico**, un proceso que requiere de una retroalimentación, un ida y venida que va más allá de un hacer lineal. Para ello es preciso resaltar, una vez más, el valor y la inclusión del sentir en el acto creativo, ya que al vincularnos al presente, al ser-en-sí-mismo, nos aproxima al propósito fundamental de la arquitectura.

De este modo, el **sentir la voluntad de ser de la obra arquitectónica**, la voluntad de ser del lugar, instaura la oportunidad para la puesta en obra de obras arquitectónicas pertinentes, coherentes, en función intenciones que proceden de un compromiso que empieza con un entendimiento de lo que acontece, unido a un conocimiento de cómo se hacen las cosas, de carácter paciente y reflexivo. Dichas intenciones nos permiten observar la obra con humildad, afrontar la puesta en obra como el lugar donde pasan las cosas cotidianas como significativas, como el lugar para estar, para ser:

- **Poner en obra la arquitectura a partir de expresar su esencia en sí misma** comprende un entendimiento de la naturaleza misma de las cosas como la expresión de un rasgo que ponga en presencia el mundo para el que fueron concebidos emplazando-abriendo el lugar donde se puede estar y ser. Ningún objeto es del todo independiente de su entorno, ser en sí mismo comprende una visión contextualizada de la obra en el cómo influye en su desenvolvimiento con el entorno y cómo llega a condicionar su relación con el mundo. En ese sentido, *la comprensión imparcial y total de la existencia es el requisito previo para una vida dignificada.*

3.2.1.2.1.2. APERTURAR LA ESPACIALIDAD DE LA OBRA - DAR PRESENCIA A LAS COSAS

Preguntarse por la naturaleza de las cosas, por el sentido de la obra arquitectónica conlleva también un dar respuesta por su corporeización, por su materialización como obra construida que es traída a la existencia por un lenguaje propio; la obra arquitectónica se hace patente por su modo espacial y esta a su vez, por la materia y la forma. La corporeización de la obra arquitectónica puede verse manifiesta como una encarnación de lo inconmensurable y, a su vez como una configuración espacial particular donde el pensar, el sentir y el hacer implican una interacción constante entre lo *percatado*, representado, lo experimentado, lo imaginado y lo materializado. La materialización de la obra arquitectónica como una **expresión corpórea** hace referencia a un **dar forma**, a un **dar presencia a las cosas** a modo de un acto creativo ético y responsable que emerge de un estado consciente de lo que acontece en el lugar, del cómo afecta y condiciona el comportamiento y el desenvolvimiento del hombre en el mundo; del impacto y el efecto que tiene la obra arquitectónica en la estructura existencial del hombre, de cómo se relaciona con el mundo. De este modo, cada elemento que compone la obra arquitectónica es más que un elemento compositivo del espacio, cada elemento es verbo y estructura, es acontecimiento y materia, es memoria, función y acción; cada elemento adquiere forma y presencia para acoger, resguardar, asegurar y preservar la continuidad de la vida y de la cultura. En ese sentido, cada obra arquitectónica, su corporeización, su forma, su expresión física, su materializa, es inherente a lo que acontece en el lugar, a las necesidades, anhelos, sueños, deseos del hombre, a la voluntad de ser del espacio.

Dicho esto, toda obra arquitectónica debe ser un “lugar”, un ámbito experiencial, donde pueda ejercitarse el talento de las personas, un lugar como parte de la expresión de la vida donde ocurran cosas. Las intenciones deben poder conferir de naturaleza al espacio, es decir, deben de poder dotar de presencia a las cosas como un dar cuerpo a la

obra arquitectónica para ofrecer un ámbito de espacios como objetos de vida, como modos de vida:

- **Ofrecer una relación íntima con el espacio que ejerza la esencia de la arquitectura** como germen que la dote de carácter para la formación de un ámbito de espacios, **una espacialidad que promueva el bienestar**. El bienestar es otorgado por la puesta en obra de la esencia que trasciende la función, puesto que la solución de cualquier problema de diseño no es solo una cuestión práctica. Dejar que las cosas sean, es entender que cada ente-cosa trasciende su condición tangible funcional para evidenciar lo inconmensurable.
- **Dotar de vida al programa arquitectónico** a partir de transmitir la esencia del proyecto que responde a la intimidad generada entre la expresión de las actividades y la espacialidad. Se trata de comprender la naturaleza de un ámbito de espacios que considere las necesidades y la naturaleza de la actividad más allá de la funcionalidad.
- El espacio ha de expresar en su condición de obra **una totalidad sinérgica entre las partes y el todo**. Ha de aperturar la co-pertenencia, las cosas en su relación mutua que establece con el resto de su creación, guardando un sentido de orden con lo esencial, lo percatado, permaneciendo ser en sí mismo.

3.3. EL CÓMO DE UNA VISIÓN INTEGRAL A PARTIR DE LA EXPERIENCIA POÉTICA

“(…) la experiencia de lo sagrado es una revelación de nuestra condición original, pero que asimismo es una interpretación que tiende a ocultarnos el sentido de esa revelación.”

- Octavio Paz

- *El arco y la lira*

Previamente se ha mencionado que el cuestionamiento por el rasgo esencial de la arquitectura, por aquello significativo que hace posible su trascendencia, nos ha permitido reconocer el valor de la arquitectura a partir del fenómeno poético (desarrollado en el capítulo segundo) como aquella obra que funda y apertura mundo a través de su espacialidad, generando un *diálogo*, un intercambio en tanto *desocultamiento* como puesta en obra de la verdad. Dicha espacialidad trasciende la expresión formal y funcional para dar paso al espacio poético brindando la oportunidad del habitar digno a través de un lenguaje sublimado como medio dialógico, es decir, la arquitectura apertura el diálogo, posibilita la experiencia compartida e intersubjetiva para la manifestación del habitar poético como el lugar donde se construye y acontece la existencia humana. Esta puesta en obra nos remite a un construir en la medida de un cuidar, un quehacer que hace evidente la obra arquitectónica más allá de la edificación, nos remite a la construcción de un habitar en función de la relación entablada con el espacio arquitectónico haciendo de una realidad concreta una realidad poética, por consiguiente, la arquitectura no debiera circunscribirse solo al campo aplicativo, tecnológico, pragmático, instrumental o utilitario. Al considerar la obra arquitectónica como el lugar donde se vuelca, construye y acontece la existencia humana, más allá de presentarse como un objeto tangible en el que lo visual y lo formal prevalece por sobre lo existencial y lo emocional, la arquitectura resguarda y acoge al hombre, preserva el habitar.

Expuesto lo anterior, el fenómeno poético se instaura como aquel fenómeno que, por su rasgo integral, concilia y congrega aspectos existenciales con aspectos instrumentales superando contradicciones lógicas ligadas a una mirada científica, a una racionalidad practica-objetual únicamente, dotando a la arquitectura de un contenido “humano” significativo:

(...) la esencia de la arquitectura, por tener ésta encomendada una tarea tan imposible como la de integrar opuestos irreconciliables, tiene que inscribirse por fuerza en la mediación y la reconciliación. La arquitectura negocia entre distintas categorías y oposiciones. No obstante, sólo puede realizar esta tarea contradictoria si la consideramos una manifestación poética; la imaginaria poética puede superar las contradicciones lógicas a través de sus imágenes polivalentes, sintéticas e inconscientes. (Pallasmaa, 2010, pág. 119)

De este modo, el fenómeno poético se presenta como una postura, como el punto de partida hacia una manera de pensar, sentir y hacer arquitectura que puede traducirse en el planteamiento de una estrategia integral que considera hacer evidente el carácter esencial de la arquitectura para su puesta en obra. Dicho planteamiento requiere de una práctica que reposa en un sistema integral capaz de reestructurar el *ser-en-el-mundo*, una propuesta que involucra aspectos mentales, corporales; existenciales, emocionales, cuantitativos y cualitativos; herramientas sensibles y sensitivas.

Con base en lo anterior, para poder plantear una visión integral a partir del fenómeno poético en el ámbito de la arquitectura, es preciso tomar a la poética como más que una representación, como más que una expresión que posibilita la técnica, y verla como una **realidad dialógica-comunicativa**, un complejo experiencial, una realidad específica en sí misma (Bachelard, 1975). El **cómo** de una **visión integral** se sitúa en un cuestionamiento constante por lo esencial, una pregunta que tiene su aproximación a través del ser en sí mismo, es decir, un dejar que las cosas se presenten en sí mismas. Dicha propuesta integral pone en evidencia la manifestación poética en la arquitectura como una actitud, como un comercio con el mundo desde la experiencia y manifestación del poetizar. El poetizar reúne mi experiencia con la intencionalidad para la puesta en obra de un mundo flexible, polifacético y polisémico; otorgándonos una mirada esclarecedora de la arquitectura haciéndonos evidente lo esencial a través de nuestra relación con la obra arquitectónica, este entender radica en la experiencia en su actualidad como un fenómeno integrador. Por

lo tanto, la experiencia poética puede ser entendida como un fenómeno integrador, puesto que la experiencia como fenómeno constituye más que la suma de percepciones o suma de estímulos, la experiencia tampoco se reduce a un estado de consciencia o un hecho cognitivo. La experiencia se manifiesta como una acción relacional, un fenómeno de interacción recíproca entre el ser humano y el mundo; interiorizamos nuestras experiencias como imágenes vividas, situacionales y multi-sensoriales que se funden con nuestra experiencia corporal. En ese sentido, la experiencia nos remite a una participación, a formar parte de los acontecimientos como unidad, como la interrelación de elementos abstractos y corpóreos que denotan un fenómeno integral en la medida que la experiencia genera una totalidad a partir de lo que se percibe, se interpreta y se siente:

Hacer una experiencia con algo –sea una cosa, un ser humano o un dios– significa que algo nos acaece, nos alcanza; que se apodera de nosotros, que nos tumba y nos transforma. Cuando hablamos de «hacer» una experiencia, esto no significa precisamente que seamos nosotros quienes la hacemos acaecer; hacer significa aquí: sufrir, padecer, tomar lo que nos alcanza receptivamente, aceptar, en la medida en que nos sometemos a ello. (Heidegger, citado por Mujica, 1995, págs. 13-14)

Lo que se experimenta, los fenómenos, no son un cúmulo de eventos percibidos, cada experiencia a la que nos *sometemos* denota una significación, un valor dado a medida que conocemos la existencia, un conocimiento que no se limita a abstracciones sino también a expresiones corpóreas. De este modo, la experiencia es una *experiencia encarnada* que constituye una pluralidad de procesos (imaginación, significación, memoria, metáfora) en tensión, que median nuestra comprensión del mundo y los otros tanto como de nosotros mismos. Lo experimentado se sitúa entre lo físico y lo imaginado, en una temporalidad espacial dando lugar a una noción de la realidad, en ese sentido, la experiencia se define como un fenómeno relacional, como expresión relacional del mundo, de un mundo habitado. Dicho esto, es posible entender a la experiencia como vivencia, como un *comercio* entre hombre y mundo, en el que se involucran aspectos emocionales y racionales como fenómenos relacionales. El mundo habitado es un mundo vivido en vitalidad que trasciende las dimensiones geométricas y físicas para situarnos en el mundo como espacio existencial. En ese sentido, la capacidad de experimentar el mundo nos remite a un cuestionamiento

constante sobre nuestra condición humana, puesto que *el-ser-en-el-mundo* constituye una constante construcción del ser:

La experiencia que tenemos de un lugar o del espacio siempre supone un peculiar intercambio; en cuanto me instalo en el espacio, el espacio se instala en mí. Vivo en una ciudad y la ciudad mora en mí. Estamos sumidos en un intercambio incesante con nuestros entornos; interiorizamos el entorno y, al mismo tiempo, proyectamos nuestros propios cuerpos, o aspectos de nuestros esquemas corporales, en el entorno de que se trate. Memoria y realidad presente, percepción y sueño, se fusionan. Entrelazamiento e identificación secretas, tanto mentales como físicas, que también se dan en toda experiencia artística. (Pallasmaa, 2010, pág. 159)

Estas consideraciones nos permiten situarnos en la experiencia de la arquitectura en función del modo espacial, el espacio como lenguaje experimentado como medio dialógico, como una condición a la que se está sujeto, como un rasgo elemental en la formación de la experiencia. **La comprensión de la espacialidad a través de la experiencia en el espacio y desde el espacio constituye el germen inicial en la orientación en el mundo como noción existencial, vital para la formulación de un espacio en obra, es decir, el entendimiento de los valores del espacio desde la experiencia nos proporciona una mirada integradora de la realidad espacial puesta en obra como un rasgo sustancial para una arquitectura que aspire a *estructurar y comunicar nuestra relación con el mundo*.** El espacio puesto en obra, como obra arquitectónica, termina por formar parte de nosotros mismos cuando nos fusionamos con él a través de la experiencia.

Las experiencias arquitectónicas se componen de distintos actos y acontecimientos, son encuentros y enfrentamientos activos más que objetos materiales u observaciones pasivas. Se mencionaba que la experiencia de la arquitectura no se debe reducir a una percepción sensorial superflua ni a una apreciación visual y formal; la arquitectura es evento, acontecimiento y por lo tanto debe vivirse, debe experimentarse, una vivencia entre el encuentro del hombre con el espacio, los otros y lo que allí acontece (hombre, espacio, acontecimiento) como aquel intercambio donde el hombre se proyecta en el espacio y el espacio se proyecta en el hombre, como un *comercio*. Un intercambio supone un entrelazo corporal, es decir, el hombre se enfrenta a la obra arquitectónica con su *corporalidad*, el cuerpo hace posible el

acceso a la carnalidad del mundo, y es a partir de su disposición frente a los fenómenos, que acontecen en un entorno determinado, que se descubre y apertura su espacio existencial y el espacio abierto de la obra arquitectónica: “Interiorizamos nuestras experiencias como imágenes vividas, situacionales y multisensoriales que se funden con nuestra experiencia corporal. La memoria humana está incorporada, es esencialmente esquelética y muscular, y no sólo cerebral.” (Pallasmaa, 2010, pág. 155) De este modo, la arquitectura se interioriza, llegando a estructurar y formar parte de la existencia del hombre:

Cuando se experimenta una entidad arquitectónica, se siente una fusión y una identificación parecidas. Cuando entras en un espacio arquitectónico, el espacio entra en ti y habita tu cuerpo y tu espíritu.

En efecto, las experiencias arquitectónicas constituyen intercambios mágicos; proyectamos nuestras emociones y asociaciones en el edificio y, a cambio, el edificio nos las devuelve proyectadas en nosotros. Cuando experimentamos sensaciones como la dicha o la inquietud, el éxtasis o el dolor, en un espacio, lo que ocurre en realidad es que nos encontramos con nuestras propias emociones según las evocan la autoridad y el aura de la obra, y según se reflejan de regreso a nuestra conciencia. Se trata de una interdependencia e intercambio sutiles, que se asemejan a las relaciones humanas de afecto. En una relación amorosa, la frontera entre el yo y el mundo se sensibiliza de un modo parecido. (Pallasmaa, 2010, pág. 176)

Puesto que toda experiencia arquitectónica supone un intercambio, es preciso mencionar que no toda experiencia se imprime como aquel suceso que genera punto de inflexión, que influye en la estructura existencial del hombre; a diferencia de una experiencia ordinaria, superficial, una experiencia poética se imprime y construye la existencia del hombre a partir de un encuentro con una obra arquitectónica trascendente que marca un hito significativo en su vida, una experiencia significativa capaz de cuestionar su propio sentido, una experiencia que interpela al ser. Dicho esto, la obra arquitectónica merece una mayor atención, puesto que solo la obra y su experiencia nos llevan a la realidad más efectiva y contingente de ella misma. Cabe precisar que el ser obra de la obra, el ser en sí mismo, no implica un aislamiento de toda relación, por el contrario, ser en sí mismo como un *estar-ahí*, dejar *ser-ahí*, representa la oportunidad de relación, es decir, la obra arquitectónica brinda la

oportunidad de generar acontecimientos, pone en relación a los entes dejándolos ser en su co-pertenencia. La co-pertenencia alude a una relación de intercambio en la que tanto ente como hombre se funden en la experiencia misma. De este modo, la experiencia de la arquitectura cumple un papel fundamental, la experiencia de la obra arquitectónica nos evidencia la manifestación del fenómeno poético. Una experiencia poética arquitectónica implica una atención plena y consciente del hombre con lo que le rodea, para ello se requiere del ente en apertura; una experiencia poética se puede ver manifiesta en tanto se ve involucrado el hombre en apertura y el espacio abierto en consonancia con el evento, con lo que allí acontece. Por lo tanto, el fenómeno poético no solo se ve manifiesto en la obra arquitectónica a través de un lenguaje sublimado como puesta en obra de la verdad, sino también puede acontecer en una experiencia significativa estimulada por una obra arquitectónica o acontecimiento significativo y de contenido.

La experiencia poética es una experiencia de la intimidad, una experiencia que relaciona el mundo físico e imaginario a través del cuerpo como unidad ontológica, la experiencia poética nos ayuda a dar sentido al mundo y al mismo tiempo nos brinda un conocimiento de este, una comprensión sensible y sensitiva, y no solo práctica y funcional. **De este modo, la poética es una realidad vivida y no una representación simbólica de la realidad; la poética hace de la realidad cotidiana una realidad sublimada, la poética enfrenta la realidad material con la imaginaria, relacionando el cuerpo con las dimensiones metafóricas, consolidando y construyendo las estructuras de la existencia humana:**

La experiencia poética es una revelación de nuestra condición original. Y esa revelación se resuelve siempre en una creación: la de nosotros mismos. La revelación no descubre algo externo, que estaba ahí, ajeno, sino que el acto de descubrir entraña la creación de lo que va a ser descubierto: nuestro propio ser. Y en este sentido sí puede decirse, sin temor a incurrir en contradicción, que el poeta crea al ser. Porque el ser no es algo dado, sobre lo cual se apoya nuestro existir, sino algo que se hace. En nada puede apoyarse el ser, porque la nada es su fundamento. Así, no le queda más recurso que asirse a sí mismo, crearse a cada instante. Nuestro ser consiste sólo en una posibilidad de ser. Al ser no le queda sino serser. Su falta original —ser fundamento de una negatividad— lo obliga a crearse su abundancia o plenitud. El hombre es

carencia de ser, pero también conquista del ser. El hombre está lanzado a nombrar y crear el ser. Ésa es su condición: poder ser. Y en esto consiste el poder de su condición. En suma, nuestra condición original no es sólo carencia ni tampoco abundancia, sino posibilidad. La libertad del hombre se funda y radica en no ser más que posibilidad. Realizar esa posibilidad es ser, crearse a sí mismo. El poeta revela al hombre creándolo. Entre nacer y morir hay nuestro existir, a lo largo del cual entrevemos que nuestra condición original, si es un desamparo y un abandono, también es la posibilidad de una conquista: la de nuestro propio ser. (Paz, 2006, pág. 154)

La interpelación del ser a través del fenómeno poético conlleva a una toma de actitud, un acontecimiento guiado por una razón poética que ejerce su acción integradora en el hombre, es decir genera un entendimiento integral como unidad al interpelar al ser como unidad ontológica. El fenómeno poético nos capta enteros al interpelar el ser, esta capacidad de interpelar el ser nos sitúa en una mirada del fenómeno desde su esencia. **Comprometer al ser en la arquitectura es llevarlo a una participación íntima con el espacio como una comprensión y aprehensión de la naturaleza del fenómeno que escapa de las consideraciones objetivas puristas y racionales para inscribirse en la experiencia como un comercio consciente y alerta del mundo, como un rasgo integral brindándonos una noción de vida de carácter existencial. El fenómeno poético no es un fenómeno aislado, su manifestación implica acontecimientos relacionales, este carácter relacional es posible gracias al modo espacial puesto en obra como un lenguaje en sí mismo permitiendo entender la arquitectura como un *fenómeno dialógico*, de este modo el lenguaje deja de ser un instrumento para ser una realidad.**

Una vez entendido en qué medida una experiencia en la arquitectura, una experiencia poética en la obra arquitectónica nos conduce a una visión integral como un entendimiento de lo esencial, cabe preguntarse: **¿cómo traducir y hacer evidente el fenómeno poético si es una realidad específica en sí misma?** y **¿Cómo implementarlo en el quehacer arquitectónico?** El trazar una estrategia que nos permita hacer evidente el acontecer del fenómeno poético en la arquitectura no solo se remite a una teoría capaz de sentar las bases conceptuales para el quehacer arquitectónico, sino también remite a una práctica como una corporeización de

intencionalidad poética y existencial a modo de una postura crítica que se cuestiona constantemente por la esencia y el propósito fundamental de la arquitectura:

Sólo existe crítica cuando existe una teoría. Toda actividad crítica necesita la base de una teoría a partir de la cual deducir los juicios que sustentan las interpretaciones. Al mismo tiempo, toda teoría necesita la experiencia de ponerse a prueba y ejercitarse en la crítica. Es decir, toda crítica es la puesta en práctica de una teoría, lo cual conforma ese valor ampliamente cultural de la crítica. En el caso de la crítica de arquitectura, esta se relaciona necesariamente con las teorías que proceden del mundo del pensamiento, la ciencia y el arte. (Montaner J. M., 1999, pág. 11)

De este modo, la arquitectura no debiera reducirse únicamente a un discurso teórico, la arquitectura requiere de una práctica que exprese su fundamento existencial, como una puesta en obra que haga tangible el hecho arquitectónico a partir de un lenguaje compartido y viviente que estimule la imaginación, evoque la memoria, despierte sentimientos, emociones y sensaciones; una materialización, una corporeización del espacio que apele y despierte el lado sensible y sensitivo humano. Apelar a un ámbito emocional y existencial de la obra arquitectónica es lo que nos permite impulsar su propósito fundamental, tanto su relevancia social como la dimensión espiritual de la vida asociada a estructuras de la realidad cotidiana, de los sueños y los recuerdos que componen la estructura existencial del hombre. Dichos ámbitos implican un compromiso ético basado en una postura que reconsidere, medie y reconcilie aspectos ligados a la ciencia y al arte, a un campo objetivo y subjetivo, a la razón y a la emoción; el mitigar las dicotomías que, en lugar de generar una visión polarizada para abordar la obra arquitectónica, aproximen opuestos para una lectura y concepción holística de la obra, para una visión integral, una *química poética*:

El objetivo fundamental de una teoría de la arquitectura preocupada por el hacer y dirigida al diseño es, por consiguiente, no metodológico sino ético. Su propósito es desarrollar un lenguaje apropiado capaz de modular las intenciones de un proyecto en vista de sus imperativos éticos, siempre específicos. La práctica emergente de una tal teoría nunca podrá ser una aplicación instrumental ni alguna operación totalizante, como algún estilo o método supuestamente universal. Más bien esta praxis pretende la producción de fragmentos armoniosos y bien ajustados, capaces de cuestionar a través de

la belleza que nos maravilla la hegemonía de toda creencia sin importar su origen, desestabilizando todo dogma ideológico, fundamentalista o tecnológico que configure actualmente nuestro hábitat físico y cultural. Esta praxis arquitectónica puede comprenderse mejor como un verbo, un hacer en múltiples registros, más que a través de sus productos heterogéneos. Se trata de un proceso que nunca es neutral (como los medios para un fin eficaz) y que debe ser valorizado. La presencia de una praxis bien cimentada en la cultura y la historia, la trayectoria de la obra y palabra del arquitecto a lo largo del tiempo, encarnando una filosofía práctica responsable, es quizás el elemento clave para una crítica arquitectónica, mucho más fundamental que las particularidades estéticas o funcionales de una obra específica o de algún estilo formal que podamos identificar. (Facultad de Arquitectura UNAM, 2016)

Alberto Pérez Gómez al mencionar la presencia de una praxis bien cimentada en la cultura y la historia instaura una vía, un camino como una alternativa práctica que está próxima a la misión ética de la arquitectura, *preservar el habitar y asegurar la continuidad de la vida y de la cultura*. De este modo, se puede precisar la relevancia de una teoría y una práctica de la arquitectura:

El hecho de que se considere la teoría arquitectónica un prerrequisito prescriptivo o instrumental para el diseño debería despertar nuestras sospechas. Yo, por mi parte, busco y apoyo una tensión dialéctica entre la teoría y la práctica, en lugar de una interdependencia causal. (Pallasmaa, 2010, pág. 113)

La dialéctica a la que hace referencia Pallasmaa implica una propuesta integral que no es oclusiva ni categórica, sino que implica una propuesta práctica que se actualiza, se renueva y se construye, una práctica que considera las propiedades materiales e inmateriales del espacio, el campo inmaterial de la imaginación y la memoria humana y lo que acontece en el entorno. Por lo tanto, el *cómo* de una visión integral puede ser abordado desde una perspectiva fenomenológica, puesto que, la fenomenología nos permite un acceso a la realidad en sí misma como acción mediadora propiciando una actitud integradora que surge en la consciencia del ser del hombre *captado en su totalidad y actualidad*. Dicha fenomenología no se debe entender como una descripción que trate de explicar la poética a través de

antecedentes psicológicos, sino como consecuencia de la comunicabilidad de una imagen singular, como un hecho ontológico. De este modo, el uso de una perspectiva fenomenológica supone una herramienta para el entendimiento de los fenómenos que englobe el significado de las cosas de una manera más amplia que incluye lo corporal, las dimensiones viscerales, intuitivas y emocionales, pero sobre todo como una herramienta posibilitadora de la reconciliación entre dicotomías (Seamon, 2000); como una forma de pensar, sentir y hacer arquitectura, como una propuesta integral. En ese sentido, **un ámbito fenomenológico en función de la poética puede implementarse en el quehacer arquitectónico como una noción transversal, como una manera que nos permite evidenciar el rasgo integral de la arquitectura; una apuesta por una arquitectura unificada que cuestione constantemente su labor y el rol que ocupa el sujeto como una condición ontológica.**

3.3.1. LA FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA POÉTICA COMO ONTOLOGÍA

“La experiencia poética es un abrir las fuentes del ser. Un instante y jamás. Un instante y para siempre. Instante en el que somos lo que fuimos y seremos. Nacer y morir: un instante. En ese instante somos vida y muerte, esto y aquello.”

- Octavio Paz

- El arco y la lira

Dar respuesta por el fenómeno poético ha constituido la formulación de un estudio desde una perspectiva fenomenológica que se pregunta por la esencia del fenómeno poético. En ese sentido, la problemática mencionada previamente y el cuestionamiento por el fenómeno poético se han sintetizado en las preguntas: **¿qué es la experiencia poética? ¿en qué medida una arquitectura propicia una experiencia poética? ¿cómo acontece la experiencia poética en la arquitectura?** Se ha mencionado que el *qué* es la pregunta ontológica que nos lleva a dar respuesta por lo más esencial del fenómeno poético, puesto que la ontología remite a un estudio del ser estructurado en las relaciones establecidas en la realidad, es decir, el ser es relacional. De este modo, el fenómeno poético tiene una ontología directa en el ser. Mientras que la pregunta por el *qué* nos sitúa en un estudio ontológico, a dar respuesta por la esencia del fenómeno poético, la pregunta por el *cómo* nos remite a una fenomenología de la experiencia poética, puesto que la fenomenología nos sitúa en el ser mismo, en la experiencia del ser en su *actualidad*.

Al plantear una fenomenología de la experiencia poética en el ámbito de la arquitectura, el fenómeno poético no puede reducirse a una abstracción expresada en antecedentes psicológicos como un sustituto de la realidad; el acceso al fenómeno poético tampoco precisa solo de la relación con el entorno físico y la corporalidad, en ese sentido, la fenomenología no constituye la

pregunta por el sujeto u objeto sino la pregunta por el ser, dicho esto, resulta insuficiente una explicación causal de los fenómenos a través de la reducción de la realidad a ámbitos objetivos como una constatación de las cosas que se experimentan.

La fenomenología tiene como propósito mostrar los fenómenos tal como son. La fenomenología busca mostrar, poner en evidencia lo que se oculta como un *des-ocultamiento*, puesto que evidenciar el *ser en sí mismo* es un fundamento de la fenomenología. Dicho esto, la fenomenología se constituye en tanto un dejar ser aquello que es, es decir, la *verdad* sobre los fenómenos es dada por los fenómenos mismos. En este proceso la información adquirida y su comprensión no radican en ser solo meros objetos de conocimiento, se concretan en verdades en la medida que las preguntas por el fenómeno dejen ser a las cosas en sí mismas, en tanto se les permita presentarse en sí mismas, es decir, dejar ser a los fenómenos ser.

La fenomenología es en sí misma una filosofía para comprender al hombre y al mundo a través de su *facticidad*; la facticidad entendida como la presencia de los hechos, la presencia y el contacto con el mundo, en otras palabras, la manifestación del ser. El mundo fenomenológico no trata de explicar el ser previo sino el ser mismo (Merleau-Ponty, 1945), la expresión del ser desde su contingencia, la posibilidad de ser uno u otro en la medida que uno es, y uno es una construcción de la interpelación de la realidad, una manifestación del imaginario y del hacer en tensión, una ambigüedad dentro del habitar. En esta relación ambigua de la realidad, el cuerpo cumple un rol importante al ser el medio de comunicación entre el mundo exterior y el mundo interior, en este sentido, el mundo fenomenológico es no ser puro, es intersección de mis experiencias y la de con los otros, es el mundo de las relaciones. De este modo, la fenomenología consiste en un entendimiento del mundo a través del *ser-en-el-mundo* y en ese sentido la narrativa de lo imaginario puede posibilitar la construcción de múltiples mundos como la experiencia de los fenómenos me lo permita. Tal como menciona Merleau-Ponty, el aporte de la fenomenología estriba en reconciliar el subjetivismo y el objetivismo en su noción de mundo o racionalidad.

Este acto reflexivo sobre la condición misma de la realidad y nuestra participación en ella genera una actitud frente a la noción normalizada del mundo, puesto que la fenomenología es una apuesta por el ser, un salir de lo familiar y retomar la pregunta por lo esencial de lo relacional del ser y en ese sentido la consciencia sobre su noción de ser y existir, no se trata de dotarla de un valor absoluto en cuanto pensamiento, “*Se trata de reconocer la consciencia misma como proyecto del mundo (...)*” (Merleau-Ponty, 1945, pág. 17) El entender fenomenológico se distingue del entender lógico, de un intelectualismo, en cuanto asumimos nuestro arrojo al mundo, porque el mundo me significa, es volver a la *intención total*. Este acontecer mismo, esta construcción del yo es una narrativa en cuanto me reconozco en función del otro puesto que mi relación con el mundo es mi relación con el otro.

Con respecto al modo de aprehensión del fenómeno poético, la perspectiva fenomenológica nos sitúa en una fenomenología de la experiencia a través de la imagen poética, una imagen que se condensa de una experiencia que compromete al ser humano y su sensibilidad consciente. Cabe precisar que, la imagen poética no es un sustituto de la realidad y menos de una realidad sensible, la imagen expresa una realidad propia y particular que cuenta con una serie de rasgos intrínsecos que la caracterizan y relacionan con la imaginación y la memoria; la imagen poética, aunque variable tanto como la experiencia, ejercen acción, una *acción vital*. De este modo, la fenomenología de la poética, la pregunta por el fenómeno poético radica en la pregunta por el ser poético, radica en la experiencia del ser en su actualidad.

Mencionado lo anterior, una ontología del fenómeno poético a partir de una perspectiva fenomenológica resulta el camino más idóneo para hacer evidente el fenómeno poético al permitirnos la inclusión de ámbitos sensibles y sensitivos al estudio del fenómeno, así como, complementar el conocimiento que otorgan las operaciones críticas mediadas por la razón. Esta postura ecléctica otorgará a la investigación las herramientas necesarias para el estudio no solo del *cómo* se configuran los objetos en la consciencia del hombre a partir del cuerpo como medio de comunicación, también nos brindará un entendimiento del valor que le otorga el hombre a su interacción con el mundo, ya que esta relación determina su existencia. De esta manera, el campo fenomenal se convierte en

campo existencial a medida que la consciencia deja de reducir a un aspecto superficial la relación del ser con el mundo. En ese sentido, la perspectiva fenomenológica se vale de un cuestionamiento crítico y relacional en el intento por comprender la realidad y la esencia de los fenómenos que no se limita a una descripción superficial de los eventos y acontecimientos.

Finalmente, la pregunta por el fenómeno poético en la arquitectura se inscribe en una síntesis fenomenológica como un planteamiento ontológico fundamental, es decir, que una ontología del fenómeno poético precisa de una fenomenología de la experiencia poética, pudiendo entender y plantear a la fenomenología como una ontología. De este modo, la fenomenología de la experiencia poética, tomada en cuenta para un entender del acontecer arquitectónico, nos remite al cómo de un quehacer arquitectónico.



3.3.2. LA FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA COMO ESTRATEGIA PARA EL QUEHACER ARQUITECTÓNICO

“La complejidad del fenómeno arquitectónico deriva de su esencia conceptual «impura» como campo de progreso de la humanidad. La arquitectura es un acto práctico y metafísico, y es también utilitario y poético, tecnológico y artístico, económico y existencial, manifestación colectiva e individual, todo al mismo tiempo.”

- Juhani Pallasmaa

- Una arquitectura de la humildad

A lo largo de este estudio se ha mencionado que el quehacer arquitectónico tiene su origen en el poetizar, en la puesta en obra del ser histórico del hombre como la relación con el mundo de carácter ontológico y poético. El poetizar responde a la intencionalidad de abrir mundo y preservarlo, de este modo el poetizar es un origen en tanto construcción de una realidad. Dicho esto, el quehacer arquitectónico requiere de una tensión dialéctica entre la razón y la emoción, pero sobre todo requiere de una actitud comprometida con la realidad y la vida. Dicho compromiso precisa de una actitud que requiere de tiempo y paciencia:

La enorme complejidad de cualquier tarea arquitectónica reclama un planteamiento integral del trabajo y una introspección total –por emplear una noción psicoanalítica– de la tarea. En el trabajo creativo, tanto el artista como el arquitecto están directamente comprometidos con sus cuerpos y sus experiencias existenciales en lugar de centrarse en un problema externo y objetivado. (Pallasmaa, 2010, pág. 115)

El planteamiento de una estrategia integral tiene como objetivo retomar la realidad vivencial, sensorial y temporal tanto como la empatía e interpretación de la experiencia arquitectónica. La experiencia arquitectónica, el encuentro con

la arquitectura, se basa en una relación establecida como un diálogo: *habito el espacio y el espacio habita en mí*. En ese sentido, la arquitectura es un *horizonte* para comprender la condición humana, menciona Juhani Pallasmaa.

La fuerza de un buen proyecto reside en nosotros mismos y en nuestra capacidad de percibir el mundo con sentimiento y razón. Un buen proyecto arquitectónico es sensorial. Un buen proyecto arquitectónico es racional. Antes de conocer siquiera la palabra arquitectura, todos nosotros ya la hemos vivido. Las raíces de nuestra comprensión de la arquitectura residen en nuestras primeras experiencias arquitectónicas: nuestra habitación, nuestra casa, nuestra calle, nuestra aldea, nuestra ciudad y nuestro paisaje son cosas que hemos experimentado antes y que después vamos comparando con los paisajes, las ciudades y las casas que se fueron añadiendo a nuestra experiencia. Las raíces de nuestro entendimiento de la arquitectura están en nuestra infancia, en nuestra juventud: residen en nuestra biografía. (Peter, 2004, pág. 55)

La experiencia en el espacio, la experiencia como relación dialógica, nos permite un entendimiento de la realidad a partir de nuestra participación no solo visual sino más bien corpórea. La experiencia remite a una comprensión integral, evidenciándonos el habitar como un mundo lleno de vitalidad del que precisamente surge la arquitectura, representando el germen para toda obra.

Con base en lo anterior, el plantear una visión integral conlleva una propuesta integral que reside en un estudio ontológico del fenómeno poético, traducido en una fenomenología de la experiencia poética, cuyo rasgo particular integral nos permitirá conciliar aspectos y criterios cuantitativos y cualitativos con aspectos subjetivos ligados a la experiencia misma: “El estudio de la arquitectura desde un punto de vista vivencial y fenomenológico aspira a recuperar y «rememorar» la esencia ontológica de las experiencias arquitectónicas fundamentales y primarias (...)” (Pallasmaa, 2010, pág. 166) En ese sentido, se propone a la fenomenología como parte de una estrategia en el quehacer arquitectónico, puesto que nos lleva a lo más concreto de la arquitectura, al ser una fenomenología nos permitirá reconocer el ser en sí mismo de los fenómenos; desde la observación, experiencia y descripción de los acontecimientos que no se limita a un conocimiento objetivo, la fenomenología nos permite una

entendimiento de las formas de habitar, una comprensión de los fenómenos que requiere de sensibilidad y paciencia.

De este modo, optar por una fenomenología de la experiencia poética en la arquitectura apertura un camino para abordar la obra arquitectónica desde una mirada crítica y reflexiva en la que se plantea al fenómeno poético como una postura que permite y hace posible la mediación entre su utilidad práctica y su rasgo artístico: una alternativa que considera aspectos cualitativos y cuantitativos, materiales e inmateriales, racionales y emocionales para su puesta en obra; una alternativa frente a la banalización y deshumanización de la obra arquitectónica. **Dicha postura tiene su génesis en un cuestionamiento previo por el rasgo esencial de la arquitectura que genera un entendimiento del valor de la obra arquitectónica en la vida del hombre.**

En la actualidad, la neurociencia ofrece pruebas empíricas de que el carácter y la calidad del entorno tienen un impacto drástico y dimensionable en nuestras vidas. Se ha visto que los entornos no solo cambian nuestro comportamiento, sino que también cambian el cerebro, lo que genera cambios de conducta. (Pallasmaa, 2016, págs. 121, 122)

La intención de abordar la obra arquitectónica desde una mirada crítica y reflexiva reside en el entendimiento del *impacto drástico y dimensionable* del entorno en el comportamiento del hombre, en el cómo influye en su desenvolvimiento con el entorno y cómo llega a condicionar su relación con el mundo. Así mismo, una mirada profunda de lo que acontece y se experimenta, como una pregunta por lo esencial, nos evidencia estructuras comunes tanto como rasgos particulares que pueden ser traducidas en intencionalidades para la puesta en obra, intenciones caracterizadas, materializadas, especializadas y cargadas de significado, con la capacidad de despertar y evocar la experiencia poética.

Hacer evidente la incidencia de la obra arquitectónica en la existencia del hombre, instaura la oportunidad de plantear e implementar la fenomenología de la experiencia poética en la arquitectura como estrategia en el quehacer arquitectónico en tanto fenómeno complejo que nos remita a un conocimiento

sensible y holístico de los fenómenos, un conocimiento que pone en manifiesto las interacciones entre estructuras, sistemas y elementos que lo componen:

(...) el sentido original del término complejo deriva de “complexus”, es decir, “lo que está tejido junto”, por lo tanto, manifiesta Morin: “existe complejidad mientras sean inseparables los componentes diferentes que constituyen un todo, y hay un tejido interdependiente, interactivo e interretroactivo entre las partes y el todo, el todo y las partes”. Bajo esta perspectiva podemos asegurar que la complejidad se encuentra en todas partes y en diversos grados, pues depende sobre todo de una intención de saber y aprehender las cosas y fenómenos desde una perspectiva “...no parcelada, no dividida, no reduccionista, y del reconocimiento de lo inacabado e incompleto de todo conocimiento”.

Vemos pues que para definir la complejidad debemos no solo remitirnos a los elementos sino, y sobre todo, a las relaciones que los unen (...) (Rios Vizcarra, 2013, pág. 21)

Aproximarse a la obra arquitectónica y su experiencia desde la complejidad denota la noción integral del fenómeno poético puesto que, toda experiencia humana significativa supone un peculiar intercambio en el que no solo se ven involucrados diversos elementos, procesos, esquemas, estructuras y sistemas, también se ven involucrados la interrelación de estos con la corporalidad, un *entrelazo corporal*; una proyección corpórea del hombre en el espacio y una interiorización de la experiencia con el entorno, del espacio vivido que se imprime en la estructura existencial del hombre.

De este modo, una fenomenología de la experiencia poética nos aproxima al conocimiento de la experiencia vivida y lo que surge de ella; la experiencia como una vivencia que puede traducirse en el campo imaginario-mental del hombre a través de imágenes que presentan la realidad, una imagen particular que nos revela estructuras originarias y dinámicas arraigadas al ser mismo, una imagen que resuena y media el mundo real con el mundo interno y onírico del hombre al nivel de *conmover los estratos más profundos de nuestro ser*, la **imagen poética**:

(...) las imágenes poéticas abren un caudal de asociaciones y, por tanto, de afectos. Las imágenes poéticas refuerzan nuestra experiencia existencial y sensibilizan los límites que existen entre nosotros y el mundo; esas imágenes nos sitúan en plena carne del mundo. Se trata de experiencias estimulantes que emancipan la imaginación en lugar de explotarla. Las imágenes poéticas son condensación de numerosas experiencias, percepciones, pensamientos e ideas. (Pallasmaa, 2016, pág. 94)

(...) la imagen poética hace referencia a una experiencia sensorial evocativa, afectiva y significativa, que es asociativa y dinámica, está formada por distintas capas y se encuentra en constante interacción con la memoria y el deseo. (...) Las imágenes poéticas son marcos mentales que dirigen nuestras asociaciones, emociones, reacciones y pensamientos. Debido a sus contradictorios, y a menudo ilógicos, ingredientes, la imagen poética escapa a lecturas y explicaciones racionales, lineales y exclusivas. Atrae a nuestros sentidos, imaginación y emociones y, a menudo, también apela a nuestra capacidad de empatía y compasión. Ocupa nuestra mente, condiciona nuestros pensamientos y sentimientos, y da origen a una realidad imaginaria. La imagen poética trasciende su esencia material y racional. (Pallasmaa, 2014, pág. 46)

La imagen poética va más allá de una representación de la realidad, la imagen poética nos presenta la realidad en sí misma; más que una causalidad, es surgimiento, es origen que surge en un instante, en el presente mismo donde acontece un encuentro, una resonancia entre lo nuevo y lo arcaico como una relación de intimidad ligada a una experiencia extraordinaria como una experiencia internalizada en la que se condensan imágenes que están asociadas a esquemas mentales primigenios; imágenes arcaicas, imágenes primeras que ponen en manifiesto la profundidad de nuestro propio ser.

La fuerza de las imágenes poéticas y arquitectónicas reside en su capacidad de inundar la experiencia existencial sin deliberación o manipulación consciente. En su estructura, la primera imagen arquitectónica es similar a la noción de arquetipo de Carl G. Jung, quien la desarrolló basándose en la idea de “remanente arcaico” de Sigmund

Freud en la constitución de la psique humana. Según la definición de Jung, un arquetipo no es un significado específico, sino una tendencia de una imagen a provocar ciertas emociones, reacciones y asociaciones. (...) Por tanto, podríamos denominar arquetipos arquitectónicos a esas imágenes primigenias. (Pallasmaa, 2016, págs. 101,102)

Bajo esta premisa, se puede reconocer la ontología de la imagen poética a partir de la resonancia y el dinamismo propio de la misma asociada a una comunicabilidad entre una imagen particular e imágenes primigenias que residen en lo más profundo de nuestro ser, que constituyen los cimientos de la condición existencial y afectiva del hombre; un encuentro donde lo nuevo resuena junto a lo arcaico como una proyección y condensación de imágenes que refuerzan aquella relación de intimidad, una reverberación que despierta, estimula y evoca los estratos más profundos de la consciencia, situándonos en *plena carne del mundo*, en el ser en sí mismo.

En ese sentido, un acercamiento a la fenomenología de la experiencia poética desde la imagen poética nos aproxima a la esencia misma de los fenómenos, a comprender y captar al ser en su actualidad, a captar las cosas en sí mismas, lo que nos permitirá reconocer y hacer evidente: el significado que se le otorga a cada vivencia, los rasgos esenciales de la obra arquitectónica que estimulan e impulsan un **habitar significativo** como aquel encuentro extraordinario que es significativo para el hombre basado en estructuras ontológicas que construyen y componen su existencia. Así mismo, dicha estrategia nos permite el planteamiento de un norte propositivo para el quehacer arquitectónico a partir de un sistema integral en el que se considere los ámbitos teóricos y prácticos como procesos relacionales e interdependientes entre sí. Cabe precisar que, dicho sistema integral no debiera reducirse a un método analítico convencional, ni a una definición conceptual cerrada como un método práctico a seguir, ya que, una experiencia poética no puede diseñarse, solo vivirse. En ese sentido, es posible tener en consideración, en el quehacer arquitectónico, diversos elementos y factores a partir de una manifestación poética, una experiencia significativa, pues si bien se puede tener en cuenta la configuración del espacio arquitectónico y lo que acontece allí, esta se ve manifiesta en la medida que el

hombre se encuentre en *apertura*, una sintonía entre el hombre, el espacio y el acontecimiento como se mencionó previamente:

Está claro que una experiencia arquitectónica profunda no puede surgir de un concepto intelectualizado, de un refinamiento compositivo ni de una imagen visual fabricada. Una experiencia arquitectónica conmovedora y reconfortante proviene de imágenes ocultas en nuestra propia historicidad como seres biológicos y culturales. Estas imágenes se hacen eco de las experiencias siempre jóvenes de seguridad, refugio, confort y placer, así como de nuestra propia relación con el mundo. No podemos pasar de repente de ser seres bioculturales a puramente estéticos cuyos mecanismos mentales y sensoriales solo son capaces de apreciar el mundo como una experiencia estetizada. Las metáforas y las imágenes arquitectónicas auténticas articulan esas esencias primordiales e históricas de la experiencia existencial que están escondidas y almacenadas en nuestras constituciones genéticas e inconscientes (...) (Pallasmaa, 2016, pág. 100)

Lo que se pretende con dicha estrategia es abordar la obra arquitectónica desde un enfoque integral que brinda aspectos, nociones y alcances para una lectura y entendimiento holístico de la relación que establece el hombre con un contexto determinado, posibilitando el planteamiento de propuestas arquitectónicas más “humanas”, acertadas y coherentes a una realidad específica. En preciso señalar que, dicha propuesta integral supone una mirada atenta, sensible y sensitiva del entorno, de lo que allí acontece y del desenvolvimiento del hombre en el espacio, que conlleva una postura en la que se reconsidere y se tenga presente el propósito fundamental y la misión ética de la arquitectura como una actitud crítica y reflexiva que implica un retorno, a lo esencial, prestando una mayor atención a la configuración espacial de la obra arquitectónica a partir de su rasgo poético como obra que pone en obra la verdad, siendo la verdad la que designa *el desocultamiento del ser*, como obra que funda mundo.

Finalmente, la fenomenología de la experiencia poética puede ser implementada en el quehacer arquitectónico como estrategia para evidenciar y valorar los fenómenos tanto como para abordar el proyecto arquitectónico en la medida que la experiencia del espacio nos brinde un conocimiento que nos presente las estructuras del habitar como una relación indisoluble que tome en consideración

las emociones y sensaciones, los sentidos, la imaginación, la memoria y los procesos de significación que corresponden a la noción ontológica del *ser-en-el-mundo*.

3.3.2.1. UN SISTEMA INTEGRAL COMO ESTRATEGIA PARA EL QUEHACER ARQUITECTÓNICO

3.3.2.1.1. CONSIDERACIONES TRANSVERSALES PARA LA ELABORACIÓN DE UNA ESTRATEGIA/SISTEMA INTEGRAL PARA EL QUEHACER ARQUITECTÓNICO

La inserción de una perspectiva fenomenológica de la experiencia poética como parte de una estrategia dentro del quehacer arquitectónico mediada por el poetizar, precisa que abordemos la obra como una realidad sublimada que constituye una totalidad integradora que interpela el ser, permitiéndonos evidenciar la comunicabilidad de la imagen poética del espacio arquitectónico como un fenómeno integrador, transitivo y dialógico que trasciende una razón taxativa. Dicha estrategia debe integrar aspectos soslayados, contradicciones y tensiones, debe poner en relación distintos ámbitos tanto como reconciliarlos. En ese sentido, el quehacer arquitectónico no se reduce a un hacer como técnica, como tekne, el quehacer arquitectónico precisa de un cuestionamiento constante tanto como de una intencionalidad basada en el encuentro con en el mundo a un nivel ontológico para su puesta en obra; el hacer arquitectónico, la creación de la obra arquitectónica, es un proceso profundo que implica pensar, sentir y hacer.

Puesto que el hacer como origen es un gesto que acontece como una realidad concreta, para hacer tangible dicha estrategia se precisa de un punto de partida como norte propositivo. Dicho esto, el proceder fenomenológico nos remite al ser en sí mismo de la obra, nos remite al ser en sí mismo de la experiencia poética como punto de partida para la puesta en evidencia de las estructuras relacionales entabladas en el habitar que implican el reconocimiento y la comprensión de los **procesos formativos** y **estructuras generativas** que constituyen una experiencia arquitectónica, teniendo en cuenta que la obra arquitectónica y la propia

experiencia poética se desenvuelven como fenómenos complejos e integrales. De este modo, conocer el *ser-en-sí-mismo* es **conocer las relaciones de complejidad integral**, estructuras comunes tanto como particulares, propias de los fenómenos y acontecimientos, pudiendo ser traducidas en relaciones entre los distintos sistemas que la forman con una **finalidad transitiva, interna, arquitectónica**, y al mismo tiempo **dialógica e intersubjetiva** mediada por nuestra relación con el mundo.

Una fenomenología de la experiencia poética en la arquitectura como estrategia debe permitirnos identificar y reconocer dichas estructuras originarias (estructuras vinculadas al ser y al espacio) a partir de la experiencia misma, propiciando una concepción (como alternativa de valoración) y una proyección (como alternativa para la práctica) arquitectónica pertinente y coherente con la realidad; un quehacer basado en una lectura y comprensión holística de los fenómenos que acontecen en un determinado entorno para la creación de espacios que evocan la memoria, la imaginación, la metáfora y la significación, espacios que estimulen los sentidos, despierten emociones y sensaciones.

Cabe precisar que, poner en evidencia las relaciones de complejidad no solo constituye la extracción de los elementos y procesos de las estructuras particulares de los fenómenos en un nivel taxativo como una suma de datos e información, la puesta en evidencia de las relaciones de complejidad de los fenómenos constituye una mirada atenta, un entendimiento profundo de los distintitos elementos y procesos formativos tanto como su interacción, brindándonos una noción holística de las relaciones entre el encuentro corpóreo del hombre con la obra arquitectónica, con el espacio y con lo que allí acontece como componentes fundamentales que van más allá de características superficiales, permitiéndonos entender el acontecer del fenómeno poético en la arquitectura como un complejo experiencial y sustancial.

Dicho esto, una estrategia integral a partir de la fenomenología de la experiencia poética se inscribe en el quehacer arquitectónico como una alternativa flexible frente a metodologías analíticas cerradas cuyo enfoque suele centrarse en aspectos objetivos y propiedades cuantitativas del

espacio y del hombre; una alternativa en la que se plantean ámbitos integrales de estudio, interdependientes, transitivos y relacionales entre sí en función de los ejes temáticos planteados en la presente investigación (experiencia, habitar y poética). En ese sentido, la fenomenología de la experiencia poética como estrategia nos permite esbozar y plantear un sistema integral que **reúne, congrega y concilia** elementos tangibles e intangibles, propiedades cualitativas y cuantitativas del espacio, aspectos subjetivos y objetivos de la realidad a partir de hacer evidente el espacio poético a través de la experiencia poética. Cabe resaltar que, dicho sistema integral no pretende situarse como un producto terminado y cerrado, lo que pretende dicha propuesta es sentar las bases para una propuesta dinámica y flexible, una propuesta abierta a ampliaciones conceptuales y prácticas con el objetivo de **poner en obra la esencia de la arquitectura**. Dicha estrategia puede ser implementada en múltiples realidades y escenarios de estudio proporcionándonos un entendimiento más allá de una interpretación causal para situarnos en una interpelación del ser a través de la poética. En ese sentido, cabe preguntarse **¿en qué consiste dicho sistema integral? ¿cómo identificar las estructuras elementos y procesos planteados?**

Una estrategia integral para el quehacer arquitectónico como un pensar, sentir y hacer a partir de una perspectiva fenomenológica se puede sintetizar y expresar en el planteamiento de un sistema que toma en cuenta la identificación de los distintos **procesos generativos, rasgos particulares y estructuras en común**, presentes en los distintos **modos espaciales**. Dicha estrategia precisa del uso de distintas herramientas, actividades y prácticas que nos permitan reconocer, evidenciar y aprehender las relaciones que acontecen en el espacio ligadas a la experiencia misma, a una realidad específica en sí misma que nos permitirá captar y hacer evidente los fenómenos y su relación a partir de la imagen poética, ya que como se mencionaba previamente la imagen misma, como una entidad dinámica de la experiencia productora de sentido, nos presenta la realidad en sí misma en la que el hombre se relaciona y desenvuelve en su cotidianidad con el mundo, revelándonos

aquellas estructuras originarias del ser que reposan en la consciencia y componen la existencia humana, estructuras que condicionan su relación con el mundo. Dicho esto, la implementación de una estrategia integral que contemple las relaciones formadas en la experiencia de manera holística como aspectos esenciales para el quehacer arquitectónico nos permite superar concepciones radicales y prácticas arbitrarias basadas en el aislamiento del sujeto y del objeto como una visión fragmentada de la realidad generando una arquitectura deshumanizada, por el contrario una la implementación de una estrategia integral nos permite el acceso a una arquitectura dialógica, intersubjetiva y poética.

Finalmente, dicha estrategia, como pregunta ontológica, como el cuestionamiento de la esencia arquitectónica, pretende evidenciar, considerar y poner en práctica un entendimiento sobre:

1. El habitar como un poetizar.
2. El ser-en-el-mundo puesto en obra como acción creadora.
3. El desocultamiento como aletheia.
4. El modo espacial del poetizar.
5. La obra arquitectónica como obra de arte.
6. La arquitectura como un fenómeno dialógico, como obra hablante.
7. La experiencia poética del espacio.
8. El ser histórico de la obra arquitectónica.
9. El patrimonio como fenómeno atemporal.

3.3.2.1.2. ELEMENTOS, PROCESOS ESQUEMAS TRANSVERSALES Y ESCENARIOS FENOMÉNICOS

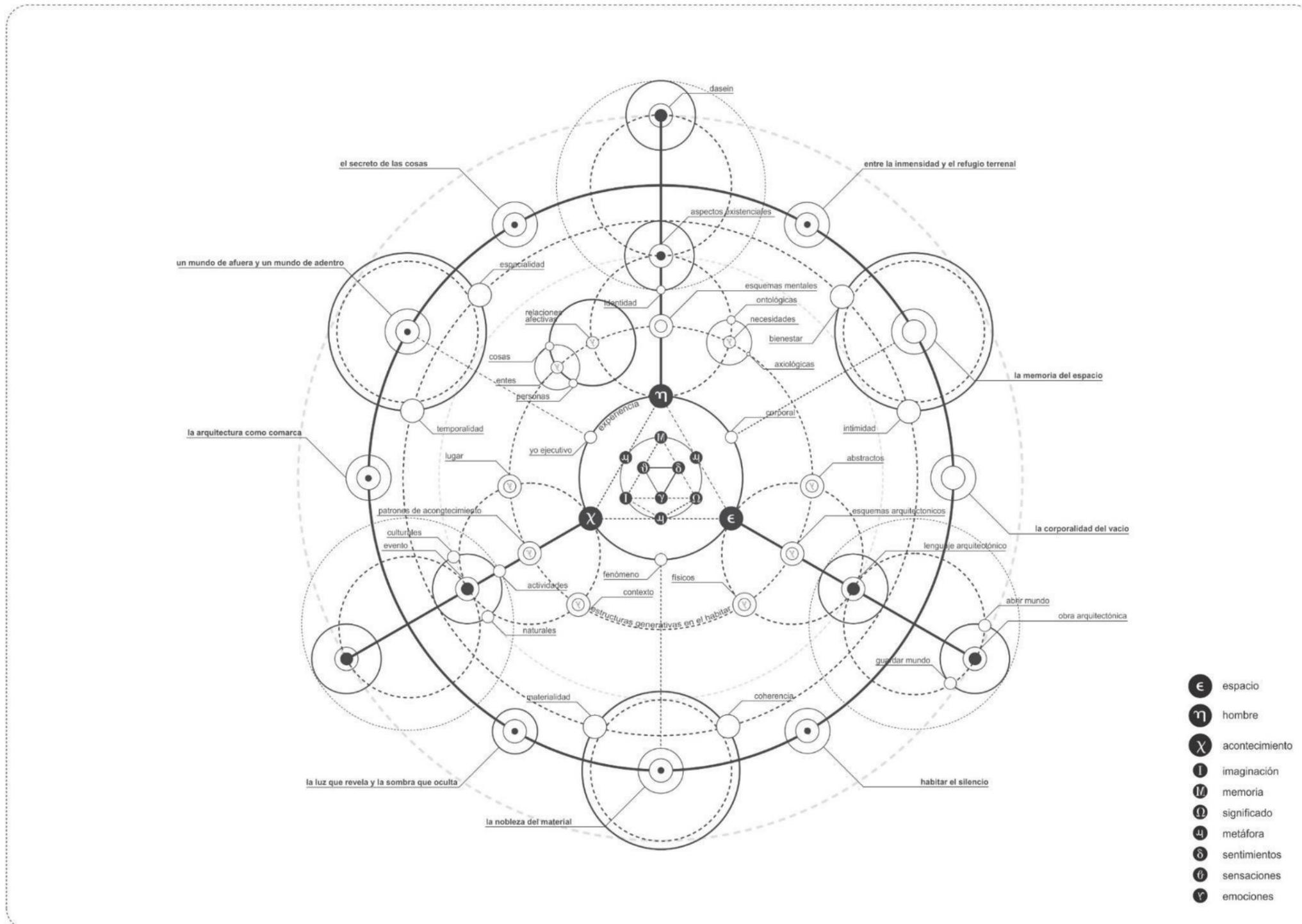
Respecto a la estructura y composición de la estrategia integral, esta comprende cuatro escalas de relación transversal: (1) **elementos de relación**, (2) **procesos sinérgicos** generados en la experiencia, (3) **esquemas ontológicos en el habitar** y (4) **escenarios fenoménicos** como modos espaciales de comercio activo; cada una de estas escalas representan el punto de partida para la formación de un entendimiento y una intención en el quehacer arquitectónico a partir de la experiencia. En cuanto a los **elementos de relación**, se han considerado tres **elementos** identificados transversalmente en toda experiencia, pudiendo sintetizarlos en: **hombre como unidad mente-cuerpo**, **el espacio como lugar** y **el acontecimiento como fenómeno de relación**. Las interacciones de dichos elementos dan origen a los **procesos** de **metáfora**, **significación**, **memoria** e **imaginación**. Llamamos procesos sinérgicos a aquellas facultades cognitivas y corpóreas, conscientes e inconscientes que son inherentes al hombre en todo proceso relacional, a la vez que tienen una participación directa en la percepción, formación y consolidación de imágenes que se orquestan en la experiencia. El valor de estos procesos reside en la incidencia, en la composición y la construcción de la imagen del mundo, así como en la estructuración de los **esquemas mentales**, **patrones de acontecimientos** y **patrones espaciales** como parte de los **esquemas ontológicos en el habitar** que posibilitan un sentido de orden e identidad, es decir, una orientación en el mundo como aquellas relaciones que estructuran el complejo experiencial. Para poder hacer evidente dichas relaciones de complejidad tanto como del fenómeno poético en la arquitectura se proponen **escenarios fenoménicos** como **modos espaciales de comercio activo**, como el resultado de la síntesis de los distintos temas emergentes a lo largo del desarrollo de los distintos capítulos teóricos. Un escenario fenoménico es un organizador, un orientador, un norte que sintetiza los múltiples acontecimientos y eventos espacio-temporales experimentados en la arquitectura.

Cabe resaltar que dichos elementos, procesos, esquemas y escenarios no se manifiestan de forma aislada, ni son una suma secuencial de lo que se experimenta, son procesos sinérgicos que presentan las características de ser instantáneos e inacabados a la vez, ya que forman parte de la realidad que está en constante construcción, forman parte del acto de conocer y reconocer el mundo; donde reconocer es traer a la mente la imagen del mundo por medio de la memoria para reafirmar lo conocido frente a lo desconocido en función del significado.

De este modo, la estrategia integral representa una alternativa para hacer evidente el acontecer del fenómeno poético y los rasgos particulares como partes sustanciales dentro del complejo experiencial que nos ayudan a estructurar el núcleo de la obra arquitectónica, es decir, una mirada atenta de lo que acontece puede ser traducida en intenciones para la puesta en obra de la arquitectura; intenciones espaciales de carácter contextualizado con la capacidad de despertar y evocar la experiencia poética.

Figura 71

Expresión Gráfica Sistema Integral en Función de la Poética



Nota. Elaboración propia.

3.3.2.1.2.1. ELEMENTOS DE RELACIÓN

3.3.2.1.2.1.1. EL ACONTECIMIENTO COMO FENÓMENO DE RELACIÓN

El acontecimiento no puede reducirse solamente a un suceso en el tiempo, a un mero dato histórico. Lo que acontece se manifiesta generando una afectación, generando alteraciones de carácter contingente dentro de la realidad; es un fenómeno de relación, de encuentro, en la que la participación constante y dinámica de fuerzas y otros elementos forman parte consustancial de la manifestación y construcción de los fenómenos.

Es a través de su carácter contingente, en su posibilidad de ser o no ser y la afectación que ejerce, lo que hace al acontecimiento una manifestación de relaciones en las que el hombre puede ser participe; el hombre como agente de comercio tiene la capacidad de comunicarse y entablar diálogo con todos los entes posibles. La comunicación entre el mundo interior y exterior posibilita la generación de relaciones, vínculos que construyen una narrativa donde la participación del otro es indispensable, puesto que, la experiencia de reconocerse en el otro es un medio para la construcción de la identidad a través de la diferencia. La relación con la otredad es una forma de definirse, ya que el hombre es parte íntima de esas relaciones de significación; las cosas se explican a partir de los otros y sus relaciones. De este modo, el acontecimiento consiste en un diálogo como un *ser-en-el-mundo*, como una condición misma del habitar y parte de la existencia misma, en ese sentido, mi relación con el mundo es mi relación con el otro.

La relación del hombre con los otros y los otros con el hombre se puede hallar en su corporalidad, pero también en su dinamismo, el cuerpo en movimiento da lugar a los acontecimientos como aquello que puede ocurrir y no ocurrir en la dimensión espacio-temporal en función de una acción. Partir de esta premisa, sobre la relación

dinámica del cuerpo, permite una aproximación a lo que el acontecimiento le concierne como un fenómeno de relación y a la comprensión del cómo se origina el momento de su efectuación; es decir el momento en el que se da la relación del ser con el devenir. El ser arrojado a la existencia se enfrenta a una serie de sucesos que marcan y afectan el sentido de estar en el mundo, el ser se enfrenta constantemente al mismo devenir. Todo acontecimiento es un *devenir*, un *ir y venir* asociado al encuentro de los cuerpos donde confluyen fuerzas diferentes. Producto del devenir es lo nuevo, como aquello que aparece, que se presenta y afecta. En ese sentido, el impacto que tiene la novedad en el ser se suscribe en el carácter contingente del acontecimiento a la vez que en su diferencia, dado que lo nuevo no necesariamente guarda relación con lo identitario, pero si es fundamental para la conformación del sentido, es por ello que el ser afrontado al devenir es dinámico.

El dinamismo del ser se puede encontrar en la construcción de su sentido, puesto que al no ser definitivo ni absoluto, se actualiza en medio de una realidad que se encuentra en constante cambio, donde las múltiples formas en las que el acontecimiento se pueda manifestar son infinitas. Esta idea permite entender el carácter contingente del acontecimiento, el momento de su efectuación con relación a los cuerpos que se encuentran son infinitas, pero es el encuentro de sus fuerzas lo que ayudará a *definir* que un acontecimiento se desencadene de una manera y no de otra. En el instante de su efectuación el acontecimiento actúa como un entre tiempo; el momento en que se va a direccionar la concatenación (manifestación) de las relaciones de los cuerpos está regido por la fuerza de los mismos.

Con base en lo anterior, el acontecimiento, lo que aparece, en el entretiem po, la relación de los cuerpos y fenómenos, es una posibilidad inmanente para la construcción del sentido, donde la capacidad del cuerpo de afectar y ser afectado influye directamente en su efectuación de carácter contingente, ya que como menciona

Spinoza: “*no sabemos lo que puede un cuerpo*”. Hay que precisar que el acontecimiento posee una condición paradójica en la medida que el sentido se posibilita a través de lo óptico, que comprende los cuerpos más allá de su expresión física, es esta manifestación a través de los entes que el acontecimiento se manifiesta como un estado de las cosas de las cuales se puede otorgar significado y decir algo, pero a su vez presenta una condición de inefabilidad, una condición que excede al lenguaje que en efecto produce una reacción, pero claramente diferenciado de lo que se puede expresar, esta condición diferencial lo caracteriza y lo diferencia a la vez.

3.3.2.1.2.1.2. EI HOMBRE COMO UNIDAD ONTOLÓGICA

El hombre, es de carne y hueso, la afirmación planteada por Unamuno manifiesta la condición del hombre como ser arrojado a la existencia misma como ente *entero*, como unidad. Esta condición se ve reflejada en la cotidianidad que involucra a sus semejantes y a sus experiencias. El hombre debe ser entendido como una unidad, ya que cuerpo y mente se corresponden de manera directa e indivisible en la formación de una realidad tanto interna como externa. En tanto se entienda al hombre a partir de su indivisibilidad, se puede concebir la idea que el hombre es el sujeto de los acontecimientos, como un *yo ejecutivo*.

Con base en lo anterior hay que tener en cuenta al cuerpo en esta comprensión como más que un agente expectante, este posee una espacialidad propia que le permite expresarse con relación al mundo y al tiempo, consciente de su alrededor y de sí mismo. Su corporalidad como una expresión del interior es un medio de acceso a la experiencia misma con el entorno, el que le permite su definición y constitución como una totalidad, con un propósito en el mundo, ya que el hombre tiene que resolverse en la finitud de su existencia; el hombre se construye y para ello se vale de su corporalidad. En ese sentido el hombre como expresión encarnada, de sujeto pensante a sujeto encarnado construye su sentido en la

medida que se cuestiona el motivo por el cual se encuentra en el mundo, es un pasar del *no ser* al *ser*, debido a que tiene una presencia corporal en él. Entender al cuerpo a partir de la *expresión* como una acción de la manifestación del yo, como *expresión encarnada*, le permite al ser humano unir el mundo exterior con el mundo interior, es decir, el acceso a la experiencia y a la significación. La experiencia del propio cuerpo proporciona un carácter corpóreo a la experiencia misma, brinda un entendimiento del espacio para dotarlo de sentido, de este modo el cuerpo da origen al significado, ya que la significación no es un acto que pertenezca enteramente al pensamiento, en su interpretación misma el cuerpo aprende a *conocer la existencia*, es un generador de significación que da origen a las demás.

El entendimiento de la corporalidad como un espacio posibilitador permite *abrir el mundo* a través de acciones que dotan de sentido a la existencia del hombre. El hombre debe entenderse como sujeto encarnado, sujeto existencial y por ende con una participación en los acontecimientos en cuanto a su comercio con el mundo. Esta corporalidad posibilita un encuentro e intercambio sustancial, entre su interior y el mundo, el hombre se halla en el mundo y el mundo se halla en el hombre.

3.3.2.1.2.1.3. EL ESPACIO COMO LUGAR

El **espacio** es más que el escenario donde los eventos y el sujeto se manifiestan, comprende un conjunto de vínculos físicos y emocionales de los que el hombre se vale como medio para que se den todos los fenómenos, y es de acuerdo a su disposición frente a ellos que delimitará la existencia del hombre en función de acciones que realiza en un tiempo y espacio determinado.

El mundo es el espacio que funciona como *horizonte* en el que los objetos se muestran como son y el sujeto ratifica su existencia. Este espacio alberga su propia estructura y procesos evolutivos con el que guardamos estrecha relación. El medio ejerce un dominio

sobre el hombre, este ha sabido superar y modificarlo a su conveniencia, construye y edifica, transforma su entorno, construye su hábitat, el mundo le ofrece resguardo y en ese sentido habita. Pero estas acciones sobre el mundo no tienen solo un carácter funcional, no son acciones mecánicas sin sentido, es esta forma de ser sobre el mundo como dimensión de la existencia humana en el que el espacio es el posibilitador de todo construir. De este modo, el espacio está al servicio del habitar, el espacio no solo se expresa desde términos cuantitativos o cualitativos, sino más bien relacionales, basados en acciones en las que involucramos a los otros y depositamos nuestra significación, memoria e imaginación. No se puede remitir al espacio únicamente a sus características formales; en cuanto se entienda el carácter relacional que posee se podrá entender su carácter existencial. En ese sentido, la noción de lugar puede brindar un acercamiento al entendimiento del espacio existencial.

El lugar, entendiéndose como un lugar natural o cultural, se constituye de cualidades físicas, culturales, históricas y simbólicas que empiezan a definir, dotar de sentido y carácter al espacio. El lugar como centro de origen y retorno tiene la capacidad de posibilitar un mayor despliegue del ser en la medida que se conjuguen todos los aspectos tangibles e intangibles del espacio, la resonancia de estas cualidades permite la manifestación de una experiencia de carácter significativo y a su vez brinda la posibilidad de generar un encuentro entre mi experiencia y la de otros.

La aproximación al espacio existencial a partir de la noción de lugar puede sentar las bases para desarrollo y abordaje del espacio poético, es entender que *el espacio es existencial y la existencia es espacial*, es decir lugares para habitar.

3.3.2.1.2.2. PROCESOS SINÉRGICOS

3.3.2.1.2.2.1. SOBRE LA METÁFORA

La característica particular de la metáfora es ser una actividad creativa propia del hombre que condensa ideas para una comprensión de lo experimentado puesto en evidencia a través del contenido sensible, dicho esto, la metáfora debiera ser entendida más que una figura retórica, en un sentido más que estético. La metáfora trasciende todo enfoque literario cuando se entiende su participación como un proceso creativo, cognitivo y estructurador en la propia experiencia con el mundo. Siendo una herramienta del conocimiento, **la metáfora tiene la capacidad de dotar de sentido a aquellas experiencias de carácter inefable en la realidad**, en ese sentido permite encontrar lo familiar en lo desconocido, posibilitando equilibrar y orientar la existencia en medio de un mundo que se modifica continuamente.

Concebir la metáfora como una herramienta, una estrategia creativa en sí misma, es lo que denomina Paul Ricoeur como la función heurística de la metáfora. En esta condición creativa, en la que se manifiesta la semejanza, una tensión entre la identidad y la diferencia, en el que la abstracción y lo imaginario se ven involucrados al alterar la realidad concreta. Cabe mencionar que, la condición externa de la metáfora no se limita al lenguaje, ya que la metáfora como fenómeno de contenido está relacionado a los procesos mismos de la experiencia al ser una respuesta de comprensión y por ende de interpretación del mundo; se puede extraer el valor de uso de la metáfora al poseer en su estructura dos funciones, una creativa y otra poética.

Es en el valor de uso de la metáfora donde se puede apreciar la relación con la poética como estrategia creativa para describir la experiencia con el mundo, ya que *la metáfora describe lo abstracto bajo los rasgos de lo concreto* a través de la interpretación gracias a que se vale de una polisemia construida, una heterogeneidad de

significados que brindan la posibilidad de apropiación y comercio generando un lenguaje poético a través de la *cópula* del verbo ser. El “*es*” metafórico significa a la vez “*no es*” y “*es cómo*” (Ricouer). He aquí la condición metafórica de la poética y la condición poética de la metáfora. La tarea de la metáfora es hacer ver esta condición poética al relacionar estructuras que van más allá de los aspectos físicos de los objetos y fenómenos.

3.3.2.1.2.2.2. SOBRE LA MEMORIA

El entendimiento de la memoria no sólo radica en la capacidad de almacenar información, la memoria como el fenómeno de recordar involucra mi percepción del tiempo al distinguir un *antes* y *después de*, la memoria es una referencia al pasado aunque la fidelidad de lo evocado sea cuestionable. La memoria es sobre algo, una cosa o acontecimiento, sobre ellos recae la imagen de algo pasado, una realidad anterior, una *presencia de lo ausente* expuesta siempre al olvido, en ese sentido, es propio de los recuerdos representar lo vivido, como lo traído a la memoria siempre desde lo que aconteció; es la representación presente de una cosa ausente, es un *volver a traer* que está sujeto a lo que se percibe y se piensa del mundo vivido. La vinculación al ámbito sensible, emocional está presente en función de lo percibido ya que lo significativo permanece latente en la memoria en la medida que exprese un reconocimiento, una cualidad identitaria. La memoria como un proceso de reconocimiento permite una comprensión del presente en el acto relacional del hombre con el mundo, en este proceso relacional si la metáfora tiene una aproximación directa por lo familiar frente a lo desconocido, la memoria tiene la capacidad de detectar la novedad frente a lo familiar, donde el recuerdo irrumpe e influye en la percepción de la realidad.

La memoria se intensifica frente a lo nuevo como un proceso de retroalimentación de la información asimilada de la experiencia, es decir, que la vivencia misma va y viene a la memoria. En ese transcurso se libera un acto de confrontación entre la vivencia

presente y las vivencias pasadas, es allí que la memoria actúa como un agente de referencia, en el que reconocer es volver a conocer. Es inherente al hombre recurrir a la memoria frente a lo desconocido, ya que posibilita generar un mapa mental provisorio constituido por vivencias significativas que le permitan posicionarse en el mundo, además de brindarle un sentido de orientación y adaptación frente a los acontecimientos.

3.3.2.1.2.2.3. SOBRE LA IMAGINACIÓN

Lo real, lo ficticio, lo posible son cualidades de lo imaginado, son una condición de la imaginación, más que una capacidad cognitiva y, la imaginación es la base de todo proceso relacional, es así que esta noción puede superar todo límite mental al reconocer la implicancia que tiene sobre la existencia, sobre el contacto del hombre con la realidad.

En la cotidianidad, en el día a día, el hombre percibe el mundo real; crea, recibe y asimila imágenes en su relación con el mundo, pero también lo imagina. Es un acto inherente del hombre imaginar, en el contacto con lo real la imaginación se desenvuelve como agente mediador entre lo real y lo posible, entre lo físico y lo mental, permitiendo así construir un sentido propio para enfrentarse al mundo basado en la interacción entre la metáfora y la memoria. Esto supone que la imaginación es la facultad cognitiva con la que el hombre se enfrenta al mundo, pero también posibilita la creación de múltiples realidades tanto físicas como abstractas a medida que la interpretación articula el pensamiento sensorial, es decir, las sensaciones, los pensamientos, los recuerdos y el entendimiento del mundo están mediados por la imaginación.

Hablar del valor de lo imaginario es tener presente lo recordado, lo experimentado e imaginado como un entrelazo, es un proceso de entendimiento contenido entre la subjetividad y la objetividad de la realidad. La realidad no se puede afrontar solo desde la racionalidad. El valor de la imaginación no solo se encuentra en la

facultad mediadora entre lo físico y lo mental, sino también en su capacidad corpórea y empática que influye en la experiencia.

No se puede limitar lo imaginario a la fantasía, la imaginación permite enlazar vivencias pasadas con las del presente, en este proceso el recuerdo se da como un ejercicio compartido con la memoria. La cercanía que tiene la imaginación con la memoria no radica únicamente en un enfoque mental, el carácter corpóreo de su interacción es clave para el entendimiento de este proceso, puesto que, al momento de evocar una imagen no sólo la memoria es participe de ese acto por medio del recuerdo, la imaginación también tiene una participación directa en el acto de evocar, brinda un entendimiento sobre la vivencia misma en función de experiencias pasadas y sugeridas. Esta idea brinda la base para salvar la distancia entre lo real y lo imaginario; las imágenes creadas de lo imaginario son tan válidas como las que se crean de la percepción de nuestro contacto con el mundo exterior, ya que tienen como base la experiencia vivida, lo que permite una orientación de pensamiento respecto al mundo exterior.

Lo vivido, lo imaginado y lo recordado se encuentran en constante interacción, lo imaginado puede conmover tanto como algo percibido. Algo imaginado evoca emociones y sentimientos al igual que algo vivido. El hombre no sólo está contenido en el mundo físico, sino está en un constante diálogo entre la realidad y la imaginación.

3.3.2.1.2.2.4. SOBRE LA SIGNIFICACIÓN

Es propio del hombre otorgar significado a aquello que percibe en su encuentro con el mundo, es un deseo de entender el mundo y explicar las cosas, es un fenómeno de consciencia en el que involucramos la memoria, los sentidos y las emociones, por ende es un proceso dinámico de constante cambio y para ello se vale de su corporalidad. El cuerpo como *expresión encarnada* hace posible la propia experiencia y con ello la construcción del significado, es

decir, la significación sucede en el propio contacto con el mundo, en el encuentro del cuerpo con el mundo. En ese encuentro el hombre está expuesto a un horizonte de información del cual solo capta y dirige su atención por lo que tiene valor para él, se da una selección de información, es decir, el hombre selecciona cual información asimilará y cual excluirá.

Lo significativo posee una carga afectiva, no se puede negar el rol de las emociones a todo a lo que otorgamos valor, en ese sentido, la elección es un factor determinante en la construcción del significado, puesto que elegimos frente a estímulos, a reacciones, a los fenómenos naturales, al cuerpo, al medio, a la voluntad, frente a todo proceso relacional, de este modo, la significación está sujeta a distintos factores.

La significación como un sistema en construcción es una concatenación sucesiva de interpretaciones, toda expresión es interpretada por otra expresión con una afectación directa en el significado; durante este proceso el significado “crece” mediante las interpretaciones a las que se somete en diferentes contextos y circunstancias históricas. De este modo, el significado se extiende a través de respuestas interpretativas (Eco), la significación es una confrontación con la realidad, con los otros.

De esta manera, el significado surge no solo como una consecuencia del propio entendimiento, sino también del valor, del interés hacia cierta información. El valor asociado a la emoción brinda una idea de la corporalidad del significado, puesto que, al estar definido por los sentimientos y las emociones, la capacidad física y mental del hombre se fusionan para la construcción del significado, en el que la memoria, la imaginación y la metáfora hacen notoria su participación para reforzarla, dicho proceso es una voluntad del propio ser.

3.3.2.1.2.3. ESQUEMAS ONTOLÓGICOS

3.3.2.1.2.3.1. SOBRE LOS ESQUEMAS MENTALES

En el deseo por tener una comprensión del mundo, por generar su propia imagen del mundo, el hombre va construyendo y estableciendo en su psique estructuras dinámicas que pueden traducirse en esquemas mentales que le permiten ordenar, asimilar y organizar el conocimiento adquirido de la experiencia vivida para el entendimiento de la realidad.

Un esquema mental es una estructura innata, y a su vez es una construcción dinámica que se va consolidando en función de cómo el hombre se relaciona con el mundo. A medida que experimenta nuevas vivencias, el hombre va incorporando a sus esquemas mentales preexistentes nuevas estructuras que le permiten adaptarse al entorno, así mismo puede ir modificando sus esquemas previos frente a nueva información obtenida de la experiencia vivida para orientarse en el espacio. En ese sentido, un esquema mental, más que una estructura estática cerrada definitiva, es una estructura dinámica que se desarrolla, se construye, se refuerza, se modifica y se actualiza a partir de las relaciones que establece el hombre al interactuar con el entorno, con el espacio, con los otros; un esquema mental no debiera pensarse como un producto terminado de la experiencia, un esquema mental es una estructura internalizada de la vivencia como aquel repositorio que reúne, condensa y simplifica aquello significativo, relevante que deviene de un diálogo entre el mundo interno del hombre y el mundo externo de la vida, reforzando de este modo su sentido de realidad.

Por lo tanto, un esquema mental puede verse como aquella base sobre la cual organizamos nuestra visión del mundo, como una estructura mental organizada cuya constitución se encuentra ligada a las relaciones afectivas que establece el hombre con su medio y con los entes, a las necesidades (tanto axiológicas como

ontológicas) que satisface en su cotidianidad, a los aspectos existenciales que determinan su desenvolvimiento en el entorno.

Entender que un esquema mental es más que una representación abstracta del territorio-entorno-espacio es entender la relevancia del espacio en la formación y condensación de aquellas estructuras internas que constituyen la base de la estructura existencial del hombre; *una persona está tan formada por su entorno, que su estado de armonía depende enteramente de su armonía con el entorno*. De este modo, el interés por el reconocimiento de los esquemas mentales del hombre reside en el entendimiento del como aquellas estructuras internas influyen y condicionan el desenvolvimiento del hombre en el espacio, puesto que los esquemas mentales suelen estar ligados a un lugar y a un acontecimiento en sí.

3.3.2.1.2.3.2. SOBRE LOS PATRONES DE ACONTECIMIENTOS

Cada obra arquitectónica, cada lugar, cada ser vivo, cada sistema posee una estructura, el mundo en sí mismo tiene una estructura. Reconocer que el mundo tiene una estructura es reconocer que está regido por fuerzas internas que cualifican y determinan la estructura del mismo en función de eventos, de sucesos que acontecen en los ritos cotidianos de la vida; el mundo está mediado y estructurado por acontecimientos que se repiten, por patrones de acontecimientos. Bajo esta premisa, los patrones de acontecimientos pueden entenderse como aquellas situaciones que estructuran el mundo de la vida en la medida que ocurren y se manifiestan con una frecuencia recurrente en un determinado contexto, dotando de cierto carácter al lugar en el que acontecen y a su vez afectando el desenvolvimiento del hombre en el mundo, es decir, tanto el lugar como el hombre están *gobernados* por patrones de acontecimientos.

Un patrón de acontecimiento es un fenómeno de relación, una manifestación de múltiples posibilidades y dinámicas que no se

limita al encuentro con el mundo físico concreto, ya que, si bien *estar-en-el-mundo* implica un encuentro con lo otro (el mundo óntico), también implica un encuentro con lo que acontece, implica enfrentarse al *ser en sí mismo* del mundo; *estar-en-el-mundo* conlleva un encuentro corpóreo con lo que se experimenta en el lugar, un encuentro con lo que acontece en dicho lugar, con lo que allí ocurre. Lo que acontece en el lugar no solo se ve manifiesto por actividades humanas tales como expresiones sociales, históricas o culturales, lo que acontece también se ve manifiesto por acontecimientos naturales que definen un contexto en sí como el recorrido del sol, el brote de la vegetación, la posada de las aves en un jardín.

Al mencionar que cada lugar adquiere su carácter de lo que allí ocurre, se puede entender que todo patrón de acontecimiento está ligado a un lugar, y a su vez es posible reconocer que cada lugar posee un rasgo propio, cada lugar es único y singular en medio de la diversidad y complejidad del mundo. Dicho esto, lo que acontece en un determinado lugar nos permite evidenciar la idiosincrasia de cada lugar, cada lugar presenta y adquiere una particularidad propia que hace de su presencia tangible e intangible un espacio peculiar para la vida, una oportunidad para reconocer los matices del habitar. En ese sentido, lo propio de cada lugar denota aquello distintivo que caracteriza a un contexto en sí mismo a partir de aquellos rasgos peculiares que cualifican y distinguen a un lugar en específico; los patrones de acontecimientos varían de acuerdo a cada lugar, a cada contexto, a cada cultura, a cada persona.

De este modo, no solo se debiera conocer y entender un territorio en sí desde su condición física y tangible, reconocer tanto lo que allí acontece como los ritos cotidianos del hombre es relevante para la puesta en obra de la arquitectura, puesto que, los patrones de acontecimientos nos evidencian al ser en su actualidad, al *ser en sí mismo*, ya que están relacionados con los patrones geométricos del espacio y los esquemas mentales del hombre.

Con base en lo anterior, se puede precisar que los patrones de acontecimientos están anclados en el espacio, los patrones de acontecimientos coexisten con los patrones geométricos del espacio.

3.3.2.1.2.3.3. SOBRE LOS PATRONES ESPACIALES

Detrás de cada espacio, de cada forma, material, composición geométrica, detrás de la corporeización de la obra arquitectónica se encuentra un sistema integral *viviente* que es relacional a un lugar y a una cultura en específico, se encuentra una estructura transversal de elementos tangibles e intangibles que otorgan una calidad y cualidad propia a cada obra construida; detrás de cada obra arquitectónica se encuentran patrones espaciales.

Si bien se puede entender por patrón espacial a una determinada configuración geométrica del espacio, es preciso resaltar que dicha configuración espacial no debiera reducirse a una composición formal repetitiva que compone la totalidad de la obra arquitectónica, un patrón espacial es más que un elemento geométrico inerte del espacio que se repite, un patrón espacial es una estructura *viviente* que es relacional y congruente con diversos factores específicos que determinan lo propio de cada obra arquitectónica, un patrón espacial está vinculado con lo que acontece en un determinado lugar. Los patrones espaciales reúnen y congregan aquellos elementos que hacen de la obra arquitectónica una obra singular que se corporeiza a partir del lugar que la acoge; cada obra arquitectónica es única, singular y coherente a su entorno puesto que responde a un contexto determinado, cada obra arquitectónica es contextualizada a su entorno.

Toda obra arquitectónica es un sistema integral *viviente* que no solo está compuesta por elementos tangibles e intangibles del espacio, toda obra arquitectónica también está compuesta por las relaciones que se establecen entre dichos elementos; el cómo se relacionan

dichos elementos nos brindan una noción esencial sobre aquello que distingue y hace particular a cada obra arquitectónica desde su puesta en obra, desde su propio modo espacial. Lo que se comparte, lo que se repite no son los elementos que constituyen la obra en sí, aquello que se comparte y se repite son las relaciones entre dichos elementos que reside en un modo espacial específico-singular, en un lenguaje de patrones compartido y viviente como un sistema integral que ofrece múltiples posibilidades de combinaciones; las múltiples relaciones que se establecen entre dichos elementos definen la corporeización de una obra arquitectónica en sí, todo patrón espacial es una combinación de elementos geométricos del espacio y de las relaciones entre ellos que están ligados a patrones de acontecimientos, tanto como a los esquemas mentales del hombre.

Con base en lo anterior, se puede entender que los patrones espaciales son patrones de relaciones entre elementos geométricos del espacio, patrones de acontecimientos y esquemas mentales. Las relaciones entre los elementos que componen la obra arquitectónica pueden traducirse en su configuración espacial, una configuración singular que posee una cualidad propia, una cualidad viviente que caracteriza y distingue a una obra arquitectónica. Cada patrón espacial que compone la obra arquitectónica está definido y corporeizado a partir de un entendimiento de lo que acontece en un determinado lugar y de cómo se desenvuelve el hombre en su entorno, de sus esquemas mentales. De esta manera, los patrones espaciales adquieren diversas formas, dimensiones, y cualidades sin perder la esencia de dicha relación.

Finalmente, cabe resaltar que un patrón espacial es una estructura que trasciende su condición material y funcional para situarse en el campo sensible de la realidad, un patrón espacial debiera evocar la memoria y estimular la imaginación, despertar las emociones y sentimientos, un patrón espacial debiera *conmover los estratos más profundos de nuestro ser.*

3.3.2.1.2.4. ESCENARIOS FENOMÉNICOS - MODOS ESPACIALES DE COMERCIO ACTIVO

“Más allá de seis ríos y tres cadenas de montañas surge Zora, ciudad que quien la ha visto una vez no puede olvidarla más. Pero no porque deje, como otras ciudades memorables, una imagen fuera de lo común en el recuerdo. Zora tiene la propiedad de permanecer en la memoria punto por punto, en la sucesión de sus calles, y de las casas a lo largo de las calles, y de las puertas y ventanas de las casas, aunque no halla en ellas hermosuras o rarezas particulares. Su secreto es la forma en que la vista se desliza por figuras que se suceden como en una partitura musical donde no se puede cambiar o desplazar ninguna nota. El hombre que sabe de memoria cómo es Zora, en la noche, cuando no puede dormir, imagina que camina por sus calles y recuerda el orden en que se suceden el reloj de cobre, el toldo a rayas del peluquero, la fuente de los nueve surtidores, la torre de vidrio del astrónomo, el puesto del vendedor de sandias, la estatua del ermitaño y el león, el baño turco, el café de la esquina, el atajo que lleva al puerto. Esta ciudad que no se borra de la mente es como un armazón o una retícula en cuyas casillas cada uno puede disponer las cosas que quiere recordar: nombres de varones ilustres, virtudes, números, clasificaciones vegetales y minerales, fechas de batallas, constelaciones, partes del discurso.”

Italo Calvino, 1972

- *Las ciudades invisibles.*

El escenario fenoménico pretende evidenciar las estructuras de complejidad del fenómeno poético en la arquitectura; pero sobre todo denotan una propuesta que trata de evidenciar tensiones al condensar aspectos fenomenológicos ligados a la experiencia en el espacio arquitectónico. En ese sentido, el escenario fenoménico agrupa distintos componentes integrales expresados en relaciones mediadas por procesos sensibles y sensitivos que evocan la memoria, estimulan la imaginación, generan significados y procesos creativos como la metáfora, despertando sentimientos y emociones. Dichos escenarios

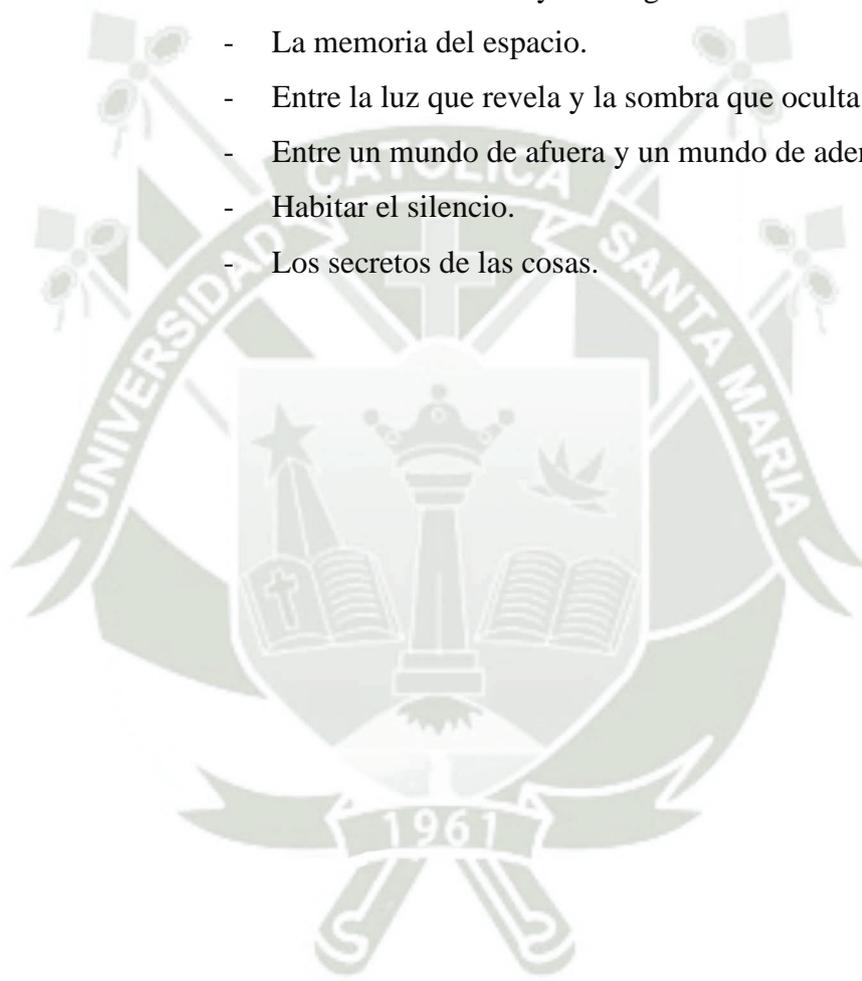
(modos espaciales de comercio activo) no se limitan a evidenciar una función pragmática o cualidades superficiales en el espacio; la narrativa fenoménica nos evidencia los rasgos y estructuras que no solo hacen referencia a la corporalidad y la dimensión física de la arquitectura expresados en sus elementos compositivos; los escenarios fenoménicos nos remiten a las relaciones que integran las estructuras existenciales que contribuyen a la estructuración del ser, es decir, nos remiten a las relaciones entabladas con y desde el espacio haciendo evidente la esencia ontológica y poética de la arquitectura como una realidad sublimada dentro del habitar. De este modo, un análisis reflexivo e integral de las relaciones, procesos, sistemas y estructuras de nuestra experiencia en el espacio, en función de los escenarios fenoménicos como parte de una estrategia fenomenológica, nos conduce a la comprensión del espacio y su implicancia íntima en nuestras vidas. Dicha comprensión nos brinda la oportunidad de generar una **consciencia activa y una intencionalidad para la puesta en obra del espacio habitado en función de un poetizar.**

- Relación de intimidad + Modo espacial arquitectónico = Escenario fenoménico
- Escenario fenoménico » Intencionalidad » Puesta en obra del espacio habitado

Con base en lo anterior, se formulan nueve **escenarios fenoménicos** cuya acotación se resuelve a modo de temas emergentes que surgen de una *de-sedimentación* de la imagen y del espacio poético, puesto que el espacio poético, como aquel *espacio íntimo*, resuena y conmueve los estratos más profundos de nuestro ser al estimular, reactivar, evocar y proyectar imágenes asociadas a la estructura existencial del hombre que surgen en la consciencia, es decir, el escenario fenoménico condensa **relaciones de intimidad** (experiencia de significado profundo que conmueve) en función de la espacialidad arquitectónica. Dichos escenarios evidenciados en escalas de interacción (en función de la poética) proporcionan el horizonte para una comprensión del fenómeno poético en la arquitectura y el patrimonio arquitectónico. El escenario fenoménico hace evidente el fenómeno poético en la arquitectura en función de las imágenes poéticas, del *ser en sí mismo* de la obra

arquitectónica como una experiencia dialógica, a través narrativas gráficas o escritas hechas dentro de cada escenario.

- Escenarios fenoménicos - modos espaciales de comercio activo
 - La arquitectura como comarca.
 - La nobleza del material.
 - La corporalidad del vacío.
 - Entre la inmensidad y el refugio terrenal.
 - La memoria del espacio.
 - Entre la luz que revela y la sombra que oculta.
 - Entre un mundo de afuera y un mundo de adentro.
 - Habitar el silencio.
 - Los secretos de las cosas.



3.3.2.1.2.4.1. LA ARQUITECTURA COMO COMARCA / ENTORNO- LUGAR

“La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo.”

Jorge Luis Borges, 1975

- *La casa de Asterión.*

Al igual que una tortuga o un caracol que se envuelve en su caparazón, que se adentra en su mundo interior para guarecerse de las adversidades del exterior, el hombre encuentra en la arquitectura el lugar para resguardarse y protegerse de las contingencias del devenir. Desde la cueva, pasando por la cabaña primitiva es posible reconocer una noción primigenia, una noción que nos remite a lo más esencial de la arquitectura, a su condición ontológica como aquel ente que preserva el habitar, como aquel lugar que acoge y envuelve al ser, a la existencia misma.

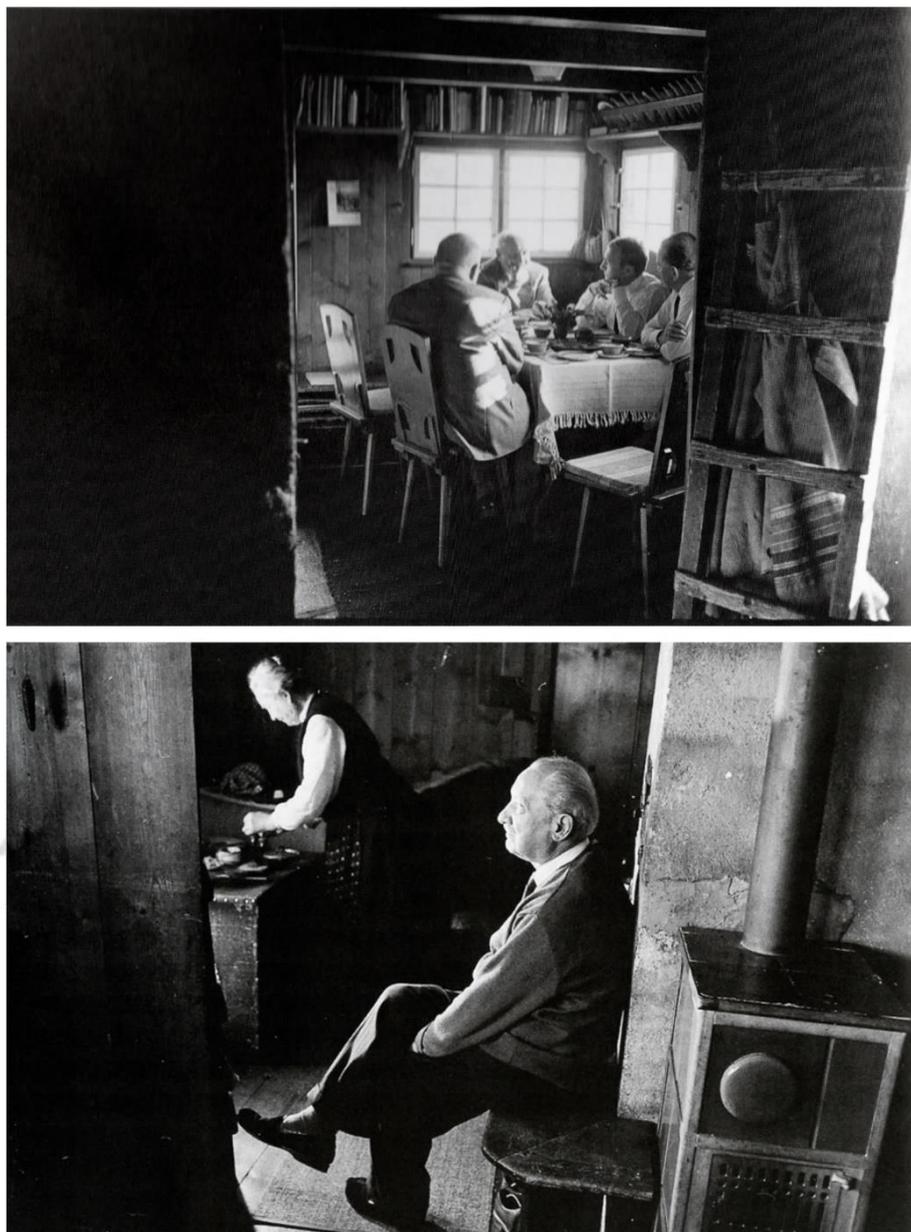
La arquitectura como un ente creado, espacio hecho obra, guarda y apertura el acontecimiento de los lugares para el habitar. A partir de la corporalidad del espacio, desde la seguridad que nos ofrece construimos nuestra visión del mundo; al albergar nuestra condición óptica y ontológica, la arquitectura funge de mediadora entre la intimidad de nuestras experiencias interiores pero al mismo tiempo abre y emplaza el espacio para la expresión del ser y de los entes que lo rodean, en su espacialidad acoge a las cosas en su pertenencia mutua, instaurando una *comarca*, un lugar como acontecimiento de relación a partir del ser en sí mismo, expresándose como un refugio del mundo y un mundo a la vez. La arquitectura no solo cobra una cualidad protectora física, también es dotada de una “humanidad” que le brinda autonomía a través de nuestra experiencia íntima con el espacio, nuestro encuentro con la arquitectura se convierte en acontecimiento, puesto que el

resguardo no solo alberga al soñador sino también alberga la ensoñación. Esta condición promueve los valores de la intimidad, hace del espacio una comarca a la que el hombre vuelve siempre para refugiarse, para cobijarse, para acurrucarse. El volver nuevamente a la obra arquitectónica devela un lazo, un encuentro con el mundo como un intercambio en el que habitar la arquitectura implica hacer mío el espacio como un vínculo afectivo que involucra un deseo interno latente de proyectarse en el espacio, como un *espacio íntimo que conmueve los estratos más profundos de nuestro ser.*

La arquitectura como primer mundo al que se vuelca la existencia, se manifiesta en una sensación de hogar como un rincón al que uno puede retirarse. Un retiro es un alejarse y es a su vez un retorno a la patria, un retorno para cuestionarse y construirse. Un rincón que alberga la ensoñación, la imaginación y los recuerdos, un pequeño rincón como un gran microcosmos, como una morada que reúne lo más propio de nuestra finita existencia, reúne lo nuevo y lo arcaico.

Dicho esto, la arquitectura no debiera pensarse solo como un escenario, como un objeto formal inerte testigo de las múltiples vivencias que va experimentando el hombre desde que es arrojado a la existencia; la arquitectura es coprotagonista y testigo a la vez, cobra vida en la inmensidad de un mundo cada vez más pragmático e instrumental al prevalecer en el tiempo como una entidad no solo funcional, sino también *espiritual*. Cada obra arquitectónica debiera pensarse, concebirse y proyectarse como un universo, un microcosmos que alberga y acoge lo más propio de nuestra existencia, un microcosmos que constituye nuestro ser. Cada obra arquitectónica debiera ser un refugio, un rincón para el bienestar, para el goce, el placer y también para la soledad; para albergar las emociones y los sentimientos, para albergar los recuerdos, los sueños y los pensamientos, para estimular y despertar la imaginación, para evocar la memoria, para el sentir; para interpelar la existencia misma.

Figura 72

La Arquitectura como Ente que Cobija

Nota. A partir de la corporalidad del espacio, desde la seguridad que nos ofrece construimos nuestra visión del mundo; al albergar nuestra condición óptica y ontológica, la arquitectura funge de mediadora entre la intimidad de nuestras experiencias interiores y al mismo tiempo abre y emplaza el espacio para la expresión del ser y de los entes que lo rodean, instaurando una *comarca*, expresándose como un refugio del mundo y un mundo a la vez. *La zona de comedor de la antesala vista desde la cocina (arriba), La zona de la cocina de la antesala. La estufa para la calefacción se encuentra a la derecha del filósofo. Elfride Heidegger prepara la comida al fondo, sobre un arcón bajo que se encuentra junto a la cama (abajo)* [fotografía], por Digne Meller-Marcovicz. Adaptado de, *La Cabaña de Heidegger, Un Espacio para Pensar* (p.30, 34), Adam Sharr, 2015, Editorial Gustavo Gili.

3.3.2.1.2.4.2. LA CORPORALIDAD DEL VACÍO / MASA-VACÍO

“La belleza hace el vacío –lo crea–, tal como si esa faz que todo adquiere cuando está bañado por ella viniera desde una lejana nada y a ella hubiere de volver, dejando la ceniza de su rostro a la condición terrestre, a ese ser que de la belleza participa. Y que le pide siempre un cuerpo, su trasunto, del que por una especie de misericordia le deja a veces el rastro: polvo o ceniza. Y en vez de la nada, un vacío cualitativo, sellado y puro a la vez, sombra de la faz de la belleza cuando parte. Más la belleza que crea ese su vacío, lo hace suyo luego, pues que le pertenece, es su aureola, su espacio sacro donde queda intangible (...) Y en el umbral mismo del vacío que crea la belleza, el ser terrestre, corporal y existente, se rinde; rinde su pretensión de ser por separado a aun la de ser él, él mismo; entrega sus sentidos que se hacen unos con el alma. Un suceso al que se le ha llamado contemplación y olvido de todo cuidado.”

María Zambrano, 1977

- Claros del bosque.

El vacío está asociado comúnmente a connotaciones que hacen referencia a una falta de contenido como una característica que expresa una carencia o ausencia de alguna cualidad. En términos físicos el vacío está asociado a una falta de materia que nos remite a la noción de espacio como una entidad residual que surge de una ausencia volumétrica. Aunque dichas acepciones hagan referencia a una ausencia, puede verse el grado de pertenencia mutua formado con el término en oposición que desempeña un punto de referencia para hacer evidente dicho carácter vacuo. Gracias a la relación de co-pertenencia generada entre los entes como orientadores, podemos acotar el vacío dentro de una espacialidad contenida en

términos topológicos expresadas en relaciones espaciales geométricas dimensionables para brindarle un carácter cuantitativo. Este proceder racional genera una expresión técnica que da origen a determinadas configuraciones materiales con el objetivo de generar una acotación, un emplazamiento, entendido como inclusión o exclusión con respecto a un límite, dando origen a la noción de espacio-objeto, espacio-contenedor y espacio como vacío. Pero el vacío no solo puede entenderse como una entidad residual que surge de una ausencia, sea esta material o de alguna cualidad, tampoco se reduce a la acotación volumétrica que encierra al espacio, no solo expresa un carácter cuantitativo-cualitativo, sino más bien, expresa el modo en el que el espacio es. El vacío es, el vacío está, el vacío es la posibilidad de la corporeización y del acontecimiento; puesto que una ausencia siempre es posibilidad para la presencia. Desde la ausencia no solo nos presenta la condición física de las cosas, entre ellas la arquitectura, el espacio que se presenta como vacío entre los volúmenes es el espacio corporeizado, nos presenta el vacío como el espacio puesto en obra a partir de su relación de co-pertenencia con la masa, con la materia. La masa hace evidente al vacío y el vacío hace evidente a la masa, la masa contiene al vacío y el vacío contiene a la masa, en su alteridad se genera una relación de pertenencia mutua que se genera entre lo sólido y lo vacío. Esta relación puesta en obra apertura la presencia de los entes, los pone en relación, los articula a partir de lo que son. Aperturar es abrir mundo, un mundo no solo físico sino también de carácter ontológico que emplaza un lugar, espacio que funda el lugar para la vida, un espacio para el habitar.

Entre la presencia del volumen y la ausencia de la masa, necesaria para *resaltar la presencia de lo invisible*, la arquitectura se inclina a una dimensión espiritual al trascender su condición física y geométrica para presentarse como aquel espacio intangible que apela a una noción existencial. El vacío, lo invisible, nos presenta

una puerta a un mundo polisémico tan amplio como la imaginación nos lo permita; es la posibilidad de hacer de la realidad un mundo sublimado.

Puede verse como el vacío pone en evidencia la espacialidad de la obra arquitectónica en la vacuidad y la corporalidad del espacio. El espacio puesto en obra es material y es inmaterial a la vez, es tangible e intangible, en su relación de pertenencia mutua han de reunir a los distintos actores para el acontecimiento. Masa y vacío constituyen el microcosmos que condensa cada estrato de la existencia, ambas son dadoras del espacio como acontecimiento, es decir, nos proporcionan los medios para el espaciar como la constatación de un habitar.

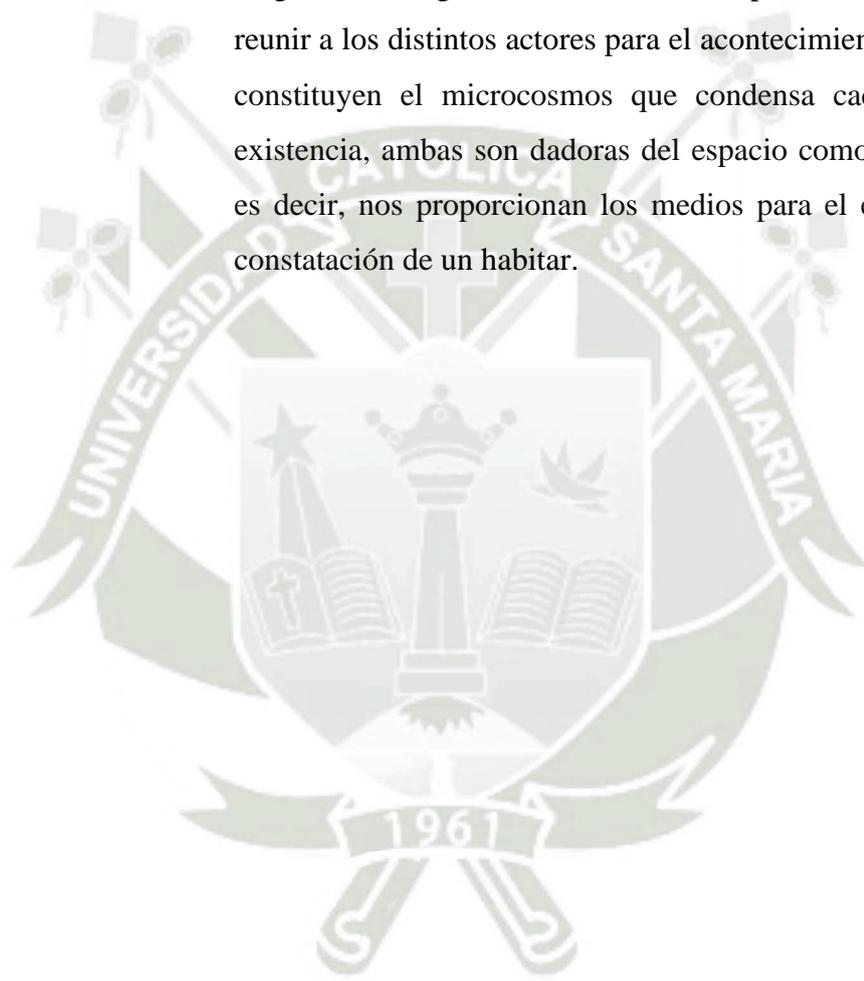


Figura 73

La Corporalidad del Vacío



Nota. El vacío es, el vacío está, el vacío es la posibilidad de la corporeización y del acontecimiento; puesto que una ausencia siempre es posibilidad para la presencia. La masa hace evidente al vacío y el vacío hace evidente a la masa, la masa contiene al vacío y el vacío contiene a la masa, en su alteridad se genera una relación de pertenencia mutua entre lo sólido y lo vacuo. Elaboración Propia.

3.3.2.1.2.4.3. LA NOBLEZA DEL MATERIAL / MATERIA-FORMA

“(…) el poeta comprende que una concha cincelada por un hombre sería lograda desde fuera, en una especie de actos enumerables que llevan el signo de una belleza retocada, mientras que “el molusco emana su concha”, “deja rezumar” la materia con la que va a construir, “destila a su medida su maravillosa cubierta”. Y desde la primera vez que rezuma, la casa queda entera.”

Gaston Bachelard,

1975

- *La poética del espacio.*

“La forma sigue al deseo como la constatación de un sueño o una creencia.”

Louis Kahn

- *Arquitectura: El silencio y la luz.*

La arquitectura es traída a la existencia al ser corporeizada, en su modo espacial da paso y pone en marcha el habitar. La arquitectura se constituye como un ente a través de su realidad tangible, al presentarse como obra corporeizada nos ofrece la apropiación de la realidad física a través de su espacialidad. Pensar en el modo espacial de la arquitectura es pensar inevitablemente en la forma y la materia, la expresión de la obra arquitectónica no sería posible sin la materia y su forma, ambos rasgos íntimamente relacionados nos proporcionan el cuerpo de la arquitectura.

La corporalidad arquitectónica puede ser entendida como la cristalización geométrica del espacio a través de la cuantificación

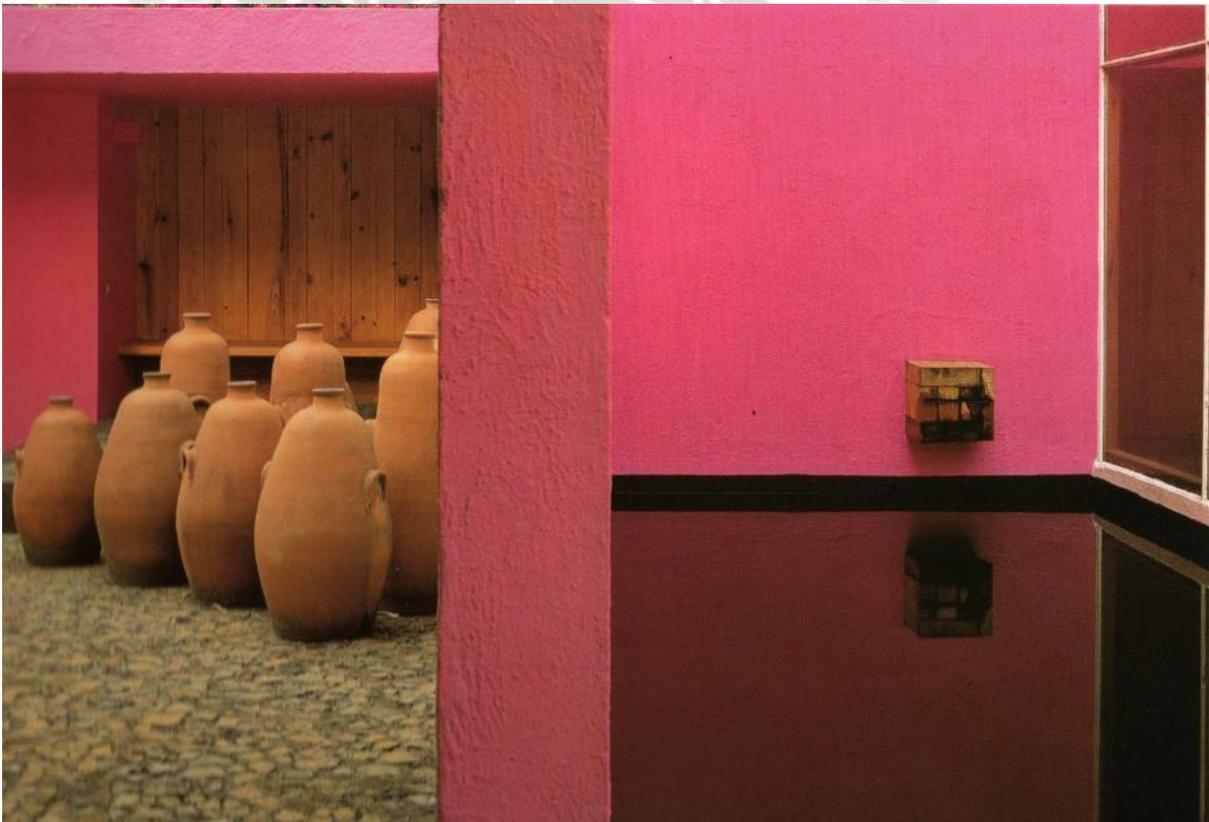
y cualificación de la forma y de la materia, no obstante, la voluntad por descubrir y develar el sentido de la corporeización de la obra arquitectónica como un dar cuerpo, tomar forma, a partir de la correspondencia mutua entre el pensar, el hacer y el sentir nos encamina a pasar de una intención geométrica objetiva a una corporalidad habitada para mostrar la humildad y la sinceridad de cada elemento que constituye el cuerpo de la arquitectura. Sumergirnos en una determinación ontológica nos proporciona la puerta a un mundo de ensoñación que confiere de nobleza a la materia y a la forma.

Se ha mencionado previamente que cada obra arquitectónica es mediadora de un mundo, y como tal, cada mundo es único y particular. Un mundo no es homogéneo, es complejo y lleno de matices, interacciones y vitalidad. Al dotar de vida a la obra arquitectónica, de cierto animismo, dotamos de valor a cada elemento que la compone pudiendo entender que cada forma y cada material tienen un propósito. La corporeización del espacio, la forma y la materia devienen como la constatación de aquel espacio al que el hombre suele resguardarse, de aquel material que resuena con el recuerdo o la imaginación del hombre, del sol poniente en una tarde de verano, de su orientación, de la vegetación que crece alrededor, de los vientos que van y vienen o de la posada de la aves para el canto matutino del despertar, es decir, forma y materia puestas en marcha a través de la corporalidad del espacio son la materialización de una idea, de un conocimiento minucioso, atento y sensible de los recuerdos, sueños y necesidades del hombre, de su entorno y de lo que allí acontece; un modo espacial expresado en una forma precisa y un material pertinente pone en evidencia la correspondencia mutua entre espacio, hombre y acontecimiento. Hacer tangible cada forma, implica el uso y conocimiento de un material, un material es una posibilidad más para la creación de mundos que evocan recuerdos, para la ensoñación. Las múltiples bondades que un material nos puede

ofrecer al momento de ponerlo en obra nos revelan su condición tangible y onírica con la que este desea hacerse presente. Dicho esto, la arquitectura es más que una construcción de formas geométricas, la arquitectura es verbo y presencia, acción y cuerpo, su corporalidad está apoyada en la forma y la materia; haciendo patente su modo espacial.

Figura 74

Los Modos del Material/Razón y Emoción Material



Nota. Las distintas formas, colores, texturas y materiales conjugados no solo nos proporcionan una experiencia háptica, son germen y acceso al mundo de la imaginación y la memoria, apoyadas en su nobleza forma y materia nos muestran su esencia. *Casa Gálvez, vista del patio de acceso* [Fotografía]. Adaptado de, *Luis Barragán* (p.159), por AA.VV, 2001, Editorial RM.

3.3.2.1.2.4.4. ENTRE LA INMENSIDAD Y EL REFUGIO TERRENAL / ESCALA-PROPORCION

“Cuantos teoremas de topología habría que dilucidar para determinar toda la labor del espacio en nosotros. La imagen no quiere dejarse medir. Por mucho que hable de espacio cambia de tamaño. El menor valor la extiende, la eleva, la multiplica y el soñador se convierte en el ser de su imagen. Absorbe todo el espacio de su imagen. O bien se reduce en la miniatura de sus imágenes. Y es en cada imagen donde se debería determinar, como dicen los metafísicos, nuestro estar-allí a riesgo de no encontrar a veces en nosotros más que una miniatura de ser.”

Gaston Bachelard, 1975

- *La poética del espacio.*

Frente a la inmensidad del cosmos, frente a la infinitud del tiempo se asoma una presencia corporeizada que nos envuelve en una combinación de vida y geometría; frente a la magnitud de la existencia se asoma la arquitectura para hacernos presente nuestra posición en el mundo como seres mortales, se nos presenta para orientarnos en nuestro paso terrenal por el mundo.

En el intento por dar respuesta a nuestra condición finita, en el intento por comprender y aprehender el *mundo*, para mediar las fuerzas divinas y mortales, en la experiencia de la monumentalidad como de la escala más terrenal, el hombre ha dotado a las distintas dimensiones espaciales valores tangibles expresados en relaciones, proporciones geométricas a través de principios matemáticos como una de las múltiples formas de acotar y aprehender el espacio tanto

como dotar de racionalidad y orden al mundo. En dicho proceso el hombre ha usado su corporalidad como principal punto de referencia, como medio orientador, de este modo forma y materia nos invitan a ser parte de la experiencia de la escala y sus valores condensados. El diálogo de lo monumental a lo terrenal, a una escala humana, es constante en nuestra experiencia del espacio, pasamos de una a otra muy fácilmente, esta variación no se limita a un rasgo cualitativo del espacio a nivel geométrico, puesto que mi percepción del espacio, mi experiencia, se sitúa más allá de las causalidades geométricas.

Entre la mediación y la congregación de mundos, tanto de la monumentalidad como de la domesticidad, la espacialidad puesta en obra despierta y estimula nuestra capacidad sensible como una acogida en el que dejo entrar y habitar en mi interior lo otro, la tensión entre lo grande y lo pequeño seduce nuestra imaginación hasta el punto de otorgar valores a la dimensionalidad. Expandimos y contraemos mundos a través de lo imaginado y de lo evocado, como un punto sensible de lo expresado geométricamente, en las escalas adecuadas el hombre empieza a conocer su realidad, el hombre se ha vuelto la medida para entender su contexto, nuestra relación corporal, nuestra experiencia, construye nuestro sentido de identidad con y desde el espacio, generando una *topofilia*.

La escala no solo nos comunica una cualidad del espacio como objeto dimensionable, una intención reflexiva de los valores de la escala pone en evidencia la relación íntima con el espacio que esta ejerce, permitiéndonos entender lo grande y lo pequeño como mundos que se extienden o comprimen en una inmensidad o un refugio terrenal a partir del espacio y la ensoñación.

La monumentalidad, aunque esta esté asociada a un carácter cuantitativo por su condición física que precisa de una técnica y tecnología para alcanzar un tamaño que refleje una escala monumental, no radica enteramente en su condición física, la

coherencia de la composición formal tanto como la racionalidad expresada por esta, es superada por una intencionalidad que exprese lo monumental como una inmensidad íntima. Louis Kahn define la monumentalidad como la cualidad espiritual, una cualidad propia de una obra que transmite el sentimiento de eternidad. Dicha cualidad apoyada en la obra permite que un mundo se condense y expanda en las relaciones espaciales de lo grande y lo humano, haciendo de la monumentalidad una expresión de la inmensidad, de los vastos mundos que apertura y guarda la obra arquitectónica como lugares para el habitar, lugares que guardan nuestra relación sensible y sensitiva, lugares que guardan nuestra relación de intimidad con el espacio de la inmensidad.

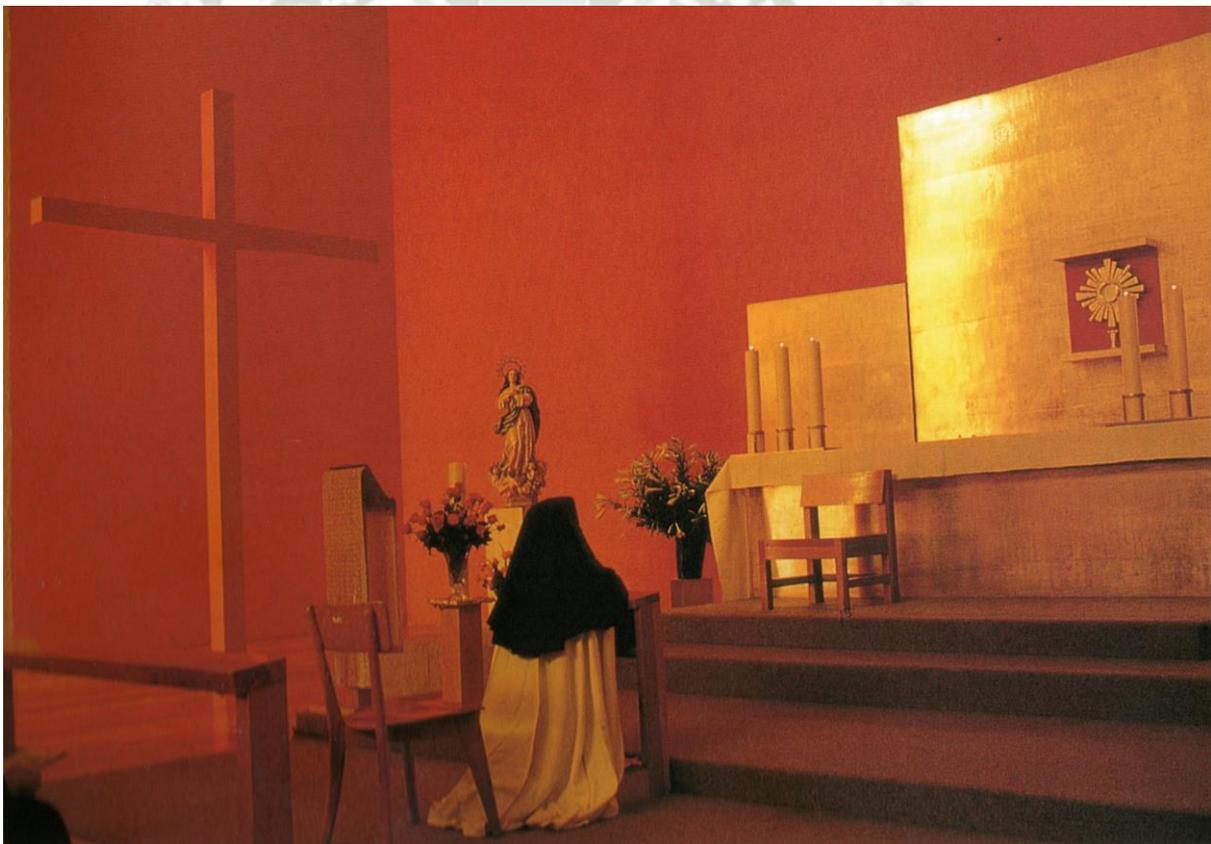
Mientras una escala monumental nos aproxima a una inmensidad, una escala humana nos remite a refugios terrenales, mientras una expande la otra condensa mundos, pero ambas nos sitúan en una ensoñación, ambas alimentan la ensoñación de mundos ocultos presentes en el diálogo de transición de una escala a otra. Apoyados en la forma, la materia y el tamaño, las fronteras se disuelven, permitiendo que uno reverbere en el otro.

En tanto la obra arquitectónica es corporeizada en escalas cada vez más digeribles para nuestro entendimiento del mundo, va desvelando desde su más pequeño rincón, aquella cualidad espiritual que despierta nuestra imaginación y evoca nuestra memoria, pero también una cualidad que interpela nuestro ser, que nos conmueve, que resuena y despierta nuestros recuerdos más profundos, una cualidad propia que le es inherente a la misma naturaleza, una cualidad propia presente en obras trascendentes y significativas que se ve manifiesta en una consonancia y resonancia mutua: una relación proporcional entre las partes y el todo; un equilibrio que otorgan vida y esencia, presencia y sentido a la obra arquitectónica.

Una composición equilibrada de cada forma, de cada material como una relación proporcional entre cada abertura, entre cada volumen, nos traslada a un mundo lleno de sensaciones en el que uno pareciera fundirse con la obra arquitectónica al unísono de la masa y la materia, del lleno y del vacío, un mundo donde uno resuena con lo otro y con uno mismo, un mundo donde cada parte pareciera cantar a coro.

Figura 75

Entre lo Commensurable y lo Incommensurable



Nota. La serenidad es la función espiritual de la arquitectura. *Convento de las Capuchinas Sacramentarias, vista general de la capilla* [Fotografía]. Adaptado de, *Luis Barragán* (p.145), por AA.VV, 2001, Editorial RM.

Figura 76

La Inmensidad Íntima



Nota. Capilla Notre Dame du Haut, Le Corbusier, 1955 [Fotografía] por Mili Sanchez Azcona. Adaptado de, Archdaily (www.archdaily.pe/pe/988761/en-busqueda-de-lo-inefable-una-mirada-hacia-la-capilla-de-notre-dame-du-haut-en-ronchamp/631b81e9f55c6621b9be39df-en-busqueda-de-lo-inefable-una-mirada-hacia-la-capilla-de-notre-dame-du-haut-en-ronchamp-foto)

3.3.2.1.2.4.5. LA MEMORIA DEL ESPACIO / TEMPORALIDAD- ESPACIALIDAD

“La ciudad soñada lo contenía joven; a Isidora llega a edad avanzada. En la plaza hay una pequeña pared desde donde los viejos miran pasar la juventud: el hombre está sentado en fila con ellos. Los deseos son ya recuerdos.”

Italo Calvino, 1972

- *Las ciudades invisibles.*

“(…) El mar

destruye o da la memoria,

y también el amor clava

una tenaz mirada. Sin embargo,

lo que dura es obra de poetas.”

Friedrich Hölderlin

- *Andenken.*

Tiempo y espacio, dos modos a los que se ve enfrentada la arquitectura desde su puesta en obra. En nuestra experiencia de la arquitectura es vital una consciencia del tiempo sujeta a una espacialidad, el transcurrir de esta y su afectación en el mundo físico es parte de nuestra realidad como una relación indisoluble. Al mencionar la espacialidad de la arquitectura es inevitable pensar en la temporalidad de esta como una afectación física expresada en

el desgaste y como parte de un proceso de deterioro infringido por agentes externos que se suman y sedimentan con los distintos acontecimientos que forman parte de la historia de cualquier hecho arquitectónico, pero es preciso mencionar que la arquitectura no solo hace posible en el desgaste y deterioro de su materialidad y corporalidad la distinción de una época. Al enfrentarse al devenir, la arquitectura lleva consigo huellas y vivencias, estratos de historia que se ven reflejadas en su corporalidad, en sus alteraciones morfológicas y en el desgaste del material, en ellos reposan mundos por ser descubiertos nuevamente, en sus restos se encuentra el germen para despertar en nuestro interior remanentes mentales y experiencias que creíamos dormidas, nos transporta a una dimensión en la que se desdibujan todos los límites de la funcionalidad y la formalidad para situarnos en la memoria y la imaginación.

Puede verse como la arquitectura acentúa nuestra experiencia temporal apoyada en la materialidad y la espacialidad permitiéndonos entender el paso del tiempo, al ser partícipes de la vida histórica de la obra, su corporalidad, espacialidad y materialidad se funden en la experiencia como *un diálogo íntimo que nos emancipa del presente, nos permite experimentar el lento y curativo paso del tiempo*. La experiencia de intimidad logra poner en la espacialidad la dimensión temporal como la apertura del mundo imaginario evocado por la memoria, modificando nuestra percepción del tiempo; las imágenes de ensoñación nos ayudan a ralentizar la experiencia y hacer del material un valor inmaterial. En ellas salen a relucir nuestros más profundos recuerdos y sueños, estimulan todos nuestros sentidos imprimiéndose en nuestro interior como una experiencia capaz de calar en nuestra existencia.

Una obra arquitectónica nos ayuda a dar forma al tiempo. Una obra arquitectónica en su espacialidad guarda el rasgo esencial para hacer de su corporalidad, un rasgo atemporal; la atemporalidad

pone en manifiesto valores y virtudes que fortalecen y refuerzan nuestro sentido de identidad, de pertenencia y de arraigo que se adhieren a la *continuidad de la cultura y la vida*.

Figura 77

La Memoria del Espacio



Nota. [Fotografía]. Elaboración Propia.

3.3.2.1.2.4.6. HABITAR EL SILENCIO / SONIDO - SILENCIO

“Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer.”

Juan Rulfo, 1955

- Pedro Páramo.

“Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegara el día en que estos sonidos se apaguen.”

Juan Rulfo, 1955

- Pedro Páramo.

Hay sonido y hay silencio, hay ruido y hay calma, hay presencia y hay ausencia, hay vida.

Dentro de las múltiples formas de percibir el mundo, la relación que guardamos con los sonidos ocupa un estrato fundamental en la comprensión de la continuidad espacio-temporal como vital. Si bien podemos tener un acceso inmediato al mundo a través de la percepción visual, la percepción auditiva invoca los estratos más profundos de nuestra consciencia, fortaleciendo nuestro sentido de orientación, adaptación e identificación. La audición nos

proporciona una perspectiva que estructura nuestro sentido de orientación; al identificar las distintas ondas sonoras, tanto como su origen, construimos un mundo sonoro al que otorgamos significado, desde nuestro sentido de supervivencia frente a sonidos que representan amenazas, hasta suaves notas que la música nos ofrece *para recorrer libremente las rutas emocionales*. Es por nuestra capacidad auditiva que podemos reconocer la vida del espacio, podemos reconocer su geometría y escala por los sonidos que resuenan y vibran en su configuración espacial, por el silencio que agudiza la quietud y la calma, despertando en nosotros múltiples sensaciones, sentimientos y emociones; nuestra capacidad auditiva representa una parte fundamental para el entendimiento y conocimiento del mundo. Dicho esto, la experiencia auditiva no se limita a la percepción de ondas sonoras, la experiencia auditiva ha de llevarnos a un mundo más allá de la estimulación sensorial para situarnos en las imágenes de la ensoñación consciente e íntima como una reverberación emocional, una expansión del mundo interior, un territorio para la imaginación, para nuevos horizontes.

Con relación al sonido en el espacio, este ocupa en la consciencia una intimidad que despierta nuestro sentido de vitalidad a partir de imágenes sonoras asociadas a esta, representando una afectación corporal y un estado sublimado entre el sonido, el espacio y el yo. El espacio habla y el espacio calla. ¿Cómo reconocer el silencio del espacio desde su propio sonido? El silencio del espacio resalta su sonoridad y la sonoridad del espacio enaltece su corporalidad, debiéramos escuchar el silencio tanto como escuchamos el ruido, sin embargo, atravesar el ruido para conocer el silencio, el sosiego, la calma, la plenitud y la quietud del espacio es probablemente un desafío significativo en medio de un mundo cada vez más caótico.

Lo que calla el espacio, lo habla el material, lo habla su forma, lo habla su estructura; puedo reconocer el agua que cae del tejado en una noche lluviosa al entrar en contacto con el piso de ladrillo,

puedo reconocer un material, puedo reconocer su textura, puedo reconocer la dimensión del espacio, puedo reconocer distancias, puedo captar las voces que surgen del coro en una misa dominical en la bóveda de medio arco que cubre, puedo reconocer los pasos al andar en el encuentro de mi zapato con la tabladilla de madera. La crujía que emerge al recorrer las vetas de la madera vieja del piso me revela el estado del material, me comunica la vida y el estado del espacio. En la sonoridad del espacio podemos reconocer la pluralidad de eventos, por el silencio del espacio se hace presente la *benevolencia del universo*.

El espacio habla a todos mis sentidos, llama a todos mis recuerdos, pensamientos y deseos. El espacio calla, en medio del ruido, en medio del sonido del espacio, aflora el murmullo del silencio como una luz viva que enarbola nuestra tranquilidad y soledad. El sonido y el silencio del espacio tocan nuestras fibras más recónditas de nuestro cuerpo para hacernos conscientes del movimiento y la quietud, del ruido y el sosiego de nuestra vida y del mundo; el habla y el silencio tocan, interpelan y remueven nuestro mundo interno. La espacialidad generada por el sonido o la ausencia de este no solo nos sitúa en imágenes formales, el sonido no solo otorga dimensionalidad, no solo esculpe el espacio en nuestra mente, sino que despierta valores asociados a la memoria, imaginación y significado, otorgándonos grados de intimidad; la experiencia auditiva ha de despertar el espacio íntimo y onírico.

Cuando el sonido desaparece el espacio habla resaltando las vibraciones por contraste apoyados en la materialidad para amplificar los sonidos o disminuirlas. El silencio es el cultor de las imágenes espaciales a través de su ausencia, sabemos que la ausencia total de sonido es imposible, pero su ralentización nos hace evidente el mundo de lo onírico transportándonos a momentos sublimes, presentándonos mundos espaciales y temporales. El silencio nos transporta al pasado como a la intimidad, a una temporalidad evocativa en la que nos perdemos y nos sumergimos,

el silencio resulta ser el lugar del cual podemos extraer una verdad del mundo como de nosotros mismos.

Figura 78

Habitando el Silencio



Nota. Convento di Sainte-Marie de La Tourette, Le Corbusier, Francia, 1956-1959 [Fotografía]. Tomado de, Domus, (www.facebook.com/Domus/photos/a.385546111119.172921.377437046119/10152365194421120/).

3.3.2.1.2.4.7. ENTRE LA LUZ QUE REVELA Y LA SOMBRA QUE OCULTA/ LUZ-SOMBRA Y PENUMBRA

“Architectura sine luce nulla architectura est.”

Alberto Campo Baeza, 2006

- *La idea construida.*

“Une lampe allumée derriere la fenetre

Veille au catur secret de la nuit”

*[Una lámpara encendida tras la ventana / vela en el corazón secreto de
la noche.]*

Christiane Barucoa,

- *Antee, Cahiers de Rochefort*

Luz y sombra ocupan en nuestra experiencia del espacio un lugar indispensable, dichos valores habitan el espacio como otros entes, y en su relación indisoluble hacen posible la presencia de las cosas, las dota de una presencia a nuestra vista y corporalidad; sin embargo ¿es la luz una entidad que solo alumbrada y da presencia a las cosas? ¿es la oscuridad una entidad que esconde al ente, que dificulta la visibilidad del entorno? y es que la luz no es luz sin sombra, la sombra no es sombra sin luz, y, sobre todo, *Architectura sine luce nulla architectura est.*

La luz como contra parte de la sombra no solo nos permite percibir la materia, las formas y colores. La luz revela, y revelar no alude únicamente al hecho de mostrar o traer a la vista un ente en particular, no solo nos remite a una realidad física-cuantitativa expresada en cualidades que nos presentan el mundo físico, luz y sombra otorgan lugar y presencia. La luz otorga al vacío como a las cosas una nobleza en su sencillez más profunda, mostrándonos sus secretos; la luz revela al hombre la verdad misma, la verdad en tanto desocultamiento como *aletheia*, la luz revela al hombre la obra arquitectónica, revela el mundo de la obra, revela el espacio y da paso al encuentro de mundos, el mundo de la obra y el mundo del hombre. La luz en su condición efímera se puede encontrar un valor eterno.

Las virtudes, el valor y los atributos de la luz son evidenciados a partir de la presencia de la oscuridad, la interacción entre ambas nos apertura la penumbra como un diálogo. Para hacer evidente dicho diálogo situémonos en un espacio gobernado por la sombra, al estar inmersos en aquel espacio podemos presenciar como un haz de luz, que se asoma por alguna abertura, puede estimular la imaginación y evocar la memoria. En su presencia imponente la luz hace visible en la oscuridad la inefabilidad de un mundo oculto en el espacio. La interacción ambigua de estas dos entidades nos persuaden a la ensoñación con más intensidad hasta hacernos dudar de la realidad; pudiendo entender a la penumbra como una tensión, un diálogo, como un universo ambiguo donde todo se confunde, como un mundo enigmático que nos seduce a tal punto de despertar en nosotros diversas emociones y sensaciones que nos hacen sentir vivos. Dicho esto, la luz no solo nos revela las cosas, saca de las sombras profundos pensamientos y guardamos otros en la oscuridad, nos sumerge en la intimidad, nos revela una condición de nuestro ser al poseer claroscurios en nuestro interior. Es entonces cuando la luz y sombra adquieren vida, una vida singular que nos

lleva a un mundo onírico que apertura un lugar para los sueños y los recuerdos, un lugar para el habitar.

La luz rompe los esquemas geométricos del espacio. La luz es un componente esencial de la arquitectura y es a su vez un material fundamental. Saber construir, manejar, concebir, proyectar la luz con la precisión justa y necesaria, se muestra hoy como un desafío, como un reto al momento de abordar una obra arquitectónica, y es que no solo se construye una estética alrededor de la tensión de la luz y la ausencia de esta, el claro oscuro posee valores impresos en nuestra condición humana que son reveladas por la interacción de esta con nosotros; *el claro oscuro, luz y sombra pueden hablarnos a los ojos y al espíritu.*

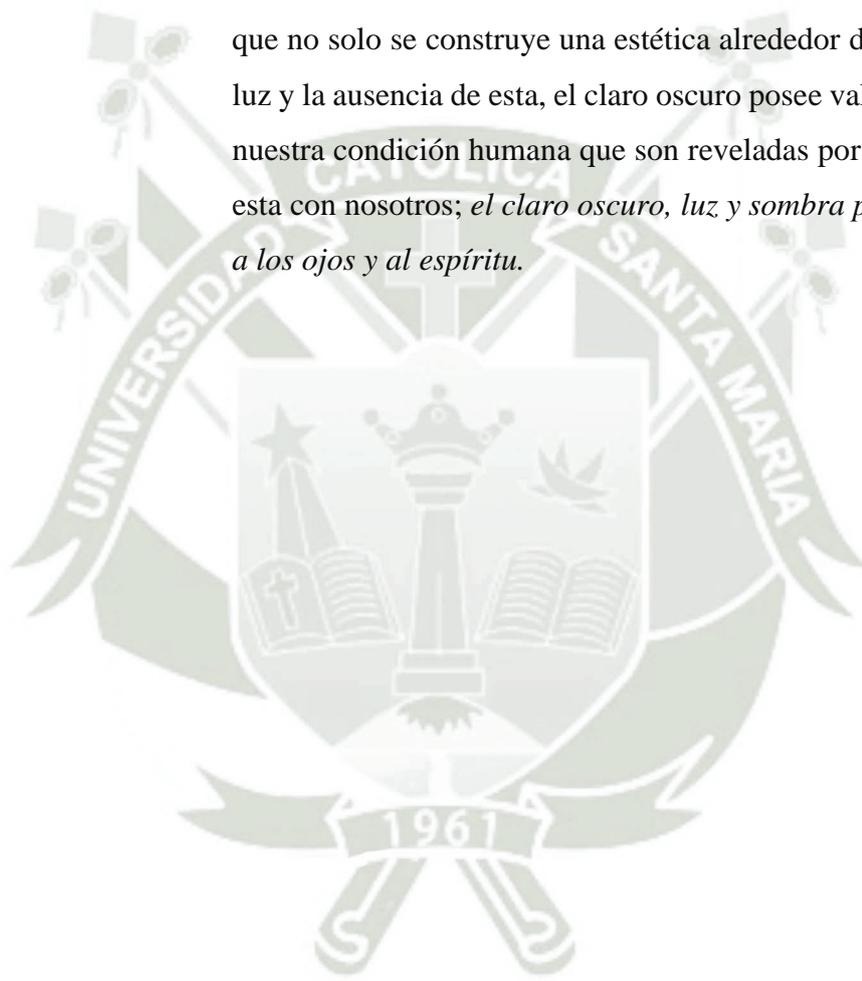


Figura 79

Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta



Nota. “...el claro oscuro, luz y sombra pueden hablarnos a los ojos y al espíritu.”. Piscina das Marés, diseñado por Álvaro Siza, 1966 [fotografía], adaptado de, sitio web Noticias de Arquitectura (<https://noticias.arq.com.mx/Detalles/24425.html>).

3.3.2.1.2.4.8. ENTRE UN MUNDO DE AFUERA Y UN MUNDO DE ADENTRO / INTERIOR-EXTERIOR Y EL INTERMEDIO

“(...) algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido.”

Jorge Luis Borges, 1975

- La casa de Asterión.

Lo exterior e interior nos remite a una relación que ha ejercido un sentido ordenador en la generación de límites y grados de cerramientos tanto como una orientación espacial expresados en la concepción de ubicación y lugar, una definición del donde estar, allí o aquí; cuantificable y cualificable a nivel geométrico. La relación adentro y afuera puede pensarse como una relación de opuestos como la exclusión de uno de ellos en tanto se piensa uno, dando lugar a múltiples relaciones de oposición que se materializan en fronteras, barreras y muros, es decir, la generación de un pensamiento de opuestos genera límites concretos con una espacialidad propia. Aunque la relación entre lo exterior e interior pueda pensarse desde una relación de opuestos, en función de límites concretos atravesados por una concepción geométrica excluyente, la tensión del afuera y el adentro generan una espacialidad más allá de una relación de exclusión, puesto que los límites pensados a profundidad son más difusos que definidos. Dicha disolución de límites puede explorarse a través de las imágenes fenomenológicas de lo interno y externo en la intimidad con el espacio. Dicha labor precisa de la participación de la

experiencia, la percepción, lo imaginado y lo evocado que se graban en el cuerpo y la psique.

El espacio genera en cada uno de nosotros un sentido de familiaridad, de domesticidad y de seguridad a partir de una relación íntima que prevalece por sobre lo profano y lo superficial. Es el mundo interior, es el espacio existencial que acoge nuestros más grandes anhelos y nuestros más grandes miedos, donde uno vuelca su existencia como aquel lugar seguro para poder ser, pero también existe un mundo donde se concreta nuestra existencia, un mundo compartido con los otros, un mundo exterior.

Donde acaba el mundo exterior, empieza el mundo interior, y donde se expande el mundo interior, aparece el mundo exterior, cada mundo tiene un límite, podemos reconocer a simple vista los límites que diferencian y cualifican un mundo del otro, pero ¿es el mundo interno ajeno a lo que acontece en el mundo exterior? Si el mundo interior, el adentro, nuestro espacio interno nos cobija y resguarda de la infinitud del tiempo, de la inmensidad del devenir, es el mundo exterior, el afuera, en el que proyectamos nuestra existencia y nuestra corporalidad, un mundo donde también acontece la vida, donde nos encontramos con la alteridad de la vida, con la diferencia y la diversidad, un mundo compartido donde se crean y se refuerzan lazos con los otros, un intercambio, una interiorización y proyección a la vez. Al interiorizar lo externo en nosotros podemos pensar lo interno como algo vasto, como una dialéctica entre el adentro y el afuera que se torna íntima y expansiva.

La intención de expandir el mundo interior y contener el mundo exterior también se puede reflejar en una espacialidad intermedia; el diálogo entre lo interior y lo exterior se puede traducir en un diálogo entre lo abierto y lo cerrado a través del espacio intermedio haciendo difusa la noción de los límites. Existe un mundo que congrega el encuentro de ambos mundos, un umbral, un intermedio en el que se conjugan, se encuentran y dialogan tanto lo interno

como lo externo, un medio donde si bien no se desdibujan los límites físicos entre ambos mundos, se desdibujan los límites espaciales que componen la obra en sí; el umbral como un espacio intermedio en el que tanto el espacio interior y el espacio exterior parecieran fusionarse al nivel de compadecerse y tensionarse entre sí, dicha espacialidad es afuera y adentro a la vez, expresando una condición transitoria. El encuentro de ambos mundos pareciera ser una suspensión del espacio y del tiempo, una transición entre lo que acontece en una habitación pequeña y un patio lleno de vegetación, un lugar donde somos testigos de lo que ocurre tanto en el interior como en el exterior, donde vemos pasar la vida, donde generamos una pausa y nos posicionamos por un instante, por tan solo un instante como espectadores del misterio de la existencia, donde se gesta la sorpresa y la curiosidad de lo que hay detrás de una puerta o de lo que hay después de un balcón de madera, un instante que interpela nuestra condición mortal y nuestro sentido de vida frente al devenir.

Una mirada reflexiva de este carácter ambiguo no solo nos muestra la tensión espacial entre lo interno y lo externo, lo abierto y lo cerrado, nos muestra la tensión con el espacio desde la intimidad y la imaginación permitiendo que un mundo pueda expandirse al interior y viceversa. Dicha multidireccionalidad en las relaciones de lo interno-externo y lo concreto-vasto generan matices en la forma de comprender y abordar las imágenes de ensoñación del espacio. Bajo este entendimiento puede verse como un vano es la oportunidad que un mundo entre o salga, puede verse que a través del espacio de la ambigüedad la obra arquitectónica tiene la capacidad de abrir y guardar mundo, de transgredir las fronteras geométricas y físicas.

El mundo mencionado, expandido o concreto, abierto o cerrado, externo o interno, no se circunscribe a espacios físicos, su intercambio constante a través del espacio de la ambigüedad apertura el mundo sensible, y todo a través de la espacialidad

íntima al hacer de los elementos intermedios sublimación del mundo cotidiano como una gran expansión y concreción del hombre, como un mundo en construcción en sí mismo, pudiendo mencionar, que *el hombre es un ser entreabierto*.

Figura 80

Entre un Mundo de Afuera y un Mundo de Adentro



Nota. Casa Estudio Luis Barragán [Fotografía]. Adaptado de, +demx (<https://masdemx.com/2019/06/arquitectura-arquitecto-mexicano-luis-barragan-arte-video/>).

3.3.2.1.2.4.9. LOS SECRETOS DE LAS COSAS / OBJETOS-DETALLES

“Un resplandor lo guió a una ventana. La abrió: una luna amarilla y circular definía en el triste jardín dos fuentes cegadas. Lönnrot exploró la casa. Por antecomedores y galerías salió a patios iguales y repetidas veces al mismo patio. Subió por escaleras polvorientas a antecámaras circulares; infinitamente se multiplicó en espejos opuestos; se cansó de abrir o entreabrir ventanas que le revelaban, afuera, el mismo desolado jardín desde varias alturas y varios ángulos; adentro, muebles con fundas amarillas y arañas embaladas en tarlatán. Un dormitorio lo detuvo; en ese dormitorio, una sola flor en una copa de porcelana; al primer roce los pétalos antiguos se deshicieron. En el segundo piso, en el último, la casa le pareció infinita y creciente. La casa no es tan grande, pensó. La agrandan la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad. Por una escalera espiral llegó al mirador. La luna de esa tarde atravesaba los losanges de las ventanas; eran amarillos, rojos y verdes. Lo detuvo un recuerdo asombrado y vertiginoso.”

Jorge Luis Borges, 1944

- *Ficciones. La muerte y la brújula*

El apacible pozo de piedra, en su gentil y bondadosa presencia, aguarda por el brote de agua que ha de alimentar el alma y la vida.

Lo que las cosas, los objetos, nos proporcionan no solo es un uso extensivo de las habilidades humanas como un uso práctico para satisfacer necesidades axiológicas en la vida cotidiana. Cada cosa encierra en sí misma una intención, en su utilidad las cosas generan

un sentido de familiaridad y fiabilidad, una relación en la que las cosas nos abren las llaves de varios mundos, puesto que las cosas siempre son y quieren ser algo más. Cada cosa al trascender su mera utilidad apertura el mundo de la memoria y la imaginación, en ellas se depositan y se materializan sueños y deseos, constituyendo una realidad íntima. En su condición de cosa las cosas ofrecen al mundo de la vida una oportunidad de emplazar y congregan la cuaternidad, *las cosas ensamblan el mundo como mundo*, cada cosa coliga y constituye lugares, cada cosa tiene su lugar y a su vez otorga un lugar, en cada cosa confluye la totalidad, en su amable coexistencia con la otredad cada ente alberga un misterio y un sentido, cada cosa nos dice algo de sí y algo de nosotros, son un reflejo y una exteriorización de nosotros mismos. Las cosas abren, aperturan, el lugar para la memoria y la imaginación, hacen de la realidad cotidiana experiencia de la intimidad, dotando a su condición física de una humanidad particular. Desde el espacio, desde el patio de rincones ortogonales hasta la banca que emerge del muro de piedra bañado por la sombra de un sauce joven, reposa la fatiga del hombre arrojado a la existencia, en esa banca reposa el cansancio del día a día, en esa banca que sostiene la tristeza de una partida, también nace el gozo y el júbilo de la quietud y la calma. En la coexistencia del patio, el muro, el árbol y la banca se almacenan momentos, en ese lugar se guardan memorias y vivencias; permitiendo que *el objeto adopte las dimensiones del universo y de su contexto*.

Cada cosa, cada detalle puesto en la obra arquitectónica, en el espacio, es más que una inserción deliberada de uso y función, cada detalle es parte de un todo, cada cosa y cada detalle compone una unidad. Cada cosa y cada detalle, desde su singularidad y particularidad, enaltece al otro desde sí mismo; inmersa en la obra arquitectónica cada cosa debiera tener un sentido de ser y estar traducido en una correspondencia mutua entre la cosa y el espacio que la acoge, una dialéctica entre lo general y lo particular. Tanto

la cosa como el detalle debieran ayudarnos a la comprensión del todo. El “juego” equilibrado y coherente entre el todo y las partes, entre las partes y el todo expresa una resonancia y una complicidad que nos traslada a mundos de ensoñación. Las cosas hacen de sus detalles secretos de su creación y germen para la imaginación.

Dicho esto, las cosas no solo son objeto de metáforas o analogías en torno a nuestra vida cotidiana, en su uso práctico las cosas son solidarias, guardan nuestros secretos, ensoñaciones y una vida traducida en recuerdos, las cosas son más que cosas. Las cosas son metáforas vivas y no solo una traslación de significado, no son simbolismos intelectuales únicamente. Las cosas evocan la imagen, la imaginación recae sobre el objeto cuando las cosas son mundos en sí mismos, mundos contenidos y abiertos.

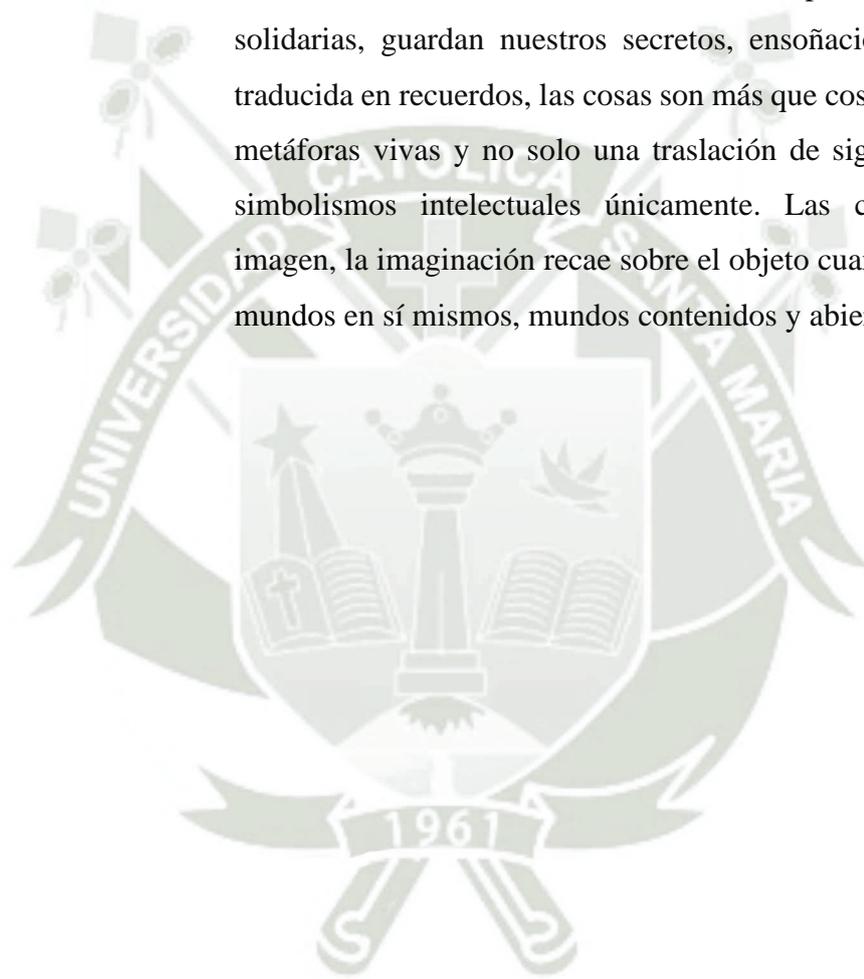


Figura 81

Los Secreto de las Cosas



Nota. "Los libros no eran testigos transparentes; eran objetos, materia con texturas y con límites, realidades luminosas como los matices de la piel humana". Casa Luis Barragán, planta baja, biblioteca, Luis Barragán, 1955 [Fotografía] por. Adaptado de, Casa Luis Barragán (www.casaluisbarragan.org/lacasa/biblioteca.html).

3.3.2.1.3. EL CÓMO PROCEDIMENTAL DE UNA FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA

“Pese a que la creación, en consecuencia, no emana explícitamente de la filosofía, todo cuanto se ha dicho y escrito constituye los cimientos de la conciencia a partir de los cuales surge la conceptualización creativa.”

- Juhani Pallasmaa, 2011

- Una arquitectura de la humildad

Toda práctica fenomenológica requiere de un modo procedimental a la hora de afrontar los fenómenos. Dicho esto se propone un modo procedimental en las distintas etapas del acceso y sistematización de los fenómenos, con la intención de ser guía y punto de partida en el uso de la fenomenología de la experiencia poética a través de la estrategia integral propuesta como herramienta para el quehacer arquitectónico.

- **Acceso y sistematización de los procesos relacionales (fenómenos) entre hombre y mundo (ser-en-el-mundo) en el ámbito de la experiencia poética de la arquitectura**

FASE I: Previa a la experiencia de los fenómenos

FASE II: Durante la experiencia de los fenómenos

FASE III: Post experiencia de los fenómenos

3.3.2.1.3.1. ACCESO Y SISTEMATIZACIÓN A LOS PROCESOS RELACIONALES (FENÓMENOS) ENTRE HOMBRE Y MUNDO (SER-EN-EL-MUNDO) EN EL ÁMBITO DE LA EXPERIENCIA POÉTICA DE LA ARQUITECTURA

3.3.2.1.3.1.1. FASE I: PREVIA A LA EXPERIENCIA DE LOS FENÓMENOS

La fase I consiste en una ampliación conceptual sobre los ejes temáticos planteados tanto como del tema principal de la investigación (experiencia poética) a través de herramientas bibliográficas como una aproximación teórica previa a su constatación en función de una estrategia deconstructiva. Dicha investigación debe considerar una revisión exhaustiva y reflexiva de los temas abordados, como un constante cuestionamiento por la realidad del fenómeno abordado. Dicho esto, la fase I tiene como finalidad generar un pensamiento crítico para un entendimiento de los procesos y fenómenos a través del cuestionamiento de las estructuras internas y externas de cada eje temático. El cuestionamiento constante nos permite un acercamiento gradual a la pregunta por el *qué* de cada eje temático, siendo el punto de partida para el planteamiento de un norte conceptual como un entendimiento que nos brinde las herramientas necesarias para una estructuración ontológica del fenómeno, en este caso: **fenómeno poético en el ámbito de la arquitectura en función de la experiencia poética**. Un planteamiento ontológico dentro de la investigación es un proceso descendente que se pregunta por el qué hace que un ente sea un ente, es decir, la ontología se pregunta por la esencia de las cosas, la ontología es la pregunta por el ser. Cabe señalar que el ser no es un objeto del conocimiento pragmático, puesto que el ser no se puede definir, solo se puede señalar, en ese sentido el conocimiento del ser se logra por una intuición al final del proceso dialéctico, de este modo se puede decir que el ser es relacional, una relación multidireccional.

Dichos procesos y ámbitos de investigación deben permitirnos generar una interrelación entre los temas planteados, posibilitando un estudio transversal entre distintas disciplinas, representando la oportunidad de identificar puntos en común en la estructura general de la investigación para un entendimiento holístico. En esta fase es preciso generar una síntesis expresada en un norte propositivo como estrategia que condense e integre las estructuras generativas de los fenómenos. En este caso se proponen un sistema integral que trasciende una razón taxativa, pretendiendo evidenciar el encuentro con el mundo a nivel ontológico. Permittiéndonos conocer las relaciones de complejidad integral, brindándonos estructuras comunes tanto como particulares propios de los fenómenos y acontecimientos, pudiendo ser traducidas en relaciones entre los distintos sistemas que la forman con una finalidad transitiva, dialógica, interna, arquitectónica, y al mismo tiempo dialógica e intersubjetiva mediada por nuestra relación con el mundo.

De este modo, la fase I no solo nos permite la construcción de una orientación filosófica como una actitud frente a los fenómenos en el ámbito de la arquitectura, dicha fase también nos permite el desarrollo de una estrategia para el quehacer arquitectónico a partir de la fenomenología de la experiencia poética en la arquitectura que tiene como intención reconocer, identificar, evidenciar y comprender las estructuras fundamentales del ser en el mundo como procesos generativos relacionales para la puesta en obra el ser histórico, una propuesta de carácter flexible. Para dicha labor es preciso la formulación y el desarrollo de herramientas adecuadas que nos permitan, desde una exploración en apertura que conlleva enfocarse y adentrarse en la experiencia misma con una actitud atenta y sin prejuicio, para la aprehensión y sistematización de *narrativas* expresados en discursos y expresiones gráficas entendidas como constructos que evidencian la experiencia arquitectónica en su complejidad.

3.3.2.1.3.1.2. FASE II: DURANTE LA EXPERIENCIA DE LOS FENÓMENOS (TRABAJO DE CAMPO)

La fase II corresponde a la puesta en práctica de las estrategias, ejercicios y herramientas formuladas en la fase anterior, aplicadas en un determinado contexto espacio temporal (objeto de estudio) para dar respuesta a las preguntas de la investigación, en el caso específico de esta investigación para la puesta en evidencia del fenómeno poético a través de la experiencia en la arquitectura. En ese sentido, esta fase presenta un trabajo de campo de carácter empírico y reflexivo desde una perspectiva fenomenológica que responda a los objetivos de la investigación. Dicho trabajo de campo se caracteriza por incluir la observación participativa como la experiencia directa del investigador para la generación de información en el marco del trabajo de campo (Restrepo, 2016). La experiencia en primera persona será de vital importancia, puesto que el contacto directo, la experiencia, nos proporciona una perspectiva de los fenómenos de forma contextualizada. La experiencia en primera persona nos permite el acceso a las dimensiones fundamentales de los fenómenos de primera mano desde una proximidad íntima. De este modo, los acontecimientos van cobrando un grado de familiaridad, una comprensión que no se limita a una suma de datos o información, sino más bien a una comprensión que condensa las múltiples procesos y relaciones de complejidad mediados por emociones, sentimientos y percepciones.

Para alcanzar dicha relación íntima a través de la estrategia fenomenológica, la fenomenología de la experiencia poética requiere, precisa, situarnos en la experiencia en su actualidad. Para hacer evidente en qué medida la arquitectura es un modo del poetizar, del habitar poético, debemos situarnos más allá del lenguaje y de la descripción superficial; y vivir la esencia del poetizar como una acción consciente que capte al ser, en ese sentido, hay que prescindir de cualquier filosofía como lo advierte

Heidegger, y dejar que la obra se nos presente en *sí misma, dejar ser al ente como es, dejar reposar en su esencia*; solo en la medida que el ser obra de la obra arquitectónica se manifieste como un poner en obra la verdad de lo ente se evidenciará como ente *hablante*, como un fenómeno dialógico que presenta la esencia general de la obra, es decir, se evidenciará la obra arquitectónica como un modo del poetizar, como un fenómeno poético. **Para esta labor hay que considerar la inserción del ser humano como una unidad ontológica, como ente existencial.**

En esta fase el sistema integral formulado en la fase I es la guía inicial para la identificación y la puesta en evidencia del fenómeno poético tanto como de sus estructuras, sistemas, procesos y elementos. De este modo, el sistema integral como estrategia no constituye una categoría taxativa, sino más bien el punto de referencia para el inicio, aprehensión y entendimiento de la experiencia poética arquitectónica. Con relación a la aprehensión y puesta evidencia del fenómeno poético se precisa del uso de distintas herramientas y métodos desarrollados en la Fase I para el registro de lo acontecido y experimentado, desde herramientas audiovisuales, tanto como notas, entrevistas, esquemas y representaciones gráficas. En esta fase se contempla el perfeccionamiento de dichas herramientas y métodos tanto como del sistema integral, pudiendo insertar variables no consideradas al inicio del trabajo de campo. Finalmente se sugiere que el registro de cada fenómeno como de sus relaciones de complejidad se debe hacer con detenimiento y paciencia para un entendimiento de lo acontecido y experimentado.

3.1.1.1.1.1. FASE III: POSTERIOR A LA EXPERIENCIA DE LOS FENÓMENOS

Esta fase comprende la sistematización y organización del conocimiento adquirido; la información obtenida es producto de las distintas observaciones y experiencias recabadas en el lugar de estudio en función del sistema integral apoyada en las distintas herramientas y ejercicios (audiovisuales, gráficas y escritos) planteados para la aprehensión y comprensión de los fenómenos. Dentro de sus fortalezas cada herramienta debe poder *re-presentar* y evidenciar de manera amplia y detallada lo que se observó y experimentó. Dichas observaciones y experiencias son traducidas en síntesis descriptivas que ponen en evidencia, nos presentan los fenómenos y sus estructuras de manera sintética y sensible, esta labor no trata solo de reconstruir lo experimentado, de lo que se trata es de presentar un mundo puesto en obra a través de las distintas herramientas desde una perspectiva fenomenológica como una realidad, desde una sensibilidad interpretativa que ponga en evidencia los valores de la arquitectura, pero sobre todo esta fase pretende presentarnos la comunicabilidad de una imagen poética dentro del espacio habitado como una relación de intimidad y de carácter ontológico.

Para dicha finalidad las narrativas, tanto las descripciones escritas como las representaciones gráficas y audiovisuales, deben dar cuenta de las relaciones de co-pertenencia acotadas por las distintas escalas del sistema integral que trascienda las limitaciones del lenguaje. La puesta en evidencia del carácter esencial a través de cada escala nos proporciona una mirada crítica y reflexiva de la experiencia en el espacio, de forma consciente, nos brinda la posibilidad de poder entender los fenómenos como un origen, como el germen inicial en común que se traduce en interpretaciones e intencionalidades como puntos de partida para iniciar el proceso de diseño.

De este modo, esta fase debe poder permitirnos entender, comunicar e interpretar a un nivel crítico y sensible lo descubierto a lo largo de la investigación. Dichas expresiones, representaciones, interpretaciones, se van ampliando y complejizando a medida que se sintetiza la información, permitiéndonos generar un entendimiento del fenómeno poético en la arquitectura y su posterior puesta en obra.



3.3.2.2. HERRAMIENTAS DE SISTEMATIZACIÓN Y REPRESENTACIÓN COMO ACTIVIDADES PARA EVIDENCIAR Y PONER EN OBRA LA EXPERIENCIA POÉTICA

“Cualquier análisis exige cierta distancia psicológica con respecto al objeto que se analiza, mientras que la eliminación de dicha distancia, es decir, la identificación con el objeto, resulta de vital importancia para la síntesis artística.”

- Juhani Pallasmaa

- Una arquitectura de la humildad

“...una arquitectura de la cortesía y atención; nos pide que seamos unos observadores humildes, receptivos y pacientes.”

- Juhani Pallasmaa

- Una arquitectura de la humildad

Una vez planteado el sistema integral como estrategia para el quehacer arquitectónico que nos permitirá reconocer, entender e identificar procesos formativos y generativos, estructuras ontológicas del habitar, cabe preguntarse: **¿cómo hacer evidente dichos procesos, estructuras ontológicas, que constituyen el fenómeno poético en la arquitectura? ¿cómo hacer evidente los rasgos esenciales de la obra arquitectónica? ¿cómo evidenciar las relaciones establecidas con el espacio?** Para dicha labor, la presente investigación se remite al planteamiento de una propuesta flexible, abierta y dinámica de herramientas sensibles y sensitivas que nos permitirán:

1. Recoger, recopilar lo experimentado-acontecido a modo de narrativas que evidencian una realidad concreta.
2. Ordenar y organizar la información obtenida previa, durante y después de la experiencia vivida.
3. Procesar, interpretar, sistematizar la información para una comprensión holística de lo experimentado-acontecido.

Para identificar, evidenciar, para el registro de la experiencia poética, tanto para abordar la puesta en obra en la arquitectura es preciso el uso de distintas herramientas y ejercicios de sistematización y representación de carácter audiovisual, gráfica o escrita, pudiendo comprender el diagrama como representación esquemática, el dibujo como representación figurativa o abstracta, el video como representación audiovisual; la entrevista, encuestas y notas etnográficas como expresiones escritas. Dichas herramientas no solo constituyen una forma de obtener información y de facilitar el entendimiento de lo experimentado a través de un contenido registrado, también son estructuras que nos muestran la complejidad de los fenómenos de manera didáctica y sensible con la capacidad de desbordar los límites del lenguaje, en ese sentido, toda herramienta que pretenda traducir la experiencia debe considerar la complejidad experiencial como la capacidad de síntesis. Cabe precisar que, la complejidad sintética que se nos presenta para la comprensión de las estructuras de los fenómenos depende del nivel de desarrollo y conceptos plasmados en dichas herramientas tanto como la forma de expresión en la que se presentan y re-presentan los valores cualitativos de la experiencia, en ese sentido, se debe de elegir la herramienta adecuada y su uso complementario con otras cuando se requiera sin ser servil a estas. El gran beneficio de las distintas herramientas mencionadas radica en la posibilidad de poner en evidencia las relaciones de co-pertenencia entre distintos elementos, estructuras y sistemas de un fenómeno de manera sintética y sensible como una sinergia entre un ámbito racional y un ámbito emocional tanto de una realidad concreta como de una realidad no visible. Se trata de establecer relaciones fundamentales para que el contenido sea entendido como la *comunicabilidad de una imagen poética dentro del espacio habitado como una relación de intimidad y de carácter ontológico.*

Plasmar experiencias, ideas, conceptos complejos a través de diagramas, esquemas gráficos o figurativos, escritos o audiovisuales, nos brindan panoramas particulares y globales de un contenido al mismo tiempo como una manera de ver la realidad, generando una polisemia y un nuevo entendimiento evolutivo que tiene como resultado múltiples formas de representar lo experimentado.

De este modo, las herramientas no solo resultan útiles para la investigación y la creación de información, no solo nos ayudan a alcanzar un objetivo práctico; en sus procesos se haya un beneficio como una posibilidad para la formación de una sensibilidad en el campo de estudio, al aproximarnos a los objetos y fenómenos más allá de los conceptos simplistas, cerrados, estáticos y absolutos. Dicha aproximación a las distintas herramientas, actividades y estrategias constituyen una forma, una actitud desde donde entender el mundo y poder afrontar el quehacer arquitectónico como un proceso abierto y crítico, posibilitando la materialización de lo experimentado, en ese sentido, es preciso resaltar el acento en el carácter sensible y sensitivo de dichas herramientas, ya que nos permitirán aproximarnos a una realidad concreta desde una perspectiva más amplia y sin prejuicio. Con respecto a su valor de uso en el quehacer arquitectónico que comprende un medio para la valoración tanto como un medio para la puesta en obra, cabe precisar que: las distintas herramientas no solo nos muestran la relación con el espacio de manera subjetiva e individual, no solo nos proporcionan información para ser traducidas en formas; las herramientas y una mirada atenta nos hacen conscientes de las necesidades, deseos y aspiraciones de las personas, puesto que **la experiencia en la arquitectura es una experiencia integradora que contribuye a la construcción de relaciones no solo con los elementos propios del espacio sino también con las personas.**

3.3.2.2.1. SOBRE LOS DIAGRAMAS

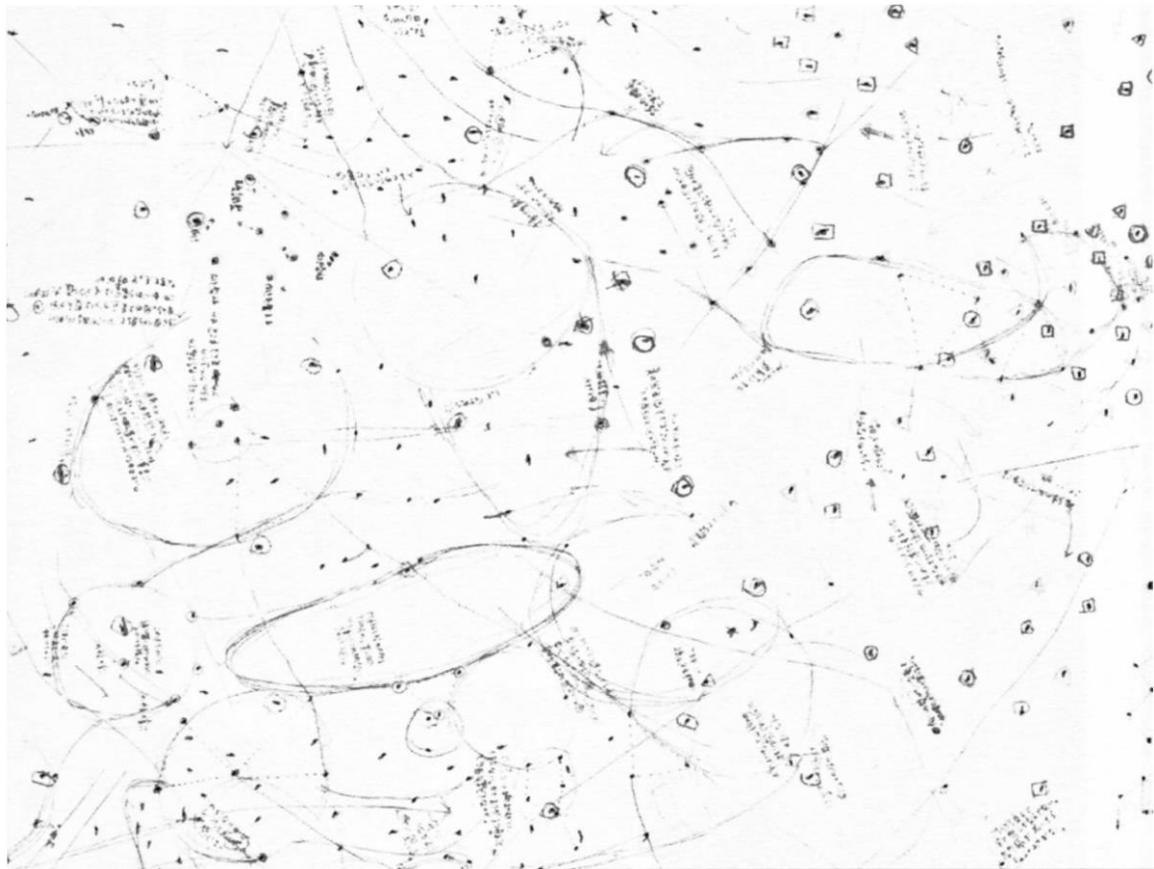
La arquitectura como un saber interdisciplinario se vale de múltiples herramientas de representación para la comunicación y entendimiento de su contenido. En el quehacer arquitectónico los diagramas ocupan un papel importante para la sistematización de ideas y generar el puente entre estas con la posibilidad de hacerlas tangibles. Al plasmar las formas concebidas y los procesos por el cual se llevará a cabo el proyecto se genera una correspondencia entre lo que se proyecta como producto de una síntesis conceptual y las relaciones y necesidades con la realidad; en resumen, una lectura analítica de la realidad generando un lenguaje gráfico de imágenes simbólicas, sistemas analíticos y esquemas para el entendimiento y ejecución del mismo.

Para la sistematización de la información el uso del diagrama, como el icono, hace inteligible las relaciones a menudo espaciales que constituyen una cosa. El sentido de la arquitectura reside en sus relaciones con otros campos y en su capacidad de interpretar la realidad, para la sistematización de esta, el uso del diagrama como el icono que hace inteligible las relaciones a menudo espaciales que constituyen una cosa denotan una clara versatilidad. De este modo el carácter dual que el diagrama posee, el de mapear y describir y al mismo tiempo proyectar y trazar, supone una forma de análisis crítico en su proceso tanto como en su forma final. Con respecto a la complejidad gráfica de representación del contenido Josep María Montaner advierte las limitaciones de los diagramas al mencionar que, a pesar de su utilidad práctica para expresar una idea, estos pueden convertirse en elementos tan sencillos que empobrezcan la realidad sistematizada pudiendo llegar a convertirse en retóricos, independientemente de las ideas que comuniquen (Montaner J. M., 2015). Se puede ver que el diagrama como herramienta de representación tiene un límite con respecto a la forma en que se nos presenta y en cuanto a su condición de diagrama en sí, ya que la función de dichos esquemas es evidenciar no solo un contenido de manera sintética y sistemática, también lo tiene que hacer de manera que las ideas que transmiten sean entendidas.

Para expresar grandes temas existenciales no solo es necesario un tipo de representación, el diagrama no basta, ya que a pesar de expresar la complejidad y las relaciones formadas se deben implementar varios mecanismos comprensibles a los procedimientos de la complejidad, intersubjetividad y la interdisciplinariedad para la comunicación y conceptualizan de los contenidos tanto como su experiencia sensible.

Figura 82

Sistematización y Complejidad



Nota. Junya Ishigami, dibujos preliminares del edificio de estudios y talleres para el Instituto de Tecnología de Kanagawa, Japón, 2004-2008. Tomado de, Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción (p.172), por Josep Maria Montaner, 2015, Editorial Gustavo Gili.

3.3.2.2.2. SOBRE EL DIBUJO

“Las manos del pintor no solo reproducen la apariencia visual del objeto, de la persona o del acontecimiento (observado, recordado o imaginado); la mano perfecciona la tarea imposible de recrear la esencia misma del objeto, su sentido vital en todas sus manifestaciones sensoriales y sensuales.”

- **Juhani Pallasmaa**

- *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura.*

Se ha mencionado previamente el valor de la arquitectura como un complejo experiencial que nos pone en directa relación con aspectos esenciales relacionados a la existencia, bajo este entendimiento abordar el quehacer arquitectónico desde una racionalidad conceptual resulta insuficiente. Afrontar el quehacer arquitectónico implica afrontar el complejo experiencial, hacerlo evidente, tanto **para su aprehensión y registro como para su comprensión y herramienta para la puesta en obra arquitectónica**, ya que las lecciones de la arquitectura se encuentran en la realidad vivida, en la experiencia que dota al quehacer arquitectónico de una intencionalidad basada en lo realmente esencial. Dicho esto se precisa una actividad que involucre al arquitecto en su corporalidad y a la herramienta usada como una unidad capaz de transmitir y registrar lo experimentado. Para dicho fin el boceto o dibujo resulta la herramienta idónea, entendido a través de su naturaleza múltiple, entendido más allá de la imagen resultante al ejecutar una técnica de graficación o representación de una cosa o lugar y más como un acto en el que involucramos la corporalidad, puesto que: “Hacer bocetos y dibujar constituyen ejercicios espaciales y hápticos que fusionan en entidades singulares y dialécticas la realidad externa del espacio y de la materia y la

realidad interna de la percepción, del pensamiento y de la imaginación mental.” (Pallasmaa, 2012, pág. 99)

El dibujo a mano en el quehacer arquitectónico nos ayuda a desvincularnos de las formas repetidas a través de la irregularidad, a través del trazo orgánico de la mano se dan inicio a conceptos que van estructurando las formas, de este modo la forma es un proceso evolutivo (Montaner J. M., 2015). Como proceso, el constante uso del dibujo nos proporciona un fortalecimiento de la observación en la experiencia del espacio como de las cosas, permitiéndonos alcanzar un entendimiento profundo de la realidad como de los fenómenos que a menudo pasa desapercibido en una observación ordinaria. **De este modo la intuición, la intención y la indagación creativa expresada a través de las acciones de la mano, del ojo y la mente dan inicio a procesos de exploración espaciales que hagan patente dicho entendimiento profundo como un aspecto fundamental.** Dicho esto, un dibujo mira simultáneamente hacia un mundo observado e imaginado que constituye experiencias pasadas como actuales reunidas en una realidad dialéctica entre el interior y exterior. Es decir, un dibujo siempre expresa más que la imagen resultante como producto de una acción, el dibujo es un testimonio de una experiencia vital un medio de extraer y hacer patente una realidad interna y externa (Pallasmaa, 2012). Un dibujo trata de develar las lógicas internas y las relaciones de los fenómenos en el espacio, en esencia trata de rescatar en distintos grados de detalle y con una técnica variada las cualidades del espacio y su contexto, trata de captar lo vivo, lo orgánico, dinamisismos capturados en papel; un dibujo trata de incorporar datos de la realidad y de la experiencia interpretada. Dicho lo anterior respecto a la experiencia y el dibujo, la acción de dibujar pone en directa relación al sujeto con el espacio, cada línea trazada a mano es una tarea espacial que sitúa al sujeto en un espacio perceptivo he imaginado, en ese sentido, **el dibujo y el dibujar, son medios expresivos que captan las cualidades físicas y materiales del pensamiento y las convierte en una imagen concreta y vivencial,** cabe precisar que, el dibujar no intenta duplicar o reproducir aquello que se experimenta, el dibujo no solo recrea la existencia de un

objeto sino la esencia de un mundo vivido; el dibujo extrae la esencia, extrae un mundo que puede ser experimentado. Este proceso nos muestra las virtudes del dibujar al presentarnos el dibujo como parte de un proceso que fusiona producto y creador. Puede verse como el dibujar es un acto conciliador, en tensión, entre el imaginario y el hacer que difumina el límite entre el yo y el mundo, que entrelaza el objeto y al sujeto.

Al ejecutar una capacidad creativa lo que se está haciendo es liberarnos de los límites de la materia, del lugar y del tiempo. Pallasmaa (2012) explica que como todo trabajo creativo el dibujar precisa de un pensamiento sensorial y corporal como una externalización de un mundo interior, ya que al dibujar uno interioriza cada línea y trazo expresado como una colaboración entre lo que se piensa, siente y se hace. Dicha colaboración puede verse manifiesta en la relación intrínseca del ojo, la mano y la mente que crean una imagen que no solo es un registro de una representación visual del objeto sino que el objeto es la imagen y la imagen una realidad en si misma; *la imagen preserva toda la ambigüedad de las cosas reales como una respuesta unificada y singular.*

Figura 83

La Mano que Piensa

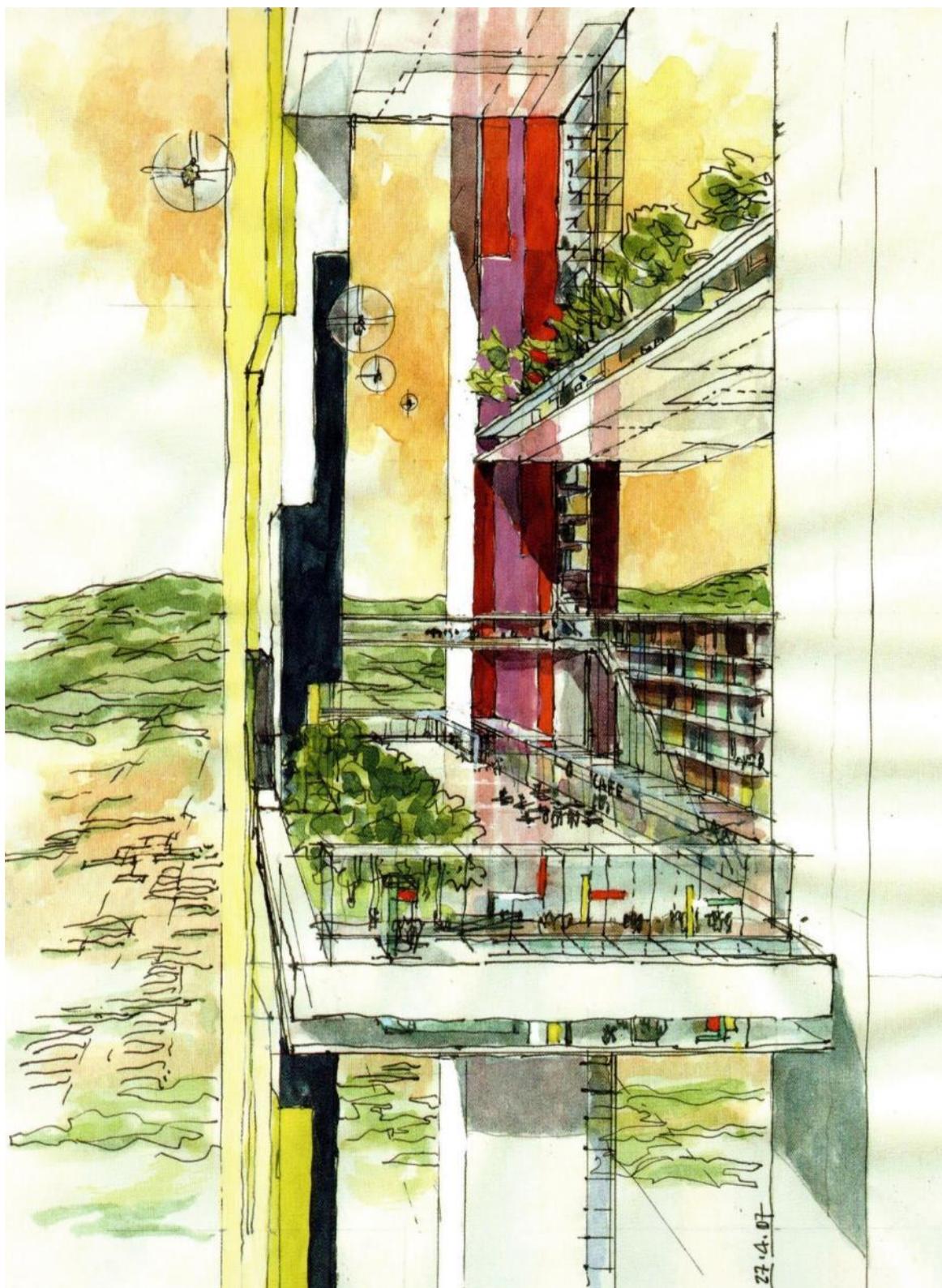


Nota. Un dibujo siempre expresa más que la imagen resultante como producto de una acción, el dibujo es un testimonio de una experiencia vital un medio de extraer y hacer patente una realidad interna y externa. *Salzburgo, 1986* [Boceto].

Tomado de, *Esquissos de viagem*, por Álvaro Siza, 1988.

Figura 84

El Dibujo para el Quehacer Arquitectónico



Nota. Un barrio, 2004-2008. Tomado de, Todavía la arquitectura (p.141), por Enrique Ciriani, 2014, Arcadia Mediática.

3.3.2.2.3. SOBRE LA FOTOGRAFÍA

“No haces fotografía sólo con la cámara. La haces con todas las imágenes que has visto, con todos los libros que has leído, con toda la música que has escuchado, y con toda la gente a la que has amado.”

- *Ansel Adams*

A diferencia de los diagramas, las representaciones figurativas como la fotografía o ilustraciones son herramientas, medios gráficos, que no solo transmiten información. La fotografía captura un instante, un acontecimiento en el tiempo, de manera fiel y con gran detalle como un registro capaz de prevalecer en el tiempo evidenciándonos un acontecimiento un fenómeno o cosa. Si bien los aspectos gráficos de la fotografía u otra representación figurativa transmiten un concepto, una intención, la imagen lograda no solo resume información, sino que apela a la sensibilidad para la transmisión y entendimiento del mismo.

(...) mirar, comprender, saborear una forma no quiere decir simplemente reconocer sus relaciones orgánicas, identificar en el seno de la materia una ley que forme cuerpo con ella y gracias a ella se manifieste. Comprender una forma quiere decir interpretarla es decir, recorrer el proceso que la ha dado origen: por lo tanto determinar, en el origen de la forma, una intención formativa, y seguir su aventura, su curso, su solución –seguir el proceso vivo que ha llevado desde el arranque inicial a la forma lograda, comprendiendo entonces, y solo entonces, por qué la forma a resultado así y por qué necesariamente debía resultar así. (Luigi Pareyson, citado por Eco, 1983, pag. 188)

La fotografía no solo nos permite contemplar con gran detalle una cosa, lugar o acontecimiento, al trabajar sobre el mundo, sobre la realidad causal e imprevisible como materia prima, la fotografía nos brinda una mirada de

la naturaleza y las circunstancias de las cosas de una manera condensada que nos invita a la reinterpretación de lo *inmediato* como experiencia capaz de estimular nuestra conciencia y sensibilidad. Dicha experiencia rebasa las observaciones formales y ordinarias pudiendo situarnos y mostrarnos situaciones cotidianas que tratan de mostrar la naturaleza interna de una realidad accidental y situacional tanto como sus posibilidades intrínsecas (Eco). De este modo se genera un conocimiento y entendimiento de la realidad que emana de su precisa lógica interna.

El actuar que nos lleva a la fotografía se ve estimulada por una naturaleza, una curiosidad connatural del hombre, esta exploración del mundo genera una ampliación de horizontes y evolución de las sensibilidades. De este modo la fotografía resulta una herramienta para la puesta en evidencia de los fenómenos y para el quehacer arquitectónico, puesto que, si se desea poner en obra lo esencial es preciso una exploración del mundo con una mirada atenta, abierta y sensible.

Figura 85

La Primera Fotografía



Nota. La primera fotografía tomada preciso de ocho horas de exposición. *Vista de Le Gras desde una ventana*, [fotografía], heliografía al betún, 20x25 cm. por Joseph Nicéphore Niépce, 1827, tomado de, Museo-Casa Nicéphore Niépce (<https://photo-museum.org/es/catalogo-obras-niepce/>).

Figura 86

El Detalle Capturado



Nota. La fotografía captura un instante, un acontecimiento en el tiempo, de manera fiel y con gran detalle. Es un registro capaz de prevalecer en el tiempo evidenciándonos un acontecimiento, un fenómeno o cosa. *La puerta del infierno (Detalle)*, Auguste Rodin, 1880-1917 [Fotografía] por Elias Roviello, tomado de Flickr (www.flickr.com/photos/eliasroviello/843017705).

3.3.2.2.4. SOBRE LA REPRESENTACION AUDIOVISUAL

Parte importante de un estudio y una lectura holística de la interacción y la relación que establece el hombre con el mundo, con su entorno, puede verse expresado en una herramienta que evidencia, muestra y revela situaciones que trascienden aspectos formales y visuales de la realidad, permitiéndonos de este modo recopilar y constatar información que puede pasar desapercibida durante la investigación; una herramienta capaz de captar y hacer evidente al ser en su actualidad, al ser en sí mismo, captar los fenómenos en su estado natural es la representación audiovisual.

Dicha herramienta refuerza el trabajo de campo al captar, registrar, mostrar hechos y acontecimientos, es decir, captar una realidad vivida, una vivencia presente. En ese sentido, la herramienta audiovisual no debiera limitarse a ser concebida como una reproducción visual de la realidad, más que una imagen o un vídeo la herramienta audiovisual se inscribe en la presente investigación como una representación y reconstrucción de lo acontecido, lo vivido, lo experimentado, ya que en ella se puede registrar datos e información verbal como no verbal, se puede registrar sucesos y acontecimientos; se puede reconocer valores cualitativos del espacio relacionados a la experiencia.

Es preciso mencionar la labor sensible y sensitiva que la representación audiovisual apertura en una investigación, más que un registro visual la labor audiovisual nos vincula con la misma vida, con los ritos cotidianos de la vida, una narrativa visual hace posible la exploración y la percatación de los hechos y acontecimientos, hace evidente la interacción del hombre con su entorno, hace visible el acontecimiento, el espacio y sus relaciones. El acto de hacer visible una realidad debiera ir más allá de una mirada superficial del momento presente, más que *ver* una realidad, se *observa* una realidad vivida, se interiorizan vivencias y acontecimientos a modo de imágenes y sonidos: imágenes vividas, imágenes encarnadas. Al igual que la entrevista requiere de un estudio y una estructuración previa de preguntas pertinentes para la investigación, la herramienta audiovisual requiere de un proceso similar para la obtención de información relevante

para la investigación, requiere del diseño y el planteamiento de un guion fotográfico para hacer evidente lo esencial.

Expuesto lo anterior, cabe resaltar que lo que hace a la representación audiovisual una herramienta de valor significativo es su labor de visibilizar una realidad vivida; la herramienta audiovisual nos permite hacer visible acontecimientos, hechos y situaciones, nos permite poner en términos visuales una realidad vivida ligada a una mirada afectiva y emocional.



Figura 87

El Instante Decisivo



Nota. La representación audiovisual hace visible el suceso y el acontecimiento, hace visible una realidad vivida que va más allá de una reproducción visual de los fenómenos, la herramienta audiovisual nos permite captar y capturar los fenómenos en su actualidad. *Tras la estación St. Lazare, Cartier-Bresson, 1932* [Fotografía] por Henri Cartier-Bresson, Francia, tomado de, Fundación Henri Cartier Bresson, 1973 (<https://www.bnf.fr/fr/agenda/henri-cartier-bresson>).

3.3.2.2.5. SOBRE LAS NOTAS ETNOGRÁFICAS/DIARIO DE CAMPO

Plantear y considerar una visión integral en la arquitectura, una aproximación sensible a la concepción de la obra arquitectónica, que conlleva un entendimiento tanto del desenvolvimiento del hombre en el entorno como de lo que acontece en un determinado lugar, implica un cuestionamiento constante por lo esencial, por el ser-en-si-mismo, pero también implica una postura y una mirada holística que nos permita vincularnos con la realidad misma. Dicha postura hace referencia a un modo de abordar y enfrentarse a la obra arquitectónica desde una dimensión humana-sensible que puede traducirse en una **labor** capaz de congregar, conciliar y articular aspectos cualitativos y cuantitativos de la realidad: **la labor etnográfica**. La etnografía se inscribe en la presente investigación como un estudio detallado de la realidad social, de la cotidianidad, las prácticas, las costumbres tanto del hombre como de un grupo social determinado permitiéndonos una comprensión profunda de un modo de vida específico: “(...) a un estudio etnográfico le interesa tanto las prácticas (lo que la gente hace) como los significados que estas prácticas adquieren para quienes las realizan (la perspectiva de la gente sobre estas prácticas).” (Restrepo, 2016, pág. 16) Toda labor etnográfica conlleva fases y procesos que implican un trabajo de campo exhaustivo que precisa de una participación activa, alerta y consciente; el trabajo de campo supone introducirse en el propio escenario de estudio, observando, sintiendo, interactuando, relacionándose con un grupo humano determinado, haciendo posible de este modo el registro de información relevante para la investigación de las diversas prácticas, narrativas orales o escritas que caracterizan a un modo de vida específico. Para el levantamiento de dicha información la etnografía se apoya en distintas técnicas y herramientas *no “invasivas”* como la observación participante, el diario de campo, entrevistas que nos permiten captar y evidenciar al ser en su actualidad para la comprensión y explicación de la realidad misma desde una perspectiva más amplia.

Como parte relevante de un trabajo de campo, el diario de campo nos ayuda a entender las situaciones que se producen durante la observación

participante, durante la experiencia directa con el escenario de estudio valiéndose de anotaciones, escritos, diagramas que recogen y registran datos detallados de cómo se relaciona el hombre con el mundo, con su entorno. Es por medio de dichas notas descriptivas que se puede identificar y precisar interacciones, actitudes, desenvolvimientos, relaciones, comportamientos del hombre y del colectivo social. Un diario de campo demanda una escritura diaria y constante desde el inicio del trabajo de campo con el objetivo de registrar datos relevantes para la investigación que emergen de situaciones acontecidas en campo o interpretaciones del propio investigador. En ese sentido, un diario de campo representa una alternativa para el quehacer arquitectónico como una herramienta sensible que nos va a permitir identificar y hacer evidente elementos, estructuras, procesos de identidad, de memoria, de imaginación, de significación vinculadas tanto a una dimensión subjetiva y sensible como a una dimensión objetiva y mental, dimensiones que nos aproximan a la puesta en obra de una arquitectura pertinente y coherente a una realidad específica.

Figura 88

Bronislaw Malinowski y la Labor Etnográfica



Nota. Bronislaw Malinowski, antropólogo británico, renueva la antropología británica al introducir el trabajo de campo, la observación participante, como un estudio de los fenómenos sociales, de la cultura. [Fotografía], tomado de ComCiência, Revista Eletrônica de Jornalismo Científico (www.comciencia.br/mesmo-crime-diferentes-sancoes-o-vies-antropologico-da-punicao/).

3.3.2.2.6. SOBRE LAS ENTREVISTAS

“La arquitectura se desarrolla autónomamente dentro de un dominio precisado tanto por sus aspiraciones pragmáticas como por sus aspiraciones idealistas. La arquitectura articula creencias y supuestos teóricos tácitos no expresables con palabras.”

- Juhani Pallasmaa

- Una arquitectura de la humildad

Del mismo modo que las notas etnográficas y la observación participante nos brindan datos y aspectos relevantes durante el trabajo de campo, las entrevistas nos permiten registrar datos, captar acciones e información más detallada de lo observado y lo experimentado en campo para profundizar, clarificar, comprender cierto tipo de situaciones en función de expresiones orales y corporales de un determinado grupo de estudio. Dicho esto, la entrevista debiera entenderse como más que una conversación rígida mantenida entre el investigador y el entrevistado, una entrevista apertura una dimensión sensible y afectiva que hace evidente la subjetividad y la objetividad de la realidad a través del planteamiento y el diseño de preguntas pertinentes acorde a un objetivo y un problema de investigación concreto. El diseño de una entrevista puede verse manifiesta tanto en el planteamiento de determinadas preguntas direccionadas a esclarecer un problema de investigación a modo de un *diálogo formal*, como en el planteamiento de ciertas preguntas posterior a la entrevista para complementar y clarificar los datos obtenidos durante el diálogo y la observación participante a modo de *conversaciones espontáneas*. Cabe precisar que, si bien pueden surgir preguntas complementarias en el trabajo de campo, en el transcurso de la entrevista, las preguntas planteadas en un inicio debieran estar orientadas a un tema en específico que se pretende conocer con el objetivo de obtener información pertinente

y necesaria para la investigación; en ese sentido, el planteamiento de una entrevista emerge a partir de aquello que se quiere evidenciar, conocer y entender, es decir, las entrevistas se plantean de acuerdo a un determinado tema, problema u objeto de estudio. De este modo, se puede precisar que toda entrevista conlleva el diseño y el planteamiento de determinadas preguntas para guiar y orientar la investigación, haciendo posible una comprensión más profunda y completa de las relaciones que establece el hombre con su entorno, de lo que acontece. Dicho planteamiento requiere de un estudio previo en función de los objetivos de la investigación y del tema a profundizar para la estructuración y el ordenamiento de la información que se desea obtener.

Es importante resaltar que si bien cada respuesta se ve expresada por un lenguaje verbal, dicha expresión viene acompañada también por un lenguaje no verbal, un lenguaje corporal al cual se debiera prestar, también, una mayor atención puesto que al igual que cada argumento verbal, cada gesto corporal revela aspectos cualitativos que refuerzan y enriquecen las narrativas verbales expuestas. Por otra parte, es preciso mencionar sobre el acento y el carácter que cada pregunta diseñada y propuesta debiera tener, ya que cada una de ellas direcciona y profundiza la línea de investigación. En ese sentido, toda pregunta planteada debiera apelar por lo esencial, lo afectivo y lo significativo, debiera estar orientada y enfocada a aspectos cualitativos y cualitativos, a una dimensión sensible y sensitiva de la experiencia humana y arquitectónica para aclarar, develar y revelar acontecimientos, actividades, rutinas, comportamientos, interacciones, hechos significativos que constituyen el proceso holístico y complejo de *ser y estar-en-el-mundo*; el acento puesto en lo existencial, en lo afectivo representa la oportunidad para la concepción de una arquitectura “más humana”, ya que en ellas puede verse manifiesta aspectos esenciales, aspectos existenciales que nos aproximan a un entendimiento profundo de la estructural elemental del ser-en-el-mundo.

El valor y la labor de la entrevista no reside únicamente en la clarificación y profundización de la información relevante obtenida durante el trabajo de campo a partir de expresiones verbales y no verbales, el valor de la

entrevista reside también en el procesamiento y la sistematización de dichas respuestas y expresiones ya que hacen evidente y nos aproximan a una realidad concreta, dichas respuestas pueden traducirse en temas emergentes que nos permiten una comprensión holística del encuentro entre hombre, acontecimiento y espacio como puntos de partida, como consideraciones en el planteamiento de criterios, premisas, alcances y estrategias para la corporeización de la obra arquitectónica.



Figura 89

La Espontaneidad de la Entrevista



Nota. La espontaneidad de la entrevista apertura una dimensión sensible y afectiva. Fotografía, *elaboración propia.*

3.4. CONCLUSIÓN CAPITULO III: LA EXPERIENCIA PARA EL HACER Y EL HACER PARA LA EXPERIENCIA

Una visión integral a partir de la poética como una forma de entender y abordar la arquitectura ha constituido el planteamiento y desarrollo del quehacer arquitectónico como un pensar, sentir y hacer, como una intencionalidad mediada por el poetizar para la puesta en obra de la esencia de la arquitectura. La formulación de dicha postura no solo nos sitúa en un entendimiento y concepción teórica como una forma de abordar la arquitectura en función de los valores de la poética, también nos sitúa en una propuesta práctica como una alternativa dentro del quehacer arquitectónico que implica la formación y desarrollo de una intencionalidad mediadora entre el imaginario y el hacer para las distintas etapas de la puesta en obra de la arquitectura como núcleo en la formulación de intenciones que constituyen el germen para la materialización de toda espacialidad como un poner en obra.

La expresión de dicha postura, la forma de proceder como una puesta en práctica se puede estructurar a partir de **considerar la experiencia poética del espacio como una puesta en evidencia de un fenómeno relacional capaz de interpelar el ser.**

La experiencia de los fenómenos desde su realidad efectiva genera una acción integradora, puesto que, toda experiencia constituye una participación que genera relaciones permitiéndonos acceder a un entendimiento de los fenómenos poéticos con relación a la arquitectura haciéndonos evidente los rasgos esenciales de la arquitectura. De este modo, el valor de la implementación de experiencia poética del espacio estriba en la capacidad de hacer evidente la arquitectura desde el escenario de lo realmente esencial, de la realidad y condición existencial del habitar, haciendo de la experiencia del espacio arquitectónico la apertura de una espacialidad que constituye un estar como un componente corporal esencial. En ese sentido, el cuerpo se desenvuelve como medio de comunicación entre el mundo interno del hombre y el mundo externo de la realidad donde se ven involucrados procesos como la memoria, la metáfora, la imaginación, la significación que proyectan esquemas corporales y existenciales permitiendo dotar de sentido y significado a la obra arquitectónica. Cabe precisar que, la experiencia de la realidad poética en el espacio no remite a una autonomía aislada de lo que acontece, sino más bien nos permite generar un conocimiento intersubjetivo al trazar puentes relacionales como medio dialógico, brindándonos las herramientas para hacer de dicho conocimiento puentes

para la conciliación de dimensiones axiológicas y ontológicas, puesto que la experiencia poética ejerce una co-pertenencia como rasgo integrador, permitiéndonos una visión contextualizada, crítica, sensible y sensitiva tanto como un cuestionamiento constante de la labor arquitectónica.

Respecto al quehacer arquitectónico como la puesta en obra desde la experiencia poética, la experiencia poética nos brinda el campo para la acción proyectiva en la medida que la experiencia poética nos brinde una noción de la capacidad de cuestionar nuestra posición en el mundo evidenciándonos un conocimiento del mundo que no radica enteramente en las características formales u objetivas, sino más bien como un entendimiento que media entre la razón y la emoción, lo material y abstracto, en un carácter ontológico susceptible a ser materializado en una obra arquitectónica, puesto que toda obra arquitectónica tiene su origen en un comercio con el mundo, en una experiencia que nos transforma sustancialmente. De este modo, la obra arquitectónica permite la posibilidad de evocar su esencia poética como una condición que nos invita a descubrirla a través de la obra misma, de su materialidad y forma, tanto como de su contenido y significado. En ese sentido, la arquitectura poética se resiste a quedar relegada a un plano último. Entender la arquitectura como más que un producto nos permite entenderla como un acontecimiento, como un espaciar, como lugar para la vida.

La poética se inscribe en el quehacer arquitectónico como un acto creativo: pensar-sentir-hacer desde la experiencia como punto de partida. La poética se inscribe en el quehacer arquitectónico como **poiesis**, como acto creador. El acto creador conlleva y supone un pensar-sentir-hacer mediado por una intencionalidad poética que hace de un hecho construido una obra arquitectónica significativa. El estar y el sentir se inscriben en el quehacer arquitectónico como dos modos esenciales de abordar la obra arquitectónica a modo de una alternativa integral y sinérgica frente a metodologías cerradas, ya que como se mencionaba previamente dichos modos del ser aperturan una realidad sensible en la que se puede evidenciar el ser en sí mismo, lo que acontece; el sentir implica nuestra corporalidad, nuestro estado atento y consciente que nos vincula con el presente, a la experiencia en su actualidad. Partir de la experiencia misma, de lo que acontece nos proporciona tanto una noción de las estructuras ontológicas en el habitar (datos, rasgos de los elementos, procesos) así como sus relaciones. De este modo, la génesis de todo

proceso creativo reside en la inclusión del estar-sentir en el quehacer arquitectónico para una comprensión holística del hombre, del espacio y de lo que acontece. En ese sentido, el quehacer arquitectónico como un proceso creativo nos dirige a una mirada hacia lo esencial que constituye el punto de partida, el germen inicial para la corporeización de la obra arquitectónica.

Si se desea alcanzar un entendimiento de la esencia de las cosas y poner en práctica una actitud, una intencionalidad guiada por el poetizar dentro del quehacer arquitectónico, la inclusión de un ámbito fenomenológico nos permite la formulación de una estrategia para lograr dicho fin ulterior como una mirada integradora. La fenomenología nos lleva a un entendimiento de las cosas a partir del ser en sí mismo como puesta en evidencia de los fenómenos que implican la participación del hombre como unidad ontológica, como unidad mente-cuerpo, constituyendo la puesta en evidencia de un complejo experiencial que incluye mi relación con los otros, es decir, la fenomenología nos remite a una experiencia compartida, relacional, contextualizada capaz de ser comunicada. La fenomenología nos aproxima a una realidad concreta, a lo que acontece desde una perspectiva sensible. El valor de una fenomenología de la experiencia poética reside en su noción ontológica puesto que nos aproxima al conocimiento, a la comprensión de la experiencia vivida y lo que surge de ella traducidas en imágenes significativas (imagen poética) que componen la base estructural de la existencia humana, así mismo la fenomenología nos permite hacer evidente los rasgos esenciales de los fenómenos que acontecen, de las relaciones entabladas en la relación del hombre con el mundo. La fenomenología de la realidad poética no remite a una autonomía aislada de lo que acontece, sino más bien nos permite trazar puentes relacionales, puesto que la poética ejerce una co-pertenencia mutua como rasgo integrador, permitiéndonos una visión crítica, sensible y sensitiva tanto como un cuestionamiento constante de la labor arquitectónica. En ese sentido, una perspectiva fenomenológica en la arquitectura nos permite hacer evidente su esencia desde la experiencia del ser obra, desde la experiencia del modo espacial arquitectónico puesto en obra como espacio poético, puesto que, el espacio poético constituye un fenómeno integral que engloba el significado de las cosas de una manera amplia que incluye la corporalidad, las dimensiones viscerales, intuitivas y emocionales que apelan a la memoria y a la imaginación. De este modo, una fenomenología en función de la experiencia poética

como fenómeno integral nos proporciona las herramientas para el desarrollo e implementación de una intencionalidad desde el poetizar para el quehacer arquitectónico. **Dicho esto, una fenomenología en función del fenómeno poético para el quehacer arquitectónico se puede hacer tangible a partir de la formulación de una estrategia integral traducida en la puesta en evidencia de distintas escalas: elementos, procesos, sistemas y escenarios fenoménicos en el ámbito de la experiencia del espacio poético.** Cada escala se pregunta de manera reflexiva por lo esencial, por la relación de intimidad en función del modo espacial, englobando una serie de elementos, procesos, sistemas y estructuras descritos desde una mirada sensible y sensitiva, permitiéndonos el acceso a los valores del espacio en función de la experiencia. Dicho carácter reflexivo nos permite un entendimiento de lo experimentado como una tensión entre lo imaginado y lo percibido, una tensión entre la emoción y la razón, evidenciándonos la comunicabilidad de una imagen poética, una imagen de la intimidad entendida como un producto directo del ser. En ese sentido, cada **escala** representa un sistema como punto de partida para la generación de interrelaciones entre otras escalas, con la posibilidad de implementarse en las distintas etapas del quehacer arquitectónico como una estrategia que nos permita generar un cuestionamiento constante tanto como un conocimiento de la esencia de la arquitectura misma.

Un sistema integral como parte de una estrategia fenomenológica es una posibilidad para consolidar una obra y con ella un mundo; de este modo **un sistema integral nos proporciona las bases para la puesta en obra del ser histórico que comprende una función primordial apoyada en distintas intensiones, entendidas como valores que hay que conocer, evidenciar, preservar y ofrecer;** puesto que, *no se pueden negar las cualidades o rasgos que hacen de una cosa algo inconmensurable.* Cabe mencionar que, para dicho fin es preciso el uso de distintas herramientas capaces de re-presentar la complejidad de la realidad de manera sintética y sensible sin caer en su uso de manera arbitraria a causa de un énfasis en la sistematización de los fenómenos experimentados.

El quehacer arquitectónico mediado por una intencionalidad poética como diseño integral, como una praxis nos permite la puesta en obra de la arquitectura, la corporeización de la obra arquitectónica. Asumir el quehacer arquitectónico como un acto creativo comprometido con la realidad y con la vida

constituye la base inicial para la puesta en obra de la arquitectura como aquella obra que acoge y resguarda nuestra existencia, una obra que *preserva el habitar, la continuidad de la vida y de la cultura*. Dicho compromiso requiere de una actitud crítica, de una mirada atenta y reflexiva de lo que acontece con la intención de aproximarnos a la obra arquitectónica desde una perspectiva sensible y sensitiva, una perspectiva que va más allá de lo objetual; una perspectiva desde la experiencia misma que hace visible lo esencial. La corporeización de la obra arquitectónica es más que una puesta en obra de formas y geometrías que responden a criterios funcionales y utilitarios, la arquitectura al tener una cualidad artística y existencial responde a más que una condición física funcional constructiva, la arquitectura responde a un mundo sensible, sensitivo, responde al ser en sí mismo, una dimensión que incluye un ámbito funcional como un ámbito emocional. La corporeización de la obra arquitectónica está ligada tanto a un hacer consciente y a un pensar como a un ser y estar presente mediado por un sentir profundo como acto ontológico que nos aproxima y hace evidente aspectos esenciales, aspectos sensibles de la realidad. De este modo, se puede ver manifiesto el quehacer arquitectónico como un proceso holístico de intercambio constante entre lo conmensurable e inconmensurable, entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo cualitativo y cuantitativo, entre la razón y la emoción.

Finalmente, el planteamiento de una estrategia integral dentro del quehacer arquitectónico, no solo nos permite tener un acceso a los fenómenos y un entendimiento de los rasgos esenciales de la arquitectura a partir de su puesta en evidencia; un sistema integral nos debe permitir entender el quehacer arquitectónico como la puesta en obra de su misión y rasgo esencial, como la puesta en obra del ser histórico del hombre que constituye múltiples realidades tanto axiológicas y ontológicas; una estrategia integral debe poder conciliar experiencias, métodos, herramientas, prácticas y teorías para la puesta de una arquitectura dialógica, intersubjetiva, sinérgica y poética. Dicho eso, la puesta en práctica de una estrategia en función de la fenomenología de la experiencia poética no constituye una aplicación categórica, es una guía, punto de partida, para el quehacer arquitectónico que nos permite un cuestionamiento constante para hacer evidente lo esencial a partir del quehacer.



**PARTE SEGUNDA:
APLICACIÓN TEÓRICO-PRÁCTICA**



CAPITULO IV:
LA EXPERIENCIA POÉTICA EN LA
ARQUITECTURA PATRIMONIAL AREQUIPEÑA

“Para un arquitecto, más que la habilidad de imaginar espacios, lo importante es la capacidad de imaginar la vida.”

- **Aulis Blomstedt**

“Cualquier análisis exige cierta distancia psicológica con respecto al objeto que se analiza, mientras que la eliminación de dicha distancia, es decir, la identificación con el objeto, resulta de vital importancia para la síntesis artística.”

- **Juhani Pallasmaa**

- *Una arquitectura de la humildad*

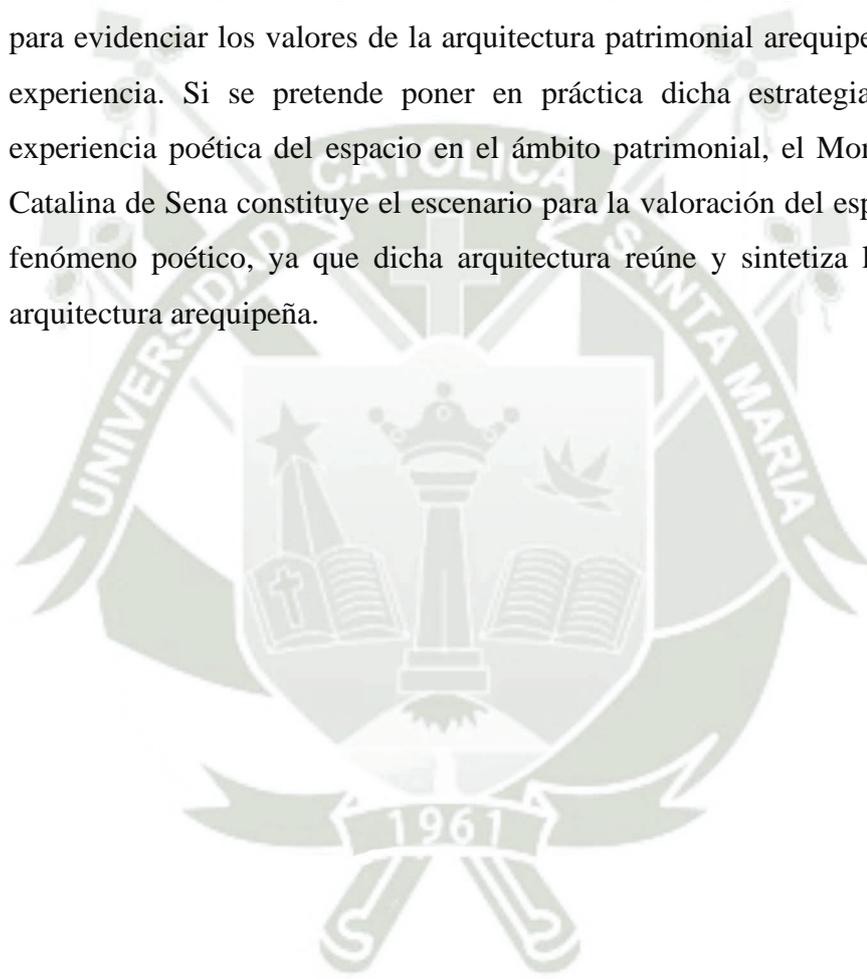
Parte del planteamiento de un sistema integral es la consideración de su desarrollo y posterior aplicación en un hecho arquitectónico concreto a modo de una praxis, un hacer que reconsidera, concilia e integra aspectos y elementos cualitativos y cuantitativos, tangibles e intangibles; una puesta en práctica desde una perspectiva crítica, sensible y sensitiva.

En ese sentido, el presente capítulo se estructura como una alternativa práctica para el entendimiento del valor del fenómeno poético en la arquitectura en función de un estudio ontológico y fenomenológico de dicho fenómeno en un ámbito específico: la obra patrimonial arquitectónica arequipeña.

Una mirada holística y compleja sobre dicha obra no solo nos permitirá hacer evidente el valor del fenómeno poético en la arquitectura a partir de la experiencia poética en la arquitectura patrimonial arequipeña, también nos permitirá un entendimiento y reconocimiento del valor del hecho patrimonial y su incidencia en la existencia humana y el colectivo social. Dicho esto, es objetivo de este capítulo la puesta en evidencia del fenómeno poético en la arquitectura patrimonial arequipeña a través de la aplicación y puesta en práctica de la estrategia fenomenológica, herramientas y forma de proceder planteados en el capítulo III como medio de

valorización del espacio dentro del quehacer arquitectónico. Se pretende afrontar la complejidad de los fenómenos de la espacialidad desde la experiencia en su actualidad que implica el trabajo de campo como tarea complementaria dentro de los procesos críticos de la investigación para la posterior sistematización y organización del conocimiento adquirido, como síntesis sensible de lo experimentado respecto al fenómeno poético.

Finalmente, la ejecución práctica de la estrategia integral representa la oportunidad para evidenciar los valores de la arquitectura patrimonial arequipeña a través de la experiencia. Si se pretende poner en práctica dicha estrategia a través de la experiencia poética del espacio en el ámbito patrimonial, el Monasterio de Santa Catalina de Sena constituye el escenario para la valoración del espacio a través del fenómeno poético, ya que dicha arquitectura reúne y sintetiza los valores de la arquitectura arequipeña.



4. LA EXPERIENCIA POÉTICA EN LA ARQUITECTURA PATRIMONIAL AREQUIPEÑA

4.1. HACIA UN ENTENDIMIENTO DEL VALOR DE LA OBRA PATRIMONIAL ARQUITECTÓNICA DESDE LA POÉTICA (PATRIMONIO-EXPERIENCIA-ARQUITECTURA)

Cuestionarse por el valor del fenómeno poético en la obra patrimonial representa el punto de partida para un entendimiento holístico del patrimonio que va más allá de sus propiedades cuantitativas, formales y materiales; una *revaloración del patrimonio arquitectónico* que conlleva una perspectiva sensible, sensitiva, una actitud crítica y reflexiva, que incluye y reconsidera aspectos ligados a una dimensión emocional y racional.

Previamente se mencionaba que el valor del fenómeno poético en la arquitectura patrimonial emerge de su condición histórica a partir del reconocimiento de una cualidad propia inherente a toda obra patrimonial como una obra artística que *pone en obra la verdad y funda mundo, una obra que preserva y asegura la continuidad de la vida y de la cultura*; una cualidad de carácter integral que manifiesta lo más propio de sí: lo generacional, trascendental, **atemporal**. Dicha condición atemporal, revela aquella particularidad que hace de un hecho construido una obra arquitectónica significativa que influye en nuestra concepción del mundo y determina la relación que establecemos con él. De este modo, reconocer la condición histórica y atemporal de la obra patrimonial arquitectónica instaura un modo de aproximarnos y relacionarnos con la misma desde una mirada atenta y reflexiva, desde una actitud crítica y *poética* que se cuestiona por lo esencial de su puesta en obra y su permanencia en el tiempo.

La condición histórica, atemporal de la obra patrimonial nos permite ampliar la noción habitual que se tiene sobre esta pues suele concebirse como un elemento objetual heredado del pasado que debiera mantenerse *tal como es hallado*, una noción que se rige por el principio de la conservación al mencionar que el pasado es fijo y estable; esta premisa se ve reflejada en la valoración del patrimonio arquitectónico a partir de una perspectiva racional y objetual que prevalece por sobre lo emocional y lo afectivo (Suzan, 2014). Si bien la obra patrimonial posee valores tangibles que se inclinan por sus componentes y elementos materializados como el

valor instrumental, de antigüedad y de novedad, es preciso resaltar los valores intangibles que adquieren en su devenir histórico ya que el valor del patrimonio no reside únicamente en su expresión material y formal; *el valor del patrimonio reside en su poder de significación.*

Inútilmente, magnánimo Kublai, intentaré describirte a Zaira, la ciudad de los altos bastiones. Podría decirte de cuantos peldaños son sus calles en escalera, de qué tipo los arcos de sus soportales, qué chapas de zinc cubren los techos; pero ya sé que sería como no decirte nada. No está hecha de esto la ciudad, sino de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado: la distancia hasta el suelo de un farol y los pies colgantes de un usurpador ahorcado; el hilo tendido desde el farol hasta la barandilla de enfrente y las guirnaldas que empavesan el recorrido del cortejo nupcial de la reina; la altura de aquella barandilla y el salto del adúltero que se descuelga de ella al alba; la inclinación de una canaleta y el gato que la recorre majestuosamente para colarse por la misma ventana; (...)

En esta ola de recuerdos que refluye la ciudad se embebe como una esponja y se dilata. Una descripción de Zaira tal como es hoy debería contener todo el pasado de Zaira. Pero la ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, cañonazos. (Calvino, 1972, págs. 31,32)

Italo Calvino al describir la ciudad de los altos bastiones, la ciudad de Zaira, ilustra los valores intangibles que posee la obra patrimonial al reconocer que la ciudad no está hecha de la cantidad de peldaños que tiene la escalera o de que tipo son los arcos de sus soportales, es decir de sus elementos tangibles/objetuales, sino Zaira está hecha de las relaciones que se establecen entre dichos elementos y lo que acontece a partir de ellos. Las relaciones que se forman entre lo material y lo que acontece en la descripción de Zaira, así como la impronta depositada en su expresión formal pone en manifiesto aquel valor que refuerza nuestro sentido existencial, de identidad y pertenencia, su valor significativo.

El valor significativo de la obra patrimonial no solo desarrolla un papel importante en la formación de una *consciencia histórica sensible* del pasado como germen inicial para una perspectiva integral y una revaloración del patrimonio arquitectónico, sino también en la elaboración de narrativas que explican la realidad y motivan el proceso continuo de adaptación humana (Suzan, 2014). Las narrativas al ser parte de un proceso existencial e identitario, resguardan y condensan el legado cultural que cada generación deposita en sus expresiones materiales e inmateriales. De esta manera, el valor significativo de la obra patrimonial representa aquella base que articula y congrega lo objetivo y subjetivo de la realidad, lo material e inmaterial, lo cualitativo y cuantitativo, lo tangible e intangible.

Por otra parte, se puede precisar que el valor significativo de la obra patrimonial se encuentra ligado a su cualidad propia de carácter integral, una cualidad viva que se configura por/que reposa en su carácter artístico y emotivo.

Cada forma de arte tiene su propio principio, es decir, surge de un acto o manifestación humana particular y de un conjunto de experiencias, y si el arte de que se trate pierde la conexión, el cordón umbilical, que le entronca con su propio principio originario, entonces perderá también su fuerza e impacto vital. (Pallasmaa, 2010, pág. 128)

La reflexión que realiza Juhani Pallasmaa respecto a la conexión que debiera tener cada forma de arte con su principio originario nos puede aproximar al carácter artístico de la obra patrimonial en función del propósito fundamental de la arquitectura, el de *preservar el habitar, la continuidad de la vida y de la cultura*. Dicho propósito puede verse expresado en la obra patrimonial a partir de su rasgo generacional como hecho cultural y tradicional que posibilita su comprensión como un elemento vivo y dinámico que posee una estratificación histórica.

Figura 90

El Patrimonio y la Cotidianidad



Nota. La obra patrimonial se inscribe en la cotidianidad y en el imaginario humano como un elemento dinámico trascendente, atemporal que desarrolla un papel relevante en la formación de una consciencia histórica sensible y en la elaboración de narrativas que explican la realidad. [Fotografía], Martín Chambi, tomado de Líderes del arte por la paz (www.lideresdelarteporlapaz.com/martin-chambi-el-fotografo-que-retrato-al-pueblo-peruano/).

Expuesto lo anterior, se puede precisar que el valor significativo de la obra patrimonial ligado a su condición histórica, a su carácter artístico y emotivo constituye un modo de entendimiento que conlleva un *involucramiento holístico con el patrimonio*; acceder a dichos valores de la obra patrimonial demanda una nueva forma de involucrarnos con él, asimismo requiere de una participación sensible, atenta y consciente. De este modo, una fenomenología de la experiencia poética en la obra patrimonial arquitectónica se inscribe como una oportunidad para una *revaloración de la obra patrimonial* que congrega lo tangible e intangible, lo emocional y lo racional, lo material e inmaterial, lo cualitativo y lo cuantitativo; una nueva valoración de la obra patrimonial a partir de la experiencia, desde el encuentro corpóreo con la obra misma, desde el estar ahí, desde una percepción consciente.

4.1.1. **SOBRE LA PUESTA EN PRÁCTICA DE LA EXPERIENCIA POÉTICA EN EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO**

Previamente se ha propuesto el uso de la fenomenología dentro del quehacer arquitectónico como una estrategia que nos permite el entendimiento de los valores de la espacialidad desde la experiencia, proporcionándonos una mirada integradora de la realidad espacial al relacionar el mundo físico e imaginario, racional y emocional, sensitivo y sensible, puesto que la experiencia constituye un comercio, un dialogo multidireccional, dinámico y cambiante. Se trata de un accionar comprometido con la realidad y la vida, una relación sinérgica al involucrar la participación íntima con la obra arquitectónica que trasciende el objeto para situarnos en una noción de vida de carácter existencial, una acción que compromete al ser.

Lo que se pretende al insertar dicha perspectiva, actitud, en el ámbito patrimonial es la puesta en evidencia de los valores del patrimonio arquitectónico arequipeño a través de una realidad poética, desde una realidad sublimada, permitiéndonos entender, comprender, interiorizar su esencia y hacer manifiesto su continuidad al hacer patente las múltiples formas de relacionarnos con la realidad patrimonial como proceso evolutivo. Involucrar la experiencia dentro de la realidad patrimonial no solo constituye una causalidad analítica como fin ulterior, la experiencia de la obra patrimonial presenta una variedad de fenómenos y acontecimientos intermedios relacionados entre sí y en constante desarrollo en el espacio, dotándolo de rasgos particulares que lo caracterizan e identifican

como un hecho circunstancial, autentico e irrepetible, dicha puesta en evidencia constituye la fuente para la materialización de una amplia gama de nuevas experiencias, dentro de estas la experiencia poética.

Puesto que el patrimonio se define en un ámbito de relaciones que comprende nuestra relación con la otredad como proceso sincrético con un grado de complejidad propio que contiene procesos internos, históricos y fenómenos externos que constituyen nuestro sentido de identidad individual tanto como colectivo, es preciso entender al patrimonio arquitectónico como un cuerpo y contenido en constante evolución que no solo es una cosa sujeto a análisis, el patrimonio arquitectónico suscita algo más que una fecha, datos y juicios valorativos sobre este, el patrimonio es historia hecho de vivencias como una clara manifestación del habitar cotidiano que expresa la complejidad de la vida que trasciende la cosa misma.

A lo largo de nuestra historia la obra arquitectónica patrimonial, ha *aperturado* lugares con una dinámica cambiante, expresando inconsistencias y certezas tanto materiales como culturales, característica propia de un habitar evolutivo. En ese sentido el patrimonio arquitectónico puede ser entendido como la materialización de la historia como un sistema de experiencias humanas que sostienen el presente. El patrimonio arquitectónico asimila y guarda cada acontecimiento, cada fenómeno añade historia capaz de ser comunicada a través de su experiencia, una comunicación multidireccional, una relación de pertenencia mutua. De este modo el patrimonio no es una cosa estática, expresa una continuidad cultural manifiesta en su espacialidad, temporalidad y materialidad capaz de ser experimentada y comunicada.

La arquitectura patrimonial contiene una realidad que ha de experimentarse y evidenciarse. Acceder al patrimonio como un complejo experiencial y no como una evocación de datos del pasado nos permite experimentar la complejidad de una arquitectura atemporal. Dicha expresión apertura y permite el habitar en libertad extendida a sus posibilidades ontológicas, puesto que el patrimonio no solo comprende un uso funcional utilitario. Al apropiarnos del espacio, al hacerlo nuestro, al domesticarlo, al habitarlo, el patrimonio hace de la racionalidad material oportunidad para la imaginación y la memoria, y viceversa. El patrimonio libera la imaginación, es un *lugar* estimulante que nos

invita a descubrirlo en su espacialidad. Desde su carácter obra, al reunir la ambigüedad, la metáfora, imaginación y polisemia, divisamos imprevistos mundos; al congregar, al acoger la indeterminación, la tensión y la contradicción como un claro reflejo de la vida, el patrimonio expresa una racionalidad e irracionalidad posibilitando múltiples modos de relacionarnos con este, haciéndose evidente como un complejo relacional propio del habitar. De este modo el patrimonio constituye un lugar que ha de descubrirse constantemente.

El patrimonio como manifestación del pasado nos invita a descubrirlo en el presente generando un diálogo entre la memoria y el presente a través de la experiencia que va más allá de las cualidades físicas para situarnos en una relación que constituye algo más que el objeto creado, puesto que habitar con libertad es trascender el objeto. Una identificación con nuestro pasado nos sitúa en zonas difusas que evocan las ensoñaciones, estas nos seducen, nos invitan a mundos que transforman y alimentan nuestro sentido de la realidad. El patrimonio arquitectónico nunca se estanca en el pasado; en su condición material, no solo nos evidencia el paso del tiempo a través de la ruina, el patrimonio es germen para nuevas experiencias, es un proyecto inacabado y contingente, una posibilidad a través de la experiencia en su actualidad como nuevo principio.

Expuesto lo anterior, **la experiencia poética de la obra arquitectónica patrimonial constituye un valor en sí mismo, a través de su experiencia se genera una imagen poética, una imagen empática en función de sus valores y la interacción de estos, posibilitando la formación de una sensibilidad del espacio arquitectónico basado en la inclusión de la intimidad en y desde el espacio.**

Figura 91

El Imaginario y la Espacialidad



Nota. “Las cárceles de Piranesi son creaciones de la segunda clase. En ellas, lo personal, lo privado y, por lo tanto, universal e imperecedero tiene notablemente más peso que lo meramente histórico y local. La prueba de ello es que estos extraordinarios aguafuertes han seguido, a través de dos siglos, resultando plenamente apropiados y modernos, no sólo por su aspecto formal, sino como expresión de oscuras verdades psicológicas.”. Tomado de, Las cárceles de Piranesi (p. 141), Aldous Huxley, 2012, Titivillus.

4.1.2. SOBRE LA EXPERIENCIA POÉTICA EN EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO

¿Por qué el patrimonio arquitectónico? ¿por qué una experiencia poética en la obra patrimonial arquitectónica? Previamente se mencionaba que, el interés puesto en la obra patrimonial y en su acontecer poético reside en su condición histórica y su valor significativo al presentar un rasgo atemporal que interpela la existencia y evoca la memoria; la obra patrimonial que, por su puesta en obra, su modo espacial muestra y revela lo más propio de sí como una obra contextualizada pertinente al lugar que la acoge, como obra corporeizada que congrega y emplaza la cuaternidad, funda mundo, apertura el mundo del hombre y el mundo de la obra, tiene una cualidad propia viviente que trasciende lo material y lo formal. La condición histórica como el valor significativo de la obra patrimonial ligada a su cualidad propia viviente de carácter existencial, artístico y emotivo emergen como una alternativa a nuevas formas de relacionarnos con el patrimonio, desde el *ser en su actualidad*, emergen como el germen inicial para el acontecer de una experiencia poética arquitectónica.

Puesto que toda experiencia arquitectónica supone un intercambio, es preciso mencionar que no toda experiencia se imprime como aquel suceso, aquel punto de inflexión que influye en la estructura existencial del hombre; a diferencia de una experiencia ordinaria, superficial, una experiencia poética se imprime y construye la existencia del hombre a partir de un encuentro con una obra arquitectónica trascendente que marca un hito significativo en la vida del hombre, una experiencia significativa capaz de cuestionar su propio sentido, una experiencia que interpela al ser. Una experiencia poética arquitectónica implica una atención plena y consciente del hombre con lo que le rodea, para ello se requiere del ente en apertura; una experiencia poética se puede ver manifiesta en tanto se ve involucrado el hombre en apertura y el espacio abierto en consonancia con el evento, con lo que allí acontece. Por lo tanto, el fenómeno poético no solo acontece en la obra arquitectónica a través de un lenguaje sublimado de patrones como puesta en obra de la verdad, sino también puede acontecer en una manifestación existencial que es estimulada por una obra arquitectónica significativa y de contenido.

Dicho esto, se puede precisar que *una obra* arquitectónica significativa puede verse manifiesta en obras arquitectónicas atemporales, obras patrimoniales cargadas de significado que poseen una estratificación histórica que articulan el ser histórico del hombre; obras que prevalecen en el devenir generacional de la tradición que, por su espacialidad, por su materialidad y sus rasgos temporales (ruinas, desgaste y fragilidad) emancipan la imaginación y evocan la memoria, estimulando sentimientos, emociones y sensaciones:

“Las ciudades y los edificios antiguos son acogedores y estimulantes, puesto que nos ubican en el continuum del tiempo; se trata de amables museos del tiempo que registran, almacenan y muestran las huellas de un momento diferente a nuestro sentido del tiempo contemporáneo nervioso, apresurado y plano; proyectan un tiempo “lento”, “grueso” y “táctil”. (Pallasmaa, 2016, pág. 9)

¿Por qué son importantes los lugares antiguos? Lo son porque estructuran y modifican de manera crucial nuestra experiencia del mundo y, finalmente, a nosotros mismos. Además de enriquecer nuestro mundo sensorial y empírico, nos arraigan en el curso del tiempo y nos ofrecen una sensación de seguridad y de amparo. (Pallasmaa, 2016, pág. 122)

Figura 92

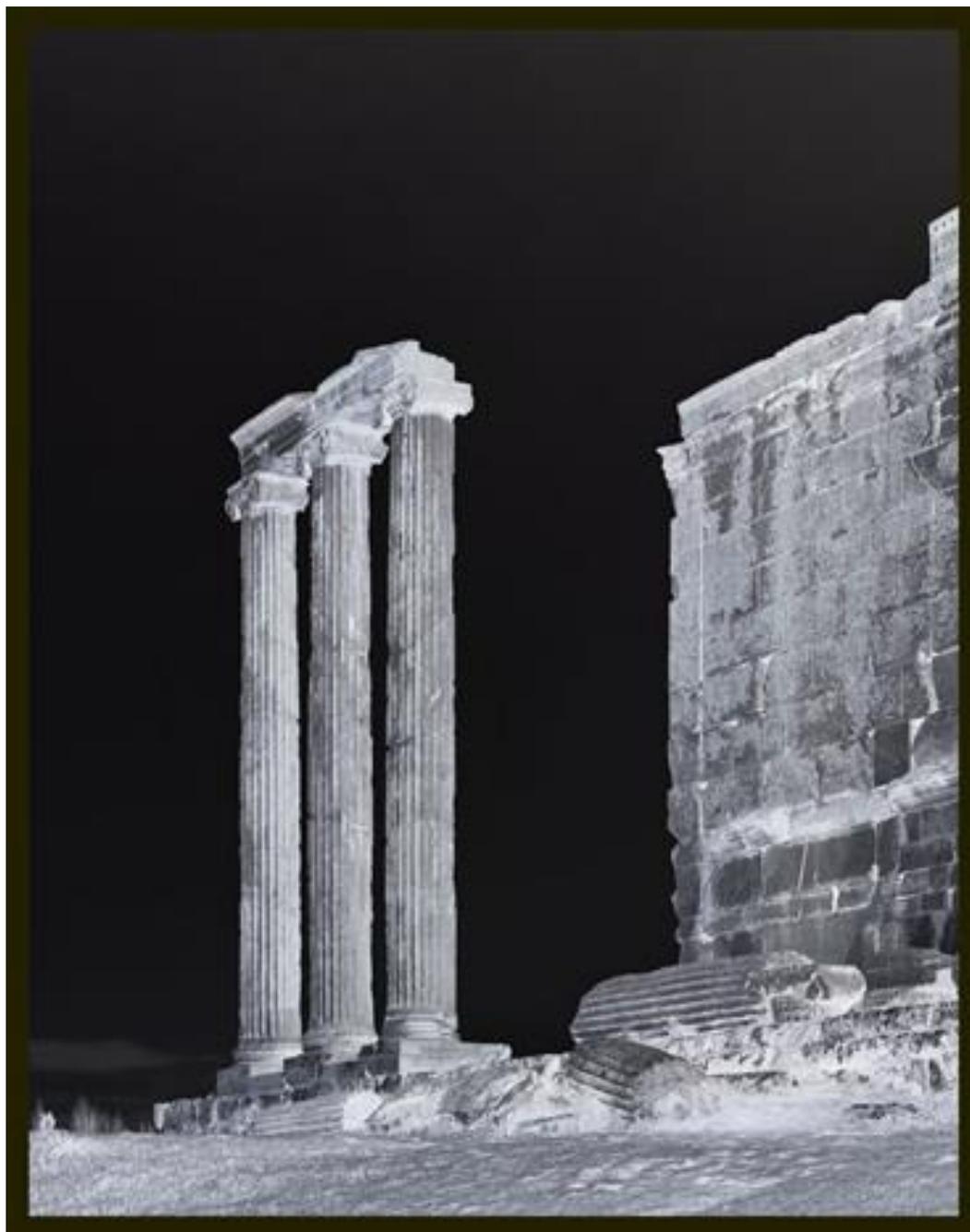
Ephesos-3, Hadrianic Baths, 2017. Axel Hütte



Nota. Puede verse al espacio de la obra patrimonial, a través de su materialidad y de sus rasgos temporales (ruina, desgaste), como un detonante de imágenes profundas. [Fotografía], tomado de Galerie Ruzicka (www.artnet.com/artists/axel-h%C3%BCtte/ephesos-3-hadrianic-baths-a-BM0VDBGuLBnIMsEEb96HTQ2).

Figura 93

Aezani-2, 2018. Axel Hütte



Nota. “Las ruinas son lo más viviente de la historia, pues sólo vive históricamente lo que ha sobrevivido a su destrucción, lo que ha quedado en ruinas. Y así, las ruinas nos darían el punto de identidad entre el vivir personal -entre la personal historia- y la historia.” María Zambrano, *el hombre y lo divino. Las ruinas*. [Fotografía], tomado de Galerie Ruzicska (www.artnet.com/artists/axel-h%C3%BCtte/ephesos-3-hadrianic-baths-a-BM0VDBGuLBnIMsEEb96HTQ2).

La obra patrimonial congrega y reúne las cualidades, condiciones esenciales para el acontecer poético tanto en su puesta en obra como en estimular una manifestación existencial; una obra arquitectónica patrimonial, que, por un lenguaje sublimado de patrones, es proclive para que pueda concretarse una experiencia significativa, una experiencia extraordinaria, una experiencia poética.

Una obra patrimonial arquitectónica estimula la imaginación, evoca la memoria para inscribirse en el imaginario humano como una obra que interpela al ser y orienta la existencia. Una obra patrimonial que por sus rasgos sensibles y sensitivos estimulan la formación y liberación de imágenes profundas ligadas a la intimidad, evocando recuerdos, sueños, emociones y sensaciones, imágenes arquetípicas que, arraigadas a los estratos más profundos de nuestro ser, hacen que lo arcaico resuene con lo nuevo.

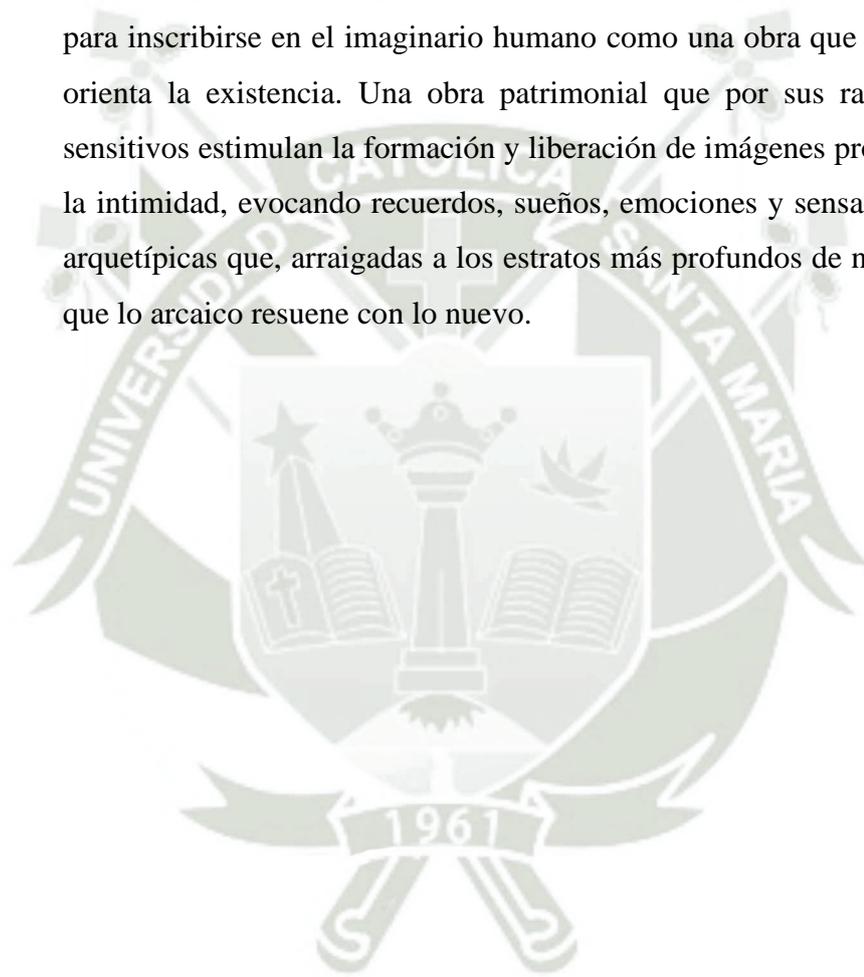


Figura 94

Mausoleo Real, Machu Picchu, 1928. Martín Chambi



Nota. La obra patrimonial arquitectónica, por su modo espacial, evoca la memoria, estimula la imaginación, despierta emociones y sensaciones; una obra que interpela al ser. [Fotografía], Martín Chambi, tomado de la Escuela Centro de la Imagen (www.centrodelaimagen.edu.pe/blog/martin-chambi-y-la-mirada-hacia-el-ande-en-el-museo-tamayo-de-mexico)

4.2. LEGADO DE UNA ARQUITECTURA AUTÉNTICA

4.2.1. LA ARQUITECTURA PATRIMONIAL AREQUIPEÑA

“El indígena es hábil y paciente. La arquitectura en Arequipa ha tenido en cuenta estos factores y ha creado un sistema de estructura abovedado, con muros bajos y gruesos, para contrarrestar también los sismos y el frío. Arequipa tiene una arquitectura basada en la Verdad.”

- Héctor Velarde Bergman

- *Apuntes sobre Arquitectura Colonial Arequipeña*

¿Por qué la arquitectura patrimonial arequipeña? ¿qué cualidades posee la arquitectura patrimonial arequipeña para hacer evidente el fenómeno poético? ¿qué relación mantiene la arquitectura patrimonial arequipeña con el fenómeno poético (la experiencia poética en la arquitectura)? Al mencionar el valor de la experiencia poética en la obra patrimonial como aquella obra arquitectónica que propicia un encuentro significativo que libera y estimula imágenes corporeizadas vinculadas a los estratos más profundos de nuestro ser, la arquitectura patrimonial arequipeña nos brinda aquel escenario que puede hacer visible, evidente dicha consolidación de imágenes al poseer cualidades asociadas a una dimensión sensible y sensitiva, una dimensión *espiritual* y *existencial* que trasciende la materia y la forma. Hacer evidente dichas cualidades no solo requiere de una reflexión constante sobre su corporeización, también requiere de un entendimiento holístico, una comprensión y una identificación de los distintos fenómenos, acontecimientos y factores que condicionaron su puesta en obra.

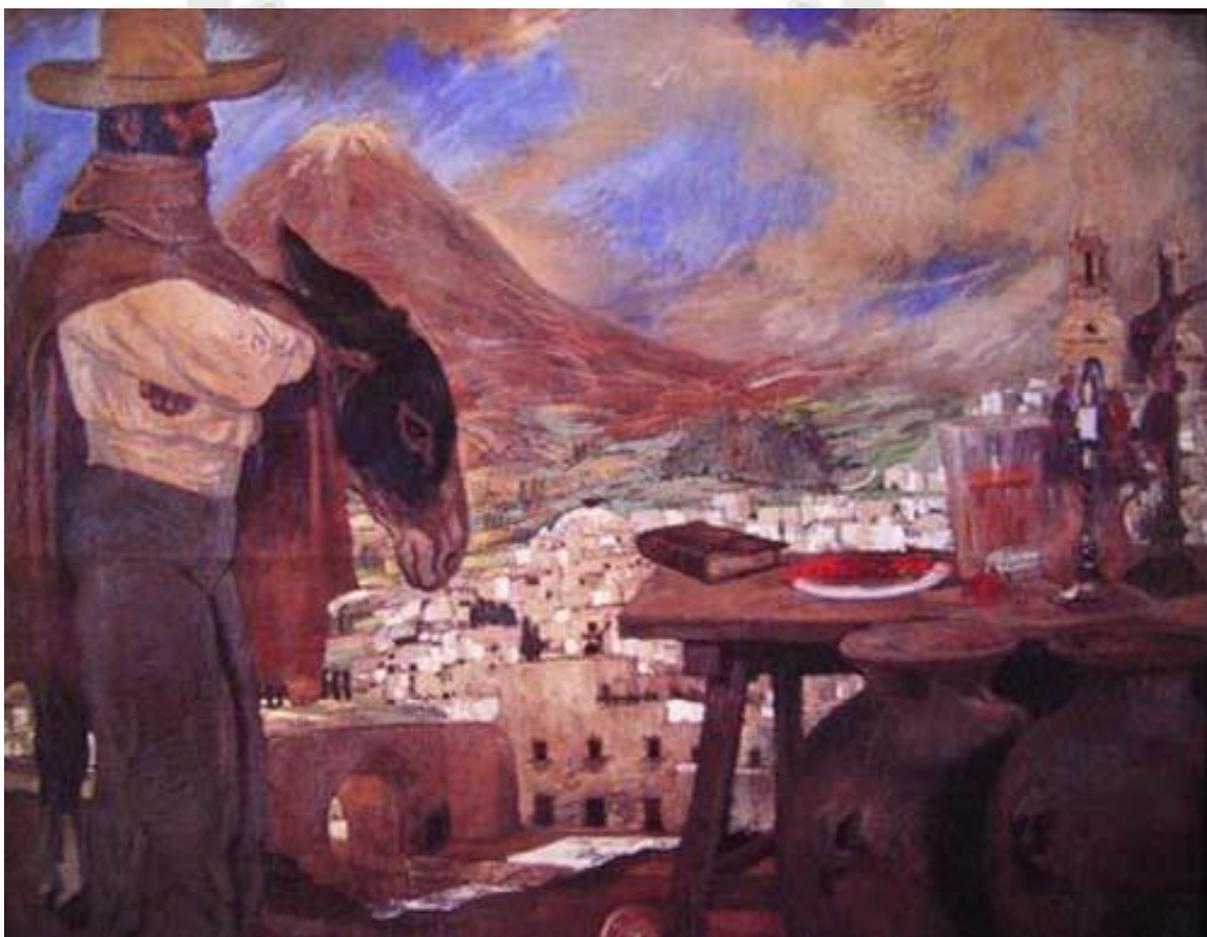
La presencia de una arquitectura particular/propia en el imaginario humano y la memoria colectiva ha despertado el interés por preguntarse y develar qué hace de la arquitectura patrimonial arequipeña una obra atemporal que trasciende y prevalece por sobre sus valores tangibles y sus propiedades cuantitativas. La arquitectura

patrimonial arequipeña representa el legado de una *arquitectura auténtica*, de una arquitectura particular que cohesiona distintas culturas, momentos significativos que han determinado la consolidación del ser histórico del hombre.

Una arquitectura propia puede verse manifiesta en la arquitectura colonial y vernacular arequipeña, una arquitectura compleja que posee valores cualitativos y cuantitativos, una gran carga afectiva, histórica y emocional; la arquitectura patrimonial arequipeña es y ha sido considerada como fuente de cultura, identidad y desarrollo que refuerza nuestro sentido de pertenencia y existencia. Dicha carga apertura una manera de hacerle frente a una visión fragmentada del patrimonio arquitectónico arequipeño como un elemento objetual valorado desde su plástica y ornamentación, apertura una manera de concebir a la obra arquitectónica patrimonial arequipeña como conjunto, como una arquitectura compleja que congrega y reúne cualidades propias inherentes a una realidad concreta; una arquitectura con un alto valor significativo que por su modo espacial y experiencial mantiene una relación intrínseca con las bases fundamentales de la existencia humana, una arquitectura compleja que se verá reflejada en la consideración de notables investigadores, pintores, literatos, fotógrafos para su producción artística e intelectual ya que encontraban en ella el germen inicial de una arquitectura propia que reflejaba una manera de ser.

Figura 95

La Consideración de la Arquitectura Patrimonial Arequipeña en la Producción Artística



Nota. La presencia de ciertos elementos de la arquitectura patrimonial arequipeña en la producción artística arequipeña hace visible la carga significativa y afectiva depositada en cada obra arquitectónica. [Pintura al óleo], Jorge Vinatea Reynoso, tomado de Revista SerPeruano (<https://www.serperuano.com/2020/04/jorge-vinatea-reynoso/>)

Figura 96

Nocturno: Casona Tirado en Siete Esquinas. Arequipa, Perú, c. 1922



Nota. La arquitectura patrimonial arequipeña será considerada en la producción artística como un elemento auténtico con valor significativo. [Fotografía], Carlos y Miguel Vargas, tomado de Aurora (<https://brividofelino.tumblr.com/post/614442485241004032/carlos-y-miguel-vargas-nocturno-casona-tirado-en>).

Lo propio de la arquitectura colonial arequipeña puede verse expresada en la complejidad de sus obras religiosas, civil y doméstica, obras que articulan un sistema estructural, constructivo y ornamental con la estructura de su configuración espacial, obras que encarnan una “arquitectura mestiza” como fusión entre lo hispano y lo indígena en la que se conjugan elementos andinos y de occidente, obras que condensan técnicas, conocimientos dando como resultado una producción arquitectónica única y coherente; una arquitectura próxima al carácter integral del fenómeno poético, *una arquitectura integral*. En ese sentido, se puede precisar que son diversos los factores, que sumados a un proceso cultural e histórico, los que condicionaron la expresión espacial, material, formal y constructiva de la obra patrimonial arquitectónica colonial. Entre las condicionantes que influyen/determinan la composición y configuración espacial de la obra patrimonial arquitectónica se pueden distinguir factores ligados a una condición *climatológica, geográfica, geológica, religiosa, social e histórica*:

Dentro de estas demandas a las cuales la arquitectura arequipeña debió responder se encuentran las de carácter común con el resto de ciudades y villas coloniales coetáneas, germinadas por un sistema de organización y normas homogéneas, y se encuentran también las demandas específicas que las circunstancias territoriales y poblacionales irán imponiendo. Serán dos, dentro de este último grupo, las que de alguna forma contribuirán de una manera más categórica a generar las especificidades de la arquitectura arequipeña de época colonial: La primera, de índole geológica, será el sistema constructivo y estructural condicionado en su desarrollo para dar respuesta a los continuos sismos, de las más diversas intensidades, que vivirá la ciudad en ciclos irregulares. La segunda, de índole poblacional, será la materialización de una forma específica de construir, componer y ornamentar la arquitectura por grupos de artesanos y operarios mestizos deseosos de manifestar a través del arte y de la arquitectura su particular manera de ser, de sentirse y de posicionarse en esa sociedad. (Ríos Vizcarra, 2015, págs. 101,102)

La arquitectura arequipeña nació y se formó en base a tres factores importantes, los mismos que permitieron concretizar un modelo de construcción civil tal que a través del paso del tiempo y a pesar de los

constantes desastres permitieron mantener una unidad que hacen de la arquitectura arequipeña la mejor expresión del mestizaje español-aborígen.

Los factores son:

1. Factor geológico: actividad sísmica de la zona, abundancia del tipo volcánico (sillar).
2. Factor climatológico: sequedad, asolamiento, vientos, temperaturas.
3. Factor constructivo: uso de la bóveda, ausencia de madera. (Yépez y otros, 2015, pág. 132)

Una respuesta eficiente y notable a los sismos, al medio y a las necesidades será el punto de partida para la consolidación de una arquitectura con una calidad y cualidad propia que por su idiosincrasia instaura una arquitectura pertinente y coherente a su realidad. Tanto la condicionante de índole geológica, poblacional como la climatológica y constructiva en la arquitectura colonial arequipeña constituyen la base para la inserción de una arquitectura sin precedentes vista desde su corporeización como un conjunto complejo que despertará/llamará la atención y el interés por su salvaguarda, su preservación, su revaloración. En ese sentido, se puede mencionar que la obra arquitectónica patrimonial arequipeña surge como una respuesta al entorno que la acoge, a las necesidades, a las costumbres y a lo que allí acontece. Distinguir las características más relevantes que singularizan la obra arquitectónica patrimonial arequipeña hacen posible el entendimiento y el reconocimiento de un **lenguaje propio**; un lenguaje puesto en obra en su modo espacial.

El modo espacial de la obra arquitectónica patrimonial arequipeña se encuentra estructurado y configurado por elementos que organizan y articulan el mundo físico y abstracto de la realidad en la que se desarrolla. El modo espacial no solo congrega elementos vinculados a esquemas estructurales, morfológicos y constructivos que regían en aquella época, o elementos asociados a un sistema ornamental y simbólico que pueden verse representados en un *programa iconográfico* como una expresión cultural singular, congrega también la relación de dichos elementos con su propia naturaleza forjada por una correspondencia mutua entre forma, materia y entorno:

Y es que si algo hay que reconocer a la arquitectura colonial arequipeña es el haber creado en sus edificios una unidad y una coherencia entre sus elementos que no era heredera de un estilo arquitectónico es especial germinado a la sombra de cánones estéticos, sino que fue un producto decantado en muchos años de auscultación y entendimiento del medio arequipeño, que va a imponer a los constructores y alarifes inmensos retos en cuanto a soluciones estructurales capaces de hacer frente a los continuos sismos de variada intensidad que serán una constante en la historia de la ciudad.

La atención a estas condicionantes moldeará los conjuntos edilicios, en donde el sistema estructural impuesto se convertirá también en la composición morfológica resultante. Así muros gruesos con retranqueos en su parte superior, recios contrafuertes, perfectas cúpulas semiesféricas y una mesura en las oquedades con regularidad a los paramentos terminarán imponiendo edificios cuya armonía y acertada proporcionalidad fue dictada por requerimientos de orden técnico y que fueron descubiertos en lentos ciclos de ensayos, errores y correcciones. (Ríos Vizcarra, 2015, págs. 131,132)

De este modo, se ve forjada una obra arquitectónica compleja, una obra equilibrada y coherente que constituye un todo, un conjunto. Dicha correspondencia y coherencia se ve reflejada tanto en la corporeización de la arquitectura religiosa como en la civil doméstica, en templos y casonas que albergan y resguardan la memoria e imaginación:

(...) La fachada es a plomo con la calle y en un solo plano. Fuerte correspondencia entre planta y elevación, jerarquización del ingreso, enmarcamiento y ornamentación de los vanos. La composición de las fachadas se hace a través de elementos horizontales (cornisas, escalonamientos) y elementos verticales (pilastras). Predominio de lleno sobre el vacío, uso de colores rojo-ladrillo, amarillo-ocre, azul añil y blanco.

Existe una zonificación determinada por patios, respondiendo a un carácter jerárquico o de clase social.

(...)

Consideramos que el tipo de la vivienda traída de España tuvo una interpretación propia en Arequipa, por lo cual podemos hablar de una

arquitectura Arequipeña, con particularidades muy propias de la región, ya que obedece a condiciones naturales y geográficas; al clima propio de la región, a los materiales del medio, a las condiciones sociales en las cuales se desarrolló; y sobre todo obedece a normas constantes, que se fueron repitiendo con el paso del tiempo y conformaron la esencia de lo que hoy conocemos como arquitectura colonial. (Yépez y otros, 2015, págs. 133-135)

Con base en lo anterior, se puede mencionar que la obra arquitectónica patrimonial arequipeña va a estar compuesta por particularidades que van a determinar su puesta en obra y su corporeización, particularidades representadas por la **masividad** de sus componentes **estructurales** forjando una **morfología singular**; por su **materialidad**; por su **sistema ornamental** representado en un **programa iconográfico** particular; por su **distribución y composición espacial**. Dichas particularidades se encuentran definidas por distintos componentes arquitectónicos, que además de tener una presencia física rígida y contundente mantienen/guardan una relación intrínseca con la memoria colectiva arequipeña. Entre los componentes arquitectónicos mencionados anteriormente se pueden reconocer ciertos elementos representativos de la arquitectura colonial arequipeña: muros gruesos y robustos como testigos de una arquitectura estereotómica; patios que organizan, articulan el conjunto espacial; zaguanes y chiflones que comunican espacios abiertos; claustros y galerías presentes en la arquitectura religiosa así como el comedor de verano presente en la arquitectura civil doméstica como umbrales, como espacios intermedios que generan una transición espacial entre espacios abiertos y cerrados; columnas, arcos, bóvedas, contrafuertes como elementos estructurales y compositivos del conjunto arquitectónico, vanos como cuadros vivos reflejados en puertas y ventanas proporcionadas; cornisas, portadas, anagramas como parte de un sistema ornamental que singulariza una arquitectura auténtica.

La masividad de la obra arquitectónica patrimonial arequipeña se inscribe en el hecho arquitectónico como una respuesta a los sismos recurrentes que acontecían en la ciudad, en ese sentido se apuesta por un sistema constructivo complejo y eficiente que fue perfeccionándose para dar solución a este fenómeno natural. Dicha respuesta puede verse materializada, corporeizada por bóvedas y contrafuertes, por arcos y columnas que además de presentar un rasgo funcional, presentarán un valor espacial significativo, tal es el caso de las bóvedas que no solo cubren una demanda

estructural, cubren también una demanda climática y perceptiva al posibilitar la implementación de conductos que remataban en gárgolas o chorreras para controlar las caídas de agua que generaban las lluvias (Yépez y otros, 2015). Por lo tanto, se puede esclarecer que tales elementos representativos van a determinar una morfología singular:

La acción de los sismos, su intensidad y frecuencia fue decisiva en las respuestas arquitectónicas destruyendo tanto el rancho como la construcción con tejado. Los muros faltos de unión con los techos que eran superpuestos o apoyados, se abrían con facilidad al empuje geológico. La bóveda fue una solución al problema de los techos y unido a los contrafuertes que soportaban su carga dio solidez a la construcción, unidad y fuerza para resistir los sismos. (Yépez y otros, 2015, pág. 132)

Figura 97

La Masividad de la Obra Arquitectónica Patrimonial Arequipeña. Casona de Yanahuara



Nota. La masividad de la obra arquitectónica representada por muros gruesos y robustos, por contrafuertes, bóvedas y cúpulas dotan de una particularidad al lenguaje del patrimonio arquitectónico arequipeño. Fotografía, *elaboración propia.*

Otra particularidad de la arquitectura patrimonial arequipeña puede encontrarse en su **materialidad**, compuesta en su mayoría, por no decir en su totalidad, por un elemento *protagónico* que refuerza el nombramiento de una arquitectura particular autóctona, el sillar.

Desde la fundación de la ciudad, el protagonismo corresponde al sillar. Esta piedra volcánica, perla o rosa, gratuita, inagotable, blanda, ligera, térmica, estética y resistente a la intemperie, surgió como solución estructural antisísmica. El sillar no se aprovechó en los primeros años, salvo para las portadas de la iglesia mayor y de algunas viviendas.

(...)

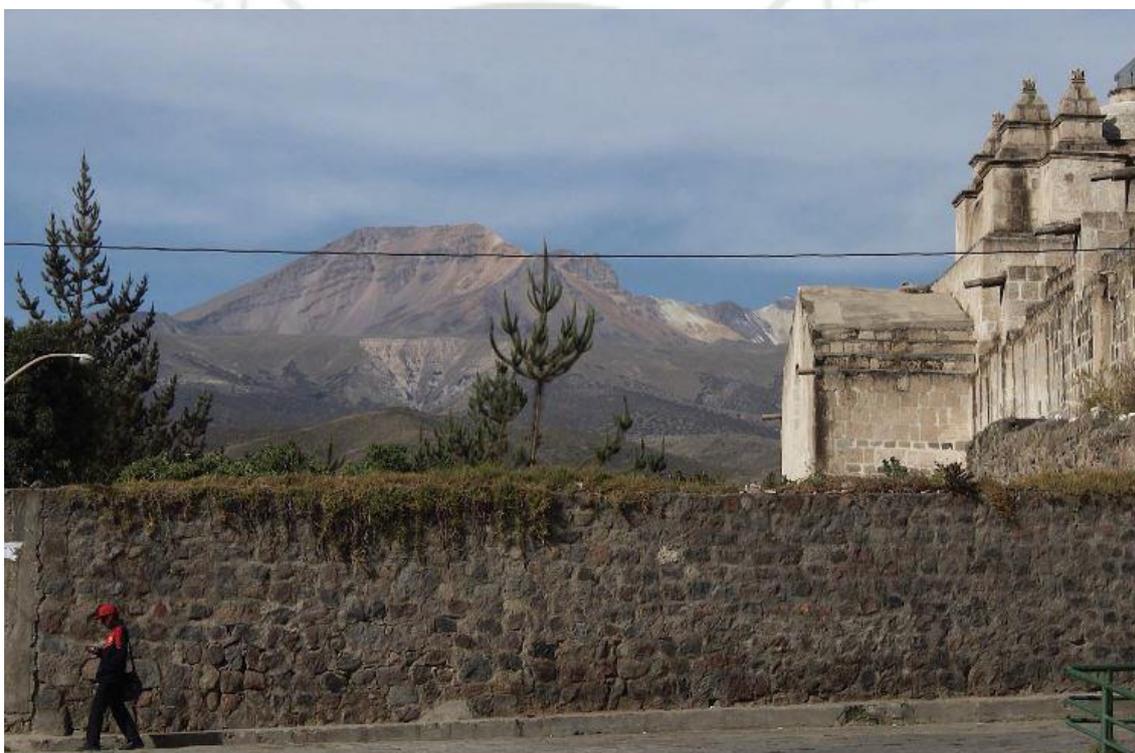
La arquitectura de sillar, determinaba una espesura ciclópea para los muros, hechos a manera de cajón, de metro o metro y medio para los muros domésticos, más de dos para los templos. Aparejado con argamasa de cal y arena, con los interiores de tabique rellenos con piedra rodada, adquirirían consistencia. La escasez de madera impuso la bóveda en las coberturas, sea en ladrillo o en sillar, dando a las edificaciones una solidez monolítica. La solución formal para una estructura de anchos muros, arbotantes y soportes laterales dignos de una fortaleza, que configurarían planos y volúmenes pesados, fue resuelta con una retórica ornamental. El barroco arequipeño es plano. El sillar no permite sino molduras gruesas, redondeadas, de perfiles amplios, relieves hondos y modelados planos, que con la luminosidad local logra una dinámica formal que ameniza y aligera la pesadez de su estructura. (Yépez y otros, 2015, pág. 281)

La materialidad de la obra patrimonial arequipeña se presenta como referente/ejemplo para hacer patente la idea de la *imaginación material* propuesta por Bachelard en la que plantea que *las imágenes que surgen de la materia proyectan experiencias más profundas y conmovedoras que las imágenes que surgen de la forma*. En ese sentido, la materialidad de la obra patrimonial arquitectónica arequipeña puede inscribirse como factor estimulante para evocar imágenes profundas, imágenes arquetípicas del ser humano que proyectan recuerdos, sueños, experiencias, emociones, sensaciones. Asimismo, la materialidad de la arquitectura patrimonial arequipeña que, condicionada por la dimensión espacio-temporal, puede

verse reflejada también en el desgaste del material, en sus ruinas, siendo estas las que también condensan y evocan imágenes profundas para estimular una experiencia significativa asociadas a la memoria y a la imaginación.

Figura 98

Patrimonio Vivo. Iglesia Espíritu Santo de Chiguata, Arequipa



Nota. Obras monumentales cargadas de historias y memorias, obras que narran en su materialidad el paso del tiempo, narran un pasado y un presente. Fotografía, *elaboración propia.*

Figura 99

Obra Arquitectónica Trascendente, Atemporal, Significativa. Monasterio de Santa Catalina de Sena



Nota. “(...) las imágenes que surgen de la materia proyectan experiencias más profundas y conmovedoras que las imágenes que surgen de la forma.”. Fotografía, elaboración propia.

Por su parte, el **sistema ornamental** como una particularidad representativa de la arquitectura patrimonial arequipeña a través de su programa iconográfico presente mayormente en portadas, en ciertos vanos, en claustros y patios hace visible de manera más contundente aquella fusión entre lo indígena y lo hispano:

En este segundo componente de las portadas coloniales arequipeñas es donde se hace de una manera más evidente la convivencia de elementos procedentes de un origen hispánico conjuntamente con los autóctonos, lo cual hará que los investigadores de este tipo de arquitectura acuñen el nombre de “arquitectura criolla” y más comúnmente “arquitectura mestiza”.

(...)

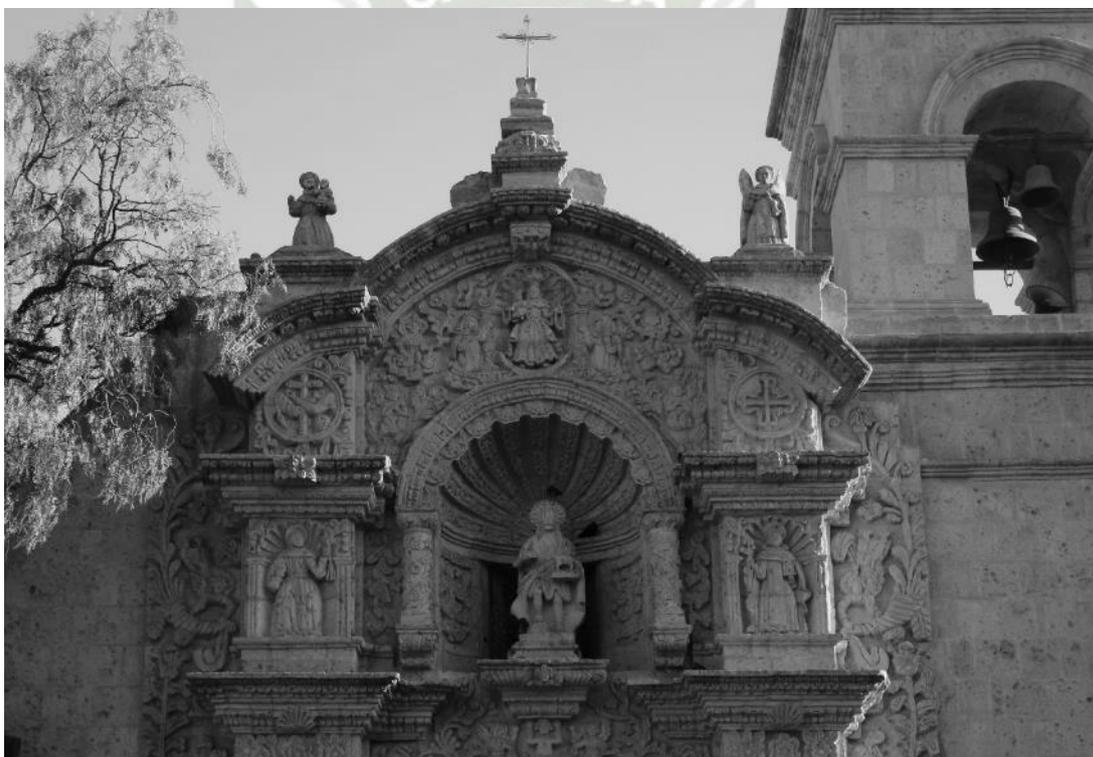
Ángel Guido, por ejemplo, desarrolla esta temática en su libro ya mencionado sobre la *Fusión hispano indígena en la arquitectura colonial*, ampliando el tema de los elementos ornamentales indígenas en un interesante artículo publicado en 1929 un diario argentino titulado “*La influencia india en la arquitectura colonial*”. En este artículo Guido hace resaltar la trascendente importancia de la mano de obra indígena en cuanto a la creación de este tipo de arquitectura, mencionando: Estos, organizados en ejércitos de constructores, albañiles, pintores, tallistas, escultores levantaban las catedrales católicas, sin por ello torcer su ancestral paganismo, y tapizaban sus rudos muros con los elementos de su arte vernacular y en una forma notable y digna de la más paciente investigación. (Ríos Vizcarra, 2015, págs. 115,116)

Indudablemente la mano de obra ha sido relevante en la forma de componer, estructurar y poner en obra una particular manera del sentir indígena. El manifestar una manera de sentir y de ser, de identificarse y posicionarse en su entorno se encuentra plasmado en tanto es sus portadas, como en sus cornisas; elementos compositivos espaciales que complementan la espacialidad de la obra. El contenido de dichos elementos se rigen en función de motivos vinculados a una procedencia indígena e hispánica, entre los cuales se pueden reconocer: motivos tomados de la flora y fauna locales tales como el texao, la flor de la cantuta (flor sagrada por los incas), las mazorcas de maíz (alimento principal en el mundo andino), el puma o el gato de los andes; motivos de ascendencia manierista representados por seres

mitológicos como las sirenas, esfinges, arpías o tritones; motivos precolombinos míticos representado por elementos propios de la cosmovisión o creencias religiosas de la tradición andina prehispánica como el miriápod, los astros como el sol y la luna; motivos simbólicos cristianos reflejados en monogramas, cartelas, siglas que contenían imágenes talladas, letras y frases vinculadas a un carácter religioso.

Figura 100

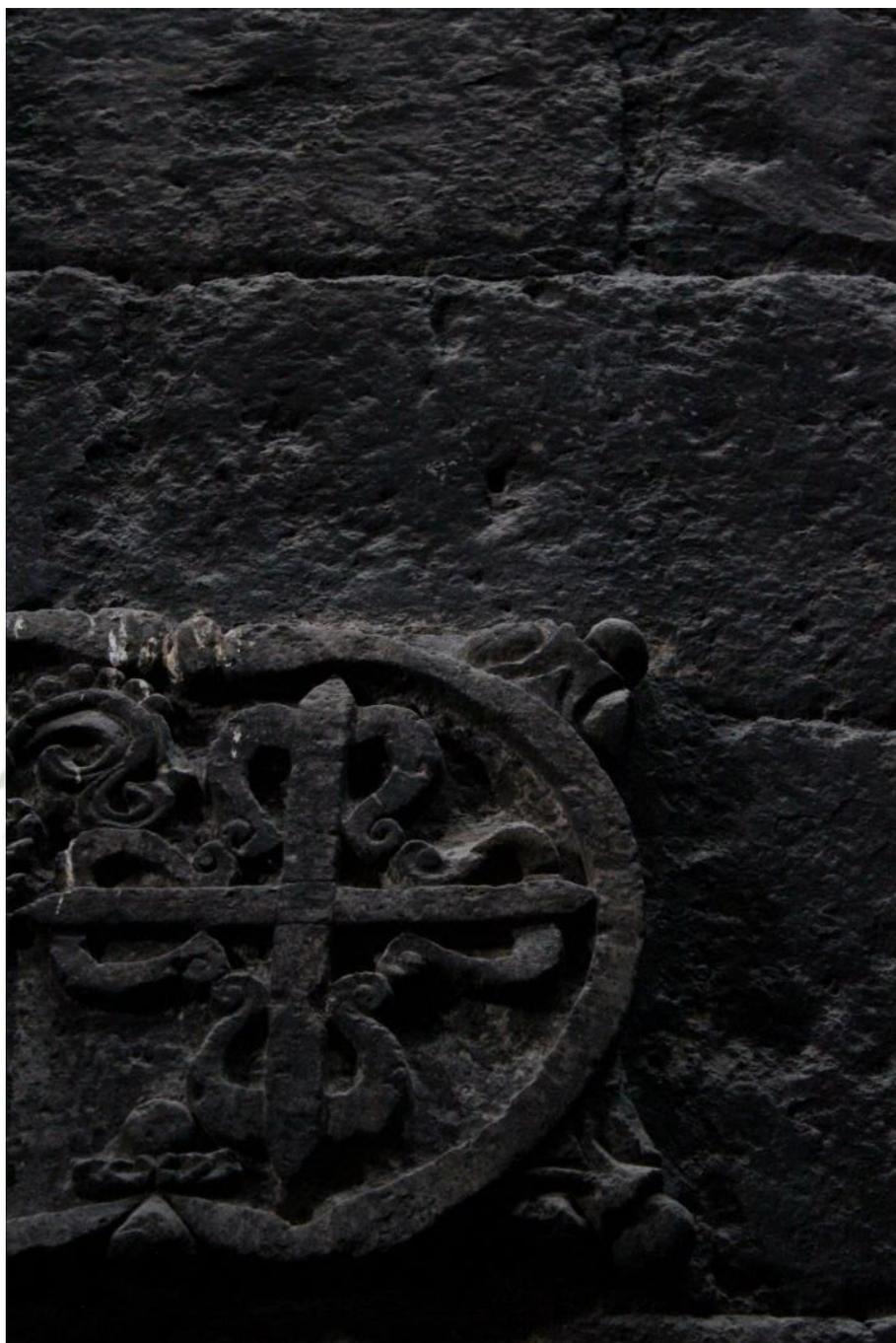
Obra Hablante. Portada Menor de la Iglesia San Juan Bautista de Yanahuara, Arequipa



Nota. El programa iconográfico de la arquitectura patrimonial arequipeña hace alusión al fenómeno denominado “arquitectura mestiza” como una fusión armónica entre lo indígena y lo hispano. Fotografía, elaboración propia.

Figura 101

De la Obra al Detalle, del Detalle a la Obra.



Nota. Imágenes talladas expresadas en anagramas, cartelas, siglas de motivos cristianos, flora, fauna, precolombinos enaltecen los rasgos materiales e inmateriales de la obra arquitectónica patrimonial arequipeña. Fotografía, elaboración propia.

En lo que se refiere a la distribución y composición espacial se encuentran elementos que organizan y configuran la corporalidad de la obra arquitectónica patrimonial arequipeña a partir de espacios abiertos y cerrados, de espacios intermedios constituidos por patios, zaguanes, chiflones y vanos proporcionados:

El patio es el elemento organizador. Está conformado por patios articulados, espacios de transición (chiflones) que pueden representar variación en su localización. Los patios son de forma geométrica definida y su proporción depende de las dimensiones del lote.

(...)

La circulación se da alrededor del patio, en anillo (andador), el pavimento del patio y pasadizos eran de sillar, ladrillo y piedra redonda, formando cuadros; y al interior de las habitaciones la circulación se da en forma lineal con piso de ladrillos.

La iluminación, asolamiento y ventilación es a través de los patios.

(...)

Los vanos son pequeños, tienen derrames hacia el interior de manera que permiten una mejor iluminación y ventilación sin debilitar la estructura. (Yépez y otros, 2015, págs. 133,134)

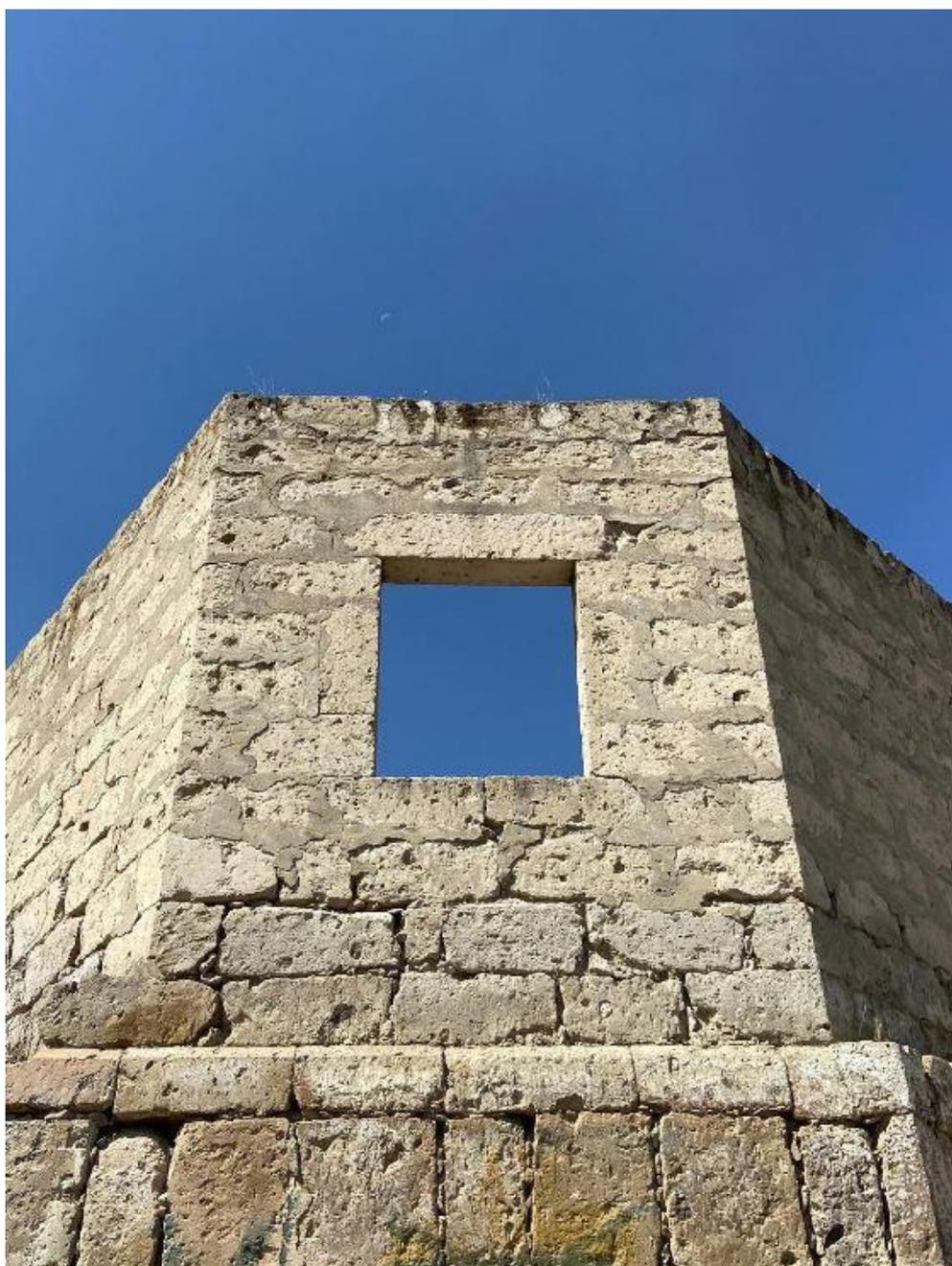
Puede verse en la distribución espacial una respuesta, nuevamente, funcional a los factores climáticos del entorno, si bien el patio cumple un rol estructurador de los espacios contiguos, también cumple un rol compositivo que sumado a los zaguanes y a los vanos va a generar una espacialidad enriquecedora para su vivencia y recorrido, una espacialidad de conjunto constituida por llenos y vacíos que no solo se ve reflejada en su planta, sino también en su elevación compositiva:

Si bien el tema del patio, o el claustro como elementos organizadores de la edificación, será un componente que aparecerá en algunos pocos ejemplos de la arquitectura nacionalista inspirada en la producción colonial arequipeña, nunca fue tomada en consideración la estructura espacial en su conjunto de las edificaciones de época virreinal, que supieron plantear un equilibrio muy acertado entre llenos y vacíos, o alternaron armoniosamente espacios de transición como galerías, zaguanes, chiflones, etc. Lo cual visto en conjunto

generó tejidos urbanos circunscritos a manzanas regulares de una homogeneidad y coherencia que no ha vuelto a vivir la ciudad de Arequipa. (...) (Ríos Vizcarra, 2015, pág. 131)

Figura 102

Entre lo Divino y lo Terrenal. Casona Abandonada en el Pueblo Tradicional de Quequeña



Nota. La proporción de cada elemento espacial respecto a su condición material, constructiva, formal conjunto genera una lectura de conjunto, una coherencia y una armonía entre el todo y sus partes, representa una verdad. Fotografía, elaboración propia.

Figura

103

El Vano como Cuadro Vivo. Casona Abandonada en el Pueblo Tradicional de Quequeña



Nota. Los vanos de la arquitectura patrimonial arequipeña pueden leerse como elementos de encuadre, como cuadros vivos que capturan momentos, acontecimientos; los vanos como elementos compositivos del espacio. Fotografía, elaboración propia.

Expuesto lo anterior, se puede precisar nuevamente que reconocer las características, las particularidades y los elementos arquitectónicos que singularizan la obra arquitectónica patrimonial arequipeña y su incidencia en el imaginario humano brindan la oportunidad para hacer visible su complejidad ligada a una correspondencia mutua entre el todo y las partes, concibiéndola como unidad, como un conjunto. Dicha conjunción, entendimiento y lectura holística de la obra patrimonial arquitectónica arequipeña representa la verdad de la obra arquitectónica, una verdad que reside en un *dejar ser*, en el *ser en sí mismo* de la obra ligada/vinculada a una coherencia. Héctor Velarde hace referencia a dicha verdad al resaltar en más de una ocasión a la arquitectura patrimonial arequipeña como aquella obra capaz de conjugar tanto factores geográficos y climatológicos como constructivos y espaciales:

En más de una oportunidad Velarde tratará el caso de “La Verdad de la arquitectura”, expresión que quería expresar lo que a su juicio debía poseer toda obra arquitectónica que se preciase de ser buena. Esta verdad consistía en expresar coherencia entre su propuesta formal, espacial y constructiva con la realidad de la sociedad a la cual debía servir, por lo cual fue también un crítico muy severo con la arquitectura que veía construirse en esas primeras décadas del siglo XX y que se alejaban de esa verdad y se aproximaban cada vez más a lo que denominó

“las mentiras de la arquitectura”, así por ejemplo expresa: “Hay otra mentira en la arquitectura, menos directa pero más amplia. Es el hacer en una región definida por su clima y por su gente construcciones originarias de otros climas y de otras gentes”. Refiriéndose sin duda a ese historicismo ecléctico de raigambre foránea que desde finales del siglo XIX seguía propagándose por las principales ciudades del Perú. (Ríos Vizcarra, 2015, pág. 193)

En ese sentido, se puede mencionar que la obra patrimonial arquitectónica arequipeña posee un lenguaje propio que pone en obra la verdad, un lenguaje compartido que despierta emociones y sensaciones, evoca la memoria y libera la imaginación, la arquitectura patrimonial arequipeña posee una cualidad viviente representada en su modo espacial, tanto en su composición y distribución espacial como en su experiencia, siendo la artífice de múltiples procesos relacionales y a su vez siendo aquella obra arquitectónica significativa que puede estimular un

encuentro de carácter poético, una obra a la que se le atribuye una carga emotiva y rememorativa.

4.2.2. SOBRE LA VALORACIÓN Y EL VALOR DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO AREQUIPEÑO

Previamente (Cap. I: Patrimonio, Valores del Patrimonio) se abordó el valor como el grado de importancia relacionado en mayor medida a un grado de significaciones afectivas sobre una “cosa”, sobre las cualidades de la cosa valorada, generando una escala de valores variables dentro de un colectivo social en un determinado contexto espacio-temporal y cultural. Dentro de esta acepción se puede evidenciar la relación formada entre el carácter objetivo de la cosa en función de sus características y cualidades físicas tanto como las significaciones subjetivas atribuidas al objeto valorado. Dicha relación de lo tangible e intangible en términos de significación determinan la capacidad de estimación del hombre para dotar de valor una cosa dentro de una estructura, proporcionando a lo largo del tiempo distintas propuestas valorativas asentadas en la evolución del pensamiento tanto como en la necesidad de preservar los elementos que componen e influyen en la construcción de la identidad. Este proceso dinámico agrega a la escala de valores un carácter evolutivo haciéndolos variables, dinámicos en el tiempo, y no absolutos.

Dentro de la gama de valores atribuidos al patrimonio, incluido el patrimonio arquitectónico arequipeño, podemos volver a mencionar el valor de antigüedad, asociado al paso del tiempo y degradación física del objeto arquitectónico que a través de huellas hápticas nos proporcionan una experiencia que atraviesa los sentidos y despierta la consciencia no como una nostalgia o romanticismo por lo añejo, sino como un valor que remite a nuevas experiencias al añadir nuevas características y elementos a sus remanentes físicos. En relación a la preservación el valor instrumental remite a la conservación de este a través de su uso adecuado para satisfacer necesidades; su continua utilización inserta al patrimonio arquitectónico en las dinámicas socio culturales promoviendo su permanencia. Sobre el valor artístico, muchas veces pone énfasis en el objeto y taxonomías cerradas que no toman en cuenta la sensibilidad variable y la voluntad artística de un grupo social como cualidades originales que se añaden

al paso del tiempo. Sobre el valor histórico, el patrimonio arquitectónico puede ser abordado como un sistema documental al ser objeto de análisis en función de su presencia físico y material, pero el patrimonio no solo constituye un testimonio documental del pasado, más que la suma de acontecimientos este valor hace posible la manifestación y reconocimiento del individuo y sus relaciones en sociedad y en la historia como un proceso evolutivo, aunando pasado, presente y futuro. Sobre el valor de autenticidad, este hace referencia a las características, propiedades y circunstancias que llevaron a una determinada expresión arquitectónica a su creación, como un caso irrepetible puesto que su manifestación está estrechamente relacionado y condicionado a los distintos eventos y variables espacio temporales y culturales como expresión de un grupo social.

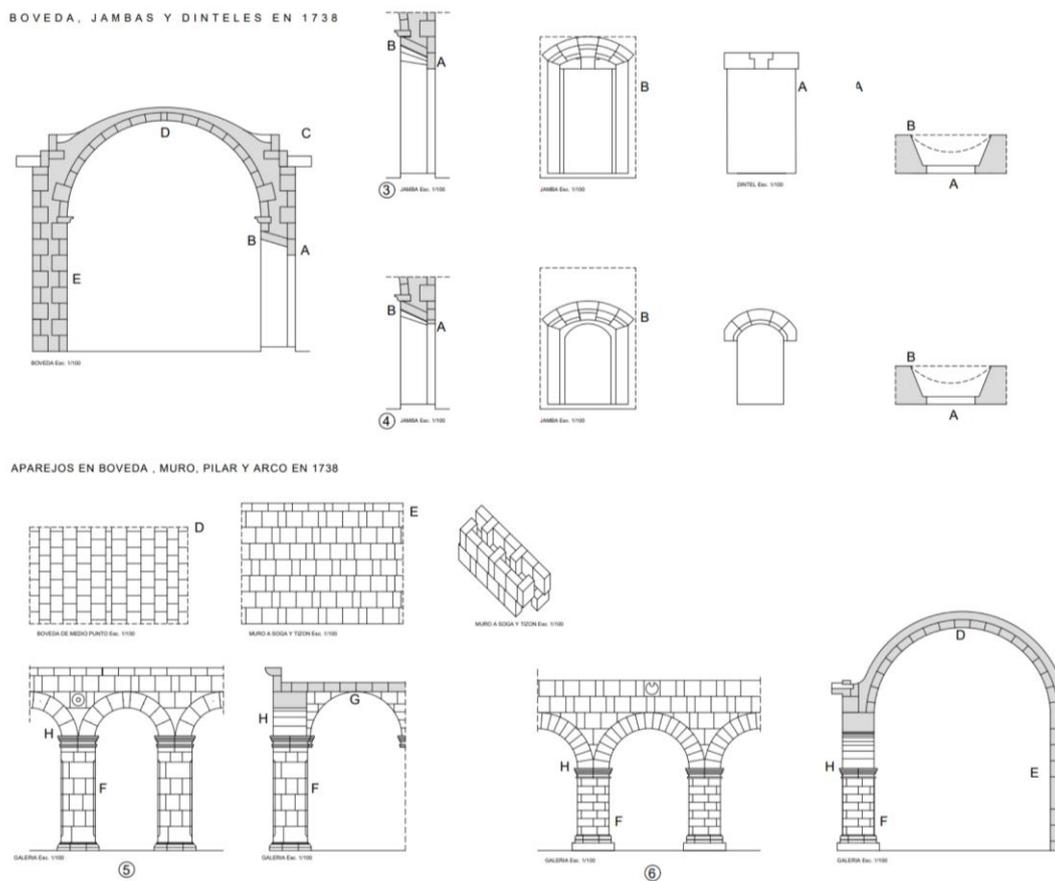
Cada uno de los valores mencionados comprende un complejo relacional que contiene en su realidad física y material el germen para toda significación y apropiación. Dicho complejo relacional se traducen en sistemas a partir de las interacciones formadas dentro de los procesos valorativos. En ese sentido, la arquitectura arequipeña puede ser considerada una arquitectura de “fragmentos” como superposición e interacción de elementos de distintos periodos, como sistemas de unidades compositivas relacionales en consonancia coherente tanto interna como externa, condicionada a su medio físico, a fenómenos telúricos como su principal agente de cambio, y a manifestaciones culturales. Dentro de los múltiples sistemas se puede hacer mención a los *sistemas constructivos, espaciales y ornamentales* (Zúñiga, 2018) que constituyen la realidad físico-espacial como realidad efectiva que agrupa los distintos componentes formativos que expresan la resiliencia y voluntad de un colectivo social; dichos sistemas también pueden ser entendidos como sistemas valorativos en sí mismos.

Dicho esto, los *sistemas constructivos* refieren a todo conocimiento estructurado que produce una edificación. Dentro de este conocimiento se incluye la técnica como los procedimientos necesarios sobre los materiales para llevar a cabo un objetivo determinado, en el caso del ámbito arquitectónico, la edificación de la obra arquitectónica. Dentro de las múltiples técnicas de edificación, la arquitectura arequipeña se destaca por el uso de los muros de cajón, los

contrafuertes y las bóvedas, elementos constructivos que dentro de su complejidad y perfeccionamiento como proceso evolutivo proporcionaron el carácter estereotómico que cualifica su masividad, apoyados en las cualidades y propiedades del *sillar* como principal material de edificación.

Figura 104

Sistemas Constructivos

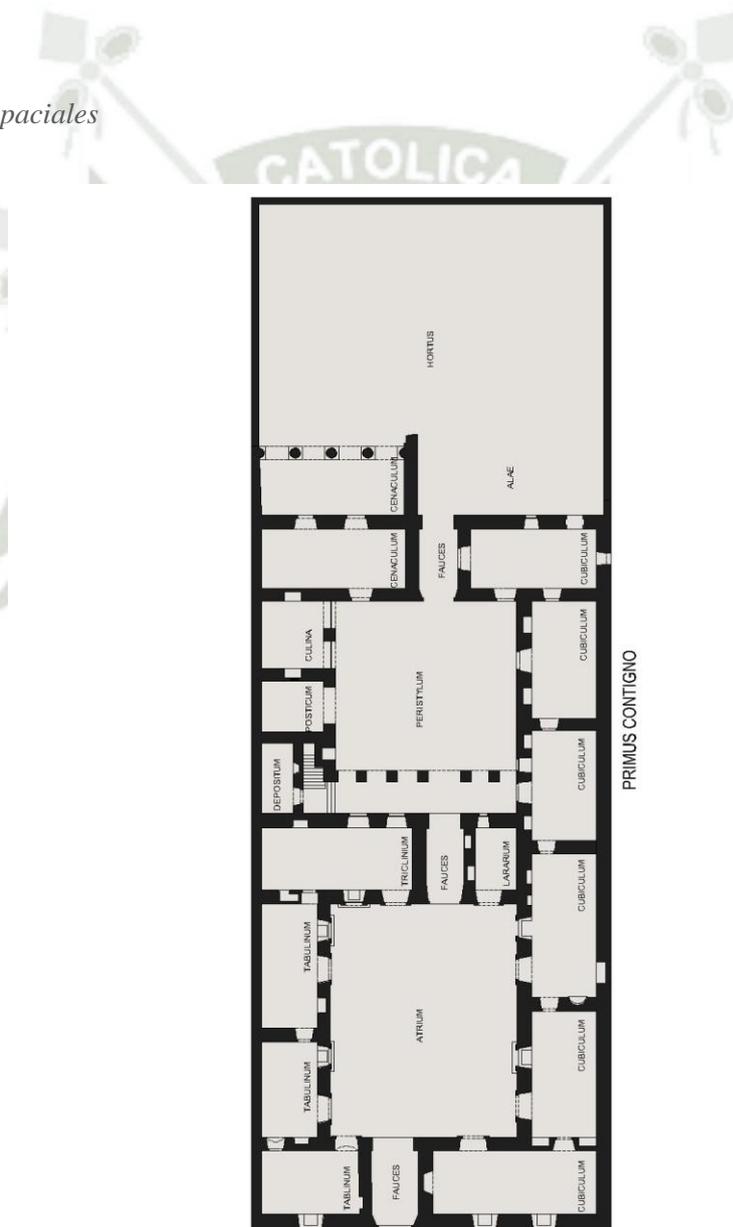


Nota. Sistema constructivo, casa Tristán del Pozo Tomado de, Origen y evolución de la arquitectura civil doméstica en Arequipa colonial. (Planos Anexos, Plano SC-02 Casa Tristán del Pozo), Álvaro Zuñiga Alfaro, 2018.

Los sistemas espaciales están estrechamente relacionadas a las tipologías espaciales, una tipología sintetiza distintos aspectos arquitectónicos desde las distribución y organización espacial, hasta distintos elementos formales. Se puede mencionar que la arquitectura patrimonial arequipeña emplea distintas tipologías espaciales entorno al patio solariego, su variación tipológica en el tiempo puede ser usada como criterio de ordenamiento en el tiempo.

Figura 105

Sistemas Espaciales

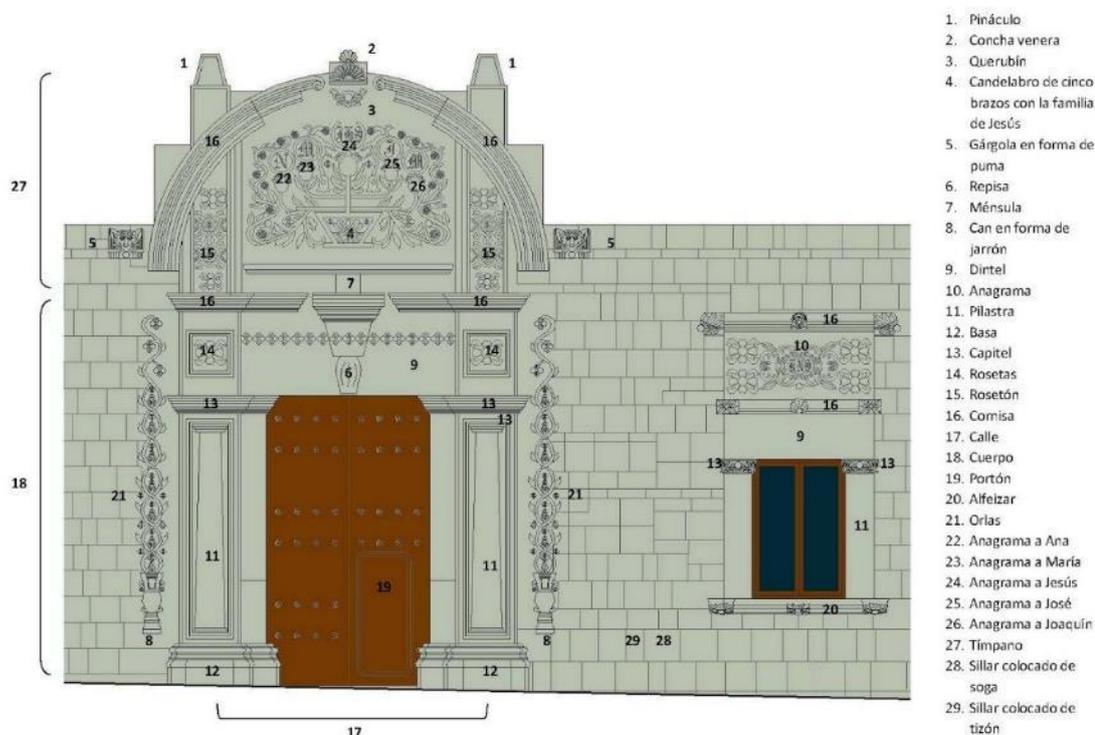


Nota. Planta de la casa Tristán del Pozo. Tomado de, arquiteperu.blogspot.com, 2012 (arquiteperu.blogspot.com/2012/11/fachada-y-planta-de-casona-arequipena.html)

Los *sistemas ornamentales* refieren a los elementos arquitectónicos estéticos que reflejan un modo cultural como manifestación de la expresión sensible de un colectivo social. Dichos elementos ornamentales transmiten, comunican, una variedad de símbolos e iconografías con un significado determinado y susceptible de interpretación. Los ornamentos de la arquitectura patrimonial arequipeña se caracterizan por ser textilgráficos de carácter barroco mestizo, como expresiones locales que la dotan de originalidad y autenticidad (Zúñiga, 2018). Los sistemas mencionados tratan de explicar la producción arquitectónica colonial arequipeña desde su origen y evolución. Cabe mencionar que una mirada de la arquitectura patrimonial a través de sistemas nos proporciona una valoración que contribuye a un entendimiento del patrimonio como un fenómeno de expresión relacional y no aislado.

Figura 106

Sistemas Ornamentales



Nota. Fachada de la casa Tristán del Pozo. Tomado de, arquiteperu.blogspot.com, 2012 (arquiteperu.blogspot.com/2012/11/fachada-y-planta-de-casona-arequipena.html).

Todos y cada uno de los valores mencionados son susceptibles a variaciones, puesto que el patrimonio no es ajeno a las nuevas formas de habitar, dicho esto cada valor o escala de valores deben poder transmitir la “esencia” del patrimonio y promover su permanencia en el tiempo desde una visión integral que aúna sus componentes tangibles e intangibles a través de un criterio relacional que involucra los grados de significación tanto como las características cualitativas y cuantitativas que lo hacen auténtico como medio valorativo. Dicho esto, cabe preguntarse **¿qué características, cualidades, valores, hacen auténtico el patrimonio arquitectónico arequipeño?** Para dar respuesta a esta interrogante hay que situarse en un entendimiento de la arquitectura arequipeña como un fenómeno evolutivo y sincrético desde una óptica contextualizada, integral y vital.

Despojada de toda pretensión taxativa, la arquitectura patrimonial arequipeña responde a una forma de habitar como expresión de las contingencias ambientales y la resiliencia de sus habitantes que a través del sillar, tufo volcánico, y su uso a través de un conocimiento heredado constituyen las piedras angulares para la manifestación de una arquitectura auténtica, germen para experiencias hápticas como metafóricas. Dicha arquitectura es benevolente con los fenómenos lumínicos fomentadas por la forma y materialidad, por la masividad y el vacío contenido, filtrando la luz, haciéndola materia, reflejando y evidenciando un mundo material inscrito en nuestro interior; el patrimonio arquitectónico arequipeño suscita experiencias sin pretenderlo, puesto que “...*la eficiencia y belleza no se encuentran en las proporciones de una matemática exacta sino en el umbral de las técnicas y en el conocimiento lo que los materiales son capaces de ofrecer.*” (Trampantojo, 2014) La arquitectura patrimonial arequipeña ha expuesto y expone un alto grado de oportunidades experienciales, la arquitectura de carácter patrimonial es germen para la imaginación, integra pasado y presente; abre paso a las imágenes de ensoñación apoyada en su carácter obra, haciendo de su materialidad imagen vital, de este modo la materia pone en libertad un mundo que desborda los muros, imaginación y memoria penetran la materia.

Si se pretende generar una valoración del patrimonio arquitectónico arequipeño, dicha valoración debe de contener un carácter vital, uno que ponga en manifiesto

la condición existencial de su experiencia. Bajo esta premisa la experiencia poética constituye en sí misma un modo valorativo del patrimonio arquitectónico como un proceso de re-significación. **La experiencia como valoración no se limita a una percepción material ni a una valoración de esta solo en función de sus cualidades objetivas, la experiencia articula todos los valores de la arquitectura a través de la intimidad en y desde el espacio como una experiencia de la intimidad una complicidad entre lo real y lo irreal nos lleva a lo onírico como un poetizar. La valoración a través de la experiencia constituye una forma de afrontar, reinterpretar, asumir, y de apropiación del patrimonio en la medida que se comuniquen una imagen poética que trascienda el objeto y se evidencia como complejo experiencial de carácter vital, es decir, su experiencia nos debe dar conocer las relaciones formadas, actividades y valores colectivos inscritos y asociados dentro de un contexto sociocultural y físico como un proceso en el que se enfatiza *el habitar*.**

Con base en lo anterior, esta investigación pretende añadir a los ámbitos físico-espacial y material la experiencia de la vida dentro del desarrollo y valoración de la arquitectura tanto en un ámbito patrimonial como dentro del quehacer arquitectónico como postura, puesto que el valor de la arquitectura arequipeña desde la experiencia nos sitúa en un entendimiento, un conocimiento intersubjetivo, compartido, despojado de categorías taxativas que nos permite concentrarnos en la experiencia y lo “esencial” a través de sus valores que se expresan más allá del uso práctico.

4.2.3. SOBRE EL OBJETO DE ESTUDIO: MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA DE AREQUIPA

4.2.3.1. ANTECEDENTES Y BREVE RESEÑA HISTÓRICA

Tras la fundación de la ciudad de Arequipa en 1540 y su posterior consolidación, las necesidades de creciente urbe no se hicieron esperar, desde el requerimiento de equipamientos civiles hasta instituciones religiosas para satisfacer las necesidades espirituales dentro de las cuales es parte el Monasterio de Santa Catalina de Sena como centro de vida religiosa.

Previa capitulación del monasterio, las monjas se asentaron en las estructuras y edificaciones preexistentes de los solares. En dicha fase previa, casi finalizada la adquisición de los solares se contrató al maestro constructor Gaspar de Váez para iniciar las habilitaciones y nuevas construcciones para el uso y funcionamiento del complejo, dichas habilitaciones que comenzaron en 1569 hasta la capitulación del monasterio en 1579 no precisan un registro preciso que determinen su función y uso como monasterio, pero puede aseverarse que dichas preexistencias y habilitaciones previas a la capitulación del monasterio constituyeron un primer recinto a modo de beaterio para la práctica religiosa de las beatas (Ríos, 2013).

Después de la fallida fundación en 1568 iniciada por el cabildo de la ciudad bajo la advocación de Nuestra señora de la Gracia, el Monasterio de Santa Catalina de Sena de Arequipa se funda el 10 de septiembre del año de 1579. Para que dicho logro se concretara pueden identificar tres actores clave. Por un lado podemos mencionar la participación del Virrey Francisco de Toledo, tras atender la petición del pueblo arequipeño de tener una casa para las religiosas expidió los recursos necesarios para acabar el monasterio. Por otro lado se puede reconocer el apoyo del obispo del Cusco Sebastián de Lartaún autorizando su fundación. También es reconocible la participación y apoyo económico de la viuda María de Guzmán quien fuera la primera pobladora y priora del monasterio.

Figura 107

“La Fundadora” María de Guzmán



Nota. María de Guzmán (Arequipa 1543-1601) Hija del conquistador español Hernando Álvarez de Carmona y de Leonor de Guzmán, enviudó a los treinta años y decidió hacerse monja, fundando el Monasterio de Santa Catalina en 1579. Este retrato de cuerpo entero y expresión hierática, identificado dentro del convento como “La Fundadora” dataría del siglo XVIII, por lo que tendría casi dos siglos de desfase con respecto a la época en la que vivió María de Guzmán. *María de Guzmán “La Fundadora”*, pintura al óleo sobre lienzo, 151 x 111 cm. [fotografía], tomado del sitio web del Monasterio de Santa Catalina de Sena, 2022 (<https://santacatalina.org.pe/archives/portfolio/maria-de-guzman>).

Como el primer centro de vida religiosa de la orden de Santo Domingo se le concedió la ocupación de una de las 49 manzanas. El cabildo inicio la compra de los solares en 1568 adquiriendo el solar de la familia Galleguillos-Villegas; en 1569 fueron comprados los dos medios solares pertenecientes a María India y a Francisca India, completando la adquisición de la manzana entera en 1570 tras la compra del solar de Juan Crespo (Ríos, 2013). Dicha manzana, y por consiguiente el monasterio, modificaría sus límites tras los posteriores ensanches realizados. El primer ensanche se dio a partir de la reconstrucción y ampliación del templo luego del terremoto de 1666, comprando “*las casas de la isleta de enfrente*”, hoy continuación de la calle Ugarte. El segundo ensanche se dio en 1670 debido al exceso poblacional del monasterio, comprando la calle aledaña, calle Zela, y una serie de casonas, modificando la traza fundacional de la ciudad de Arequipa.

Figura 108

Plano Escenográfico de la Ciudad de Arequipa de 1787

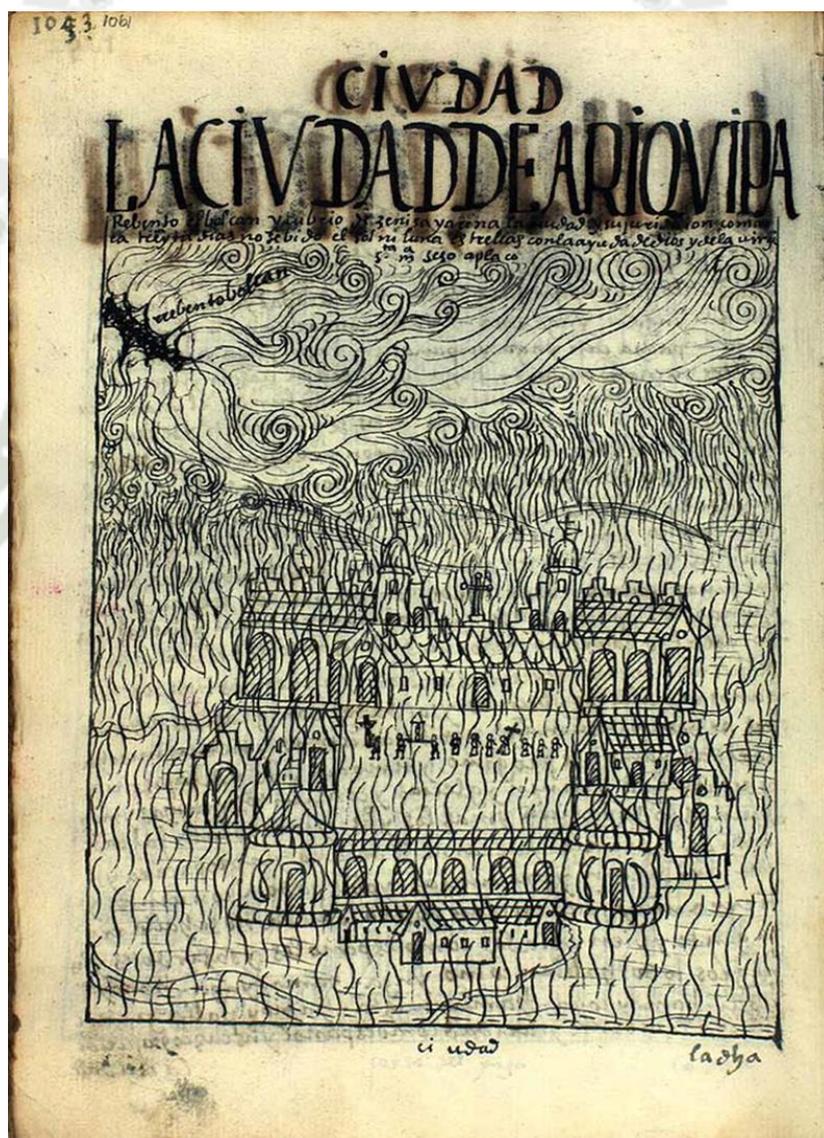


Nota. Puede apreciarse la discontinuidad de las calles Ugarte y Zela, debido a los ensanches. *Plano escenográfico de Arequipa, 1787, por Francisco Vélez y Rodríguez, a solicitud del intendente Álvarez y Jiménez.* Tomado de, *Arequipa Patrimonio Cultural de la Humanidad* (p. 205), AA. VV, 2015.

El terremoto de 1582, la erupción del Huaynaputina en 1600 y el terremoto de 1604 dejan a la ciudad de Arequipa en ruinas; los fenómenos telúricos serán una constante en la región y constituirán la principal causa físico-ambiental de la constante reconstrucción de las edificaciones arequipeñas, incluyendo al Monasterio de Santa Catalina.

Figura 109

Una Ciudad en Cenizas



Nota. "LA CIUDAD DE ARIQVIPA: Reventó el volcán y cubrió de ceniza y arena la ciudad y su jurisdicción, comarca; treinta días no se vio el sol ni luna, estrellas. Con la ayuda de Dios y de la virgen Santa María sesó, aplacó." Dibujo de los efectos de la erupción del Huaynaputina sobre Arequipa, por Guamán Poma, 1615, f. 1053.

Para combatir dichos fenómenos se ensayarán distintas técnicas para dar respuesta viable a los fenómenos telúricos siendo el material predominante para dicho fin el sillar, tufo volcánico, cuyas características y atributos lo convirtieron en el material ideal para dicha labor. Pero los terremotos no son el único factor que dio forma al monasterio, el monasterio poseía una compleja estructura social en su interior que se reflejaba en aspectos funcionales materializados en espacios para satisfacer las necesidades de las religiosas y de su variada población. Otro factor a considerar en el proceso evolutivo del monasterio son las reformas administrativas del siglo XVII y XVIII. No solo se establecían límites poblacionales y prácticas religiosas como la vida en comunidad que precisaba de espacios; las reformas buscaban dar un orden físico, una organización en espacios claustrales, que reflejaban las normas eclesiásticas de esa época. No obstante los fenómenos telúricos serán el factor predominante para el desarrollo y evolución arquitectónico del monasterio, expresado en su carácter físico espacial y sistema constructivo.

Los terremotos de 1784 y el de 1868 serán causales para el desarrollo y perfeccionamiento de las técnicas constructivas empleadas para contrarrestar los efectos destructivos de los sismos, implementando en el futuro rieles de acero a los sistemas constructivos.

En 1939 el monasterio sufre una amputación del huerto tras el fallido intento de implementar una calle urbana que atravesaría el complejo por el medio. En 1944 el Monasterio de Santa Catalina es nombrado Monumento Histórico Nacional con la finalidad de garantizar su intangibilidad.

En 1958 y en 1960 la ciudad de Arequipa, y el monasterio fueron afectados por terremotos que las dejaron en un estado grave que precisó de importantes reparaciones y reconstrucciones. En 1958 se crea la Junta de Rehabilitación y desarrollo de Arequipa para la ejecución de obras públicas en distintos ámbitos civiles para el desarrollo de la ciudad, incluyendo la tarea de restauración y reconstrucción de varios monumentos de la ciudad afectados por los fenómenos telúricos. Debido al costo elevado que precisaba su restauración y reconstrucción el Monasterio de Santa Catalina se suprimió de la lista de monumentos a restaurar.

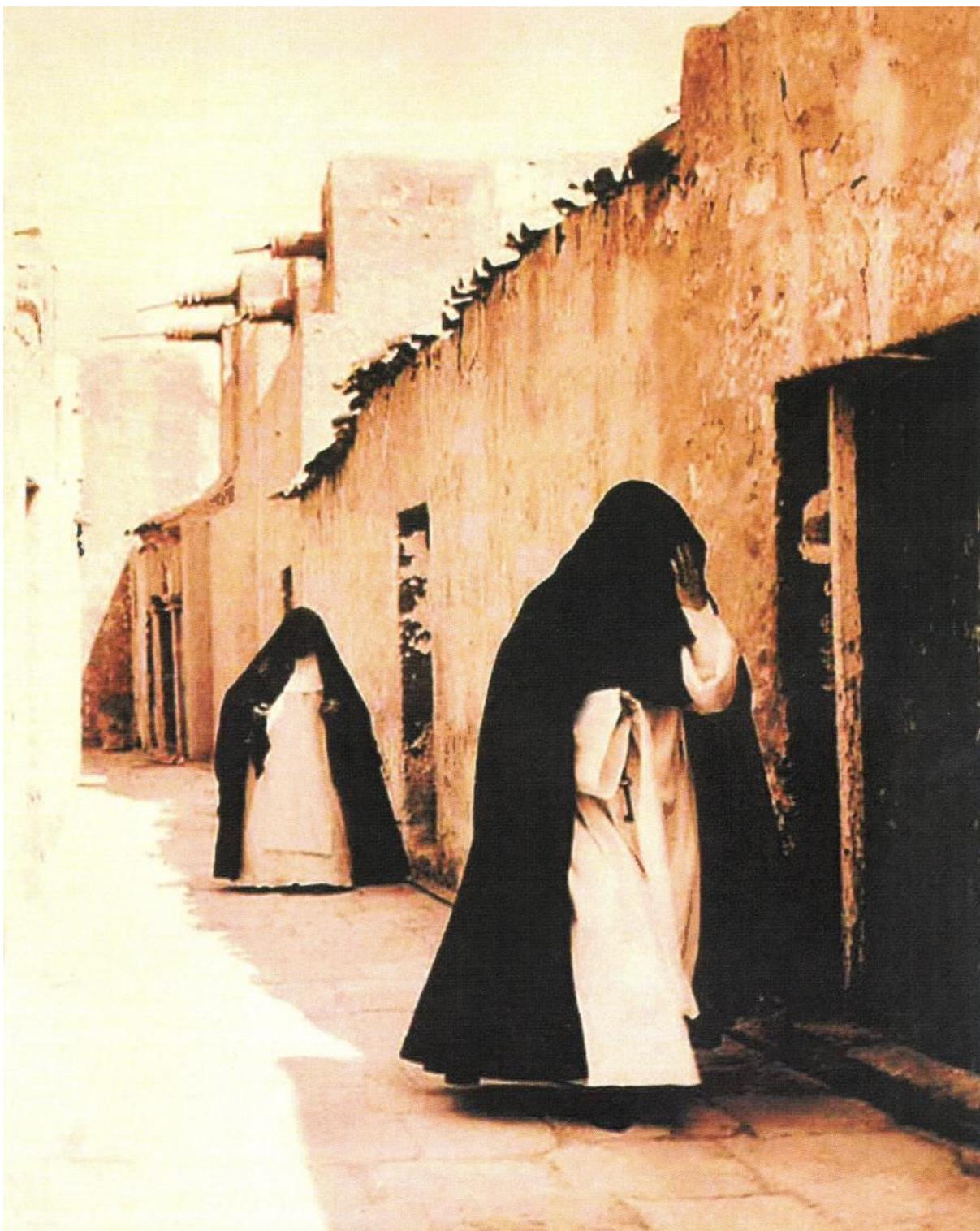
Figura 110

El Destructivo Efecto del Terremoto de 1868



Nota. Los diversos terremotos a lo largo de la historia de la ciudad de Arequipa dejaron su huella en el monasterio de Santa Catalina. Terremoto en la Plaza de Armas de Arequipa, 1868. La foto muestra los escombros y las tiendas levantadas para amparar a los damnificados. [Fotografía] por Estudio Courret Hermanos, 1868, tomado de, El blog de César Vásquez Bazán - PERÚ: Política, Economía, Historia, 2018 (<https://cavb.blogspot.com/2013/12/el-dia-que-se-acabo-el-mundo-en.html>).

Figura 111
Vida de Clausura



Nota. Las monjas catalinas habitaron el complejo religioso hasta 1970, tras la construcción de una nueva edificación en el interior sin dejar el monasterio ni la clausura. *Monjas de clausura, hacia 1960.* Tomado de, *Santa Catalina el Monasterio de Arequipa* (p. 126), Promociones Turísticas del Sur S.A. 2005, Bienvenida Editores.

Bajo la promoción del ingeniero Eduardo Bedoya Forga y un plan viable, Bedoya reúne los recursos económicos y humanos para la recuperación del Monasterio de Santa Catalina. En 1969 en un proceso progresivo se iniciaron los trabajos de restauración y recuperación del monasterio cuidando los lineamientos de La Carta de Venecia, también entre 1969 y 1970 se construyó una nueva edificación en las zonas derruidas que fueran la farmacia del monasterio y parte de la huerta central, constituyendo una nueva residencia para las religiosas. El monasterio abrió sus puertas al público el 15 de agosto de 1970 en el 391 aniversario de la ciudad de Arequipa.

Figura 112

El Monasterio de 1968



Nota. El estado de casi completa destrucción en que se encontraba la lavandería a causa de sucesivos terremotos.

Tomado de, *Puerta Abierta entre Dos Mundos* (p. 75), Eduardo Bedoya Forga, 2009, Promociones Turísticas del Sur S.A.

Figura 113

Un Monasterio en Ruinas



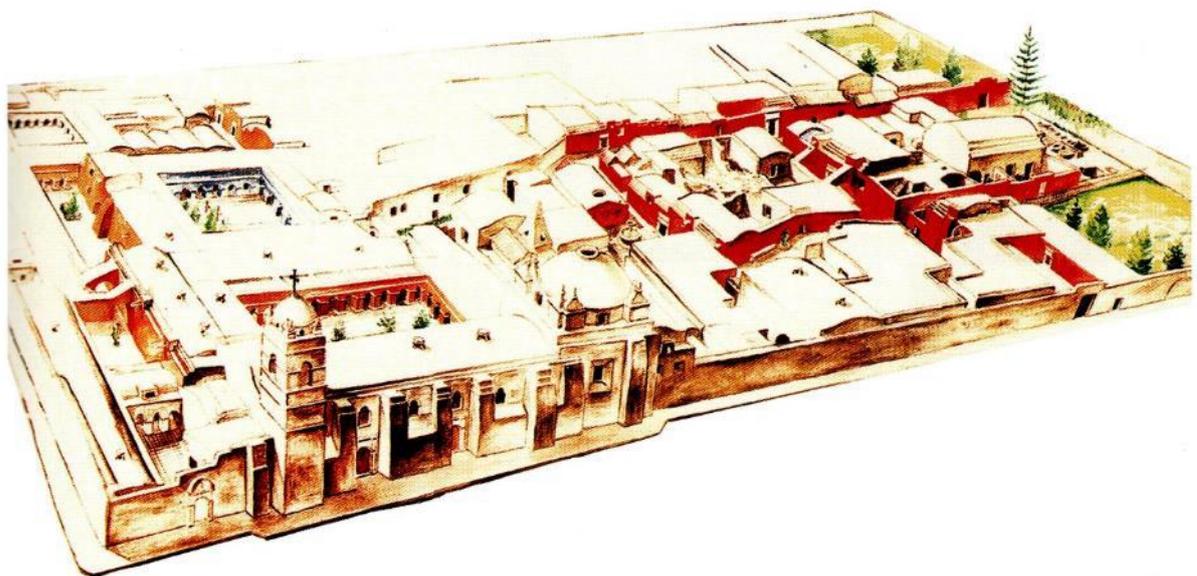
*Nota. Un grave deterioro de muros, bóvedas y arquerías en que se encontraban el Monasterio, que fue necesario restaurar (arriba). La bóveda del claustro Mayor muestra las heridas de los sismos de 1958 y 1960 que padeció Arequipa. Fue totalmente restaurada y luego repintada (abajo). Tomado de, *Puerta Abierta entre Dos Mundos* (p. 41), Eduardo Bedoya Forga, 2009, Promociones Turísticas del Sur S.A.*

El terremoto del 2001 fue el último gran sismo que afectó la ciudad de Arequipa, su intensidad provocó la caída de una de las torres de la catedral. Los efectos causados en el monasterio fueron de diversa índole, efectuándose importantes trabajos de restauración.

La importancia del Monasterio de Santa Catalina de Sena como elemento constitutivo de la traza colonial, su conservación e importancia dentro de las dinámicas de la ciudad y los múltiples valores que posee, fueron claves para la declaración de la ciudad de Arequipa como *Patrimonio Cultural de la humanidad* por Unesco en 2001. En la actualidad el monasterio mantiene sus puertas abiertas para el deleite de todos.

Figura 114

"Monasterio de Santa Catalina: único en el mundo con ciudadela"



Nota. Perspectiva aérea del Monasterio en valiosa acuarela debida al pintor Carlos de la Riva, en la que se aprecia el conjunto monumental de Santa Catalina. Tomado de, Puerta Abierta entre Dos Mundos (p. 27), Eduardo Bedoya Forga, 2009, Promociones Turísticas del Sur S.A.

4.2.3.2. EL MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA DE AREQUIPA COMO HECHO INDIVIDUAL DESDE UNA PERSPECTIVA DIACRÓNICA - ARQ. GONZALO RÍOS VIZCARRA

En “*El Orden críptico de las formaciones urbano-arquitectónicas de crecimiento lento. Una aproximación al Monasterio de Santa Catalina de Sena de Arequipa desde la complejidad.*” (2013), el arquitecto Gonzalo Ríos menciona que, durante los primeros años y periodos posteriores del Monasterio de Santa Catalina de Sena de Arequipa se pueden identificar a nivel arquitectónico ciertas características que pueden ser clasificadas como sustratos, experiencias formativas superpuestas que configuraron su sistema edilicio, siendo estos: *sustratos funcionales, sustratos constructivos y sustratos morfológicos.*

Dentro del periodo de 1569 a 1604, el sustrato funcional refiere al primer programa arquitectónico y las primeras edificaciones con un uso propio, estas expresiones comprenden las preexistencias y las habilitaciones hechas por Gaspar de Vaéz. Las nuevas habilitaciones responden a la escritura suscrita por el representante del Cabildo, Don Juan Ramírez Segunda y el maestro Vaéz, dicho documento comprendía la edificación de: la iglesia, locutorio y portería, refectorio y cocina, enfermería, cerca, dormitorios y obras complementarias. En este programa se puede rescatar la contemplación de la actividad en comunidad y la posibilidad de haber servido como escuela de instrucción femenina (Ríos, 2013).

Sobre el sustrato constructivo en este periodo podemos mencionar que refiere a los sistemas constructivos empleados en dicha época como un proceso evolutivo entre *errores y aciertos.* Dentro de este periodo se puede hacer mención a las técnicas, conocimientos y materiales de la época empleados para la construcción y reparación de las edificaciones. Dentro de los sistemas constructivos planteados para el equipamiento oficial del monasterio se puede mencionar el uso de muros de tapial, de adobe, de canto rodado o semi-canteada y ornamentación en sillar. Para las cubiertas bóvedas de ladrillo y para edificaciones menores cubiertas de paja y torta de barro con estructura de rollizos de madera a dos aguas en par y nudillo, atadas con tiento de llama.

Dichas técnicas y conocimientos se ejecutaron sin prever los constantes fenómenos telúricos propios de la región, pudiendo mencionar a los terremotos de 1582, de 1600 y 1604 como causales de la falta de ejemplares arquitectónicos de este periodo (Ríos, 2013).

El sustrato morfológico espacial de dicha época puede ser entendido como producto del orden impuesto por las preexistencias edificadas y como un orden generativo como la evolución de sus características espaciales en función de aspectos socio cultural y físico ambientales, terremotos. Su expresión espacial está condicionada en primera instancia por las características de los solares como el campo de desarrollo en que se superponen y relacionan los sustratos funcionales y constructivos para dar presencia al estrato espacial. En palabras del arquitecto Gonzalo Ríos (2013):

Esta adecuación de las construcciones preexistentes, el nuevo programa edificado ex profesamente por Váez y las celdas de las monjas constituyeron agrupamientos edilicios sin planificación previa forjarán un sistema inicial que servirá como generativo para la consecución del desarrollo urbano del monasterio. (pág. 218)

El periodo de 1604 a 1687 se caracteriza por la consolidación del Monasterio de Santa Catalina de Sena, los factores que contribuyeron a su consolidación pueden dividirse en físico-ambientales y sociales. Dentro de las causales físico-ambientales puede mencionarse los terremotos, erupciones volcánicas y otros desastres de comienzo de siglo. El terremoto de 1582 genero un grave daño a las edificaciones, pero no fue hasta la erupción del Huaynaputina en 1600 y el terremoto de 1604 que la ciudad, iglesias, monasterios, edificaciones y casas, quedaron en ruinas. Iniciadas las medidas para la reconstrucción de la ciudad, se comunica al obispo del Cusco, del cual Arequipa era jurisdicción, tome acción sobre la situación de las monjas, ordenando este la reubicación de las monjas a otros monasterios de la región al ver la situación precaria del monasterio; al no acatar las monjas la disposición emitida se inició la reconstrucción del mismo. El 20 de julio de 1609 se crea el Obispado de Arequipa por Bula de Paulo V, trayendo con sigo mayores atenciones al monasterio de Santa Catalina. Las posteriores visitas eclesiásticas realizadas por los obispos de forma periódica a las instituciones

religiosas, incluidas el monasterio, pueden abordarse como un medio de lectura física y social, que contribuyó a la toma de decisiones y materialización de hechos urbanos y arquitectónicos (Ríos, 2013). El acontecimiento de estos eventos desempeñó un papel determinante para la consolidación del monasterio.

De este periodo se puede mencionar sobre el sustrato funcional del monasterio la adición de nueva población religiosa y por ende de nuevas funciones, puesto que dentro de la organización jerárquica de las monjas se generaba una distinción de actividades propias de cada grupo. Las monjas de velo negro con actividades como el coro, la meditación y la oración, y las monjas de velo blanco asignadas a tareas comunitarias que permitiera la dedicación absoluta a las tareas eclesíásticas a las monjas de velo negro. Dentro del grupo poblacional del monasterio se incluyen las mujeres al servicio de las religiosas tanto como sus hijos al cuidado de estas. También se puede mencionar dentro de la población del monasterio a las niñas que dejaban a cargo sus padres para su crianza y educación en doncellas. Los distintos cargos y jerarquías dentro del grupo poblacional del monasterio expresaban dinámicas diversas a través de sus actividades, generando la ampliación del programa existente y la adición de nuevos ambientes y dependencias, dentro de las cuales podemos mencionar la iglesia, sacristía y coro como unidad medular; portería, tornos y locutorios como conjunto de ambientes para vincular el monasterio con el exterior; enfermería con un uso frecuente; dormitorios comunes, celdas que no requerían la modalidad comunitaria y con uso exclusivo de la religiosa dueña de la celda y las personas a cargo de su servicio; otras dependencias como la sala capitular, refectorio y un claustro paralelo producto del crecimiento orgánico de las celdas. El crecimiento población y la complejidad de la estructura social generaron un incremento en los ambientes formando núcleos de barrios con un orden independiente del resto del conjunto (Ríos, 2013).

Sobre el sustrato morfológico, este se llega a consolidar en una pequeña urbe dinámica como el reflejo de las relaciones formadas entre las actividades y las estructuras sociales de la población femenina, materializándose en espacios y edificaciones dentro del recinto religioso. El crecimiento de la

población represento un crecimiento en el número de celdas y el aumento de su plusvalía, pasando de ser residuos espaciales a complejas edificaciones residenciales; su aumento constituirá una de las razones para la ampliación del monasterio en el futuro. El proceso evolutivo de las celdas debido al crecimiento de la población del monasterio ejerció un papel en la modificación del entorno espacial del recinto, derivando en las complejas residencias al satisfacer aspectos funcionales y requerimientos de las religiosas, a esta constante modificación del entorno arquitectónico se le suma los continuos fenómenos telúricos propios de la región ocasionando la renovación parcial o total de las edificaciones (Ríos, 2013).

En este periodo el sustrato constructivo se caracterizará por la experimentación y consolidación de varias técnicas, este emprendimiento tiene su causa en los terremotos de inicio del siglo XVII. La reconstrucción de la ciudad y del monasterio requerirá sistemas constructivos supeditados a dar una respuesta fiable y viable a los fenómenos telúricos. En este periodo las técnicas serán aprehendidas y adaptadas a la realidad local por un grupo determinado de personas afines a la tarea constructiva formando gremios e instituciones, este grupo de personas constituyen la base para el continuo progreso de las técnicas y sistemas constructivos. Dentro de los materiales usados se puede rescatar la participación principal del sillar, consolidándose como el material predominante. Los sistemas constructivos usados responden a dos necesidades, la de cubrir luces extensas y resistir los terremotos, para ello se ensayara la utilización de la bóveda de cañón corrido de sillar y cal. A este sistema constructivo de cubierta se le añaden otros que estarán cumplirán la función de soportar las cargas verticales y laterales producto del peso y dimensiones de la bóveda, utilizándose para estos casos los muros portantes como muros de cajón de gran robustez, de este modo se dará comienzo a un lenguaje propio condicionado a dar solución a fuerzas de la gravedad y a los sismos (Ríos, 2013).

El periodo de 1687 a 1799 se caracterizó por el crecimiento del monasterio debido al aumento desbordado de la población ocasionando su expansión fuera de los límites de la manzana, frente a esta situación surge la necesidad de establecer un orden acorde a los principios básicos de la tipología

monástica de la iglesia. El crecimiento orgánico de las celdas como residencias de las religiosas se verá confrontada con la necesidad de las autoridades eclesiásticas de buscar un orden para mitigar dicho crecimiento (Ríos, 2013).

Dentro del sustrato funcional de este periodo se puede mencionar su complejidad funcional como el reflejo de la variedad poblacional, la compleja estructura jerárquica y las reformas administrativas del siglo XVII y XVIII. Las reformas establecieron un límite poblacional dentro del monasterio, también se ordenó práctica de vida comunitaria que se verá materializada en nuevos espacios y relaciones funcionales. La edificación propuesta es la de organización en espacio claustres, claustro mayor y menores con una disposición de dormitorios comunes a su alrededor, patios y otras dependencias requeridas (Ríos, 2013).

Del sustrato morfológico espacial se puede mencionar los ensanches hechos para las reformas planteadas y el crecimiento de las celdas individuales como causales de los cambios espaciales. El primer ensanche se dio a partir de la reconstrucción y ampliación del templo luego del terremoto de 1666, comprando “*las casas de la isleta de enfrente*” para dicha acción, hoy continuación de la calle Ugarte. El segundo ensanche se dio en la zona residencial en 1670 debido al exceso poblacional del monasterio comprando la calle aledaña y una serie de casonas para dicho fin, modificando la traza fundacional de la ciudad de Arequipa (Ríos, 2013). También se puede mencionar dentro de su desarrollo morfológico de esta época la adhesión de equipamiento para las prácticas de vida comunitaria que comprende la construcción de claustros, *claustro de los naranjos* finalizado en 1738, claustros de los noviciados edificados entre 1805 a 1808 brindándole al monasterio una nueva característica edilicia a través de una tipología que exprese un orden (Ríos, 2013).

Sustrato constructivo, en esta etapa se generaliza la técnica constructiva ensayada previamente en equipamientos religiosos hacia las unidades residenciales de las religiosas generando una edilicia homogénea al compartir un mismo sistema constructivo y un material predominante como lenguaje (Ríos, 2013). Los muros y cubiertas de sillar se irán difundiendo intensamente

gracias a la mano de obra calificada debido a la necesidad permanente de reconstruir y reparar las edificaciones debido a los continuos fenómenos telúricos. El sillar se torna exclusivo para la construcción no solo de equipamientos sino también para las viviendas acompañado con un uso sofisticado de la cal como material aglomerante del sillar. El uso de otros materiales para la construcción se seguirá empleando como la piedra tosca, rollizos, tejas constituyendo una gama diversa. Para las coberturas se seguirá usar las bóvedas de cañón corrido con arcos fajones intermedios para cubrir grandes luces. Se adicionaron las bóvedas de arista, al evitar los muros portantes se permitió la apertura de vanos, permitiendo su uso alrededor de los claustros para relacionar la galería con el patio. Se siguieron empleando los muros de cajón para trasladar las fuerzas verticales y los empujes de los materiales. A estos se les sumaron los contrafuertes y arcos de amarre a modo de arbotantes en las distintas edificaciones conformando un sistema de mutua colaboración entre sus elementos y ambientes. La tabiquería de sillar será usada para la división de espacios sin función estructural (Ríos, 2013).

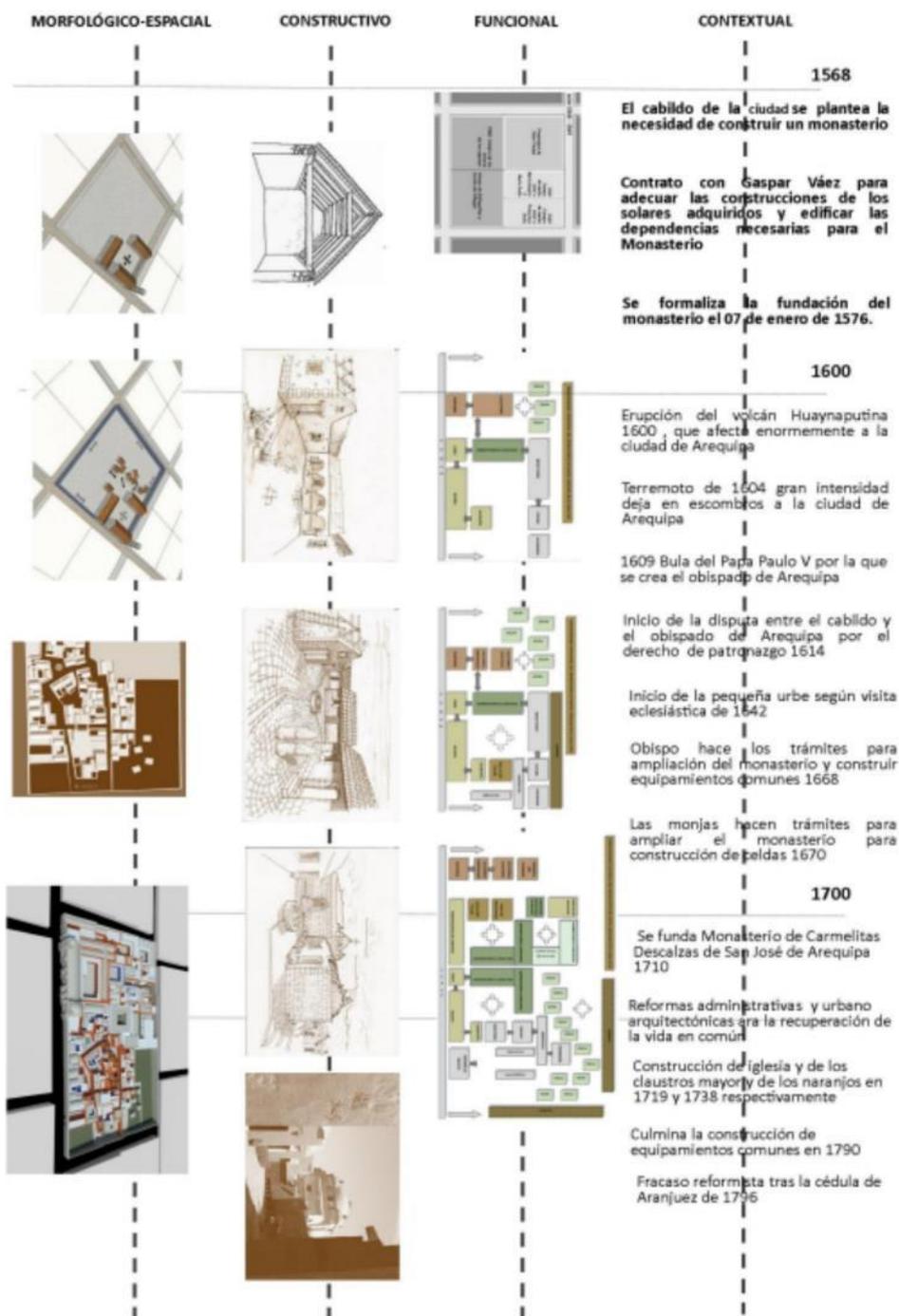
Puede verse como las distintas etapas evolutivas dentro de periodo colonial propuestas por el arquitecto Gonzalo Ríos nos ponen en evidencia las manifestaciones socio-culturales y físicas que dieron origen al Monasterio de Santa Catalina de Sena tanto como a su posterior consolidación. En ese sentido, la revisión por los distintos eventos que atravesaron la historia del monasterio nos ofrecen una explicación a las distintas formas y espacios edificados en dichos periodos, permitiéndonos generar una visión del proceso evolutivo tanto como proporcionarnos un entendimiento, una síntesis entre los distintos métodos constructivos usados superpuesto con la materialización de una organización espacial evolutiva; producto de dar respuesta a las distintas necesidades de las monjas de clausura. Cabe precisar que el monasterio de Santa Catalina de Sena no solo se manifiesta como un fenómeno aislado, su expresión material como realidad efectiva es parte consustancial en las distintas dinámicas dentro de la vida de la ciudad que comprende las actividades y las distintas relaciones formadas entre la vida de las religiosas tanto como de los civiles. Dicho esto el monasterio de Santa Catalina de Sena debe expresa una relación intrínseca y sinérgica entre el

objeto material y las personas posibilitando un entendimiento del patrimonio como una realidad dialógica, transitiva e intersubjetiva que ha de evidenciarse y preservarse como parte de la construcción de la identidad y de los distintos procesos que contribuyen a la formación del ser histórico.



Figura 115

El Monasterio de Santa Catalina de Sena de Arequipa como Hecho Individual Desde una Perspectiva Diacrónica



Nota. Síntesis gráfica de la evolución histórico-urbana del Monasterio de Santa Catalina de Sena en Arequipa. Tomado de, El Orden críptico de las formaciones urbano-arquitectónicas de crecimiento lento. Una aproximación al Monasterio de Santa Catalina de Sena de Arequipa desde la complejidad. (p. 256), Gonzalo Ríos Vizcarra, 2013.

4.3. PUESTA EN VALOR DEL MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA A TRAVÉS DE LA EXPERIENCIA POÉTICA

“Lugar sagrado donde el tiempo transcurre con otro ritmo que el que rige más allá, a unos metros tan sólo, donde la actualidad se agita. La presencia de la muerte-vida lo define todo: los pinos, los cipreses, cualquier matojo, adquieren el carácter de símbolo de una vida pura, nacida de la muerte en su desnuda fuerza transformadora. La historia se ha hundido en la naturaleza y aun la sirve de pasto como en un sacrificio ritual.”

- **María Zambrano**

- *El hombre y lo divino. Las ruinas.*

Este apartado pretende poner en evidencia la valoración del Monasterio de Santa Catalina de Sena desde la experiencia poética a través de los procesos planteados en el Capítulo 3: *El cómo procedimental de una fenomenología de la experiencia poética en la arquitectura*. Como la puesta en práctica del **quehacer arquitectónico mediado por el poetizar** que comprende:

- Etapa I: Ser-Estar-Sentir. La puesta en evidencia de la esencia.
- Etapa II: Pensar-Sentir-Hacer. La puesta en obra de la esencia.

Dicho esto, se plantea el uso y desarrollo de distintos mecanismos, es decir, herramientas y ejercicios específicos como actividades concretas para el acceso y sistematización de los fenómenos que comprende cada una de las tres fases que conforman el cómo procedimental planteado.

- ***Acceso y sistematización de los procesos relacionales (fenómenos) entre hombre y mundo (ser-en-el-mundo) en el ámbito de la experiencia poética de la arquitectura***

FASE I: Previa a la experiencia de los fenómenos.

FASE II: Durante la experiencia de los fenómenos.

FASE III: Post experiencia de los fenómenos.

Este apartado expondrá las síntesis realizadas en función de evidenciar la espacialidad del Monasterio desde una mirada poética que implica un énfasis en la percepción del espacio que no solo responde a un carácter utilitario axiológico sino también ontológico.

Para la puesta en evidencia del fenómeno poético en la arquitectura patrimonial arequipeña desde una perspectiva fenomenológica, en el caso del Monasterio de Santa Catalina de Sena, se han formulado las siguientes actividades que responden a las tres fases propuestas en el cómo procedimental. Cabe precisar que, si bien este modo procedimental implica tres fases de aplicación, debe de entenderse que la Fase I comprende el planteamiento de los ejercicios y herramientas tanto como los contenidos teóricos para la formulación de estos. En ese sentido, se procederá al desarrollo de las actividades que comprenden la fase II y la fase III.

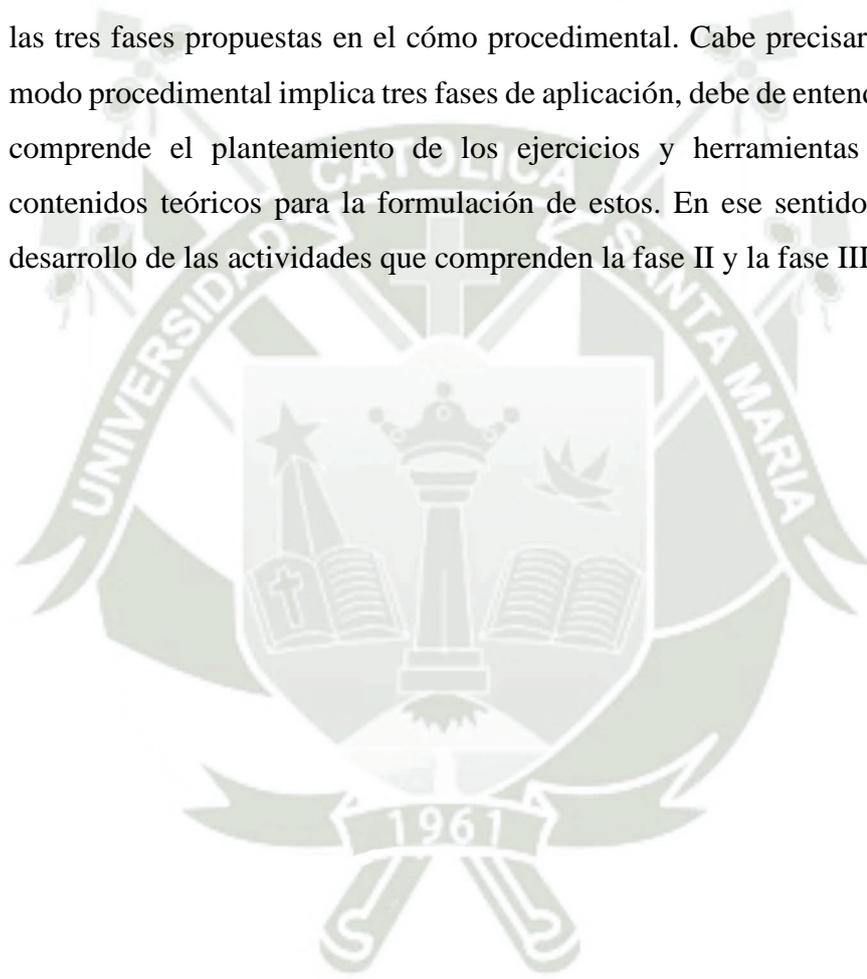


Figura 116

Valoración del Monasterio de Santa Catalina de Sena a través del sistema integral - Escenarios Fenoménicos

SISTEMA INTEGRAL



Monasterio de Santa Catalina de Siena

Arequipa | Perú

Nota. Elaboración Propia

MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SIENA

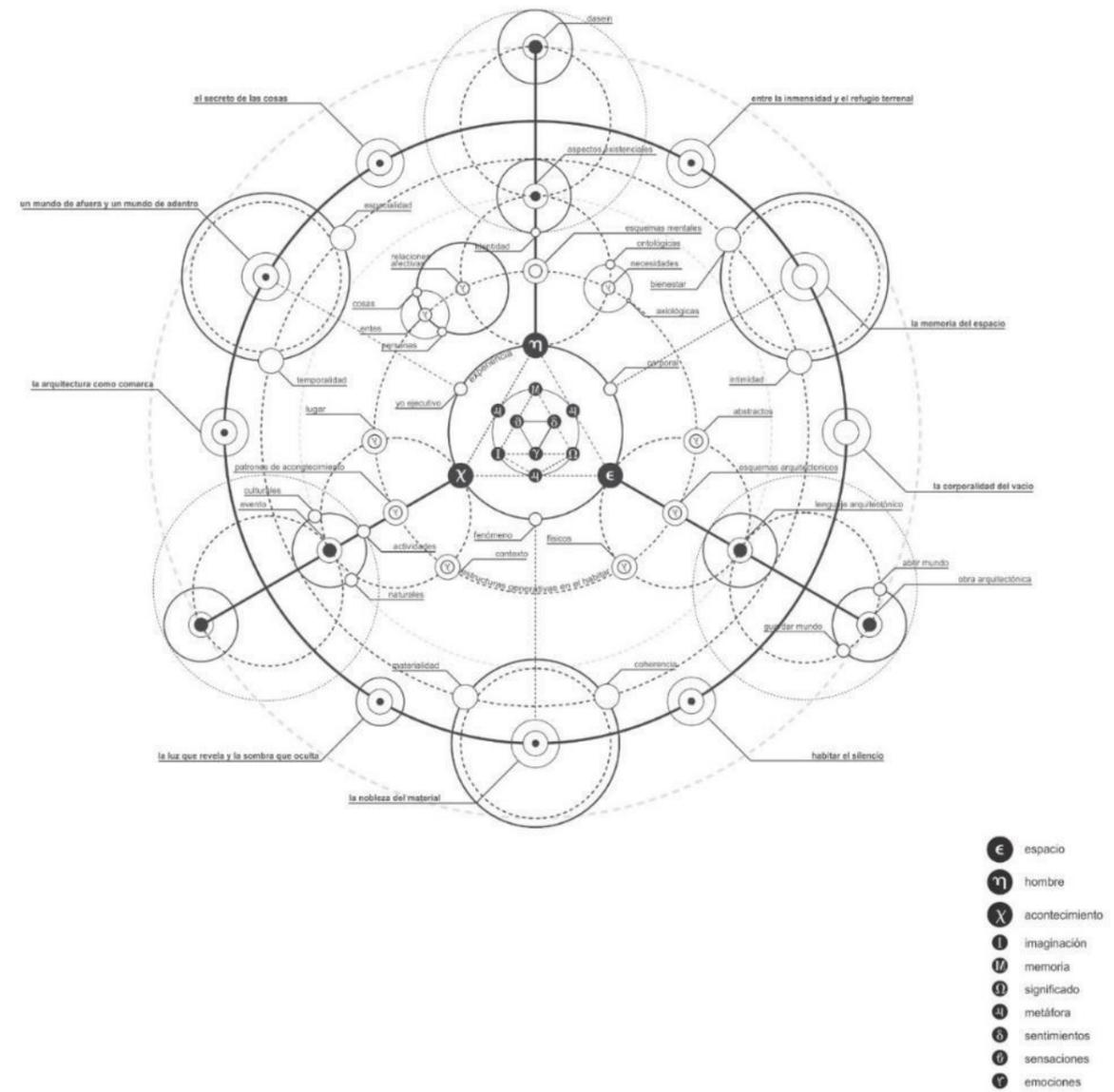


Figura 117

Quehacer Arquitectónico a través de una Visión Integral

QUEHACER ARQUITECTÓNICO

VISIÓN INTEGRAL

I ETAPA



PUESTA EN EVIDENCIA DE LA ESENCIA

SER - ESTAR - SENTIR

Hacer evidente y mostrar : el ser en su actualidad.

- La esencia de la espacialidad.
- Las actividades como una relación de co-pertenencia.

Meditada observación de lo que acontece y se experimenta. **PERCATACIÓN**

II ETAPA



PUESTA EN OBRA DE LA ESENCIA

PENSAR - SENTIR - HACER

Comprensión y materialización : reconocido, identificado y entendido en la I Etapa.

- Congrega, reúne y concilia ámbitos cuantitativos y cualitativos.
- Intercambio constante entre razón y emoción.

Proceso creativo no lineal que considera aspectos tangibles e intangibles: conmensurables e inconmensurables del espacio, del hombre y de lo que acontece. **TOMAR EN CUENTA**



CÓMO

FENOMENOLOGÍA - ETNOGRAFÍA

Herramientas y actividades para abordar la experiencia poética

Nota. Elaboración Propia

Figura 118

Acceso y Sistematización de Procesos Relacionales

ACCESO Y SISTEMATIZACIÓN DE PROCESOS RELACIONALES

¿CÓMO? ► FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA POÉTICA EN
EL QUEHACER ARQUITECTÓNICO



Nota. Elaboración Propia

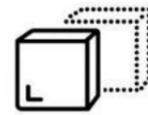
Figura 119

Escenarios Fenoménicos

ESCENARIOS FENOMÉNICOS



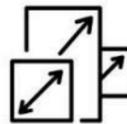
E.1.
LA ARQUITECTURA COMO COMARCA.
Entorno-Lugar.



E.2.
LA NOBLEZA DEL MATERIAL.
Materia-Forma.



E.3.
LA CORPORALIDAD DEL VACIO.
Masa-Vacio.



E.4.
**ENTRE LA INMENSIDAD Y
EL REFUGIO TERREANL.**
Escala-Proporción.



E.5.
LA MEMORIA DEL ESPACIO.
Temporalidad-Espacialidad.



E.6.
HABITAR EL SILENCIO.
Sonido-Silencio.



E.7.
**ENTRE LA LUZ QUE REVELA Y
LA SOMBRA QUE OCULTA.**
Luz-Sombra y Penumbra.



E.8.
**ENTRE UN MUNDO DE AFURA
Y UN MUNDO DE ADENTRO.**
Interior-Exterior y el Intermedio.



E.9.
LOS SECRETOS DE LAS COSAS.
Cosas-Detalles.

Nota. Elaboración Propia

Figura 120

Nociones a Reconocer

NOCIONES A RECONOCER

<p>E.1. La arquitectura como comarca. ENTORNO-LUGAR.</p>		<p>E.2. La nobleza del material. MATERIA-FORMA.</p>		<p>E.3. La corporalidad del vacío. MASA-VACÍO.</p>		<p>E.4. Entre la inmensidad y el refugio terrenal. ESCALA-PROPORCIÓN.</p>		<p>E.5. La memoria del espacio. TEMPORALIDAD-ESPACIALIDAD.</p>		<p>E.6. Habitat el silencio. SONIDO-SILENCIO.</p>		<p>E.7. Entre la luz que revela y la sombra que oculta LUZ-SOMBRA Y PENUMBRA.</p>		<p>E.8. Entre un mundo de afuera y un mundo de adentro. INTERIOR-EXTERIOR Y EL INTERMEDIO.</p>		<p>E.9. Los secretos de las cosas. COSAS-DETALLES.</p>	
<p>LUZ SOMBRA ESCALA MATERIAL SORPRESA INTIMIDAD PROPORCIÓN TRANSICIÓN SEDUCCIÓN FORMA SENSACIONES CONMOVER COMARCA LUGAR RINCÓN MORADA REFUGIO HOGAR RETIRO MICROCOSMOS</p>	<p>COMPOSICIÓN MATERIAL ARMONÍA PROPORCIÓN INTERACCIÓN PROPIEDADES FÍSICAS MODO ESPACIAL FORMA CORPORALIDAD GEOMETRÍA COLOR TEXTURA COHERENCIA PERTINENCIA</p>	<p>ESTRUCTURA LENGUAJE MATERIAL ESPACIO COMPOSICIÓN VOLUMEN CONFIGURACIÓN VACÍO LENO CORPOREIZACIÓN AUSENCIA PRESENCIA MASA SÓLIDO VACUO TANGIBLE INTANGIBLE</p>	<p>INTIMIDAD ESCALA SEDUCCIÓN MATERIAL TAMAÑO DIMENSIÓN PROPORCIÓN MASA ESPACIO LENGUAJE PRIVACIDAD MONUMENTAL TERRENAL DOMESTICIDAD INMENSIDAD REFUGIO FORMA MATERIA VOLUMEN</p>	<p>ESPACIO - TIEMPO SEDUCCIÓN SORPRESA SENSACIONES DESGASTE RUINA DETERIORO MATERIALIDAD CORPORALIDAD HISTORIA ESTRATOS EPOCA HUELLAS VESTIGIOS TRASCENDENCIA PERMANENCIA INTIMIDAD ENSOÑACIÓN ATEMPORAL RECUERDOS PENSAMIENTOS</p>	<p>FORMA SUPERFICIE RUIDO ESCALA SONIDO ORIENTACIÓN IDENTIFICACIÓN ONDAS SONORAS ORIGEN EMOCIÓN SENTIMIENTO SENSACIÓN SILENCIO QUIETUD MOVIMIENTO CALMA ENSOÑACIÓN VITALIDAD CORPORALIDAD SOSIEGO MATERIAL FORMA DIMENSIÓN DISTANCIA EVENTOS TEMPORALIDAD INTIMIDAD LUGAR</p>	<p>LUZ ENTES MATERIA SUPERFICIE TEXTURA ARMONÍA SENSACIONES CONMOVER SOMBRA CORPORALIDAD PRESENCIA FORMA COLOR REVELACIÓN VACÍO NOBLEZA SECRETOS VERDAD OSCURIDAD PENUMBRA DÍALOGO INEFABLE PERSUACIÓN ENSOÑACIÓN INTENSIDAD TENSIÓN AMBIGUO SEDUCCIÓN INTIMIDAD CLARO OSCURO</p>	<p>TRANSICIÓN ESPACIO INTERIOR EXTERIOR FORMA LENGUAJE ARMONÍA GRADOS INTIMIDAD ORIENTACIÓN UBICACIÓN LUGAR FRONTERA MURO TENSIÓN LÍMITES DISOLUCIÓN FAMILIARIDAD DOMESTICIDAD SEGURIDAD COBIJO RESGUARDO ABIERTO CERRADO ALTERIDAD DIFERENCIA MUNDO COMPARTIDO INTERCAMBIO DIALÉCTICA INTERMEDIO UMBRAL</p>	<p>OBJETOS ENTORNO DOMÉSTICO ADAPTACIÓN DETALLE COSAS UTILIDAD FAMILIARIDAD FIABILIDAD TRASCENDENCIA LUGAR COEXISTENCIA OTREDAD MISTERIO SENTIDO USO FUNCIÓN PARTE TODO UNIDAD DIALÉCTICA RESONANCIA ENSOÑACIÓN SECRETOS RECUERDOS</p>									

Nota. Elaboración Propia

4.3.1. FASE II: DURANTE LA EXPERIENCIA DE LOS FENÓMENOS LA EXPERIENCIA EN SU ACTUALIDAD, UNA APROXIMACIÓN PRELIMINAR AL MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA

Como primera actividad dentro de la **Fase II: Durante la experiencia de los fenómenos** se plantea el trabajo de campo como proceso empírico. Si bien dicho trabajo de campo **preliminar** y **exploratorio** en el Monasterio de Santa Catalina de Sena implica una experiencia participativa en primera persona, se debe tomar en cuenta que la participación del cuerpo no solo involucra una experiencia de carácter analítico y periférico, puesto que para poder expresar y evidenciar los fenómenos a través de las herramientas y actividades propias de esta fase, lo “experimentado” (percepciones, sentimientos, emociones, sensaciones) precisa de la inserción del cuerpo en su actualidad como unidad ontológica. Dicho esto, la presente fase tiene como objetivo identificar y reconocer los elementos representativos del espacio, así como los procesos y las relaciones que se establecen entre el hombre y la obra patrimonial como una primera aproximación a la obra arquitectónica que requiere de una mirada atenta y sensible al espacio y lo que acontece en él, permitiendo de este modo la concreción, selección y planteamiento de sectores espaciales de estudio. Lo que se pretende con dicho establecimiento de sectores es establecer una lectura ordenada y transitiva entre el conjunto monástico y cada espacio que lo configura. Las herramientas a emplear en dicha actividad serán la fotografía, el dibujo, croquis, diagramas y la grabación audiovisual. Respecto a las fotografías y dibujos realizados in situ como herramientas para la aprehensión de lo experimentado en esta fase preliminar, no solo cumplen la función de registrar lo acontecido de manera documental y ser un medio para el levantamiento de información cualitativa y cuantitativa del complejo monacal; el uso de bocetos, diagramas, dibujos y fotografías dentro del trabajo de campo nos permiten mostrar la complejidad de los fenómenos de manera didáctica y sensible.

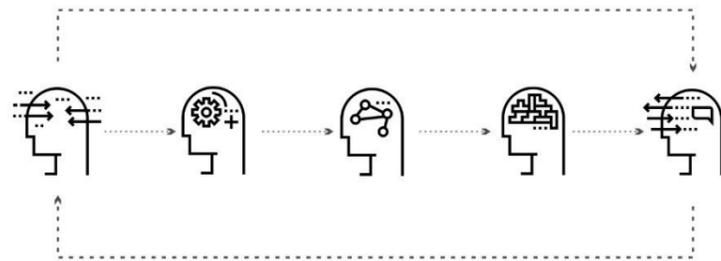
Figura 121

Actividades, Técnicas y Herramientas-Fase II-Ejercicio 01

FASE II ► DURANTE LA EXPERIENCIA DE LOS FENÓMENOS

EJERCICIO 01: APROXIMACIÓN PRELIMINAR AL MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA

Como primera actividad dentro de la Fase II: Durante la experiencia de los fenómenos se plantea el trabajo de campo como proceso empírico. Si bien dicho trabajo de campo preliminar y exploratorio en el Monasterio de Santa Catalina de Sena implica una experiencia participativa en primera persona, se debe tomar en cuenta que la participación del cuerpo no solo involucra una experiencia de carácter analítico y periférico, puesto que para poder expresar y evidenciar los fenómenos a través de las herramientas y actividades propias de esta fase, lo “experimentado” (percepciones, sentimientos, emociones, sensaciones) precisa de la inserción del cuerpo en su actualidad como unidad ontológica.



MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SIENA

OBJETIVOS

- Identificar y reconocer los elementos representativos del espacio.
- Identificar las relaciones que se establecen entre el hombre y la obra patrimonial.
- Establecimiento de sectores para establecer una lectura ordenada y transitiva entre el conjunto monástico y cada espacio que lo configura.

HERRAMIENTAS

El uso de bocetos, diagramas, dibujos y fotografías dentro del trabajo de campo nos permiten mostrar la complejidad de los fenómenos de manera didáctica y sensible.



NOTAS



FOTOGRAFÍA



CROQUIS/DIBUJO



AUDIO-VISUAL

Nota. Elaboración Propia.

Figura 122

Sectores Monasterio de Santa Catalina de Sena



SECTORES
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



- EXPERIENCIA
- significación
- cuerpo
- memoria
- mundo
- metáfora
- sentimientos
- emociones
- imaginación
- mente
- percepción
- imagen
- razón

- PATRIMONIO
- Historia
- memoria
- hombre
- herencia
- cultura
- identidad
- tradicción
- materia / inmaterial
- tangible / intangible
- exterior / interior

- POÉTICA
- metáfora
- arte
- belleza
- relaciones significado profundo
- realidad cotidiana

- HABITAR
- espacio
- ser
- tiempo
- identidad

SECTOR-01 -Patio 01	S-01	SECTOR-02 -Patio del Silencio
SECTOR-03 -Claustro de Novicias	S-03	
SECTOR-04 -Claustro de los Naranjos	S-04	SECTOR-05 -Calle Málaga
SECTOR-06 -Calle Córdoba	S-06	
SECTOR-07 -Calle Toledo	S-07	SECTOR-08 -Lavandería + Calle Burgos
SECTOR-09 -Calle Granada + Calle Sevilla	S-09	
SECTOR-10 -Plaza Zocodober	S-10	SECTOR-11 -Pasaje
SECTOR-12 -Claustro Mayor	S-12	



SECTORES
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA

Primera aproximación y sistematización de la experiencia a través de la división en sectores para el reconocimiento de las características y valores cualitativos de la espacialidad del Monasterio de Santa Catalina de Sena.

MSCS

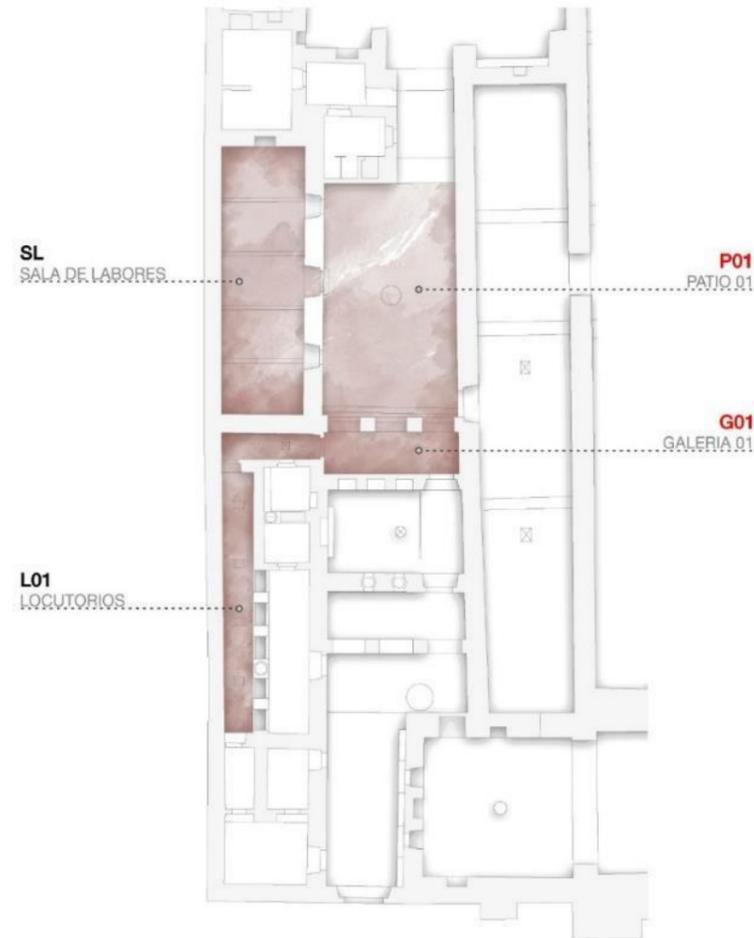
Nota. Elaboración Propia

Figura 123

Sector 01



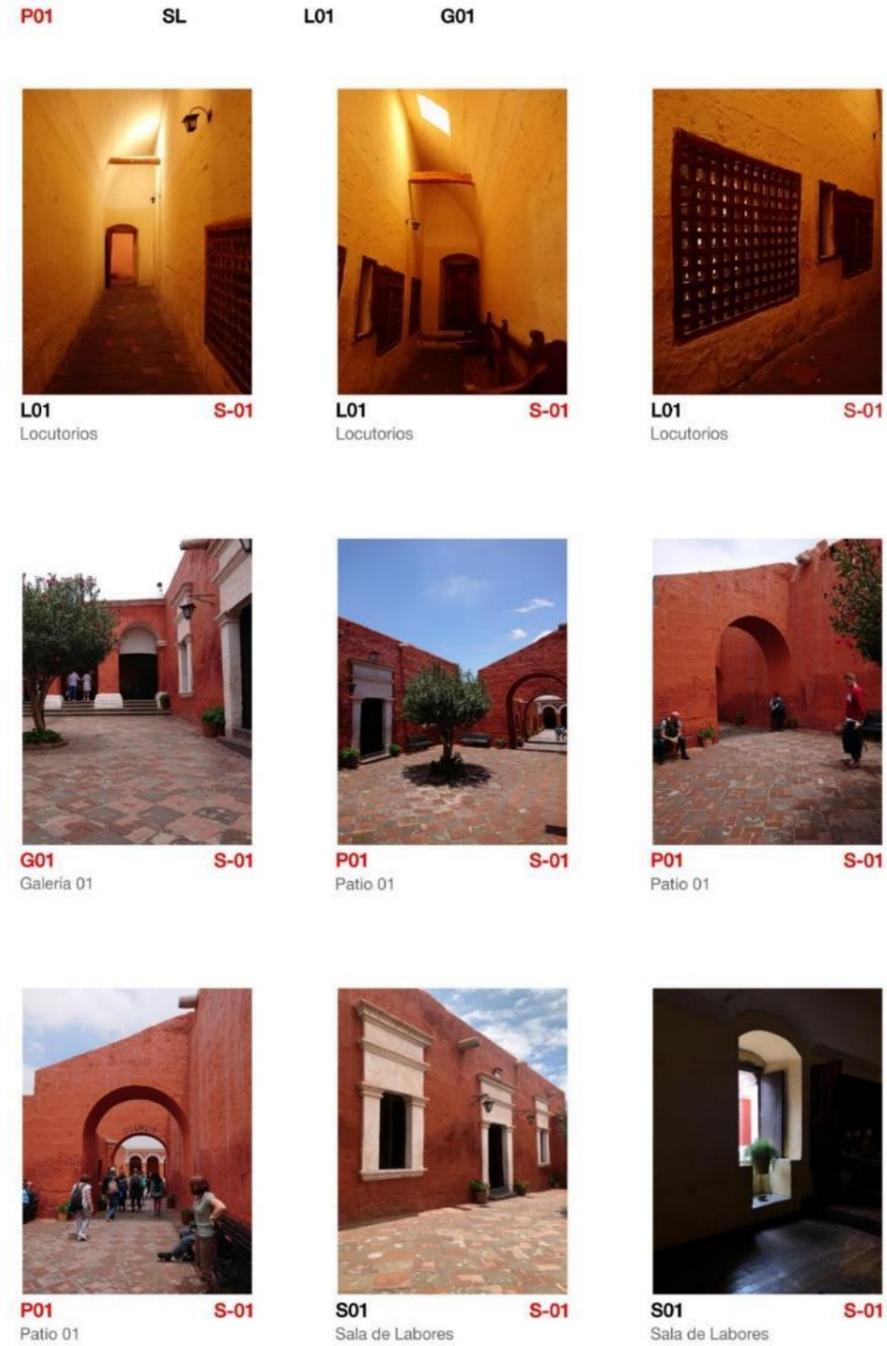
SECTOR - 01
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



- EXPERIENCIA
 - significación
 - cuerpo
 - memoria
 - mundo
 - metáfora
 - sentimientos
 - emociones
 - imaginación
 - mente
 - percepción
 - imagen
 - razón
- PATRIMONIO
 - Historia
 - memoria
 - hombre
 - herencia
 - cultura
 - identidad
 - tradicción
 - materia / inmaterial
 - tangible / intangible
 - exterior / interior
- POÉTICA
 - metáfora
 - arte
 - belleza
 - relaciones significado profundo
 - realidad cotidiana
- HABITAR
 - espacio
 - ser
 - tiempo
 - identidad



S-01



Nota. Elaboración Propia

Figura 124

Sector 01-A

SECTOR - 01
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



- EXPERIENCIA
 - significación
 - cuerpo
 - memoria
 - mundo
 - metáfora
 - sentimientos
 - emociones
 - imaginación
 - mente
 - percepción
 - imagen
 - razón
- PATRIMONIO
 - Historia
 - memoria
 - hombre
 - herencia
 - cultura
 - identidad
 - tradición
 - materia / inmaterial
 - tangible / intangible
 - exterior / interior
- POÉTICA
 - metáfora
 - arte
 - belleza
 - relaciones significado profundo
 - realidad cotidiana
- HABITAR
 - espacio
 - ser
 - tiempo
 - identidad

S-01

P01 S01 G01

S-01
Corte
G01

-Sala de Labores
-Galería 01

S-01
Elevación
S01

-Sala de Labores
-Galería 01



S-01
Elevación
G01

-Sala de Labores
-Galería 01

S-01
Corte
S01

-Sala de Labores
-Galería 01

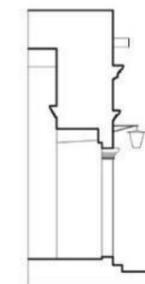


S-01
Detalle
Elevación

-Portada
-Sala de Labores

S-01
Detalle
Corte

-Portada
-Sala de Labores



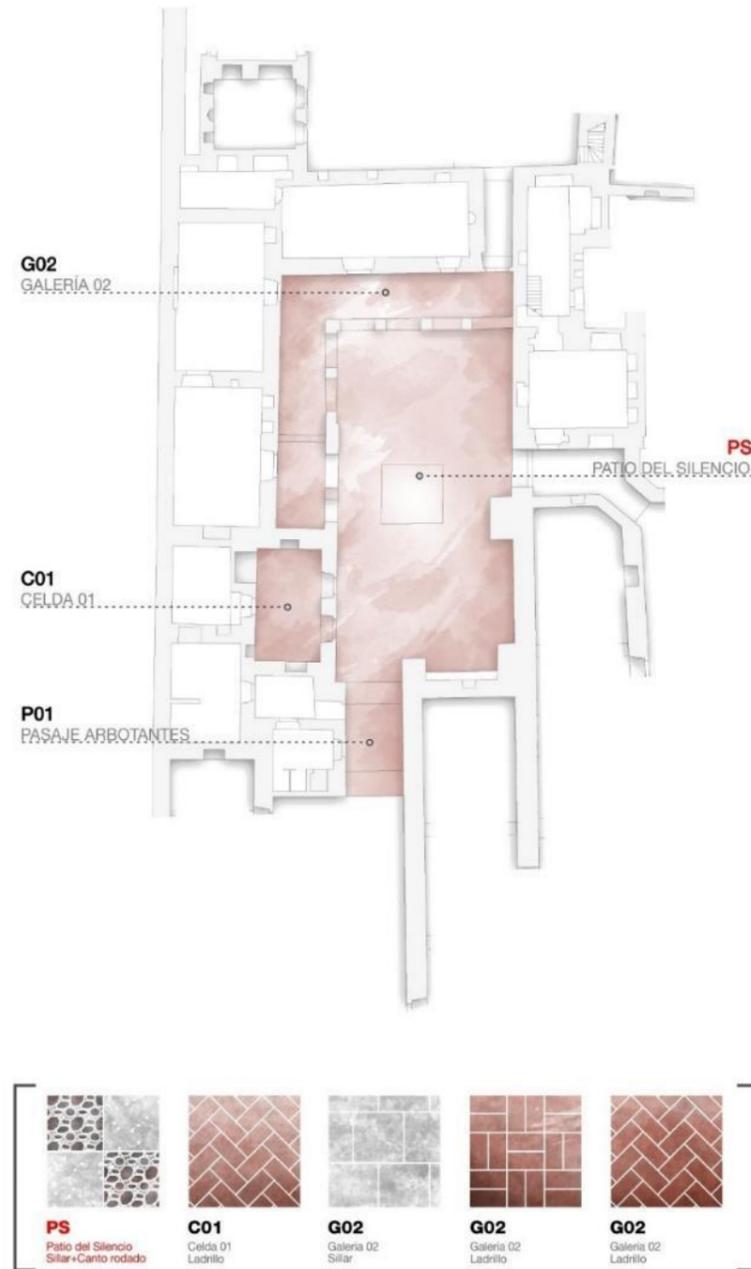
Nota. Elaboración Propia

Figura 125

Sector 02



SECTOR - 02
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



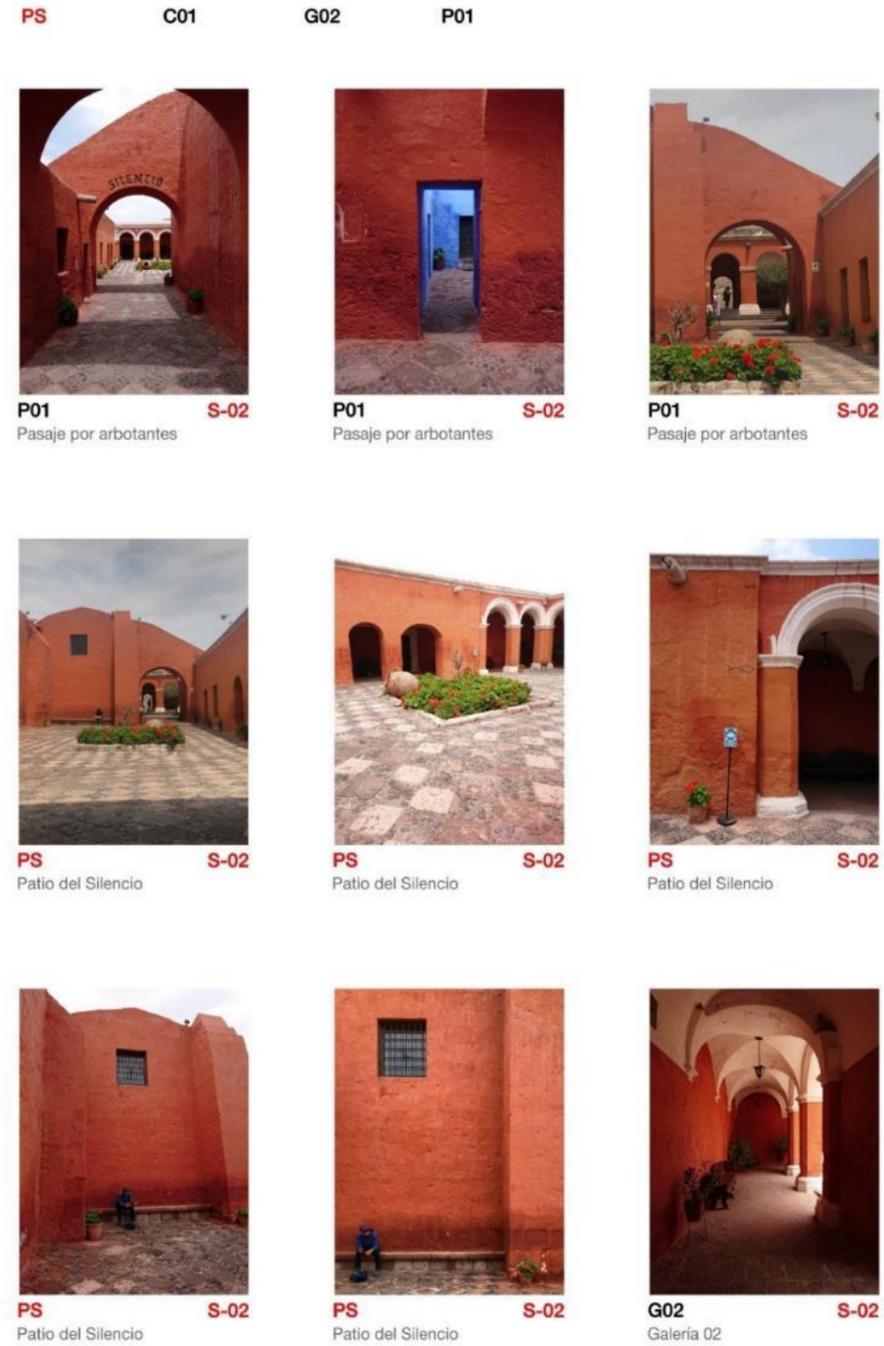
EXPERIENCIA
significación
cuerpo
memoria
mundo
metáfora
sentimientos
emociones
imaginación
mente
percepción
imagen
razón

PATRIMONIO
Historia
memoria
hombre
herencia
cultura
identidad
tradicón
material / inmaterial
tangible / intangible
exterior / interior

POÉTICA
metáfora
arte
belleza
relaciones significado profundo
realidad cotidiana

HABITAR
espacio
ser
tiempo
identidad

S-02



Nota. Elaboración Propia

Figura 126

Sector 02-A

SECTOR - 02
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



- EXPERIENCIA
- significación
- cuerpo
- memoria
- mundo
- metáfora
- sentimientos
- emociones
- imaginación
- mente
- percepción
- imagen
- razón

- PATRIMONIO
- Historia
- memoria
- hombre
- herencia
- cultura
- identidad
- tradicón
- materia / inmaterial
- tangible / intangible
- exterior / interior

- POÉTICA
- metáfora
- arte
- belleza
- relaciones significado profundo
- realidad cotidiana

- HABITAR
- espacio
- ser
- tiempo
- identidad

S-02

P02 **C01** **G01**

S-02
Elevación
PS

-Patio del Silencio
-Celda 01

S-02
Corte
C01

-Patio del Silencio
-Celda 01



S-02
Elevación
PS

-Patio del Silencio
-Galería 02

S-02
Corte
G01

-Patio del Silencio
-Galería 02

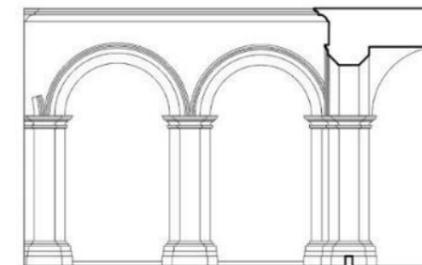


S-02
Detalle
Elevación

-Arcos y Bóveda de Arista
-Galería 02

S-02
Detalle
Corte

-Arcos y Bóveda de Arista
-Galería 02



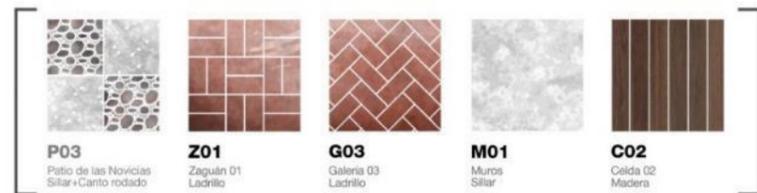
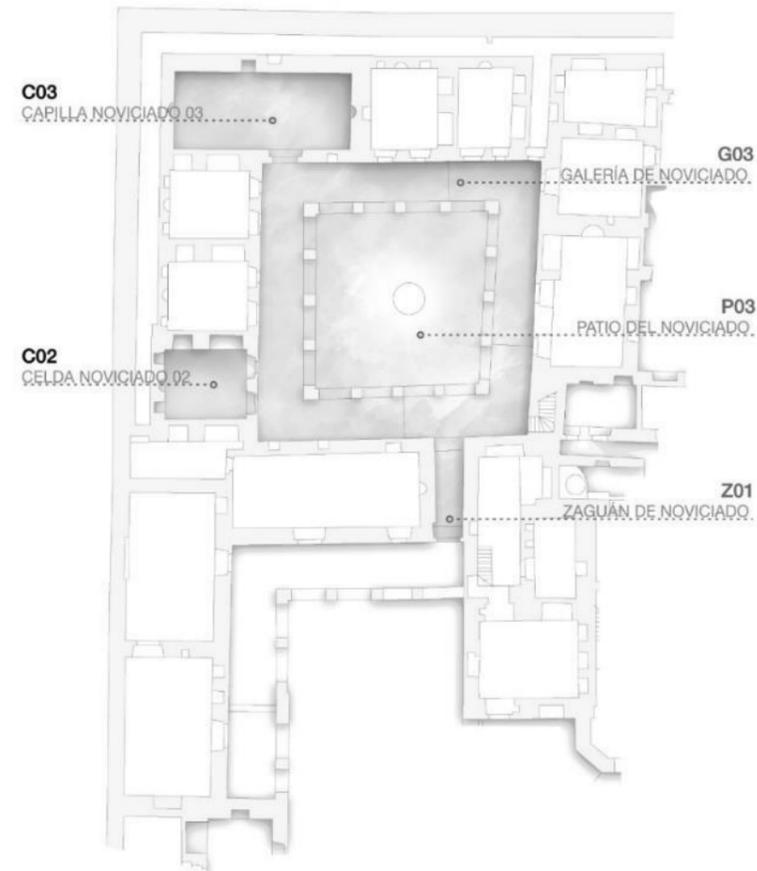
Nota. Elaboración Propia

Figura 127

Sector 03

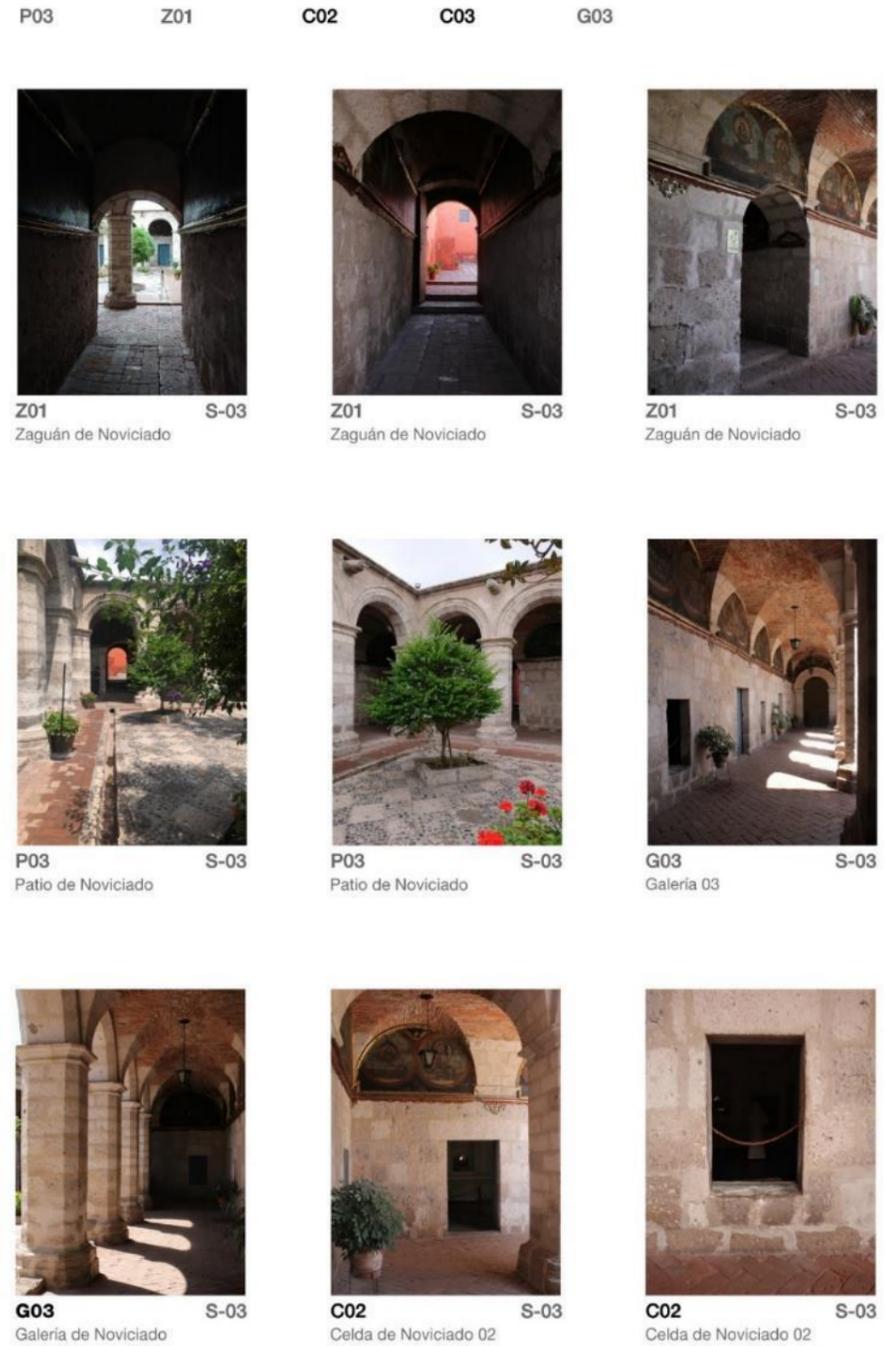


SECTOR - 03
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



- EXPERIENCIA
 - significación
 - cuerpo
 - memoria
 - mundo
 - metáfora
 - sentimientos
 - emociones
 - imaginación
 - mente
 - percepción
 - imagen
 - razón
- PATRIMONIO
 - Historia
 - memoria
 - hombre
 - herencia
 - cultura
 - identidad
 - tradicción
 - material / inmaterial
 - tangible / intangible
 - exterior / interior
- POÉTICA
 - metáfora
 - arte
 - belleza
 - relaciones significado profundo
 - realidad cotidiana
- HABITAR
 - espacio
 - ser
 - tiempo
 - identidad

S-03



Nota. Elaboración Propia

Figura 128

Sector 03-A



SECTOR - 03
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



- EXPERIENCIA**
- significación
 - cuerpo
 - memoria
 - mundo
 - metáfora
 - sentimientos
 - emociones
 - imaginación
 - mente
 - percepción
 - imagen
 - razón
- PATRIMONIO**
- Historia
 - memoria
 - hombre
 - herencia
 - cultura
 - identidad
 - tradicción
 - materia / inmaterial
 - tangible / intangible
 - exterior / interior
- POÉTICA**
- metáfora
 - arte
 - belleza
 - relaciones significado profundo
 - realidad cotidiana
- HABITAR**
- espacio
 - ser
 - tiempo
 - identidad

S-03

P03 Z01 G03

S-03
Corte
Z01

-Zaguán 01
-Claustro de las Novicias

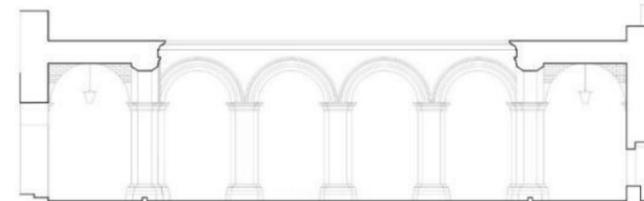


S-03
Elevación
P03

-Patio del Noviciado

S-03
Corte
G03

-Galería 03
-Claustro de las Novicias

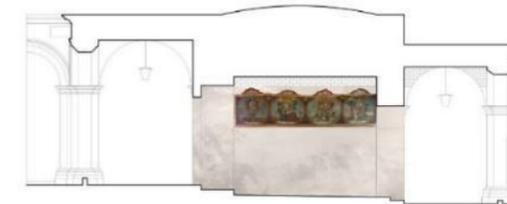


S-03
Elevación
P03

-Patio del Noviciado

S-03
Detalle
Corte

-Arcos y Bóveda de Arista
-Zaguán



S-03
Detalle
Corte

-Zaguán
-Arcos y Bóveda de Arista

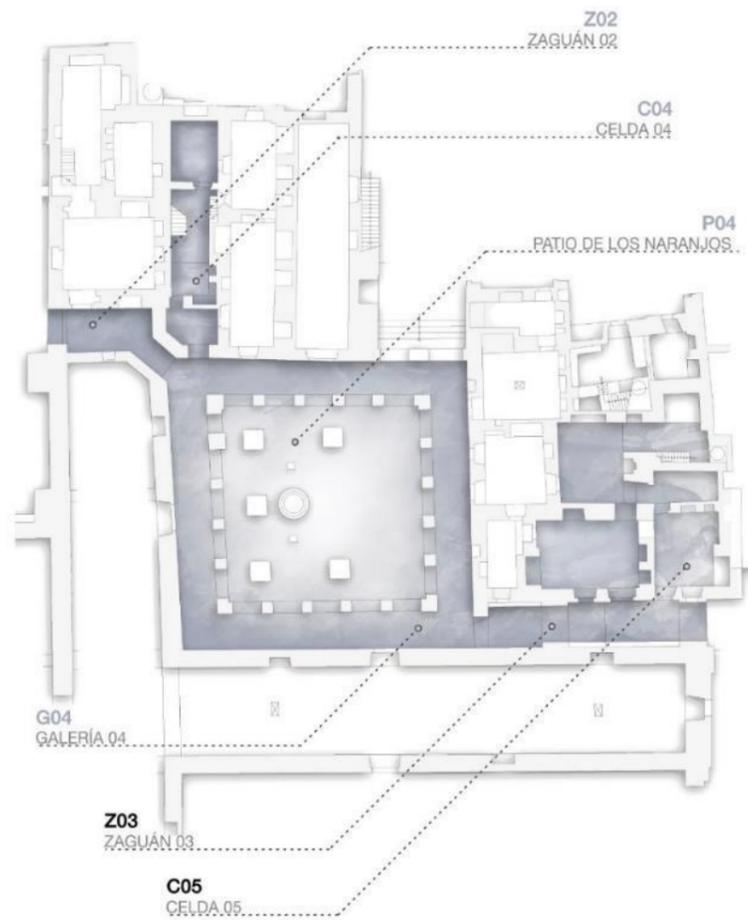
Nota. Elaboración Propia

Figura 129

Sector 04

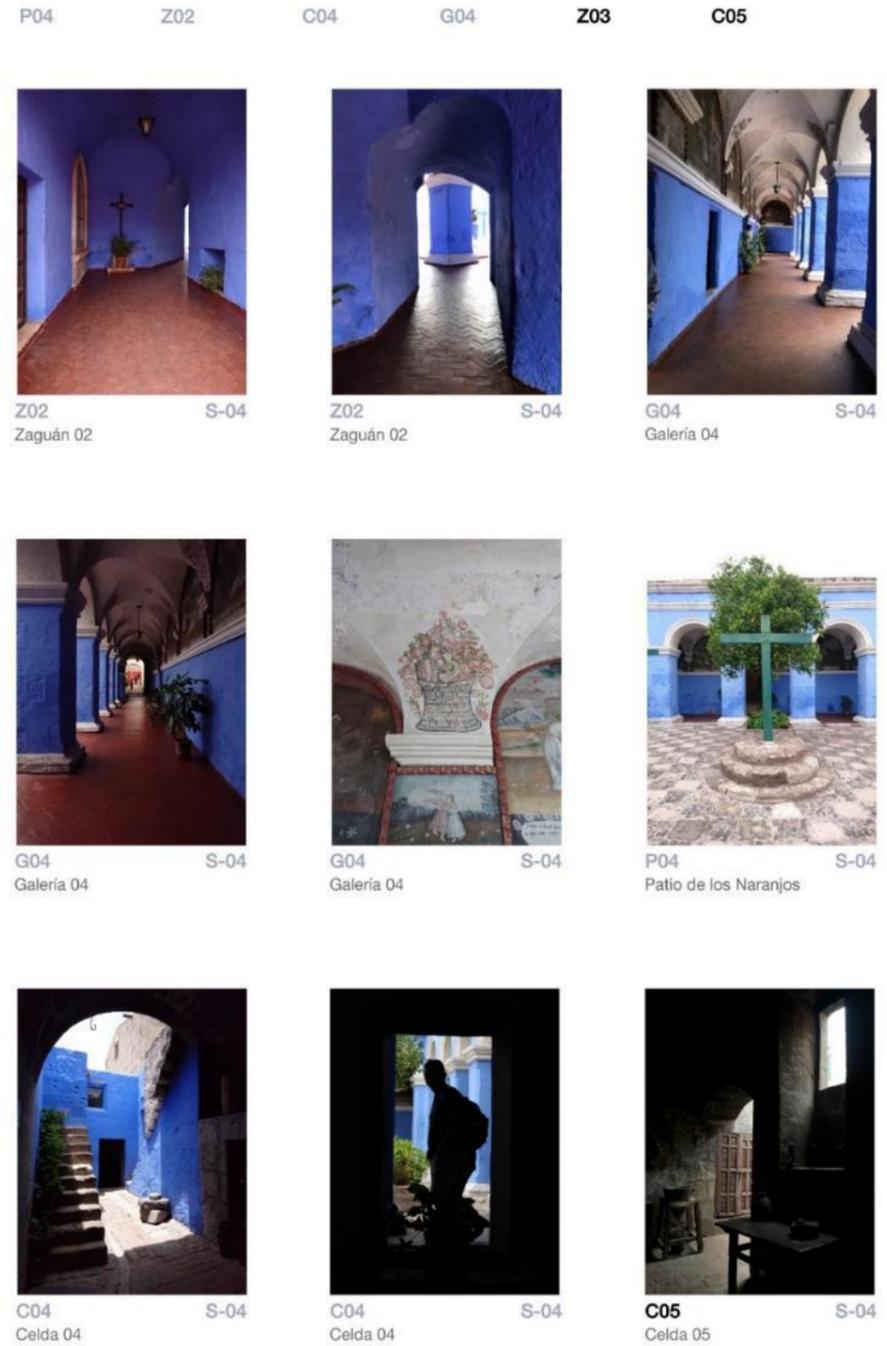


SECTOR - 04
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



- EXPERIENCIA**
significación
cuerpo
memoria
mundo
metáfora
sentimientos
emociones
imaginación
mente
percepción
imagen
razón
- PATRIMONIO**
Historia
memoria
hombre
herencia
cultura
identidad
tradición
material / inmaterial
tangible / intangible
exterior / interior
- POÉTICA**
metáfora
arte
belleza
relaciones significado profundo
realidad cotidiana
- HABITAR**
espacio
ser
tiempo
identidad

S-04



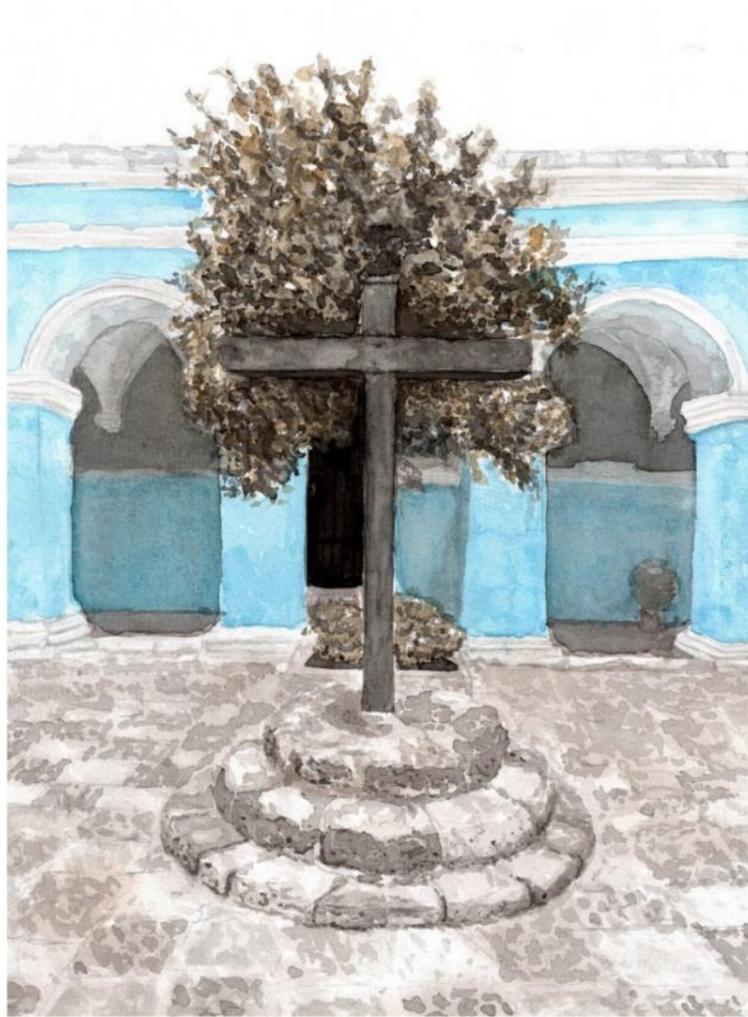
Nota. Elaboración Propia

Figura 130

Sector 04-A



SECTOR - 04
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



P04
Patio de los Naranjos
Damero
Sillar+Canto rodado

G04
Galería 04
Ladrillo 12x24

Z03
Muros 04
Sillar

C04
Muros 05
Sillar

C04
Celda 02
Ladrillo

- EXPERIENCIA**
significación
cuerpo
memoria
mundo
metáfora
sentimientos
emociones
imaginación
mente
percepción
imagen
razón
- PATRIMONIO**
Historia
memoria
hombre
herencia
cultura
identidad
tradicción
material / inmaterial
tangible / intangible
exterior / interior
- POÉTICA**
metáfora
arte
belleza
relaciones significado profundo
realidad cotidiana
- HABITAR**
espacio
ser
tiempo
identidad

S-04

P04 C04 G04 C05

S-04
Elevación
P04

-Patio de los Naranjos
-Galería 04



S-04
Corte
G04

-Galería 04
-Patio de los Naranjos



S-04
Corte
C04

-Galería 04
-Celda 04



S-04
Elevación
C04

-Celda 04

S-04
Detalle
Luneto

-Galería 04
-Luneto de la serie:
"El alma y el Amor Divino"



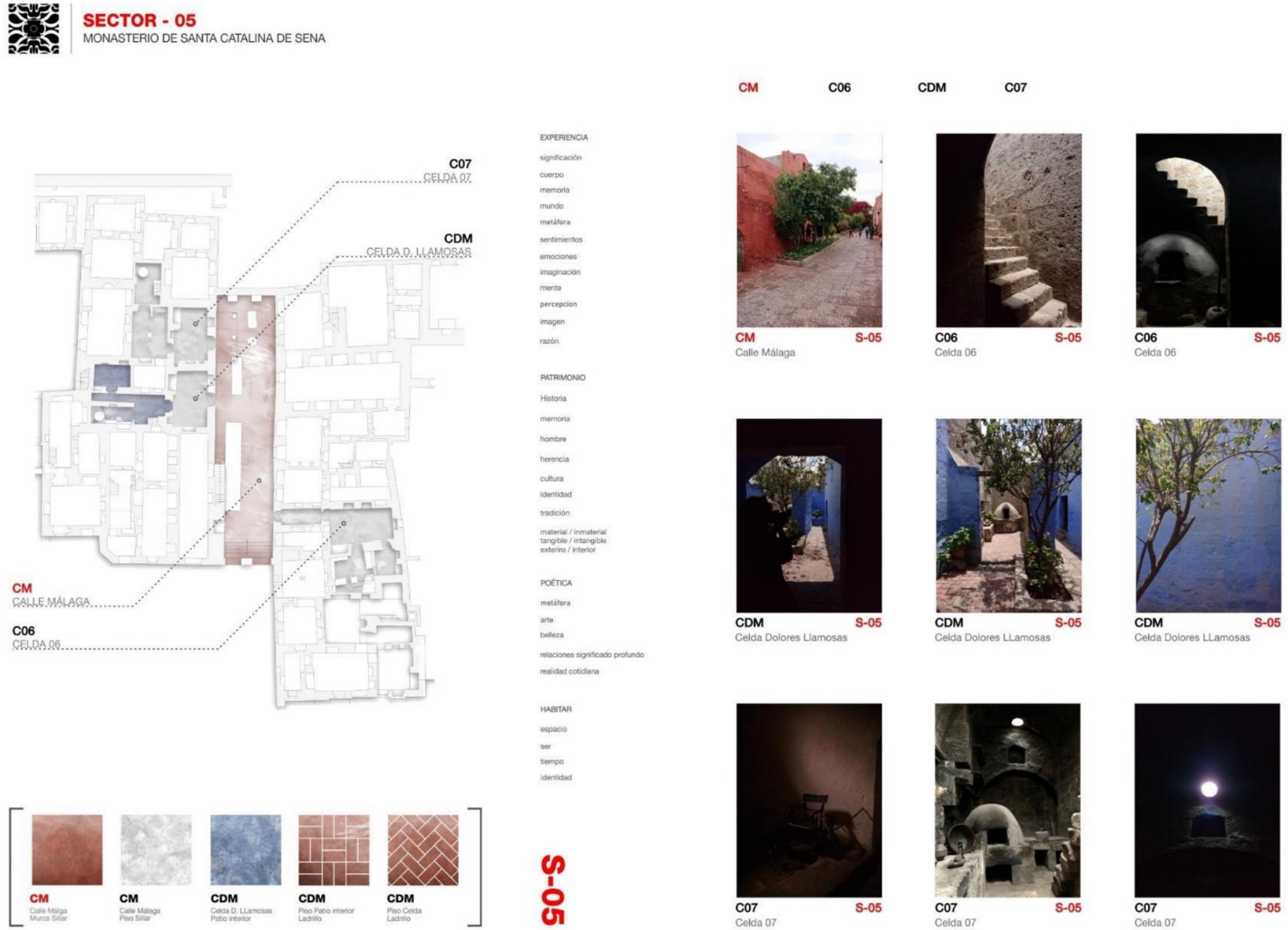
S-04
Detalle
Luneto

-Galería 04
-Luneto de la serie:
"El alma y el Amor Divino"

Nota. Elaboración Propia

Figura 131

Sector 05



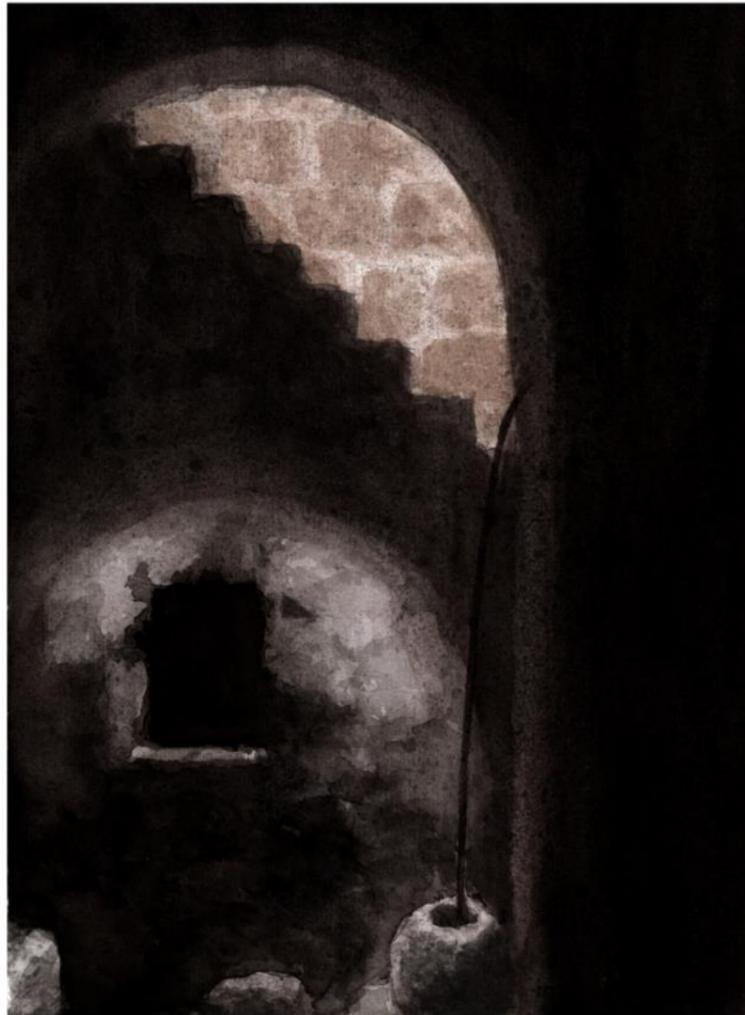
Nota. Elaboración Propia

Figura 132

Sector 05-A



SECTOR - 05
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



- EXPERIENCIA
- significación
 - cuerpo
 - memoria
 - mundo
 - metáfora
 - sentimientos
 - emociones
 - imaginación
 - mente
 - percepción
 - imagen
 - razón
- PATRIMONIO
- Historia
 - memoria
 - hombre
 - herencia
 - cultura
 - identidad
 - tradicción
 - material / inmaterial
 - tangible / intangible
 - exterior / interior
- POÉTICA
- metáfora
 - arte
 - belleza
 - relaciones significado profundo
 - realidad cotidiana
- HABITAR
- espacio
 - ser
 - tiempo
 - identidad

S-05

CM C06 CDM C07

S-05
Elevación
CM

-Calle Málaga

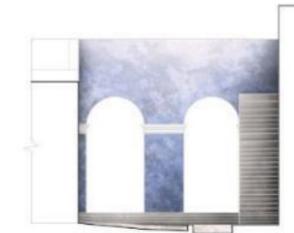


S-05
Elevación
CDM

-Celda D: M. Llamosas

S-05
Corte
CM

-Calle Málaga

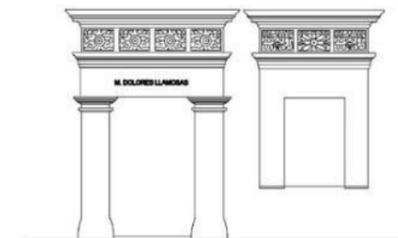


S-05
Elevación
CM

-Calle Málaga

S-05
Detalle
Portada

-Celda M. D. Llamosas



S-05
Detalle
Ventana

-Celda M.D. Llamosas

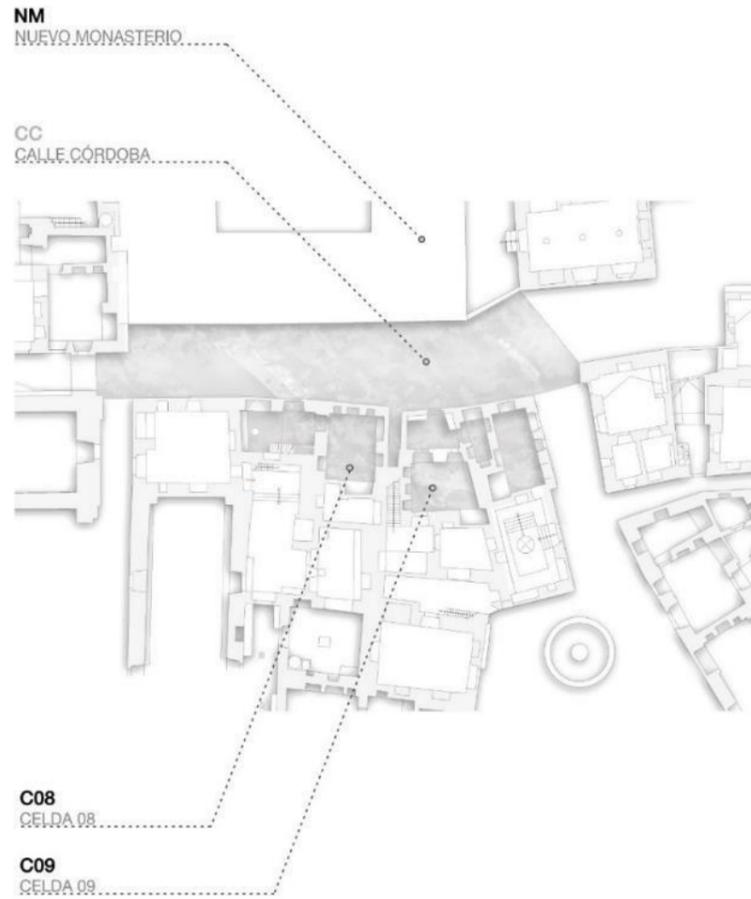
Nota. Elaboración Propia

Figura 133

Sector 06

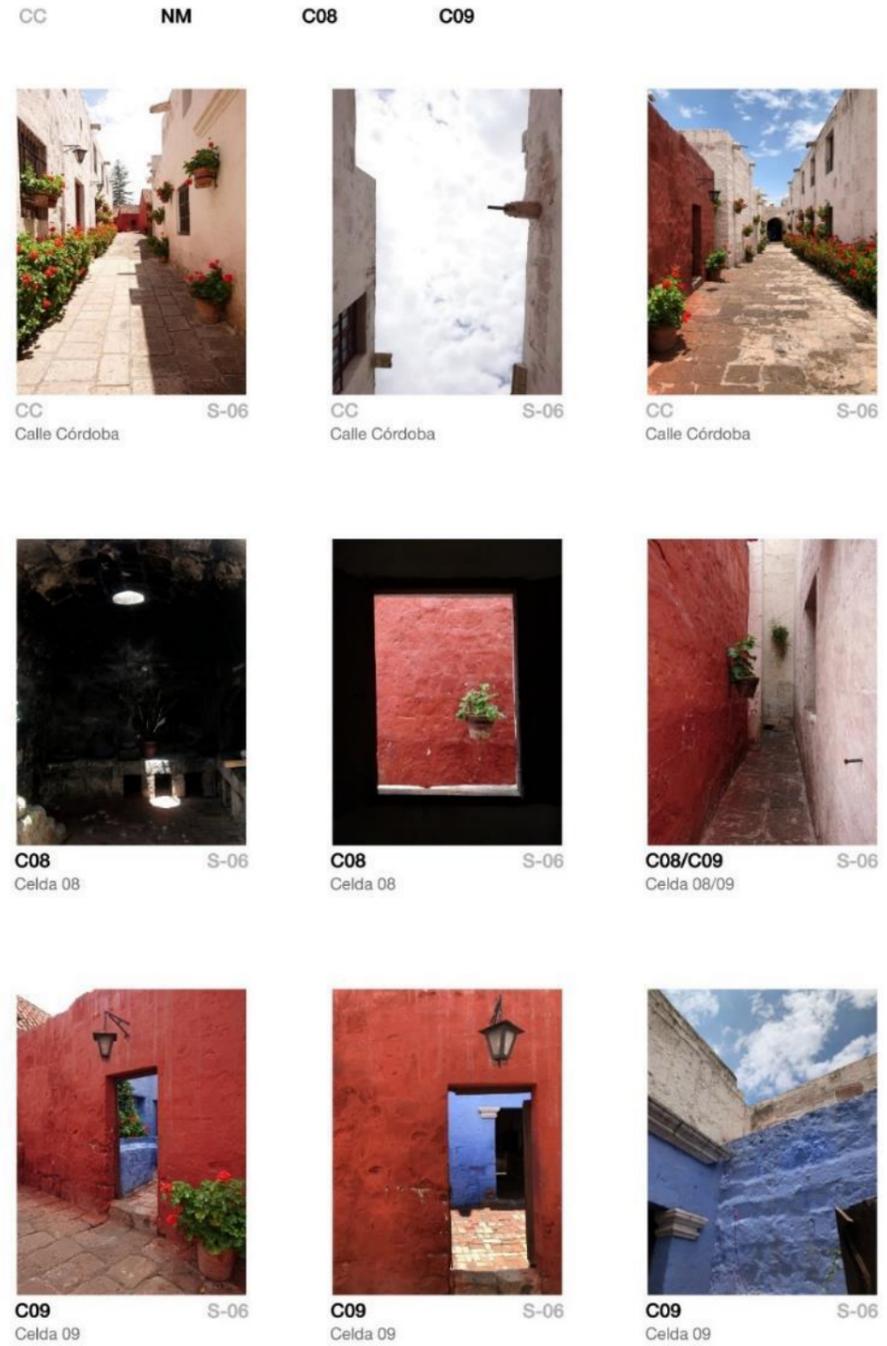


SECTOR - 06
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



- EXPERIENCIA
 - significación
 - cuerpo
 - memoria
 - mundo
 - metáfora
 - sentimientos
 - emociones
 - imaginación
 - mente
 - percepción
 - imagen
 - razón
- PATRIMONIO
 - Historia
 - memoria
 - hombre
 - herencia
 - cultura
 - identidad
 - tradicción
 - material / inmaterial
 - tangible / intangible
 - exterior / interior
- POÉTICA
 - metáfora
 - arte
 - belleza
 - relaciones significado profundo
 - realidad cotidiana
- HABITAR
 - espacio
 - ser
 - tiempo
 - identidad

90-06



Nota. Elaboración Propia

Figura 134

Sector 06-A



SECTOR - 06
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



- EXPERIENCIA
- significación
- cuerpo
- memoria
- mundo
- metáfora
- sentimientos
- emociones
- imaginación
- mente
- percepción
- imagen
- razón

- PATRIMONIO
- Historia
- memoria
- hombre
- herencia
- cultura
- identidad
- tradición
- material / inmaterial
- tangible / intangible
- exterior / interior

- POÉTICA
- metáfora
- arte
- belleza
- relaciones significado profundo
- realidad cotidiana

- HABITAR
- espacio
- ser
- tiempo
- identidad

S-06

CC NM C08 C09

S-06
Corte
CC

-Calle Córdoba
-Nuevo Monasterio

S-06
Elevación
NM

-Nuevo Monasterio
-Calle Córdoba



S-06
Corte
CC

-Calle Córdoba

S-06
Elevación
C08/C09

-Celda 08
-Celda 09

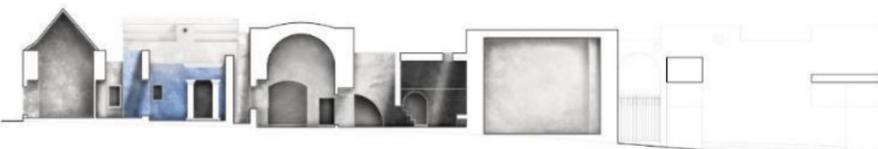


S-06
Corte
C09

-Celda 09

S-06
Corte
C08

-Celda 08



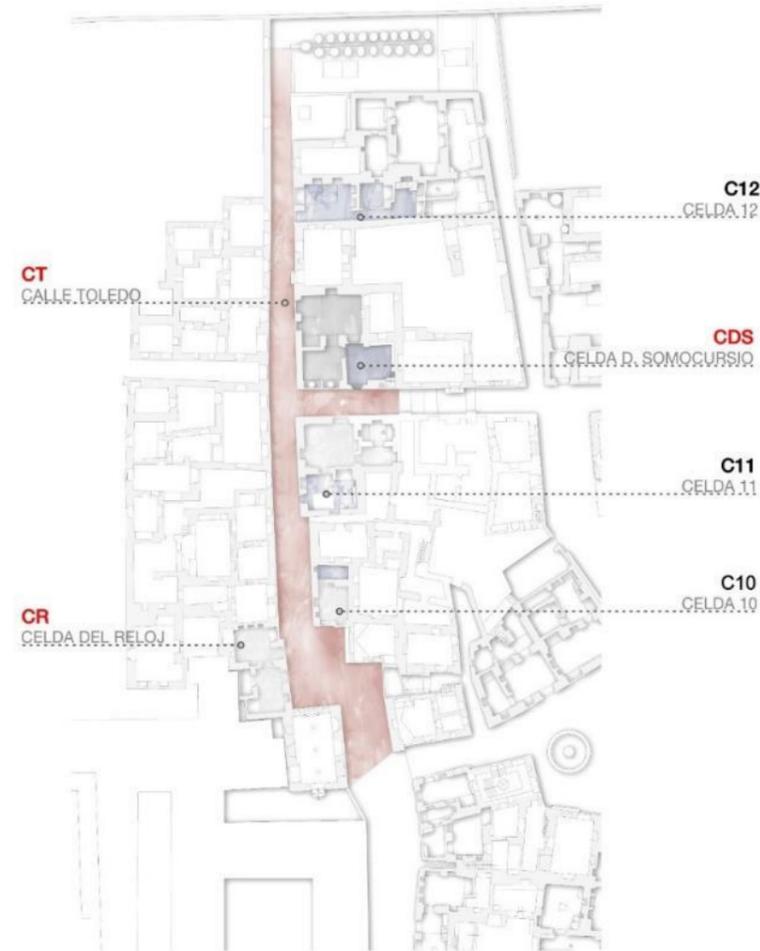
Nota. Elaboración Propia

Figura 135

Sector 07



SECTOR - 07
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



EXPERIENCIA
significación
cuerpo
memoria
mundo
metáfora
sentimientos
emociones
imaginación
mente
percepción
imagen
razón

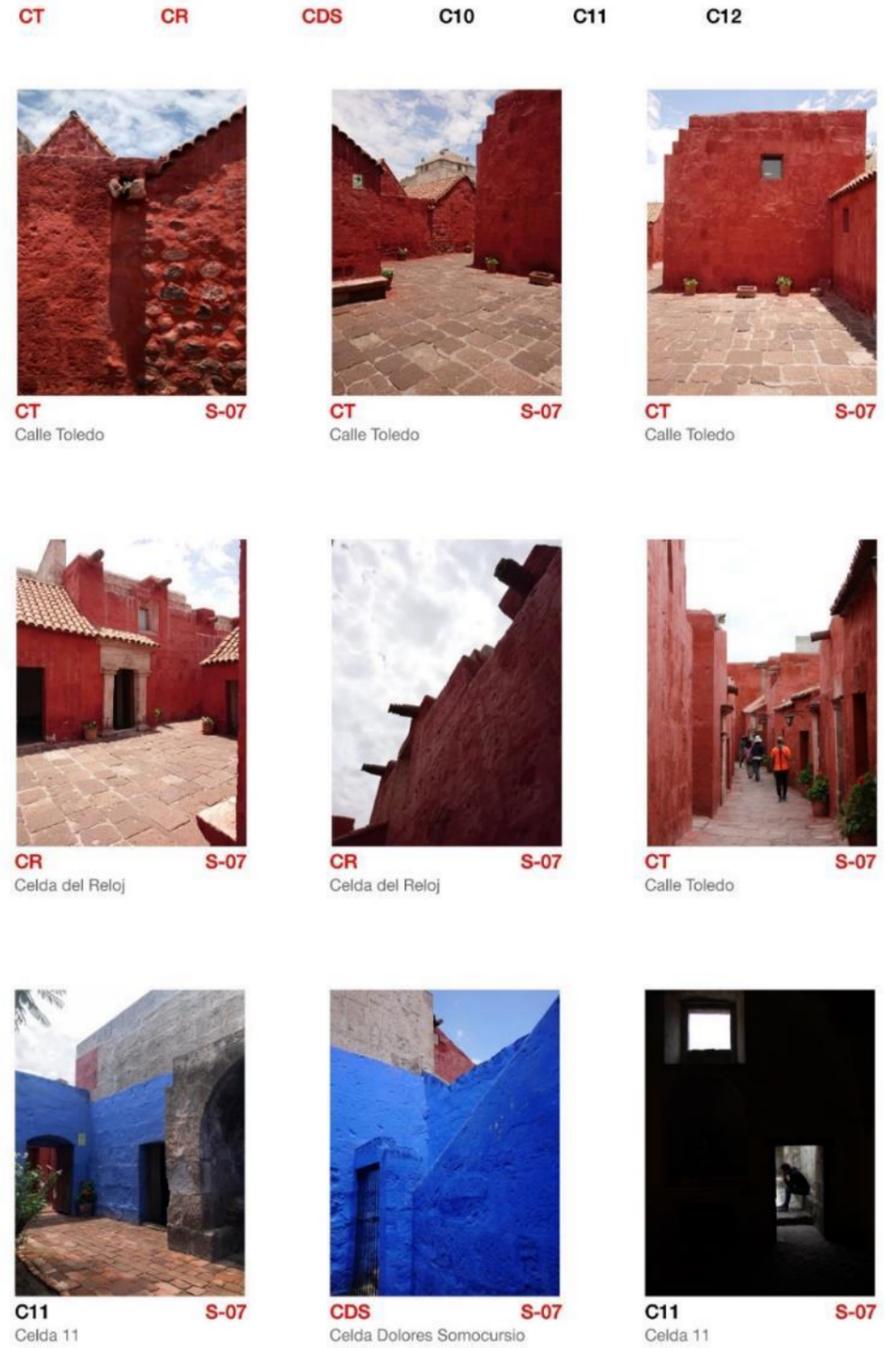
PATRIMONIO
Historia
memoria
hombre
herencia
cultura
identidad
tradicón

material / inmaterial
tangible / intangible
exterior / interior

POÉTICA
metáfora
arte
belleza
relaciones significado profundo
realidad cotidiana

HABITAR
espacio
ser
tiempo
identidad

S-07



Nota. Elaboración Propia

Figura 136

Sector 07-A



SECTOR - 07
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



- EXPERIENCIA**
- significación
 - cuerpo
 - memoria
 - mundo
 - metáfora
 - sentimientos
 - emociones
 - imaginación
 - mente
 - percepción
 - imagen
 - razón
- PATRIMONIO**
- Historia
 - memoria
 - hombre
 - herencia
 - cultura
 - identidad
 - tradición
 - material / inmaterial
 - tangible / intangible
 - exterior / interior
- POÉTICA**
- metáfora
 - arte
 - belleza
 - relaciones significado profundo
 - realidad cotidiana
- HABITAR**
- espacio
 - ser
 - tiempo
 - identidad

S-07

CT CR CDS

S-07
Elevación
CR

-Celda del Reloj

S-07
Elevación
CT

-Calle Toledo

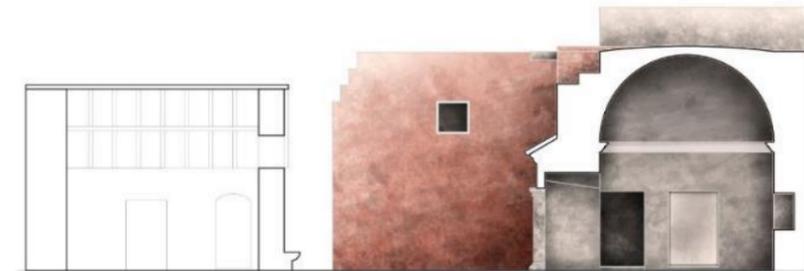


S-07
Corte
CR

-Celda del Reloj

S-07
Corte
CT

-Calle Toledo



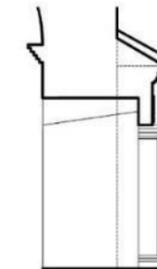
S-07
Detalle
Elevación

-Portada Celda del Reloj



S-07
Detalle
Corte

-Portada Celda del Reloj



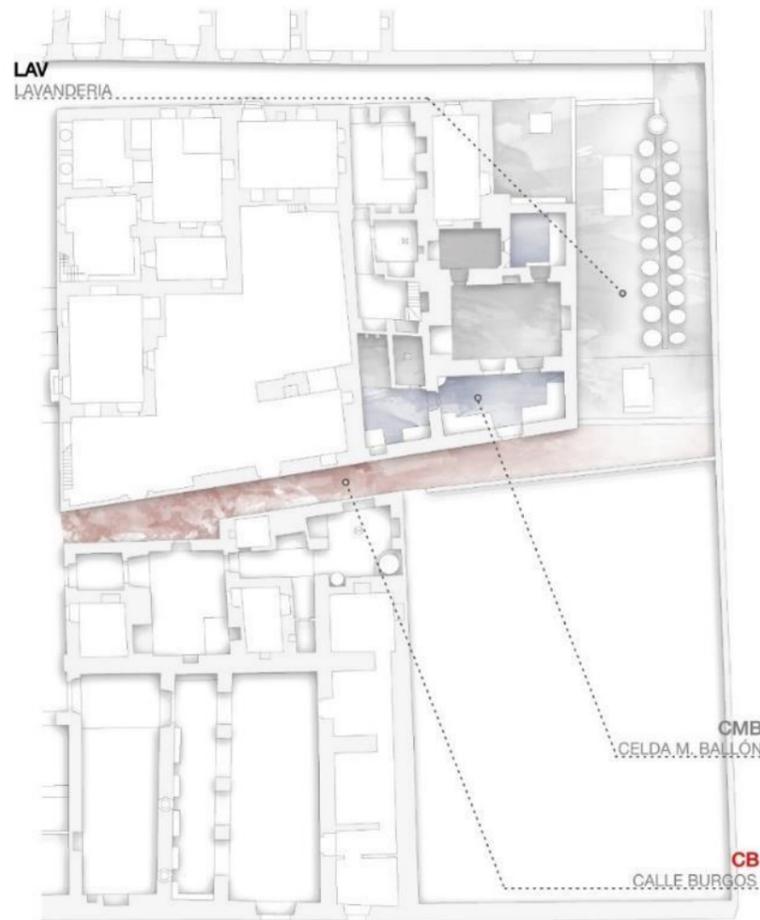
Nota. Elaboración Propia

Figura 137

Sector 08



SECTOR - 08
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



- EXPERIENCIA
- significación
- cuerpo
- memoria
- mundo
- metáfora
- sentimientos
- emociones
- imaginación
- mente
- percepción
- imagen
- razón

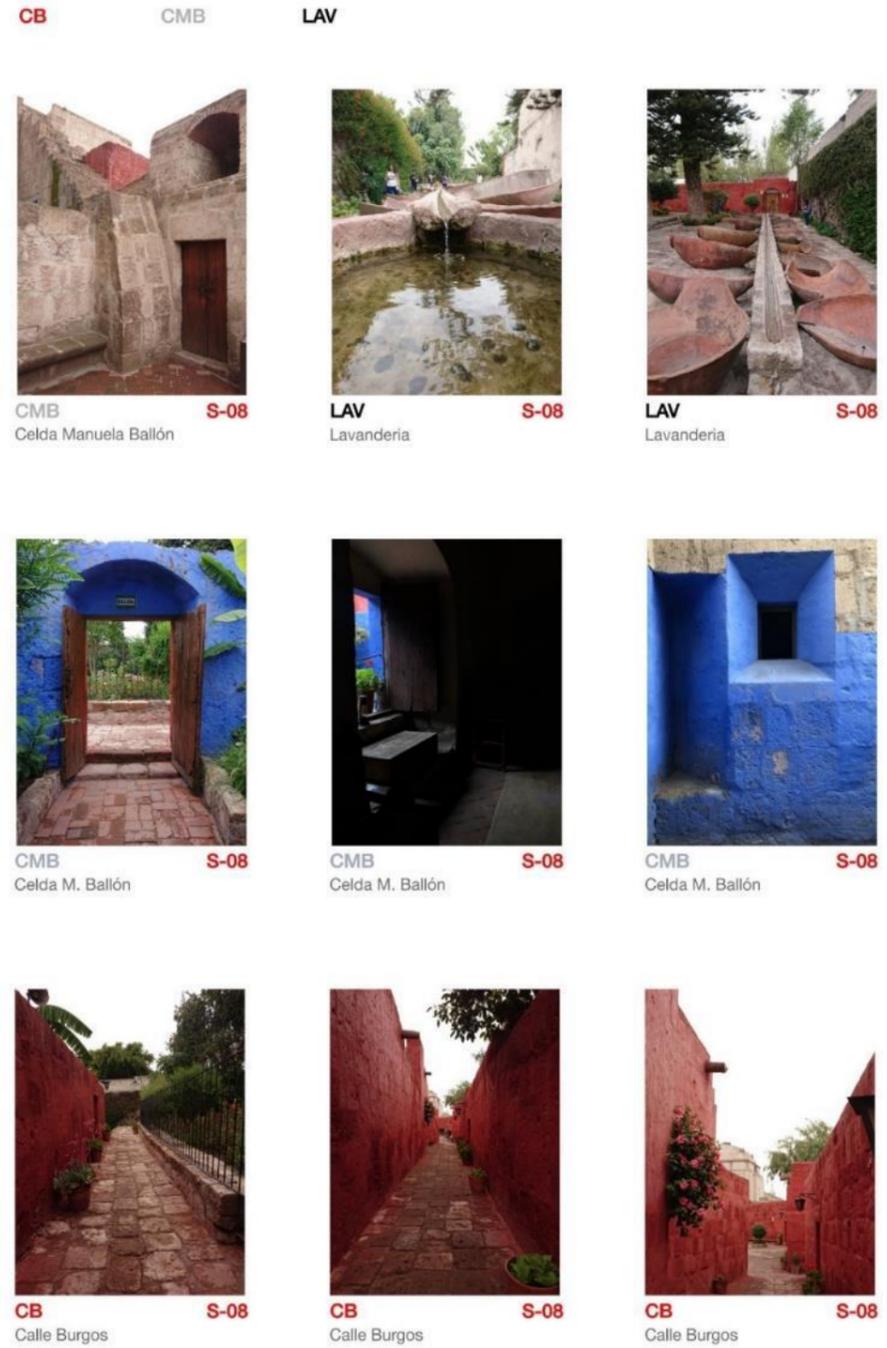
- PATRIMONIO
- Historia
- memoria
- hombre
- herencia
- cultura
- identidad
- tradición
- material / inmaterial
- tangible / intangible
- exterior / interior

- POÉTICA
- metáfora
- arte
- belleza
- relaciones significado profundo
- realidad cotidiana

- HABITAR
- espacio
- ser
- tiempo
- identidad



80-S



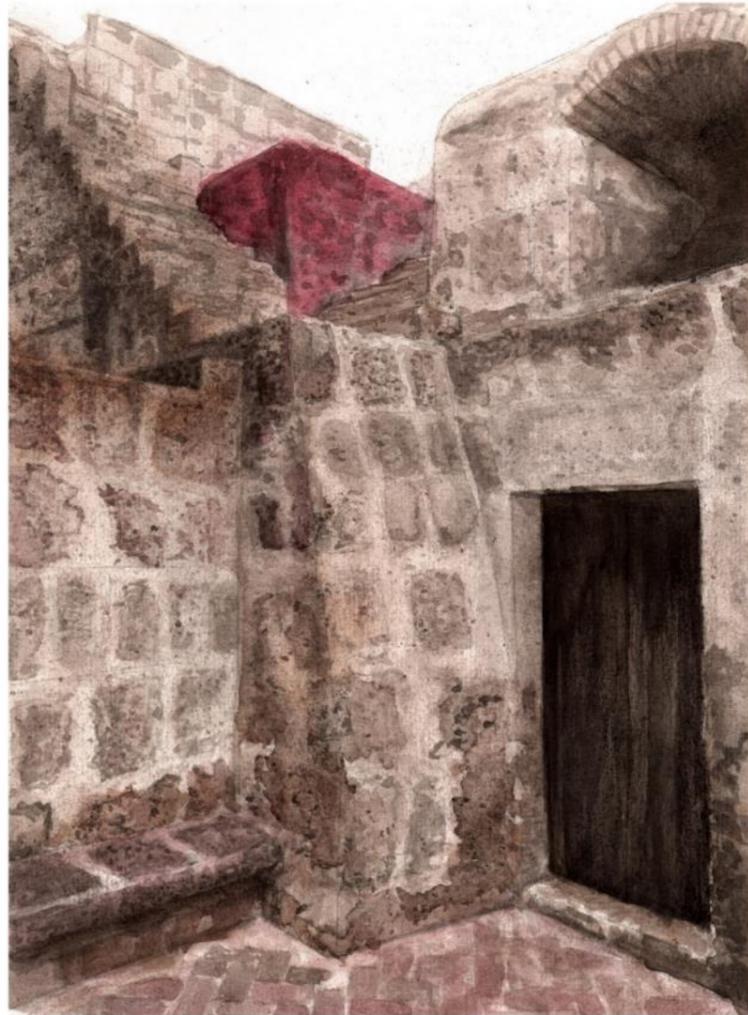
Nota. Elaboración Propia

Figura 138

Sector 08-A



SECTOR - 08
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



- EXPERIENCIA**
- significación
 - cuerpo
 - memoria
 - mundo
 - metáfora
 - sentimientos
 - emociones
 - imaginación
 - mente
 - percepción
 - imagen
 - razón
- PATRIMONIO**
- Historia
 - memoria
 - hombre
 - herencia
 - cultura
 - identidad
 - tradición
 - materia / inmaterial
 - tangible / intangible
 - exterior / interior
- POÉTICA**
- metáfora
 - arte
 - belleza
 - relaciones significado profundo
 - realidad cotidiana
- HABITAR**
- espacio
 - ser
 - tiempo
 - identidad

S-08



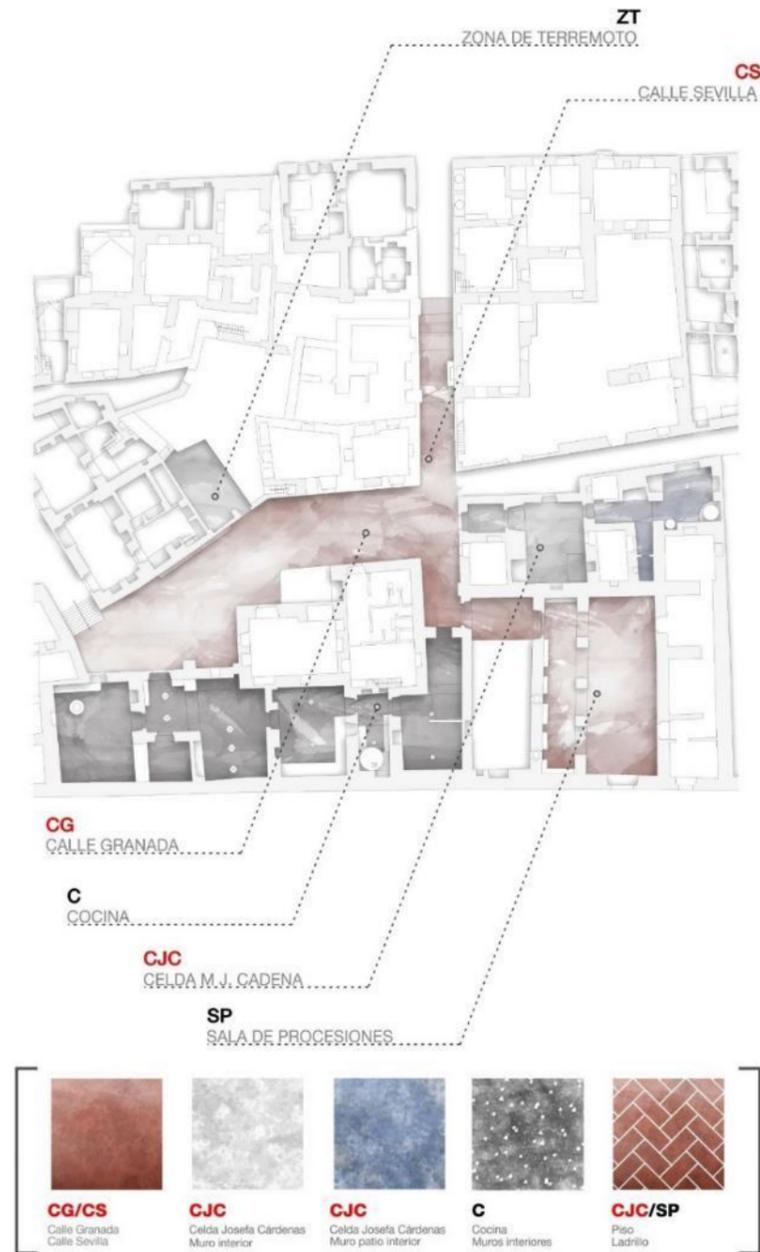
Nota. Elaboración Propia

Figura 139

Sector 09

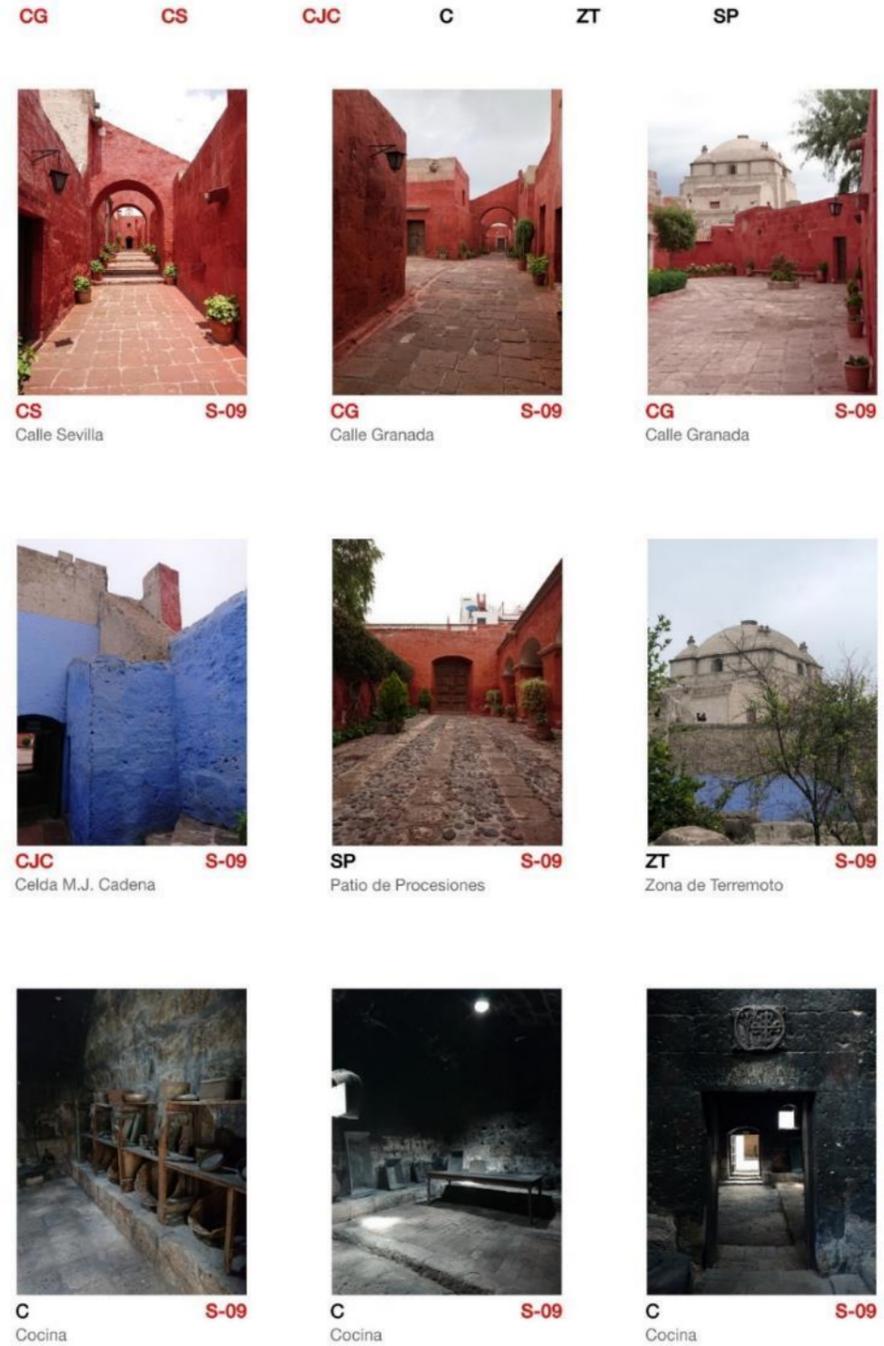


SECTOR - 09
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



- EXPERIENCIA
 - significación
 - cuerpo
 - memoria
 - mundo
 - metáfora
 - sentimientos
 - emociones
 - imaginación
 - mente
 - percepción
 - imagen
 - razón
- PATRIMONIO
 - Historia
 - memoria
 - hombre
 - herencia
 - cultura
 - identidad
 - tradicón
 - materia / inmaterial
 - tangible / intangible
 - exterior / interior
- POÉTICA
 - metáfora
 - arte
 - belleza
 - relaciones significado profundo
 - realidad cotidiana
- HABITAR
 - espacio
 - ser
 - tiempo
 - identidad

60-S



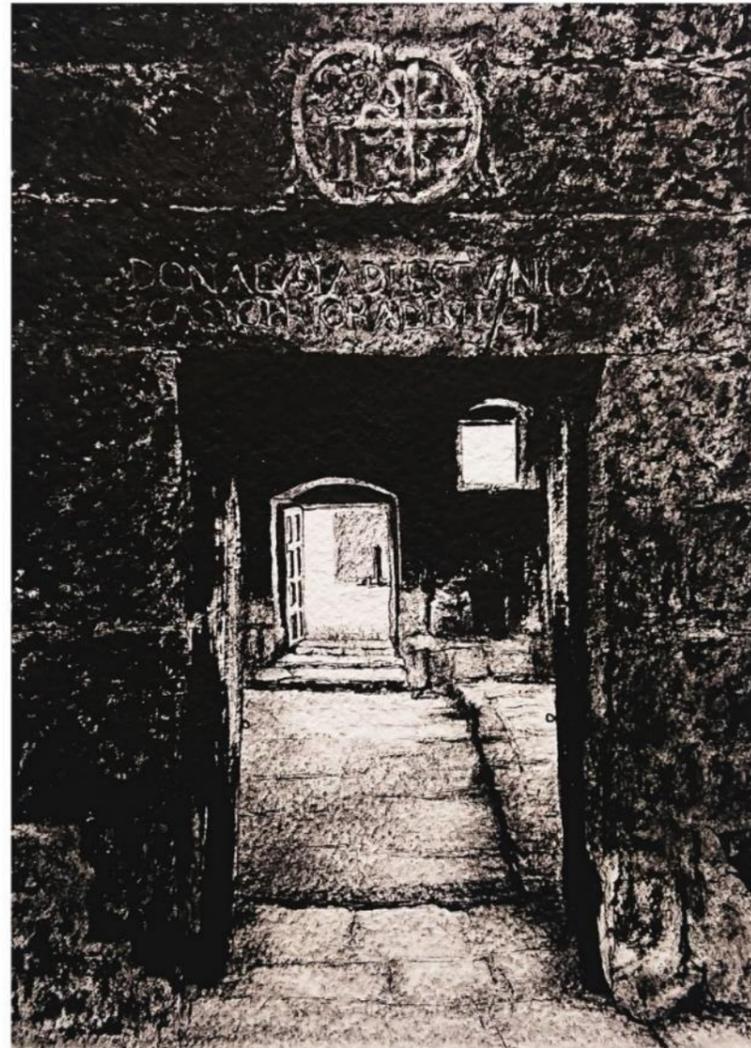
Nota. Elaboración Propia

Figura 140

Sector 09-A



SECTOR - 09
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



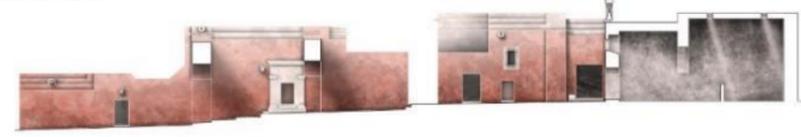
- EXPERIENCIA
 - significación
 - cuerpo
 - memoria
 - mundo
 - metáfora
 - sentimientos
 - emociones
 - imaginación
 - mente
 - percepción
 - imagen
 - razón
- PATRIMONIO
 - Historia
 - memoria
 - hombre
 - herencia
 - cultura
 - identidad
 - tradición
 - materia / inmaterial
 - tangible / intangible
 - exterior / interior
- POÉTICA
 - metáfora
 - arte
 - belleza
 - relaciones significado profundo
 - realidad cotidiana
- HABITAR
 - espacio
 - ser
 - tiempo
 - identidad

60-S

CG CS CJC C ZT SP

S-09
Elevación
CS/CJC

-Calle Sevilla
-Celda Josefa Cadena



S-09
Corte
C

-Ingreso Cocina

S-09
Elevación
CG

-Calle Granada



S-09
Corte
CJC

-Celda Josefa Cadena

S-09
Corte
CJC

-Celda Josefa Cadena
-Calle Granada

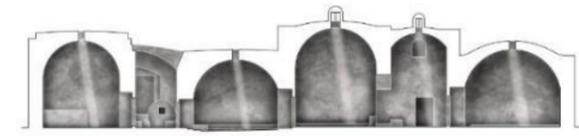


S-09
Elevación
CG

-Calle Granada

S-09
Corte
C

-Cocina



S-09
Corte
C

-Cocina

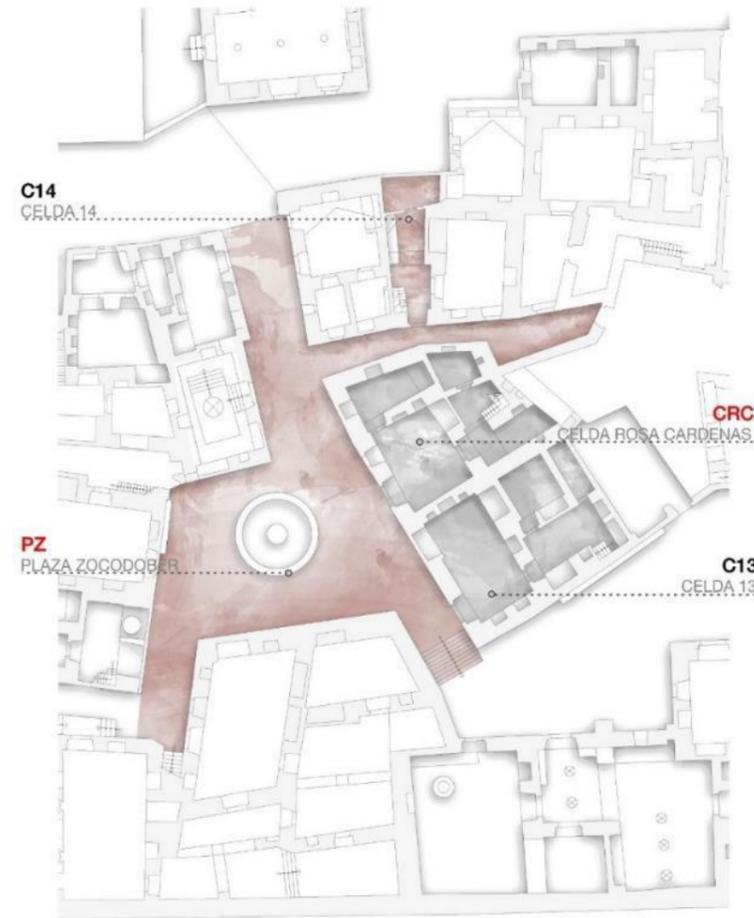
Nota. Elaboración Propia

Figura 141

Sector 10



SECTOR - 10
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



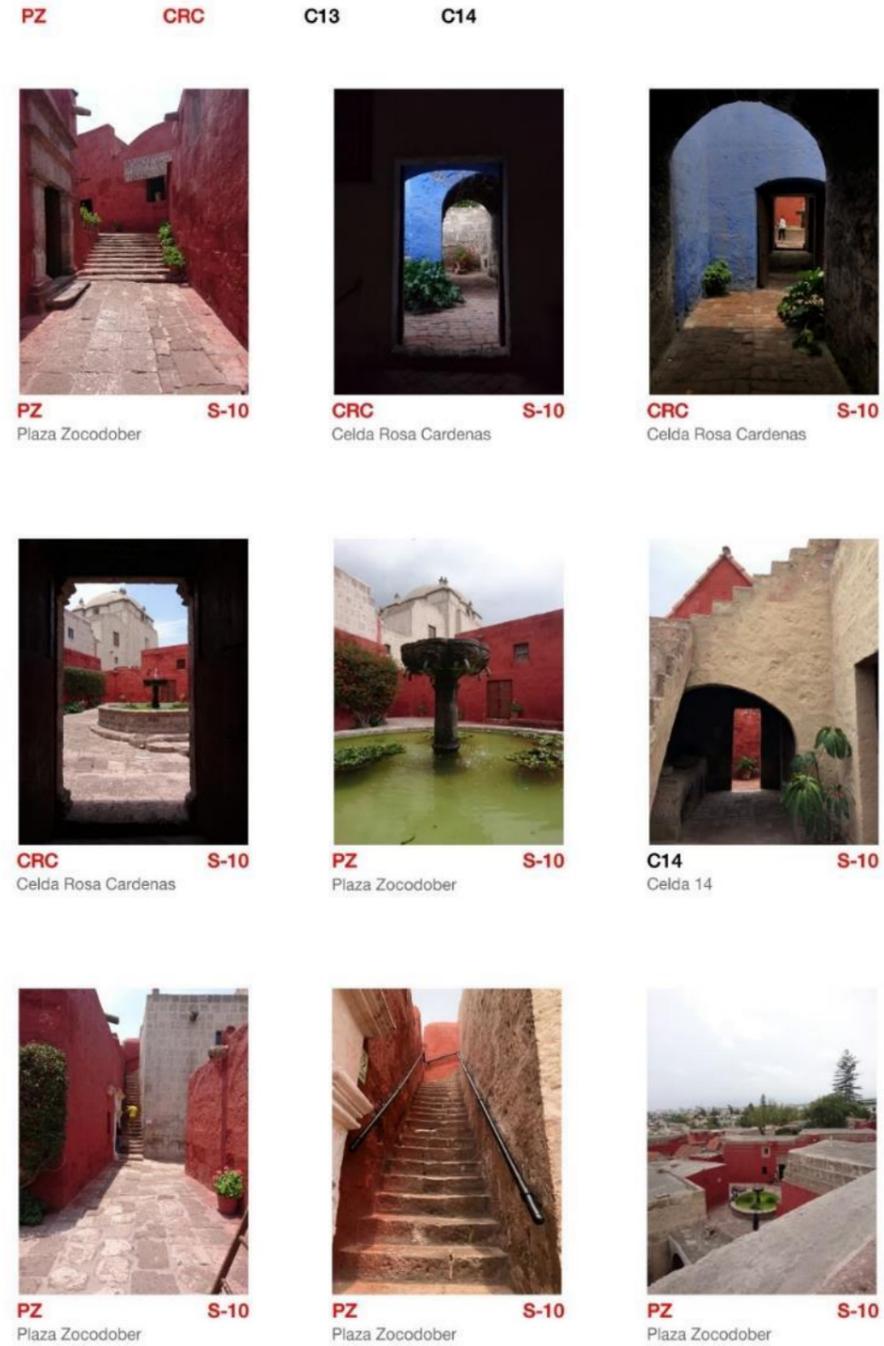
- EXPERIENCIA
- significación
- cuerpo
- memoria
- mundo
- metáfora
- sentimientos
- emociones
- imaginación
- mente
- percepción
- imagen
- razón

- PATRIMONIO
- Historia
- memoria
- hombre
- herencia
- cultura
- identidad
- tradicón
- material / inmaterial
- tangible / intangible
- exterior / interior

- POÉTICA
- metáfora
- arte
- belleza
- relaciones significado profundo
- realidad cotidiana

- HABITAR
- espacio
- ser
- tiempo
- identidad

S-10



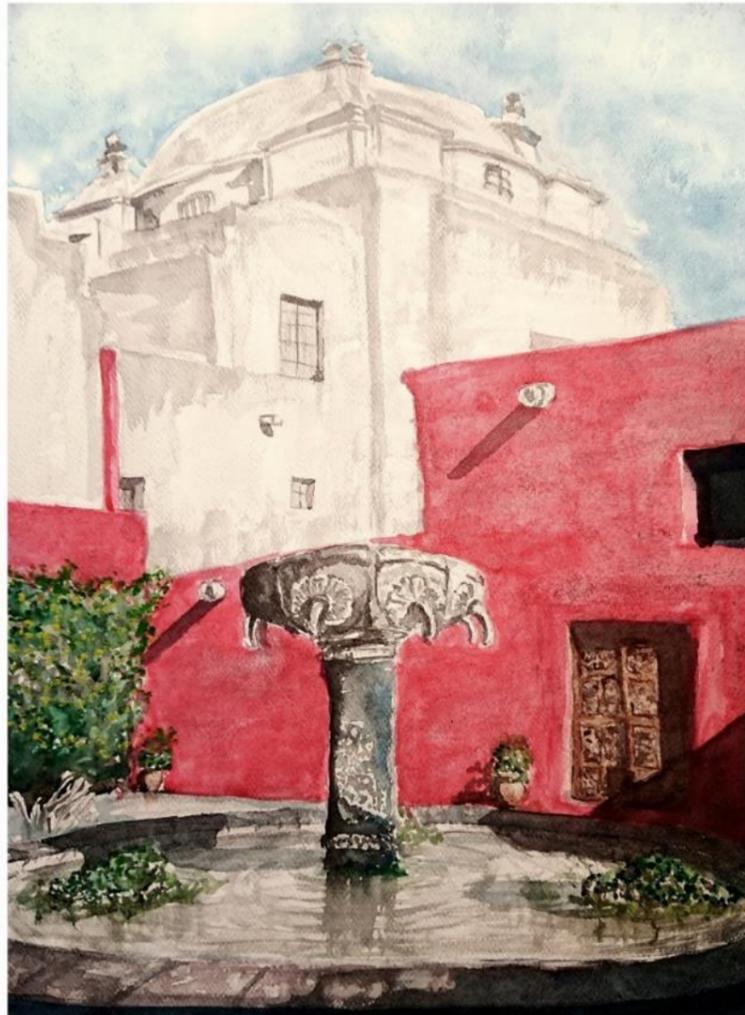
Nota. Elaboración Propia

Figura 142

Sector 10-A



SECTOR - 10
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



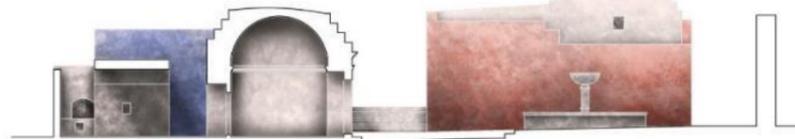
- EXPERIENCIA**
- significación
 - cuerpo
 - memoria
 - mundo
 - metáfora
 - sentimientos
 - emociones
 - imaginación
 - mente
 - percepción
 - imagen
 - razón
- PATRIMONIO**
- Historia
 - memoria
 - hombre
 - herencia
 - cultura
 - identidad
 - tradición
 - material / inmaterial
 - tangible / intangible
 - exterior / interior
- POÉTICA**
- metáfora
 - arte
 - belleza
 - relaciones significado profundo
 - realidad cotidiana
- HABITAR**
- espacio
 - ser
 - tiempo
 - identidad

S-10

PZ **CRC** **C13** **C14**

S-10
Corte
CRC

-Celda Rosa Cardenas
-Plaza Zocodober



S-10
Elevación
PZ

-Plaza Zocodober
-celda Rosa Cárdenas

S-10
Corte
PZ

-Plaza Zocodober



S-10
Elevación
CRC

-Celda Rosa Cardenas
-Plaza Zocodober

S-10
Elevación
PZ

-Plaza Zocodober
-Celda Rosa Cardenas



S-10
Corte
CRC

-Celda Rosa Cardenas

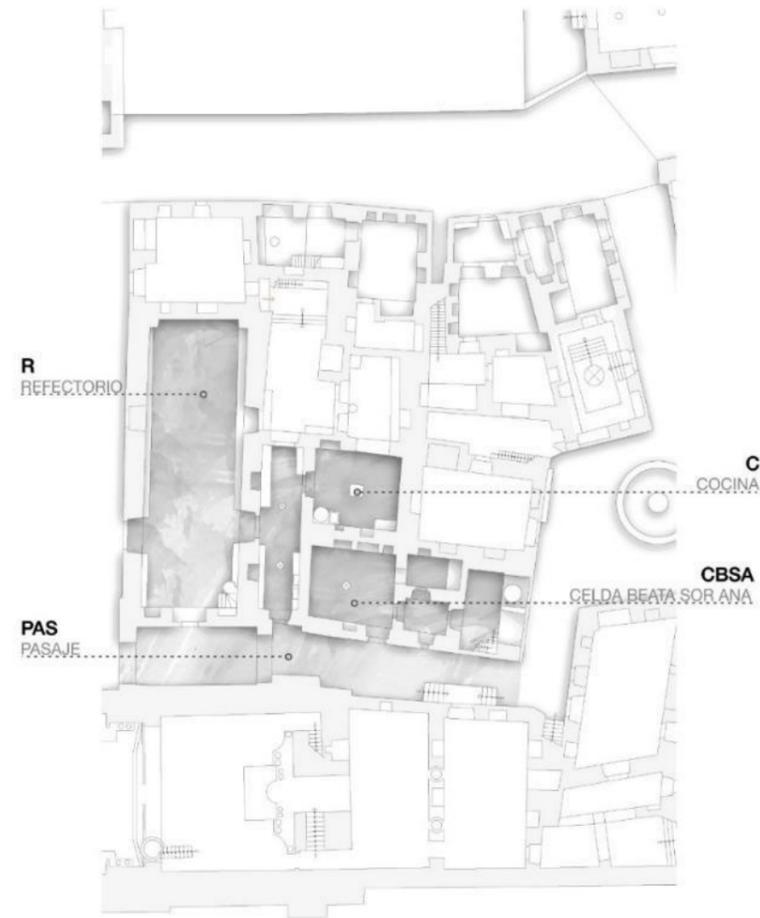
Nota. Elaboración Propia

Figura 143

Sector 11

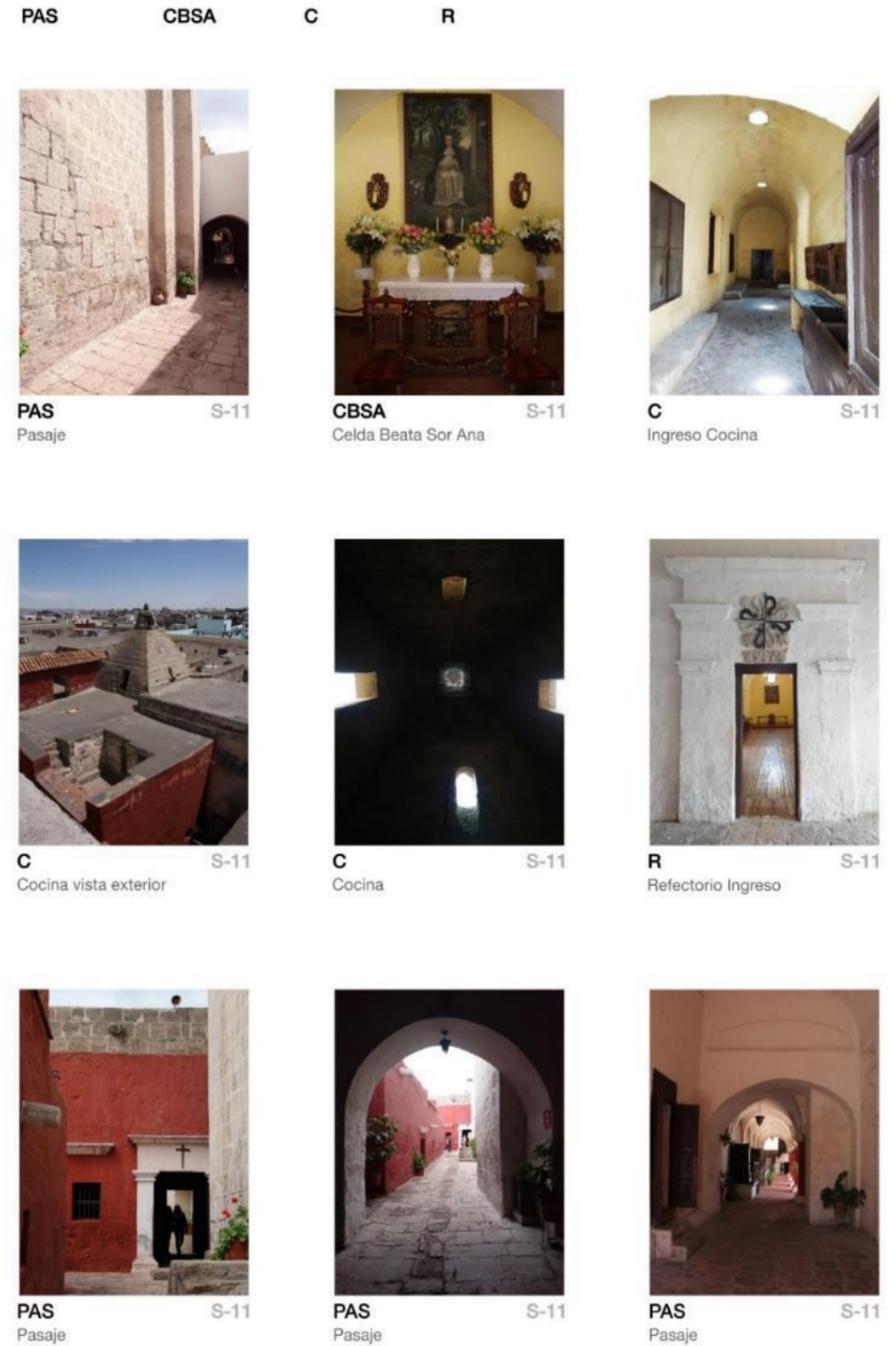


SECTOR - 11
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



- EXPERIENCIA
 - significación
 - cuerpo
 - memoria
 - mundo
 - metáfora
 - sentimientos
 - emociones
 - imaginación
 - mente
 - percepción
 - imagen
 - razón
- PATRIMONIO
 - Historia
 - memoria
 - hombre
 - herencia
 - cultura
 - identidad
 - tradición
 - material / inmaterial
 - tangible / intangible
 - exterior / interior
- POÉTICA
 - metáfora
 - arte
 - belleza
 - relaciones significado profundo
 - realidad cotidiana
- HABITAR
 - espacio
 - ser
 - tiempo
 - identidad

S-11

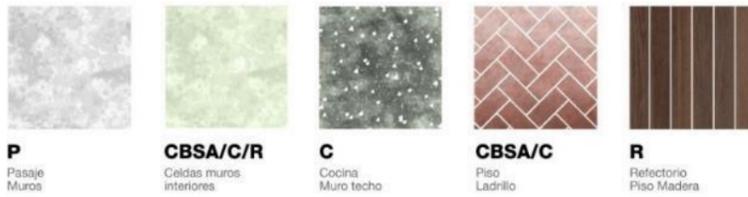
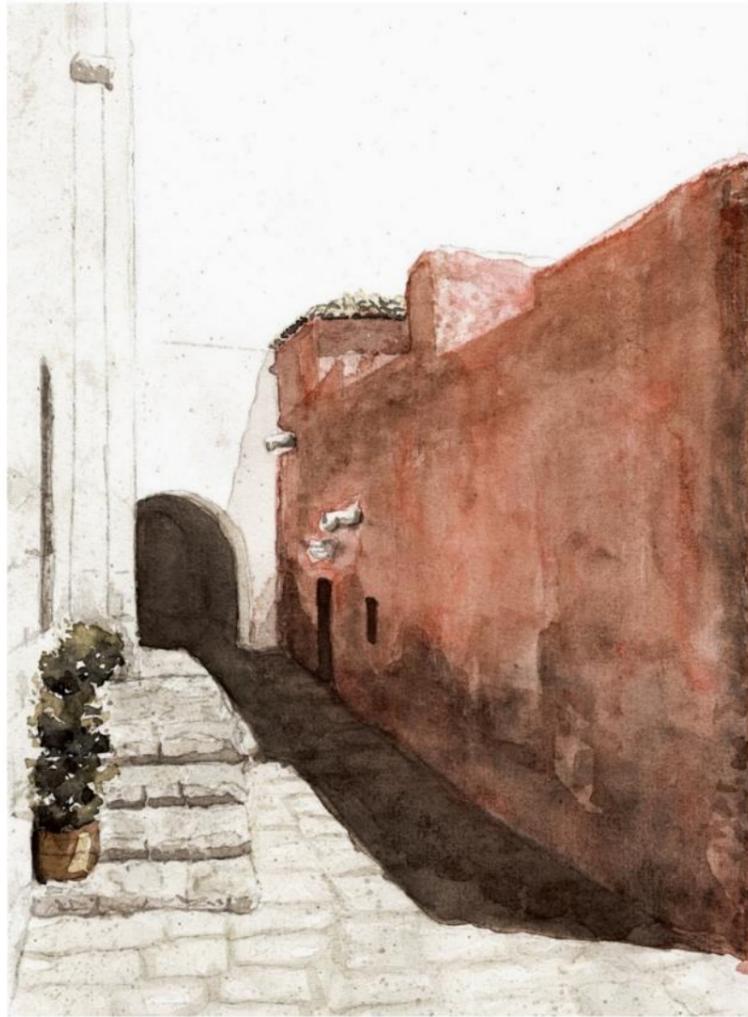


Nota. Elaboración Propia

Figura 144

Sector 11-A

SECTOR - 11
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



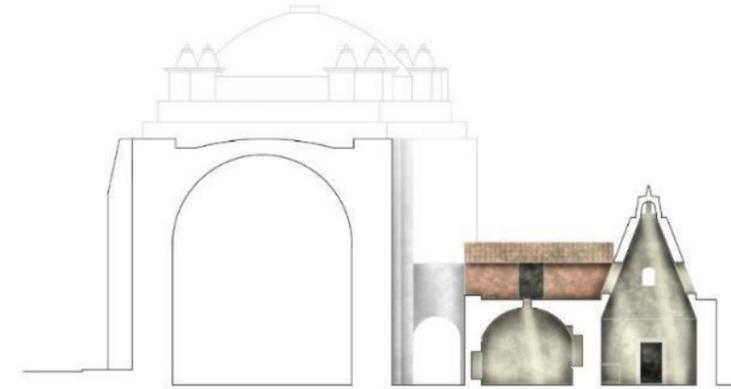
- EXPERIENCIA
 - significación
 - cuerpo
 - memoria
 - mundo
 - metáfora
 - sentimientos
 - emociones
 - imaginación
 - mente
 - percepción
 - imagen
 - razón
- PATRIMONIO
 - Historia
 - memoria
 - hombre
 - herencia
 - cultura
 - identidad
 - tradicción
 - materia / inmaterial
 - tangible / intangible
 - exterior / interior
- POÉTICA
 - metáfora
 - arte
 - belleza
 - relaciones significado profundo
 - realidad cotidiana
- HABITAR
 - espacio
 - ser
 - tiempo
 - identidad

S-11

P CBSA C R

S-11
Corte CBSA

-Celda Beata Sor Ana
-Templo

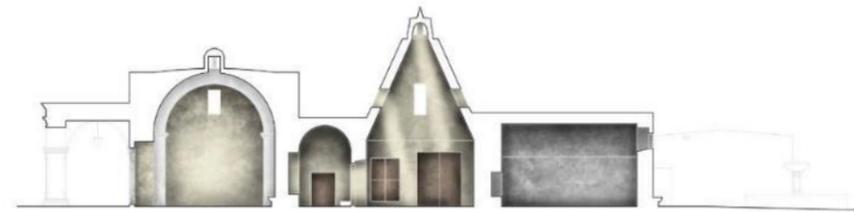


S-11
Corte C

-Cocina
-Celda Beata Sor Ana

S-11
Corte R

-Refectorio
-Cocina



S-11
Corte C

-Cocina
-Refectorio

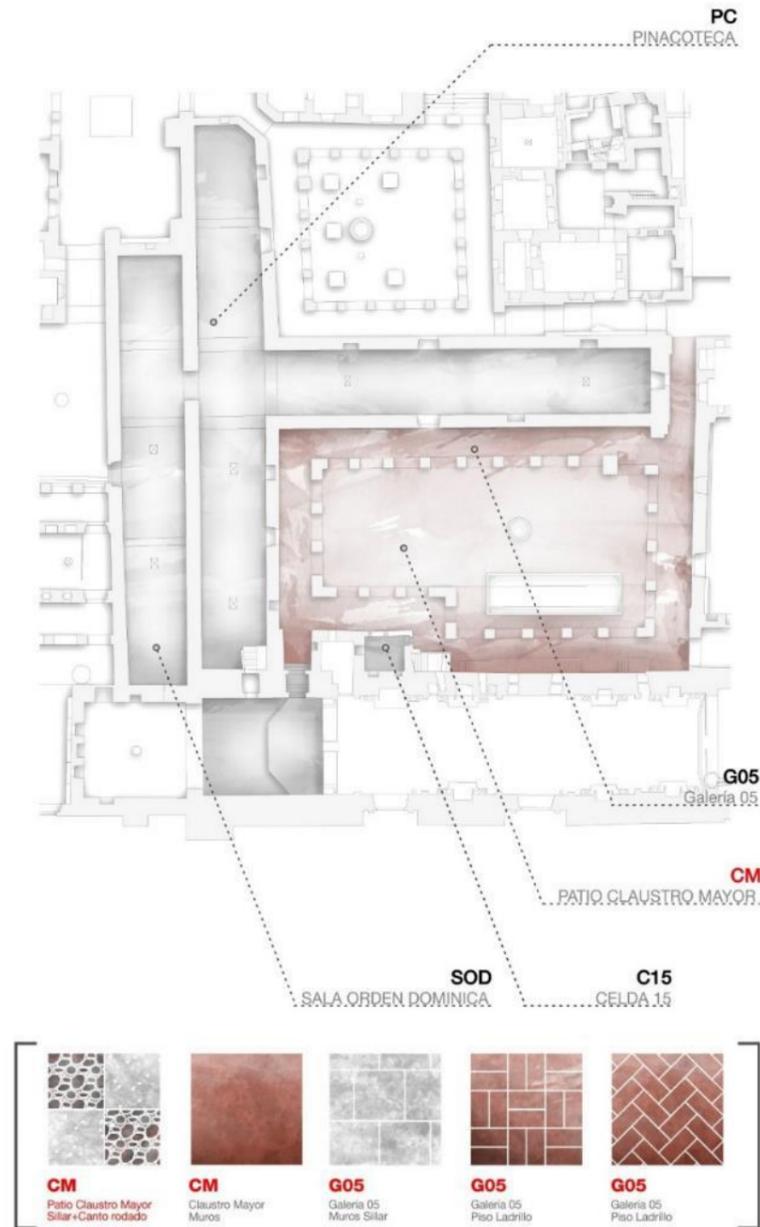
Nota. Elaboración Propia

Figura 145

Sector 12

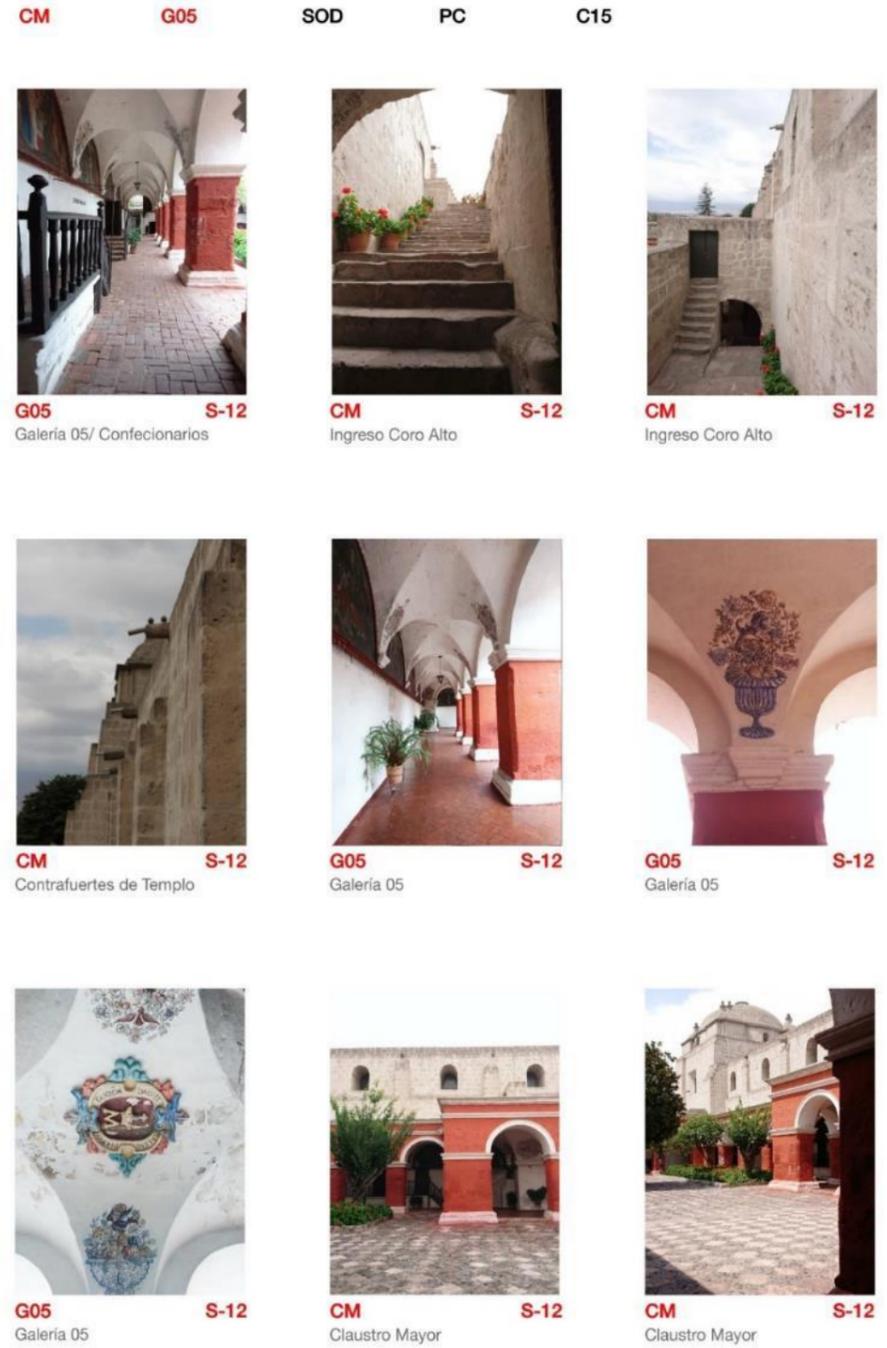


SECTOR - 12
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



- EXPERIENCIA
 - significación
 - cuerpo
 - memoria
 - mundo
 - metáfora
 - sentimientos
 - emociones
 - imaginación
 - mente
 - percepción
 - imagen
 - razón
- PATRIMONIO
 - Historia
 - memoria
 - hombre
 - herencia
 - cultura
 - identidad
 - tradicción
 - material / inmaterial
 - tangible / intangible
 - exterior / interior
- POÉTICA
 - metáfora
 - arte
 - belleza
 - relaciones significado profundo
 - realidad cotidiana
- HABITAR
 - espacio
 - ser
 - tiempo
 - identidad

S-12



Nota. Elaboración Propia

Figura 146

Sector 12-A



SECTOR - 12
MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA



- EXPERIENCIA**
- significación
 - cuerpo
 - memoria
 - mundo
 - metáfora
 - sentimientos
 - emociones
 - imaginación
 - mente
 - percepción
 - imagen
 - razón
- PATRIMONIO**
- Historia
 - memoria
 - hombre
 - herencia
 - cultura
 - identidad
 - tradicción
 - materia / inmaterial
 - tangible / intangible
 - exterior / interior
- POÉTICA**
- metáfora
 - arte
 - belleza
 - relaciones significado profundo
 - realidad cotidiana
- HABITAR**
- espacio
 - ser
 - tiempo
 - identidad

S-12

CM G05 SOD PC C15

S-12
Corte
G05

-Refectorio
-Galería 05



S-12
Elevación
CM

-Claustro Mayor
-Galería 05

S-12
Corte
G05

-Refectorio
-Galería 05

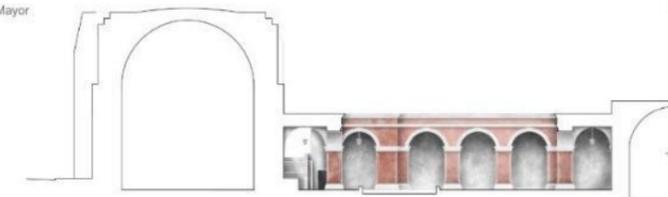


S-12
Elevación
CM

-Claustro Mayor
-Galería 05

S-12
Corte
G05

-Galería 05
-Patio Claustro Mayor



S-12
Corte
G05

-Galería
-Pinacoteca

Nota. Elaboración Propia

4.3.2. FASE III: POST EXPERIENCIA DE LOS FENÓMENOS: HACIA UNA VALORACIÓN Y SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA DEL MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA

Respecto a la puesta en práctica de la **Fase III: Post experiencia de los fenómenos**, que comprende el acceso y sistematización de los fenómenos a través del uso de los escenarios fenoménicos como modos de comercio activo que sintetizan los fenómenos y eventos espacio temporales experimentados en la arquitectura, se pretende evidenciar los valores del Monasterio de Santa Catalina de Sena desde una realidad interpretativa y sintética. En ese sentido, las herramientas planteadas deben de poder evidenciar las relaciones formadas entre los distintos fenómenos experimentados como narrativas desde distintos modos gráficos, evidenciando la experiencia arquitectónica en su complejidad, como expresión de un pensamiento crítico y sensible.

Las síntesis descriptivas de carácter gráfico no solo representan y reconstruyen lo experimentado como se ha mencionado, lo que **se pretende es lograr una sensibilidad interpretativa**. Bajo esta premisa, la inclusión de un proceso participativo tanto de nuestra experiencia como la de voluntarios que ejercen las bellas artes resulta enriquecedor para la puesta en evidencia de una realidad poética, puesto que el hacer artístico pone en manifiesto el habitar poético evidenciando la estructura elemental del *ser-en-el-mundo*. De este modo, la puesta en práctica de la Fase III como la consideración de los escenarios fenoménicos y la inclusión de la experiencia en primera y tercera persona (voluntarios) en el quehacer arquitectónico, nos permiten generar un entendimiento, tanto como comunicar e interpretar a un nivel crítico y sensible lo experimentado.

En ese sentido, se plantean tres ejercicios que, sumados a los ejercicios previos planteados en la fase II, nos permitirán:

- A.- La puesta en evidencia del fenómeno poético y los valores de la obra arquitectónica patrimonial arequipeña a través de la experiencia.
- B.- La puesta en obra de una intencionalidad poética del espacio a partir de la experiencia.

El primer ejercicio corresponde a un proceso creativo de identificación, análisis cualitativo y sistematización de la información relevada en la actividad previa (primeras aproximaciones). Para ello, se proponen visibilizar particularidades y cualidades espaciales conjunto monástico en función de los nueve escenarios fenoménicos planteados en el sistema integral.

El segundo ejercicio planteado responde a una fenomenología descriptiva, una participación en tercera persona a partir de narrativas orales, gráficas y escritas (entrevistas, obra de arte) realizadas por artistas voluntarios que nos permitirán hacer evidente el ser en función de la puesta en obra, lo que nos llevará a una comprensión holística del espacio y las relaciones que establecen con él, de su imagen del mundo que conlleva un entendimiento de la memoria colectiva y la carga afectiva-emocional que depositan en el espacio.

Una vez recabada, sistematizada y entendida la información cualitativa y cuantitativa de la obra patrimonial, del sujeto y de lo acontecido evidenciado en los ejercicios previos, se puede hacer mención a una interpretación de la experiencia vivida. En ese sentido, se formula un **tercer ejercicio** práctico en función de la experiencia en primera persona del complejo monacal de Santa Catalina de Sena y del conocimiento logrado a lo largo de esta investigación a modo de exploraciones espaciales como una reinterpretación, como un proceso **exploratorio, creativo y formativo** que desde una perspectiva contemporánea, con una espacialidad y materialidad contemporánea, nos permita evidenciar los valores sensibles y sensitivos ligados al modo espacial de la arquitectura patrimonial arequipeña; una interpretación, traducción y materialización de los elementos del sistema integral (esquemas arquitectónicos, esquemas mentales y patrones de acontecimiento).

4.3.2.1.1. EJERCICIO I: ESCENARIOS FENOMÉNICOS

“Nuestra experiencia y nuestra sensibilidad pueden evolucionar mediante el análisis reflexivo y silencioso. Para abrirnos a la percepción debemos trascender la urgencia mundana de las “cosas que hay que hacer”. Debemos intentar acceder a esa vida interior que revela la intensidad luminosa del mundo.”

- Steven Holl

- Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura.

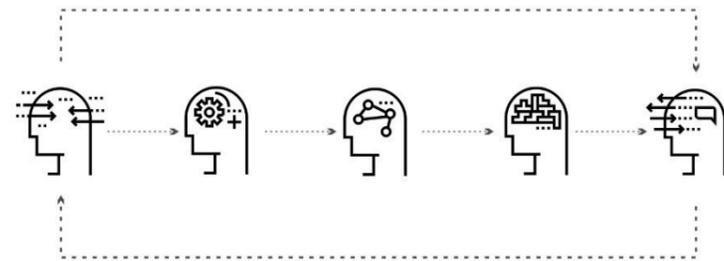
Figura 147

Actividades, Técnicas y Herramientas-Fase III-Ejercicio 01

FASE III ► VALORACIÓN Y SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA

EJERCICIO 01: VALORACIÓN DEL MONASTERIO DE SANTA CATALINA A TRAVÉS DE LOS ESCENARIOS FENOMÉNICOS

El primer ejercicio corresponde a un proceso creativo de identificación, análisis cualitativo y sistematización de la información relevada en la actividad previa (primeras aproximaciones). Para ello, se proponen visibilizar particularidades y cualidades espaciales conjunto monástico en función de los nueve escenarios fenoménicos planteados en el sistema integral.



MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SIENA

OBJETIVOS

- Acceso y sistematización de los fenómenos a través del uso de los escenarios fenoménicos como modos de comercio activo que sintetizan los fenómenos y eventos espacio temporales experimentados en la arquitectura
- Se pretende evidenciar los valores del Monasterio de Santa Catalina de Sena desde una realidad interpretativa y sintética.
- Evidenciar las relaciones formadas entre los distintos fenómenos experimentados como narrativas desde distintos modos gráficos, evidenciando la experiencia arquitectónica en su complejidad, como expresión de un pensamiento crítico y sensible.

HERRAMIENTAS

El uso de bocetos, diagramas, dibujos y fotografías dentro del trabajo de campo nos permiten mostrar la complejidad de los fenómenos de manera didáctica y sensible.



NOTAS



FOTOGRAFÍA



CROQUIS/DIBUJO



AUDIO-VISUAL

Nota. Elaboración Propia.

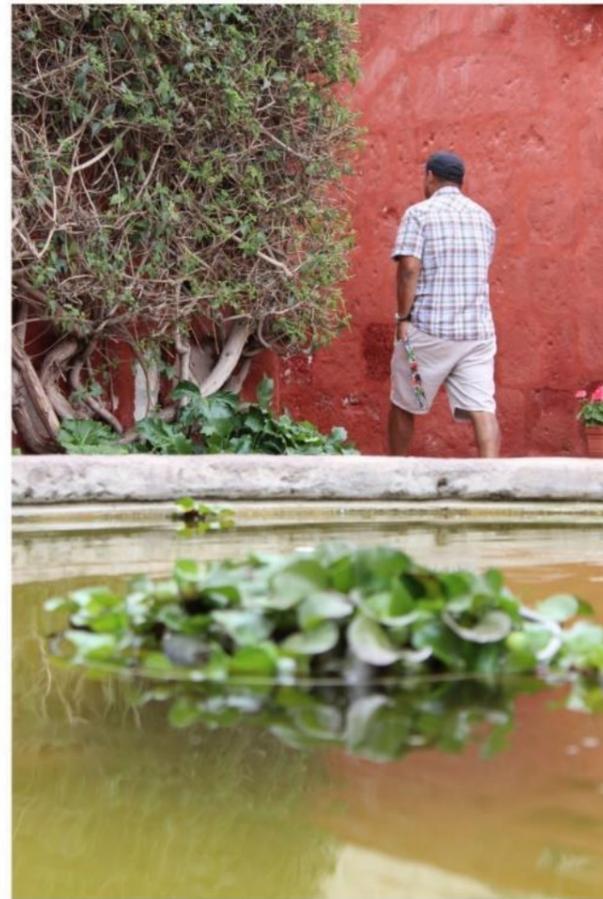
Figura 148

E.1. La Arquitectura como Comarca (1)



E.1. LA ARQUITECTURA COMO COMARCA

Entorno - Lugar.



LUZ
SOMBRA
ESCALA
MATERIAL
SORPRESA
INTIMIDAD
PROPORCIÓN
TRANSICIÓN
SEDUCCIÓN
FORMA
SENSACIONES
CONMOVER
COMARCA
LUGAR
RINCÓN
MORADA
REFUGIO
HOGAR
RETIRO
MICROCOSMOS

- A. Sensaciones**
Cada espacio del Monasterio posee un efecto sensorial, generando sorpresa y misterio, conmueve. Cada espacio alberga la memoria, el ensueño y la imaginación.
- B. Espacialidad**
La configuración espacial orgánica y geométrica de la obra promueve el recorrido espacial aperturando el encuentro con un estado sublime, inabarcable.
- C. Morfología**
La relación armoniosa existente entre forma, materia, escala, luz, sombra influye y condiciona el recorrido espacial para la estancia y contemplación.
- D. Rincones**
Desde el espacio más recóndito hasta el espacio más abierto, la obra nos ofrece una sensación de hogar, familiaridad, domesticidad, cada espacio es un refugio, una morada, una comarca.

EL



S-08
Calle Burgos
Espacio orgánico - retranqueos



S-08
Lavandería
Espacio orgánico - rincón



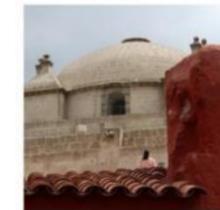
S-07
Calle Toledo
Espacio orgánico - retranqueos



S-10
Plaza Zocodober
Interacción material y formal - masividad



S-05
Calle Dolores Llampasas
Apertura del espacio - claustro



S-09
Calle Granada
Interacción material y formal - masividad



S-09
Calle Granada
Espacio orgánico - rincón



S-05
Celda 06
Cerramiento del espacio - claustro



S-05
Celda 06
Espacio orgánico - rincón y claustro



TIPO 01
Configuración espacial : Espacios orgánicos retranqueos y rincones.



TIPO 02
Configuración espacial : Apertura y cerramiento del espacio - claustro.



TIPO 03
Configuración espacial : Expresión e interacción material y formal - masividad.

Nota. Elaboración Propia

Figura 149

E.1. La Arquitectura como Comarca (2)



E.1. LA ARQUITECTURA COMO COMARCA

Entorno - Lugar.



LA TRASCENDENCIA.
Elementos representativos

Cada elemento tangible e intangible que compone el Monasterio de Santa Catalina representa una oportunidad para una experiencia significativa, siendo su permanencia en el tiempo, su masividad, escala, materia, forma, luz y sombra los detonantes y estimuladores para dicha experiencia.

LACC

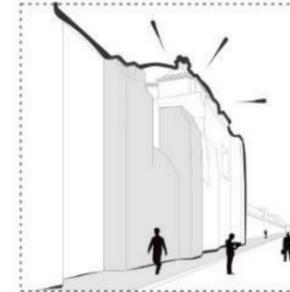
RELACIONES ESPACIALES

Interacciones - Suceso y acontecimiento

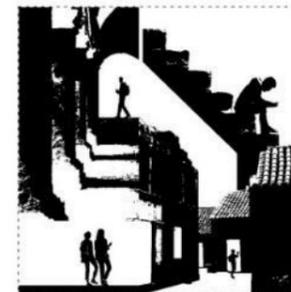


ESCENARIO 01

Entrada principal
Relación espacial
Masividad

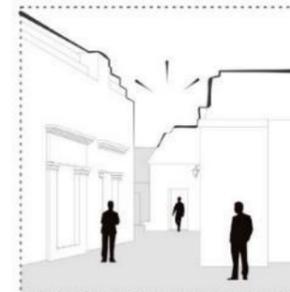


Relación espacial: **MASIVIDAD**, configuración geométrica y material - CONTRAFUERTE Y SILLAR.



ESCENARIO 02

Sector 07
Relación espacial
Retranqueos

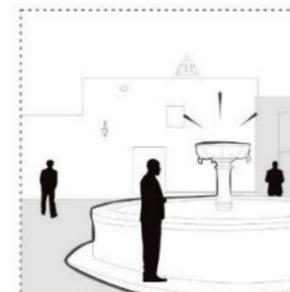


Relación espacial: **RETRANQUEOS**, configuración espacial orgánica - RINCONES Y REFUGIO.



ESCENARIO 03

Sector 10
Relación espacial
Escala doméstica y monumental



Relación espacial: **ESCALA DOMÉSTICA Y MONUMENTAL**, configuración morfológica - ESTRUCTURA.



Nota. Elaboración Propia

Figura 150

E.1. La Arquitectura como Comarca (3)



E.1. LA ARQUITECTURA COMO COMARCA

Entorno - Lugar.



LUZ
SOMBRA
ESCALA
MATERIAL
SORPRESA
INTIMIDAD
PROPORCIÓN
TRANSICIÓN
SEDUCCIÓN
FORMA
SENSACIONES
CONMOVER
COMARCA
LUGAR
RINCÓN
MORADA
REFUGIO
HOGAR
RETIRO
MICROCOSMOS

EL

"Cada obra arquitectónica debiera ser un refugio, un rincón para el bienestar, para el goce y el placer y también para la angustia y la soledad; para albergar las emociones y los sentimientos, para albergar los recuerdos, los sueños y los pensamientos, para estimular y despertar la imaginación, para evocar la memoria, para el sentir; para interpelar la existencia misma."



LUZ
SOMBRA
ESCALA
MATERIAL
SORPRESA
INTIMIDAD
PROPORCIÓN
TRANSICIÓN
SEDUCCIÓN
FORMA
SENSACIONES
CONMOVER
COMARCA
LUGAR
RINCÓN
MORADA
REFUGIO
HOGAR
RETIRO
MICROCOSMOS

EL

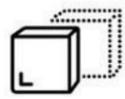
"Además de cumplir con sus finalidades prácticas e instrumentales, las obras arquitectónicas constituyen microcosmos completos creados por el hombre, representaciones poéticas de un mundo de vidas humanas. Son metáforas existenciales vivas que guían y articulan la percepción, la conciencia y la emoción humanas. Un gran edificio nos hace ver la majestuosidad de la montaña, la interacción de la luz y la sombra, y la sonrisa en el rostro del otro."

Juhani Pallasmaa, 2010
-Una arquitectura de la humildad.

Nota. Elaboración Propia

Figura 151

E.2. La Nobleza del Material (1)



E.2. LA NOBLEZA DEL MATERIAL

Materia - Forma.



COMPOSICIÓN
MATERIAL
ARMONÍA
PROPORCIÓN
INTERACCIÓN
PROPIEDADES
FÍSICAS
MODO ESPACIAL
FORMA
CORPORALIDAD
GEOMETRÍA
COLOR
TEXTURA
COHERENCIA
PERTINENCIA

MF

- A. Composición**
Por superposición o contraste a partir de juego de planos, volúmenes, color y materialidad.
- B. Coherencia**
La relación armónica entre cada material denota un manejo equilibrado del material, del todo y las partes, proporción y pertinencia.
- C. Materialidad**
Los materiales empleados en cada espacio expresan su nobleza al incluir en el recorrido espacial y su experiencia. Interpeñan y despiertan emociones y sensaciones.
- D. Espacialidad**
La composición geométrica de cada elemento, forma-material otorga una particularidad propia a la obra: un lenguaje compartido y viviente que trasciende la mera función, un lenguaje que conmueve.



S-07
Calle Toledo
Composición geométrica - volumen



S-07
Calle Doctores Somocurcio
Composición geométrica - planos



S-01
Patio 01
Composición geométrica - planos



S-07
Celda Doctores Somocurcio
Composición geométrica - planos



S-06
Celda 09
Composición geométrica - planos



S-09
Celda M. Josefa Cadena
Composición geométrica - volumen



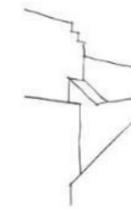
S-01
Patio 01
Composición geométrica - planos



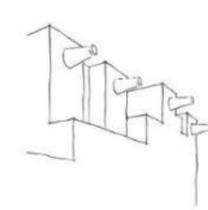
S-04
Celda 04
Composición geométrica - planos



S-09
Calle Granada
Composición geométrica - volumen



TIPO 01
Composición geométrica : Planos.



TIPO 02
Composición geométrica : Volúmenes.

Nota. Elaboración Propia

Figura 152

E.2. La Nobleza del Material (2)



E.2. LA NOBLEZA DEL MATERIAL

Materia - Forma.

LAV



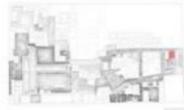
FP



C04



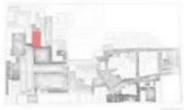
S-08



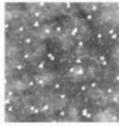
EP



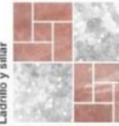
S-04



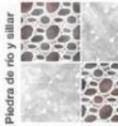
Tierra



Ladrillo y sillar



Piedra de río y sillar



Ladrillo - aparejado 01



Ladrillo - aparejado 02



Ladrillo - aparejado 03



Madera



Sillar aparejado



Sillar natural



Sillar - color añil



Sillar - color granate



Sillar - color ocre

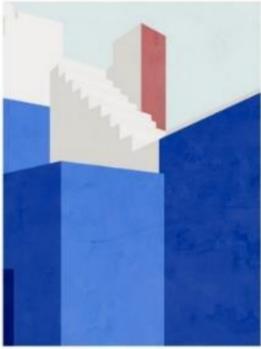


LNDM

PLANOS ESPACIALES DE ESTUDIO

Composición geométrica espacial - forma y materia.

S-09



CJC



S-07



CT



S-07



CDS

S-02



P01



S-07



C12



S-03



G03

S-05



C06



S-10



C14



S-10



PZ

COMPOSICIÓN GEOMÉTRICA 01

Planos - volumen - color
Por muros y contrafuertes

COMPOSICIÓN GEOMÉTRICA 02

Planos - volumen - color
Por arcos y bóvedas

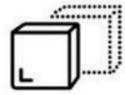
COMPOSICIÓN GEOMÉTRICA 03

Planos - volumen - color
Por escaleras

Nota. Elaboración Propia

Figura 153

E.2. La Nobleza del Material (3)



E.2. LA NOBLEZA DEL MATERIAL

Materia - Forma.



COMPOSICIÓN
MATERIAL
ARMONÍA
PROPORCIÓN
INTERACCIÓN
PROPIEDADES
FÍSICAS
MODO ESPACIAL
FORMA
CORPORALIDAD
GEOMETRÍA
COLOR
TEXTURA
COHERENCIA
PERTINENCIA

MF

"Las múltiples bondades que un material nos puede ofrecer al momento de ponerlo en obra nos revelan su condición tangible y onírica con la que este desea hacerse presente. Dicho esto, la arquitectura es más que una construcción de formas geométricas, la arquitectura es verbo y presencia, acción y cuerpo, su corporalidad está apoyada en la forma y la materia; haciendo patente su modo espacial."



COMPOSICIÓN
MATERIAL
ARMONÍA
PROPORCIÓN
INTERACCIÓN
PROPIEDADES
FÍSICAS
MODO ESPACIAL
FORMA
CORPORALIDAD
GEOMETRÍA
COLOR
TEXTURA
COHERENCIA
PERTINENCIA

MF

"La forma sigue al deseo como la constatación de un sueño o una creencia."

Louis Kahn
-Arquitectura: El silencio y la luz.

Nota. Elaboración Propia

Figura 154

E.3. La Corporalidad del Vacío (1)



E.3. LA CORPORALIDAD DEL VACÍO

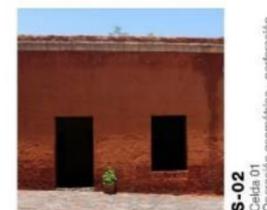
Masa - Vacío.



- A. Configuración**
Puede verse manifiesta en la corporalidad de la obra operaciones geométricas (sustracción y perforación) generando una composición especial armónica.
- B. Estereotómico**
Una de las particularidades del Monasterio se halla en su expresión morfológica, en su masividad, la robustez de la materia se encuentra vinculada a imágenes arcaicas.
- C. Lleno-vacío**
En el recorrido espacial se reconoce una dialéctica entre lo vacío y lo sólido como una co-permanencia mutua que le otorga un carácter propio a la obra.
- D. Lenguaje**
La configuración espacial del Monasterio se inscribe como una obra completa, como una obra hablante que transmite, interpela y condiciona el estado de ánimo y el desenvolvimiento en el espacio.

- ESTRUCTURA
- LENGUAJE
- MATERIAL
- ESPACIO
- COMPOSICIÓN
- VOLUMEN
- CONFIGURACIÓN
- VACÍO
- LLENO
- CORPOREIZACIÓN
- AUSENCIA
- PRESENCIA
- MASA
- SÓLIDO
- VACUO
- TANGIBLE
- INTANGIBLE

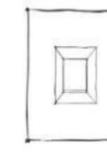
MV



TIPO 01
Operación geométrica : Perforación.



TIPO 02
Operación geométrica : Sustracción.



TIPO 03
Operación geométrica : Extracción.

Nota. Elaboración Propia

Figura 155

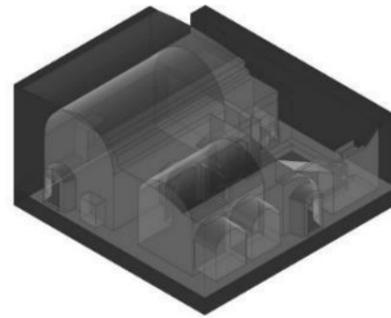
E.3. La Corporalidad del Vacío (2)



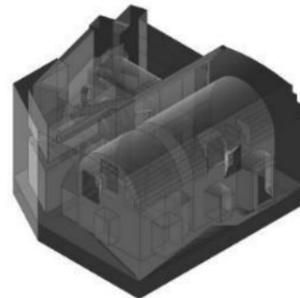
E.3. LA CORPORALIDAD DEL VACÍO

Masa - Vacío.

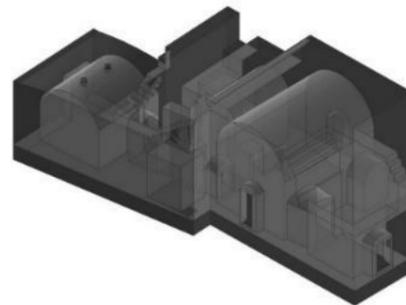
S-07
CMDS
-Celda
M. Dolores Somocursio



S-10
CMRC
-Celda
M. Rosa Cardenas



S-07
CMJC
-Celda
M. Josefa Cadena



■ Masa(muros y techos de sillar)
■ Vacío(sucesiond e bóvedas)

RELACIÓN MASA-VACIO/MATERIA-ESPACIO
La puesta en evidencia de la relación entre masa y vacío hace posible evidenciar la relación de copertenencia entre la materialidad y la espacialidad del Monasterio de Santa Catalina de Siena.

LCBV

OPERACIONES GEOMÉTRICAS

Lleno y vacío
Configuración espacial



Nota. Elaboración Propia

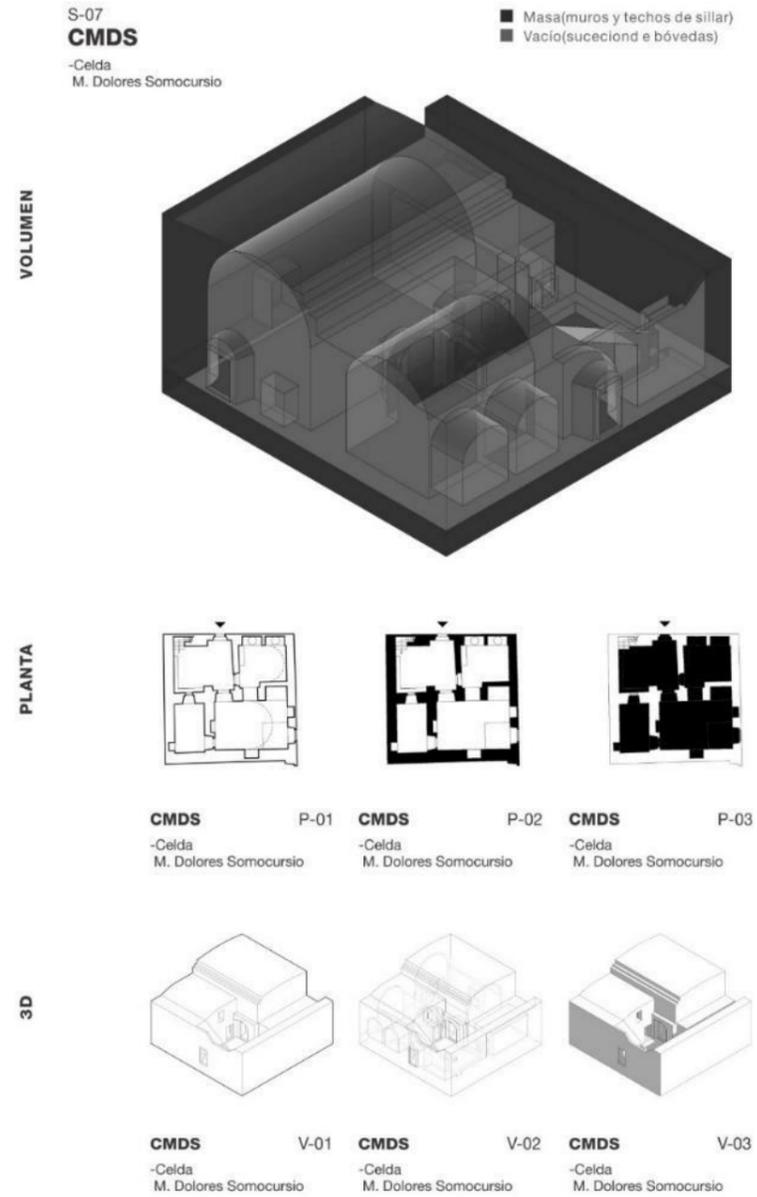
Figura 156

E.3. La Corporalidad del Vacío (3)



E.3. LA CORPORALIDAD DEL VACÍO

Masa - Vacío.



OPERACIONES GEOMÉTRICAS

Lleno y vacío
Configuración espacial



LCDV

Nota. Elaboración Propia

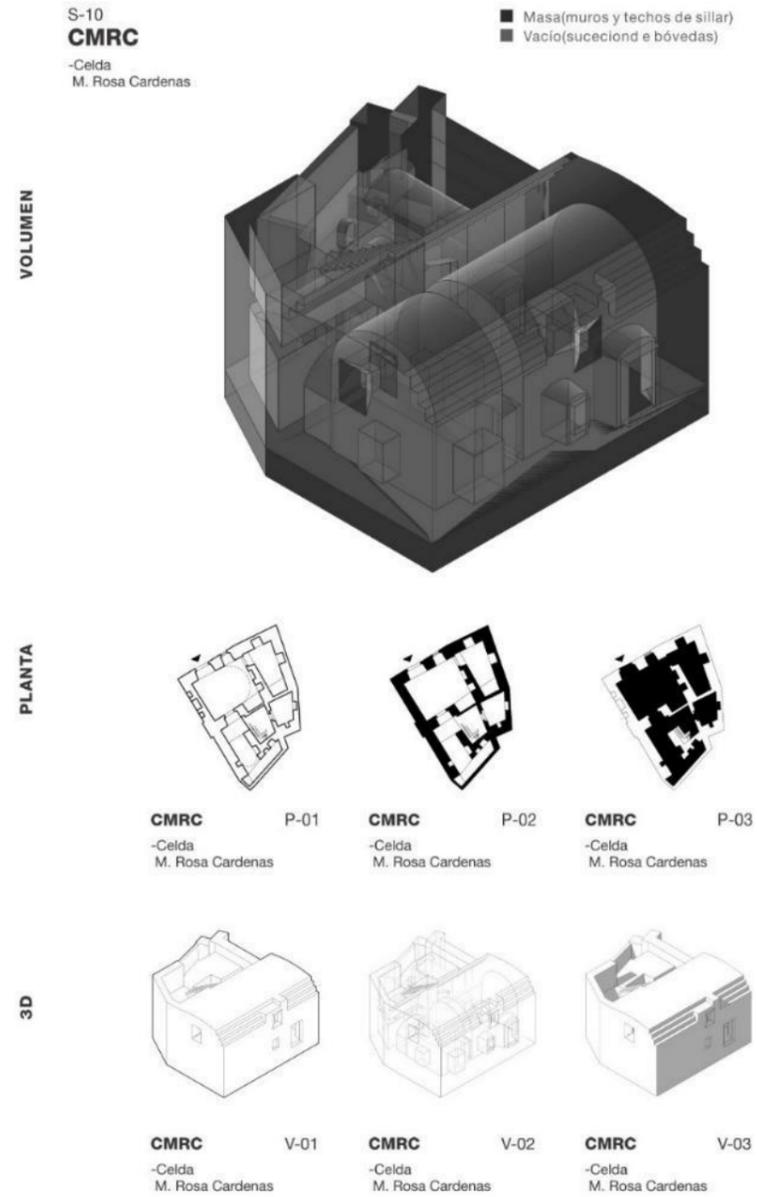
Figura 157

E.3. La Corporalidad del Vacío (4)



E.3. LA CORPORALIDAD DEL VACÍO

Masa - Vacío.



OPERACIONES GEOMÉTRICAS

Lleno y vacío
Configuración espacial



Nota. Elaboración Propia

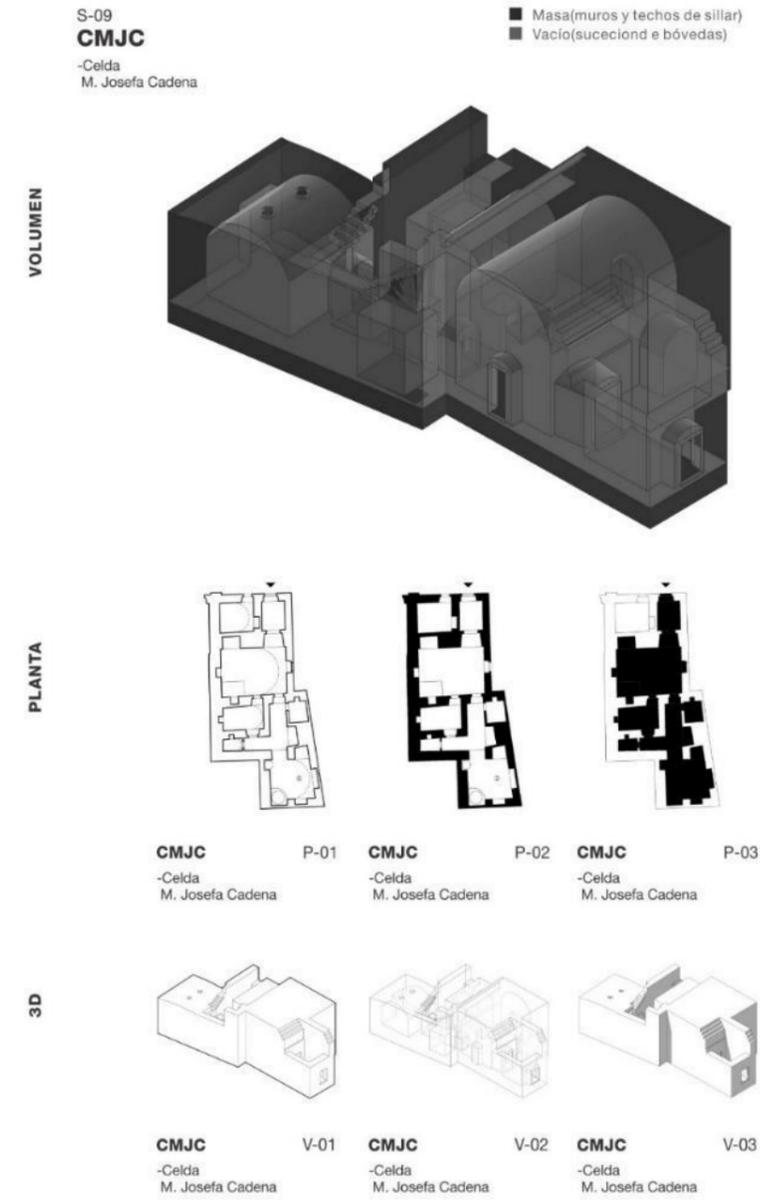
Figura 158

E.3. La Corporalidad del Vacío (5)



E.3. LA CORPORALIDAD DEL VACÍO

Masa - Vacío.



OPERACIONES GEOMÉTRICAS

Lleno y vacío
Configuración espacial



LCDV

Nota. Elaboración Propia

Figura 159

E.3. La Corporalidad del Vacío (6)



E.3. LA CORPORALIDAD DEL VACÍO

Masa - Vacío.



ESTRUCTURA
LENGUAJE
MATERIAL
ESPACIO
COMPOSICIÓN
VOLUMEN
CONFIGURACIÓN
VACÍO
LLENO
CORPOREIZACIÓN
AUSENCIA
PRESENCIA
MASA
SÓLIDO
VACUO
TANGIBLE
INTANGIBLE

MV

"...el vacío no solo puede entenderse como una entidad residual que surge de una ausencia, sea esta material o de alguna cualidad, tampoco se reduce a la acotación volumétrica que encierra al espacio, no solo expresa un carácter cuantitativo-cualitativo, sino más bien, expresa el modo en el que el espacio es."



ESTRUCTURA
LENGUAJE
MATERIAL
ESPACIO
COMPOSICIÓN
VOLUMEN
CONFIGURACIÓN
VACÍO
LLENO
CORPOREIZACIÓN
AUSENCIA
PRESENCIA
MASA
SÓLIDO
VACUO
TANGIBLE
INTANGIBLE

MV

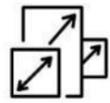
"La belleza hace el vacío illo creall, tal como si esa faz que todo adquiere cuando está bañado por ella viniera desde una lejana nada y a ella hubiere de volver, dejando la ceniza de su rostro a la condición terrestre, a ese ser que de la belleza participa. Y que le pide siempre un cuerpo, su trasunto, del que por una especie de misericordia le deja a veces el rastro: polvo o ceniza. Y en vez de la nada, un vacío cualitativo, sellado y puro a la vez, sombra de la faz de la belleza cuando parte. Más la belleza que crea ese su vacío, lo hace suyo luego, pues que le pertenece, es su aureola, su espacio sacro donde queda intangible (...) Y en el umbral mismo del vacío que crea la belleza, el ser terrestre, corporal y existente, se rinde; rinde su pretensión de ser por separado a aun la de ser él, él mismo; entrega sus sentidos que se hacen unos con el alma. Un suceso al que se le ha llamado contemplación y óvido de todo cuidado."

María Zambrano, 1977
Claros del bosque

Nota. Elaboración Propia

Figura 160

E.4. Entre la Inmensidad y el Refugio Terrenal (1)



E.4. ENTRE LA INMENSIDAD Y EL REFUGIO TERRENAL

Escala - Proporción.



INTIMIDAD
ESCALA
SEDUCCIÓN
TAMAÑO
DIMENSIÓN
PROPORCIÓN
MASA
ESPACIO
LENGUAJE
PRIVACIDAD
MONUMENTAL
TERRENAL
DOMESTICIDAD
INMENSIDAD
REFUGIO
FORMA
MATERIA
VOLUMEN

EP

- A. Proporción**
Un manejo adecuado, equilibrado y armonioso del todo y sus partes, estimula la capacidad sensible del que la recibe, fortaleciendo el sentido de identidad y orientación.
- B. Refugio**
Cada espacio de la obra, sea monumental o doméstico, ofrece un lugar para el habitar, un lugar para el resguardo de lo banal, un lugar para el retiro y la introspección.
- C. Monumentalidad**
El modo en el que la obra se nos presenta en una primera aproximación nos habla de una inmensidad que nos vincula con lo divino y lo sublime, con lo inefable.
- D. Domesticidad**
La obra escala la existencia humana, a través de su modo espacial, a la congregación de mundo (terrenal-divino), dotando de cierta familiaridad y un cargo afectiva a cada espacio que la compone.



S-02
Pasaje por Abbotantes
Escala monumental



S-07
Calle Toledo
Escala doméstica y monumental



S-07
Calle Toledo
Escala doméstica



S-10
Plaza Zocodober
Escala monumental y doméstica



S-04
Calle 04
Escala doméstica



S-08
Calle Burgos
Escala doméstica y monumental



S-09
Calle Granada
Escala doméstica y monumental



S-09
Calle Sevilla
Escala monumental



S-11
Pasaje
Escala doméstica y monumental



TIPO 01
Disposición espacial : Escala monumental.

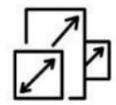


TIPO 02
Disposición espacial : Escala doméstica.

Nota. Elaboración Propia

Figura 161

E.4. Entre la Inmensidad y el Refugio Terrenal (2)



E.4. ENTRE LA INMENSIDAD Y EL REFUGIO TERRENAL

Escala - Proporción.

S-02
Elevación
P02

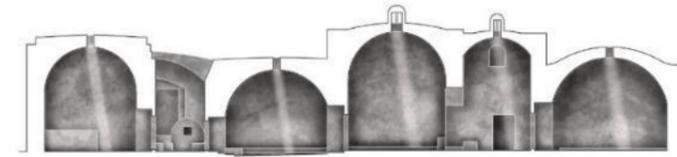


S-02
Corte
C01

-Patio del Silencio
-Celda 01

S-09
Corte
C

-Cocina

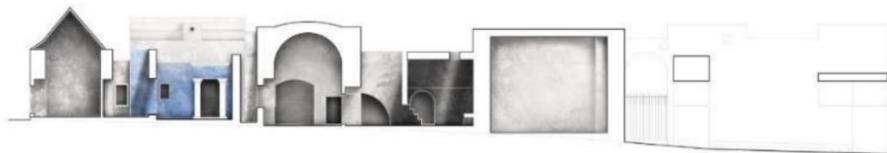


S-09
Corte
C

-Cocina

S-06
Corte
C09

-Celda 09

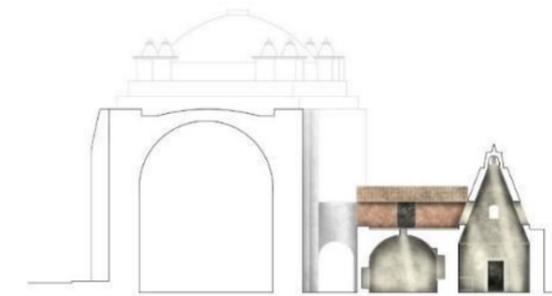


S-06
Corte
C08

-Celda 08

S-11
Corte
CBSA

-Celda Beata Sor Ana
-Templo

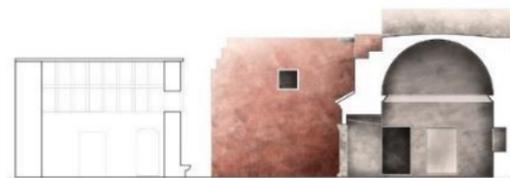


S-11
Corte
C

-Cocina
-Celda Beata Sor Ana

S-07
Corte
CR

-Celda del Reloj



S-07
Corte
CT

-Calle Toledo

S-12
Corte
G05

-Refectorio
-Galería 05



S-12
Elevación
CM

-Claustro Mayor
-Galería 05

ESCALA DOMÉSTICA Y MONUMENTAL

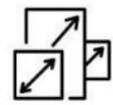
Se puede apreciar la relación múltiple entre monumentalidad y domesticidad a través de los distintos sectores y configuraciones espaciales del Monasterio de Santa Catalina de Sena.

EIRT

Nota. Elaboración Propia

Figura 162

E.4. Entre la Inmensidad y el Refugio Terrenal (3)



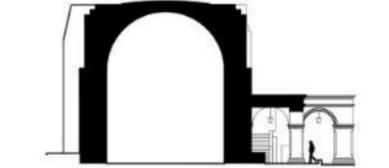
E.4. ENTRE LA INMENSIDAD Y EL REFUGIO TERRENAL

Escala - Proporción.

S12
Claustro Mayor



Corte
CM



-Templo
-Galería

S-12

S11
Pasaje Mirador



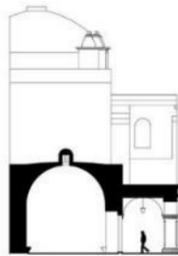
Corte
CBSA



-Cocina
-Refectorio

S-11

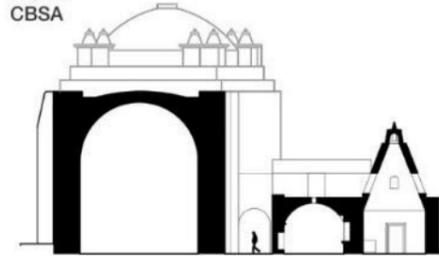
Corte
CM



-Refectorio
-Galería

S-12

Corte
CBSA



-Celda Beata Sor Ana
-Templo

S-11

EP

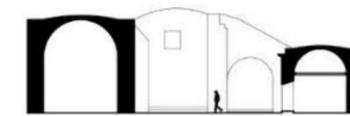
-ESCALA DOMÉSTICA Y MONUMENTAL

Se puede apreciar la relación múltiple entre monumentalidad y domesticidad a través de los distintos sectores y configuraciones espaciales del Monasterio de Santa Catalina de Sena.

S02
Patio del Silencio



Corte
C01



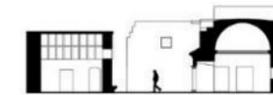
-Patio del Silencio
-Celda 01

S-02

S07
Calle Toledo



Corte
CR



-Celda del Reloj

S-07

Elevación
P02



-Patio del Silencio
-Celda 01

S-02

Corte
CT



-Calle Toledo

S-07

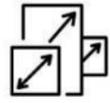
-ESCALA DOMÉSTICA Y MONUMENTAL

Se puede apreciar la relación múltiple entre monumentalidad y domesticidad a través de los distintos sectores y configuraciones espaciales del Monasterio de Santa Catalina de Sena.

Nota. Elaboración Propia

Figura 163

E.4. Entre la Inmensidad y el Refugio Terrenal (4)



E.4. ENTRE LA INMENSIDAD Y EL REFUGIO TERRENAL

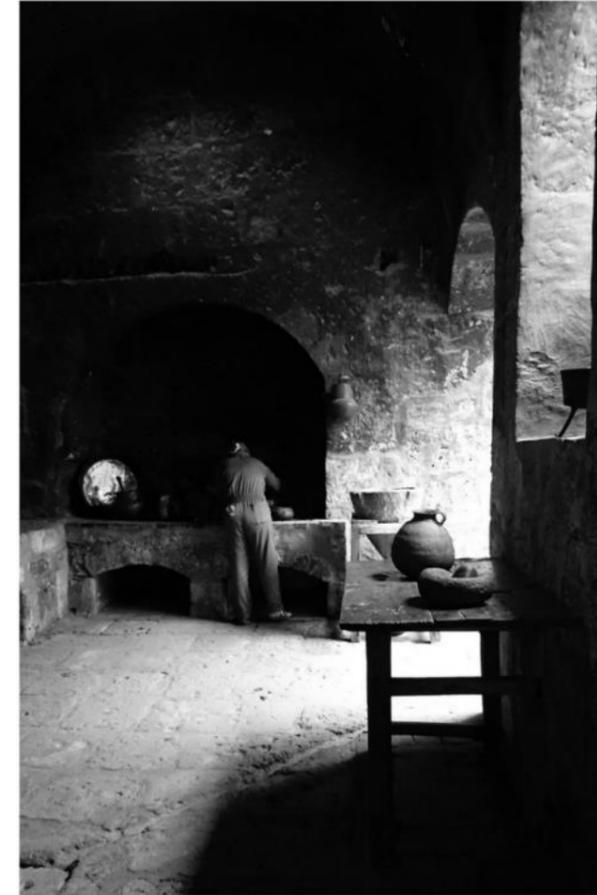
Escala - Proporción.



INTIMIDAD
ESCALA
SEDUCCIÓN
TAMAÑO
DIMENSIÓN
PROPORCIÓN
MASA
ESPACIO
LENGUAJE
PRIVACIDAD
MONUMENTAL
TERRENAL
DOMESTICIDAD
INMENSIDAD
REFUGIO
FORMA
MATERIA
VOLUMEN

EP

"Louis Kahn define la monumentalidad como la cualidad espiritual, una cualidad propia de una obra que transmite el sentimiento de eternidad. Dicha cualidad apoyada en la obra permite que un mundo se condense y expanda en las relaciones espaciales de lo grande y lo humano, haciendo de la monumentalidad una expresión de la inmensidad, de los vastos mundos que apertura y guarda la obra arquitectónica como lugares para el habitar, lugares que guardan nuestra relación sensible y sensitiva, lugares que guardan nuestra relación de intimidad con el espacio de la inmensidad."



INTIMIDAD
ESCALA
SEDUCCIÓN
TAMAÑO
DIMENSIÓN
PROPORCIÓN
MASA
ESPACIO
LENGUAJE
PRIVACIDAD
MONUMENTAL
TERRENAL
DOMESTICIDAD
INMENSIDAD
REFUGIO
FORMA
MATERIA
VOLUMEN

EP

"Cuantos teoremas de topografía habría que dilucidar para determinar toda la labor del espacio en nosotros. La imagen no quiere dejarse medir. Por mucho que hable de espacio cambia de tamaño. El menor valor la extiende, la eleva, la multiplica y el soñador se convierte en el ser de su imagen. Absorbe todo el espacio de su imagen. O bien se reduce en la miniatura de sus imágenes. Y es en cada imagen donde se debería determinar, como dicen los metafísicos, nuestro estar-allí a riesgo de no encontrar a veces en nosotros más que una miniatura de ser."

Gaston Bachelard, 1975
-La poética del espacio.

Nota. Elaboración Propia

Figura 164

E.5. La Memoria del Espacio (1)



E.5. LA MEMORIA DEL ESPACIO

Temporalidad - Espacialidad.



ESPACIO - TIEMPO
 SEDUCCIÓN
 SORPRESA
 SENSACIONES
 DESGASTE
 RUINA
 DETERIORO
 MATERIALIDAD
 CORPORALIDAD
 HISTORIA
 ESTRATOS
 ÉPOCA
 HUELLAS
 VESTIGIOS
 TRASCENDENCIA
 PERMANENCIA
 INTIMIDAD
 ENSOÑACIÓN
 ATEMPORAL
 RECUERDOS
 PENSAMIENTOS



S-07
 Calle Toledo
 Permanencia en el tiempo - atemporal



S-01
 Entrada
 Permanencia en el tiempo - atemporal



S-04
 Celda 04
 Alteración morfológica - materia



S-08
 Lavandería
 Alteración morfológica - materia



S-09
 Cocina
 Permanencia en el tiempo - atemporal



S-05
 Calle Málaga
 Alteración morfológica - materia



S-04
 Celda 04
 Alteración morfológica - forma

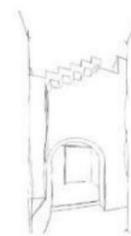


S-01
 Entrada
 Alteración morfológica - forma



S-10
 Celda 13
 Alteración morfológica - materia

TE



TIPO 01
 Alteración morfológica : Materia - forma.



TIPO 02
 Permanencia en el tiempo: Atemporal.

A. Trascendencia
 Desde su fundación, la obra prevalece por sobre toda vicisitud, situándose en el imaginario colectivo como aquella obra que recoge la vida y resguarda la continuidad de la cultura.

B. Estado de materia
 Por su permanencia en el tiempo, la obra presenta alteraciones morfológicas como desgaste del material o ruinas, huellas que despiertan emociones y sensaciones.

C. Memoria
 Sumergirse en la obra no solo conlleva un recorrido espacial, conlleva estados de consciencia relacionados a procesos mentales que evocan recuerdos y estimulan la imaginación.

D. Espacialidad
 Cada espacio de la obra, el encuentro con ella, pareciera reintentar el tiempo vial; e inmortalizarlo como una alternativa a la vida fugaz que se vive en la cotidianidad.

Nota. Elaboración Propia

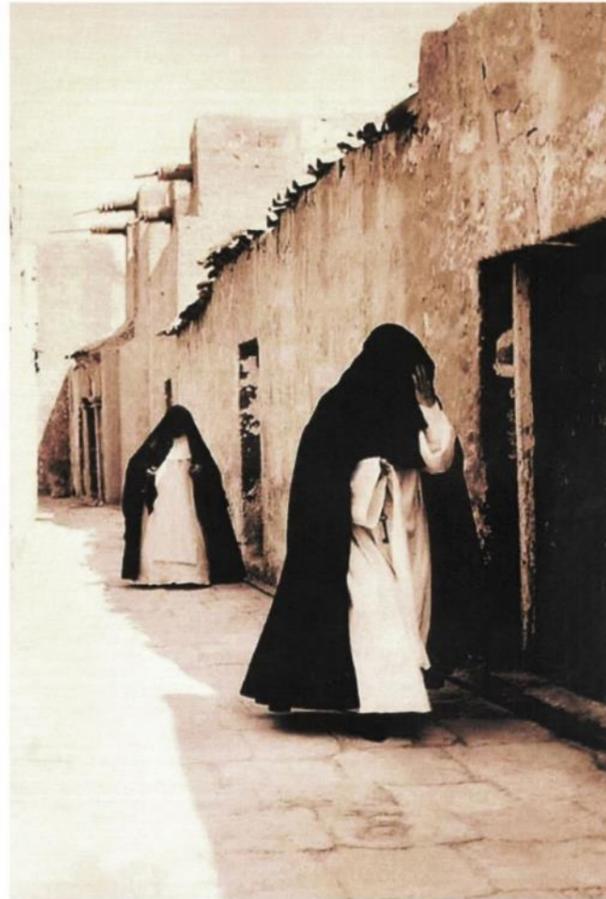
Figura 165

E.5. La Memoria del Espacio (2)



E.5. LA MEMORIA DEL ESPACIO

Temporalidad - Espacialidad.



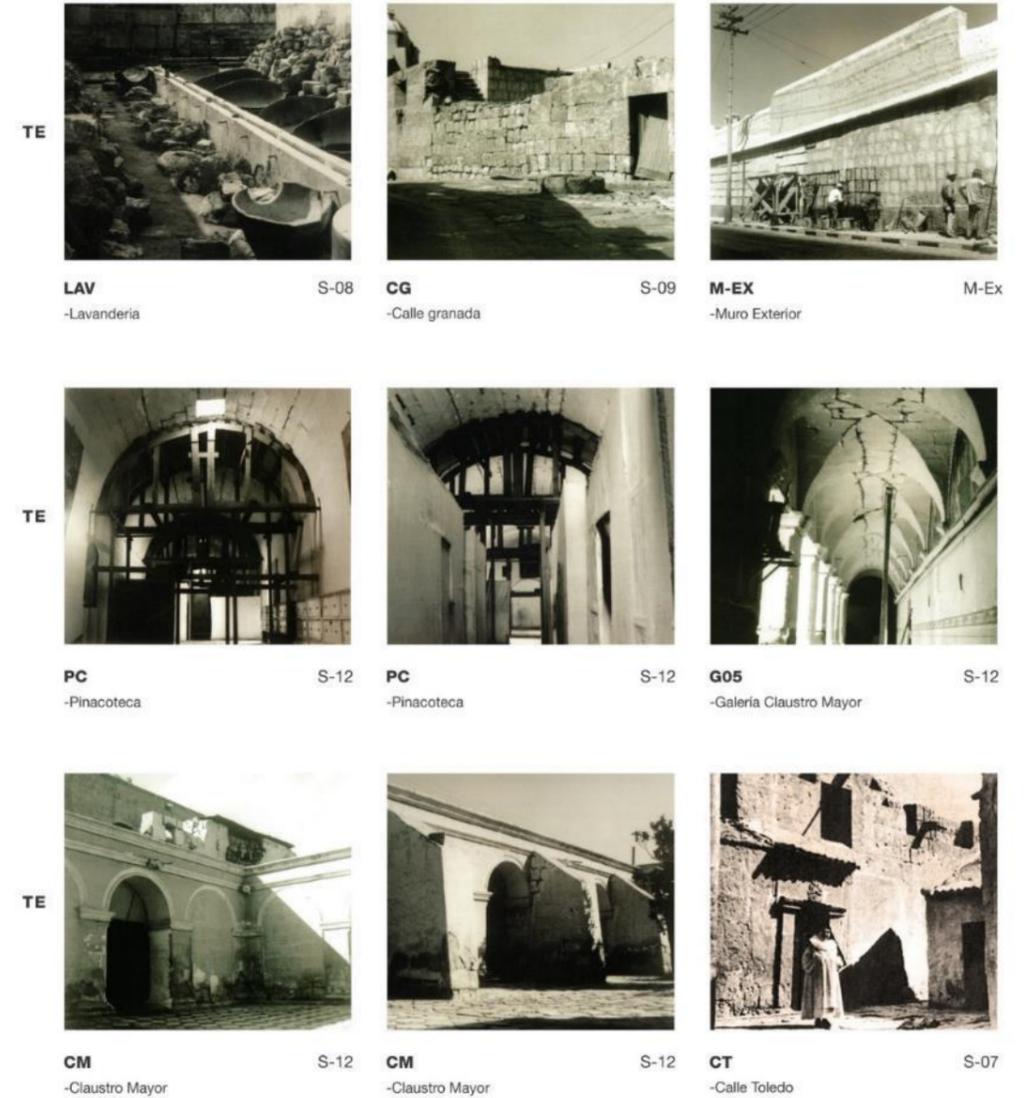
LA MEMORIA DEL ESPACIO

La arquitectura acentúa nuestra experiencia temporal apoyada en la materialidad y la espacialidad permitiéndonos entender el paso del tiempo, al ser partícipes de la vida histórica de la obra, su corporalidad, espacialidad y materialidad se funden en la experiencia como un dialogo íntimo que nos emancipa del presente, nos permite experimentar el lento y curativo paso del tiempo.

LMDE

ESTADO PREVIO RESTAURACIÓN

1969-1970
Archivo fotográfico



Nota. Elaboración Propia

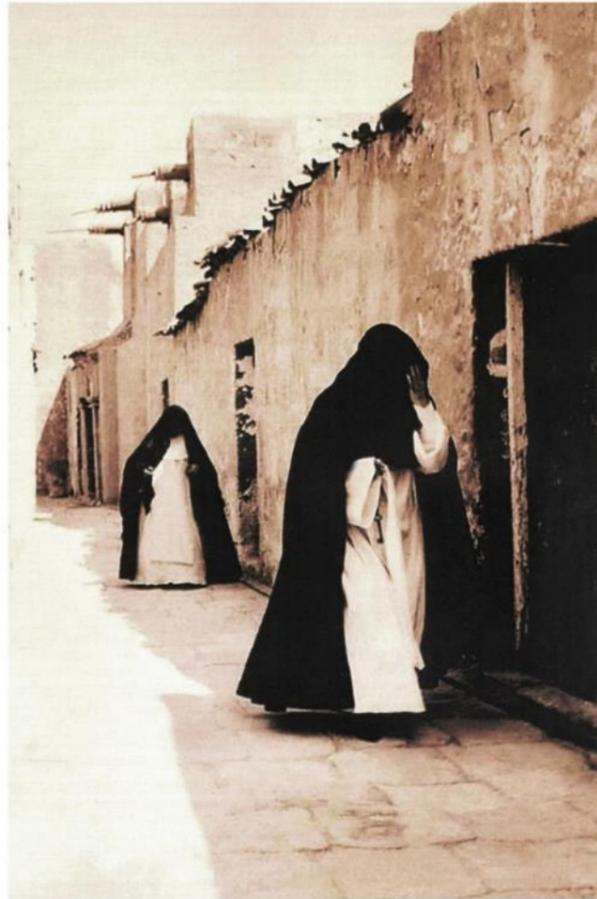
Figura 166

E.5. La Memoria del Espacio (3)



E.5. LA MEMORIA DEL ESPACIO

Temporalidad - Espacialidad.



ESPACIO - TIEMPO
SEDUCCIÓN
SORPRESA
SENSACIONES
DESGASTE
RUINA
DETERIORO
MATERIALIDAD
CORPORALIDAD
HISTORIA
ESTRATOS
ÉPOCA
HUELLAS
VESTIGIOS
TRASCENDENCIA
PERMANENCIA
INTIMIDAD
ENSOÑACIÓN
ATEMPORAL
RECUERDOS
PENSAMIENTOS

TE

"La ciudad soñada lo contenía joven; a Isidora llega a edad avanzada. En la plaza hay una pequeña pared desde donde los viejos miran pasar la juventud: el hombre está sentado en fila con ellos. Los deseos son ya recuerdos."

Italo Calvino, 1972
-Las ciudades invisibles.



ESPACIO - TIEMPO
SEDUCCIÓN
SORPRESA
SENSACIONES
DESGASTE
RUINA
DETERIORO
MATERIALIDAD
CORPORALIDAD
HISTORIA
ESTRATOS
ÉPOCA
HUELLAS
VESTIGIOS
TRASCENDENCIA
PERMANENCIA
INTIMIDAD
ENSOÑACIÓN
ATEMPORAL
RECUERDOS
PENSAMIENTOS

TE

"(...) El mar destruye o da la memoria, y también el amor clava una tenaz mirada. Sin embargo, lo que dura es obra de poetas."

Friedrich Hölderlin
-Andenken.

Nota. Elaboración Propia

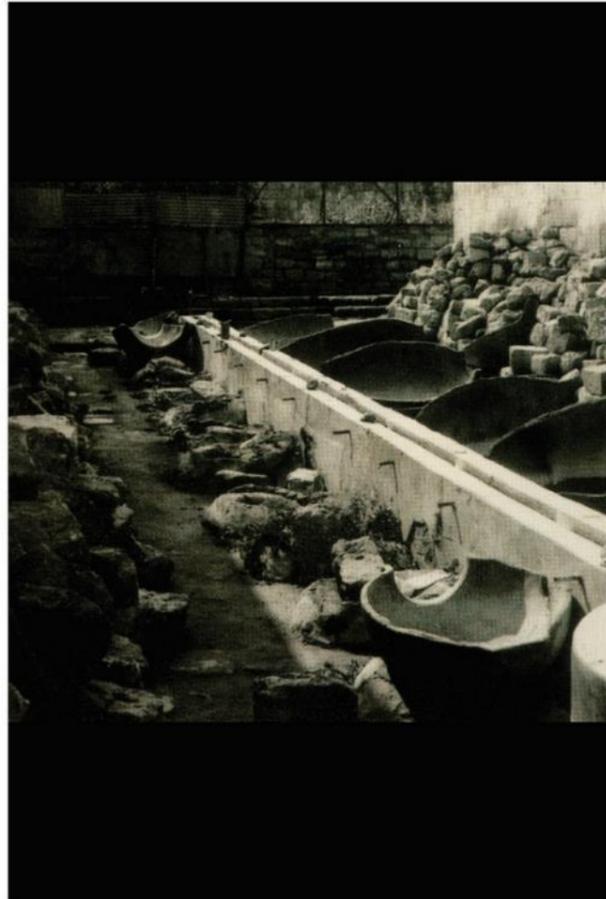
Figura 167

E.5. La Memoria del Espacio (4)



E.5. LA MEMORIA DEL ESPACIO

Temporalidad - Espacialidad.



ESPACIO - TIEMPO
SEDUCCIÓN
SORPRESA
SENSACIONES
DESGASTE
RUINA
DETERIORO
MATERIALIDAD
CORPORALIDAD
HISTORIA
ESTRATOS
ÉPOCA
HUELLAS
VESTIGIOS
TRASCENDENCIA
PERMANENCIA
INTIMIDAD
ENSOÑACIÓN
ATEMPORAL
RECUERDOS
PENSAMIENTOS

TE

"La ciudad soñada lo contenía joven; a Isidora llega a edad avanzada. En la plaza hay una pequeña pared desde donde los viejos miran pasar la juventud: el hombre está sentado en fila con ellos. Los deseos son ya recuerdos."

Italo Calvino, 1972
-Las ciudades invisibles.



ESPACIO - TIEMPO
SEDUCCIÓN
SORPRESA
SENSACIONES
DESGASTE
RUINA
DETERIORO
MATERIALIDAD
CORPORALIDAD
HISTORIA
ESTRATOS
ÉPOCA
HUELLAS
VESTIGIOS
TRASCENDENCIA
PERMANENCIA
INTIMIDAD
ENSOÑACIÓN
ATEMPORAL
RECUERDOS
PENSAMIENTOS

TE

"(...) El mar destruye o da la memoria, y también el amor clava una tenaz mirada. Sin embargo, lo que dura es obra de poetas."

Friedrich Hölderlin
-Andenken.

Nota. Elaboración Propia

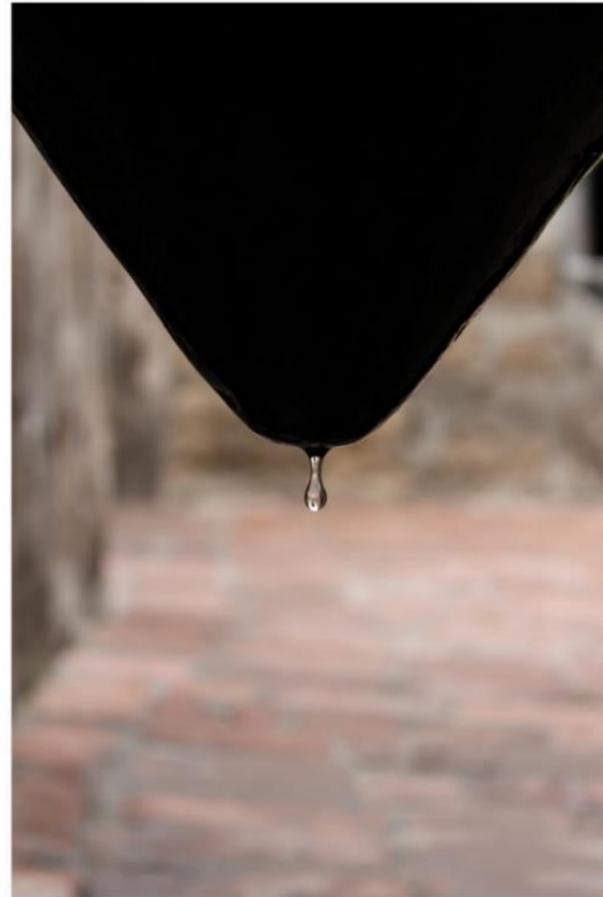
Figura 168

E.6. Habitar el Silencio (1)



E.6. HABITAR EL SILENCIO

Sonido - Silencio.



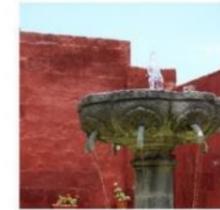
- FORMA
- SUPERFICIE
- RUIDO
- ESCALA
- SONIDO
- ORIENTACIÓN
- IDENTIFICACIÓN
- ONDAS SONORAS
- ORIGEN
- EMOCIÓN
- SENTIMIENTO
- SENSACIÓN
- SILENCIO
- QUIETUD
- MOVIMIENTO
- CALMA
- ENSONACIÓN
- VITALIDAD
- CORPORALIDAD
- SOSIEGO
- MATERIAL
- FORMA
- DIMENSIÓN
- DISTANCIA
- EVENTOS
- TEMPORALIDAD
- INTIMIDAD
- LUGAR

SS

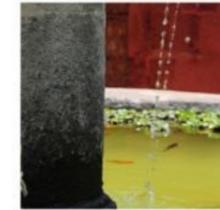
- A. Orientación**
Cada sonido generado por la configuración espacial de la obra, hace posible fortalecer el sentido de orientación y reconocimiento de diversos factores como su expresión forma-materia.
- B. Quietud/sosiego**
El Monasterio, con su calidad y cualidad propia, se presenta como una obra para el retiro, la quietud y el sosiego, para la calma.
- C. Identificación**
Al recorrer el Monasterio se pueden reconocer distintos sonidos que cualifican y le otorgan de cierta identidad a cada espacio, logrando una idiosincrasia que fortalece el complejo material.
- D. Composición**
La obra tiene una voz propia, es desde su estructura espacial que se gestan distintos sonidos que enriquecen el recorrido espacial, permitiendo, a su vez, reconocer su expresión material y formal.



S-10
Plaza Zocodober
Apertura del espacio - abierto



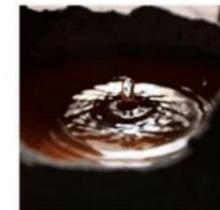
S-10
Plaza Zocodober
Apertura del espacio - abierto



S-10
Plaza Zocodober
Apertura del espacio - abierto



S-04
Celda 05
Apertura del espacio - cerrado



S-04
Celda 05
Apertura del espacio - cerrado



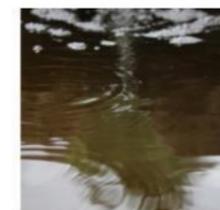
S-04
Celda 05
Apertura del espacio - cerrado



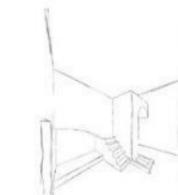
S-08
Lavandería
Apertura del espacio - abierto



S-08
Lavandería
Apertura del espacio - abierto



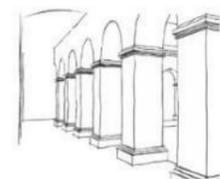
S-08
Lavandería
Apertura del espacio - abierto



TIPO 01
Apertura del espacio : Abierto.



TIPO 02
Apertura del espacio : Cerrado.

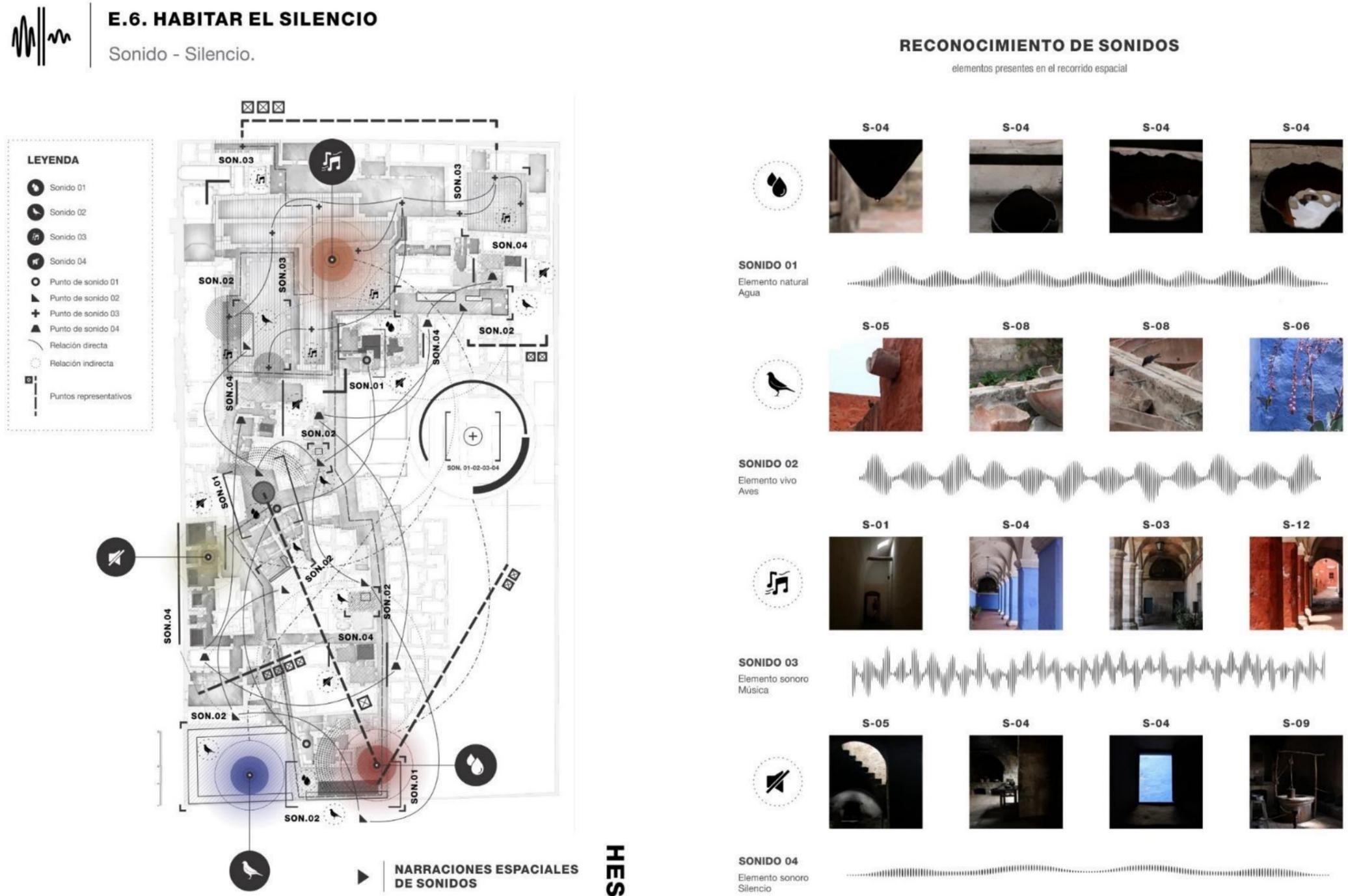


TIPO 03
Apertura del espacio : Intermedio.

Nota. Elaboración Propia

Figura 169

E.6. Habitar el Silencio (2)



Nota. Elaboración Propia

Figura 170

E.6. Habitar el Silencio (3)



E.6. HABITAR EL SILENCIO

Sonido - Silencio.



FORMA
SUPERFICIE
RUIDO
ESCALA
SONIDO
ORIENTACIÓN
IDENTIFICACIÓN
ONDAS SONORAS
ORIGEN
EMOCIÓN
SENTIMIENTO
SENSACIÓN
SILENCIO
QUIETUD
MOVIMIENTO
CALMA
ENSOÑACIÓN
VITALIDAD
CORPORALIDAD
SOSIEGO
MATERIAL
FORMA
DIMENSIÓN
DISTANCIA
EVENTOS
TEMPORALIDAD
INTIMIDAD
LUGAR

SS

[(...) la experiencia auditiva no se limita a la percepción de ondas sonoras, la experiencia auditiva ha de llevarnos a un mundo más allá de la estimulación sensorial para situarnos en las imágenes de la ensañación consciente e íntima como una reverberación emocional, una expansión del mundo interior, un territorio para la imaginación, para nuevos horizontes.]



FORMA
SUPERFICIE
RUIDO
ESCALA
SONIDO
ORIENTACIÓN
IDENTIFICACIÓN
ONDAS SONORAS
ORIGEN
EMOCIÓN
SENTIMIENTO
SENSACIÓN
SILENCIO
QUIETUD
MOVIMIENTO
CALMA
ENSOÑACIÓN
VITALIDAD
CORPORALIDAD
SOSIEGO
MATERIAL
FORMA
DIMENSIÓN
DISTANCIA
EVENTOS
TEMPORALIDAD
INTIMIDAD
LUGAR

SS

["Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer."]

Juan Rufo, 1955
-Pedro Páramo.

Nota. Elaboración Propia

Figura 171

E.7. Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta (1)



E.7. ENTRE LA LUZ QUE REVELA Y LA SOMBRA QUE OCULTA

Luz - Sombra y Penumbra.



- A. Luz-sombra**
Se reconoce luz lateral y cenital. La interacción entre luz y sombra en cada espacio de la obra, apertura e interpele una realidad sensible que trasciende lo visual y lo objetivo.
- B. Penumbra**
El manejo sutil de la luz da paso a la presencia de la penumbra como una entidad que seduce y genera sorpresa para recorrer cada espacio.
- C. Aberturas**
La calidad de la configuración espacial se genera por aberturas puntuales de los vanos: puertas, ventanas y óculos.
- D. Tipologías**
La composición de cada elemento arquitectónico describe un patrón que permite un tipo de luz en cada espacio: luz lateral y luz cenital.

LUZ
ENTES
MATERIA
SUPERFICIE
TEXTURA
ARMONÍA
SENSACIONES
CONMOVER
SOMBRA
CORPORALIDAD
PRESENCIA
FORMA
COLOR
REVELACIÓN
VACÍO
NOBLEZA
SECRETOS
VERDAD
OSCURIDAD
PENUMBRA
DIÁLOGO
INEFABLE
PERSUASIÓN
ENSOÑACION
INTENSIDAD
TENSIÓN
AMBIGUO
SEDUCCIÓN
INTIMIDAD
CLARO OSCURO

LSP



TIPO 01
Vano - abertura : Puerta.



TIPO 02
Vano - abertura : Ventana baja.



TIPO 03
Vano - abertura : Ventana alta.



TIPO 04
Vano - abertura : Óculo.

Nota. Elaboración Propia

Figura 172

E.7. Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta (2)

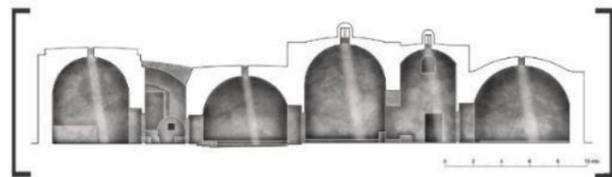


E.7. ENTRE LA LUZ QUE REVELA Y LA SOMBRA QUE OCULTA

Luz - Sombra y Penumbra.



...2tonos...



S-09
Corte
C
-Cocina

ELRSO

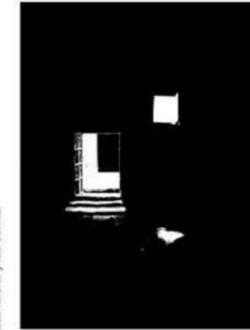
Luz y Sombra
Exploración espacial
2 escalas tonales



C.01
Cocina
Luz lateral



C.02
Cocina
Luz lateral y luz cenital



C.03
Cocina
Luz lateral



C.03
Cocina
Luz lateral



C.03
Cocina
Luz lateral y luz cenital



C.03
Cocina
Luz lateral



C.04
Cocina
Luz lateral



C.05
Cocina
Luz lateral



C.06
Cocina
Luz lateral

Nota. Elaboración Propia

Figura 173

E.7. Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta (3)



E.7. ENTRE LA LUZ QUE REVELA Y LA SOMBRA QUE OCULTA

Luz - Sombra y Penumbra.



ESPACIO
LUZ
COSAS
MATERIAL
SUPERFICIE
TEXTURA
INTERACCIÓN
ARMONÍA
SENSACIONES
CONMOVER



S-09
Corte
c
-Cocina

ELRSO

Luz , Sombra y Penumbra
Exploración espacial
2 a 10 escalas tonales



Nota. Elaboración Propia

Figura 174

E.7. Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta (4)



E.7. ENTRE LA LUZ QUE REVELA Y LA SOMBRA QUE OCULTA

Luz - Sombra y Penumbra.



ESPACIO
LUZ
COSAS
MATERIAL
SUPERFICIE
TEXTURA
INTERACCIÓN
ARMONÍA
SENSACIONES
CONMOVER

255

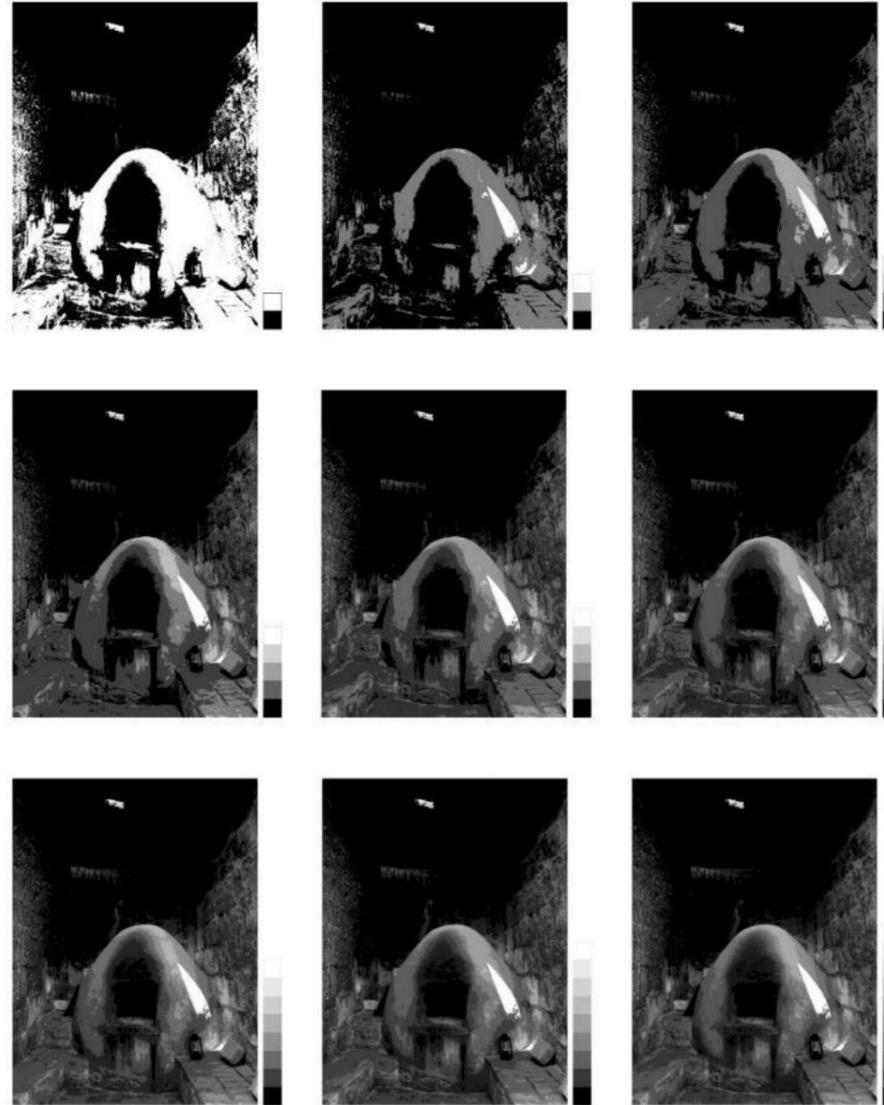


C_02

S-09
Corte
c
-Cocina

ELRSO

Luz , Sombra y Penumbra
Exploración espacial
2 a 10 escalas tonales



Nota. Elaboración Propia

Figura 175

E.7. Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta (5)



E.7. ENTRE LA LUZ QUE REVELA Y LA SOMBRA QUE OCULTA

Luz - Sombra y Penumbra.



ESPACIO
LUZ
COSAS
MATERIAL
SUPERFICIE
TEXTURA
INTERACCIÓN
ARMONÍA
SENSACIONES
CONMOVER

255



C_03

S-09
Corte
c
-Cocina

ELRSO

Luz , Sombra y Penumbra
Exploración espacial
2 a 10 escalas tonales



Nota. Elaboración Propia

Figura 176

E.7. Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta (6)

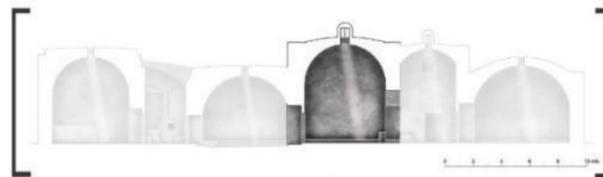


E.7. ENTRE LA LUZ QUE REVELA Y LA SOMBRA QUE OCULTA

Luz - Sombra y Penumbra.



ESPACIO
LUZ
COSAS
MATERIAL
SUPERFICIE
TEXTURA
INTERACCIÓN
ARMONÍA
SENSACIONES
CONMOVER



S-09
Corte
C
-Cocina

ELRSO

Luz , Sombra y Penumbra
Exploración espacial
2 a 10 escalas tonales



Nota. Elaboración Propia

Figura 177

E.7. Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta (7)



E.7. ENTRE LA LUZ QUE REVELA Y LA SOMBRA QUE OCULTA

Luz - Sombra y Penumbra.



ESPACIO
LUZ
COSAS
MATERIAL
SUPERFICIE
TEXTURA
INTERACCIÓN
ARMONÍA
SENSACIONES
CONMOVER

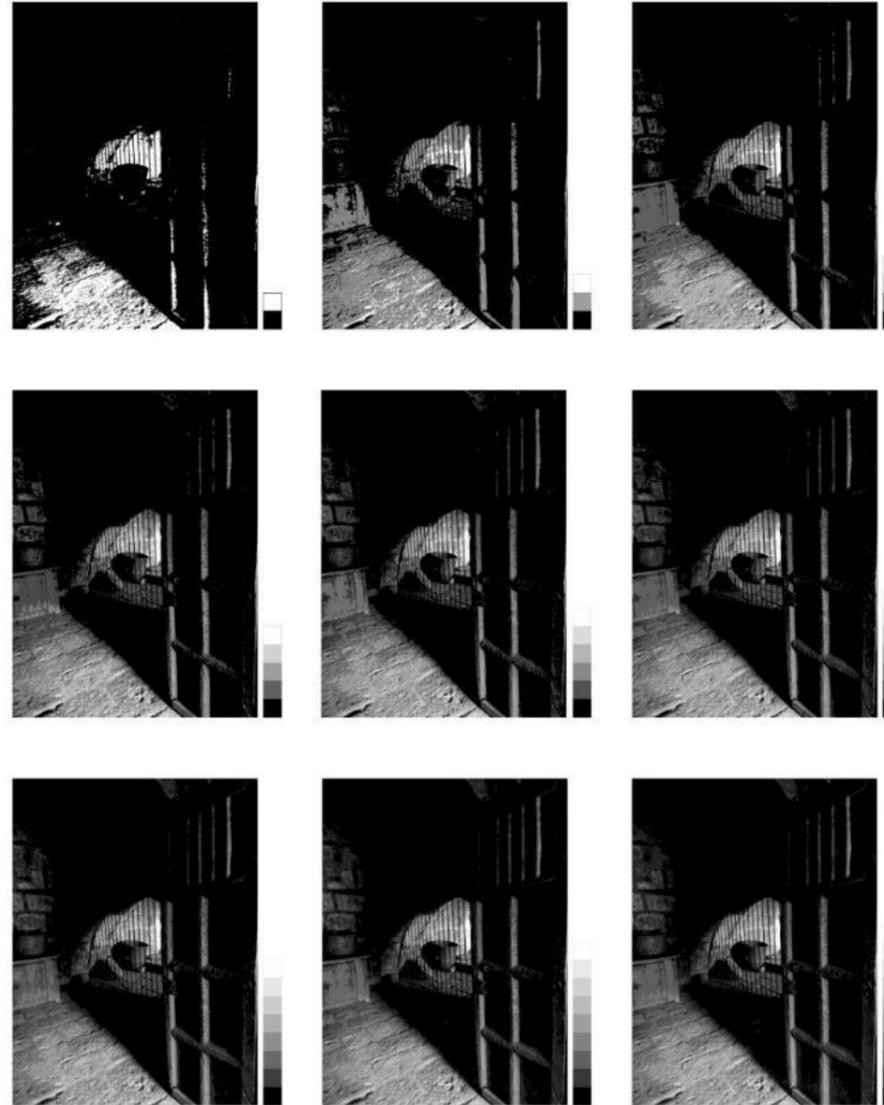
255



S-09
Corte
C
-Cocina

ELRSO

Luz , Sombra y Penumbra
Exploración espacial
2 a 10 escalas tonales



Nota. Elaboración Propia

Figura 178

E.7. Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta (8)

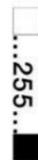


E.7. ENTRE LA LUZ QUE REVELA Y LA SOMBRA QUE OCULTA

Luz - Sombra y Penumbra.



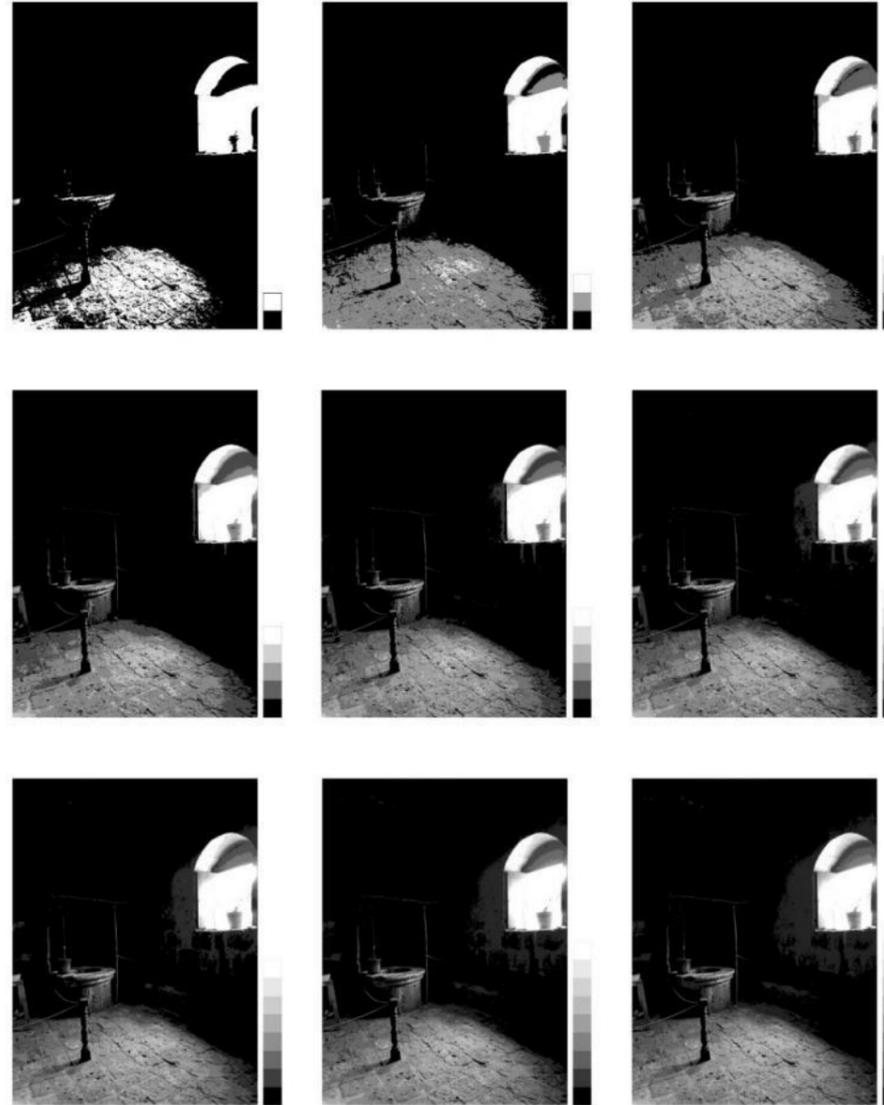
ESPACIO
LUZ
COSAS
MATERIAL
SUPERFICIE
TEXTURA
INTERACCIÓN
ARMONÍA
SENSACIONES
CONMOVER



S-09
Corte
C
-Cocina

ELRSO

Luz , Sombra y Penumbra
Exploración espacial
2 a 10 escalas tonales



Nota. Elaboración Propia

Figura 179

E.7. Entre la Luz que Revela y la Sombra que Oculta (9)



E.7. ENTRE LA LUZ QUE REVELA Y LA SOMBRA QUE OCULTA

Luz - Sombra y Penumbra.

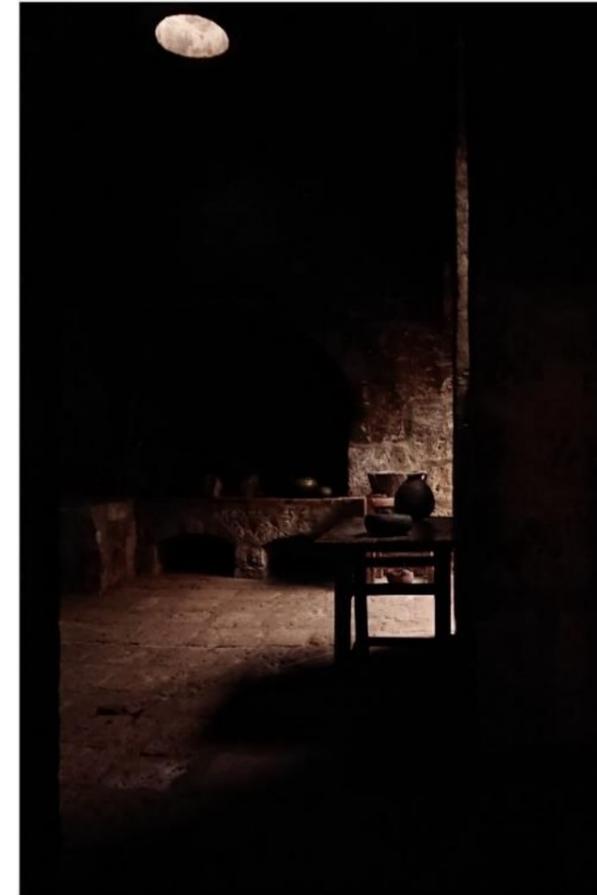


LUZ
ENTES
MATERIA
SUPERFICIE
TEXTURA
ARMONÍA
SENSACIONES
CONMOVER
SOMBRA
CORPORALIDAD
PRESENCIA
FORMA
COLOR
REVELACIÓN
VACÍO
NOBLEZA
SECRETOS
VERDAD
OSCURIDAD
PENUMBRA
DIÁLOGO
INEFABLE
PERSUACIÓN
ENSOÑACION
INTENSIDAD
TENSIÓN
AMBIGUO
SEDUCCIÓN
INTIMIDAD
CLARO OSCURO

LSP

"Architectura sine luce nulla architectura est."

Alberto Campo Baeza, 2006
-La idea construida.



LUZ
ENTES
MATERIA
SUPERFICIE
TEXTURA
ARMONÍA
SENSACIONES
CONMOVER
SOMBRA
CORPORALIDAD
PRESENCIA
FORMA
COLOR
REVELACIÓN
VACÍO
NOBLEZA
SECRETOS
VERDAD
OSCURIDAD
PENUMBRA
DIÁLOGO
INEFABLE
PERSUACIÓN
ENSOÑACION
INTENSIDAD
TENSIÓN
AMBIGUO
SEDUCCIÓN
INTIMIDAD
CLARO OSCURO

LSP

"Une lampe allumée derrière la fenêtre
Veille au catur secret de la nuit"
[Una lámpara encendida tras la ventana / veía en el corazón secreto de
la noche.]

Christiane Barucos,
-Antee, Cahiers de Rochefort

Nota. Elaboración Propia

Figura 180

E.8. Entre un Mundo de Afuera y un Mundo de Adentro (1)



E.8. ENTRE UN MUNDO DE AFUERA Y UN MUNDO DE ADENTRO

Interior - Exterior y el Intermedio.



- A. Remates**
En el recorrido espacial se llega e identificar aperturas y cerramientos espaciales a través de los vanos (puerta-ventana) a modo de encuadres, de cuadros vivos.
- B. Tensión**
Se puede reconocer en el encuentro con las cosas la sensación de claustro, una tensión entre el interior y el exterior, una dialéctica entre el adentro y el afuera.
- C. Transición espacial**
La relación entre el interior y el exterior de cada espacio, puede verse complementada por la existencia de un umbral, un espacio intermedio que regula los grados de intimidad y transición espacial.
- D. Sorpresa**
Cada abertura, como cada cerradura espacial promueven el movimiento, el misterio y la sorpresa, un llamado a descubrir el espacio y con ello a despertar el mundo sensible del hombre.

TRANSICIÓN
ESPACIO
INTERIOR
EXTERIOR
FORMA
LENGUAJE
GRADOS INTIMIDAD
ORIENTACIÓN
UBICACIÓN
LUGAR
FRONTERA
MURO
TENSIÓN
LÍMITES
DISOLUCIÓN
FAMILIARIDAD
DOMESTICIDAD
SEGURIDAD
COBIJO
RESGUARDO
ABIERTO
CERRADO
ALTERIDAD
DIFERENCIA
MUNDO COMPARTIDO
INTERCAMBIO
DIALÉCTICA
INTERMEDIO
UMBRAL

EI



S-10
Plaza Zocodober
Encuadre interior - cerrado



S-02
Paseo por Abofantes
Encuadre interior - transición



S-05
Celda Dolores Llamasas
Encuadre interior - cerrado



S-05
Celda Dolores Llamasas
Encuadre exterior - abierto



S-10
Celda M. Rosa Cárdenas
Encuadre interior - transición



S-10
Plaza Zocodober
Encuadre interior - abierto



S-09
Cocina
Encuadre interior - cerrado



S-06
Celda 09
Encuadre interior - transición



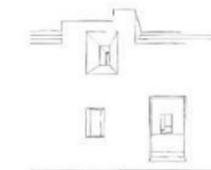
S-09
Celda M. Josefina Cudena
Encuadre interior - cerrado



TIPO 01
Emplazamiento: Encuadre interior.



TIPO 02
Apertura del espacio:
abierto, cerrado.



TIPO 03
Emplazamiento: Encuadre exterior.



TIPO 04
Apertura del espacio:
transición.

Nota. Elaboración Propia

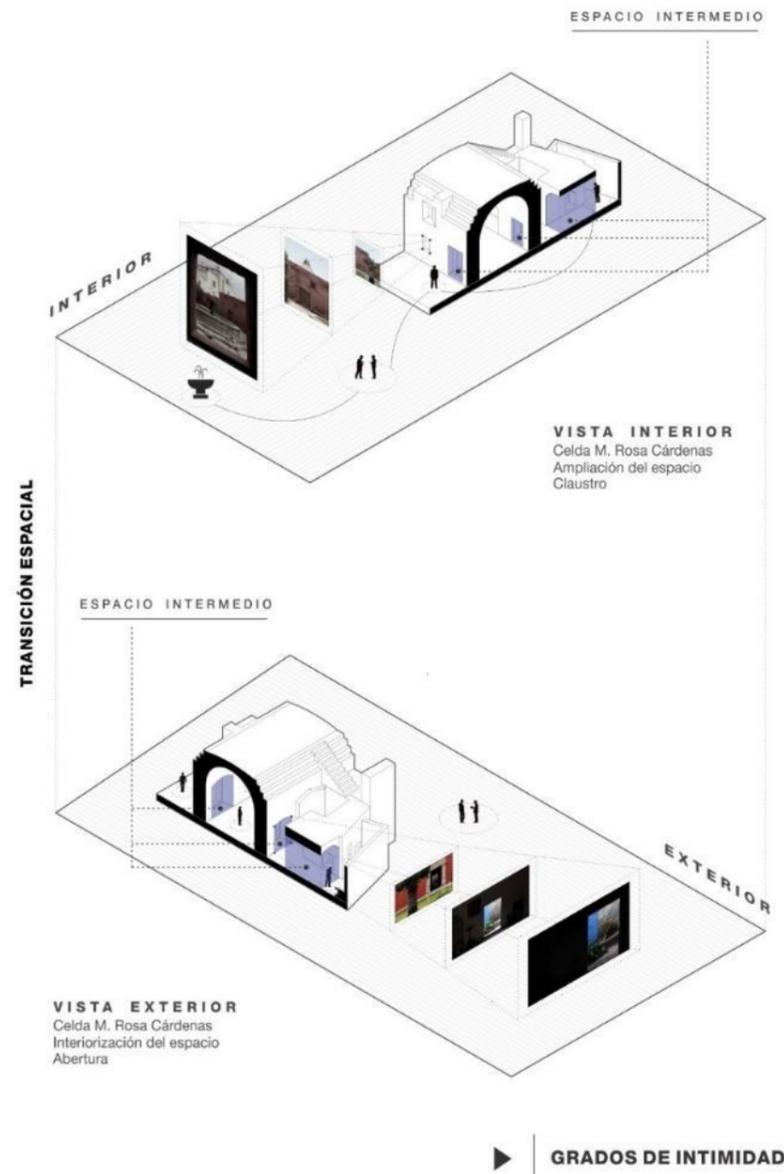
Figura 181

E.8. Entre un Mundo de Afuera y un Mundo de Adentro (2)



E.8. ENTRE UN MUNDO DE AFUERA Y UN MUNDO DE ADETRON

Interior - Exterior y el Intermedio.



PROFUNDIDAD ESPACIAL

superposición de planos - conexión interior y exterior



Nota. Elaboración Propia

Figura 182

E.8. Entre un Mundo de Afuera y un Mundo de Adentro (3)



E.8. ENTRE UN MUNDO DE AFUERA Y UN MUNDO DE ADENTRO

Interior - Exterior y el Intermedio.



TRANSICIÓN
ESPACIO
INTERIOR
EXTERIOR
FORMA
LENGUAJE
GRADOS INTIMIDAD
ORIENTACIÓN
UBICACIÓN
LUGAR
FRONTERA
MURO
TENSIÓN
LÍMITES
DISOLUCIÓN
FAMILIARIDAD
DOMESTICIDAD
SEGURIDAD
COBIJO
RESGUARDO
ABIERTO
CERRADO
ALTERIDAD
DIFERENCIA
MUNDO COMPARTIDO
INTERCAMBIO
DIALÉCTICA
INTERMEDIO
UMBRAL



"Es el mundo interior, es el espacio existencial que acoge nuestros más grandes anhelos y nuestros más grandes miedos, donde uno vuelca su existencia como aquel lugar seguro para poder ser, pero también existe un mundo donde se concreta nuestra existencia, un mundo compartido con los otros, un mundo exterior."



TRANSICIÓN
ESPACIO
INTERIOR
EXTERIOR
FORMA
LENGUAJE
GRADOS INTIMIDAD
ORIENTACIÓN
UBICACIÓN
LUGAR
FRONTERA
MURO
TENSIÓN
LÍMITES
DISOLUCIÓN
FAMILIARIDAD
DOMESTICIDAD
SEGURIDAD
COBIJO
RESGUARDO
ABIERTO
CERRADO
ALTERIDAD
DIFERENCIA
MUNDO COMPARTIDO
INTERCAMBIO
DIALÉCTICA
INTERMEDIO
UMBRAL



"(...) algún atardecer he pisado la calle: si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido."

Jorge Luis Borges, 1975
-La casa de Asterión.

Figura 183

E.9. Los Secretos de las Cosas (1)



E.9. LOS SECRETOS DE LAS COSAS

Cosas - Detalles.



OBJETOS
ENTORNO
DOMÉSTICO
ADAPTACIÓN
DETALLE
COSAS
UTILIDAD
FAMILIARIDAD
FIABILIDAD
TRASCENDENCIA
LUGAR
COEXISTENCIA
OTREDAD
MISTERIO
SENTIDO
USO
FUNCIÓN
PARTE
TODO
UNIDAD
DIALÉCTICA
RESONANCIA
ENSOÑACIÓN
SECRETOS
RECUERDOS

CD

- A. Parte-todo**
Cada elemento objetual adquiere una particularidad propia y a su vez, analítico a otros elementos del espacio, existe una armonía entre las partes y el todo.
- B. Resonancia**
Al distinguir los distintos modos en que son tratados los elementos de la obra arquitectónica, se reconoce una correspondencia mutua entre ellos, el uno resuena con el otro.
- C. Ensoñación**
Todo elemento objetual que se encuentra en la obra guarda y anida dentro de sí un mundo, un mundo que nos invita a descubrirlo, a abrir las puertas de la imaginación.
- D. Coexistencia**
A modo de una pertenencia mutua y una relación del todo y las partes se puede ver que cada elemento objetual de la obra coexiste con el otro brindando una noción de familiaridad, de domesticidad.



S-10
Plaza Zocodober
Elemento ornamental



S-04
Celda 05
Elemento objetual



S-02
Paseo por Abbotantes
Elemento ornamental



S-03
Galería de Noviciado
Elemento ornamental - estructural



S-01
Entrada
Elemento estructural



S-09
Cocina
Elemento objetual



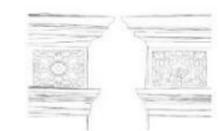
S-09
Cocina
Elemento ornamental



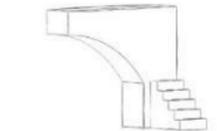
S-05
Celda 06
Elemento objetual



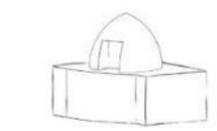
S-04
Celda 04
Elemento objetual



TIPO 01
Elementos ornamentales



TIPO 02
Elementos estructurales



TIPO 03
Elementos objetuales

Nota. Elaboración Propia

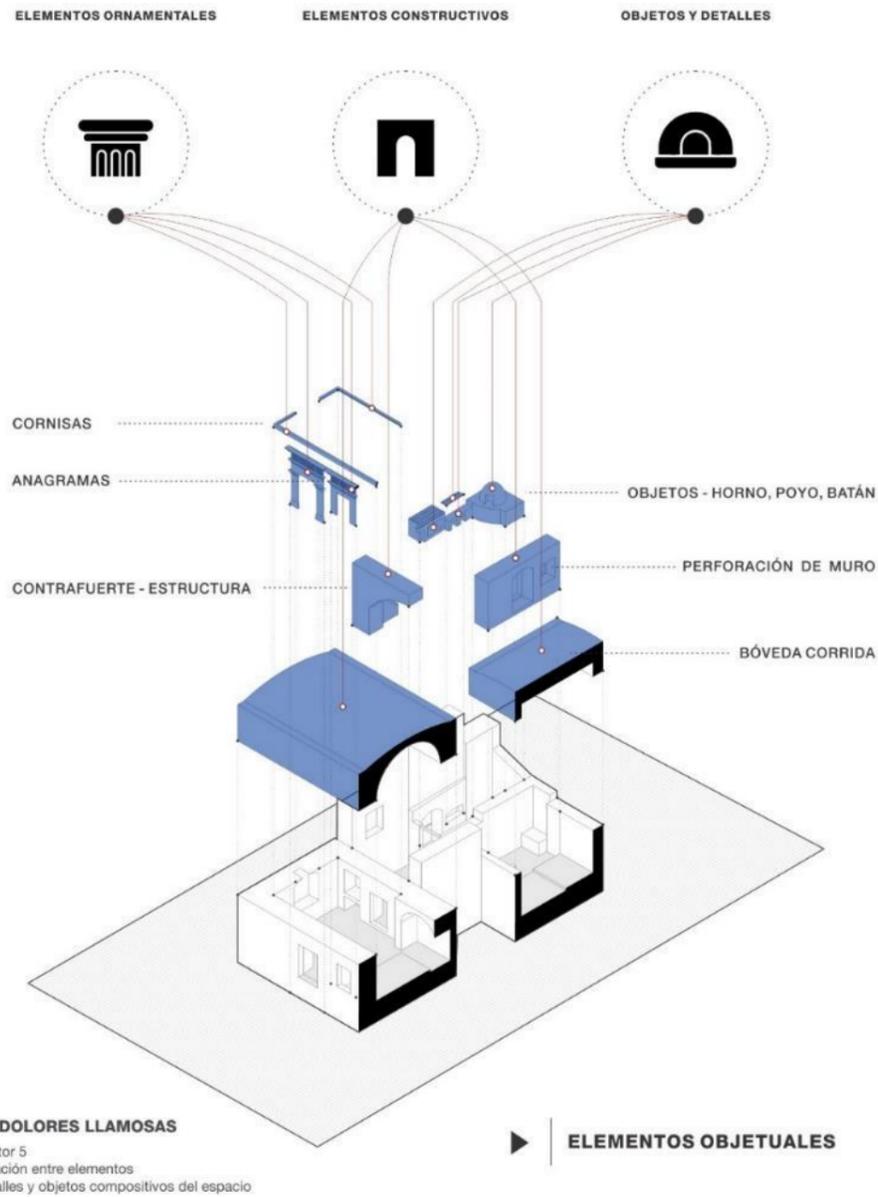
Figura 184

E.9. Los Secretos de las Cosas (2)



E.9. LOS SECRETOS DE LAS COSAS

Cosas - Detalles.



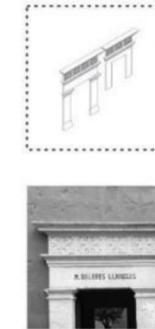
IDENTIFICACIÓN DE ELEMENTOS

objetos compositivos del espacio

ELEMENTOS ORNAMENTALES



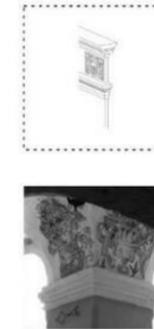
PORTADA
Celda M. D. Llamosas



ANAGRAMA
Cocina



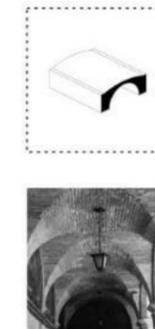
CORNISA
Zaguán 02



ELEMENTOS CONSTRUCTIVOS



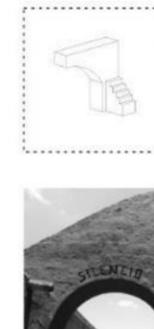
BÓVEDA
Galería de noviciado



MURO
Calle Granada



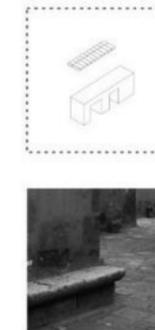
CONTRAFUERTE
Pasaje arbotantes



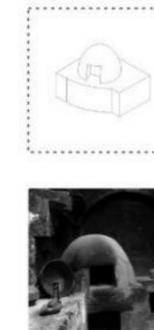
OBJETOS Y DETALLES



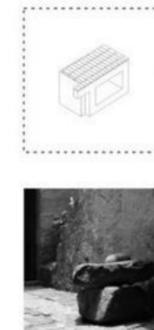
POYO
Celda 05



HORNO
Calle Toledo



OBJETOS
Celda 04



Nota. Elaboración Propia

Figura 185

E.9. Los Secretos de las Cosas (3)



E.9. LOS SECRETOS DE LAS COSAS

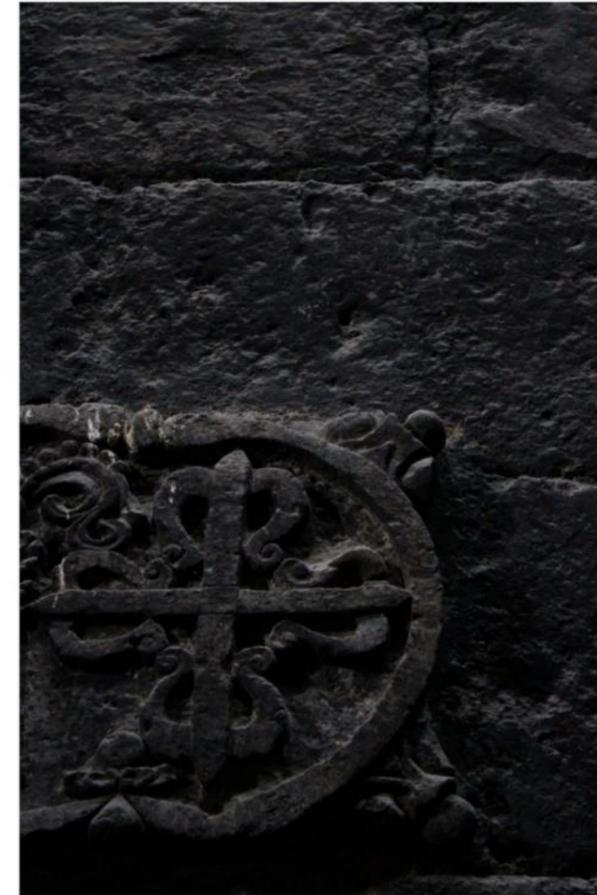
Cosas - Detalles.



OBJETOS
ENTORNO
DOMÉSTICO
ADAPTACIÓN
DETALLE
COSAS
UTILIDAD
FAMILIARIDAD
FIABILIDAD
TRASCENDENCIA
LUGAR
COEXISTENCIA
OTREDAD
MISTERIO
SENTIDO
USO
FUNCIÓN
PARTE
TODO
UNIDAD
DIALÉCTICA
RESONANCIA
ENSOÑACIÓN
SECRETOS
RECUERDOS

CD

"Cada cosa encierra en sí misma una intención, en su utilidad las cosas generan un sentido de familiaridad y fiabilidad, una relación en la que las cosas nos abren las llaves de varios mundos, puesto que las cosas siempre son y quieren ser algo más."



OBJETOS
ENTORNO
DOMÉSTICO
ADAPTACIÓN
DETALLE
COSAS
UTILIDAD
FAMILIARIDAD
FIABILIDAD
TRASCENDENCIA
LUGAR
COEXISTENCIA
OTREDAD
MISTERIO
SENTIDO
USO
FUNCIÓN
PARTE
TODO
UNIDAD
DIALÉCTICA
RESONANCIA
ENSOÑACIÓN
SECRETOS
RECUERDOS

CD

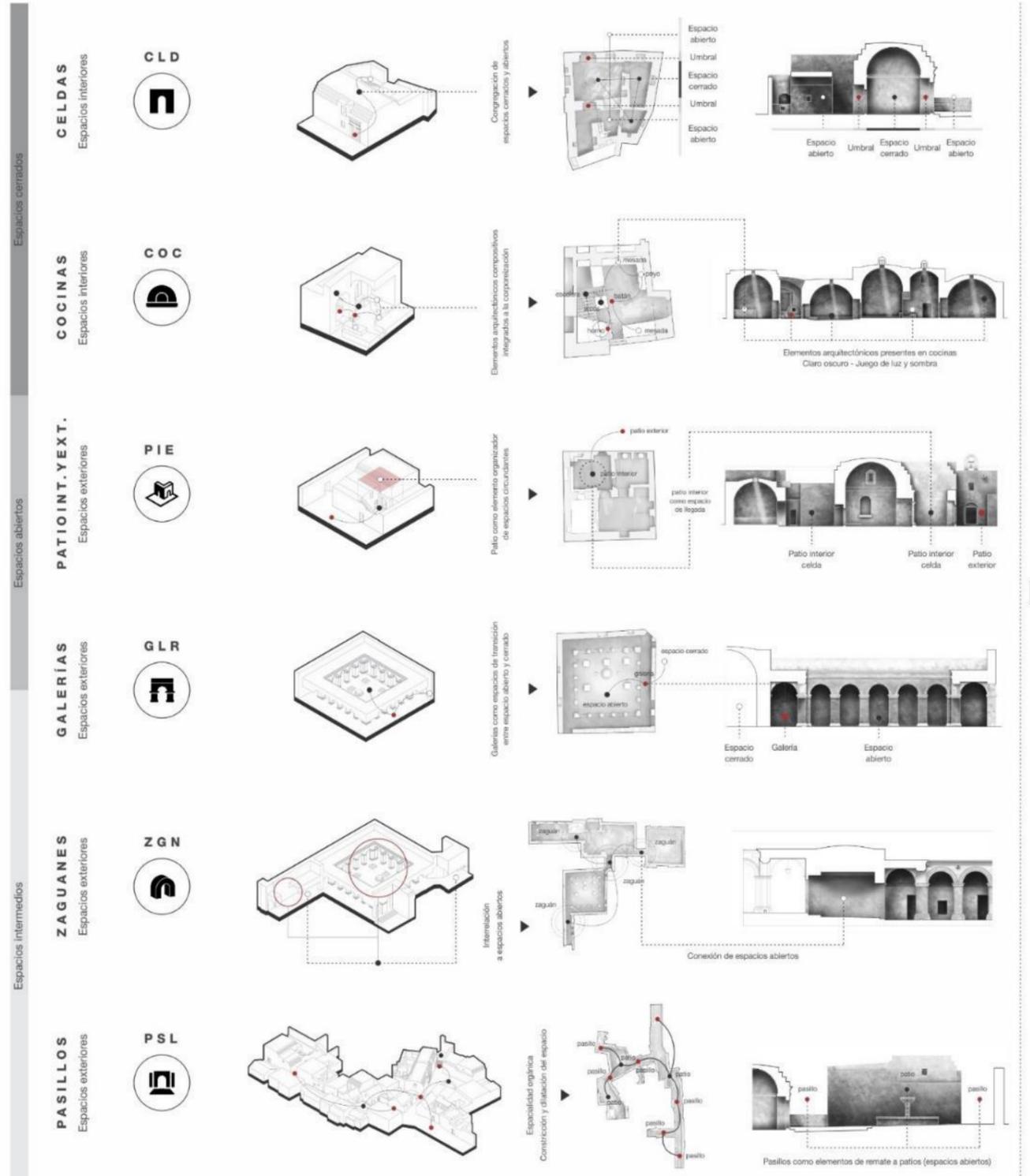
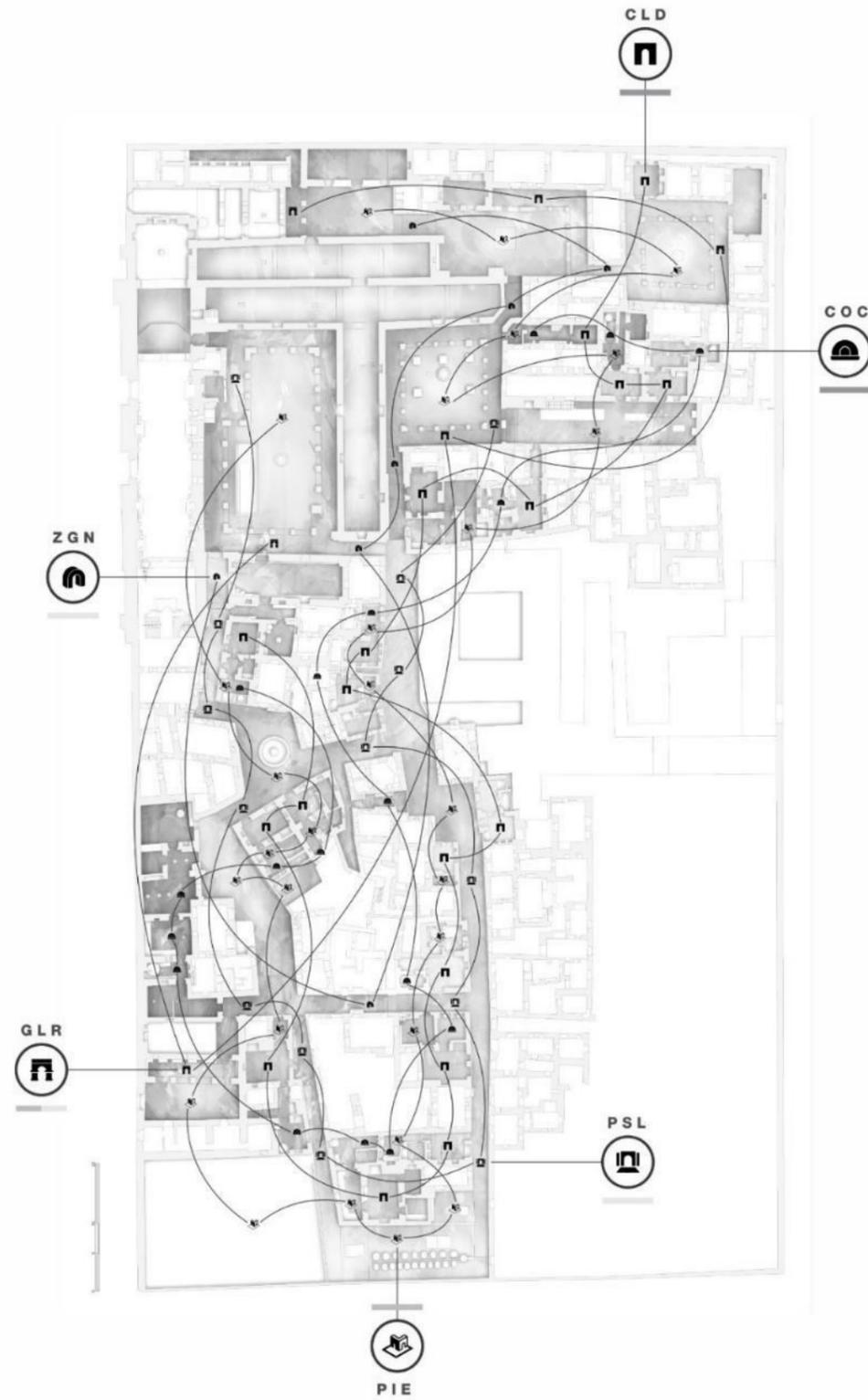
"Allí alzado, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra extrae de ella la oscuridad encerrada en su soporte informe y no forzado a nada. Allí alzado, el edificio aguantará firmemente la tormenta que se desencadena sobre su techo y así es como hace destacar su violencia. El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, son los que hacen que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. Su seguro alzarse es el que hace visible el invisible espacio del aire. Lo inamovible de la obra contrasta con las olas marinas y es la serenidad de aquélla la que pone en evidencia la furia de éstas. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo sólo adquieren de este modo su figura más destacada y aparecen como aquello que son. (...) Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos."

Martin Heidegger, 1950
-El origen de la obra de arte-

Nota. Elaboración Propia

Figura 186

Conclusión y Sistematización 01 **ELEMENTOS Y ESTRUCTURAS ESPACIALES**



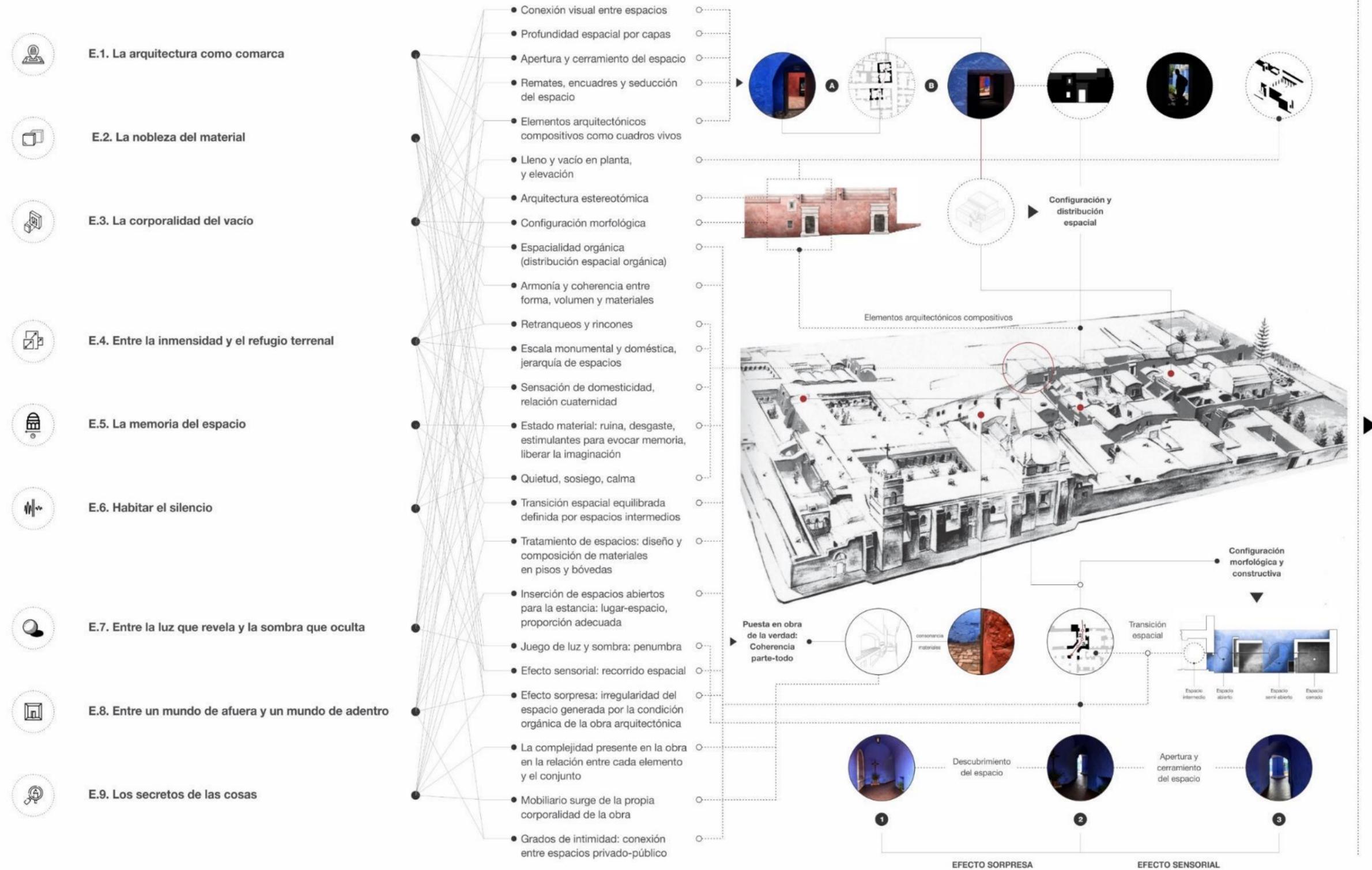
Nota. Elaboración Propia

Figura 187

Conclusión y Sistematización 02

ESCENARIOS FENOMÉNICOS

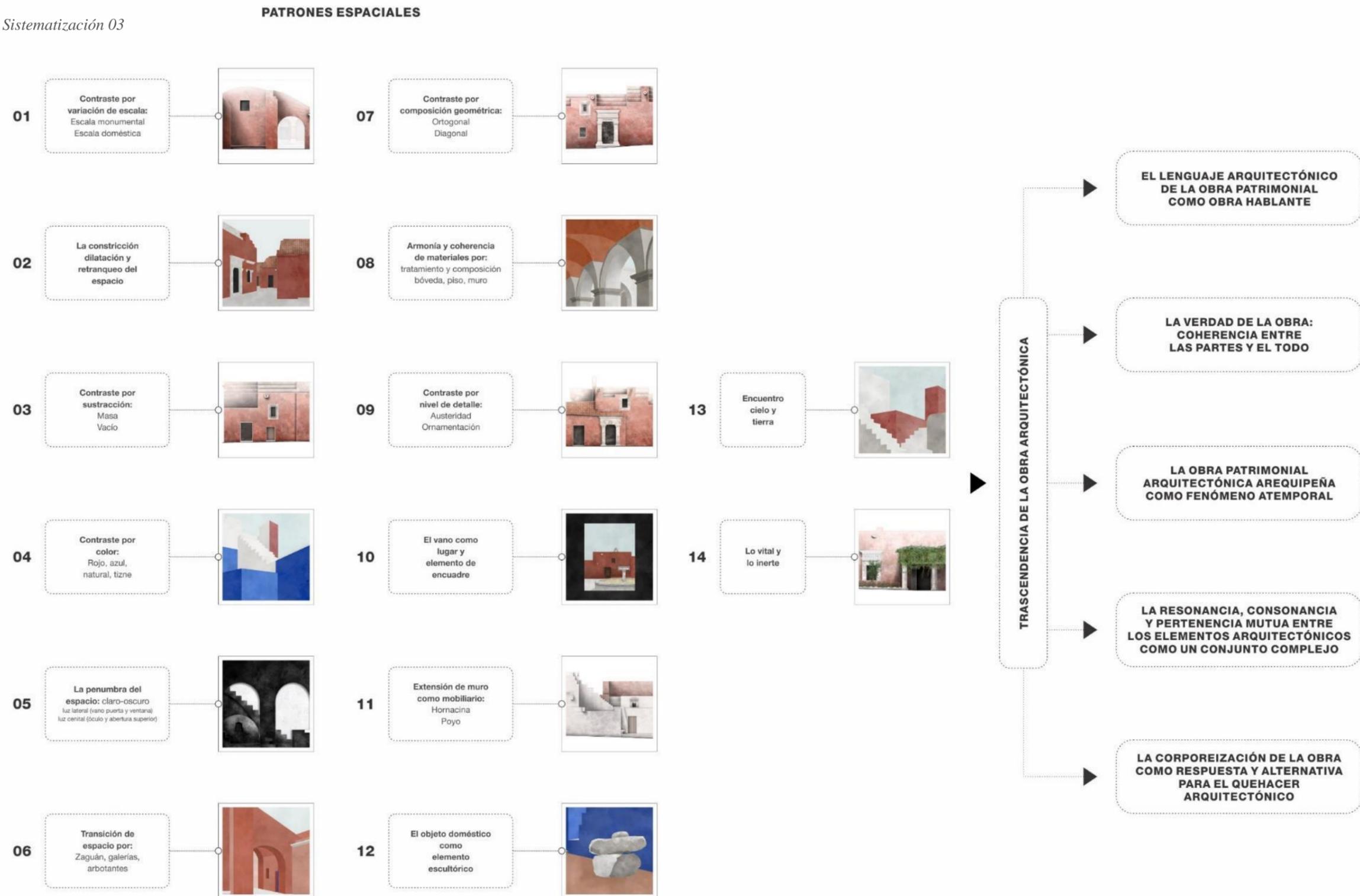
CARACTERÍSTICAS PARTICULARES EN LA CORPOREIZACIÓN DE LA OBRA PATRIMONIAL



Nota. Elaboración Propia

Figura 188

Conclusión y Sistematización 03



Nota. Elaboración Propia

**4.3.2.1.2. EJERCICIO II: DE LA EXPERIENCIA A LA PUESTA EN OBRA:
PARTICIPACIÓN DE VOLUNTARIOS**

*“Sin duda, toda obra de arte profunda surge de la memoria y no de una desarraigada
inventiva intelectual.”*

- Juhani Pallasmaa

- Una arquitectura de la humildad

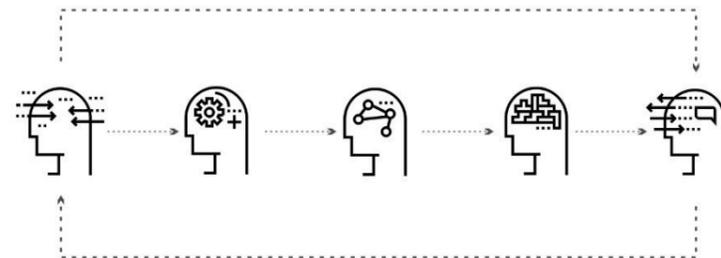
Figura 189

Actividades, Técnicas y Herramientas-Fase III-Ejercicio 02

FASE III ► VALORACIÓN Y SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA

EJERCICIO 02: DE LA EXPERIENCIA A LA PUESTA EN OBRA

El segundo ejercicio planteado responde a una fenomenología descriptiva, una participación en tercera persona a partir de narrativas orales, gráficas y escritas (entrevistas, obra de arte) realizadas por artistas voluntarios que nos permitirán hacer evidente el ser en función de la puesta en obra, lo que nos llevará a una comprensión holística del espacio y las relaciones que establecen con él, de su imagen del mundo que conlleva un entendimiento de la memoria colectiva y la carga afectiva-emocional que depositan en el espacio.



MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SIENA

OBJETIVOS

- Comunicar e interpretar a un nivel crítico y sensible lo experimentado.
- La inclusión de un proceso participativo de voluntarios que ejercen las bellas artes para la puesta en evidencia de una realidad poética, puesto que el hacer artístico pone en manifiesto el habitar poético.
- Evidenciar las relaciones formadas entre los distintos fenómenos experimentados como narrativas desde distintos modos gráficos, evidenciando la experiencia arquitectónica en su complejidad, como expresión de un pensamiento crítico y sensible.

HERRAMIENTAS

El uso de bocetos, diagramas, dibujos y fotografías dentro del trabajo de campo nos permiten mostrar la complejidad de los fenómenos de manera didáctica y sensible.



NOTAS



FOTOGRAFÍA



CROQUIS/DIBUJO



AUDIO-VISUAL

Nota. Elaboración Propia.

Figura 190

De la Experiencia a la Obra



DE LA EXPERIENCIA A LA OBRA

Voluntarios E.B.A. Carlos Baca Flor.



CBF

Las observaciones y experiencias son traducidas en obras que ponen en evidencia, nos presentan los fenómenos y sus estructuras de manera sintética y sensible, esta labor no trata solo de reconstruir lo experimentado, de lo que se trata es de presentar un mundo puesto en obra a través de las distintas herramientas desde una perspectiva fenomenológica como una realidad, desde una sensibilidad interpretativa que ponga en evidencia los valores de la arquitectura, pero sobre todo esta fase pretende presentarnos la comunicabilidad de una imagen poética dentro del espacio habitado como una relación de intimidad y de carácter ontológico.



MMIM
Mijael Meza Mendoza
"De Profundis"



SNCM
Saskia Nicol Claros Moya
"Figuraciones"



ACP
Lico Charfía Pérez
"El Corazón Rojo de Arequipa"



MGVC
Malena Gladys Velásquez Condori
"Utéro"



JLFZ
Jorge Luis Fernández Zagarra
"SN"



JJOL
Jesús Oulipe Leonardo
"Jesús Oulipe Leonardo"



LIMG
Lorena Inés Mendoza García
"Naranyá Iní Blue"



MMVV
Mercedes Verianov Vargas
"Monasterio de Santa Catalina"



CLC
Cristian Quique Castro
"Rojá"

Nota. Elaboración Propia

Figura 191

De la Experiencia a la Obra - VI



DE LA EXPERIENCIA A LA OBRA

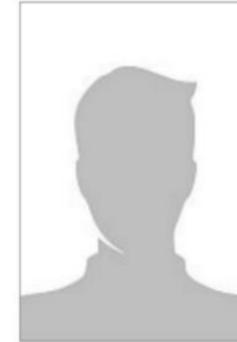
Voluntarios E.B.A. Carlos Baca Flor.



IMAGINACIÓN
CREACIÓN
SENSACIÓN
SENTIMIENTO
REFLEXIÓN
EXPLORAR
EXPERIENCIA
VALOR
CULTURAL
HISTÓRICO
ARTÍSTICO
VIVO

MMM

MMM



Mijael Meza Mendoza

Arequipa, Perú
Egresado Escuela de Bellas Artes
Carlos Baca Flor

MI IMAGEN DEL MUNDO

CATEGORÍA 1 MI MOTIVACIÓN

- ¿Qué es el ARTE para ti?

-No tengo una postura clara sobre que es el arte. Podría decir que es algo que está relacionado con la imaginación y la creación.

- ¿Cuál crees que es la misión del ARTE?

-Debería poder transmitir alguna sensación o sentimiento. Más que respuestas preguntas. Aún a pesar de la idea del artista.

CATEGORÍA 2 MI RELACIÓN CON EL ARTE, FORMA DE EXPRESIÓN

- ¿Buscas dar algún mensaje con tu obra artística? ¿Cuál?

-No en particular. Por lo general son momentos y experiencias propias que transmito. Pero podría decir que tengo la idea de que mi obra pueda generar alguna reflexión sobre el mundo y como vivimos en él.

CATEGORÍA 3 MI RELACIÓN COTIDIANA CON EL MUNDO

- ¿En la ciudad cuál es el espacio con el que te sientes más identificado o el que recurre para descansar y tomar un respiro?

-Por lo general las áreas verdes y los parques. Por donde vivo no existen muchos. Pero cuando recorro la ciudad me gusta explorar las calles que no conozco los callejones calles cerradas de esas que son solo peatonales.

CATEGORÍA 4 MI PERCEPCIÓN DEL ESPACIO

- ¿Qué entiendes por PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO?

-Son edificaciones que ya sea por motivo cultural histórico artístico son de algún valor para la comunidad y son conservados con carácter educativo y de apreciación para futuras generaciones de la comunidad.

- ¿Qué valores crees que posee el PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO?

-Podría ser el valor histórico ya que nos transporta a distintas épocas según la construcción, la experiencia y el conocimiento que tengamos del lugar. Valor artístico ya que algunos lugares nos transmiten relajación reflexión etc. Valor social, que es en medida de cuan "vivo" se mantiene el patrimonio, y no solo en plano de turismo sino de uso real con las distintas manifestaciones de una sociedad.

- ¿Haz tenido alguna experiencia arquitectónica de carácter significativo?

-No entiendo bien lo de experiencia arquitectónica. Entendiendo que puede ser mi experiencia al recorrer o ver alguna construcción edificio lugar... podría decir que ver tanto la construcción del puente chillna y recorrerlo tanto como arriba como por abajo me deja tantos pensamientos. Como el impacto ambiental sobre ese lugar, las casas y caminos en diferentes lados, la vista de arriba, los mensajes que han dejado igualmente el puente. Etc...

Interpretación: Monasterio de Santa Catalina

Nombre del cuadro: "De Profundis"

Técnica: Acrílico

Soporte: Cartóné

Dimensiones: 42 cm x 29.7 cm

Descripción

La obra representa a un personaje sentado debajo de un arco de sillar casi fundido con él, en el arco está tallado el símbolo del corazón espinado y la cruz. Justo debajo en la parte oscura del arco está inscrita una frase "lo que a uno le sucede a los otros". Atrás en un salón del claustro se ve fuego emanando de un salón y aún atrás se ve una sucesión de arcos y salones del convento.

Cuando fui al convento de santa Catalina uno de los salones que más me impactó fue el llamado "De profundis" que era dedicado (al menos en este monasterio) para las oraciones a los difuntos. Quise representar eso en mi pintura a través del personaje en reflexión tan profunda que logra mezclarse con su entorno y la inscripción que tomé del libro "de profundis" de Oscar Wilde, esto también evocando a los cuadros de pinturas que están debajo de los arcos del convento que contienen inscripciones o relatos del mundo católico. Junto con los símbolos cristianos tanto como el tallado y el fuego saliendo de un salón quise representar el motivo ardiente del propósito de esta construcción tanto en esta pintura como del convento.

"...if you want an inscription to read at dawn and at night-time, and for pleasure or for pain, write up on the walls of your house in letters for the sun to gild and the moon to silver, Whatever happens to oneself happens to another."

De profundis - Oscar Wilde

Figura 192

De la Experiencia a la Obra - V2



DE LA EXPERIENCIA A LA OBRA

Voluntarios E.B.A. Carlos Baca Flor.



"El arte es una de las expresiones más importantes del ser humano, manifiesta un pensamiento, cultura, un evento, etc. El arte es evocador de emociones."

EXPRESIONES
SER HUMANO
PENSAMIENTO
CULTURA
EVENTO
EVOCAR
EMOCIONES
CATALIZADOR
TRANSMUTAR
MEMORABLE
MONUMENTO
HISTÓRICO
CULTURA
RECUERDO
SIGNIFICATIVO
MÍSTICO
EXPERIENCIA

SNCM



SNCM

Saskia Nicol Claros Moya

Arequipa, Perú
Egresado Escuela de Bellas Artes
Carlos Baca Flor

Interpretación: Monasterio de Santa Catalina

Nombre del cuadro: "Figuraciones"

Técnica: Acuarela y acrílico

SopORTE: Cartulina

Dimensiones: sin marco 42 cm x 29.7 cm

Descripción

La obra titulada "Figuraciones" representa diversos espacios de nuestro patrimonio material arquitectónico de Arequipa.

Se escoge un pasadizo del monasterio de Santa Catalina, siendo este un espacio habitual y comunitario en el monasterio. En la parte superior, detalles de la vegetación de la fuente de la Plaza Zocodober, se quiere resaltar y alegorizar mediante la insinuación de agua y vegetación el carácter femenino que ya de por sí era la principal característica del monasterio.

Así también se representa la pileta y la vegetación del patio principal de la Escuela Nacional de Arte Carlos Baca Flor, punto importante en la escuela que albergó y albergará diversos eventos, tertulias artísticas y el transcurrir del tiempo de diversas actividades. Se escogen estos elementos por ser representativos y por dar un carácter solemne en el espacio que es habitado por los seres vivientes.

MI IMAGEN DEL MUNDO

CATEGORÍA 1 MI MOTIVACIÓN

- ¿Qué es el ARTE para ti?

-El arte es una de las expresiones más importantes del ser humano, manifiesta un pensamiento, cultura, un evento, etc. El arte es evocador de emociones.

- ¿Cuál crees que es la misión del ARTE?

-Considero que la misión del arte es principalmente catártica, desde el artista que crea la obra, hasta el espectador que, cuando observa y/o aprecia una obra, se encuentra por un instante a sí mismo. La estética del arte también cumple una función catalizadora y transmutadora de energía.

CATEGORÍA 2 MI RELACIÓN CON EL ARTE, FORMA DE EXPRESIÓN

- ¿Buscas dar algún mensaje con tu obra artística? ¿Cuál?

-Busco compartir mi perspectiva personal. Cultivar mi estética personal y que el espectador también pueda ver algo memorable.

CATEGORÍA 3 MI RELACIÓN COTIDIANA CON EL MUNDO

- ¿En la ciudad cuál es el espacio con el que te sientes más identificado o al que recurras para descansar y tomar un respiro?

-Me gustan los parques y edificios coloniales. Tengo un especial aprecio por el monasterio de Santa Catalina, cada espacio es único.

CATEGORÍA 4 MI PERCEPCIÓN DEL ESPACIO

- ¿Qué entiendes por PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO?

-Es una estructura, monumento, edificio, de gran importancia para nuestra historia y cultura como sociedad.

- ¿Qué valores crees que posee el PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO?

-Representan un recuerdo significativo en la historia, evocan emociones, representan una corriente y/o estilo arquitectónico.

- ¿Haz tenido alguna experiencia arquitectónica de carácter significativo?

-Cuando conocí Cuzco, la arquitectura incaica mezclada con la colonial, combinado con el carácter místico que se le da a la ciudad. Es una gran experiencia visitar esta ciudad y conocer cada rincón.

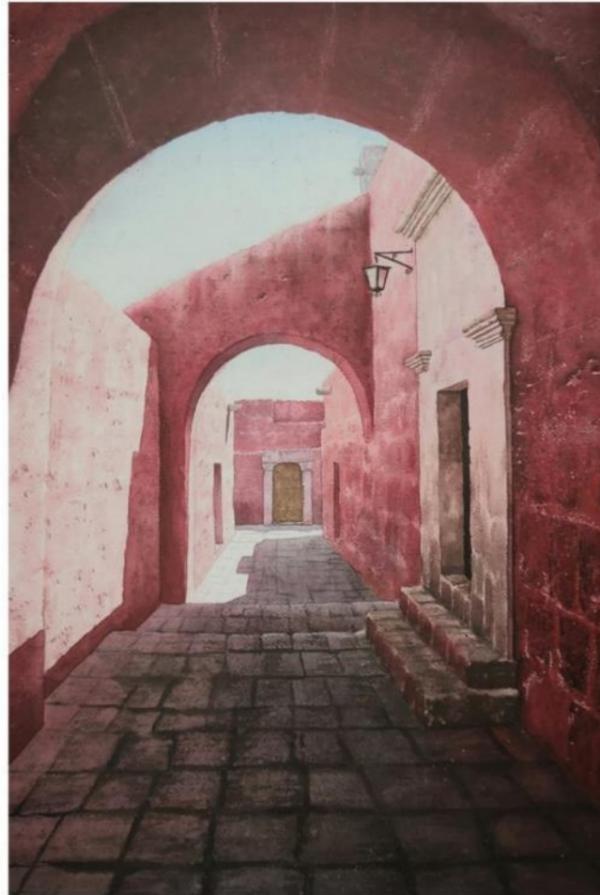
Figura 193

De la Experiencia a la Obra - V3



DE LA EXPERIENCIA A LA OBRA

Voluntarios E.B.A. Carlos Baca Flor.



COMUNICACIÓN
TRANSMITIR
IDEAS
EMOCIONES
TRASCENDENCIA
EXPRESIÓN
PERMANECER
TIEMPO
REVOLUCIÓN
PASADO
PRESERVAR
MAESTRÍA
ICONOS
SÍMBOLOS
CULTURA
EVOLUCIÓN
NOSTALGIA
IMAGINACIÓN

ACP

"Es una forma universal de comunicación, con la que puedo transmitir ideas y emociones sin importar el idioma, y que además me permite llevar a un estado de trascendencia a una persona, un paisaje o cualquier expresión que crea yo que deba permanecer en el tiempo."



ACP

Americo Chayña Perez

Arequipa, Perú
Egresado Escuela de Bellas Artes
Carlos Baca Flor

Mi imagen del mundo

CATEGORÍA 1 MI MOTIVACIÓN

- ¿Qué es el ARTE para ti?

-Es una forma universal de comunicación, con la que puedo transmitir ideas y emociones sin importar el idioma, y que además me permite llevar a un estado de trascendencia a una persona, un paisaje o cualquier expresión que crea yo que deba permanecer en el tiempo.

- ¿Cuál crees que es la misión del ARTE?

-Creo que la misión del arte debería ser ejercer un cambio en la sociedad, una revolución de ideas nuevas que permitan el avance como humanidad hacia una civilización que merezca la pena ser recordada y ser tomada como referente.

CATEGORÍA 2 MI RELACIÓN CON EL ARTE, FORMA DE EXPRESIÓN

- ¿Buscas dar algún mensaje con tu obra artística? ¿Cuál?

-Si, por ahora busco retratar la mayor parte de monumentos históricos que nos hablan del pasado, para poder preservarlos visualmente.

CATEGORÍA 3 MI RELACIÓN COTIDIANA CON EL MUNDO

- ¿En la ciudad cuál es el espacio con el que te sientes más identificado o al que recurre para descansar y tomar un respiro?

-La plaza san Francisco, tiene áreas verdes, siempre que busco tomar un respiro, prefiero que sea un lugar que tenga césped y árboles.

CATEGORÍA 4 MI PERCEPCIÓN DEL ESPACIO

- ¿Qué entiendes por PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO?

-Es un testimonio palpable de la habilidad y la maestría de los constructores del pasado, que además comunican sus ideologías y creencias a través de los iconos y símbolos que quedaron tallados en muchas de las edificaciones.

- ¿Qué valores crees que posee el PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO?

-Creo que algunos monumentos aun cumplen la función para la que fueron construidos, siendo parte de nuestra cultura y nuestra evolución como sociedad.

- ¿Haz tenido alguna experiencia arquitectónica de carácter significativo?

-Si, al momento de recorrer los espacios del interior del convento de santa Catalina, tengo la sensación de retroceder el tiempo mientras imagino como transcurrió la vida dentro de ese lugar, y al mismo tiempo me invade la nostalgia al imaginarme viviendo en esa época pasada.

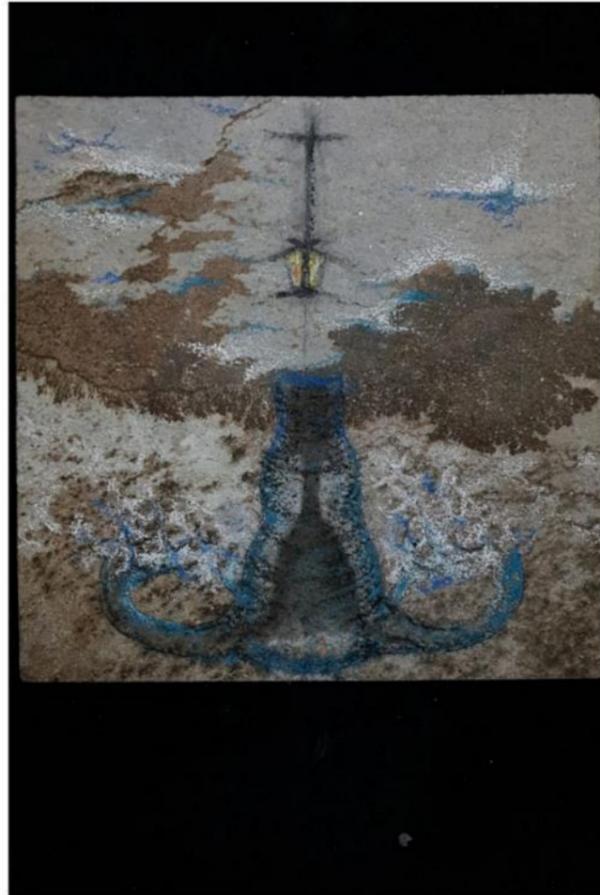
Figura 194

De la Experiencia a la Obra - V4



DE LA EXPERIENCIA A LA OBRA

Voluntarios E.B.A. Carlos Baca Flor.



ACTIVIDAD
MATERIA
IMAGEN
SONIDO
PALABRA
MATERIAL
INMATERIAL
CREAR
REALIDAD
IMAGINACIÓN
FANTASÍA
MANIFESTACIÓN
SIMBOLISMO
CONOCIMIENTO
CONMOVER
DELEITE
ESPIRITUAL
SENTIMIENTOS
CULTURA
HISTÓRICO
IDENTIDAD
ENTORNO

MGVC

"El arte es la actividad mediante la cual valiéndose de la materia, la imagen, el sonido o la palabra, el hombre que tiene el don o el talento o el genio de expresarlo, expresa lo material o inmaterial y crea reproduciendo la realidad o modificándola parcialmente o inventándola totalmente; plasmando sus imaginaciones y fantasías y manifestando su simbolismo."



MGVC

Malena Gladys Velasquez Condori

Arequipa, Perú
Egresado Escuela de Bellas Artes
Carlos Baca Flor

Interpretación: Monasterio de Santa Catalina

Nombre del cuadro: "Útero"

Técnica: Tierras

Soporte: Piedra laja - 6.6 Kg

Dimensiones: 40 cm x 40 cm

Descripción

Piedra Laja (roca sedimentaria) fue tratada con tierras naturales sienas y turquesas, tinta China, se resaltó diseños de un útero y farol arequipeño en relación al relieve y tonos de la misma piedra.

Mi imagen del mundo

CATEGORÍA 1 MI MOTIVACIÓN

- ¿Qué es el ARTE para ti?

-Lo mismo que Marco Aurelio Denegri mencionó "Es la actividad mediante la cual valiéndose de la materia, la imagen, el sonido o la palabra, el hombre que tiene el don o el talento o el genio de expresarlo, expresa lo material o inmaterial y crea reproduciendo la realidad o modificándola parcialmente o inventándola totalmente; plasmando sus imaginaciones y fantasías y manifestando su simbolismo"

- ¿Cuál crees que es la misión del ARTE?

-Lograr que la obra de arte muestre conocimiento a través de un conjunto de cualidades que conmuevan positivamente el ánimo y produzcan un deleite espiritual y sentimiento de admiración.

CATEGORÍA 2 MI RELACIÓN CON EL ARTE, FORMA DE EXPRESIÓN

- ¿Buscas dar algún mensaje con tu obra artística? ¿Cuál?

-Busco conectar a la gente con la naturaleza en este caso con la Tierra poder convivir con ella de una forma equilibrada.

CATEGORÍA 3 MI RELACIÓN COTIDIANA CON EL MUNDO

- ¿En la ciudad cuál es el espacio con el que te sientes más identificado o al que recurre para descansar y tomar un respiro?

-En este último proyecto que realice mi entorno fue las Canteras de Arequipa el contacto con las rocas volcánicas fue material de inspiración.

CATEGORÍA 4 MI PERCEPCIÓN DEL ESPACIO

- ¿Qué entiendes por PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO?

-Son construcciones de valor cultural o histórico de nuestra sociedad

- ¿Qué valores crees que posee el PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO?

-Identidad con el material de tu entorno.

- ¿Haz tenido alguna experiencia arquitectónica de carácter significativo?

-Si, mi taller como espacio arquitectónico fue evolucionado según el material de trabajo de mis obras artísticas.

Figura 195

De la Experiencia a la Obra - V5



DE LA EXPERIENCIA A LA OBRA

Voluntarios E.B.A. Carlos Baca Flor.



EXPRESIÓN
CULTURA
PENSAR
REBELDÍA
IDEAS
IMAGINACIÓN
SENTIR
SOLEDAD
MATERIAL
INMATERIAL

JJQL



Jorge Luis Fernández Zegarra

Arequipa, Perú
Escuela de Bellas Artes
Carlos Baca Flor

MI IMAGEN DEL MUNDO

CATEGORÍA 1 MI MOTIVACIÓN

- ¿Qué es el ARTE para ti?

-Te defino el arte como la forma en que tú conoces la cultura de un pueblo y el grado que ha tenido de desarrollo (...). El arte es la expresión del grado cultural que ha tenido cada pueblo, de su manera de pensar, de las cosas en que creían, de toda la parte que eran ellos en la antigüedad (...)

- ¿Cuál crees que es la misión del ARTE?

-Más que una misión yo creo que tiene varias funciones (...) tiene una función de registro, de como era la sociedad, tanto en su manera de vivir como en su manera de pensar, una manera sociológica y también psicológica de como eran, y creo que es el punto para desarrollar como era un pueblo, ósea para que lo puedas entender.

CATEGORÍA 2 MI RELACIÓN CON EL ARTE, FORMA DE EXPRESIÓN

- ¿Buscas dar algún mensaje con tu obra artística? ¿Cuál?

-Si, normalmente creo que todos los artistas a partir de los 90 en cierta manera, los cambios políticos, sociales y todo eso, marcaron una manera de ser, quizás de rebeldía que ahora no la ves mucho, quizás de oposición, quizás de estar en contra de alguna cosa, del gobierno, de pensar diferente, de tomar las nuevas ideas que ibas conociendo mediante la gente que también conocías en el entorno de arte (...)

CATEGORÍA 3 MI RELACIÓN COTIDIANA CON EL MUNDO

- ¿En la ciudad cuál es el espacio con el que te sientes más identificado o al que recurras para descansar y tomar un respiro?

-Me gusta el centro histórico, me gusta el cementerio, me gusta el centro histórico porque por ejemplo, lo que tú decía de niño que caminabas por la catedral y pensabas que estabas en Roma en tu imaginación. Hay sitios, no sé si conoczas el Banco Central de Reserva (...) es un oasis dentro de la ciudad, no sientes ni el ruido de los carros adentro y son jardines, salas con pinturas antiguas, entonces si me gusta eso. Lo que me gusta de vivir en esta ciudad es de que por decirte, puedes estar en un loquero como la Av. La Marina o la Av. Ejército y a la vuelta entras a un sitio y te desconectas del mundo, que es lo mismo que pasa cuando entras a Santa Catalina, cuando entras al Banco Central de Reserva, cuando te metes a alguna de las iglesias que están un poco concurridas, o algunas calcicitas de San Lázaro o te vas a algún Tambo y sientes la soledad (...)

CATEGORÍA 4 MI PERCEPCIÓN DEL ESPACIO

- ¿Qué entiendes por PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO?

-Patrimonio es todo lo que tenemos de valor, que es parte de nuestro legado pasado y que se puede dividir en material e inmaterial, lo material son las cosas, los muebles, las casas, las construcciones y lo inmaterial son las costumbres.

JJQL

"Te defino el arte como la forma en que tú conoces la cultura de un pueblo y el grado que ha tenido de desarrollo (...). El arte es la expresión del grado cultural que ha tenido cada pueblo, de su manera de pensar, de las cosas en que creían, de toda la parte que eran ellos en la antigüedad (...)"

Nota. Elaboración Propia

Figura 196

De la Experiencia a la Obra - V6



DE LA EXPERIENCIA A LA OBRA

Voluntarios E.B.A. Carlos Baca Flor.



"Para mí es comunicar por medio de cualquier expresión plástica, visual (...) Ilustrar una nueva visión, nuevos puntos de vista para cada cosa, mejorar los argumentos de como ver la vida, eso para mí es el arte, eso es lo que pretendo yo al menos (...)"

COMUNICAR
EXPRESIÓN
INMATERIAL
SENSIBILIDAD
IDEAS
MOVIMIENTO
HISTORIA

JJQL



JJQL

Juan Jesús Quispe Leonardo

Arequipa, Perú
Egresado Escuela de Bellas Artes
Carlos Baca Flor

Interpretación: Monasterio de Santa Catalina

Nombre del cuadro: Pintura S/N

Técnica: Acrílico

Soporte: Lienzo

Dimensiones: sin marco 42 cm x 29.7 cm

Descripción

"Lo que más me gusta y justamente es lo que estoy pintando ahora es la huerta, me encanto la huerta, me gusto mucho y la huerta me transmitió mas que todo lo que he visto en Santa Catalina porque estaba ahí el tronco viejo, los árboles ¿Cuántos años tendrán esos árboles? Ahí, esa vida, esos seres ¿no? Me parece que son testigos de todo lo que haya sucedido ahí (...)"

MI IMAGEN DEL MUNDO

CATEGORÍA 1 MI MOTIVACIÓN

- ¿Qué es el ARTE para ti?

"Para mí es comunicar por medio de cualquier expresión plástica, visual (...) Ilustrar una nueva visión, nuevos puntos de vista para cada cosa, mejorar los argumentos de como ver la vida, eso para mí es el arte, eso es lo que pretendo yo al menos (...)"

- ¿Cuál crees que es la misión del ARTE?

"Yo creo que es más, culturizar a la gente por medio de cómo te digo, comunicándoles para que puedan tener otra visión de la sociedad (...) Mejorar la vida en un sentido inmaterial, psicológicamente, socialmente, eso enriquecería mucho la sensibilidad, sensibilizar a la gente."

CATEGORÍA 2 MI RELACIÓN CON EL ARTE, FORMA DE EXPRESIÓN

- ¿Buscas dar algún mensaje con tu obra artística? ¿Cuál?

"Sí, de todas maneras, mas que todo mi idiosincrasia. Yo soy un poco, podría decir que soy algo pesimista, pero también quiero cambiar un poco, salir de lo convencional en cuanto a muchas cosas, especialmente en la comunicación que hay entre las personas."

CATEGORÍA 3 MI RELACIÓN COTIDIANA CON EL MUNDO

- ¿En la ciudad cuál es el espacio con el que te sientes más identificado o al que recures para descansar y tomar un respiro?

"No encuentro, no creo que haya, pero a veces en cualquier lugar donde no haya estado o que me transmita otras ideas, me alivia, pero en realidad lo que más me saca de todo esto es, yo ando en bicicleta... me gusta estar en movimiento, pero un lugar sí, a veces me voy a un parque que nadie conozca, la ultima vez me fui a (...) Yarabamba, me gusto estar por ahí porque me alejo de todo esto (...)"

CATEGORÍA 4 MI PERCEPCIÓN DEL ESPACIO

- ¿Qué entiendes por PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO?

"Lo que se me viene a la mente es para mí un baluarte de las personas, de la sociedad, de la nación que tiene que ser protegido, cuidado, conservado porque es un registro de la historia, de la historia en general, local, mundial. Todo eso ha seguido un margen (...) es historia, no se puede perder eso."

Figura 197

De la Experiencia a la Obra - V7



DE LA EXPERIENCIA A LA OBRA

Voluntarios E.B.A. Carlos Baca Flor.



"El arte es la expresión del ser humano, tiene muchas variantes, ninguna es excluyente de la otra, como la música, la danza, las artes visuales, la poesía o el teatro. El ser humano necesita expresar sus sentimientos, pensamientos e ideología, de lo contrario negaría su naturaleza humana y solo sería un robot, una máquina."

SER HUMANO
EXPRESIÓN
SENTIMIENTOS
PENSAMIENTOS
SER
MANIFESTARSE
INTERPRETAR
PLASMAR
TEXTURA
COLOR
REUNIÓN
HERENCIA
HISTORIA
IDENTIDAD
ACOGEDOR
IMAGINACIÓN

LIMG



LIMG

Lorena Iris Mendoza García

Arequipa, Perú
Egresado Escuela de Bellas Artes
Carlos Baca Flor

Mi imagen del mundo

CATEGORÍA 1 MI MOTIVACIÓN

- ¿Qué es el ARTE para ti?

-Es la expresión del ser humano, tiene muchas variantes, ninguna es excluyente de la otra, como la música, la danza, las artes visuales, la poesía o el teatro. El ser humano necesita expresar sus sentimientos, pensamientos e ideología, de lo contrario negaría su naturaleza humana y solo sería un robot, una máquina.

- ¿Cuál crees que es la misión del ARTE?

-La sobrevivencia del humano que llevamos dentro, no podemos vivir o continuar viviendo si no hay expresión del ser. El ser humano necesita manifestarse.

CATEGORÍA 2 MI RELACIÓN CON EL ARTE, FORMA DE EXPRESIÓN

- ¿Buscas dar algún mensaje con tu obra artística? ¿Cuál?

-No, mi búsqueda es personal, interpretar mis pensamientos y plasmarlos en una obra donde se pueda apreciar la textura y el color.

CATEGORÍA 3 MI RELACIÓN COTIDIANA CON EL MUNDO

- ¿En la ciudad cuál es el espacio con el que te sientes más identificado o al que recurras para descansar y tomar un respiro?

-Uno de mis lugares favoritos es la cafetería del Instituto del Sur, porque es un espacio de doble altura, es tibio, no corre viento, tiene grandes ventanales lo que permite el ingreso de luz natural. Además de comer rico también se podía avanzar con los trabajos. Es un punto de reunión entre docentes y compañeros de estudio.

CATEGORÍA 4 MI PERCEPCIÓN DEL ESPACIO

- ¿Qué entiendes por PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO?

-Es la herencia arquitectónica que recibe la humanidad.

- ¿Qué valores crees que posee el PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO?

-Historia, Identidad y Orgullo. Historia, porque es el legado de nuestros antepasados. Identidad, porque cada casco arquitectónico es diferente en cada ciudad o país y uno como nativo de la ciudad se identifica con su hogar, con su terruño. El orgullo es una consecuencia de la identidad, la alta estima que uno siente por su lugar de origen y esto incluye a la arquitectura del lugar.

- ¿Haz tenido alguna experiencia arquitectónica de carácter significativo?

-Sí, el paseo por el interior del Monasterio de Santa Catalina, lo visité en varias oportunidades y desde pequeña. La experiencia es acogedora, uno se imagina que las hermanas las pasaban genial cada una en su respectivo departamento, tenían su cocina y dormitorios privados; solo la lavandería y el lugar de rezo era de uso común. Alejadas del bullicio, las noticias de conflictos, etc. Un lugar de retiro, descanso y meditación y que la generación presente puede disfrutar.

Interpretación: Monasterio de Santa Catalina

Nombre del cuadro: "Naranja In Blue"

Técnica: Needle Felting

Soporte: Tela

Dimensiones: 20cm x 20 cm

Descripción

Luego de visitar el Monasterio, la zona que mas ha tenido impacto en mi, es el jardín de los naranjos, por sus colores y por el disfrute de tener a los naranjos tan de cerca. Personalmente me fascinan la combinación complementaria entre el azul y el anaranjado, encontrar arcos y columnas en azul, haciendo contraste con las naranjas es hermoso. Mi pequeña obra está realizada en ese sentido en resaltar el contraste y a la vez la complementariedad, como todo es en la vida; sus altos, sus bajos; sus caídas y subidas. Otro detalle que quiero resaltar es el hecho de que las monjas de clausura bordaban hábilmente con mostacillas, mi labor como artista utiliza estos medios, el bordado en sus múltiples facetas y los materiales blandos como telas y vellones de lana de colores.

La naranja central de la obra está hecha con relleno de edredón, comúnmente conocido en nuestro medio como "wata" y forrada o tapizada con vellón de lana de oveja pigmentada; con la técnica del needle felting se puede lograr el "forrado"; los colores en la naranja son: verde neón, amarillo y anaranjado; representando con esta gradación de color los pasos de todo proyecto: el inicio, el desarrollo y la conclusión. El tallo y la hoja de la naranja están hecho con la tela denominada "paño lency" en color azul, cosida con hilo azul y la hoja bordada con mostacillas. La envolvente de la naranja es una celosía, utilizando la forma de la hoja del naranjo (forma básica) y usando el principio compositivo de Repetición se forma un Mandala que sostiene a la naranja, al proyecto.

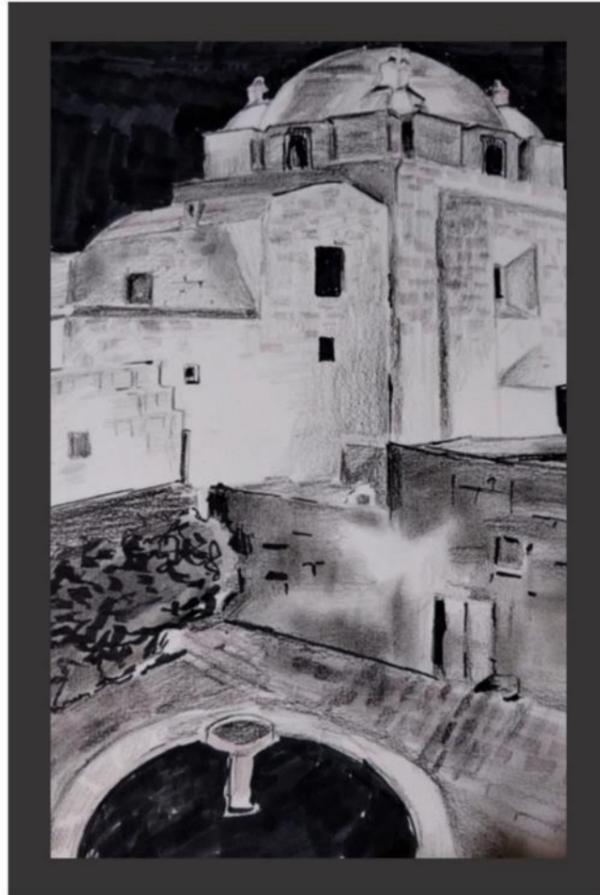
Figura 198

De la Experiencia a la Obra - V8



DE LA EXPERIENCIA A LA OBRA

Voluntarios E.B.A. Carlos Baca Flor.



REALIDAD
CREAR
MUNDO
PLASMAR
SENTIR
COMUNICAR
EXPRESAR
LENGUAJE
UNIVERSAL
IMAGINACIÓN
BELLEZA
TRANSMITIR
IDENTIDAD
TESTIMONIO
PASADO
EVOLUCIÓN
HISTÓRICO
CULTURA
ARTÍSTICO
SIGNIFICATIVO

MMWV

"Creo que el arte tiene distintos objetivos, por un lado, puede comunicar o expresar algo en un lenguaje universal a través de imágenes, pero también puede hacer cambiar la perspectiva de las personas para que puedan ver las cosas de una manera más "bella", creo que el arte hace que el mundo no sea tan "gris" y amarga, otro punto es que también es un apoyo psicológico, se ha probado que el arte tiene un impacto positivo en la salud mental, ayuda a generar autoestima y confianza."

MMWV



María Mercedes Verianov Vargas

Arequipa, Perú
Egresado Escuela de Bellas Artes
Carlos Baca Flor

MI IMAGEN DEL MUNDO

CATEGORÍA 1 MI MOTIVACIÓN

- ¿Qué es el ARTE para ti?

Personalmente creo que el arte es una manera de escapar de la realidad y crear un nuevo mundo en el que me sienta más libre y vea las cosas de una perspectiva más diferente, me gusta la idea de poder plasmar todo lo que sucede en mi cabeza en un lienzo o cartulina, a veces suelo crear personajes o historias en mi mente y las ilustro de manera que tal vez pueda darles vida, puedo decir que hasta cierto punto me hace sentir como un dios.

- ¿Cuál crees que es la misión del ARTE?

-Creo que el arte tiene distintos objetivos, por un lado, puede comunicar o expresar algo en un lenguaje universal a través de imágenes, pero también puede hacer cambiar la perspectiva de las personas para que puedan ver las cosas de una manera más "bella", creo que el arte hace que el mundo no sea tan "gris" y amarga, otro punto es que también es un apoyo psicológico, se ha probado que el arte tiene un impacto positivo en la salud mental, ayuda a generar autoestima y confianza.

CATEGORÍA 2 MI RELACIÓN CON EL ARTE, FORMA DE EXPRESIÓN

- ¿Buscas dar algún mensaje con tu obra artística? ¿Cuál?

-No sé si llamarlo como un mensaje exactamente, sino como una manera de cambiar o mejorar las visiones de las personas con el mundo, como mencione anteriormente, me gusta la idea de crear personajes e historias, y a veces suelen ser algo fantasiosas, entonces, no sólo busco dar algún mensaje con mis obras, sino busco darle algo de color y menos amargura a las personas, especialmente a aquellos que pueden sentirse perdidos o abandonados, que mis obras puedan transmitirles paz o más energía a sus vidas

CATEGORÍA 3 MI RELACIÓN COTIDIANA CON EL MUNDO

- ¿En la ciudad cuál es el espacio con el que te sientes más identificado o al que recurre para descansar y tomar un respiro?

-Me atraen los museos, honestamente me relajan bastante, y me alejan de mis problemas por un momento, creo que en los museos siempre tienen cosas nuevas por ver y descubrir, siempre atraen mi curiosidad y puedo quedarme viendo un cuadro o escultura por horas, también he visto que las estructuras arquitectónicas de los museos me llaman mucho la atención porque suelen tener acabados elegantes y finos.

CATEGORÍA 4 MI PERCEPCIÓN DEL ESPACIO

- ¿Qué entiendes por PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO?

-Creo que el patrimonio arquitectónico es una parte importante de la identidad cultural de una comunidad y es un testimonio del pasado y la evolución de una sociedad, y este incluye edificios, monumentos, estructuras, plazas y otros elementos urbanos que tienen un valor histórico, cultural o artístico significativo.

- ¿Qué valores crees que posee el PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO?

-Este depende del contexto en el que se encuentra, puede tener un valor histórico, cultural, estético u artístico, y social, y todos estos pueden estar interrelacionados, el patrimonio arquitectónico es un bien que aporta varios beneficios a la sociedad, y por lo tanto es importante preservarlo y protegerlo para las generaciones futuras.

- ¿Haz tenido alguna experiencia arquitectónica de carácter significativo?

-Por el momento creo que no.

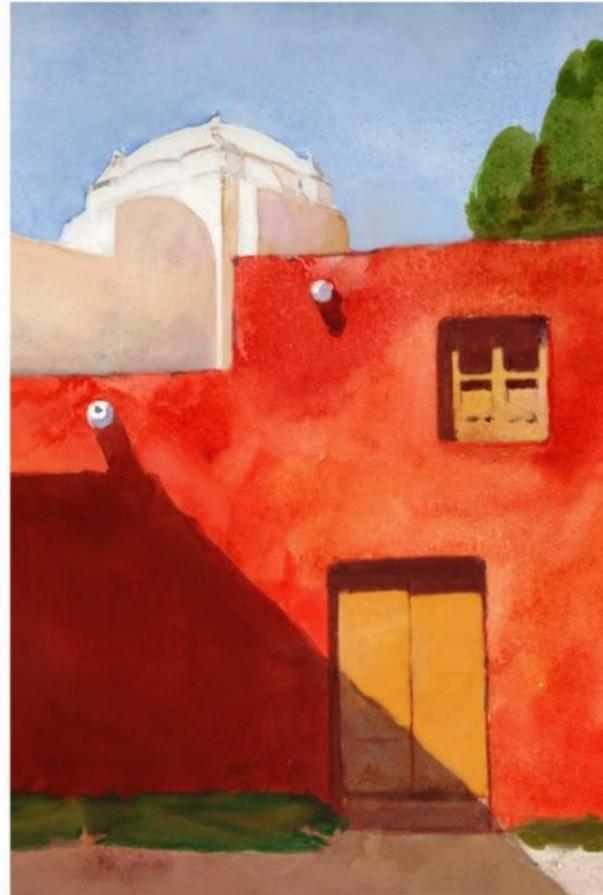
Figura 199

De la Experiencia a la Obra - V9



DE LA EXPERIENCIA A LA OBRA

Voluntarios E.B.A. Carlos Baca Flor.



LENGUAJE
PROCESO
CREATIVO
COMUNICAR
VISIÓN
IDEA
SENSIBILIZAR
HUMANIZAR
HISTORIA
PERSONAL
INTIMO
HISTÓRICO
CULTURA
ARTÍSTICA
ARQUEOLÓGICO
EXPERIENCIA
SIGNIFICATIVA

CLC

"El arte es el desarrollo de un lenguaje mediante un proceso creativo con el cual se puede comunicar una visión o una idea."

CLC



Cristal Luque Castro

Arequipa, Perú
Egresado Escuela de Artes
Universidad Nacional de San Agustín

Interpretación: Monasterio de Santa Catalina

Nombre del cuadro: "Rojo"

Técnica: Acuarela

Soporte: Cartulina

Dimensiones: 29 cm x 21 cm

Descripción

Obra realizada en vivo en el año 2022, esta obra nace de la observación y sensibilización del entorno como ejercicio para la plasticidad de la técnica de la acuarela, en esta obra se puede observar el contraste de saturación del color rojo en el espacio, esta vibración en contraste con los verdes y la claridad del cielo, evoca a diferentes reflexiones en torno a lo que me rodea en ese momento, la historia del lugar, y el significado en mi propia percepción de ese espacio, el juego de las sombras proyectadas y el golpe de luz hacen que en este lugar se perciba atisbos de un gran romanticismo cargado de recuerdos de experiencias vividas, no en ese lugar exactamente, pero sí en diferentes lugares en los que ese mismo contraste y golpe de luz ha estado presente.

Mi imagen del mundo

CATEGORÍA 1 MI MOTIVACIÓN

- ¿Qué es el ARTE para ti?

- Es el desarrollo de un lenguaje mediante un proceso creativo con el cual se puede comunicar una visión o una idea.

- ¿Cuál crees que es la misión del ARTE?

- Sensibilizar, conectar, humanizar.

CATEGORÍA 2 MI RELACIÓN CON EL ARTE, FORMA DE EXPRESIÓN

- ¿Buscas dar algún mensaje con tu obra artística? ¿Cuál?

- No busco dar un mensaje concreto, lo que me encanta del arte es que uno puede hablar de momentos que les son más relevantes que otros, cada pieza que realizo cuenta una historia, no porque esté concebida la obra para contar una historia concreta, sino porque cada obra está realizada en un momento distinto, trato de responder preguntas que son las que me permiten apropiarme de mi sujeto de pintura o dibujo y hacerla auténticamente personal e íntima.

CATEGORÍA 3 MI RELACIÓN COTIDIANA CON EL MUNDO

- ¿En la ciudad cuál es el espacio con el que te sientes más identificado o al que recurre para descansar y tomar un respiro?

- La villa San Rafael en Tiabaya, es una casona tradicional con vista a la ciudad y los tres volcanes desde su mirador, tiene amplias áreas verdes y espacios que son considerados patrimonio cultural.

CATEGORÍA 4 MI PERCEPCIÓN DEL ESPACIO

- ¿Qué entiendes por PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO?

- Edificaciones, monumentos, lugares que tienen un valor histórico, social o cultural.

- ¿Qué valores crees que posee el PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO?

- Histórico, sociocultural, artístico, arqueológico, científico, etc.

- ¿Haz tenido alguna experiencia arquitectónica de carácter significativo?

- En un viaje que realice a Buenos Aires visite el puente de la mujer en el centro de la ciudad, fue muy especial el ser partícipe de esa visita, creo que es la experiencia más significativa que tengo al interactuar en una edificación tan impresionante.

Figura 200

De la Experiencia a la Obra – Síntesis



DE LA EXPERIENCIA A LA OBRA

Voluntarios E.B.A. Carlos Baca Flor.

EXPERIENCIA POÉTICA

La puesta en evidencia del fenómeno poético a través de la inserción de la corporalidad en la experiencia del espacio arquitectónico es la puesta en evidencia de las relaciones formadas desde una sensibilidad consciente; la experiencia consciente de los fenómenos hace posible el cuestionamiento de los conceptos de la realidad como una extensión de las formulaciones teóricas, como un proceso de interiorización, como un entendimiento consciente que interpela al sujeto situándonos en un proceso que aúna la sensibilidad de lo percibido con las estructuras mentales de carácter racional y emocional, pudiendo volver a mencionar y entender al fenómeno poético como una realidad en sí misma de la cual se desprende una fenomenología de la relación, por consiguiente, más allá de las formulaciones lógicas, como una forma de asumir nuestro lugar en la construcción de una narrativa de nivel ontológico.

LA ARQUITECTURA COMO COMARCA
LACC
Entorno - Lugar

LA MEMORIA DEL ESPACIO
LME
Temporalidad - Espacialidad

LA NOBLEZA DEL MATERIAL
LNM
Materia - Forma

LA CORPORALIDAD DEL VACIO
LCDV
Masa - Vacío

ENTRE LA LUZ QUE REVELA Y LA SOMBRA QUE OCULTA
ELRSO
Luz - Sombra - Penumbra

HABITAR EL SILENCIO
HES
Sonido - Silencio

ENTRE LA INMENSIDAD Y EL REFUGIO TERREANAL
EIRT
Escala - Proporción

ENTRE UN MUNDO DE AFUERA Y UN MUNDO DE ANDENTRO
EMAMA
Exterior - Interior - Intermedio

LOS SECRETOS DE LAS COSAS
LSDC
Objetos - Detalles

POIESIS
Expresión creadora del ser, expresión a través del hacer creativo emocional y racional como un proceso de aprendizaje y comunicación, un comercio con la capacidad de interpretar el ser mediado por la experiencia en el habitar.

FOTOGRAFÍA
"No haces fotografía sólo con la cámara. La haces con todas las imágenes que has visto, con todos los libros que has leído, con toda la música que has escuchado, y con todo lo que la gente a la que has amado."
-Ansel Adams

POÉTICA
Manifestación de la realidad sublimada, un comercio activo y consciente, una participación cargada de significación que nos permite generar una visión del mundo tanto como su interpretación y puesta en obra a través de la acción poética, del poetizar.

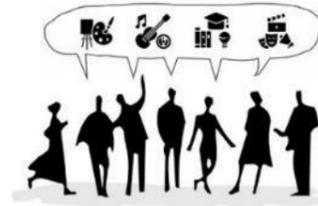
ESCULTURA
"La escultura es el arte del agujero y la masa."
-Auguste Rodin

POETIZAR
Manifestación del habitar poético, abrir mundo a través de la acción poética.

PINTURA/DIBUJO
"Las manos del pintor no sólo reproducen la apariencia visual del objeto, de la persona o del acontecimiento (observado, recordado o imaginado); la mano perfecciona la tarea imposible de recrear la esencia misma del objeto, su sentido vital en todas sus manifestaciones sensoriales y sensitivas."
-Juhani Pallasmaa

LA PERSONA

El hombre debe ser entendido como una unidad, ya que cuerpo y mente se corresponden de manera directa e indivisible en la formación de una realidad tanto interna como externa. En tanto se entienda al hombre a partir de su indivisibilidad, se puede concebir la idea que el hombre es el sujeto de los acontecimientos, como un yo ejecutivo.



ARQUITECTURA

La arquitectura pone en marcha el mundo histórico del hombre y queda preservado al resguardarse en la obra arquitectónica, generando así su trascendencia en el tiempo como un modo atemporal. De este modo, se podría decir que la arquitectura es el refugio de la vida.



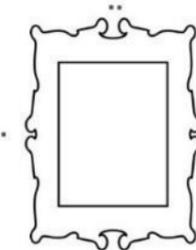
EL ARTE

La aprehensión del ser poético como la puesta en obra que apertura mundo a través del arte.



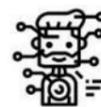
LOS MODOS DEL ARTE

- FUNDAR MUNDO
- RESGUARDAR MUNDO
- SER EN SI MISMO



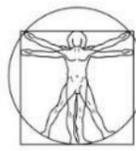
CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD

- CULTURA
- FORMACIÓN
- EXPERIENCIAS PREVIAS



LA EXPERIENCIA EN LA ARQUITECTURA

La arquitectura apertura el diálogo, posibilita la experiencia compartida e intersubjetiva para la manifestación del habitar poético como el lugar donde se construye y acontece la existencia humana. El entendimiento de los valores del espacio desde la experiencia nos proporciona una mirada integradora de la realidad espacial puesta en obra como un rasgo sustancial para una arquitectura que aspire a estructurar y comunicar nuestra relación con el mundo.



ACCIÓN CREADORA

La esencia del crear no puede pensarse solo a partir del oficio manual. El ser-creado se traduce en la apertura de la verdad a través de lo ente, es decir, que el ente obra debe ser traído con el rasgo fundamental en su creación, debe ser traído como un poetizar.



LA OBRA DE ARTE

La obra emplaza mundo, apertura de forma sintética holística la sensibilidad del ser histórico.

LA EXPERIENCIA

La experiencia se manifiesta como una acción relacional, un fenómeno de interacción recíproca entre el ser humano y el mundo; interiorizamos nuestras experiencias como imágenes vividas, situacionales y multi-sensoriales que se funden con nuestra experiencia corporal.



MEMORIA
La memoria es un fenómeno que se refiere a la capacidad de almacenar y recuperar información. En el contexto de la experiencia, la memoria juega un papel crucial en la formación de imágenes vividas y en la interacción con el mundo.

METÁFORA
La metáfora es una figura retórica que consiste en establecer una comparación entre dos cosas aparentemente no relacionadas. En el contexto de la experiencia, la metáfora ayuda a comprender y comunicar la complejidad de la realidad.

IMAGINACIÓN
La imaginación es la capacidad de formar imágenes mentales de cosas que no están presentes en el momento. En el contexto de la experiencia, la imaginación permite explorar posibilidades y crear nuevas perspectivas.

SIGNIFICACIÓN
La significación es el proceso de atribuir un significado a un objeto o fenómeno. En el contexto de la experiencia, la significación permite comprender y valorar la importancia de las cosas.

PERCEPCIÓN DE LA OBRA

La obra como fenómeno de comercio in sí mismo. La obra emplaza mundo, apertura de forma sintética holística la sensibilidad del ser histórico.



Nota. Elaboración Propia

4.3.2.1.3. EJERCICIO III: EXPLORACIONES ESPACIALES - POIESIS Y EXPERIENCIA

“Solo aquellas obras que se hallan en un dialogo vital y respetuoso son su pasado poseen la capacidad mental de sobrevivir al paso del tiempo y estimular a sus espectadores, oyentes, lectores y habitantes del futuro.”

- Juhani Pallasmaa

- Una arquitectura de la humildad

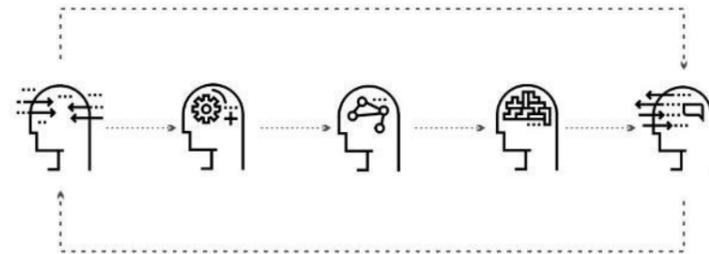
Figura 201

Actividades, Técnicas y Herramientas-Fase III-Ejercicio 03

FASE III ► VALORACIÓN Y SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA

EJERCICIO 03: EXPLORACIONES ESPACIALES, POIESIS-EXPERIENCIA-PATRIMONIO

Se formula un tercer ejercicio práctico en función de la experiencia en primera persona del complejo monacal de Santa Catalina de Sena y del conocimiento logrado a lo largo de esta investigación a modo de exploraciones espaciales como una reinterpretación, como un proceso exploratorio, creativo y formativo que desde una perspectiva contemporánea, con una espacialidad y materialidad contemporánea, nos permita evidenciar los valores sensibles y sensitivos ligados al modo espacial de la arquitectura patrimonial arequipeña; una interpretación, traducción y materialización de los elementos del sistema integral (esquemas arquitectónicos, esquemas mentales y patrones de acontecimiento).



Nota. Elaboración Propia.

MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SIENA

OBJETIVOS

- Tercer ejercicio práctico en función de la experiencia en primera persona del complejo monacal de Santa Catalina de Sena y del conocimiento logrado a lo largo de esta investigación a modo de exploraciones espaciales como una interpretación.
- Generar un proceso exploratorio, creativo y formativo desde una perspectiva contemporánea.
- Evidenciar los valores sensibles y sensitivos ligados al modo espacial de la arquitectura patrimonial arequipeña; una interpretación, traducción y materialización de los elementos del sistema integral.

HERRAMIENTAS

El uso de bocetos, diagramas, dibujos y fotografías dentro del trabajo de campo nos permiten mostrar la complejidad de los fenómenos de manera didáctica y sensible.



NOTAS



FOTOGRAFÍA



CROQUIS/DIBUJO



AUDIO-VISUAL

Figura 202

Exploraciones Espaciales EE-01



EXPLORACIONES ESPACIALES

Hacia una experiencia poética en la arquitectura



[
La luz hace de los objetos mas cotidianos, de la materialidad, un valor que pone en manifiesto lo inefable.
]



[
Entre las fronteras de la luz la realidad se hace sublime.
]

Nota. Elaboración Propia.

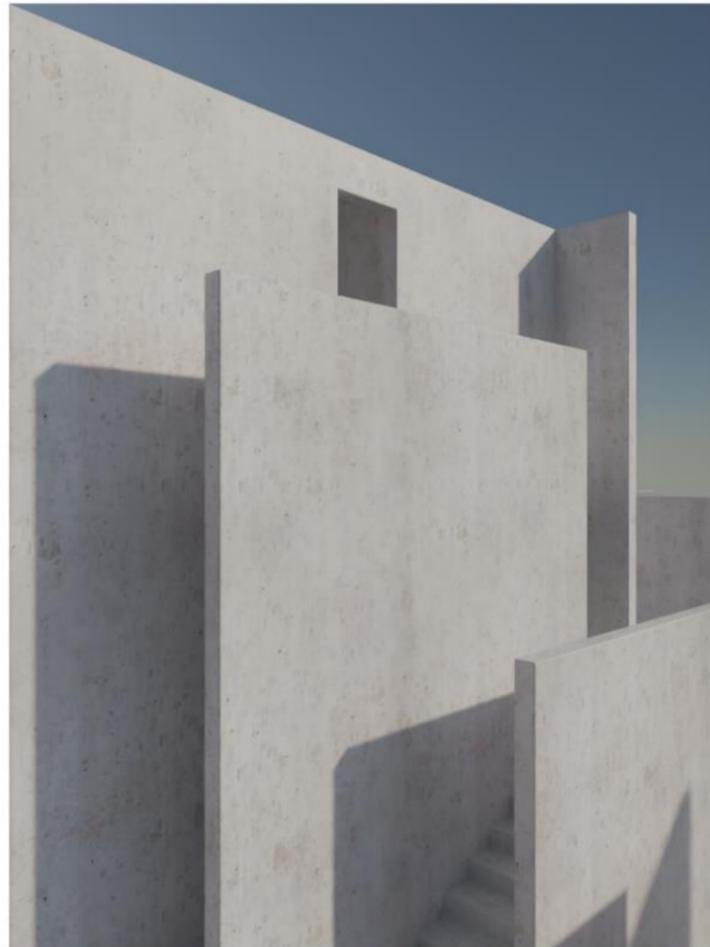
Figura 203

Exploraciones Espaciales EE-02

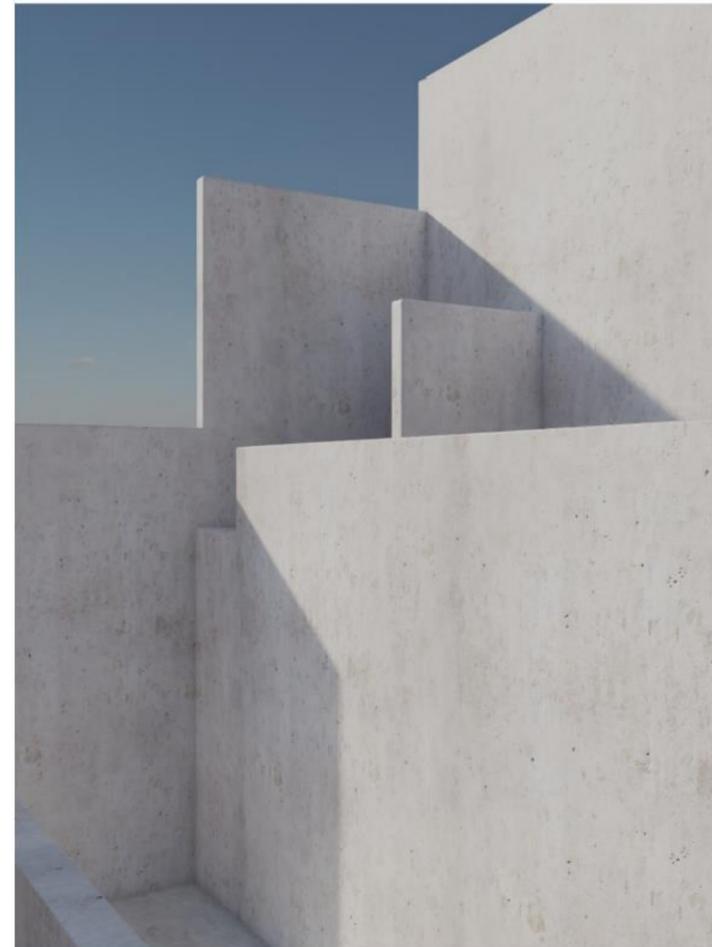


EXPLORACIONES ESPACIALES

Hacia una experiencia poética en la arquitectura



La imagen material y formal nos han de llevar a imágenes cargadas de memorias, han de despertar la imagen espacial.



Lo experimentado siempre es germen para hacer de la realidad una virtud.

Nota. Elaboración Propia.

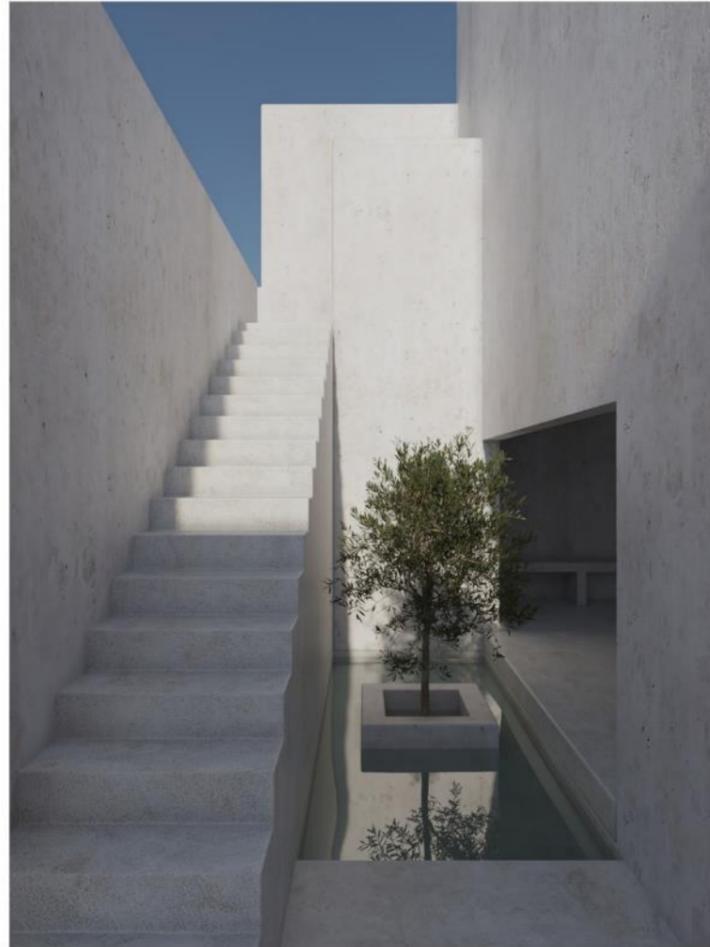
Figura 204

Exploraciones Espaciales EE-03

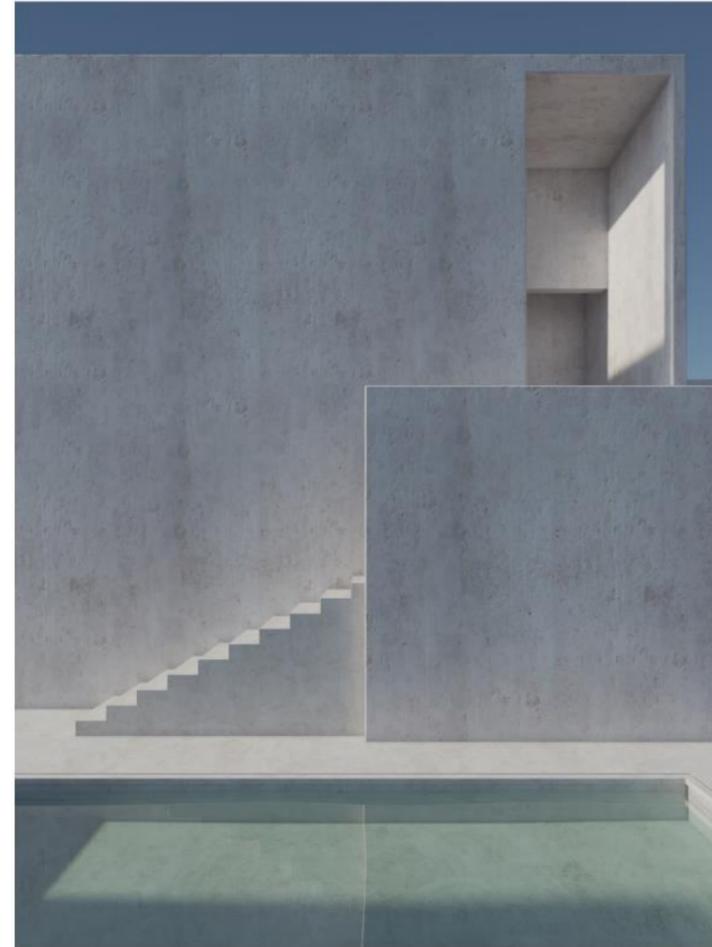


EXPLORACIONES ESPACIALES

Hacia una experiencia poética en la arquitectura



[*Un haz de luz no solo penetra la materia y la retina, sino también el espíritu.*]



[*La arquitectura, el espacio, ha de poder albergar la consciencia propia como la ensoñación.*]

Nota. Elaboración Propia.

Figura 205

Exploraciones Espaciales EE-04



EXPLORACIONES ESPACIALES

Hacia una experiencia poética en la arquitectura



La arquitectura expresa una intención , un sueño, un secreto que ha de ser experimentado y compartido.



La forma y la materia han de estimular no solo los sentidos, son la puerta para la experiencia sensible.

Nota. Elaboración Propia.

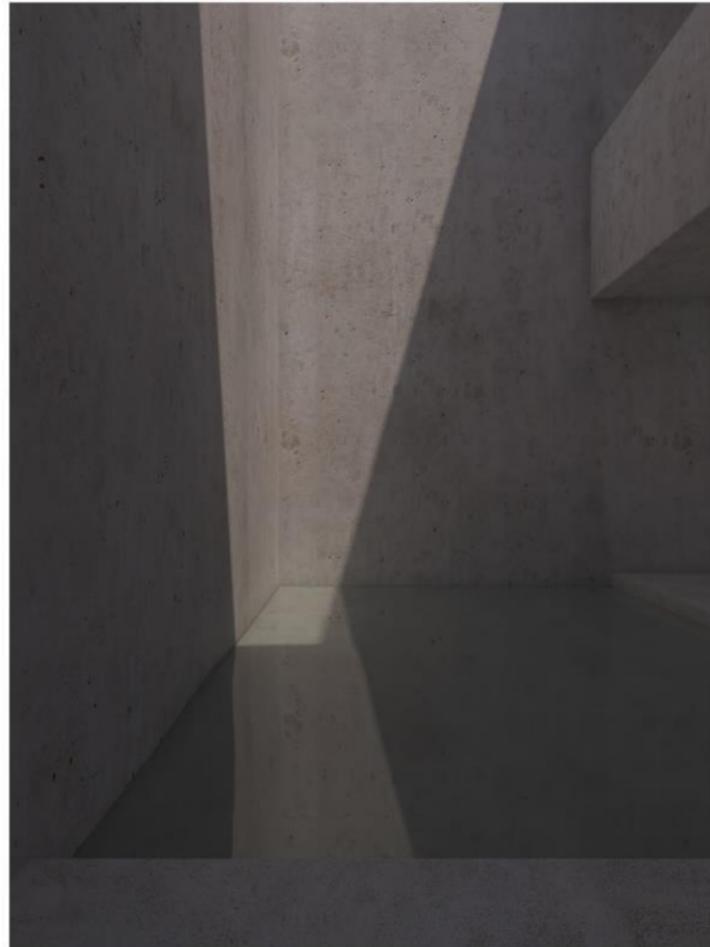
Figura 206

Exploraciones Espaciales EE-05

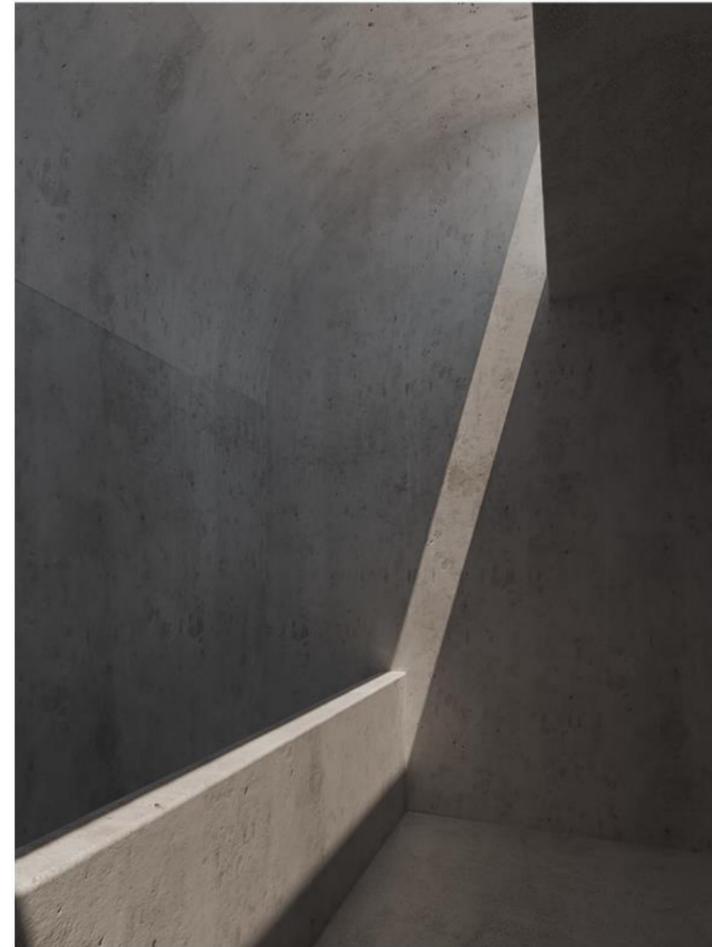


EXPLORACIONES ESPACIALES

Hacia una experiencia poética en la arquitectura



[
La arquitectura no solo le habla a los ojos, dialoga con todo el cuerpo como complejo experiencial.
]



[
La poética en la arquitectura nos permite acceder a una realidad inefable y fugaz que solo se puede experimentar.
]

Nota. Elaboración Propia.

Figura 207

Exploraciones Espaciales EE-06

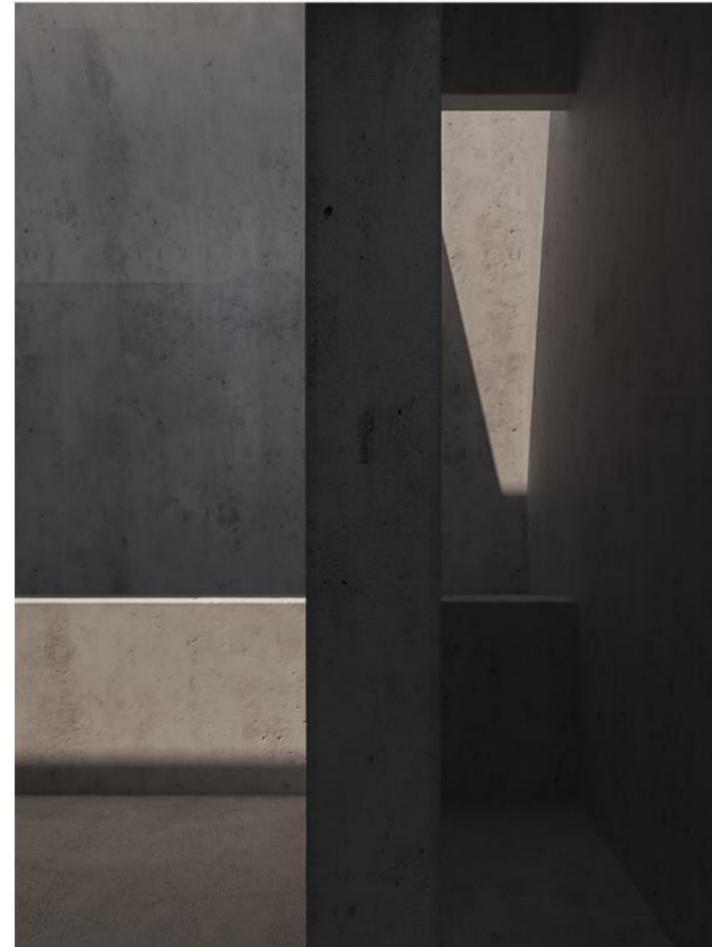


EXPLORACIONES ESPACIALES

Hacia una experiencia poética en la arquitectura



*Entre la luz y la sombra, el claro oscuro hace de la intimidad espacial
ensoñación espacial.*



Un haz de luz es un ente más que habita el espacio.

Nota. Elaboración Propia.

Figura 208

Exploraciones Espaciales EE-07

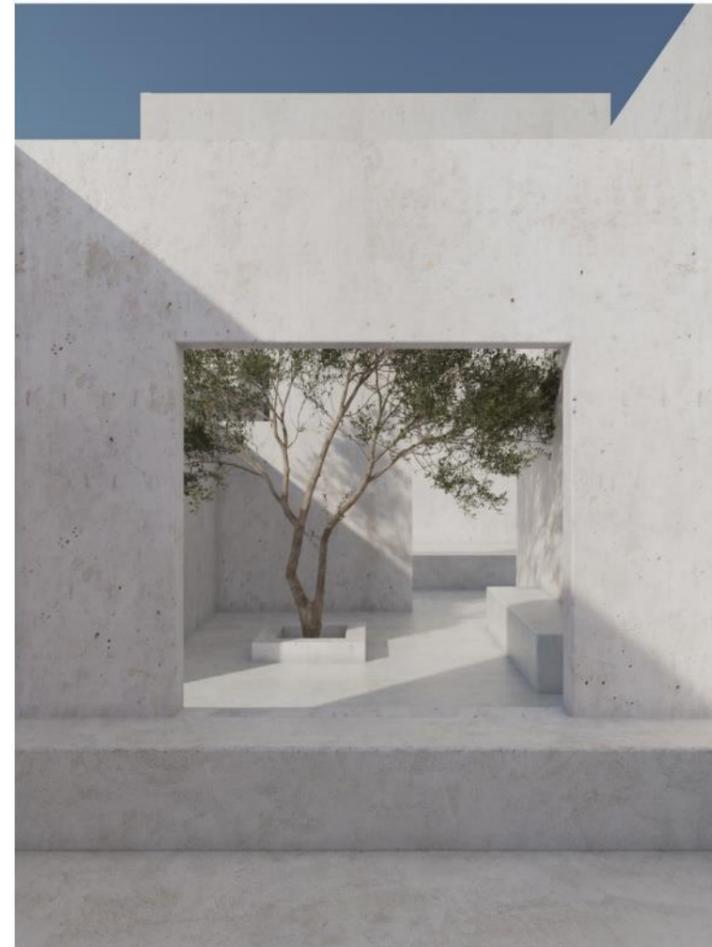


EXPLORACIONES ESPACIALES

Hacia una experiencia poética en la arquitectura



El rasgo poético de la arquitectura ha de ser imagen vivaz, experiencia vital, ha de ser vida poética.



La sinergia entre elementos vitales como la vegetación o elementos inertes como mobiliario fijo que emerge de la propia corporalidad de la obra arquitectónica permiten configurar espacios para la estancia y para la contemplación.

Nota. Elaboración Propia.

Figura 209

Exploraciones Espaciales EE-08



EXPLORACIONES ESPACIALES

Hacia una experiencia poética en la arquitectura



La presencia de la luz como la del agua aperturan el mundo de la obra y el mundo del hombre, aperturan las puertas del ser, dando paso a estados de calma, quietud y sosiego.

Nota. Elaboración Propia.



La arquitectura ha de dar vida a toda imagen formal y material, ha de humanizar lo inerte.

Figura 210

Exploraciones Espaciales EE-09

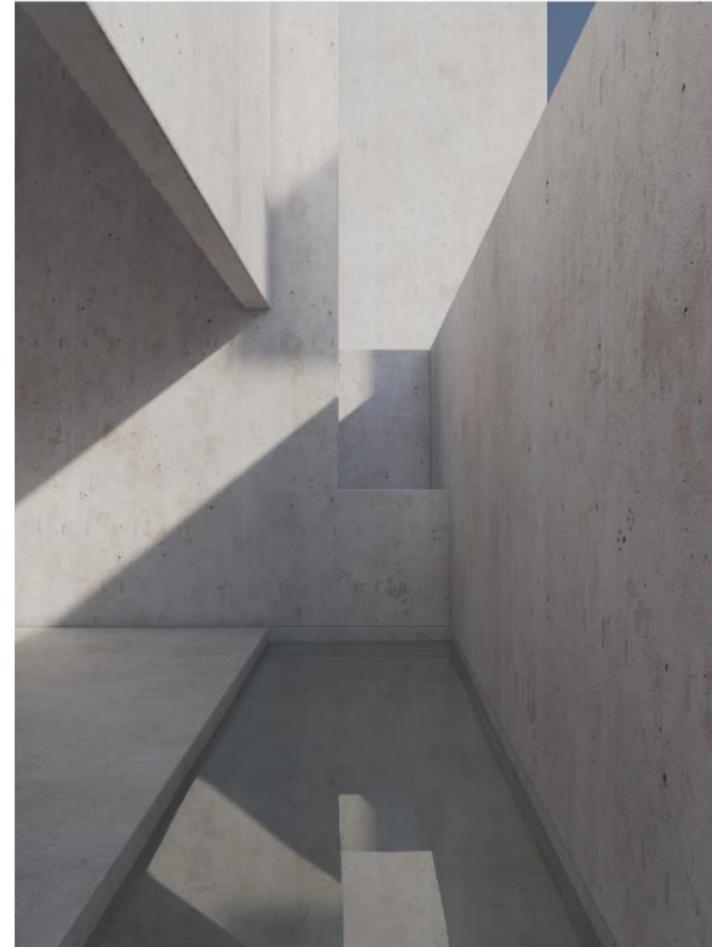


EXPLORACIONES ESPACIALES

Hacia una experiencia poética en la arquitectura



El carácter sensible-sensitivo de la obra arquitectónica reúne espacios tanto para las necesidades físicas humanas como para las existenciales, espacios para la ensoñación, para el goce, para el miedo; para la existencia.



La luz sobre la materia no solo es un fenómeno físico, es también un fenómeno poético.

Nota. Elaboración Propia.

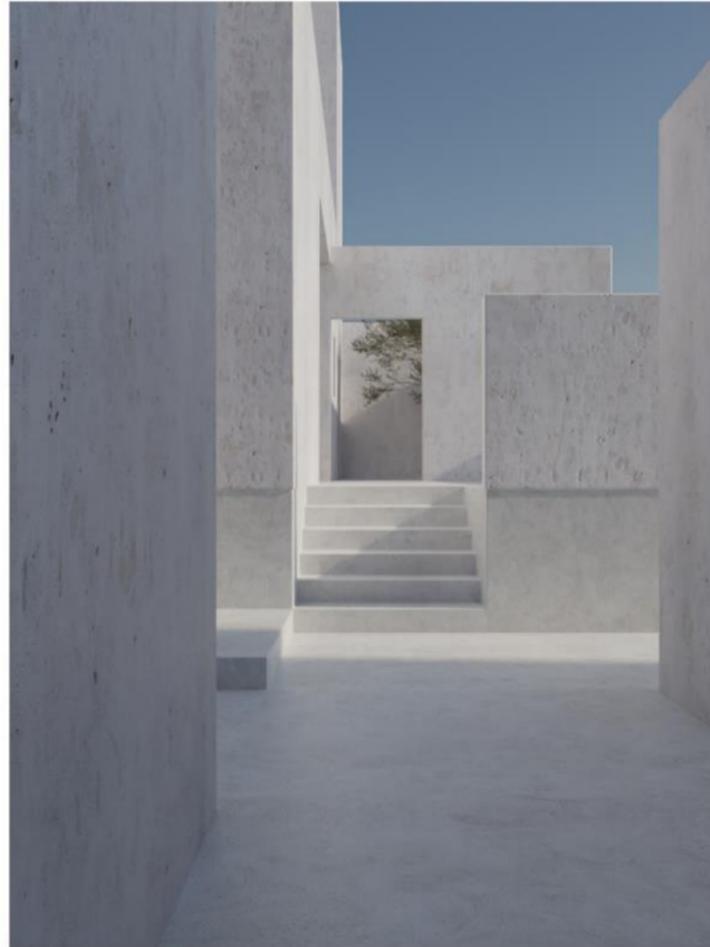
Figura 211

Exploraciones Espaciales EE-10



EXPLORACIONES ESPACIALES

Hacia una experiencia poética en la arquitectura



Entre la inmensidad de un elemento monumental y lo vasto de un muro bajo perimetral emergen espacios para el habitar, para el refugio y el resguardo, espacios para vincular lo divino y lo terrenal.



La tensión entre lo interior y lo exterior es una constante en la puesta en obra de la arquitectura, el encuentro directo entre ambos mundos hace posible la creación de espacios de transición, espacios intermedios como umbrales para la pausa que nos sitúan en plena carne del mundo.

Nota. Elaboración Propia.

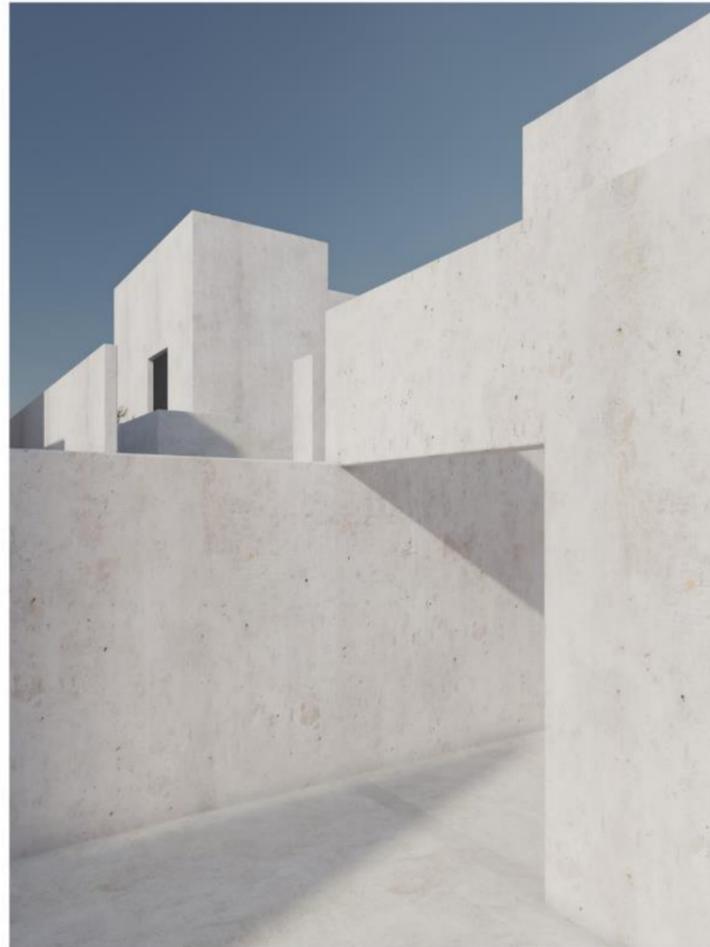
Figura 212

Exploraciones Espaciales EE-11

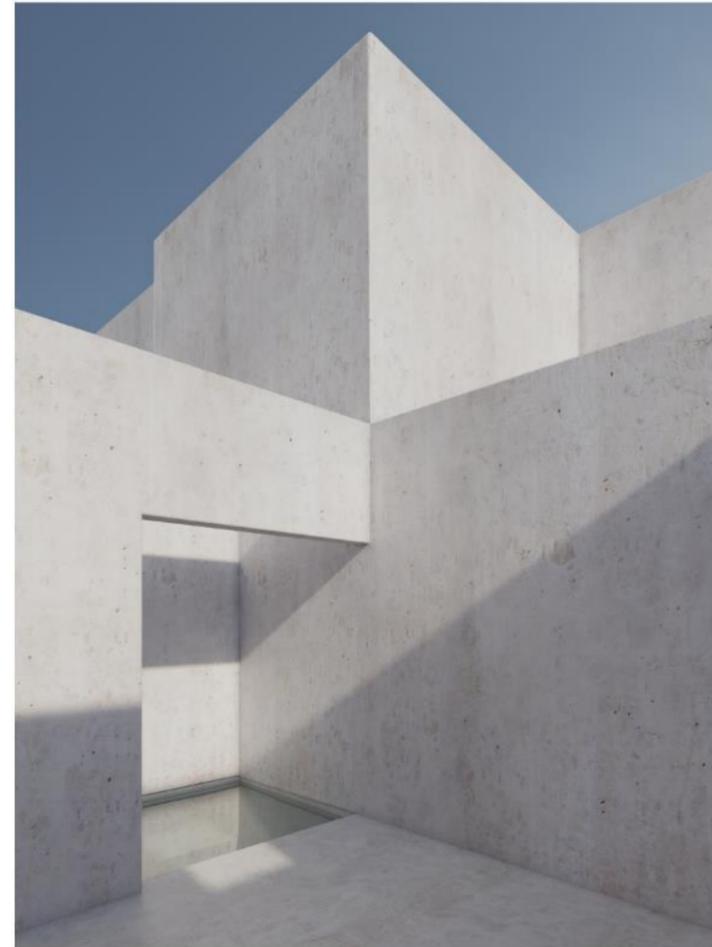


EXPLORACIONES ESPACIALES

Hacia una experiencia poética en la arquitectura



*El modo espacial de la obra arquitectónica no solo se remite a un lenguaje geométrico visual, el lenguaje de la obra se inscribe como una **puesta en obra** que despierta la imaginación, evoca la memoria, estimula los sentimientos y las sensaciones; una obra hablante que alberga los sueños, los recuerdos y los pensamientos.*



*Espacios para la cotidianidad, espacios para la vida, espacios para la calma, espacios para la introspección. La obra arquitectónica como una **obra viva** congrega espacios para la intimidad, espacios que interpelan la razón como la emoción, interpelan la existencia.*

Nota. Elaboración Propia.

Figura 213

Exploraciones Espaciales EE-12



EXPLORACIONES ESPACIALES

Hacia una experiencia poética en la arquitectura



Los vanos más que aberturas o perforaciones son elementos congregantes, elementos para la acción y el verbo, los vanos capturan un instante, capturan vivencias.



La luz rompe los esquemas geométricos del espacio para revelar una realidad sensible, la sombra irrumpe la visibilidad del instante para situarse en el imaginario y en la memoria que remueven los estratos más profundos de nuestro ser.

Nota. Elaboración Propia.

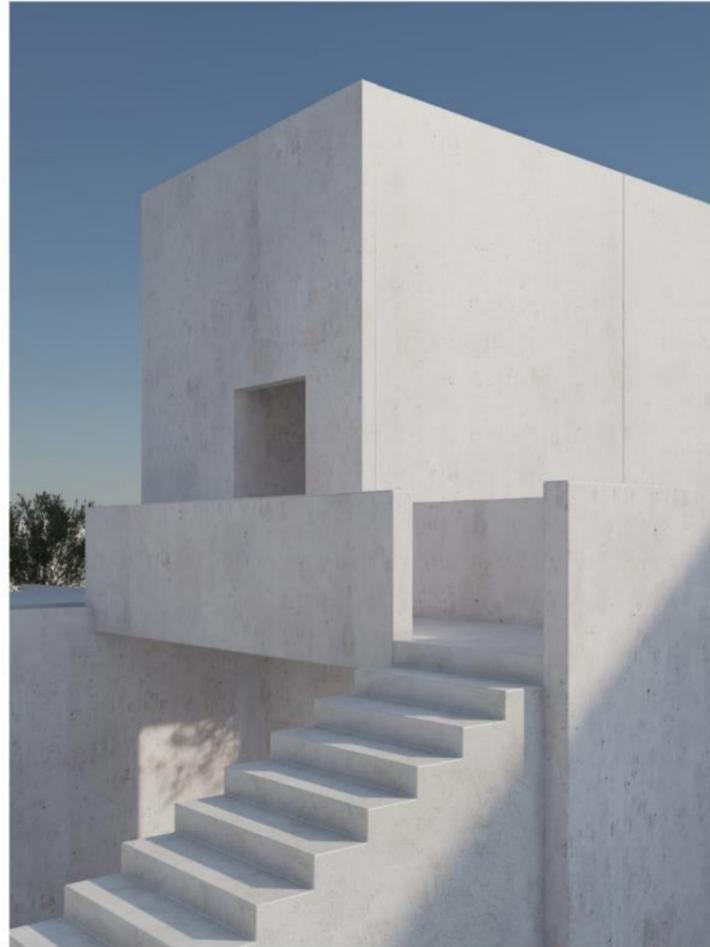
Figura 214

Exploraciones Espaciales EE-13

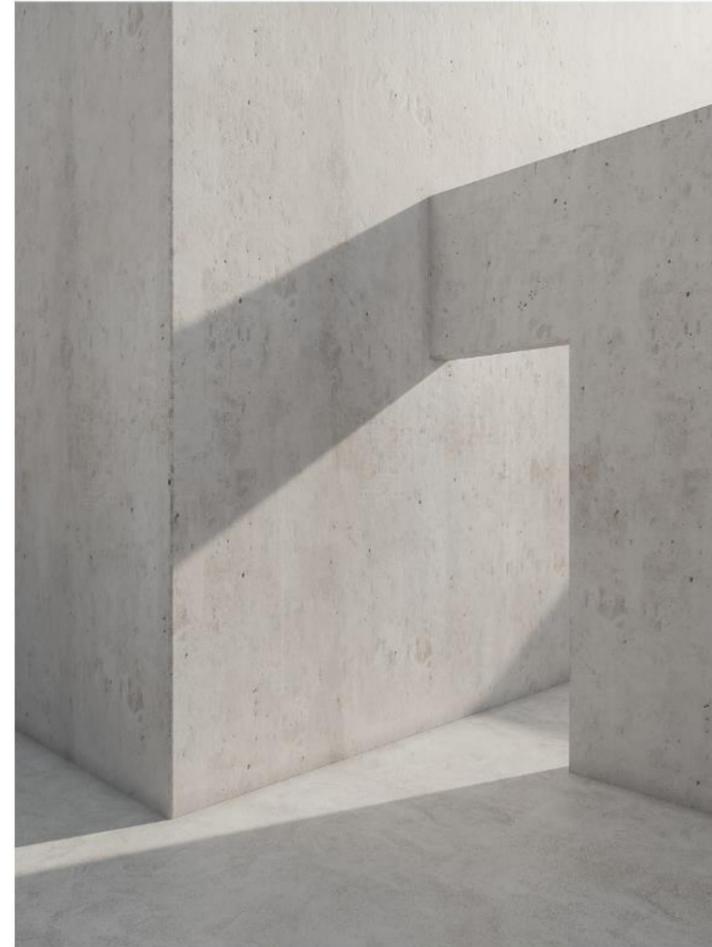


EXPLORACIONES ESPACIALES

Hacia una experiencia poética en la arquitectura



[Una relación armónica entre el conjunto y las partes es una posibilidad para la co-pertenencia, para dotar a la obra de una particularidad, de una calidad y cualidad propia.]



[El encuentro con la obra arquitectónica es un encuentro de la intimidad, un encuentro con la materia y con lo inefable.]

Nota. Elaboración Propia.

Figura 215

Exploraciones Espaciales EE-14

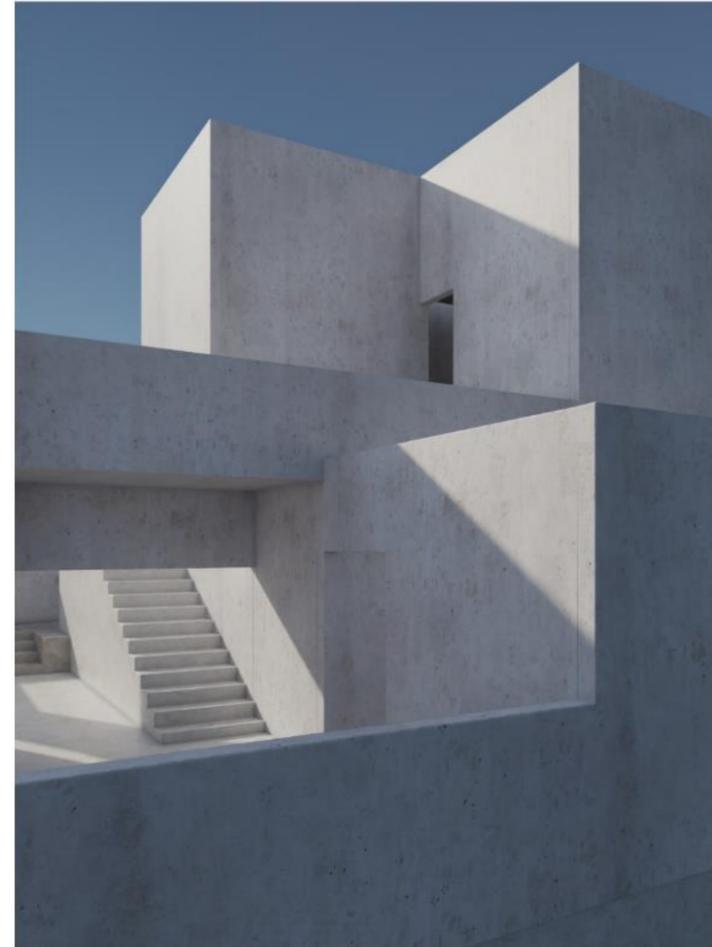


EXPLORACIONES ESPACIALES

Hacia una experiencia poética en la arquitectura



La interacción entre cada elemento espacial es una oportunidad para la correspondencia mutua entre la unidad y el todo, una oportunidad para la complejidad espacial.



Masa y vacío, ortogonalidad y verticalidad, relaciones dinámicas que trascienden lo tangible y lo visual para una composición armónica espacial, para la resonancia entre el ser y la obra.

Nota. Elaboración Propia.

4.4. CONCLUSIÓN CAPITULO IV:

La puesta en práctica de toda estrategia es una tarea que ha de realizarse para adentrarnos en la experiencia, para evidenciar el fenómeno en su complejidad en un determinado contexto espacio temporal. Incluir la participación en primera persona en la espacialidad nos permite situarnos en un escenario de proximidad íntima, una mirada de la realidad que a través de la poética congrega la intersubjetividad de la experiencia como un valor a través del carácter comunicativo, dialógico y transitivo de la arquitectura, como un conocimiento del mundo que estructura el habitar. **La puesta en práctica de dicha perspectiva nos sitúa y constituye una indagación valorativa en sí misma a través de la inserción de la corporalidad que comprende el empleo de distintas herramientas y ejercicios como un proceso de exploración**, dicho proceso no solo constituye una inmersión háptica, debe ser entendido como la colaboración entre lo que se siente y piensa como un proceso sinérgico que nos remite a involucrar el cuerpo como unidad ontológica al afrontar la experiencia de la obra arquitectónica en su actualidad.

La puesta en evidencia del fenómeno poético a través de la inserción de la corporalidad en la experiencia del espacio arquitectónico es la puesta en evidencia de las relaciones formadas desde una sensibilidad consciente; la experiencia consciente de los fenómenos hace posible el cuestionamiento de los conceptos de la realidad como una extensión de las formulaciones teóricas, como un proceso de interiorización, como un entendimiento consciente que interpela al sujeto situándonos en un proceso que aúna la sensibilidad de lo percibido con las estructuras mentales de carácter racional y emocional. De este modo se puede mencionar nuevamente y entender al fenómeno poético como una realidad en sí misma de la cual se desprende una fenomenología de la relación, por consiguiente, más allá de las formulaciones lógicas, **como una forma de asumir nuestro lugar en la construcción de una narrativa de nivel ontológico.**

El cuestionamiento conceptual tanto como la formulación de un como procedimental para la puesta en evidencia de los fenómenos a través de la experiencia constituye una mirada integral dentro del quehacer arquitectónico. Dicha mirada se traduce en una práctica que unifica las herramientas de representación a través de una perspectiva fenomenológica que posibilita hacer evidente el rasgo esencial de la arquitectura como expresión relacional y ontológica. Aunar experiencias, métodos,

prácticas y herramientas en una estrategia a través de la fenomenología nos permite evidenciar los sistemas y estructuras transitivas como un entendimiento de lo percitado, un conocimiento intersubjetivo capaz de traducirse en intensiones espaciales con la capacidad de evocar la experiencia poética.

La evidencia de las estructuras y sistemas se llevó a cabo en función de los escenarios fenoménicos como escala sintetizadora dentro de la estrategia integral propuesta previamente. A través de los escenarios fenoménicos como punto de partida, como estructura referencial y guía, se puede evidenciar: los elementos de relación, procesos sinérgicos y esquemas ontológicos en la fase de trabajo de campo con la intención de condensar las relaciones de intimidad en el espacio. Dicho esto, esta aplicación práctica comprende la comprobación y mejora de los alcances teóricos y formulaciones prácticas a través de los distintos recursos propuestos.

La puesta en práctica de dicha aplicación en un ámbito específico, en este caso el patrimonio arquitectónico, nos permite hacer evidente el valor del fenómeno poético en la arquitectura a través de la experiencia poética en la arquitectura patrimonial arequipeña y a su vez nos permite visibilizar el valor de la obra arquitectónica patrimonial arequipeña para la consideración de su corporeización en el quehacer arquitectónico; una valoración desde la experiencia: la arquitectura patrimonial arequipeña nos brinda el escenario para la reinterpretación de una manera de sentir, pensar y hacer arquitectura en función de un lenguaje compartido y viviente, un lenguaje propio que es coherente a una realidad concreta.

Con base en lo anterior, se puede mencionar que una aproximación a la obra arquitectónica desde la experiencia, desde una perspectiva fenomenológica, que conlleva una mirada atenta, sensible y consciente, nos ha permitido reconocer, identificar, entender y evidenciar las cualidades espaciales de la complejidad de la obra patrimonial arquitectónica arequipeña a partir de la experiencia poética en el caso específico del Monasterio de Santa Catalina de Sena, una experiencia como un encuentro corpóreo no solo con su carácter cuantitativo, también con sus elementos ligados a una dimensión significativa. Cabe precisar que una perspectiva fenomenológica del patrimonio arquitectónico arequipeño nos permite hacerle frente a una visión fragmentada de la misma que se rige en función de sus componentes materiales y formales.

De este modo, dicha perspectiva nos ha permitido reconocer lo siguiente:

- La obra patrimonial arquitectónica arequipeña se instaura como una obra poética por su cualidad atemporal, trascendental y significativa, por sus características sensibles y sensitivas que dotan a la experiencia de un carácter inefable que propicia un encuentro íntimo que interpela al ser.
- La arquitectura arequipeña representa el legado de una arquitectura particular significativa en la consolidación existencial, en el ser histórico del hombre.
- El acontecer poético puede verse manifiesto en la obra patrimonial arquitectónica arequipeña tanto en su puesta en obra representado por un lenguaje de patrones viviente y compartido, en su modo espacial como en su experiencia como aquella obra que estimula una manifestación existencial.
- La obra arquitectónica patrimonial arequipeña abordada desde la complejidad nos permite hacer visible su particularidad, su cualidad propia y a su vez la inserción de una perspectiva más amplia sobre el patrimonio haciendo posible su comprensión y entendimiento como conjunto y no como un elemento aislado para situarse en la memoria e imaginación humana.
- Las cualidades espaciales de la obra arquitectónica patrimonial arequipeña desde su masividad, materialidad, hasta sus esquemas estructurales compositivos condensan, liberan y evocan imágenes poéticas, imágenes arcaicas que estimulan la memoria y despiertan la imaginación, emociones y sensaciones siendo la base de la construcción del significado.
- Un encuentro corpóreo, un encuentro de naturaleza afectiva con la obra arquitectónica patrimonial arequipeña instaura una nueva valoración del patrimonio desde la experiencia, donde lo formal y lo visual se combinan, conjugan y congregan con la espacialidad y la vivencia de la obra a través de la materia como una naturaleza afectiva.

La intención de entender, revelar lo esencial de la obra arquitectónica patrimonial arequipeña y el valor que se encuentra tanto en su puesta en obra como en su experiencia apertura un camino, una nueva manera de entender y relacionarnos con el patrimonio, una visión más amplia, un *involucramiento holístico* que puede verse manifiesto en la experiencia poética en el Monasterio de Santa Catalina de Sena. Un acercamiento desde el ser en su actualidad con dicha obra patrimonial arequipeña no solo nos permite evidenciar el fenómeno poético, también nos permite hacer visible

las particularidades cualitativas que caracterizan a la obra basado en un estudio fenomenológico que hace posible el planteamiento y la comprobación de los alcances teóricos y prácticos desarrollados que sustentan el valor y la consideración del fenómeno poético en el quehacer arquitectónico. En ese sentido, se puede mencionar lo siguiente:

- **El lenguaje arquitectónico de la obra patrimonial como obra hablante:** El lenguaje arquitectónico de la arquitectura patrimonial arequipeña, su modo espacial, puede verse reflejado en el Monasterio de Santa Catalina de Sena como una obra *hablante*, una obra que pone en obra la verdad y funda mundos, una obra que propicia un encuentro significativo e íntimo que articula el mundo del hombre y el mundo de la obra, el mundo de la vida de claustro y la vocación religiosa, el mundo de la contemplación y la introspección. Así mismo dicho lenguaje puede verse representado por un lenguaje propio de patrones compartido y viviente que trascienden la función, aspectos geométricos y formales.
- **La verdad de la obra:** la puesta en obra de la verdad del Monasterio de Santa Catalina de Sena se ve manifiesta en su propio modo espacial al presentar una correspondencia y coherencia entre la complejidad de su conjunto como en cada uno de sus componentes y una cualidad atemporal significativa próxima al propósito fundamental de la arquitectura: *asegurar la continuidad de la vida y de la cultura* al situarse en el imaginario y la memoria colectiva arequipeña como un elemento cultural, de identidad y pertenencia.
- **La obra patrimonial arquitectónica arequipeña como fenómeno atemporal:** el Monasterio de Santa Catalina de Sena revela lo más propio de una obra arquitectónica significativa a través de un rasgo esencial que hace de un hecho construido una obra arquitectónica trascendente que permanece en la realidad tangible y en el imaginario y la memoria colectiva social como un elemento que posee una gran carga afectiva y emocional: su atemporalidad. La espacialidad de dicha obra resguarda la memoria en el tiempo; alberga los recuerdos, la imaginación y la ensoñación como una morada, un microcosmos que reúne lo nuevo y lo arcaico, como una entidad no solo funcional, sino también *espiritual*. Dicho rasgo emana de la calidad espacial y de las huellas depositadas en su materialidad, de este modo es preciso mencionar la relevancia de considerar la

dimensión espacio-temporal en la corporeización de la obra arquitectónica; se debiera tener en cuenta el envejecimiento, el deterioro, el paso del tiempo en el quehacer arquitectónico como factores determinantes de la composición espacial y estructura de la obra.

- **La resonancia, consonancia y pertenencia mutua entre los elementos arquitectónicos como un conjunto complejo:** la relación sinérgica existente entre la morfología, el sistema constructivo, estructural y ornamental con el espacio, el entorno, el hombre y los acontecimientos hace referencia a la complejidad de una obra arquitectónica que articula, concilia y congrega todos sus componentes tanto tangibles como intangibles; el Monasterio de Santa Catalina de Sena como una obra arquitectónica que constituye un todo, un conjunto complejo, un sistema complejo que evoca imágenes y narrativas que resuenan con lo afectivo y emotivo, imágenes como reverberaciones mentales capaces de *conmover los estratos más profundos de nuestro ser*.
- **La corporeización de la obra arquitectónica patrimonial arequipeña como respuesta y alternativa para un entendimiento holístico del hecho arquitectónico patrimonial y para el quehacer arquitectónico.**

CONCLUSIONES

Dar respuesta por la esencia de la arquitectura en función del fenómeno poético denota un cuestionamiento constante por sus estructuras internas y externas, un repensar la arquitectura desde la esencia habilita procesos deconstructivos, ontológicos y fenomenológicos, dichos procesos han aperturado un conocimiento y entendimiento intersubjetivo como parte de una teoría evolutiva que sienta las bases para la formación de una intencionalidad interpretativa y sensible a partir del modo poético del habitar como una alternativa en el quehacer arquitectónico a partir del poetizar.

La apuesta por esta perspectiva exige un desarrollo epistemológico tanto como un proceso pragmático como medios de comprobación, dicho objetivo es alcanzado al proponer la experiencia poética como una relación, como un fenómeno de comercio activo y alerta frente al mundo. De este modo el desarrollo ontológico como la pregunta por el ser poético en relación a la experiencia nos conduce a la formulación de una fenomenología de la experiencia en su actualidad en el espacio y desde el espacio arquitectónico, de este modo el ser poético se manifiesta como un fenómeno de relación entre el hombre como unidad ontológica (mente-cuerpo), lo acontecido (fenómenos) y el *lugar (espacio-tiempo)*.

Puede verse el carácter sinérgico y evolutivo en los procesos planteados (deconstructivos, ontológicos y fenomenológicos), dicho carácter relacional permite la generación de puentes conceptuales tanto como la superación de dicotomías dentro de los distintos ámbitos y materias de estudio abordados a lo largo de esta investigación, pero sobre todo ha aperturado la formación de un pensamiento crítico, reflexivo y corpóreo propiciando una visión –integral–transitiva–social–interna–arquitectónica–dialógica– de la arquitectura como una actividad comprometida con las personas.

Si bien las interrelaciones formuladas entre los distintos ámbitos de estudio nos han proporcionado un marco conceptual factible para una valoración de la arquitectura desde la poética, es preciso mencionar que si se pretende implementar dicha perspectiva dentro del quehacer arquitectónico, entendido como un pensar-sentir-hacer, como la puesta en obra del ser histórico a través del modo espacial del poetizar, se requiere tanto de un proceso participativo como de la formulación de distintas estrategias, modos procedimentales y herramientas viables y fiables de carácter sinérgico que posibiliten la interrelación de los fenómenos desde una *racionalidad poética*. En ese sentido, la formulación hacia una poética en la arquitectura en función de una fenomenología de la experiencia poética resulta ser la

estrategia adecuada, ya que una perspectiva de la experiencia arquitectónica a través de la fenomenología es el entendimiento del *ser-en-el-mundo*, en donde ser y mundo se congregan y se funden en una sola cosa. Por lo tanto, la perspectiva del espacio existencial, fenomenológico es no geométrica, no formal, no visual, no objetual sino multisensorial que abarca una serie de estímulos que evocan imágenes ligadas a relaciones de intimidad.

Dicha perspectiva nos ha permitido generar una estrategia integral abierta, es decir, con la capacidad de ser complementada constantemente, como punto de partida en la formación del quehacer arquitectónico de carácter integral, como un pensar, sentir y hacer. El fortalecimiento de una perspectiva que tome en cuenta la esencia de las cosas y la puesta en obra del habitar poético, traducida en un sistema integral como estrategia, no solo nos permite incluirla en el quehacer arquitectónico como una alternativa valorativa, sino también como una estrategia que apertura la participación constante que aúna la acción crítica y una intencionalidad basada en una nueva acción de sistematización que enfatiza las relaciones; una traducción de las reflexiones teóricas a una sistematización y estructuración en base a una esquematización creativa nos proporciona un entendimiento holístico y contextualizado en las distintas escalas y ámbitos de análisis como una clara comprobación de la importancia en los procesos y sistemas, como modos de puntos de comunicación intersubjetivos y sinérgicos.

El entendimiento de la arquitectura desde una *racionalidad sensible, corpórea* e interpretativa a partir del uso de la fenomenología de la experiencia poética nos ha permitido su aplicación en el ámbito patrimonial, puesto que toda obra arquitectónica en función de la esencia del poetizar hace patente el ser histórico del hombre. De este modo, podemos volver a mencionar que: **la experiencia poética de la obra arquitectónica patrimonial constituye un valor en sí mismo, a través de su experiencia se genera una imagen poética, una imagen empática en función de sus valores y la interacción de estos, posibilitando la formación de una sensibilidad del espacio arquitectónico basado en la inclusión de la intimidad en y desde el espacio. Es preciso entender al patrimonio arquitectónico como un cuerpo y contenido en constante evolución que no solo es una cosa sujeta a análisis, el patrimonio arquitectónico suscita algo más que una fecha, datos y juicios valorativos, el patrimonio es historia hecho de vivencias como una clara manifestación del habitar cotidiano que expresa la complejidad de la vida que trasciende la cosa misma.**

Expuesto lo anterior, una fenomenología de la experiencia poética en la arquitectura patrimonial se inscribe en el quehacer arquitectónico como una alternativa y como un modo para una valoración de la arquitectura desde la experiencia que conlleva una mirada atenta y sensible. En ese sentido, la valoración del monasterio de Santa Catalina de Sena a través de la experiencia poética, como objeto de estudio específico, se inscribe en la presente investigación como una propuesta de entendimiento y visibilización de todas las estructuras poéticas que posee el patrimonio arquitectónico arequipeño y que normalmente nadie advierte. Dicha propuesta nos ha permitido: visibilizar las particularidades cualitativas y cuantitativas, tangibles e intangibles, sensibles y sensitivas que hacen de una obra construida una obra arquitectónica significativa, nos ha permitido hacer evidente el valor de la obra patrimonial arquitectónica arequipeña y su incidencia en la existencia humana, en la construcción de la imagen del mundo, a partir de la determinación del origen de su propio modo espacial (distribución y composición espacial), traducido en un lenguaje vivo y compartido como un fenómeno dialógico que se encuentra relacionado a estructuras y sistemas materiales e inmateriales, tangibles e intangibles como una intención formativa, como proceso vivo, como el resultado de comprender las condiciones internas y externas. En ese sentido, cabe precisar que más que determinar las causalidades cuantitativas, una perspectiva fenomenológica nos muestra la naturaleza interna como una realidad contextualizada tanto como sus posibilidades intrínsecas, ofreciéndonos un conocimiento, un entendimiento de la realidad que emana de una lógica interna. **De este modo, la experiencia en el Monasterio de Santa Catalina de Sena, no solo nos lleva a una causalidad analítica como fin ulterior, sino que nos introduce en la complejidad de la vida, de la experiencia y la complejidad de las actividades humanas. En ese sentido, se puede extraer y formar una intencionalidad para comprender e implementar un modo de hacer arquitectura a través de las relaciones locales, circunstanciales, compartidas e intersubjetivas en función de la experiencia poética.**

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alexander, C. (1981). *El modo intemporal de construir*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Almonacid Diaz, C. (2019). *Emociones y sentimientos en la racionalidad práctica. Hacia una ciudadanía experiencial*. Valencia.
- Álvarez Falcón, L. (2021). *Fenomenología espacio y geografía*. abril 19. Retrieved from <https://www.luisalvarezfalcon.com/fenomenologia-espacio-y-geografia/>
- Amann, B. (2015). *La critica poetica como instrumento del proyecto arquitectonico*. Buenos Aires: Diseño Editorial.
- Aparicio Guisado, J. M. (2008). *Construir con la razon y los sentidos*. Buenos Aires: Nobuko.
- Aspilcueta, J., Ballón, G., Ramos, A., Quequezana, C., Ríos, G., Urday, O., . . . del Carpio, V. (2015). I Congreso Patrimonio en riesgo. Ponencias y conclusiones. Arequipa: La Ciudad Producciones.
- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de cultura económico.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Distrito Federal: Itaca.
- Bernardele, O. A. (2009). *Del posmodernismo a la deconstrucción*. Buenos Aires: Nobuko.
- Blasco, J. (1992). El estadio del espejo: introducción a la teoría del yo en Lacan. *Balmes*.
- Calvino, I. (1972). *Las ciudades invisibles*. Crisalida Crasis Ediciones.

- Camino, J. (2022). ¿Qué es la Ontología?: consideraciones histórico-críticas. *Revista Latinoamericana de Filosofía*, 48(2), 175-200.
- Choay, F. (2007). *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- De la Peña Gomez, M. (2018). *Manual básico de Historia del Arte*. España: Universidad de Extremadura.
- De Matteis, F., Bille, M., Griffero, T., & Jelic, A. (2019). Phenomenographies: describing the plurality of atmospheric worlds. *Ambiances. Environnement sensible architecture et espace urbain*(5).
- De Peretti, C. (1989). *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*. España: Anthropos Editorial.
- De Unamuno, M. (2006). *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alba Libros.
- Derrida, J. (1986). *De la Gramatología*. Mexico: Sigll XXI Editores.
- Derrida, J. (1989). *La decostrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. España: Paidós Ibérica.
- Derrida, J. (1994). *Margenes de la filosofía*. España: Ediciones Catedra.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Donohoe, Joseph. (2017). *Lugar y Fenomenología*. Rowman & Littlefield.
- Eco, U. (1970). *La definición de arte*. Barcelona: Ediciones Martinez Roca.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. España: Lumen.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

- Einstein, A. (1985). *Sobre la teoría de la relatividad y otras aportaciones científicas*. Madrid: Sarpe.
- Escudero, J. A. (2009). *El lenguaje de Heidegger. Diccionario filosófico 1912-1927*. Barcelona: Herder editorial.
- Facultad de Arquitectura UNAM. (2016, Agosto 17). Miércoles FA - Lo justo y lo bello en arquitectura (video). México. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=NhFjHFmavRQ>
- Fuster, D. (2019). Investigación cualitativa: Método fenomenológico hermenéutico. *Propósitos y Representaciones*, 7(1), 201--229.
- Giedion, S. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté.
- González Cambeiro, S., & Querol, M. Á. (2014). *El patrimonio inmaterial*. Madrid: CATARATA.
- Gorgone, Salvatore. (2018). Per una nuova fenomenologia della natura. La filosofia delle atmosfere di Gernot Böhme. *Bollettino Filosofico*, 33, 226--238. <https://doi.org/https://doi.org/10.6093/1593-7178/5920>
- Guérin, M. A. (1999). Los cambios en las dimensiones semánticas de habitar.
- Guisado, J. M. (2008). *Construir con la razón y los sentidos*. Buenos Aires: Nobuko.
- Gutiérrez, P. J. (2015). *Depues de Einstein: una arquitectura para una teoría*. Buenos Aires: Diseño Editorial.
- Haur, B. (2010). *Introducción a la Fenomenología de la Percepción de Maurice Merleau-Ponty*. Fondo Editorial de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya.
- Heidegger, M. (1990). *De camino al habla*. España: Serbal-Guitard.

- Heidegger, M. (1994). *Martin Hedegger, Conferencias y articulos*. Barcelona: Ediciones Serbal.
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder Editorial.
- Heidegger, M. (2015). *Construir Habitar Pensar*. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones.
- Heidegger, M. (2016). *El origen de la obra de arte*. Madrid: La oficina de Arte y Ediciones.
- Heidegger, M. (2016). *Ser y Tiempo*. Madrid: Editorial Trotta.
- Hölderlin, F. (1995). *Hölderlin Poesía Completa*. Barcelona: Ediciones 29.
- Holl, S. (2018). *Cuestiones de percepción, fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hugo, V. (2012). *Nuestra Señora de París*. Madrid: Alianza Editorial.
- Husserl, Edmund. (1982). *La Idea de la Fenomenología. Cinco Lecciones*. Fondo de Cultura Económica.
- Jencks, C. (2004). *El nuevo paradigma en la arquitectura contemporánea*. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción.
- Kahn, L. (2003). *Louis I. Kahn. Escritos, Conferencias y Entrevistas*. Madrid: El Croquis Editorial.
- LeDoux, J. (1999). *El cerebro emocional*. Barcelona: Ariel-Planeta.
- Leguizamón Sarmiento, J. (2016). *La atmósfera arquitectónica como experiencia de significado profundo*. Bogotá.

- Martínez, G. A. (2020). Arquitectura como imagen del mundo: Obstáculos posibilidades perspectivas. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 10(2), Article 2.
- Max-Neef, M., Elizalde, A., & Hopenhayn, M. (2010). *Desarrollo a escala humana*. Madrid: Ed. Biblioteca CF+S.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. España: Planeta de Agostini.
- Millán, P. M. (2015). *Más allá de la imagen. La arquitectura del artesano*. Buenos Aires: Diseño Editorial.
- Montaner, J. M. (1999). *Crítica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Montaner, J. M. (2015). *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mujica, H. (2003). *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*. Madrid: Trotta.
- Norberg-Schulz, C. (1980). *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume.
- Norberg-Schulz, C. (2008). *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ortega y Gasset, J. (1963). *Obras Completas Tomo II 1916-1934*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1966). *El tema de nuestro tiempo (1923), Jose Ortega y Gasset Obras completas, tomo III sexta edicion*. Madrid: Revista de Occidente .
- Ortega y Gasset, J. (1966). *Obras Completas, Tomo III*. Madrid: Ediciones Castilla.
- Ortega y Gasset, J. (1984). *Historia como sistema y otros ensayos filosoficos*. Madrid: SARPE.

- Ortega y Gasset, J. (2001). *Misión de la Universidad*. Buenos Aires.
- Pallasmaa, J. (2010). *Una arquitectura de la humildad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2012). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2013). *La imagen corpórea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Paz, O. (2006). *El arco y la lira*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Gómez, A. (1985). *Arquitectura y la Crisis de la Ciencia Moderna*. MIT Press.
- Peter, Z. (2004). *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Platon. (1985). *El Banquete/Fedro*. Madrid: SARPE.
- Rasmussen, S. E. (2004). *La experiencia de la arquitectura*. Barcelona.
- Relph, Edward. (2020). *Un Sentido Pragmático del Lugar*. Retrieved from https://www.academia.edu/35463917/A_Pragmatic_Sense_of_Place
- Restrepo, E. (2016). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Bogotá: Envión editores.
- Ricouer, P. (1980). *La metfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Riegl, A. (2017). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Machado Libros.
- Ríos Vizcarra, G. (2010). *Manual para la valoración y conservación del patrimonio arquitectónico de Arequipa. Orientaciones básicas para el mantenimiento de la arquitectura doméstica*. Arequipa : Gráficas Unidas.

- Ríos Vizcarra, G. (2015). *Arequipa como paradigma. Introspecciones americanas de inicios del siglo XX en busca de una arquitectura propia*. Arequipa: Universidad Católica de Santa María.
- Ríos Vizcarra, G. J. (2013). *El orden criptico de las formaciones urbano-arquitectónicas de crecimiento lento. Una aproximación al monasterio de Santa Catalina de Sena de Arequipa desde la complejidad*. Sevilla.
- Ríos, Á. M., Escobar, J. M., & Escobar, J. A. (2015). Por una revaloración de la filosofía de la técnica. Un argumento a favor del rol cultural de la técnica. *Revista iberoamericana de ciencia, tecnología y sociedad*.
- Ruiz Barbarin, A. (2012). *Pretextos para hablar de Arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko.
- Saldarriaga, A. (2002). *La arquitectura como experiencia*. Bogotá: Villegas Editores.
- Saravia Madrigal, M. (2004). El significado de habitar, citado de "La reivindicación de la casa (Illich, 1985). *Boletín CF+S*.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Seamon, D. (2000). *A Way of Seeing People and Place: Phenomenology in Environment-Behavior Research*.
- Sharr, A. (2015). *La cabaña de Heidegger*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Suzan, I. V. (2014). *La revaloración del patrimonio arquitectónico*. México: Fondo de cultura económica.
- Tanizaki, J. (2015). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- UNESCO. (2004). *¿Credibilidad o veracidad? La autenticidad: un valor de los bienes culturales*. Lima.

UNESCO. (2018). *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París: Patrimonio Cultural Inmaterial.

Yépez, W., López, M., Miranda, A., Quequezana, C., Quequezana, E., Cardona, A., . . .

Alemán, Y. (2015). *Arequipa Patrimonio Cultural de la Humanidad. Reflexiones a los quince años de su declaratoria*. Perú: Ministerio de Cultura.

Zuñiga Alfaro, A. E. (2018). *Origen y evolución de la arquitectura civil doméstica en Arequipa Colonial*. Arequipa, Perú.