

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

PROYECTO e HISTORIA

DIALOGÍAS ENCONTRADAS

UPC
Universitat Politècnica de Catalunya



ETSAB
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona



CONACYT
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (México)



Doctorando: Carlos Alberto Tostado Martínez. Arquitecto
Director: Josep Muntañola Thornberg. Dr. en Arquitectura
Codirectora: Magda Saura Carulla. Dra. en Arquitectura e Historia del Arte

Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Aproximaciones a la Arquitectura desde el Medio Ambiente Histórico y Social
Tesis presentada para la obtención del título de Doctor
Barcelona, noviembre de 2015

PROYECTO e HISTORIA
DIALOGÍAS ENCONTRADAS

AGRADECIMIENTOS

Como afirma el filósofo ruso Mijaíl Bajtín: "un no puede determinar su propia postura sin correlacionarla con las de otros. [De ahí que] el papel de los *otros*, como ya sabemos, es sumamente importante".¹ Por ello comienzo esta tesis reconociendo públicamente mi profundo agradecimiento a tantas y tantas personas que han hecho posible este trabajo.

Agradezco, en primer lugar, a mi director Josep Muntañola Thornberg, por haberme abierto la mirada hacia un amplísimo horizonte, por su profunda visión de la arquitectura y su sabio acompañamiento a lo largo de este camino; así como a mi codirectora Magda Saura Carulla, por todo su apoyo.

A mi familia, por su amor y paciencia sin límites.

A mis amigos del doctorado, por enriquecer mi visión de la arquitectura.

A mis amigos del piso de Barcelona, por su estímulo, palabras y obras que han marcado mi vida.

A mis amigos de Circuito de Arquitectura, por todo lo compartido durante tantos años.

A Luigi Snozzi, José Antonio Ramos, Álvaro Siza y Benedetta Tagliabue, por brindarme la oportunidad de dialogar con ellos y por su cordial acogida.

Agradezco también al Concejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), institución mexicana que tuvo a bien otorgarme la beca sin la cual esta tesis hubiera sido imposible.

1 BAJTÍN, MIJAÍL, *Estética de la creación verbal* 8ª ed., México, Siglo XXI, 1982, pp. 281 y 285.

Si el Señor no construye la casa,
en vano se cansan los albañiles;
si el Señor no guarda la ciudad,
en vano vigilan los centinelas.

Libro de los Salmos 126

ÍNDICE

11	INTRODUCCIÓN	
13	ⓐ. Presentación	109
14	ⓑ. Premisas	113
16	ⓒ. Vinculación	115
17	ⓓ. Consideraciones metodológicas	119
21	I. APROXIMACIONES AL LUGAR	
23	1. EL LUGAR EN EL ORIGEN	
31	1. «Ser es habitar»	125
37	①. Eludiendo la nada	129
43	2. De la cosmogénesis a la topogénesis	135
45	①. Por vía del λόγος	143
53	②. Por vía del μῦθος	149
59	3. Fundamentos del lugar	151
61	①. Entre Caos y Cosmos	153
62	ⓐ. El Χάος como lugar primigenio o protolugar	155
64	ⓑ. Separación y cosmogénesis	161
67	ⓒ. La «diferenciación» como origen del lugar	163
72	ⓓ. El paradigma arquitectónico	
77	②. Entre lo sensible y lo inteligible	
79	ⓐ. El κόσμος como arquetipo de la πόλις	
82	ⓑ. Χώρα, lugar de unión y de separación	
85	ⓒ. La «inscripción» como fundamento del lugar	
87	③. Entre contenedor y contenido	
87	ⓐ. El «límite» como condición para el lugar	
91	2. LA ARQUITECTURA COMO LUGAR	
93	1. La puesta en obra de la arquitectura	
93	①. La belleza del límite	
94	ⓐ. Construir es liberar espacio	
97	②. El lugar, entre naturaleza y artificio	
98	ⓐ. <i>It's hard to be near when you're far</i>	
103	③. Meditación sobre la plaza	
105	④. Meditación sobre la forma	
107	⑤. Arquitectura y monumento	
107	ⓐ. De lo intemporal en la arquitectura	
	ⓑ. De la monumentalidad en arquitectura	
	ⓒ. La anónima continuidad que da origen al monumento	
	2. A la medida del hombre	
	①. La justa medida	
	②. La armonía de lo discordante	
	③. La puesta en orden de la geometría	
	④. La arquitectura como manifestación	
	⑤. Esplendor de mínimos	
	⑥. Acerca de la verdadera medida	
	3. HACIA UN LUGAR HUMANO	
	1. Poéticamente habita el hombre	
	2. Proyecto e historia: dinamismo en el lugar	
	①. Χώρα: la esencia del lugar	
	②. El lugar, entre memoria y olvido	
	③. Conclusiones hacia un lugar humano como cruce entre proyecto e historia	
165	II. EL LUGAR, ENTRE PROYECTO E HISTORIA	
166	1. CAMBIO Y PERMANENCIA EN LA CIUDAD	
169	1. La ciudad, un espacio narrado	
173	2. El cambio, una constante en la ciudad	
177	3. La permanencia, fundamento de la identidad urbana y social	
183	4. Políticas para el porvenir	
185	2. LA METAMORFOSIS COMO POTENCIALIDAD	
187	1. <i>Tempus fugit</i>	
191	2. El lugar como palimpsesto	
195	3. Entre <i>saber ver</i> y <i>saber esperar</i> : hombre y tiempo como modeladores urbanos	
203	3. ROMA: LA BELLA DURMIENTE	
209	1. Rómulo y Roma: el rito de fundación	
211	①. La <i>inaguratio</i> : una elección divina	
213	②. <i>Pomoerium</i> y <i>limitatio</i> : una unión entre el cielo y la tierra	
215	③. El <i>mundus</i> : un vínculo entre hombre y lugar	
217	2. De la <i>Roma Quadrata</i> al <i>Forum Romanun Magnum</i>	
217	①. Roma Quadrata: ¿realidad o deseo?	
223	②. Roma: entre planeación e intuición	

- 223 ⑥. El poblado Palatino: más allá de lo visible
- 226 ⑥. El primer germen de lo público: el Foro Boario
- 229 ③. El Foro Romano, un hecho natural
- 229 ⑥. Un lugar de encuentro
- 233 ⑥. El incendio galo. Una oportunidad perdida
- 238 ⑥. Cambio de imagen, permanencia de significados
- 243 ⑥. El foro como escenario urbano de la vida moderna

249 III. LUGARES

- 251 ①. Arquitectura y gratuidad
- 255 1. ESCUELA METI (Anna Heringer)
El ethos de la arquitectura
- 259 ①. Hacia una arquitectura
- 265 ②. Una gran lección de arquitectura y humanidad
- 273 2. MUSEO DEL AGUA (Juan Domingo Santos)
Prodigios arquitectónicos
- 277 ①. Hallazgos
- 281 ②. La arquitectura como *haiku*
- 285 3. AULARIO III DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE (Javier García-Solera)
«Lo que una cosa quiere ser»
- 289 ①. La verdad de las cosas
- 293 ②. «Un ámbito de espacios donde da gusto aprender»
- 297 4. CASA LUZI (Peter Zumthor)
Baukunst: el arte de construir
- 301 ①. Del valor del hogar para la vida
- 305 ②. Un auténtico hogar
- 311 5. CASA PROPIA EN DROTTNINGHOLM (Ralph Erskine)
La fecundidad de un "arte útil"
- 315 ①. Sobre la novedad en arquitectura
- 318 ②. Sobre la poética en arquitectura
- 321 6. MUSEO PERM XXI (Valerio Olgiati)
Danzando sobre la cuerda floja
- 325 ①. Meditación en torno a la provocación
- 329 ②. Peripecias de un funámbulo

341 IV. DIÁLOGOS EN EL LUGAR

- 343 1. CONVERSACIÓN CON LUIGI SNOZZI SOBRE MONTE CARASSO
- 365 2. CONVERSACIÓN CON JOSÉ ANTONIO RAMOS SOBRE ÁLCAZAR DE SAN JUAN
- 397 3. CONVERSACIÓN CON ÁLVARO SIZA SOBRE EL CHIADO
- 411 4. CONVERSACIÓN CON BENEDETTA TAGLIABUE SOBRE SANTA CATERINA

425 V. CONCLUSIONES

433 APÉNDICE. «DIALOGÍAS» EN BAJTÍN

- 435 1. CIENCIAS HUMANAS Y CIENCIAS NATURALES
- 437 ⑥. Entre lo físico y lo social: diferencia en el *objeto*
- 438 ⑥. Entre comprender y conocer: diferencia en el *método*
- 440 ⑥. La primacía de lo social

443 BIBLIOGRAFÍA

463 CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

INTRODUCCIÓN

El *entrecruzamiento* entre la historia y la ficción en la refiguración del tiempo descansa, en último análisis, en esta imbricación recíproca, entre el momento cuasi histórico de la ficción que cambia de lugar y el momento cuasi de ficción de la historia. De este cruce, de esta imbricación recíproca, de este intercambio de lugares, procede lo que se ha convenido en llamar *el tiempo humano*, en el que se conjugan la representancia del pasado mediante la historia y las variaciones imaginativas de la ficción, sobre el fondo de las aporías de la fenomenología del tiempo.

PAUL RICŒUR, *Tiempo y Narración*

La obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes-lectores. Como es natural, ese proceso de cambio es él mismo, cronotópico: se produce, primeramente, en un mundo social, que evoluciona históricamente, pero sin alejarse del cambiante espacio histórico.

MIJAIL BAJTÍN, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela"

La configuración, pues, posibilita que la «ficción» (historia) prefigurada en el proyecto pueda leerse en la forma «refigurada», del lugar. De ahí la inversión entre historia y forma, que posibilita el lugar construido (o escrito).

JOSEP MUNTAÑOLA, *Arquitectura 2000. Proyectos, territorios y culturas*

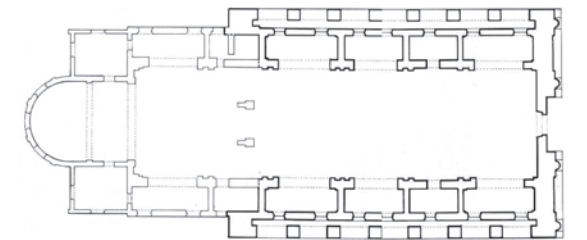
Ⓐ Presentación

El problema que genera una intervención sobre cualquier lugar (especialmente cuando a éste se le ha asignado un valor histórico) tiene un origen tan antiguo como el hombre mismo. Durante el Renacimiento se comenzó a hacer mención de él de manera reiterada con la proliferación de los tratados, sin embargo, es a partir del siglo XVIII que el debate se ha venido desarrollando de una forma más intensa y en momentos, como el nuestro, friccionada.¹ Este debate ha generado a lo largo de la historia diversos documentos de carácter normativo, tratadístico, monográfico, crítico, legislativo, técnico, científico, etc., todos ellos de incalculable valor para la arquitectura, pero todos ellos *parciales*. Y digo parciales, ya que una gran parte ha surgido con la intención de aportar soluciones *contemporáneas* a problemas de *forma*, más que de *fondo*. Esta es la razón por la cual este conflicto, en lugar de verse disminuido, ha ido acrecentándose y ha generado dentro de la propia arquitectura tensiones innecesarias entre el ámbito más «innovador» —gene-

¹ Cfr. CHANFÓN OLMOS, CARLOS, *Fundamentos teóricos de la restauración* 3ª ed. (Arquitectura, nº 10), México, D.F., Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Arquitectura / UNAM, 1996. Las vanguardias del siglo XX cuestionaron profundamente el sometimiento, por parte de una cultura anquilosada, a los valores heredados, llegando en ocasiones —seguramente guiados por el ansia de cambio— a proponer la aniquilación del pasado. Este espíritu contestatario y subversivo se hace evidente en un documento como el *Manifiesto futurista* de 1909, publicado por Filippo Tommaso Marinetti: "Admirar una vieja obra de arte es verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria en lugar de emplearla más allá en un derrotero inaudito, en violentas empresas de creación y acción", o en el *Manifiesto de la arquitectura futurista*, publicado por Antonio Sant'Elia en 1914: "El problema de la arquitectura futurista no es un problema de readaptación lineal (...), sino de crear ex-novo la casa futurista (...), una arquitectura que encuentre su justificación sólo en las condiciones especiales de la vida moderna y que encuentre correspondencia como valor estético en nuestra sensibilidad. Esta arquitectura no puede someterse a ninguna ley de continuidad histórica. (...) Se comienza necesariamente de cero".



1



2

1 Templo Malatestiano, Rímni, Italia, 1468 (Leon Battista Alberti).
2 Planta del Templo Malatestiano en la que se aprecia la intervención de Alberti.



3



4

ralmente ligado al proyecto arquitectónico— y el ámbito más «conservador» —generalmente ligado a la restauración. De esta lucha nos habla el filósofo Massimo Cacciari, quien como alcalde de Venecia vivió muy de cerca este conflicto:

"Invito siempre a urbanistas y a arquitectos a razonar en estos términos, y no en términos de conservación, intentando desesperadamente recortar pedacitos de ágora, o de aval crítico de la movilización universal: un modo de pensar los opuestos como si fuesen dos caras de la misma moneda, porque el futurismo y el conservadurismo total siempre han ido parejos en todo: en urbanismo, en arte, en política, en cualquier parte. En cambio, es necesario partir de la contradicción inherente a esta pregunta e intentar darle un valor como tal, haciendo que explote. Es mejor hacer proyectos de arquitectura y de urbanismo que pongan en evidencia ante el público el carácter contradictorio propio de la pregunta, sin cubrir ni mistificar esta situación, sin pretender superarla con cualquier huida hacia delante o volviendo al pasado de Atenas".²

El pensamiento contemporáneo ha tratado de contribuir a superar el abismo que separa *el proyecto de la historia*. Innumerables filósofos de diversas áreas del conocimiento han tratado de volver a vincular ambas polaridades. Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Jacques Derrida, Mijaíl Bajtín, Paul Ricœur, Marc Augé, Edward Casey, entre muchos otros, han logrado reunir mediante su trabajo conceptos contrapuestos como historia y ficción, tiempo y espacio, global y local, realidad y virtualidad, etc., logrando configurar un *tiempo humano* «narrado» cuya réplica y complemento es un *espacio humano* «construido», que sólo la arquitectura puede ofrecer. De esta forma se potencian y enriquecen las conexiones que siempre han existido, y deben existir, en la experiencia humana viva del tiempo y del espacio.

Desde el campo arquitectónico la lista de personajes que, como Aldo Rossi, Robert Venturi, Christian Norberg-Schulz, Giulio Carlo Argan, Colin Rowe, Kevin Lynch, Manfredo Tafuri, Dom Hans van der Laan y, más recientemente, Françoise Choay, Ignasi de Solà-Morales, Alberto Pérez-Gómez, Juhani Pallasmaa, Francisco de Gracia, Josep Muntanya, Kenneth Frampton, etc., han intentado reconciliar ambos extremos es considerable, pero nunca será suficiente debido a la complejidad de un tema como éste. Su trabajo ha configurado unas *bases sólidas* a cada lado del abismo, a partir de las cuales es necesario tender las cuerdas que nos permitan volver a *unir* ambos extremos.

El modelo que propongo desarrolla una *labor de mediación* entre influencias contrarias, posible gracias al trabajo de las personas antes mencionadas y que constituye la estructura de un puente, aún en construcción, al cual esta tesis busca dar un *nuevo apoyo*. Apoyo que encuentra su originalidad y especificidad en el hecho de desarrollar una *réplica*, desde el campo de la arquitectura, a la forma mediante la cual el pensamiento literario e histórico une polos tan opuestos como lo son el relato histórico y el relato de ficción —tal como lo manifiestan las citas que encabezan esta introducción. Dicha réplica hará uso de herramientas tomadas de la filosofía como el «círculo hermenéutico», la «dialogía» y el «cronotopo»³, a través de las cuales *"la mirada retrospectiva hacia el pasado se articula en función de la anticipación del proyecto"*.⁴

² CACCIARI, MASSIMO, *La ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 28.

³ Mijaíl Bajtín, que es quien dio lugar al concepto de dialogía, dice que "las relaciones dialógicas son relaciones (de sentido) entre toda clase de enunciados en la comunicación discursiva. (...) La vida es dialógica por su naturaleza. Vivir significa participar en un diálogo: significa interrogar, oír, responder, estar de acuerdo, etc.". BAJTÍN, MIJAÍL, *Estética de la creación verbal* 8ª ed., México, Siglo XXI, 1982, pp. 309 y 334. Se recomienda revisar el apartado Apéndice, de esta tesis, para ponerse en contexto en relación con algunos importantes conceptos elaborados por este filósofo ruso.

⁴ RICOEUR, PAUL, "La función narrativa y la experiencia humana del tiempo", en *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós / I.C.E. Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, p. 203.

3 John Hancock Tower, Boston, E.U.A., 1976 (I. M. Pei & Partners).

4 Casa del Fascio, Como, Italia, 1936 (Giuseppe Terragni).

ⓑ Premisas

La inserción de nueva arquitectura en lugares ya configurados como centros históricos, urbanizaciones, monumentos y edificios construidos con anterioridad al momento de la intervención, representa un fenómeno que ha planteado a lo largo de la historia un conflicto de difícil manejo. A finales del siglo XVIII dicha relación se vió profundamente alterada como resultado de la Revolución Industrial⁵, sin embargo, será el siglo XX un momento especial en el que tal problema se verá acrecentado por el choque frontal de forma, técnica y pensamiento que significó el Movimiento Moderno sobre las ciudades. Aunado a esto, una grieta más profunda enraizada en la tradición filosófica occidental, sobre la cual se funda el pensamiento arquitectónico, separó tiempo y espacio, texto y contexto, proyecto e historia, dificultando la necesaria conexión entre polaridades que se necesitan mutuamente.⁶

La cuestión que está en el origen de esta investigación es la tensa relación que existe (y que ha existido a lo largo de la historia) entre el proyecto y la historia, entre crear y conservar, innovación y tradición o entre pasado y futuro. Es verdad que esta tensión no es exclusiva de la arquitectura, pero en ella se acentúa más debido a diversos factores:

1. Se trata de una profesión singular que está a caballo entre las ciencias humanas y las ciencias naturales.⁷
2. A diferencia del resto de las artes, su materialización es el resultado de una necesidad concreta, por lo que debe responder a ella siendo útil y funcional.
3. Debido a la peculiar forma en que se desarrollan las ciudades —que exige que sean conjuntos compactos—, al deterioro de los materiales y a los cambios en la manera de vivir, continuamente es necesario destruir lo viejo para construir lo nuevo (cosa que no pasa en pintura, escultura, literatura, danza, teatro, cine, música, etc.).

La arquitectura siempre se ha visto como una profesión creativa —pues lo es—, pero con demasiada frecuencia esta dimensión hace surgir en ella la sospecha de que la historia —que se hace presente en la realidad existente— es un obstáculo y un lastre que le impide realizarse en plenitud, cuando en realidad no es así. Lo anterior ha provocado que a menudo se aplique el criterio de *tabula rasa* o que no se valore adecuadamente el conocimiento que ofrece la his-



5



6

⁵ Al respecto, André Leroi-Gourhan, comenta lo siguiente: "A partir de fines del siglo XVIII, la integración espacial toma un carácter confuso. La humanización del espacio terrestre se produce a un ritmo rápido bajo el efecto de la industrialización. El universo natural se encuentra atado por una red de vías de ferrocarriles y de carreteras, que determinan un modo de crecimiento peculiar, comparable al de los microorganismos invadiendo un tejido. La ciudad se torna en «aglomeración» de edificios utilitarios, en la cual las arterias son trazadas según las necesidades. Así se realizan inmensos espacios humanizados de manera inhumana, en los cuales los individuos sufren el doble efecto de su desintegración técnica y espacial. Los dos imperativos del confort en la actividad creadora y en la inserción socioespacial parecen escapar completamente en el curso del siglo en el cual las crisis sociales alcanzan su punto culminante. Esta evolución anárquica continúa y hace aún sentir sus consecuencias en un gran número de centros urbanos". LEROI-GOURHAN, ANDRÉ, *El gesto y la palabra*, Caracas, Publicaciones de la Universidad Central de Venezuela, 1971, p. 332. También se recomienda la consulta de una obra muy interesante que aborda las implicaciones de la acción modificadora de la arquitectura sobre la ciudad consolidada: Cfr. GRACIA, FRANCISCO DE, *Construir en lo construido: la arquitectura como modificación*, Madrid, Nerea, 1992.

⁶ Cfr. REWERS, EWA, *Language and Space: The Poststructuralist Turn in the Philosophy of Culture* (Literary and cultural theory, Vol. 4), Berlin, Peter Lang, 1999.

⁷ Vid. *infra*: Apéndice.

5 Casa y mina de carbón, Castleford, Inglaterra, 1978 (Chris Killip).

6 Hebden Bridge, West Yorkshire, Inglaterra, 1976 (Martin Parr).



7



8

7 New Town en Poundbury, Dorset, Inglaterra, 1991 (Léon Krier).

8 Las Vegas Strip, Nevada, E. U. A., 1990.

toria, pero no sólo de la arquitectura, sino de todo lo existente.⁸ No comparto el recurso fácil a la copia, ni tampoco la actitud alegre de quien busca innovar destruyendo. Defiendo la riqueza de la arquitectura dentro de una "modernidad específica" (concepto elaborado por Josep Muntañola)⁹, la cual nace de una *singularidad universal y sostenible única* que no es fruto de un fenómeno homogéneo ni fragmentario, sino *dialógico*.

Por ello, la finalidad de la tesis es demostrar que el proyecto y la historia son dos realidades diversas pero complementarias y es aquí donde entra en acción el concepto bajtiniano de *dialogía*. Lo cual no sólo quiere decir que es bueno que se relacionen, sino que un polo no existe sin el otro (no hay futuro sin pasado ni imaginación sin memoria y viceversa).

Por otro lado, existe una estrecha relación entre el hombre y su lugar, entre el hombre y la arquitectura, y es en esta relación en donde esta tesis encuentra su *leitmotiv*, ya que el hombre, como ser que habita, crece y se transforma *en* y *con* sus lugares. Por eso, como veremos más adelante, para el hombre «ser es habitar». Pero el hombre, como ser social y cultural, se da a conocer y se reconoce través de sus actos, de sus pensamientos y de las obras de sus manos, las cuales quedan inscritas en el tiempo y en el espacio. De ahí que Paul Valéry diga que "un edificio logrado nos hace ver de un solo golpe de vista la suma de intenciones, invenciones, conocimientos y fuerzas que implica su existencia; saca a la luz el trabajo combinado del querer, el saber y el poder del hombre"¹⁰, o que Juan Rulfo ponga en boca de Bartolomé San Juan —personaje de *Pedro Páramo*— las siguientes palabras: "Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Este es uno de esos pueblos, Susana".¹¹ Sin la forma construida se hace muy difícil la experiencia del espacio, pero también del tiempo. Aquí radica la importancia de alcanzar un equilibrio entre *cambio* y *permanencia* en el momento de modificar un lugar, pues ello le ofrece al hombre la posibilidad de mantener una identidad a través del cambio. De ahí que el *proyecto* y la *historia* se revelen como elementos fundamentales en la existencia y desarrollo del hombre y su lugar. Lo cual nos lleva a ver la arquitectura como un proceso continuo de transformación y evolución que crea cultura; un proceso en el cual siempre se ha de cambiar para mejorar.

Es aquí donde esta tesis encuentra su campo de acción. Como hipótesis de trabajo pretendo evidenciar que el «proyecto» y la «historia» interactúan dentro de una *complementaria y mutua implicación*, desvelando mediante esta acción el verdadero lugar que ocupan como conectores insustituibles de la relación entre «hombre» y «lugar». Busco un acercamiento a la forma en que lo nuevo y lo viejo se están relacionando en el pensamiento arquitectónico contemporáneo.

⁸ La descripción que hizo José Ortega y Gasset de esta actitud es tremendamente reveladora: "Nuestra vida se siente, por lo pronto, de mayor tamaño que todas las vidas. ¿Cómo podrá sentirse decadente? Todo lo contrario: lo que ha acaecido es que, de puro sentirse más vida, ha perdido todo respeto, toda atención hacia el pasado. De aquí que por vez primera nos encontremos con una época que hace tabla rasa de todo clasicismo, que no reconoce en nada pretérito posible modelo o norma, y sobrevenida al cabo de tantos siglos sin discontinuidad de evolución, parece, no obstante, un comienzo, una alborada, una iniciación, una niñez. Miramos atrás, y el famoso Renacimiento nos parece un tiempo angostísimo, provincial, de vanos gestos —¿por qué no decirlo?—, *cursí*. (...) ¿Cuál es, en resumen, la altura de nuestro tiempo? No es plenitud de los tiempos, y, sin embargo, se siente sobre todos los tiempos idos y por encima de todas las conocidas plenitudes. No es fácil de formular la impresión que de sí misma tiene nuestra época: cree ser más que las demás, y a la par se siente como un comienzo, sin estar segura de no ser una agonía. ¿Qué expresión elegiríamos? Tal vez ésta: más que los demás tiempos e inferior a sí misma. Fortísima, y a la vez insegura de su destino. Orgullosa de sus fuerzas y a la vez temiéndolas". ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, "La rebelión de las masas", en *Obras completas* 6ª ed. (Tomo IV. 1929-1933), Madrid, Revista de Occidente, 1966, p. 162.

⁹ Cfr. MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *Topogénesis: Fundamentos de una nueva arquitectura*, Barcelona, Ediciones UPC, 2000.

¹⁰ VALÉRY, PAUL, citado en XENAKIS, IANNIS, *Música de la arquitectura*, Madrid, Akal, 2009, p. 9.

¹¹ RULFO, JUAN, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 152.

Es decir, los diferentes caminos a través de los cuales el arquitecto aborda el proyecto a partir de la historia y su interacción con la misma. En este sentido, resultan estimulantes las siguientes palabras pronunciadas por Susan Sontag:

"Se nos ha dicho que debemos elegir entre lo viejo o lo nuevo. En realidad, debemos elegir ambos. ¿Qué es la vida sino el resultado de una serie de negociaciones entre lo viejo y lo nuevo? Creo que debemos evitar siempre estas oposiciones tan rígidas".¹²

No pretendo defender la museificación de la ciudad como salida fácil para salvar el patrimonio arquitectónico —pues es una vía que termina volviéndose en contra de éste—, ni tampoco la postura supuestamente vanguardista que sostiene que el camino de la creación necesita desligarse de la tradición. Busco un punto de encuentro a través de una actitud abierta y dialogante en la que *sólo puede generarse verdaderamente un nuevo proyecto a partir del profundo conocimiento de la historia y en donde sólo se enriquece y valora la historia a partir de la mirada renovadora del proyecto.*

A esto se refiere el arquitecto chileno Germán del Sol cuando afirma que "la identidad es la relación que tenemos con el origen. Una obra de arquitectura que refleja la belleza irreplicable de un lugar lo hace valioso para todos y lo salva del abandono, de la especulación o el mal uso".¹³ Por tanto, la temática que abordo abarca toda actuación proyectual —en cualquier tiempo y lugar—, entendiendo su acción como un medio eficaz para dotar de identidad a un individuo o a un grupo y transmitir *enriquecidos* sus valores del pasado hacia el futuro.¹⁴

© Vinculación

El tema de esta tesis nació a partir de varios *interrogantes* que se fueron generados en mi interior durante mis años como estudiante de arquitectura; interrogantes que demandaban ser contestados antes de emprender mi camino profesional dentro del fascinante mundo de la arquitectura: ¿El *arquitecto* que restaura disminuye su capacidad de proyectar (deja de ser arquitecto) o el *restaurador* que proyecta pierde su cientificidad y su respeto por lo histórico (deja de ser restaurador)? ¿Son realmente el *proyecto* y la *historia* dos mundos antagónicos e irreconciliables?

Durante mi etapa de formación como arquitecto me introduje en el complejo y cautivador mundo del «proyecto», estableciendo una *estrecha relación* con él y con los diversos postulados, teorías, actitudes y críticas que giran a su alrededor. Planteamientos que marcan claramente nuestra postura frente a la ciudad, la sociedad, la historia, el lugar y frente a las otras disciplinas con las cuales nos relacionamos. Esta etapa, sin embargo, no abarcaba completamente lo que la palabra *Arquitectura* significaba para mí, ya que no me quedaba totalmente clara la forma en que me debía relacionar con la historia *viva* ni el papel que ésta jugaba dentro del proyecto.

Debido a esto, y una vez titulado como arquitecto, decidí cursar la maestría en arquitectura: *Restauración de Monumentos y Sitios* —la cual se impartía en la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)—, con la finalidad de *completar* mi formación como arquitecto. Maestría

¹² SONTAG, SUSAN, "La Literatura es la Libertad". Discurso pronunciado al recibir el Premio de la Paz de los Libreros Alemanes en Francfort [en línea]. Disponible en: <http://www.dooos.org/articulos/textos/Susan_Sontag.htm> [consulta: 14 de septiembre de 2015].

¹³ DEL SOL, GERMÁN, "Una mirada distinta". Entrevista realizada por Luis Rodríguez [en línea]. Disponible en: <<http://www.sacro.net/EN-10-26-11-O-261011Entrevista.pdf>> [consulta: 19 de septiembre de 2015].

¹⁴ Cfr. GRACIA SORIA, FRANCISCO DE, *op. cit.*



9



10

9 *Fallingwater*, Pensilvania, E. U. A., 1939 (Frank Lloyd Wright).

10 *Casa Farnsworth*, Illinois, E. U. A., 1951 (Mies van der Rohe).



11

que cursé durante poco más de un año y en la que llevé a cabo diversos trabajos teóricos y prácticos relacionados con la historia y el patrimonio arquitectónico: "¿Por qué restaurar y para quién?"; "La vivienda obrera en el porfiriato"; "José Villagrán García y la restauración"; "Viollet le Duc y la restauración"; "La Colonia Roma"; "Restauración de yeserías", además de un proyecto de intervención sobre dos viviendas ubicadas en un barrio antiguo y popular de la Ciudad de México. Sin embargo, debido a las polémicas que existían entre 'restauradores' y 'arquitectos', más que acercarme al «proyecto» desde la «historia» sentía que me alejaba de éste.

Dentro de la misma maestría, asistí al II Curso Internacional México 1997: "Técnicas de Rehabilitación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico" —celebrado en la División de estudios de Posgrado de mi universidad—, en el cual participaron tres arquitectos técnicos vinculados a la UPC, quienes nos mostraron las diversas actuaciones que se estaban realizando en el Casco Antiguo de la ciudad de Barcelona. Algunas de ellas entusiasmaban por su impecable ejecución y por su propositivo y respetuoso diálogo con el patrimonio edificado, otras dejaban mucho que desear; pero más allá de los aciertos y errores, tal escenario se presentaba, por la *diversidad* de posturas y teorías, como un *laboratorio ideal* para encontrar las respuestas a mis interrogantes.

Finalmente, fue durante mi corta labor como docente, siendo profesor adjunto de las asignaturas: *Seminario de titulación I*, en la Facultad de Arquitectura (postura más proyectual) y *Seminario de área I: Principios generales de la restauración*, en la División de Estudios de Posgrado (postura más histórica), que vi de manera más clara la necesidad de unir ambas caras de una misma moneda. Intención que muestra claramente la que yo creo que es mi preocupación dominante: *la de integrar antagonismos legítimos y hacerlos trabajar en su propia superación*.

ⓐ Consideraciones metodológicas

Para abordar eficazmente el estudio de un problema es necesario determinar cuáles son los medios más adecuados para llegar a la mejor solución del mismo. Es, por tanto, necesario la definición de un paradigma que nos guíe durante el proceso de investigación, con la finalidad de determinar los planteamientos epistemológicos y metodológicos que determinarán el camino a seguir. Entendemos que el paradigma es una determinada manera de concebir e interpretar la realidad. En nuestro caso haremos uso del paradigma humanista-interpretativo.

Para poder definir el tipo de paradigma a seguir, debemos partir del supuesto teórico en que se apoya esta tesis doctoral. Dentro del marco teórico, contenido en la primera parte: *Aproximaciones al lugar*, hemos determinado «que el lugar se presenta como un elemento constitutivo de la condición humana».¹⁵

La metodología utilizada ha sido de tipo cualitativo, con una visión panorámica, y no de tipo cuantitativo y de enfoque monográfico. De tipo cualitativo, debido a que me interesaba profundizar en un campo localizado dentro del ámbito de las ciencias humanas, en el que, a diferencia de las ciencias naturales, el hombre, junto con su dimensión creativa, ideológica y expresiva, juega un papel primordial. Ese campo es el del lugar, el hombre y la arquitectura; todos ellos profundamente ligados a la actividad humana, al fenómeno social y a sus complejas relaciones en el tiempo y en el espacio. La amplitud de este enfoque requería, desde mi punto de vista, una visión panorámica, ya que el trabajo monográfico, aunque más preciso en el detalle, habría limitado considerablemente el abanico de matices y los temas a tratar.

11 *Castelvecchio*, Verona, Italia, 1964 (Carlo Scarpa).

¹⁵ *Vid. infra*, cap. I.1.1, p. 31.

De ahí que, siguiendo el paradigma humanístico-interpretativo del que ya he hablado, me haya adentrado en la primera parte (Aproximaciones al lugar) —correspondiente al marco teórico— con un enfoque quizá más hermenéutico (a través de la lectura e interpretación de textos teóricos y filosóficos pertenecientes al campo de la arquitectura y al de la cultura). La intención ha sido aproximarme, dentro del primer apartado, al tema del lugar y a las implicaciones que éste tiene en el ser del hombre y en su habitar, mientras que en el segundo apartado buscaba señalar el papel que juega la arquitectura como herramienta fundamental en el momento de configurar esos lugares para habitar; lugares que permitirán al hombre relacionarse de un manera más armónica y profunda *con su mundo, con los otros hombres y con sí mismo*. Finalmente, en el tercer apartado, y apoyándome, principalmente, en el trabajo desarrollado por los filósofos Paul Ricœur y Mijaíl Bajtín, he abordado el tema del "lugar humano" y de la necesaria complementariedad que se ha de dar, a través de la arquitectura, entre el proyecto y la historia, de cara a hacer de ese lugar un marco rico y enriquecedor para la vida del hombre.

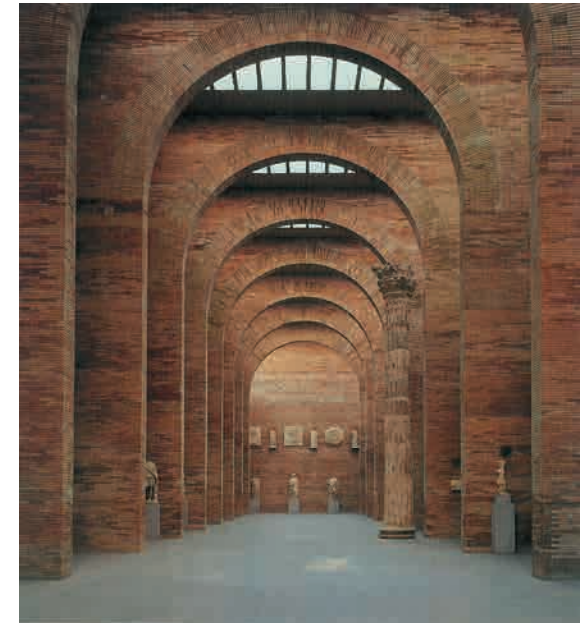
En la segunda parte (El lugar, entre proyecto e historia) se ha realizado una aproximación al lugar y a las relaciones que se dan entre el proyecto y la historia dentro de éste, especialmente en el ámbito urbano. Esta parte se aborda con un enfoque histórico-crítico: a través de la recopilación, estudio, síntesis y análisis crítico, de fuentes documentales que plasman el desarrollo de la ciudad de Roma en un momento concreto de su historia.

En tanto que en la tercera y la cuarta partes se ha llevado a cabo un nuevo acercamiento al lugar, pero ahora desde el objeto arquitectónico. Para ello, en la tercera parte se seleccionaron varias obras sencillas en apariencia, pero ricas y sugerentes en sus relaciones con el hombre y su lugar: Escuela METI (Anna Heringer), Museo del Agua (Juan Domingo Santos), Aulario III de la Universidad de Alicante (Javier García Solera), Casa Luzi (Peter Zumthor), Casa propia en Drottningholm (Ralph Erskine) y Museo Perm XXI (Valerio Olgiati), las cuales ponen de manifiesto, de diversas maneras, el diálogo rico y profundo que puede establecerse entre el proyecto y la historia en el lugar humano. En este caso se ha recurrido al ensayo arquitectónico como herramienta de crítica y análisis de las obras seleccionadas.

Finalmente, se ha hecho uso de la entrevista como herramienta de investigación cualitativa y como proceso comunicativo. Por este medio nos hemos aproximado al mundo de experiencias, intenciones y enfoques de los propios creadores de la arquitectura. En este caso los arquitectos y las actuaciones elegidas han sido: Luigi Snozzi en Monte Carasso, Vicens+Ramos en Alcázar de San Juan, Álvaro Siza en el Chiado y EMBT en Santa Caterina. El proceso ha consistido, en una primera etapa, en el análisis de diversos materiales descriptivos y críticos enfocados tanto en las cuatro intervenciones seleccionadas como en el resto de la obra de estos arquitectos; en segundo lugar, se llevó a cabo una visita a la obra elegida, así como a algunas otras obras del mismo autor relacionadas con el tema de investigación, para, finalmente, realizar una entrevista basada tanto en las reflexiones surgidas del análisis y de la visita, como en los principales temas desarrollados a lo largo de esta tesis. Sin más demoras, y una vez hecho este preámbulo, demos pues inicio a nuestra larga aventura con la convicción de que, tal y como señala T. S. Eliot,

No cesaremos de explorar
y el fin de toda nuestra exploración
será llegar a donde arrancamos
y conocer el lugar por primera vez.¹⁶

¹⁶ T. S. ELIOT, "Cuatro cuartetos", en *Poesías reunidas*, Madrid, Alianza, 1978, p. 219.



9



10

9 Museo de Arte Romano, Mérida, España, 1985 (Rafael Moneo).

10 Biblioteca de Estocolmo, Suecia, 1928 (Erik Gunnar Asplund).

I. APROXIMACIONES AL LUGAR



1

EL LUGAR EN EL ORIGEN

What ever is true for space and time, this much is true for place: we are immersed in it and could not do without it. To be at all—to exist in any way—is to be somewhere, and to be somewhere is to be in some kind of place. (...) We are surrounded by places. We walk over and through them. We live in places, relate to others in them, die in them. Nothing we do is unplaced. (...) Place indeed «has some power». It has the power to make things be *somewhere* and to hold and guard them once they are there. Without place, things would not only fail to be located; they would not even be *things*: they would have *no place to be the things they are*.

EDWARD S. CASEY, *The Fate of Place*

Heidegger observed that our thinking, as abstract as it may seem, is closely connected with our experience of place. This has something to do with the fact that man exists in places, that it is from places that he forms his relationships with the world — or simply, that he lives in the world.

PETER ZUMTHOR, "Lightness and Pain"

El hombre no puede planificar el mundo sin diseñarse a sí mismo.

Rudolf Schwarz, *Von der Bebauung der Erde*¹

Lo que deberíamos pensar hoy es el lugar en el que estamos.

JACQUES DERRIDA, "Generaciones de una ciudad. Memoria, profecía, responsabilidades"

No es de extrañar que nos resulte imposible pensar nuestra vida sin relacionarla inmediatamente con algún lugar, pues como expresa la cita de Edward Casey: «we are immersed in it and could not do without it».² El hombre es en gran parte el resultado de la interacción con su lugar. Esto es así tanto desde un punto de vista físico (pensemos en los esquimales, tribus africanas o habitantes del desierto) como social (las fronteras entre países ponen de manifiesto que un límite es suficiente para que dos grupos humanos, incluso compartiendo un mismo ambiente, sean totalmente diferentes). El lugar es para el hombre una realidad ineludible y consubstancial. De ahí que, como explica Casey, "our lives are so place-oriented and place-saturated that we cannot begin to comprehend, much less face up to, what sheer placelessness would be like".³ Sin embargo, —y por paradójico que resulte— cuando nos interrogamos acerca de la *esencia* del lugar, nuestra primera respuesta manifiesta la perplejidad de quien es sacado bruscamente de lo habitual, de lo ordinario —esa misma perplejidad es la que experimentó san Agustín al interrogarse acerca del tiempo.⁴ En ese

¹ Citado en NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Existencia, espacio y arquitectura*, Barcelona, Blume, 1975, p. 45.

² Tan radical es dicha imposibilidad que Casey comienza su otra importante obra sobre el lugar —*Getting Back into Place*— con el siguiente planteamiento: "Can you imagine what it would be like if there were no places in the world? None whatsoever! An utter, placeless void! I suspect that you will not succeed in this thought-experiment, which is not just difficult to perform (can you really eliminate any trace of place from your experience of things?) but also disturbing (can you really picture yourself in a world without places?)". CASEY, EDWARD S., *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. IX.

³ *Ibid.*, p. IX.

⁴ Cuando san Agustín se pregunta por el ser del tiempo llega a la siguiente paradoja: "¿Qué es entonces el tiempo? ¿Quién podrá explicarlo concisa y fácilmente? ¿Quién podrá comprenderlo, al menos con el pensamiento, para formular una explicación al respecto? Y sin embargo ¿qué otra cosa recordamos al hablar más cercana y conocida que el tiempo? Y eso que cuando hablamos de él sabemos a qué nos referimos y también lo sabemos cuando lo oímos en boca de otro. ¿Qué es entonces el tiempo...? Si nadie me plantea la cuestión, lo sé. Si quisiera explicarla a quien la plantea, no lo sé". SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, Madrid, Gredos, 2010, p. 560 (14,17).



1



2



3

1 Yemen. Tarim, 1995 (Harry Gruyaert).

2 Malí. Tombuctú, 1986 (Steve McCurry).

3 E.U.A. Nueva York, 1994 (Steve McCurry).

Aproximaciones al lugar



4



7



10



5



8



11



6



9

4-6 Nenets. Siberia, 2011 (Sebastião Salgado).
7-9 Dinkas. Sudán, 2006 (Sebastião Salgado).
10-11 Tribus del Alto Xingu. Amazonas, 2005 (Sebastião Salgado).

12



momento lo próximo se vuelve lejano, lo conocido desconocido, la experiencia cotidiana del habitar —y su manifestación más ordinaria a través del lenguaje— se transforma, momentáneamente, en extrañeza: *¿qué es el lugar?*⁵

De aquí que en el interior del hombre siempre surjan diversos interrogantes sobre la naturaleza del lugar, sobre el *ser* del lugar, y su relación con él: ¿todo está siempre en un lugar? ¿El lugar es un vacío, una separación, un límite? ¿Presenta algunas cualidades propias o las recibe de lo que contiene? ¿Cómo se originó? ¿Ha existido desde siempre? ¿De qué elementos se compone? ¿Influye en el comportamiento del hombre y en su relación con los demás?, etc.⁶ Las respuestas y explicaciones a las que el hombre ha llegado a lo largo de la historia han sido tan variadas como las culturas y momentos históricos en que dichas preguntas se han formulado. Así, hemos pasado de una visión mítico-religiosa (el *Enûma Elish*, el *Génesis*, el Mito Pelasgo, la *Teogonía* de Hesíodo, etc.), en la que *el hombre parece ser dominado por el lugar*, a una visión puramente racional (Gassendi, Newton, Descartes, Leibniz, etc.), en la que *el lugar parece ser dominado por el hombre*; llegando incluso al límite de considerar el lugar como un simple «punto» o «posición».⁷ De esta forma, en algunos momentos, especialmente a partir del siglo XVII d.C., el *concepto de lugar* fue puesto en crisis, llegando casi a desaparecer tras la noción de un *espacio* «absoluto», «infinito» y «relativo» en el que la imagen del hombre se desvanece junto con él.

"Place is not the only disinherited member of the remainder of things. Belonging to the same act of abstraction are those «secondary qualities» that Galileo and Descartes and Locke had attempted to subjectify by banishing them from the quantifiable world of mass and motion, distance and size, inertia and gravity. Detached from material objects because of the way in which their precise appearance depends on the current psychological condition of the perceiver, these concrete qualities were denied full status in the natural world. Their fate was thus the same as that of place, with which secondary qualities are in any case closely allied: the particularity of a given place is very much due to the special color, texture, luminosity, and so on, of that place. When both the sensory qualia *and* the places they qualify are eliminated from the official agenda of the material world, we have a sparse reminder indeed, the virtual death of nature. In becoming a mere series of sites for matter in motion, nature becomes placeless as well as qualityless; and *it is both precisely insofar as it is also bodiless*".⁸

⁵ Una extrañeza que Immanuel Kant pone de manifiesto cuando se pregunta, al inicio de su *Estética trascendental*, "¿qué cosa son el espacio y el tiempo?". KANT, IMMANUEL, *Crítica de la razón pura*, (A 23, B 37), citado por RICŒUR, PAUL, *Tiempo y Narración* (Volumen III. El tiempo narrado), México, D.F., Siglo XXI, 1996, p. 696. También Heidegger nos habla de esta extrañeza —en este caso del espacio— en los siguientes términos: "Para nosotros, hoy, la planificación del espacio, la controversia con el espacio hasta llegar a los viajes espaciales, han pasado a ser cosas obvias. Y sin embargo: ¿qué es el espacio?". HEIDEGGER, MARTIN, "Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio", en *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio*, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza / Universidad Pública de Navarra, 2003, p. 67.

⁶ A este respecto resulta interesante repasar el *continuum* de preguntas derivadas e interrelacionadas que formula Bernard Tschumi, en su artículo *Questions of Space*, con la finalidad de intentar aproximarse, en este caso, a la naturaleza del espacio. Cfr. TSCHUMI, BERNARD, "Questions of Space", en *Architecture and Disjunction*, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technologie, 1994.

⁷ La pérdida cualitativa de la noción de lugar genera, como explica Martín Heidegger, que "el lugar propio se convierte en una mera posición en el espacio y en el tiempo, en un «punto dentro del mundo», que en nada se distingue de los demás. Y esto significa que la multiplicidad de lugares propios de los útiles a la mano delimitada por el mundo circundante no sólo se modifica convirtiéndose en una pura multiplicidad local, sino que, más aun, el ente del mundo circundante queda, en general, sacado de sus límites. El todo de lo que está-ahí se convierte en tema". HEIDEGGER, MARTIN, *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003, p. 377 (362). Es importante mencionar que hemos preferido utilizar esta nueva traducción de Jorge Eduardo Rivera a la realizada por José Gaos, pues nos parece más acertada en la traducción de muchas de las complejas terminologías utilizadas por Heidegger. Entre paréntesis colocamos la paginación de la edición alemana de la editorial Niemeyer.

⁸ CASEY, EDWARD S., *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley, California University Press, 1997, p. 212.



13

13 *Night Walk*. Richmond, Surrey, England, 1983 (Michael Kenna).



14 Roma, 2014 (Google Earth).

Resulta natural que, una vez desposeído de todas sus cualidades y de su propia existencia, la idea de lugar no sólo sea abandonada, sino suprimida. Por eso, continuando con la explicación de Casey:

"In the past three centuries in the West —the period of «modernity»— place has come to be not only neglected but actively suppressed. Owing to the triumph of the natural and social sciences in this same period, any serious talk of place has been regarded as regressive or trivial. A discourse has emerged whose exclusive cosmological foci are Time and Space. (...) For an entire epoch, place has been regarded as an impoverished second cousin of Time and Space, those two colossal cosmic patterns that tower over modernity".⁹

El lugar, tal y como nosotros lo entendemos hoy, es el resultado de esta *suma de visiones* que se han ido superponiendo y entrecruzando a lo largo de la historia. Sin embargo, y como es natural, las visiones más próximas a nosotros ejercen una mayor influencia sobre nuestra manera de entender el lugar —de ahí surge una excesiva confianza para relacionarnos con el lugar a través de las diversas técnicas utilizadas para su representación: como la cartografía, la fotografía, la informática..., así como una creciente pérdida de la experiencia *viva* del lugar.¹⁰ El lugar, como *ser*, como *esencia* y no como *presencia*, es y será el mismo a lo largo de la historia, sin embargo, la forma en la que éste es captado y comprendido por el hombre, es decir, el «concepto» o la «idea» que tenemos del lugar, ha cambiado y seguirá cambiando en el hombre y con el hombre. Esto es debido a que el hombre percibe las cosas desde un punto de vista *cultural*. Es decir, a partir de factores científicos, políticos, económicos, religiosos, etc., que influyen en la relación que él y su grupo establecen con su mundo.

La forma en la que el hombre concibe o se aproxima mentalmente al lugar no es ajena a la forma en la que el mismo hombre lo experimenta y lo transforma a través de su habitar. Existe una estrecha correspondencia entre la «idea del lugar» y la «experiencia del lugar». El descubrimiento realizado por Filippo Brunelleschi de la perspectiva cónica no sólo afectó la manera de representar y de reflexionar sobre el lugar, sino que también lo modificó físicamente, dando origen a los nuevos edificios, espacios públicos y ciudades que conformaron la arquitectura renacentista. De la misma forma, el pensamiento racionalista de Descartes tuvo durante los siglos XVIII y XIX —y continúa tendiendo hoy en día— una influencia determinante tanto en la manera de pensar como de hacer arquitectura y ciudad.¹¹ A esto se refiere Aldo

⁹ CASEY, EDWARD S., *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. XIV.

¹⁰ En la actualidad padecemos los embates de un exceso de virtualidad y de imagen que nos llevan a confundir la realidad con su representación. La precisión de las herramientas de medición, los avances de la cartografía o de la informática nos hacen creer que la representación que resulta de la utilización de dichos instrumentos es la realidad misma. Sin embargo, tenemos que ser conscientes de que esa representación carece de ciertos elementos constitutivos que son los que hacen que el espacio-tiempo se transforme en lugar. Nos estamos refiriendo a los recuerdos, esperanzas, valores, significados, experiencias, etc., que produce la vida sobre la faz de la Tierra. Es innegable que hoy en día existe una mayor capacidad para representar con más exactitud la *apariencia* física de nuestro mundo, pero el aumento en la precisión de la representación ha producido un empobrecimiento en la capacidad para conocer su verdadera *esencia*.

¹¹ René Descartes comenta en su *Discurso del método* que un edificio y una ciudad son bellos cuando han sido concebidos por una sola persona mediante un plan racional que les otorga unidad y orden: "...vemos que los edificios que un solo arquitecto ha comenzado y rematado suelen ser más hermosos y mejor ordenados que aquellos otros que varios han tratado de componer y arreglar, utilizando antiguos muros, construidos para otros fines. Esas viejas ciudades, que no fueron al principio sino aldeas, y que, con el transcurso del tiempo han llegado a ser grandes urbes, están, por lo común, muy mal trazadas y acompasadas, si las comparamos con esas otras plazas regulares que un ingeniero diseña, según su fantasía, en una llanura; y aunque considerando sus edificios uno por uno encontremos a menudo en ellos tanto o más arte que en los de estas últimas ciudades nuevas, sin embargo, viendo cómo están arreglados, aquí uno grande, allá otro pequeño, y cómo hacen las calles curvas y desiguales, diríase que más bien es la fortuna que la voluntad de unos hombres provistos de razón la que los ha dispuesto de esa suerte". DESCARTES, RENÉ, "Discurso del

Rossi cuando afirma que "algunas ideas de tipo puramente espacial han modificado notablemente no sólo de forma sino, con acciones directas o indirectas, los tiempos y los modos de la dinámica urbana".¹² Sin embargo, en numerosas ocasiones se percibe en los textos y discursos de muchos arquitectos esa extraña manía de querer separar teoría y práctica. El arquitecto frecuentemente cae en el error de pensar que su misión es la de *transformar* el lugar y que es trabajo de los filósofos o de los científicos (geógrafos, físicos, sociólogos, etc.) *pensar* sobre la naturaleza del lugar. Sin embargo, como explica Josep Muntañola, "el lugar y la arquitectura son objetos privilegiados para estudiar la dialéctica entre la lógica del lugar y la experiencia que tenemos de él".¹³ Por lo cual, es necesario, como afirma Bernard Tschumi en su libro *Architecture and Disjunction*, escapar de la paradoja que existe en arquitectura entre "the impossibility of questioning the nature of space and at the same time making or experiencing a real space".¹⁴

De esta forma, si aceptamos que la materia prima con la que trabaja el arquitecto es el lugar —entendido éste como *tiempo-espacio humanizado*—, creo que nos sería de gran utilidad comprender mejor lo que el lugar es para así poder llevar a buen fin lo que *con él y en él* imaginamos. De aquí surge la importancia de *pensar acerca del lugar*, de *hablar del lugar*, de *volver al lugar*.

Ahora bien, como hemos dicho que nuestra manera de entender el lugar está en gran parte condicionada tanto por la *concepción mental* que nuestra sociedad tiene de él, así como por la *experiencia física* que nace del acto de habitar, es necesaria una *toma de distancia* que nos permita salir de ese círculo vicioso para penetrar con más facilidad en el misterio del lugar. ¿Pero cómo salir de esa visión enrarecida por la experiencia cotidiana si vivimos inmersos en ella? Pienso que un camino que resultaría de gran utilidad para intentar recorrer el velo que flota sobre el lugar es el de regresar en el tiempo hacia «concepciones primigenias» —tanto míticas como filosóficas— que existen sobre el lugar. Sabemos que, aunque cada forma de entender el lugar tiene su parte de verdad, hay ciertos hombres y culturas que por diversas circunstancias han sabido establecer una relación más estrecha con él; razón por la cual han podido profundizar más en lo que verdaderamente es y no en lo que aparenta ser.

método", en *Discurso del Método / Meditaciones metafísicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 43-44. Tres siglos después un arquitecto como Le Corbusier comenta lo siguiente: "La estructura de las ciudades nos revela dos clases de acontecimientos: la reunión paulatina, azarosa, con su fenómeno de estratificación lenta, de formación escalonada, y luego su fuerza de atracción adquirida, creciente, fuerza centrífuga atracción violenta, ímpetu, baráunda. Esto fue Roma, como lo es París, Londres o Berlín. O bien: la construcción de la ciudad nacida de un programa, de una voluntad, de una ciencia adquirida; es el caso de Pekín o de las ciudades fortificadas del Renacimiento (Palmanova), o bien las ciudades colonizadoras de los romanos erigidas en el corazón de los países bárbaros. (...) Se lucha contra el azar, contra el desorden, contra la desidia, contra la pereza que causa la muerte; se aspira al orden y el orden es logrado recurriendo a las bases determinantes de nuestro espíritu, la geometría. (...) La confusión está, pues, en el origen de nuestras ciudades modernas. Construidas a la vera del camino de los asnos, los rasgos pueriles de su infancia han subsistido exactamente en el corazón de las inmensas ciudades modernas, ahogándolas con la red fatal de su desorden". LE CORBUSIER, *La Ciudad del Futuro* ^{4ª ed.}, Buenos Aires, Infinito, 2001, pp. 66-67. Le Corbusier encarnó, tanto teóricamente (pensemos en su *Ville Radieuse*) como prácticamente (a través de innumerables propuestas urbanas, como por ejemplo en Chandigarh), muchos aspectos del espíritu cartesiano y su influencia fue decisiva en la configuración del urbanismo moderno. Edmund Bacon comenta al respecto que: "As Brunelleschi was the great figure connected with the origin of the Renaissance, and yet never participated in its broader application (indeed it may be debated whether he even provisioned it), so Le Corbusier is the great figure of modern architecture. Like Brunelleschi he planted the seeds for the larger application of the principles of the modern movement, and certainly he provisioned it". BACON, EDMUND N., *Design of Cities*, New York, Penguin Books, 1976, p. 229.

¹² ROSSI, ALDO, *La arquitectura de la ciudad* ^{7ª ed.}, Barcelona, Gustavo Gili, 1986, p. 65.

¹³ MUNTÑOLA, JOSEP, *La arquitectura como lugar* ^{2ª ed.}, Barcelona, Edicions UPC, 1996, p. 18.

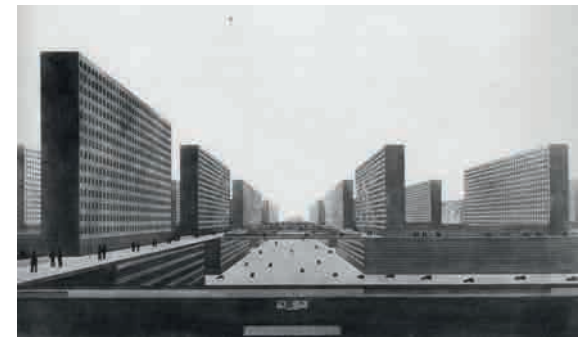
¹⁴ TSCHUMI, BERNARD, *Architecture and Disjunction*, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 1994, p. 47.



15



16



17

15 *Ciudad Ideal*, c. 1470 (Piero della Francesca).

16 *La Ciudad Contemporánea*, 1922 (Le Corbusier).

17 *La Ciudad Vertical*, 1927 (Ludwig Hilberseimer).



18



19

18 Machu Picchu. Ruinas de la ciudad, siglos XIV-XV, Perú (Andrea Pistoletti).

19 Teotihuacán. Pirámide del Sol y Calzada de los Muertos, siglo XIV, México, 1985 (Steve McCurry).

El hombre en la antigüedad vivía de manera más armónica con su lugar. Como resultado de un ritmo de vida más lento y pausado, y de una relación más profunda con su mundo, percibía con gran nitidez y reflexionaba detenidamente sobre los cambios que en éste se producían. Por eso su visión nos puede servir para mirar las caras de esa realidad que permanecen ocultas ante nuestros ojos. Pero también creo que es necesario dirigir la mirada hacia el «mundo del arte», el cual continuamente se cuestiona, a través de sus diversas manifestaciones, acerca de la realidad de las cosas e intenta ir más allá de lo que el mundo de las apariencias nos presenta.¹⁵ De esta forma, abordaremos el tema del lugar buscando entrecruzar a lo largo del discurso el *punto de vista teórico*, contenido en el pensamiento filosófico y científico, con el *punto de vista práctico*, plasmado en diversas obras artísticas cuyo material de trabajo es o ha sido el lugar.

No es mi intención realizar un análisis exhaustivo del largo camino que ha dado origen a nuestra actual noción de lugar. Tampoco lo es la de determinar qué concepciones sobre el lugar son buenas y cuáles son malas, pues creo que en todas ellas hay una gran dosis de verdad. Más bien lo que pretendo es encontrar lo que hay de común en todas ellas; esos rasgos *fundamentales* que de eliminarse conducirían a la *desaparición* misma del lugar o, cuando menos, a su *ocultamiento*. A esta necesidad de desvelar el lugar se refiere Casey en el siguiente fragmento:

"Place is still concealed, «still veiled», as Heidegger says specifically of space. To ponder the fate of place at this moment thus assumes a new urgency and point to a new promise. The question is, can we bring place out of hiding and expose it to renewed scrutiny? A good place to start is by a consideration of its own complex history. To become familiar with this history is to be in a better position to attest to the pervasiveness of place in our lives: in our language and logic as in our ethics and politics, in our bodily bearing and in our personal relations. To uncover the hidden history of place is to find a way back into the place-world—a way to savor the renaissance of place even on the most recalcitrant terrain."¹⁶

De esta forma, apoyándome en el trabajo realizado por Edward S. Casey en sus obras *Getting Back into Place* y *The Fate of Place* —en las cuales el autor desarrolla un recorrido histórico-filosófico a través de las diferentes conceptualizaciones sobre el lugar elaboradas por el pensamiento occidental¹⁷—, intentaré entresacar algunos de los «fundamentos del lugar» que se evidencian durante el proceso de conformación *del lugar en el origen*. Esto no sólo con la intención de ver sus implicaciones en «la arquitectura como lugar», sino con la de ganar intelección en nuestro camino «hacia un lugar humano».

¹⁵ Sobre esta visión que trasciende la realidad Paul Klee comenta que "El artista escruta entonces, con una mirada penetrante, las cosas que la naturaleza ha colocado, ya completamente formadas, ante sus ojos. (...) El arte juega, sin sospecharlo, con las realidades últimas, y no obstante las alcanza efectivamente. (...) El arte no reproduce lo visible; hace visible". KLEE, PAUL, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Calden, 1976, pp. 48, 55 y 64. Klee nos ha revelado la verdadera misión que han de cumplir el arte: «hace visible». Una misión que dista mucho del empobrecido papel de imitador que Platón le asigna al artista en la *República*: "Decimos que el creador de imágenes, el imitador, no está versado para nada en lo que es sino en lo que parece. (...) Entonces parece que estamos razonablemente de acuerdo en que el imitador no conoce nada digno de mención en lo tocante a aquello que imita, sino que la imitación es como un juego que no debe ser tomado en serio. Pues (...) todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad". PLATÓN, *Diálogos IV. República*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 466, 468 y 470 (601b, 602b y 603a).

¹⁶ CASEY, EDWARD S., *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley, California University Press, 1997, pp. XIV-XV.

¹⁷ En la introducción a *The Fate of Place* el autor señala que "the present book carries forward the project of regaining recognition on the power of place. But it does so in a very different way: by delineating doctrines of place as these have emerged at critical moments of Western rumination as to the nature of place and space. (...) I shall trace out, not the history of place per se, that is, its ingrediency in the actualities of art or architecture, geography or world history, but the story of how human beings (mainly philosophers) have regarded place as a concept or idea". De esta forma, Casey busca impulsar "the very idea of place, so deeply dormant in Western thinking, once more into the daylight of philosophical discourse". *Ibid.*, p. XI.

1

«Ser es habitar»

El hombre es en la medida en que habita.

MARTIN HEIDEGGER, "Construir, habitar, pensar"

Para el hombre y sólo para el hombre, ser es habitar.

ALBERTO CATURELLI, "Metafísica del habitar humano"

Porque antes que nada soy aquel que habita.

ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, *Ciudadela*

La primera prueba de la existencia consiste en habitar el espacio.

LE CORBUSIER, "El espacio inefable"

Hemos podido observar que el lugar se presenta como un elemento *constitutivo* de la condición humana, pues no podemos pensar nuestra vida sin relacionarla, de una u otra forma, con un determinado lugar. Así lo indica Casey en su contundente afirmación: «we are immersed in it and could not do without it». Pero, ¿por qué es esto así? ¿Por qué adquiere el lugar un papel tan determinante en la vida de todo hombre? El mismo Casey es quien nos da la respuesta en la oración que completa la cita anterior: "To be at all—to exist in any way—is to be somewhere, and to be somewhere is to be in some kind of place".¹⁸ Lo fundamental en esta oración es la rotundidad de los complementos que acompañan a los verbos ser (to be) y existir (to exist): «at all» / «in any way». Estos complementos indican tajantemente que no hay otro modo de *ser* y de *existir* que «estar en» (to be in) algún tipo de lugar (some kind of place). Lo cual es confirmado por Platón en el *Timeo* cuando afirma que:

"Todo ser está en un lugar [τόπω] y ocupa un cierto espacio [χώραν], y lo que no está en algún lugar en la tierra o en el cielo no existe".¹⁹

Aristóteles, por su parte, también pone de manifiesto esta primacía del lugar con respecto a los entes cuando en su *Física* dice que es "aquello sin lo cual nada puede existir"²⁰, pues "lo que está en alguna parte es algo"²¹ y "lo que no es no está en ningún lugar".²² De esta forma, se hace evidente que todo ente, para poder ser, debe *estar en* un lugar.²³ Y *estar en* un lugar implica, como explica Paul Virilio, "existir —*in situ*—, aquí y ahora, —*hic et nunc*".²⁴

¹⁸ *Ibid.*, p. IX.

¹⁹ PLATÓN, "Timeo", en *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Gredos, 1992, p. 205 (52b).

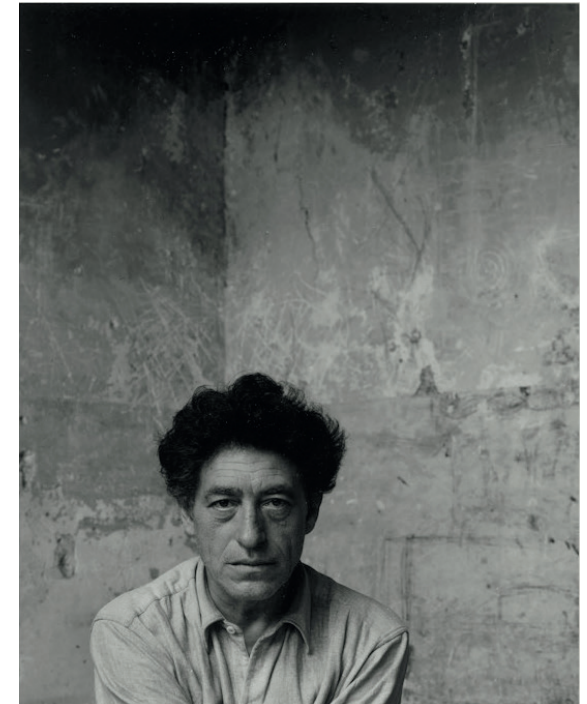
²⁰ ARISTÓTELES, *Física*, Madrid, Gredos, 1995, p. 224 (208b-209a).

²¹ *Ibid.*, p. 242 (212b).

²² *Ibid.*, p. 221 (208a).

²³ De acuerdo con la definición dada en el *Diccionario de la Lengua Española* encontramos que «estar» es "existir, hallarse en este o aquel lugar, situación, condición o modo actual de ser". Cfr. AA. VV., *Diccionario de la Lengua Española*, voz *Estar* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [consulta: 2 de enero de 2012]. Por tanto, es lógico que quien no se halla o quien no está en un determinado lugar, situación y condición simplemente no existe y por consiguiente no es. De esta estrecha relación entre *ser* y *estar* resulta el hecho de que en la mayoría de las lenguas estos verbos lleguen a fundirse en un único verbo: ser es estar y estar es ser.

²⁴ VIRILIO, PAUL, "Velocidad e información. ¡Alarma en el ciberespacio!" [en línea]. Disponible en: <http://www.infoamerica.org/teoria_textos/virilio>



20

20 Alberto Giacometti en su estudio, 1954 (Arnold Newman).



21



22

21 Interior, 1949 (Alberto Giacometti).

22 Estudio de Alberto Giacometti, 1966 (Daniel Frasnay).

Esta es la experiencia que tenemos a diario cuando confirmamos la existencia de las cosas diciendo: "está en el cajón", "lo he dejado sobre la mesa", "lo tengo en el bolsillo", y que Alberto Giacometti expresa con naturalidad en una conversación sostenida con Pierre Schneider en la que, refiriéndose a su forma de experimentar la realidad, comenta:

"Todos los días, me despertaba en mi habitación, allí estaba la silla con una toalla encima, aquello me impresionaba y casi me producía frío en la espalda, porque todo parecía de una inmovilidad absoluta".²⁵

Giacometti confirma implícitamente su propia existencia al decir: «me despertaba en mi habitación», así como la de la silla y la toalla cuando afirma: «allí estaba la silla con una toalla encima». Tanto él como los dos objetos mencionados existían en aquel momento porque *estaban en* la habitación o, lo que es lo mismo, dentro de un tiempo y un espacio determinados. Pero entonces podemos preguntarnos: ¿es el mismo tipo de *estar en* el que hace posible la existencia tanto de Giacometti como de los otros dos objetos? Martín Heidegger reflexionando en *Ser y tiempo* sobre el estar-en-el-mundo como constitución fundamental del *Dasein*²⁶, se pregunta: "¿Qué significa *estar-en* [*In- Sein*]?"²⁷ A lo que responde diciendo que con facilidad tendemos a entender este *estar en* como un *estar dentro de*: "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".²⁸ Este es el caso de la silla *en* la habitación y la toalla *en* la silla. Se trata, por tanto, de un ente en sí mismo extenso encerrado en los límites extensos de algo extenso. Lo cual pertenecería a una visión cartesiana que concibe el espacio como extensión (*res extensa*) —reduciéndolo así a las meras propiedades geométricas de la tridimensionalidad— y el cuerpo como cosa (*res*) —reduciéndolo a la extensión que ocupa su materia dentro del espacio.²⁹

"El estar-ahí «en» un ente que está-ahí, el co-estar-ahí con algo del mismo modo de ser, en el sentido de una determinada relación de lugar, son caracteres ontológicos que nosotros llamamos *categoriales*, un género de caracteres que pertenecen al ente que no tiene el modo de ser del *Dasein*".³⁰

Pero en el caso de Giacometti —que tiene el modo de ser del *Dasein*— no se trata de un simple *estar en* «categorial» como el de la silla *en* la habitación.³¹ Entonces, ¿de qué *estar en* se trata? Se trata, como comenta Heidegger de un

lio95.pdf> [consulta: 6 de enero de 2012].

²⁵ GIACOMETTI, ALBERTO, *Escritos. Alberto Giacometti*, Madrid, Síntesis, 2001, p. 310.

²⁶ *Dasein* es un término alemán utilizado por Heidegger que significa literalmente "ser el ahí" y que puede traducirse por "realidad humana". El *Dasein* es el ente privilegiado a quien se dirige la pregunta por el ser. Cfr. MARTÍNEZ RIU, ANTONI; CORTÉS MORATÓ, JORDI, *Diccionario de Filosofía en CD-ROM*, Barcelona, Herder, 1996, voz *Dasein*. Véase también a este respecto la nota (***) de la página 30 incorporada por Jorge Eduardo Rivera en el aparato crítico que acompaña su traducción de *Ser y tiempo*. HEIDEGGER, MARTIN, *op. cit.*, p. 454.

²⁷ *Ibid.*, p. 80 (53).

²⁸ *Ibid.*, p. 80 (54).

²⁹ Refiriéndose al espacio Descartes comenta que "las palabras lugar y espacio no significan nada que difiera verdaderamente del cuerpo que decimos está en algún lugar, y designan únicamente su magnitud, figura y situación entre los demás cuerpos". Y hablando sobre el cuerpo dice que "la naturaleza de la materia, o del cuerpo tomado en general, no consiste en ser una cosa dura, o pesada, o coloreada, o que afecte nuestros sentidos en cualquier otra forma, sino en ser una sustancia extensa en longitud, anchura y profundidad". DESCARTES, RENÉ, *Los principios de la filosofía*, Reus, Madrid, 1925, pp. 69 y 74, en MARTÍNEZ RIU, ANTONI; CORTÉS MORATÓ, JORDI, *op. cit.*, cita colocada dentro de la voz *Extensión*.

³⁰ HEIDEGGER, MARTIN, *op. cit.*, p. 80 (54).

³¹ Esto lo confirma Otto Friedrich Bollnow cuando dice que "el hombre no se encuentra en el espacio como, por ejemplo, un objeto en una caja; ni tampoco se relaciona con el espacio como si existiese primero algo así como un sujeto sin espacio que posteriormente entrase en relación con éste, sino que la vida consiste originariamente en esta relación con el espacio y no puede ser desligada de él ni de modo ideal". BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH,

estar-en «existencial»: "En cambio, el estar-en mienta una constitución de ser del Dasein y es un *existencial*".³² Por tanto, no es el estar en de un cuerpo u objeto (un qué) que se sitúa en un punto o posición dentro de un espacio isótropo, sino el estar-en de un sujeto o persona (un quién) que «habita» dentro de un *mundo*; que *está-en-el-mundo*.³³ Y es este acto de *habitar* el que hace de ese estar-en un fundamento existencial del hombre.³⁴ Pero, ¿está justificado equiparar el estar-en al acto de habitar? ¿Quién nos autoriza a esto? El mismo Heidegger es quien nos impulsa a dar este paso mediante un procedimiento frecuentemente utilizado por él: el recurso a las etimologías:

"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», e.d. 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*".³⁵

Vemos pues que el hombre «tiene la *constitución esencial* de estar-en-el-mundo» —de *habitar*³⁶— y Heidegger lo ratifica en su famoso artículo *Construir, habitar, pensar*, cuando afirma que "ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: *habitar*".³⁷ Aquí cabría hacer un paréntesis para preguntarse qué es *habitar*, pues a dicho aspecto de la existencia humana se le está otorgando un valor determinante. Si acudimos al *Diccionario de la Lengua Española* encontramos que la palabra *habitar*, que procede del latín *habitāre*, significa: *vivir o morar*.³⁸ Mientras que *vivir* nos remite a la idea de "tener vida"³⁹ *morar* lo hace a la de "residir"⁴⁰. Por tanto, ya no se trata tan sólo de un *estar en* —entendido como pura localización—, sino de un *vivir en*. Ciertamente existe una clara diferencia entre ambos conceptos, pues no

Hombre y espacio, Barcelona, Labor, 1969, p. 29.

³² HEIDEGGER, MARTIN, *op. cit.*, p. 80 (54).

³³ En adelante, cuando hagamos uso de la expresión compuesta *estar-en* nos estaremos refiriendo a ésta en sentido existencial (como *habitar*), mientras que cuando la utilicemos sin guión será en sentido categorial.

³⁴ Es a lo que se refiere Heidegger cuando afirma que "al Dasein le pertenece por esencia el estar-en-el-mundo". *Ibid.*, p. 83 (57).

³⁵ *Ibid.*, pp. 80-81 (54).

³⁶ Para Heidegger *estar-en-el-mundo* es igual a *habitar*: "estar-en-el-mundo no significa estar colocado dentro del espacio universal, sino, más bien, estar-siendo-en-el-mundo, es decir, *habitar en el mundo*". Jorge Eduardo Rivera hace esta apreciación sobre el término *estar-en-el-mundo* en la nota (*) de la página 79 que conforma el aparato crítico de *Ser y tiempo*. *Ibid.*, p. 464. Por su parte, Félix Duque explica que "Heidegger entiende a partir de los años cincuenta del pasado siglo por «habitar» aquello que en *Ser y tiempo* venía entendido como «constitución fundamental del Dasein» y denominado como «estar-en-el-mundo» (*In-der-Welt-sein*)". DUQUE, FÉLIX, *Habitar la tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*, Madrid, Abada, 2008, pp. 135-136.

³⁷ HEIDEGGER, MARTIN, "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos* 2ª ed. rev., Barcelona, Serbal, 2001, p. 109.

³⁸ Cfr. AA.VV., *op. cit.*, voz *Habitar* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [consulta: 6 de enero de 2012]. Por su parte, *habitāre* (*hābĭto*) significa: *habitar, vivir, residir, ocupar*, en tanto que *hābĕo*, que es su raíz, significa —además de *habitar, morar en, vivir*— *tener, poseer, ocupar*. || Exponer, proponer. || Dar, ofrecer || Cfr. BLÁNQUEZ FRAILE, AGUSTÍN, *Diccionario Latino-Español*, Barcelona, Ramón Sopena, 1998, pp. 711-713.

³⁹ *Vivir* procede del latín *vīvere*, que significa: *vivir, tener vida, existir*. || Subsistir, permanecer, durar. Cfr. *Ibid.*, p. 1710.

⁴⁰ *Morar* procede del latín *mōror*, que significa: *Detenerse, quedarse, morar, vivir, estar en*. Cfr. *Ibid.*, p. 986.



23

23 Alberto Giacometti, 1960 (Rene Burri).



24

es lo mismo decir: la silla *está en* la habitación, que decir: el esquimal *vive en* un iglú o el conejo *vive en* la madriguera. El primero se refiere al simple hecho de existir de un ente y los últimos al acto vital por medio del cual se realiza dicha existencia mediante el habitar. Sin embargo, hemos nombrado dos formas de habitar (la del esquimal y la del conejo) que, aunque implican el hecho de *tener vida* y de *residir*, de suyo parecen diferentes. En realidad no cometemos ningún error al referirnos a la relación que existe entre el conejo y su madriguera como habitar, pues, de acuerdo con el *Diccionario de la Lengua Española*, una madriguera es "una cueva en la que *habitan* ciertos animales".⁴¹ El lenguaje confirma, por tanto, el uso de la palabra habitar en ese contexto. De hecho se habla comúnmente de hábitat para referirse al "lugar de condiciones apropiadas para que viva un organismo, especie o comunidad animal o vegetal".⁴² Pero nuevamente nos preguntamos ¿es a este tipo de habitar al que se refería Heidegger con el estar-en existencial? ¿Es acaso el habitar del hombre un «vivir», como el del conejo en su madriguera? La respuesta nos la dan tanto Martin Heidegger, cuando afirma que "la simple vida que se vive no es todavía habitar"⁴³, como el filósofo Alberto Caturelli cuando señala, al comienzo de su artículo "Metafísica del habitar humano", que:

"Habitar, no es un mero vivir, si por «vivir» entendiéramos el acto de alojarse somáticamente. En tal caso, en nada se distinguirían el habitar humano del comportamiento animal que no implica una actitud objetiva ni menos una distancia con su situación vital. (...) Los animales no *habitan* en sentido estricto. Sólo el hombre *habita*".⁴⁴

El habitar al que nos estamos refiriendo "es inconmensurablemente más que el acto de alojarse físicamente aquí o allá pues, aunque, en nuestra lengua, habitar signifique morar en un lugar o casa, también significa, un modo especial de *existir*".⁴⁵ Por ello implica «una actitud objetiva» y «una distancia con la situación vital», cosa de la cual no son capaces los animales.⁴⁶ A diferencia de éstos el hombre se relaciona con su mundo —tiene mundo— poniéndolo de manifiesto, desvelándolo.⁴⁷ Es decir, llevándolo a la "apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es".⁴⁸ Esto es lo que

⁴¹ Cfr. AA. VV., *op. cit.*, voz *Madriguera* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [consulta: 6 de enero de 2012]. La cursiva es mía.

⁴² Cfr. *Ibid.*, voz *Hábitat* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [consulta: 6 de enero de 2012].

⁴³ HEIDEGGER, MARTIN, "Hebel: el amigo de la casa", en HEBEL, JOHANN PETER, *El amigo de la casa*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1999, p. 134.

⁴⁴ CATURELLI, ALBERTO, "Metafísica del habitar humano", en DEL ACEBO IBÁÑEZ, ENRIQUE (ed.), *La ciudad, su esencia, su historia, sus patologías*, Buenos Aires, Fades, 1984, p. 21.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ "El Dasein no es tan sólo un ente que se presenta entre otros entes. Lo que lo caracteriza ónticamente es que a este ente *le va* en su ser este mismo ser. La constitución de ser del Dasein implica entonces que el Dasein tiene en su ser una relación de ser con su ser. Y esto significa, a su vez, que el Dasein se comprende en su ser de alguna manera y con algún grado de explicitud. Es propio de este ente el que con y por su ser éste se encuentre abierto para él mismo. *La comprensión del ser* [entendido como el ser en general] *es, ella misma, una determinación de ser del Dasein*". HEIDEGGER, MARTIN, *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003, p. 35 (12).

⁴⁷ Eusebi Colomer explica que la manifestación del «mundo» en Heidegger no es otra cosa que la manifestación del «ser»: "El hombre está *ahí*, en el mundo, pero está ahí, como el *ahí del ser*, como el lugar óntico donde el ser se revela, como el ente privilegiado en el que el ser adviene a la luz. (...) Pero si el ser es siempre ser del ente, necesita, sin embargo, del hombre para llegar a su ahí y manifestarse. El hombre es el único ente en que el ser se revela". COLOMER, EUSEBI, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger* (Volumen III. El postidealismo: Kierkegaard, Feuerbach, Marx, Nietzsche, Dilthey, Husserl, Scheler, Heidegger), Barcelona, Herder, 1990, pp. 471 y 474.

⁴⁸ "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. *Un 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 inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser. Donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que

manifiesta la emotiva frase de Giacometti, que hemos comentado, en la que la silla y la toalla dejan de ser unos simples objetos situados dentro de una habitación para aparecer como aquello que son; para manifestarnos su esencia:

"... aquello me impresionaba y casi me producía frío en la espalda, porque todo parecía de una inmovilidad absoluta. Una especie de inercia, de pérdida de peso: la toalla sobre la silla no pesaba, no tenía ninguna relación con la silla, la silla sobre el parqué no pesaba sobre el parqué, estaba como inerte, y todo esto producía una especie de impresión de silencio..."⁴⁹

Por eso Giacometti exclama: «aquello me impresionaba y casi me producía frío en la espalda, porque todo parecía de una inmovilidad absoluta.» «Todo esto producía una especie de impresión de silencio». La pérdida de peso de los objetos es una expresión valorativa en la que se aprecia que un mundo *se le ha revelado*.

Por tanto, "«la vida del hombre» es una «vida que habita»⁵⁰ y una vida que habita es aquella en la que "los hombres hacen su camino del nacimiento a la muerte, sobre la tierra, bajo los cielos"⁵¹, *morando en la apertura de lo ente*. Una apertura que implica ocupación y cuidado⁵² para dejar que las cosas nos manifiesten su esencia.⁵³ Pero sobre todo, una vida que habita es una vida en la que el hombre no sólo permite que se manifieste su mundo, sino aquella en la que se manifiesta en plenitud su propio estar-en-el-mundo. Un estar-en-el-mundo en el que nuestra existencia "no se presenta como algo ya hecho y decidido, sino como tarea y quehacer", pues "mientras que a los entes no humanos el ser les ha sido dado de un modo cerrado y redondo: son lo que son y nada más. A nosotros, en cambio, el ser se nos da de un modo esencialmente abierto: somos lo que en cada caso decidimos ser".⁵⁴ De ahí que habitar sea "*el rasgo fundamental* del ser según el cual son los mortales".⁵⁵ Esto lo explica Caturelli del siguiente modo:

"Habitar, que proviene de *habito* y este de *habeo*, es decir, *yo tengo*, quiere decir «tener habitualmente», «llevar»; es decir, habitar. Pero ¿qué es *lo* que se lleva o tiene *habitualmente*? Evidentemente no se trata sólo de estas ropas con las que cubro mi cuerpo (aunque virtualmente las incluya) sino que se refiere a un orden metacategorial o trascendental desde que aquello que «tengo» originariamente (y por cuyo acto soy) es el *ser*. En este sentido, así como habitar proviene, inmediatamente, de *habitare* y, mediatamente, de *habere*, del mismo modo, habitar es, inmediatamente «tener» y,

volvemos a replantear, allí, el mundo hace mundo. La piedra carece de mundo. Las plantas y animales tampoco tienen mundo, pero forman parte del velado aflujo de un entorno en el que tienen su lugar. Por el contrario, la campesina tiene un mundo, porque mora en la apertura de lo ente". HEIDEGGER, MARTIN, "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995, p. 37 (33-34).

⁴⁹ GIACOMETTI, ALBERTO, *op. cit.*, p. 310.

⁵⁰ HEIDEGGER, MARTIN, "«...Poéticamente habita el hombre...»", en *Conferencias y artículos* ^{2ª ed. rev.}, Barcelona, Serbal, 2001, p. 152.

⁵¹ HEIDEGGER, MARTIN, "Hebel: el amigo de la casa", en HEBEL, JOHANN PETER, *El amigo de la casa*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1999, p. 129.

⁵² Esta ocupación y cuidado conducen, como indica Heidegger, al desocultamiento de lo ente en el que acontece la manifestación de la verdad. Cfr. HEIDEGGER, MARTIN, "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995.

⁵³ "El verdadero cuidar es algo *positivo*, y acontece cuando de antemano dejamos a algo en su esencia, cuando propiamente realbergamos algo en su esencia; cuando, en correspondencia con la palabra, lo rodeamos de una protección, lo ponemos a buen recaudo". HEIDEGGER, MARTIN, "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos* ^{2ª ed. rev.}, Barcelona, Serbal, 2001, p. 110.

⁵⁴ COLOMER, EUSEBI, *op. cit.*, p. 471.

⁵⁵ HEIDEGGER, MARTIN, *op. cit.*, p. 119.



25



27

26



25 Heidegger sentado a la cabecera de la mesa del comedor en su cabaña de Todnauberg, Alemania, 1968 (Digne Meller-Marcovicz).

26 Giacometti modelando un busto en Stampa, Suiza, 1965 (Ernst Scheidegger).

27 Desnudo y pared en el estudio de Giacometti, c.1949-1950.



28

mediatamente, «tener el ser». Lo que se lleva o tiene es, pues, el *ser* y, por ello, habitar, originariamente, equivale a la participación (o tenencia) del ser".⁵⁶

Aquí se ha producido un cambio cualitativo en la relación entre ser y lugar a través del habitar, ya que habitar equivale, como explica Caturelli, «a la participación (o tenencia) del ser». Esto no anula de ninguna manera las afirmaciones pronunciadas tanto por Platón como por Aristóteles de que todo ente para existir necesita estar en un lugar. Tan sólo pone de manifiesto lo que ya anunciaban las citas de Martín Heidegger, Alberto Caturelli y Antoine de Saint-Exupéry que encabezan este apartado: que "para el hombre y sólo para el hombre, ser es habitar".⁵⁷

De esta forma, y volviendo a la frase de Casey con la que hemos comenzado este análisis ("To be at all—to exist in any way—is to be somewhere, and to be somewhere is to be in some kind of place") podemos concluir que *ser* (to be at all) y *existir* (to exist in any way) es para el hombre *habitar*. Por eso "aquello que normalmente se le llama la existencia del hombre lo pensaremos desde el habitar".⁵⁸

Sin embargo, y por paradójico que parezca, "no es este, por cierto, el modo corriente de referirnos al habitar humano, pero es su fundamento. Hasta tal punto lo es que el acto de ser (última perfección de todo ente) equivale al acto de habitar".⁵⁹ Una verdad que Alberto Caturelli expresa con gran pesar por las enormes consecuencias negativas que una forma de pensar, pragmática y materialista, ha tenido y sigue teniendo sobre la existencia humana. Y es que como indica Heidegger, cuando hablamos de habitar "nos representamos generalmente una forma de conducta que el hombre lleva a cabo junto con otras muchas. Trabajamos aquí y habitamos allí. No sólo habitamos, esto sería casi la inactividad; tenemos una profesión, hacemos negocios, viajamos y estando de camino habitamos, ahora aquí, ahora allí".⁶⁰ Pareciera que estas palabras no son más que un modo de expresar la realidad. "Sin embargo, en realidad se oculta ahí algo decisivo, a saber: el habitar no es experimentado como el ser del hombre; el habitar no se piensa nunca plenamente como rasgo fundamental del ser del hombre".⁶¹ Esta es la razón por la cual resulta necesario *volver al lugar*, para poder redescubrir ahí *la esencia del habitar* y, a través de ella, *la esencia del ser del hombre*.

⁵⁶ CATURELLI, ALBERTO, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 21-22.

⁵⁸ HEIDEGGER, MARTIN, "«...Poéticamente habita el hombre...»", en *Conferencias y artículos* 2ª ed. rev., Barcelona, Serbal, 2001, p. 140.

⁵⁹ CATURELLI, ALBERTO, *op. cit.*, pp. 21-22.

⁶⁰ HEIDEGGER, MARTIN, "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos* 2ª ed. rev., Barcelona, Serbal, 2001, p. 108.

⁶¹ *Ibid.*, p. 109.

①

Eludiendo la nada

Todo ser está en un lugar y ocupa un cierto espacio, y lo que no está en algún lugar en la tierra o en el cielo no existe.

PLATÓN, *Timeo*

No es nada, no está en ninguna parte.

MARTIN HEIDEGGER, *Ser y tiempo*

Puesto que la pregunta: «¿por qué es el ente y no más bien la nada?» instituye, saltando, el fundamento de todo auténtico preguntar, y así se constituye origen [*Ur-sprung*], debemos reconocerla como la pregunta más originaria.

MARTIN HEIDEGGER, *Introducción a la metafísica*

Ser o no ser, esa es la cuestión.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*

Las reflexiones realizadas en el apartado anterior nos han ayudado a poner de manifiesto el papel tan importante que ocupa el habitar en la existencia humana. Para el hombre ser, y por tanto existir, es fundamentalmente *habitar*, pues "el hombre es en la medida en que *habita* [der Mensch sei, insofern er wohne]".⁶²

Ciertamente, podría argumentarse que el hombre para ser no sólo habita, cosa que es totalmente cierta. Pero, si aceptamos el principio ontológico sostenido tanto por Martin Heidegger como por Alberto Caturelli de que «ser es habitar», resulta aún más cierto que quien no habita no es. Habitar es, recordando las contundentes palabras de Caturelli, «la participación (o tenencia) del ser». No es por tanto un «accidente» o una posibilidad en la existencia del hombre, sino *un elemento «esencial» y «constitutivo» de todo hombre*.⁶³ Esta es la razón por la cual Heidegger comenta que el estar-en —entendido como habitar—, al ser un fundamento existencial del hombre

"no es una «propiedad» que el Dasein tenga a veces y otras veces no tenga, *sin* la cual él pudiera *ser* al igual que con ella. No es que el hombre «sea», y que también tenga una relación de ser con el «mundo» ocasionalmente adquirida. El Dasein no es jamás «primeramente» un ente, por así decirlo, desprovisto de estar-en, al que de vez en cuando le viniera en ganas establecer una «relación» con el mundo. Tal relacionarse con el mundo no es posible sino porque el Dasein, en cuanto estar-en-el-mundo, es como es".⁶⁴

⁶² *Idem.*

⁶³ La palabra *accidente*, que procede del latín *accidens*, indica "cualidad o estado que aparece en algo, sin que sea parte de su esencia o naturaleza", mientras que *esencia*, que procede del latín *essentia*, y a su vez del griego οὐσία, indica "aquello que constituye la naturaleza de las cosas, lo permanente e invariable de ellas". Cfr. AA. VV., *op. cit.*, voces *Accidente* y *Esencia* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [consulta: 10 de enero de 2012]. De ahí se desprende que sustancia sea "aquello que permanece en el cambio —a menos que se trate de un cambio sustancial—, y es lo que propiamente le incumbe a la cosa por naturaleza (kath'auto), mientras que los accidentes son el resto de modificaciones o alteraciones que pueden darse o no en la sustancia, porque no pertenecen necesariamente a su esencia (katá symbebekós). «Sustancia» es lo que es un ser y «accidente», una manera de ser". MARTÍNEZ RIU, ANTONI; CORTÉS MORATÓ, Jordi, *op. cit.*, voz *Accidente*.

⁶⁴ HEIDEGGER, MARTIN, *Ser y tiempo* 2ª ed., Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1998, p. 83 (57).



29

29 *Figura gris*, 1957 (Alberto Giacometti).



30



31

30 Alberto Giacometti en la entrada de su estudio, 46 rue Hippolyte-Maindron, París, 1960 (Paul Almasy).

31 Alberto Giacometti en su estudio, 1955 (Alexander Liberman).

De lo anterior se desprende como corolario que "el modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres *somos* en la tierra es el *Buan*, el habitar".⁶⁵ Un habitar que es tan esencial en nuestra vida que Walter Benjamin, en uno de los cometarios que acompañan las numerosas notas recopiladas en el *Libro de los pasajes*, dice que el habitar se ha de reconocer como "lo antiquísimo —quizá lo eterno—: la reproducción de la estancia del hombre en el seno materno".⁶⁶ Esta frase de Benjamin no sólo nos confirma el carácter *primordial*⁶⁷ del habitar —el cual forma parte del hombre desde su nacimiento—, sino que además nos habla de que todo habitar exige un lugar («un donde») que otorgue un punto de apoyo existencial al hombre («un quien») —en este caso el seno materno se presenta como ese primer receptáculo que acoge nuestra existencia. De esta forma, el lugar se constituye, a su vez, en fundamento de todo habitar, ya que como nos recuerda Heidegger: "no «hay» inmediatamente, ni jamás está dado un mero sujeto sin mundo".⁶⁸ A lo que Casey añade que

"to be in the world, to be situated at all, is to be in place. Place is the phenomenal particularization of «being-in-the-world,» a phrase that in Heidegger's hands retains a certain formality and abstractness which only the concreteness of *being-in-place*, i.e., being in the *place-world* itself, can mitigate".⁶⁹

Esta estrecha relación que se establece entre mundo y hombre o entre lugar y hombre, en la que el primero se presenta como un requisito existencial del segundo, ha producido un auténtico giro copernicano con respecto al pensamiento cartesiano, pues como explica Eusebi Colomer: con el concepto de ser-en-el-mundo

"Heidegger invierte el punto de partida cartesiano. El hombre no es aquel sujeto sin mundo que imaginó Descartes, pura *res cogitans* que sólo se relaciona con el mundo exterior por el puente, siempre quebradizo y sospechoso, de sus *cogitaciones*, sino un ente que tiene la estructura existencial y ontológica del «ser-en» y que, por ende, no puede concebirse sino en relación esencial con el «mundo». No es que el hombre «sea» y encima tenga a veces el capricho de echarse a cuestras la «relación» con el mundo, sino que es lo que es en cuanto ser-en-el-mundo. Si como punto de partida de la analítica existencial hubiera de servir el *cogito, ergo sum* de Descartes, habría que invertir su contenido y verificarlo en una nueva forma fenomenológico-ontológica. La fórmula rezaría entonces: *sum in mundo, ergo cogito*, en el bien entendido que la primera proposición es el *sum* y la segunda el *cogito*. «Estoy en el mundo» y por ello «pienso», es decir, me comporto siempre de un modo u otro con los entes que me salen al encuentro dentro del mundo".⁷⁰

⁶⁵ HEIDEGGER, MARTIN, "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos* 2ª ed. rev., Barcelona, Serbal, 2001, p. 109.

⁶⁶ BENJAMIN, WALTER, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 239.

⁶⁷ La palabra *Primordial*, que proviene del latín *primordiālis* y ésta de *primordiūm*, hace referencia a principio o comienzo. Haciendo uso de ella queremos enfatizar ese carácter de origen y fundamento del habitar con respecto a la vida del hombre. Cfr. BLÁNQUEZ FRAILE, AGUSTÍN, *op. cit.*, pp. 1228-1229.

⁶⁸ De hecho Heidegger confirma esta prioridad del dónde sobre el quién en la frase que antecede a la cita que estamos comentado. El enunciado completo es el siguiente: "Pero la misma interpretación positiva que hasta aquí hemos hecho del Dasein impide partir del dato formal del yo cuando lo que se busca es una respuesta fenoménica suficiente a la pregunta por el quién. La aclaración del estar-en-el-mundo ha mostrado que no «hay» inmediatamente, ni jamás está dado un mero sujeto sin mundo". HEIDEGGER, MARTIN, *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003, p. 141 (116).

⁶⁹ CASEY, EDWARD S., *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. XV.

⁷⁰ COLOMER, EUSEBI, *op. cit.*, p. 510.

De esta forma:

"Ni el sujeto está en el mundo a la manera realista, ni el mundo está en el sujeto a la idealista. El mundo no se concibe como algo objetivo que se contrapone por acaso a algo subjetivo, sino como una red de referencias significativas que incluye a los objetos, pero que en definitiva sólo tiene sentido para un sujeto. Con el ser-ahí hay siempre ahí un mundo. Pero este mundo sólo se da si se da el ser-ahí".⁷¹

Lo fundamental aquí es que «mundo» y «hombre» se necesitan mutuamente. Por tanto, si aceptamos como principios que para el hombre *ser es habitar* y que *habitar es estar-en-el-mundo o estar-en-un-lugar* la ausencia de lugar implicaría a la inexistencia del hombre. En este sentido las afirmaciones de Platón y Martin Heidegger que encabezan este apartado («lo que no está en algún lugar en la tierra o en el cielo no existe» y «no es nada, no está en ninguna parte») no son más que la consecuencia directa de la aplicación de dichos principios. Si en ellas se manifiesta categóricamente que tan sólo el lugar posibilita el existir —pues lo que *no está en un lugar no es nada*—, resulta natural, y hasta cierto punto obligatorio, cuestionarse acerca de una realidad tan íntimamente relacionada con la vida humana como la del lugar. Sobre todo cuando tales planteamientos nos colocan frente a un dilema que a lo largo de la historia ha perseguido al hombre: la eterna contienda entre el *ser* y la *nada*.⁷² Dilema cardinal que la célebre frase formulada por William Shakespeare en *Hamlet* ya ha puesto de manifiesto y cuya importancia reside en que, como explica Colomer, "el término «ser» designa algo que en nuestra frágil existencia está siempre en juego. [Por eso] la pregunta por el ser y la comprensión de aquello de lo que se trata en esa pregunta, forma parte de nuestra peculiar manera de ser"⁷³, pues "para nosotros ser o no ser es siempre la cuestión".⁷⁴

Sabemos que todo ente (*ens* / τὸ ὄν) existe porque tiene ser (*esse* / εἶναι) o participa del ser⁷⁵ y que, por tanto, todo aquello que nada tuviera que ver con el ser no sería algo, sino nada: pues "no cae fuera de él nada más que la nada".⁷⁶ Pero si aceptamos la íntima vinculación apuntada anteriormente entre ente y lugar, la nada es ya una consecuencia directa de la ausencia de lugar, pues si el ser se realiza en un ente⁷⁷ y el ente necesita de un lugar⁷⁸ para existir como tal, la desaparición o inexistencia del lugar conllevaría la desaparición del ente y la consiguiente imposibilidad de que

⁷¹ *Ibid.*, p. 513.

⁷² La pregunta por el *ser* es la cuestión fundamental de la metafísica occidental desde Parménides hasta nuestros días, ya que el *ser* es el fundamento primero de todo cuanto existe. Diversos filósofos a lo largo de la historia han abordado esta cuestión desde diferentes puntos de vista —un ejemplo es la conocida obra *L'Être et le Néant* del atormentado filósofo y novelista francés Jean-Paul Sartre, en la cual dicho autor se pregunta qué es el ser y cómo dar un sentido al concepto de la nada. Sin embargo, fue Martin Heidegger quien volvió a plantear en *Ser y tiempo* la pregunta por el sentido del ser de una forma radical: "La pregunta por el sentido del ser debe ser planteada. Si ella es una pregunta fundamental, o incluso la pregunta fundamental, entonces este cuestionar requiere ser hecho transparente en la forma debida". HEIDEGGER, MARTIN, *op. cit.*, p. 28 (5).

⁷³ COLOMER, EUSEBI, *op. cit.*, p. 472.

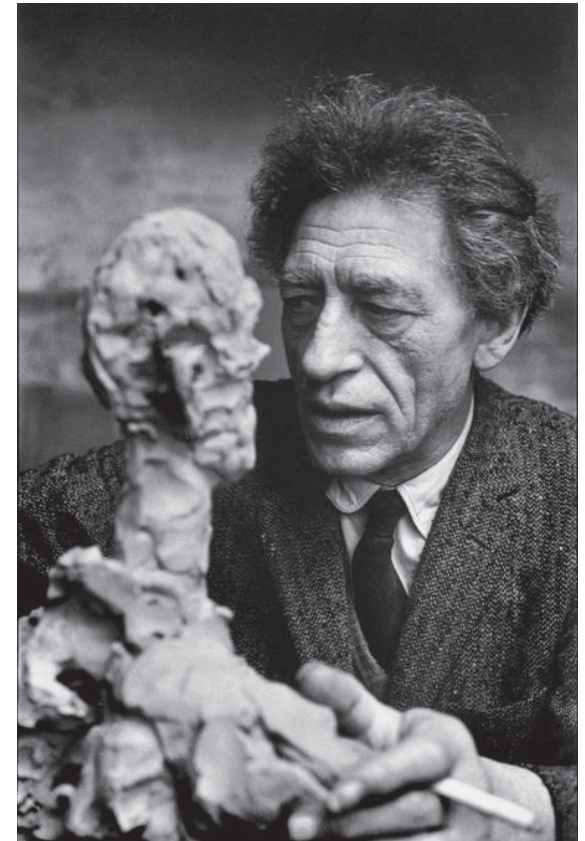
⁷⁴ *Ibid.*, pp. 471-472.

⁷⁵ El ser es "aquello que determina al ente en cuanto ente, (...) ser quiere decir ser del ente". HEIDEGGER, MARTIN, *op. cit.*, p. 29 (6).

⁷⁶ VON BALTHASAR, HANS URS, *Epílogo*, Madrid, Encuentro, 1998, p. 45.

⁷⁷ "El todo de la realidad sólo existe en el fragmento de un ente finito, pero el fragmento no existe más que por el todo del ser real". *Ibid.*, p. 47.

⁷⁸ "Todo cuerpo sensible está en un lugar". ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 223 (208b). Aquí el significado de lugar al que nos estamos refiriendo comprende un espacio-tiempo en el que los entes pueden existir. Más adelante abordaremos la noción de lugar en un sentido más pleno (Cfr. *infra* 1.1.3 Fundamentos del lugar).



32

32 Alberto Giacometti en su estudio, 1961 (Henri Cartier-Bresson).



33



34

33 Alberto y Annette Giacometti, *Stampa*, 1965 (Ernest Scheidegger).

34 *Retrato de Annette con jersey rojo*, 1961 (Alberto Giacometti).

el ser se realizara.⁷⁹ De ahí que, parafraseando a Hans Urs von Balthasar, podríamos decir que *no cae fuera del lugar nada más que la nada*.⁸⁰

De esta forma, preguntarse ¿en dónde estoy? expresa esa necesidad fundamental del hombre de *encontrar o proveer-se un punto de apoyo estable, un lugar, a partir del cual consolidar su propia existencia*, ya que la misma, indisociable y mutua complementariedad que existe entre el ser y el ente se da entre ente y lugar.

Pero pensemos en una cuestión aún más esencial: ¿es posible que algo llegue a *ser* a partir de la *nada*?, pues desde Adán el hombre siempre ha tenido la experiencia de asomarse a la vida a partir de algo *preexistente*. Para que el hombre existiera tuvo que ser necesario algo que lo acogiera, pues el hombre, como ser finito, está sometido por su cuerpo a la espacialidad y a la temporalidad⁸¹ —ya hemos hablado del seno materno como el receptáculo en el que el hombre viene a la existencia. Sin embargo, el seno materno se encuentra dentro del cuerpo de la madre y la madre, a su vez, está en un tiempo-espacio determinado. Por lo tanto, ese algo que antecede a todo hombre es necesariamente su mundo, *su lugar*, y en él ha desarrollado su vida, su habitar, representando siempre el papel de artífice: es decir, *creando* a partir de lo *dado*⁸² —propiedad de la *conditio humana* que será determinante a lo largo de este trabajo. De ahí la máxima que sostiene que *ex nihilo nihil fit* (nada surge de la nada). Pero en esta sencilla e irrefutable aseveración se debate un principio ontológico fundamental, ya que si al hombre le está vedada la posibilidad de sacar nada de la nada, la mera posibilidad de la «existencia» del no-ser lo colocaría como un ser totalmente indefenso en manos de la *inexistencia*. In-existencia que implica des-aparición y que los prefijos de origen latino *in* y *des*, comprendidos como negación o privación, remarcan.

Es justamente esta sensación de impotencia y angustia la fuente de donde brota ese temor natural a *la nada*, a lo desconocido, a todo aquello que está asociado al *no-ser* y que, por ende, escapa a su control, a su comprensión o al menos a su conocimiento. Y de ella emerge también su inquietud por explorar los confines del Universo o de adentrarse en lo profundo del mundo microscópico con la finalidad de saber ¿qué hay más allá del universo en expansión o qué ocupa los vacíos entre quarks? Podríamos remontarnos a la gran expansión realizada por el Imperio romano o a la Era de las Exploraciones —comenzada en el siglo XV— y preguntarnos si el espíritu que había detrás de aquellas extraordinarias aventuras era simplemente militar o comercial. Desde los viajes de Marco Polo hasta los Programas Espaciales de la

⁷⁹ Con esto no quiero otorgar al lugar una prioridad y una primacía inexistentes sobre el ser, sólo quiero poner en claro la íntima vinculación que existe entre ser y lugar.

⁸⁰ Por eso Heidegger se pregunta si "el espacio, ¿pertenece a esos fenómenos primarios que, al ser descubiertos, despiertan en el hombre, según palabras de Goethe, una suerte de espanto que llega a convertirse en angustia? Pues parece que detrás del espacio no hay nada más a lo cual éste pudiera ser reconducido. Y delante de él no hay desvío que lleve a otra cosa." HEIDEGGER, MARTIN, *El arte y el espacio*, Barcelona, Herder, 2009, p. 19.

⁸¹ Cfr. BRUGGER, WALTER, S. J., *Diccionario de filosofía* 9ª ed., Barcelona, Herder, 1978, pp. 471-472.

⁸² Platón, por boca de Timeo, comenta que "todo lo que deviene, deviene necesariamente por alguna causa; es imposible, por tanto, que algo devenga sin una causa". Y hace referencia al *demiurgo* como la causa de todo lo que ha sido creado. PLATÓN, *op. cit.*, p. 171 (28b). Por su parte, el *Diccionario de la Lengua Española* en su primera acepción del verbo *Crear* dice: "producir algo de la nada", y refiriéndose a la palabra *Creador* explica que ésta "se dice propiamente de Dios, que sacó todas las cosas de la nada". Por eso el hombre más que creador sería propiamente un artífice —que es sinónimo de artista—, ya que "el que crea da el ser mismo, saca alguna cosa de la nada —ex nihilo sui et subiecti, se dice en latín— y esto, en sentido estricto, es el modo de proceder exclusivo del Omnipotente. El artífice, por el contrario, utiliza algo ya existente, dándole forma y significado". JUAN PABLO II, *Carta a los Artistas*, Ciudad del Vaticano, 1999.

NASA se respira esa sed por *revelar lo oculto* en el tiempo y en el espacio, por *informar lo informe*⁸³, por dar nombre y aprehender así esa otra realidad que por desconocida no es ni menos real ni menos amenazadora.⁸⁴ Como indica John Berger, para el hombre

"lo visible consiste en lo visto, que, aun cuando sea amenazante, confirma su existencia, y lo no visto, que desafía esa existencia. El deseo de *haber visto* —el océano, el desierto, la aurora boreal— tiene un profundo fundamento ontológico".⁸⁵

De ahí que *la nada* no sólo no responda positivamente a su pregunta por los orígenes —¿de dónde?— sino que, simultáneamente, anula toda posibilidad de trascendencia —¿adónde? La nada, el vacío absoluto es todo aquello que escapa a la comprensión del ser humano y que termina situándose dentro de las borrosas inmediaciones del *no-ser*, y el hombre, como explica Mircea Eliade,

"está sediento de ser. El terror ante el «caos», que rodea su mundo habitado, corresponde a su terror ante la nada. El espacio desconocido que se extiende más allá de su «mundo», espacio no cosmizado, puesto que no está consagrado, simple extensión amorfa donde todavía no se ha proyectado orientación alguna ni se ha deducido estructura alguna, este espacio profano representa para el hombre religioso el no ser absoluto".⁸⁶

Es por tanto lógico que en el hombre se den dos movimientos encontrados: en primer lugar, una tendencia natural a formularse continuamente la pregunta por los orígenes, que le hace salir de su acomodamiento para ir en busca de lo *desconocido*. En segundo lugar, existe también en el hombre una reacción de horror y rechazo frente a esa *otra* realidad que por oscura e indescifrable le atemoriza. En este sentido, Alberto Giacometti se presenta como el paradigma límite de esta doble actitud de inquietud y temor ante la nada. Por un lado, su trabajo "participa de esa voluntad de aprehender, de poseer algo que huye constantemente".⁸⁷ Ese algo es la realidad; una realidad que, como el mismo Giacometti explica, parece estar continuamente velada "detrás de unas cortinas que arrancamos... y todavía queda otra, siempre queda otra".⁸⁸ Por otro lado, sus frágiles figuras, impregnadas de gran melancolía, reflejan la profunda ansiedad de quien se siente continuamente amenazado por las sombras de la in-existencia y la des-aparición que se ciernen sobre él. De ahí que el hombre aparezca en su obra como un ser desamparado frente a la precariedad de la vida y de ahí, también, que vaya «eludiendo la nada» en busca del ser y, por tanto, en busca de esa entidad primigenia que le ofrezca *un lugar* y con ello la posibilidad de *existir*, pues como también comenta Aristóteles en su *Física*: "todos

⁸³ Vale la pena mencionar que mientras que *informar*, que procede del latín *informāre* (de *in* y *formo*), tiene por significados: formar, dar forma a una cosa, modelar || pintar, representar || enseñar, instruir, *informe*, que procede del latín *informis* (de *in* privativo y *forma*), tiene por significados: tosco, mal formado || desfigurado, deforme. Cfr. BLÁNQUEZ FRAILE, AGUSTÍN, *op. cit.*, pp. 800 y 801.

⁸⁴ En un determinado momento de la interesante conversación imaginada por Paul Valéry entre Sócrates y Fedro, a cerca de la causa que hizo al primero elegir como vocación la filosofía en lugar de la arquitectura, dice Sócrates: "¿Y no se esfuerzan de mil modos los humanos para llenar o romper el silencio eterno de esos espacios infinitos, que les espanta?". VALÉRY, PAUL, *Eupalinos o el arquitecto*, Madrid, A. Machado Libros, 2004, p. 62.

⁸⁵ BERGER, JOHN, *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*, Madrid, Hermann Blume, 1986, p. 52.

⁸⁶ ELIADE, MIRCEA, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 51-52.

⁸⁷ "Cada vez que miro el vaso, parece que vuelve a recomponerse, es decir, que su realidad se vuelve dudosa, porque su proyección dentro de mi cerebro es dudosa, o parcial. Lo veo como si desapareciese... resurgiese... es decir, que se encuentra siempre entre el ser y el no-ser". GIACOMETTI, ALBERTO, *op. cit.*, p. 320.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 321-322.



35



36

35 Alberto Giacometti modelando un busto de Annette, c. 1950 (Franco Cianetti).

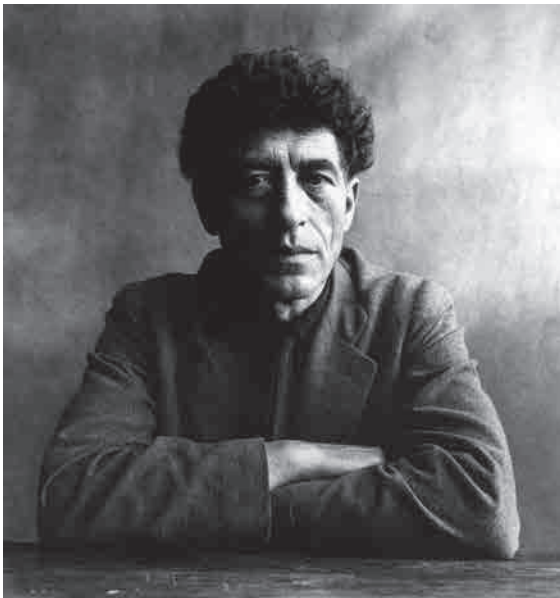
36 *Busto de Annette IV*, 1962 (Alberto Giacometti).

admiten que las cosas están en un «donde» (lo que no es no está en ningún lugar, pues ¿acaso hay un «donde» para el hircociervo o la esfinge?).⁸⁹

De todo lo dicho se desprende nuevamente la necesidad de *volver al lugar*. Ahora bien, la pregunta por el *lugar* lleva siempre implícita la pregunta por el *origen del lugar*, pues la mejor manera de conocer algo es, como ya hemos comentado, volviendo a su origen. Por tanto, cuestionarse acerca de la génesis del lugar o *topogénesis*⁹⁰ significa remontarse en el tiempo hasta el origen del Universo o *cosmogénesis*, donde todo parece haber comenzado. Por el momento lo que conviene que quede claro es que habitar forma parte de la estructura fundamental de la existencia humana y que es el lugar quien posibilita que dicha existencia *tenga lugar*.



37



38



39



40

37 Alberto Giacometti modelando en su estudio, 1954 (Kurt Blum).

38 Alberto Giacometti, 1950 (Irving Penn).

39 *Cabeza de Diego*, 1961 (Alberto Giacometti).

40 *Jean Genet*, 1954 (Alberto Giacometti).

⁸⁹ ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 221 (208a).

⁹⁰ La palabra *topogénesis* —que proviene de la unión de los vocablos griegos: τόπος (lugar) and γένεσις (fuerza productiva, origen, principio, generación) y que se podría traducir como *origen y formación del lugar*— se refiere, en general, al proceso o acción por la cual se genera el lugar —se hace lugar o se da lugar— y, en particular, al proceso por el que la arquitectura configura lugares para habitar. Dicho término ha sido utilizado en repetidas ocasiones tanto por Josep Muntañola (*Topogénesis* (3 vols.), Barcelona, Oikos-Tau, 1979-1980 y *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, Barcelona, Edicions UPC, 2000) como por Edward S. Casey (*Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993 y *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley, California University Press, 1997).

2

De la cosmogénesis a la topogénesis

...la cosmogonía es el arquetipo de toda «creación».

MIRCEA ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*

Cosmogogenesis is topogenesis—throughout and at every step.

EDWARD S. CASEY, *The Fate of Place*

...la epistemología del lugar juega un papel importante, simultáneamente, en el plano físico, cósmico, y en el plano social, histórico. Para ser más exactos, el lugar es la conexión entre la realidad cósmica y la histórica.

JOSEP MUNTAÑOLA THORNBERG, *Arquitectura 2000. Proyectos, territorios y culturas*

A primera vista podría parecer un tanto paradójico abordar el estudio del lugar centrandó nuestra mirada en la cosmogénesis. Sin embargo, como indica Casey, "cosmogogenesis creates (or discovers) place at the origin, thereby becoming topogenesis".⁹¹ ¿Y por qué es esto así? Porque como ya hemos mencionado siguiendo a Platón y a Aristóteles: todo lo que existe debe estar en algún lugar. Esta es la razón por la que el lugar se establece en muchos relatos míticos o cosmogónicos "no just as a particular dramatis persona, an actor in the cosmic theater, but as the very scene of cosmogenesis".⁹²

Pero además de constituirse en dichas cosmogonías como el escenario en el que se hace posible el proceso de generación del cosmos, Casey señala que el lugar juega un papel determinante en el desarrollo de este mismo proceso, por lo que llega a hablar de *topocosmos*: "the word [topocosm] fortuitously brings together «place» and «cosmos», thereby suggesting that in the complete constitution of a cosmos, that is, a well-ordered world, place has a prominent role to play".⁹³

Esta característica del lugar de introducir un orden espacial en el mundo es la que, de acuerdo con Casey, estimula el paso de la cosmogonía a la cosmología o del pensamiento basado en el mito (*μῦθος/mythos*) al pensamiento fundamentado en la razón (*λόγος/logos*).

"...the transition from cosmogony to cosmology (...) is somewhat less abrupt than certain historians of ideas have suggested. For the genesis of the *cosmos* already contains highly configured and densely conjunctive elements that at least portend *logos*, or rational structure. Place is basic to such protostructuring, since it is place that introduces spatial order into the world—or, rather, shows that in its formative phases the world is already on the way to order. In this way place provides the primary bridge in the movement from cosmogony to cosmology".⁹⁴

⁹¹ CASEY, EDWARD S., *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley, California University Press, 1997, p. 21.

⁹² *Ibid.*, p. 5.

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ *Idem.*



37



42

Este «*logos* o estructura racional» que subyace tanto en la cosmogonía como en la cosmología, gracias al lugar, es la que nos permitirá su comprensión. Existe, como veremos más adelante, una estrecha e intensa relación entre los procesos que ha seguido la conformación del universo y los que subyacen en la estructuración del lugar, por lo que una mirada atenta a la cosmogénesis nos ha de ayudar a descubrir los elementos fundamentales de la topogénesis. Esta es la razón que ha motivado a innumerables hombres y culturas, a lo largo de la historia de la humanidad, a adentrarse tanto en el pensamiento mítico y religioso, como en el filosófico y científico, con la finalidad de dar respuesta a una pregunta fundamental: ¿quién soy y en dónde estoy? De ahí que, tanto en las antiguas cosmogonías —*Enûma Elish*, el Mito Pelasgo, la *Teogonía* de Hesíodo, el *Génesis* o el *Popol Vuh*—, como en las cosmologías de índole filosófico o científico —Teoría geocéntrica, Teoría heliocéntrica, Teoría del universo estacionario o Teoría del *Big Bang*—, lo que se pretende no es sólo conocer el origen, evolución y estructura del universo, sino de la propia humanidad.

De esta forma, analizando la naturaleza del lugar en el origen («donde») se está en condiciones de llegar a la naturaleza del hombre en el origen («quien»). Esto es lo que afirma Platón en su rica y singular cosmología —el *Timeo*—, cuando dice por boca de Critias: "comenzando con la creación del mundo y terminando con la naturaleza de los hombres".⁹⁵ ¿Y no es acaso el lugar —en este caso nombrado con la palabra griega *χώρα*⁹⁶— el vínculo de unión necesario entre mundo y hombres, entre realidad cósmica y realidad histórica? Así parece indicarlo Josep Muntañola cuando dice que "la astronomía y la historia humana están unidas forzosamente mediante la concepción del lugar, gracias al *Khôra*".⁹⁷ Por eso Casey afirma que "in Plato's synoptic vision, *cosmogogenesis occurs as topogenesis*".⁹⁸ Lo cual parece haber querido plasmar Johannes Vermeer en sus pinturas de *El astrónomo* y de *El geógrafo*, pues es el mismo protagonista quien estudia, en la primera, los cuerpos celestes presentes en el Universo y, en la segunda, la distribución y disposición de los elementos sobre la superficie de la Tierra. De ahí que también Jacques Derrida, en su interesante reflexión sobre *χώρα*, desarrollada a partir del *Timeo* de Platón, manifieste esta misma necesidad de «volver atrás», de «recomenzar», de «realizar un nuevo retroceso al origen» para intentar comprender *qué es el lugar*: "a fin de pensar *khôra* es necesario retroceder a un comienzo más antiguo que el comienzo, a saber el nacimiento del cosmos".⁹⁹ Esto es lo que nosotros haremos.

⁹⁵ PLATÓN, *op. cit.*, p. 170 (27a).

⁹⁶ Debido a que la palabra griega *χώρα* ha sido transliterada en español unas veces como *chôra* y otras como *Jôra*, llegando incluso en ocasiones a utilizarse la transliteración inglesa *chôra* o la francesa *khôra*, preferimos escribirla en griego con la finalidad de evitar confusiones. En las citas extraídas de otros textos, que contengan dicha palabra, se conservará la transliteración utilizada por su autor.

⁹⁷ MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *Arquitectura 2000. Proyectos, territorios y culturas* (Architectonics. Mind, Land & Society, No. 11), Barcelona, Edicions UPC, 2004, p. 28.

⁹⁸ CASEY, EDWARD S., *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. 19.

⁹⁹ DERRIDA, JACQUES, *Khôra*, Córdoba (Argentina), Alción, 1995, p. 79.

①

Por vía del λόγος

El fulgor del rayo, de un modo repentino, de un golpe, pone delante todo lo presente a la luz de su presencia. El rayo que acabamos de nombrar dirige. Lleva de antemano a todos los entes al lugar esencial que les ha sido asignado. Este llevar de un golpe es la posada que recoge y liga, el Λόγος.

MARTIN HEIDEGGER, "Logos (Heráclito, fragmento 5)"

...la ciencia no sólo ha descubierto que el universo tiene una grandeza que inspira vértigo y éxtasis, una grandeza accesible a la comprensión humana, sino también que nosotros formamos parte, en un sentido real y profundo, de este Cosmos, que nacimos de él y que nuestro destino depende íntimamente de él.

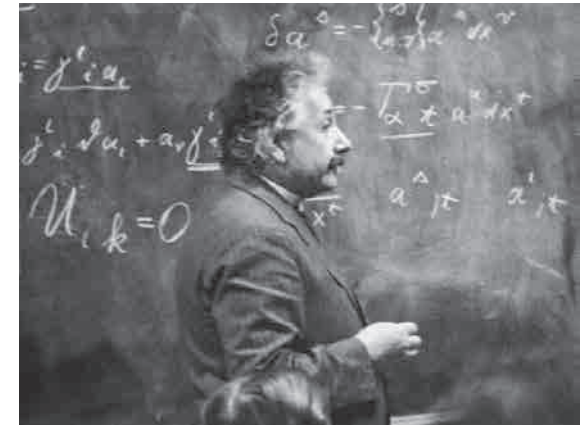
CARL SAGAN, *Cosmos*

El espacio y el tiempo no sólo afectan, sino que también son afectados por todo aquello que sucede en el universo.

STEPHEN HAWKING, *Historia del tiempo*

Existen diversas vías de acceso ya practicadas por el hombre para intentar dar respuesta a la *cosmogénesis*. Una de esas vías ha sido la recorrida por el mundo de la ciencia que, desde la antigüedad hasta nuestros días, se ha dejado conducir con seguridad y firmeza de la mano de un λόγος¹⁰⁰ valuarte de la razón y el conocimiento. Numerosos filósofos, astrónomos, físicos y matemáticos, de la talla de Aristóteles, Tolomeo, Nicolás Copérnico, Johannes Kepler, Galileo Galilei, Isaac Newton o Albert Einstein, se han dedicado al estudio del universo con la intención de determinar su origen, describir su evolución, comprender su estructura y precisar su futuro. Muchas han sido las teorías elaboradas, los sistemas desarrollados y las leyes establecidas a lo largo de más de veinticinco siglos de continuas observaciones, análisis y rectificaciones. Nuestra concepción del mundo y de su situación dentro del universo ha experimentado bruscos cambios a lo largo de este arduo proceso epistemológico. Así, hemos pasado de creer que la tierra era plana o que se ubicaba en el centro del Universo a descubrir que es una esfera (aunque imperfecta) que gira alrededor del sol y que tan sólo es un planeta más dentro de un Sistema Solar que se localiza en uno de los brazos espirales de nuestra Galaxia. Y qué decir de la revolución que significó el paso de la idea de un universo estático a uno dinámico y en continua expansión. Ha sido un largo camino de reflexión en el que dudas y afirmaciones, aciertos y errores han ayudado

¹⁰⁰ La palabra logos, de acuerdo con el *Diccionario de la Lengua Española*, significa en sus dos primeras acepciones: 1. *Fil.* Discurso que da razón de las cosas. || 2. Razón, principio racional del universo. Cfr. AA. VV., *op. cit.*, voz *Logos* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [consulta: 13 de enero de 2012]. Mientras que en griego λόγος, que significa principalmente: palabra y razón, también es: expresión, afirmación, orden, oráculo, discurso, argumento, relato, fábula, causa, consideración, pensamiento, etc. Cfr. BAILLY, ANATOLE, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1950, pp. 1200-1201. Martin Heidegger, por su parte, ilumina el significado de esta palabra mediante la siguiente reflexión: "Λόγος se «traduce», y esto significa siempre se interpreta, como razón, juicio, concepto, definición, fundamento, relación. Pero (...) el «ser verdadero» del λόγος, es decir, el ἀληθεύειν, significa: en el λέγειν como ἀποφαίνεσθαι, sacar de su ocultamiento el ente *del que* se habla, y hacerlo ver como desoculto (ἀληθές), es decir, *descubrirlo*. (...) Y, como la función del λόγος no consiste sino en hacer que algo sea visto, en hacer que el ente *sea percibido* [Vernehmenlassen des Seienden], λόγος puede significar también la *razón* [Vernunft]". HEIDEGGER, MARTIN, *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003, pp. 55-57 (32-34).



43



44

43 Albert Einstein explicando sus teorías en la pizarra de la biblioteca Hale del *Mount Wilson Observatory*, 1931.

44 Albert Einstein, Edwin Powell Hubble y Walter Sydney Adams de pie junto al telescopio del *Mount Wilson Observatory*, 1931, (California Institute of Technology Archives).



45



46

45 Imagen de alta resolución del Campo Ultra Profundo del Hubble (*Hubble Ultra Deep Field* o HUDF) que muestra galaxias de diversas edades, tamaños, formas y colores. Las galaxias más pequeñas y más rojas son algunas de las galaxias más lejanas que pueden verse con un telescopio óptico. Es la imagen más profunda del universo tomada con luz visible, 9 de marzo de 2004 (NASA/ESA).

46 Galaxia NGC 3627, captada por el Observatorio de rayos-X Chandra el 13 de diciembre de 2012 (NASA).

a constituir una base suficientemente sólida que permita la aparición de modelos del universo cada vez más acordes con la realidad del mismo.

Hoy por hoy, la teoría más aceptada a nivel científico es la del *Big Bang*. En ella se explica la *cosmogénesis* a partir de la explosión de un punto infinitamente caliente y denso —conocido como singularidad¹⁰¹— ocurrida hace aproximadamente 13.700 millones de años. Esto significa que el universo no ha existido desde siempre; fue a partir de dicha singularidad que nació un universo dinámico y en continua expansión. Este primer dato nos coloca frente a una clara disyuntiva de cara al tema que analizamos: ¿es acaso el lugar lo que precedió a la conformación del universo o procedió más bien de ella?

De acuerdo con el modelo cosmológico antes mencionado, y siguiendo las predicciones, cálculos y observaciones realizadas por destacados científicos —entre ellos Alexander Friedmann, Georges Lemaître, Edwin Hubble y George Gamow— a partir de la teoría de la relatividad general de Einstein, es generalmente aceptado el hecho de que un universo en expansión tuvo que tener su origen en una singularidad, con lo cual, como afirma el físico inglés Stephen W. Hawking en su libro *Historia del Tiempo*, "el espacio-tiempo *tendría* una frontera, un comienzo en el *big bang*".¹⁰² De ahí que *antes de él y fuera de él* no se pueda hablar de espacio ni de tiempo pues, como explica también Hawking, "de la misma manera que no se puede hablar acerca de los fenómenos del universo sin las nociones de espacio y tiempo, en relatividad general no tiene sentido hablar del espacio y del tiempo fuera de los límites del universo".¹⁰³ Y sin espacio y tiempo no hay lugar posible. Esto último lo confirma Josep Muntañola en su análisis de la noción de lugar cuando dice que "el lugar es, en Hegel: «Una unión del espacio y el tiempo, en la que el espacio se concreta en un ahora al mismo tiempo que el tiempo se concreta en un aquí»".¹⁰⁴ Por lo que sin un aquí y sin un ahora no podemos hablar de lugar.

Queda de esta forma descartada la posibilidad de que el lugar antecediera al *Big Bang*. Pero la cuestión importante es, como señala Casey, que "such a situation is not only one of *nonplace* but of *no-place-at-all*: utter void".¹⁰⁵ Y una afirmación de este tipo no deja a nadie tranquilo, ya que como indica el mismo Casey, citando una frase pronunciada por Blaise Pascal ante la inmensidad del espacio vacío que los descubrimientos de los matemáticos, físicos y astrónomos de su época evidenciaban: "«The eternal silence of these infinite spaces terrifies me.» The infinite and silence of space reflects its emptiness. They also signify the absence of place".¹⁰⁶ Ausencia de lugar que nos aterra porque nos coloca no sólo ante «el vacío», sino en presencia de «la nada». Una nada que, como ya hemos comentado en el apartado anterior, no es no una respuesta satisfactoria a nuestra búsqueda de ser y de sentido, pues el hombre —recordando las palabras

¹⁰¹ "En aquel instante, que llamamos *big bang*, la densidad del universo y la curvatura del espacio-tiempo habrían sido infinitas. Dado que las matemáticas no pueden manejar realmente números infinitos, esto significa que la teoría de la relatividad general (en la que se basan las soluciones de Friedmann) predice que hay un punto en el universo en donde la teoría en sí colapsa. Tal punto es un ejemplo de lo que los matemáticos llaman una singularidad". HAWKING, STEPHEN W., *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*, Madrid, Alianza, 1988, p. 75.

¹⁰² *Ibid.*, p. 168. Este mismo principio también se aplica a la materia y a la energía.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 58. A esto mismo se refiere Aristóteles cuando afirma que "no hay nada además del Todo o del Universo, nada fuera del Todo". ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 242 (212b).

¹⁰⁴ MUNTAÑOLA, JOSEP, *La arquitectura como lugar* 2ª ed., Barcelona, Edicions UPC, 1996, p. 27.

¹⁰⁵ CASEY, EDWARD S., *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley, California University Press, 1997, p. 3.

¹⁰⁶ CASEY, EDWARD S., *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. X.

de Mircea Eliade— «está sediento *de ser*». De ahí que "the void of no-place is avoided at almost any cost"¹⁰⁷ y de ahí que surja espontáneamente en nosotros la pregunta: ¿entonces qué precedió a la aparición de aquella singularidad?

La ciencia parece no tener una respuesta precisa a estas preguntas, pues el *Big Bang* se erige como un auténtico —y quizás insalvable— *límite* en el que el «antes» y el «después» pertenecen a dos realidades absolutamente dispares. Esto es así, pues como explica Hawking "los sucesos anteriores al *Big Bang*, simplemente no están definidos, ya que no hay modo alguno de medir lo que en ellos sucedió".¹⁰⁸ Y no hay modo de medirlos porque como él mismo indica:

"todas nuestras teorías científicas están formuladas bajo la suposición de que el espaciotiempo es uniforme y casi plano, de manera que ellas dejan de ser aplicables en la singularidad del *big bang*, en donde la curvatura del espacio-tiempo es infinita. Ello significa que aunque hubiera acontecimientos anteriores al *big bang*, no se podrían utilizar para determinar lo que sucedería después, ya que toda capacidad de predicción fallaría en el *big bang*. Igualmente, si, como es el caso, sólo sabemos lo que ha sucedido después del *big bang*, no podremos determinar lo que sucedió antes. Desde nuestro punto de vista, los sucesos anteriores al *big bang* no pueden tener consecuencias, por lo que no deberían formar parte de los modelos científicos del universo. Así, pues, deberíamos extraerlos de cualquier modelo y decir que el tiempo tiene su principio en el *big bang*".¹⁰⁹

Por esta razón, como corrobora el físico y prolífico escritor Paul Davies, "any discussion about what happened before the big bang, or what caused it—in the usual sense of physical causation— is simply meaningless"¹¹⁰, pues desde un punto de vista lógico no hay antes posible sin tiempo. Y el tiempo, como ha manifestado Hawking, «tiene su principio en el *big bang*». Esto puede ser algo sin sentido (*meaningless*) desde un punto de vista lógico, pero no así desde un punto de vista ontológico. Repentinamente nos colocamos al borde de un *abismo* que aparece infranqueable, pues por más que investiguemos sobre dichos orígenes siempre existirá un antes que rebasa, no sólo las leyes físicas por nosotros conocidas, sino sobre todo nuestra capacidad de comprensión y para el cual aparentemente no hay explicación racional posible, a menos que nuestra respuesta sea *la nada*.

Sin embargo, el desconocimiento de la ciencia a este respecto no sólo se limita al instante anterior a la explosión, sino que se extiende hasta los 10^{-43} segundos posteriores al *Big Bang*. Ahí se alza una barrera conceptual conocida como Era de Planck, en la cual, las cuatro fuerzas fundamentales¹¹¹ eran indistinguibles entre sí. La enorme dificultad que implica elaborar un modelo teórico que armonice las leyes de la mecánica cuántica con la gravedad contenida en la teoría de la relatividad general de Einstein ha hecho imposible hasta el momento determinar los procesos ocurridos durante este período; procesos que determinarían las condiciones iniciales del universo.

¹⁰⁷ CASEY, EDWARD S., *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley, California University Press, 1997, p. 6.

¹⁰⁸ HAWKING, STEPHEN, "El principio del tiempo", [en línea]. Disponible en: <<http://www.astroseti.org/articulo/4619/stephen-hawking-el-principio-del-tiempo>> [consulta: 12 de enero de 2012].

¹⁰⁹ HAWKING, STEPHEN W., *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*, Madrid, Alianza, 1988, p. 75.

¹¹⁰ DAVIES, PAUL, "What happened before the Big Bang?" en STANNARD, RUSSELL (ed.), *God for the 21st Century*, Philadelphia, Templeton Foundation Press, 2000, p. 11.

¹¹¹ Electromagnetismo, fuerza nuclear débil, fuerza nuclear fuerte y gravedad.



47

Powers of Ten.
A Film Dealing with the Relative Size of Things in the Universe
and the Effect of Adding Another Zero.

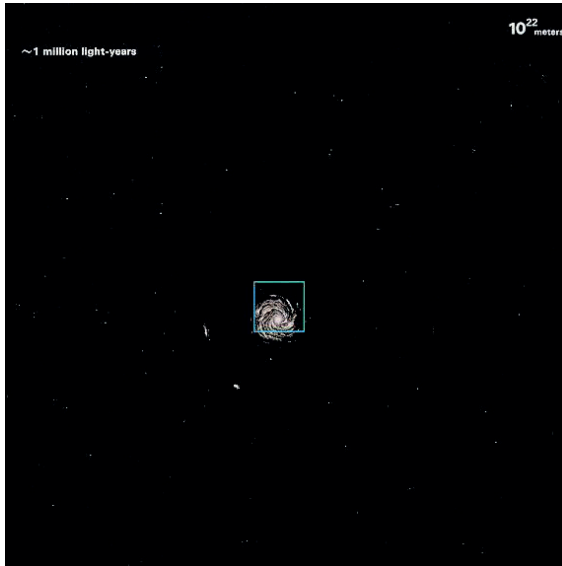
Se trata de un corto documental, escrito y dirigido por Charles y Ray Eames en 1977, en el que sus autores utilizan los poderes del sistema exponencial para hacer visible la importancia de la escala. De esta forma, el universo se presenta como un lugar de continuidad y cambio. Su trabajo es una adaptación del libro de Kees Boeke *Cosmic View. The Universe in Forty Jumps*, producido en 1957.

A través de 42 saltos exponenciales, que van desde 1 billón de años luz (10^{25}) hasta 0,1 femtómetro (10^{-16}), se realiza un impresionante viaje desde el mundo macroscópico hasta el mundo microscópico en el que el punto de unión entre ambos extremos es el hombre (10^0). Un hombre que se encuentra ubicado en un lugar concreto.

A lo largo de las siguientes páginas mostraremos algunas secuencias de este recorrido espacial en el que, de alguna manera, se hacen visibles muchas de las estructuras que conforman el Cosmos: desde las sencillas partículas elementales hasta las complejas galaxias.

47 ^{10²⁵} A esta escala gran parte del espacio luce así de vacío. Una vista diez veces mayor no mostrará nuevas estructuras, pues la novedad en escalas tan grandes se ve a través del tiempo más que de lugar en lugar.

Aproximaciones al lugar

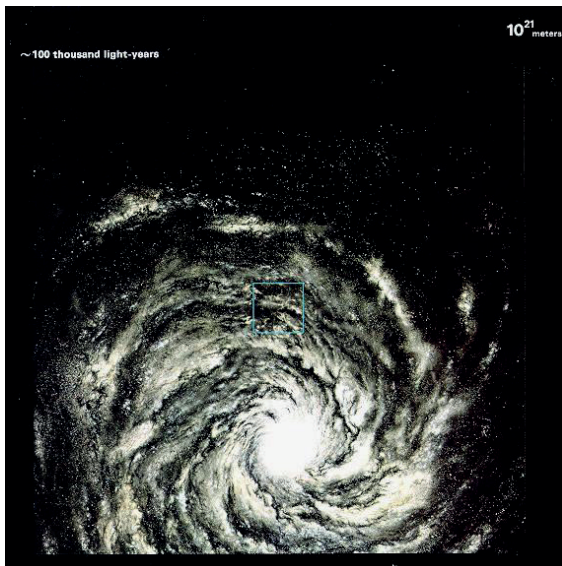


48

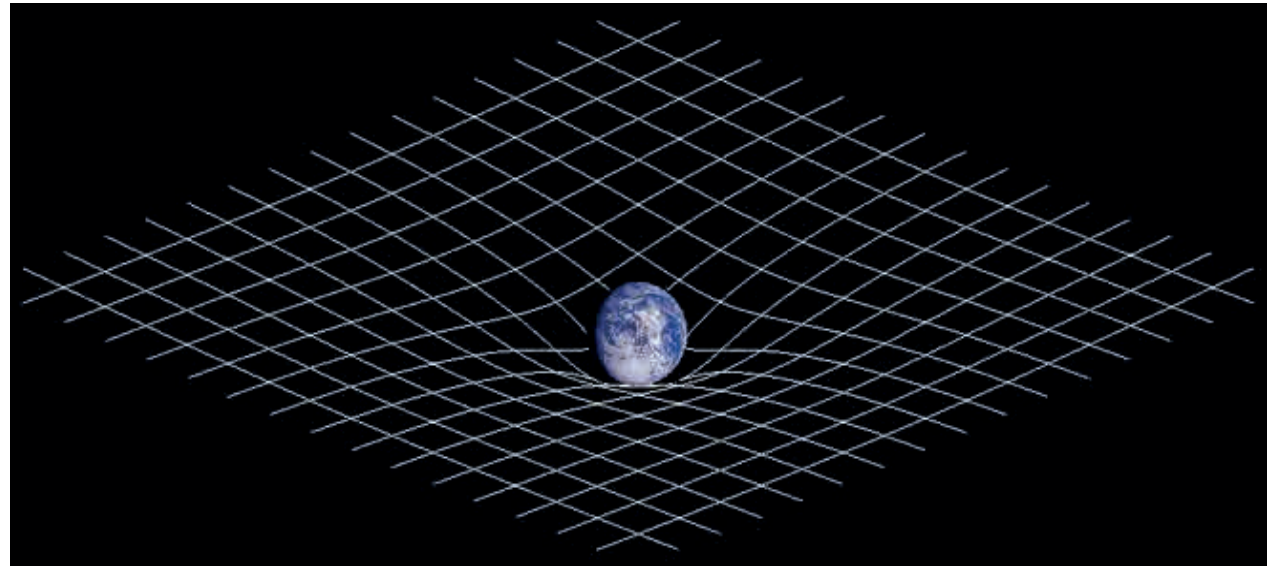
48 10²² Este disco plano es nuestra galaxia, la Vía Láctea, con su estructura espiral.

49 10²¹ Estamos frente a la espiral de la Vía Láctea. Cien billones de estrellas unidas por la gravedad rodean la región central.

49



50



50

50 Analogía bidimensional de la distorsión del espacio-tiempo debido a un objeto de gran masa.

51 Esquema temporal de la expansión del universo a partir del *Big Bang*.

51



Entonces, ¿a partir de qué momento nos podemos referir a esa singularidad en expansión en términos de lugar? De acuerdo, por un lado, con la definición de lugar que aparece en el *Diccionario de la Lengua Española*¹¹² y, por otro lado, con la que Aristóteles nos ofrece en una parte de su *Física*¹¹³, podríamos decir que el lugar tiene como atributo esencial el hecho de *estar o poder ser ocupado por algo o por alguien*: "There are *no places without bodies*".¹¹⁴ En cambio en ese punto caliente parece no haber existido cuerpo alguno —más allá de la misma singularidad— y mucho menos la posibilidad de *ocupación*¹¹⁵ —pues "justo en el mismo *big bang*, se piensa que el universo tuvo un tamaño nulo".¹¹⁶ Aquella singularidad era un todo completo y compacto.¹¹⁷ Por tanto, todo parece indicar que un lugar plenamente constituido no existía en aquel punto caliente, pues "it fails to capture what is specific to place, namely, the capacity to hold and situate things, to give them a local habitation".¹¹⁸ Por el contrario, sí que podríamos hablar de él y a partir de él en términos de espacio-tiempo o, si se quiere, de «protolugar», pues, como ya hemos comentado, en ese punto caliente originario no sólo estaban concentradas la materia y la energía, sino también el espacio y el tiempo.

De esta forma, podemos afirmar que al lugar no le antecede directamente *la nada*, sino un *protolugar* o espacio-tiempo¹¹⁹ en continua expansión. Esta es la razón por la cual la nada, en caso de ser el principio constitutivo de la realidad existente previa al *Big Bang*, habría antecedido tan sólo a la aparición de dicha singularidad. Lo cual, más allá de la ansiedad que pueda producir en el ser humano, no afecta directamente nuestra comprensión de lugar, ya que los sucesos acontecidos «antes» de la gran expansión del universo «no pueden tener consecuencias» sobre lo ocurrido «después».

¹¹² El *Diccionario de la Lengua Española*, en su primera acepción, define el lugar en los siguientes términos: "Espacio ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera". AA. VV., *op. cit.*, voz *Lugar* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [consulta: 13 de enero de 2012]. Por su parte, en el *Diccionario de Filosofía Herder* se dice que lugar es el "medio espacial en el que se ubican las cosas; situación espacial de un cuerpo, o modo de «estar en», que expresa la situación de un cuerpo". MARTÍNEZ RIU, ANTONI; CORTÉS MORATÓ, JORDI, *op. cit.*, voz *Lugar*.

¹¹³ Aristóteles, cuestionándose acerca de la naturaleza del lugar, comenta que "así como todo cuerpo está en un lugar, así también en todo lugar hay un cuerpo", lo cual nos habla de su capacidad de ser ocupado. ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 225 (209a).

¹¹⁴ CASEY, EDWARD S., *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. 103.

¹¹⁵ Si aquella singularidad era un todo, no podemos referirnos a ella en términos de lugar, ya que, como también dice Aristóteles, "es imposible que el lugar sea un cuerpo, porque entonces habría dos cuerpos en el mismo lugar", cosa que, además de impensable, impediría que el lugar fuese ocupado. ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 224 (209a).

¹¹⁶ HAWKING, STEPHEN W., *op. cit.*, p. 160.

¹¹⁷ Es cierto que a partir de esta singularidad han venido a la existencia todas las cosas que conocemos y que conforman el universo, pero en ese primer momento podríamos decir que todo existía en *potencia* y no en *acto*. Es lo mismo que sucede con una semilla: sabemos que de ella saldrá una planta con sus raíces, tallo, hojas, flores y frutos, pero si abriésemos dicha semilla no encontraríamos dentro de ella nada de esto en acto.

¹¹⁸ CASEY, EDWARD S., *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley, California University Press, 1997, p. 20.

¹¹⁹ La expresión espacio-tiempo se generalizó a partir de la Teoría de la Relatividad especial formulada por Einstein en 1905, pero fue el matemático ruso Hermann Minkowski quien desarrolló dicho concepto. Mediante el uso de esta expresión se busca poner de manifiesto, como explica Minkowski, que el espacio y el tiempo ya no pueden ser consideradas como entidades independientes o absolutas, sino completamente interdependientes: "The conceptions about time and space, which I hope to develop before you today, has grown on experimental physical grounds. Herein lies its strength. The tendency is radical. Henceforth, the old conception of space for itself and time for itself shall reduce to a mere shadow, and some sort of union of the two will be found consistent with facts". MINKOWSKI, HERMANN, "Space and Time" (A lecture delivered before the *Naturforscher Versammlung* —Congress of Natural Philosophers— at Cologne, 21st September, 1908), en *The Principle of Relativity. Original Papers by A. Einstein and H. Minkowski*, Calcutta, Calcutta University Press, 1920, p. 70.

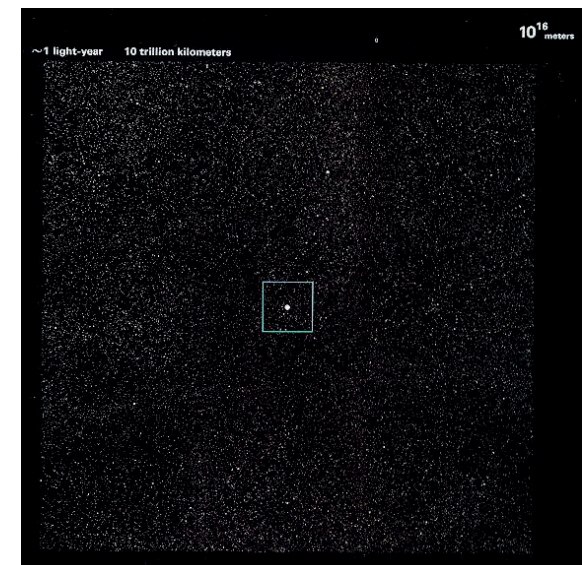


52

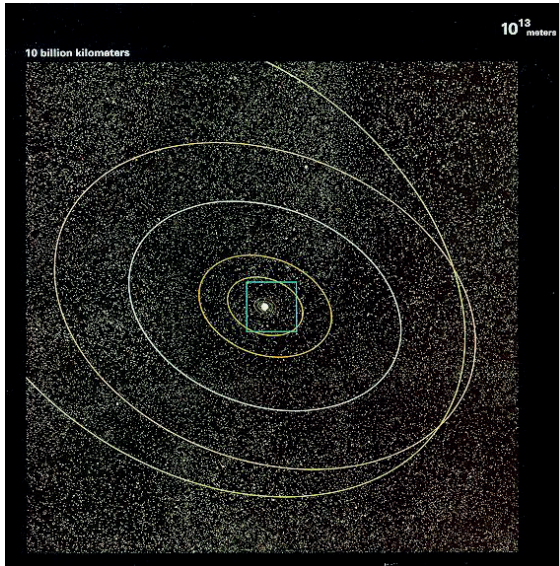
52 10^{19} En nuestra galaxia nosotros estamos justo en medio de una gran cantidad de estrellas vistas aquí como individualidades.

53 10^{16} Aquí una estrella central es más brillante que el resto sólo porque está más cerca. Esa estrella es el sol.

53



51

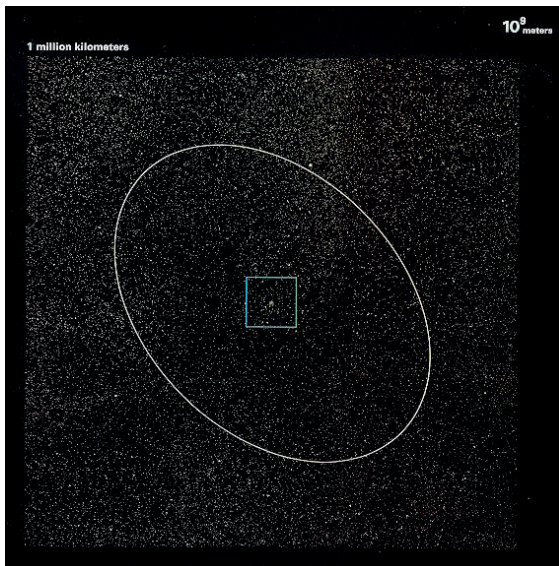


54

54 10^{13} Los recorridos de los planetas exteriores se despliegan en esta imagen. La órbita fuertemente inclinada pertenece a Plutón.

55 10^9 El lugar más lejano visitado en una estructura semejante a la nuestra ha sido la Luna, nuestro vecino más cercano.

55



Frente al origen —el quién y el cómo— de esa singularidad primigenia, la ciencia no descarta la posible intervención de un ser divino, pues "un universo en expansión no excluye la existencia de un creador".¹²⁰ Sólo se limita a señalar que la existencia de un *Big Bang* "establece límites sobre cuándo éste pudo haber llevado a cabo su misión".¹²¹ En este sentido Paul Davies, reflexionando sobre el problema de la causalidad en torno a los orígenes del universo, llega a la siguiente conclusión:

"If nothing happens without a cause, then *something* must have caused the universe to appear. But then we are faced with the inevitable question of what caused that *something*. And so on in an infinite regress. (...) Science is good at telling us how, but not so good on the why. Maybe there isn't a why. To wonder why is very human, but perhaps there is no answer in human terms to such deep questions of existence. Or perhaps there is, but we are looking at the problem in the wrong way".¹²²

Sea como sea, lo que a nosotros nos interesa aclarar es ¿cuándo y cómo se constituye el lugar como tal? Por eso, y continuando con nuestra exposición acerca del lugar en el origen, resulta interesante observar que en aquella singularidad infinitamente pequeña, densa y caliente —que se encontraba colmada *homogénea e isotrópicamente*—, se comienza a dar, primeramente, una progresiva «separación» y «diferenciación». Dicho proceso inicia con la separación de las cuatro fuerzas fundamentales, empezando por la fuerza gravitatoria —que originará la aparición del tiempo y del espacio tal como nosotros los entendemos y experimentamos— seguida de la fuerza nuclear fuerte, la fuerza nuclear débil y terminando por la fuerza electromagnética. Esto permitió no sólo la aparición de las partículas elementales —como los quarks, gluones, leptones, hadrones, bariones, etc.—, sino su «interacción» y «combinación» para dar lugar a estructuras más complejas —como los núcleos, átomos y moléculas— de las que se componen los diversos elementos químicos que conforman la materia visible. De esta forma, vemos que el proceso de separación y diferenciación que se efectuó a partir de aquella singularidad, y que posibilitó la aparición de partículas y elementos claramente distintos entre sí, no tenía como finalidad su aislamiento, sino que *esa diferencia era el requisito básico para su futura interacción*.

El modelo de evolución del universo que la ciencia ha ido elaborando a partir de la teoría del *Big Bang* se desarrolla sobre la base de una *cosmogénesis* que se realiza a través de un *proceso de ordenación gradual y jerárquico* en el tiempo y en el espacio. Una síntesis de este proceso se puede observar en la siguiente secuencia ordenada cronológicamente a partir del *Big Bang*: quarks (10^{-10} seg.), hadrones (10^{-5} seg.), primeros núcleos de neutrones+protones (3 minutos), átomos (300.000 años), quásares y estrellas (3 billones de años), galaxias (5 billones de años), sistema solar y planeta tierra (9 billones de años), origen de la vida (9,5 billones de años), hombre (13.699.800.000 años), etc.

La desaparición y combinación de estas estructuras hace posible la aparición de nuevos y diversos elementos cada vez más complejos: así, por ejemplo, y de forma muy resumida, una estrella que comienza su ciclo a partir de una nube molecular y que lo finaliza, generalmente, como enana roja, puede transformarse, de explotar, en una nova o en una supernova que, a su vez, pueden dar lugar a una estrella de neutrones o a un agujero negro. Si dicha estrella no explota, al despojarse de sus capas exteriores, se convierte en una enana blanca cuyo material desprendido formará una nebulosa planetaria.

¹²⁰ HAWKING, STEPHEN W., *op. cit.*, p. 25.

¹²¹ *Idem*.

¹²² DAVIES, PAUL, *op. cit.*, pp. 10 y 12.

Es pues a partir de este proceso de *separación y diferenciación* y de su posterior *interacción y combinación* —en el que toda la materia y la energía concentradas en aquella singularidad primigenia se ordenan y complejizan progresivamente— que podemos hablar de lugar. Y lo podemos hacer porque dicho proceso conlleva, como hemos podido observar, la aparición de diversas partículas, elementos y cuerpos que *necesitan ocupar un lugar para existir*.

Estos primeros datos que aporta la ciencia nos revelan algunas propiedades fundamentales del lugar que debemos retener, puesto que irán cobrando relevancia a lo largo de este trabajo:

1. El «espacio» y el «tiempo» son condición *sine qua non* del lugar, ya que le preceden, pero su simple existencia no es condición suficiente para la existencia del mismo. Por tanto, *el lugar es algo más que puro espacio-tiempo*.
2. El lugar es una entidad esencialmente dispuesta a «recibir» y «acoger» todo lo que existe. El lugar es, de esta forma, una realidad destinada por propia naturaleza a *dar lugar*.
3. Todas las realidades que conocemos han llegado a la existencia a través de un proceso que se lleva a cabo en el tiempo y en el espacio, en el que primeramente se produce una «separación» y «diferenciación» de elementos que permite su posterior «interacción» y «combinación» para formar entidades más complejas. Es así como el lugar se constituye como un elemento fundamental en el *proceso de ordenación del Universo*.

Estos son los frutos que hemos podido *cosechar* de la mano del *λόγος*.¹²³ Sin embargo, también hemos podido observar que las respuestas a muchas de las interrogantes que se nos han ido planteando a lo largo de este recorrido parecen encontrarse más allá de la ciencia; más allá de ese *λόγος* —entendido como principio de explicación de las realidades— al que le exigimos tener una respuesta para todo. Esta es la razón por la que Platón, en su camino de reflexión sobre el nacimiento del Cosmos en el *Timeo*, concluye diciendo:

"Por tanto, Sócrates, si en muchos temas, los dioses y la generación de universo, no llegamos a ser eventualmente capaces de ofrecer un discurso que sea totalmente coherente en todos sus aspectos y exacto, no te admires. Pero si lo hacemos tan verosímil como cualquier otro, será necesario alegrarse, ya que hemos de tener presente que yo, el que habla, y vosotros, los jueces, tenemos una naturaleza humana, de modo que acerca de esto conviene que aceptemos el relato [μῦθον] probable y no busquemos más allá".¹²⁴

De ahí el incansable esfuerzo que el hombre ha hecho, hace y seguirá haciendo por comprender un poco más su mundo, y de ahí también la necesidad de recurrir a *otras vías* que nos permitan obtener algunas certezas más sobre este trascendental tema.

¹²³ "Heidegger ha propuesto que el significado primario de *λέγειν* es «poner», «extender ante»; de ahí «presentar después de haber recogido [y de haberse recogido]». El *λόγος* sería entonces el resultado de un *λέγειν* que consistiría esencialmente en una «cosecha». FERRATER MORA, JOSÉ, *Diccionario de filosofía* 5ª ed. (Tomo II. L-Z), Buenos Aires, Sudamericana, 1965, p. 87, voz *Logos*.

¹²⁴ Platón, op. cit., p. 172 (29c-d).



56

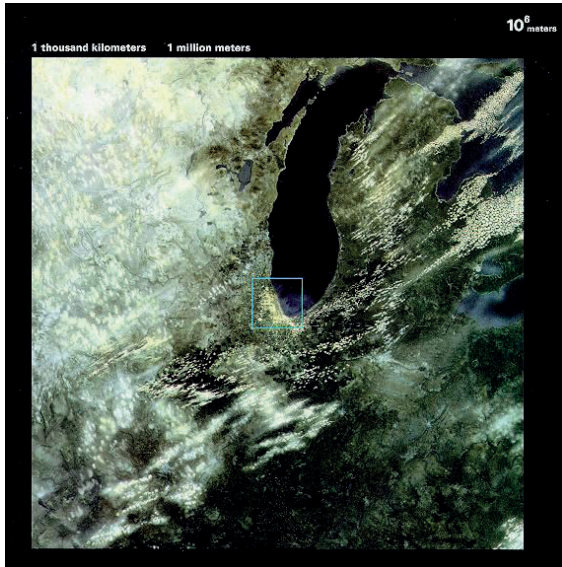
56 10⁸ La Tierra aparece aislada, elegante y frágil.

57 10⁷ La Tierra en detalle: cielo azul, nubes blancas, mares oscuros, tierras marrones; una esfera que gira siempre en dirección este.

57



Aproximaciones al lugar



58

58 10^6 Esta región, vista desde una órbita más baja, contiene la totalidad del Lago Michigan que fue formado por glaciares.

59 10^5 El área metropolitana de Chicago alojada en el extremo sur del lago.

59



54



60

60 10^4 Aparece el corazón de la ciudad, lugar de habitación y trabajo para millones de personas.

61 10^3 Contemplamos una vista que no es una pura tracería de símbolos, sino una escena de lugares familiares dentro de la ciudad: el *Soldier's Field*, una pista de aterrizaje, un muelle.

61



62

62 10^2 Un día de campo en el parque junto a la ruidosa autopista y los botes en el muelle, pero gozando de una cierta intimidad.

63 10^1 Un hombre y una mujer están de picnic en el parque. Esta pareja es el punto de partida del viaje hacia el confín del universo.

63



②

Por vía del μῦθος

El símbolo da que pensar.

PAUL RICŒUR, *Finitud y culpabilidad*

...la imagen y el símbolo dejan muchas veces vislumbrar lo que no alcanza a expresar el puro concepto.

JOHANNES HIRSCHBERGER, *Historia de la filosofía*

«Decir» un mito consiste en proclamar lo que acaeció *ab origine*.

MIRCEA ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*

La vía racional, mediante postulados precisos y convincentes acerca del origen del Universo, nos ha llevado a la conclusión de que la *nada* no es el antecedente previo al *lugar*, sino la materia y la energía contenidas dentro de un tiempo que se dilata y un espacio que se expande. Asimismo, nos ha revelado que el paso de aquella singularidad primigenia a las diversas y complejas realidades que conforman nuestro universo se ha realizado a través de un largo proceso de *separación* y *diferenciación* de elementos que ha preparado el terreno para la posterior *interacción* y *combinación* de los mismos. Sin embargo, la vía del *lógos* también ha mostrado sus limitaciones; especialmente cuando se intenta aproximar a esa zona *liminar*, a ese singular momento en el que todo se originó.

Por eso, cuando el camino racional termina tropezándose con una realidad que le trasciende, resulta necesario acudir a *otras vías* que nos aporten certezas inaccesibles a la pura especulación científica y empírica. En este sentido la vía que se presenta como un medio privilegiado para realizar tal cometido es la recorrida por el hombre a través del mito. En un primer momento esto podría parecer una contradicción o incluso un retroceso, pues el mito (μῦθος) suele colocarse en las antípodas del pensamiento racional (λόγος). Así parece indicarlo Jacques Derrida cuando, en un determinado momento de su reflexión en torno a la seriedad de la filosofía expuesta por Platón en el *Timeo*, dice que "el *valor* del pensamiento filosófico, es decir también su *seriedad*, se mide en función del carácter no mítico de su contenido".¹²⁵ Lo cual es confirmado por la opinión común, que en diversos momentos de la historia ha connotado dicha palabra con un sentido peyorativo que la ha asociado a invención, quimera o ficción. De hecho, incluso en la propia antigüedad greco-latina se dieron significativos conflictos entre razón y mito. Mientras que los filósofos eran considerados, en palabras de Aristóteles, aquellos que "hablan dando razón de lo que dicen"¹²⁶, poetas como Homero y Hesíodo —estrechamente vinculados al pensamiento mítico— eran considerados por el Estagirita como los que "al principio teologizaron".¹²⁷ Por esta razón, el *paso del mito al logos*, que se asocia al origen de la filosofía (φιλοσοφία), se vio como la "superación de las formas míticas y como el advenimiento de un pensamiento racional que incluía tanto la filosofía como la ciencia".¹²⁸ Y hablamos de superación ya que, siguiendo a José Ferrater Mora, "la filosofía surgió para colmar un vacío que no podía ya llenar completamente la mitología, pero a la vez sirvió para apoyar racionalmente una parte substancial de las creen-

¹²⁵ DERRIDA, JACQUES, *op. cit.*, p. 34.

¹²⁶ Cfr. HIRSCHBERGER, JOHANNES, *Historia de la filosofía* 9ª ed. (Tomo I. Antigüedad, Edad Media, Renacimiento), Barcelona, Herder, 1977, p. 44.

¹²⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 43.

¹²⁸ MARTÍNEZ RIU, ANTONI; CORTÉS MORATÓ, JORDI, *op. cit.*, voz *El paso del mito al logos*.

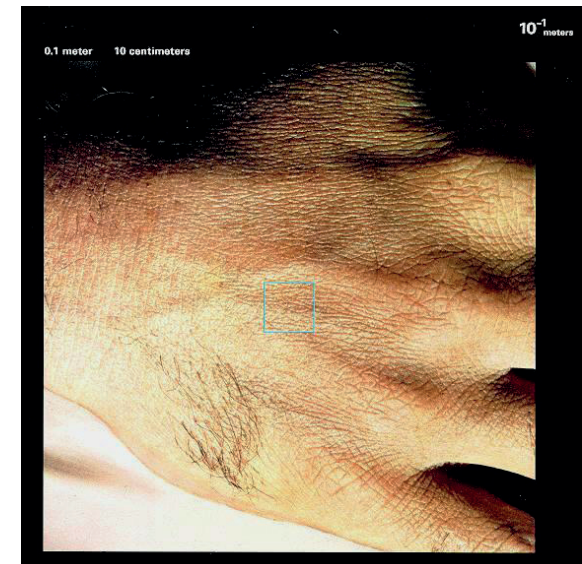


64

64 10⁰ Un hombre duerme en un día templado de octubre. Esta es la escala de la amistad humana, del diálogo y del toque.

65 10⁻¹ La escala es íntima. En esta imagen se da la única coincidencia entre el tamaño de la misma y lo que representa.

65



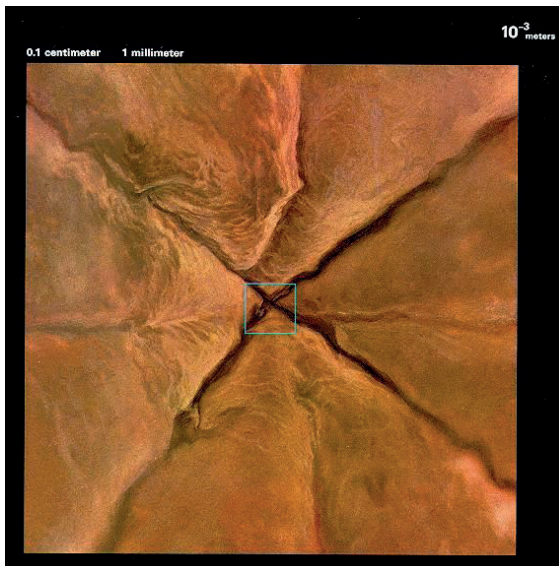


66

66 10^{-2} En la aparente estructura fractal de la superficie de la piel la arruga es tanto el signo como el medio de su flexibilidad.

67 10^{-3} Aquí compartimos el mundo del microscopista, quien nos ha revelado gran parte de la naturaleza.

67



cias míticas".¹²⁹ Por tanto, el mito fue superado pero no desechado. Esta es la razón por la que Johannes Hirschberger, hablando de la separación entre $\mu\theta\omicron\varsigma$ y $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$, comenta que

"sería una tarea interesante para la teoría del conocimiento comprobar hasta qué punto los supuestos instrumentos racionales de la filosofía están todos efectivamente fundados racionalmente. Acaso no lo estén, y no sólo por un fallo de método, sino también porque el espíritu es algo más que «saber» y asimila el mito, en un sentido positivo, como una vía propia hacia la sabiduría, de modo que sólo el idólatra de la ciencia ilustracionista quiere borrar el mito, mientras Aristóteles dice, con justicia, que también el mito filosofa a su manera".¹³⁰

Efectivamente, el propio Aristóteles —que como hemos visto marcó en su momento una clara línea divisoria entre mito y filosofía basada en el momento de la duda, la prueba y la fundamentación— ve un cierto modo de filosofar en algunos de los primeros mitos de la creación que le lleva a aproximar $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ y $\mu\theta\omicron\varsigma$. De ahí que en su *Metafísica* lance un elogio a aquellos primeros *buscadores del saber* en los que ve el origen de la filosofía:

"Que [la filosofía] no es una ciencia productiva resulta evidente ya desde los primeros que filosofaron: en efecto, los hombres —ahora y desde el principio— comenzaron a filosofar al quedarse maravillados ante algo, maravillándose en un primer momento ante lo que comúnmente causa extrañeza y después, al progresar poco a poco, sintiéndose perplejos también ante cosas de mayor importancia, por ejemplo, ante las peculiaridades de la luna, y las del sol y los astros, y ante el origen del Todo. Ahora bien, el que se siente perplejo y maravillado reconoce que no sabe (de ahí que el amante del mito [$\phi\iota\lambda\omicron\mu\theta\omicron\varsigma$] sea, a su modo, «amante de la sabiduría» [$\phi\iota\lambda\omicron\sigma\phi\omicron\varsigma$]: y es que el mito se compone de maravillas). Así, pues, si filosofaron por huir de la ignorancia, es obvio que perseguían el saber por afán de conocimiento y no por utilidad alguna".¹³¹

La *admiración*, el asombro, es pues la chispa que enciende ese amor al saber, ese deseo de conocer para *dar razón de las cosas*. Lo cual es confirmado por Platón en el *Teeteto* cuando Sócrates le dice a Teeteto: "Querido amigo, parece que Teodoro no se ha equivocado al juzgar tu condición natural, pues experimentar esto que llamamos la admiración es muy característico del filósofo. Éste y no otro es, efectivamente, el origen de la filosofía".¹³²

Por tanto, si la admiración es de acuerdo con ambos filósofos «el origen de la filosofía» y la filosofía es una manera de pensar o un deseo de saber, entonces el mito —que siguiendo a Aristóteles también nace de la admiración— se presenta como una manera de pensar y de alcanzar el saber. En este sentido, como indica Paul Ricœur, "el *mýthos* ya es *lógos*".¹³³ Esto no nos debe extrañar, pues una *cosmogonía* ($\kappa\omicron\sigma\mu\omicron\gamma\omicron\nu\acute{\iota}\alpha$) como la *Teogonía* de Hesíodo, en la que se narran los orígenes del mundo y de los dioses, influyó directamente en algunos aspectos de las *cosmologías* elaboradas por los primeros presocráticos.¹³⁴ Pero es importante recalcar que «el mito es ya logos» *de otra manera*. ¿De qué

¹²⁹ FERRATER MORA, JOSÉ, *Diccionario de filosofía* 5ª ed. (Tomo I. A-K), Buenos Aires, Sudamericana, 1965, p. 683, voz *Filosofía griega*.

¹³⁰ HIRSCHBERGER, JOHANNES, *op. cit.*, p. 45.

¹³¹ ARISTÓTELES, *Metafísica*, Madrid, Gredos, 1998, pp. 76-77 (982b).

¹³² PLATÓN, "Teeteto", en *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Madrid, Gredos, 1988, p. 202 (155d). La palabra griega $\phi\iota\lambda\omicron\sigma\phi\iota\alpha$ proviene de $\phi\iota\lambda\acute{\omega}$, amar y $\sigma\phi\iota\alpha$, saber, sabiduría. De ahí que "φίλος, *philos*, el «amigo» o el «amante» de este saber intelectual puede entenderse, a la manera de Platón, como aplicado a aquel que desea o está ávido de saber". MARTÍNEZ RIU, ANTONI; CORTÉS MORATÓ, JORDI, *op. cit.*, voz *Filosofía*.

¹³³ RICŒUR, PAUL, "Fenomenología de la confesión", en *Finitud y culpabilidad* 2ª ed., Madrid, Trotta, 2011, p. 183.

¹³⁴ En el *Diccionario de Filosofía* se explica que la cosmogonía (del griego $\kappa\omicron\sigma\mu\omicron\gamma\omicron\nu\acute{\iota}\alpha$, compuesto de $\kappa\omicron\sigma\mu\omicron\varsigma$ (*kosmos*): buen orden, adorno, mundo, y $\gamma\omicron\nu\acute{\eta}$ (*goné*): generación) es un "relato mítico que explica el origen del mundo y su estructura. Las cosmogonías son inicialmente teogonías: Las teo-

manera? Jean-Pierre Vernant, gran estudioso del mito en la Grecia antigua, comenta que "el mito pone en juego una forma de lógica que podemos llamar, en contraste con la lógica de la no-contradicción de los filósofos, una lógica de lo ambiguo, de lo equívoco, de la polaridad. (...) Una lógica distinta de la lógica del *logos*".¹³⁵

Ciertamente el mito posee «una lógica distinta de la lógica del *logos*» que hace de él algo lógico-racional e intuitivo-imaginativo al mismo tiempo. Una «lógica de lo ambiguo» que haciendo uso del *símbolo*¹³⁶ ilumina muchos aspectos fundamentales relativos a la naturaleza del hombre y de su mundo: "el símbolo, dijimos, abre y descubre una dimensión de la experiencia que, sin él, permanecería cerrada y oculta"¹³⁷ —esta dimensión simbólica es justamente la que hace también del mundo del arte una vía privilegiada de conocimiento. ¿Y por qué es esto así? Porque, como indica Ricœur en una de las citas que encabeza este apartado, «el símbolo da que pensar»:

"Esta sentencia que tanto me cautiva dice dos cosas: el símbolo da; no planteo yo el sentido, es él el que lo da; pero lo que da es «que pensar», aquello en qué pensar. A partir de la dación, el planteo. La sentencia sugiere, a un mismo tiempo, que todo ya está dicho en el enigma, y que, sin embargo, debemos comenzar y recomenzar todo en la dimensión del pensar. Quisiera descubrir y comprender esta articulación del pensamiento que se da a sí mismo en el reino de los símbolos y el pensamiento que plantea y piensa".¹³⁸

Esto es fundamental: comprender que el «símbolo da» porque en él «todo ya está dicho», pero está dicho «en el enigma». De ahí que para que el mito hable es fundamental que se respete su enigma, su ambigüedad, su misterio, pues como afirma Paul Klee: "delante del misterio el análisis, embarazado, se descompone".¹³⁹ Lo cual se debe a que "el mito posee una manera de *revelar*, irreductible a toda traducción de un lenguaje cifrado en un lenguaje claro".¹⁴⁰ Por eso "hay mucho más en el mito que en la reflexión: hay más en potencia, aunque haya menos determinación y rigor"¹⁴¹, ya que lo que *da*, lo que ofrece, es la oportunidad de «comenzar y recomenzar en la dimensión del pensar», pues el mito "apunta a otra cosa más allá de lo que dice".¹⁴² ¿Pero acaso algo ambiguo y enigmático nos puede pro-

gonías/cosmogonías de Hesíodo (s. VIII a.C.), en su *Teogonía y Los trabajos y los días*, influyeron directamente en algunos aspectos de las cosmologías de los primeros presocráticos". MARTÍNEZ RIU, ANTONI; CORTÉS MORATÓ, JORDI, *op. cit.*, voz *Cosmogonía*. Por su parte, José Ferrater Mora señala que "la filosofía comenzó mezclada con la mitología o con la cosmogonía. En este sentido hay una cierta relación entre cosmogonías como la de Hesíodo y las especulaciones de los presocráticos. Como antes apuntamos, hubo, sin embargo, una diferencia en el método: descriptivo en los «teólogos»; racional en los filósofos". FERRATER MORA, JOSÉ, *op. cit.*, p. 662, voz *Filosofía*.

¹³⁵ VERNANT, JEAN-PIERRE, "Raisons du mythe", en *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1974, p. 250, citado por DERRIDA, JACQUES, *op. cit.*, p. 11.

¹³⁶ El σύμβολον es una marca, un signo, una señal que nos *remite* a una realidad en principio inaccesible al lenguaje o al pensamiento conceptual. Por tanto, como explica Mircea Eliade: las "imágenes, símbolos y mitos no son creaciones irresponsables de la psique, sino que responden a una necesidad: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser. (...) Si el espíritu se vale de las imágenes para aprehender la realidad última de las cosas es, precisamente, porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos". ELIADE, MIRCEA, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1974, p. 15, citado por MARTÍNEZ RIU, ANTONI; CORTÉS MORATÓ, JORDI, *op. cit.*, voz *Símbolo*.

¹³⁷ RICŒUR, PAUL, "La función simbólica de los mitos", en *op. cit.*, p. 315.

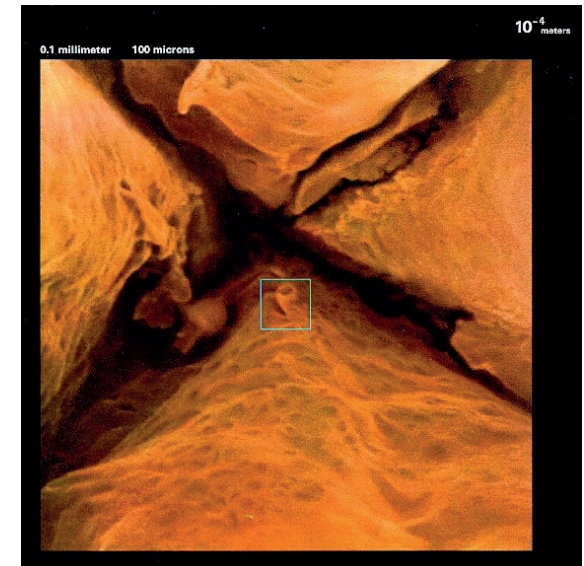
¹³⁸ RICŒUR, PAUL, "Hermenéutica de los símbolos y reflexión filosófica I", en *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 262.

¹³⁹ KLEE, PAUL, "Exploración interna de las cosas de la naturaleza: realidad y apariencia", en *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Calden, 1976, p. 83.

¹⁴⁰ RICŒUR, PAUL, "La función simbólica de los mitos", en *Finitud y culpabilidad* 2ª ed., Madrid, Trotta, 2011, p. 313.

¹⁴¹ RICŒUR, PAUL, "Lo patético de la «miseria» y la reflexión pura", en *op. cit.*, p. 30.

¹⁴² RICŒUR, PAUL, "Prefacio a Bultmann", en *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica,



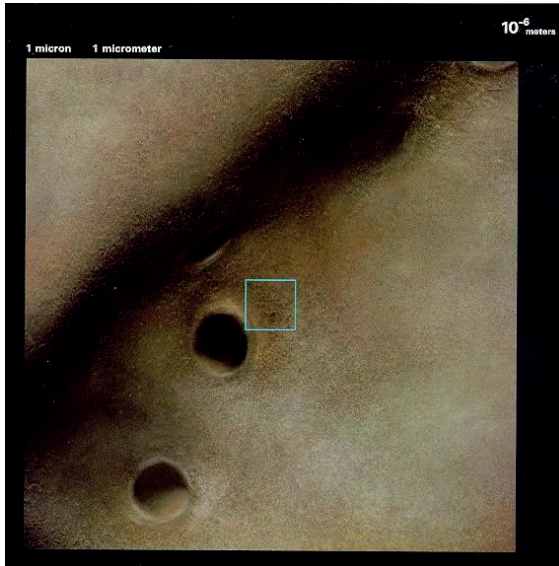
68

68 10⁻⁴ Aparece un detalle inesperado. Entramos en las profundidades de un mundo tan poco familiar como las lejanas estrellas.

69 10⁻⁵ Atravesamos la piel y nos encontramos con un linfocito; una célula que forma parte del complejo sistema inmunológico.

69





70

70 10^{-6} En el interior del linfocito aparece una nueva superficie, una membrana de protección tras la cual se encuentra el núcleo.

71 10^{-7} Dentro del núcleo existen unas moléculas —el ADN— que contienen el material genético de los organismos celulares.

71



porcionar algún tipo de certeza? Esto sería imposible si, como indica Ricœur, "el símbolo fuera totalmente ajeno al discurso filosófico"¹⁴³, pero no es así, ya que "una meditación sobre los símbolos parte del lenguaje que ya tuvo lugar, y en donde ya se dijo todo en cierto modo".¹⁴⁴ Es de esta manera como "hay un «mundo» de los símbolos"¹⁴⁵ sobre el cual se sustenta la cosmovisión de un pueblo, pues insertados en el mito incitan a buscar, "más allá de este tiempo en que lo relatado parece transcurrir, lo arquetípico, lo siempre presente, lo que no transcurre".¹⁴⁶ Y es que el mito, como explica Mircea Eliade, es "la historia de lo acontecido in *illo tempore*, el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del tiempo. (...) Todo mito muestra cómo ha venido a la existencia una realidad, sea ésta la realidad total, el cosmos, o tan sólo un fragmento de ella".¹⁴⁷ Pero lo hace, como ya hemos dicho, de una forma ambigua, pues

"el mito es algo más que una explicación del mundo, de la historia y del destino; expresa, en términos de mundo, incluso de ultramundo y de segundo mundo, la comprensión que el hombre adquiere de sí mismo con relación al fundamento y al límite de su existencia. (...) Expresa, en un lenguaje objetivo, el sentido que el hombre adquiere de su dependencia respecto de lo que se sitúa en el límite y en el origen de su mundo".¹⁴⁸

El mito ofrece así una abertura para iluminar, para «ver de otro modo» o de «un segundo modo» los entresijos que conforman la realidad humana. Lo cual no desdice su valor, pues, como ya hemos indicado, el mito no es "una narración fabulosa e imaginaria que intenta dar una explicación no racional a la realidad"¹⁴⁹, sino la revelación de un misterio que habla "de *realidades*, de lo que sucedió *realmente* de lo que se ha manifestado plenamente".¹⁵⁰ De ahí que insista Ricœur en que "el mito ya no puede definirse como un negativo de la ciencia".¹⁵¹ El mito, por ser la "irrupción de lo sagrado en el mundo"¹⁵², se convierte en un modelo ejemplar para la conducta humana que, siendo válido para todos

2003, p. 352.

¹⁴³ RICŒUR, PAUL, "El símbolo da que pensar", en *Finitud y culpabilidad* 2ª ed., Madrid, Trotta, 2011, p. 483.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 482.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 487.

¹⁴⁶ ECHEVERRÍA, JOSÉ, "Eritis sicut diis", citado por FERRATER MORA, JOSÉ, *Diccionario de filosofía* 5ª ed. (Tomo II. L-Z), Buenos Aires, Sudamericana, 1965, p. 210, voz *Mito*.

¹⁴⁷ ELIADE, MIRCEA, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 72-73.

¹⁴⁸ RICŒUR, PAUL, "Prefacio a Bultmann", en *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 352.

¹⁴⁹ AA. VV., *E-Diccionarios Espasa Calpe*, Madrid, 2001, voz *Mito*.

¹⁵⁰ ELIADE, MIRCEA, *op. cit.*, p. 72.

¹⁵¹ RICŒUR, PAUL, *op. cit.*, p. 352.

¹⁵² ELIADE, MIRCEA, *op. cit.*, pp. 38. Una de las cosas que dificulta en la actualidad la adecuada valoración del símbolo y del mito es justamente el olvido de lo sagrado que se ha producido en el hombre de la modernidad. Esto es lo que señala Paul Ricœur en una aguda reflexión que cito a continuación: "Para acceder a la problemática que vamos a evocar, quizá sea necesario haber experimentado la decepción vinculada a la idea de una filosofía sin presupuestos. Contrariamente a las filosofías del punto de partida, una meditación sobre los símbolos parte de lo pleno del lenguaje y del sentido que está allí desde siempre; parte del seno de un lenguaje que ya tuvo lugar, y en el cual todo ya se ha dicho de una manera determinada. No quiere ser un pensamiento sin presupuestos, sino en y con todos sus presupuestos. Para esta meditación, la primera tarea no consiste en comenzar, sino en volver a recordar desde el seno del habla. Pero al oponer la problemática del símbolo a la búsqueda cartesiana y husserliana del punto de partida, vinculamos con excesiva estrechez esta meditación a una etapa precisa del discurso filosófico. Quizás debamos ver más allá: si evocamos el problema de los símbolos *ahora*, en este período de la historia, es en relación con ciertos rasgos de nuestra «modernidad» y para responder a esta misma modernidad. El momento histórico de la filosofía del símbolo es el del olvido y también el de la restauración: olvido de las hierofanías, olvido de

los tiempos, ayuda a dar respuesta a temas fundamentales en torno al hombre y a la vida, a los dioses, al origen del mundo y de la sociedad. Es así como el mito llega a ser *paradigma* o *arquetipo* que confiere significación a la existencia humana.

Pero para que el mito mantenga esta *fuerza de revelación* basada en su «función simbólica» es necesario que no se haga de él "una explicación, sino una apertura y un descubrimiento".¹⁵³ Se ha de mantener, mediante una postura crítica, la separación existente entre el mito y la historia, pues "perder el mito como *lógos* inmediato es volverlo a encontrar como *mýthos*".¹⁵⁴ Esto es lo que Paul Ricœur llama desmitologización —no desmitización—, pues lo que se pierde "es el pseudo-saber, el falso *lógos* del mito"¹⁵⁵, que aparece cuando se pretende hacer de él una explicación o una historia ocurrida en un tiempo y un lugar determinados. Y para ejemplificar este uso del *mito como mito* Ricœur recurre a Platón, ya que el gran filósofo griego "intercala mitos en su filosofía; los adopta en tanto que mitos, en estado bruto, si puede decirse, sin tratar de disfrazarlos como explicación; están ahí, en el discurso, lleno de enigmas; están ahí en tanto que mitos, sin posibilidad de confundirse con el Saber".¹⁵⁶ Baste mencionar como botones de muestra el mito de la Atlántida, contenido en *Timeo y Critias*, o el mito de la caverna, contenido en la *República*.

Sólo respetando el mito como mito —conservando su enigma¹⁵⁷— es como podremos lograr que éste se mantenga como una vía fundamental de acceso a la *cosmogénesis* y, por ende, a la naturaleza huidiza del lugar en el origen o *topogénesis*. Esto es lo que trataremos de hacer a continuación para así confirmar lo que afirma Josep Muntañola: que "seguiremos «conociendo» el lugar a través del mito (*status*, estilo de vida, ideologías, etc.) mezclando sueños y sensaciones, realidades e idealidades".¹⁵⁸ Pero para esto, como indica Jacques Derrida, es necesario que

"retrocedamos más acá del discurso seguro de la filosofía, que procede por oposiciones principales y cuenta con el origen como con una *pareja normal*. Debemos retroceder a un pre-origen que nos priva de esta seguridad y al mismo tiempo requiere un discurso filosófico impuro, amenazado, bastardo, híbrido. Estos rasgos no son negativos. No desacreditan un discurso que simplemente sería inferior a la filosofía. Pues aunque por cierto no es verdadero sino sólo verosímil, no dice menos lo necesario sobre la necesidad".¹⁵⁹

los signos de lo Sagrado, pérdida de la pertenencia del hombre a lo Sagrado. Sabemos que este olvido es la contrapartida de la imponente tarea de alimentar a los hombres, de satisfacer las necesidades dominando la naturaleza mediante una técnica planetaria. Y es el oscuro reconocimiento de este olvido lo que nos mueve y estimula a restaurar el lenguaje integral. En una época en la que nuestro lenguaje se hace más preciso, más unívoco, en una palabra, más técnico, más apto para esas formalizaciones integrales, que, justamente, se denominan *lógica simbólica* (...), queremos recargar nuestro lenguaje, deseamos partir de *lo pleno* del lenguaje". RICŒUR, PAUL, "Hermenéutica de los símbolos y reflexión filosófica I", en *op. cit.*, pp. 261-262.

¹⁵³ RICŒUR, PAUL, "La función simbólica de los mitos", en *Finitud y culpabilidad* 2ª ed., Madrid, Trotta, 2011, p. 314.

¹⁵⁴ "Por paradójico que parezca, el mito, así desmitologizado gracias a su contacto con la historia científica y elevado de este modo a la dignidad de símbolo, es una dimensión del pensamiento moderno". *Ibid.*, pp. 171 y 312.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 312.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 314.

¹⁵⁷ En relación con esta conservación del enigma, Ferrater Mora comenta que "cuando el mito es tomado alegóricamente, se convierte en un relato que tiene dos aspectos, ambos igualmente necesarios: lo ficticio y lo real. Lo ficticio consiste en que, de hecho, no ha ocurrido lo que dice el relato mítico. Lo real consiste en que de algún modo lo que dice el relato mítico responde a la realidad. El mito es como un relato de lo que podría haber ocurrido si la realidad coincidiera con el paradigma de la realidad". FERRATER MORA, JOSÉ, *op. cit.*, p. 210, voz *Mito*.

¹⁵⁸ MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, Barcelona, Edicions UPC, 2000, p. 18.

¹⁵⁹ DERRIDA, JACQUES, *op. cit.*, p. 78.

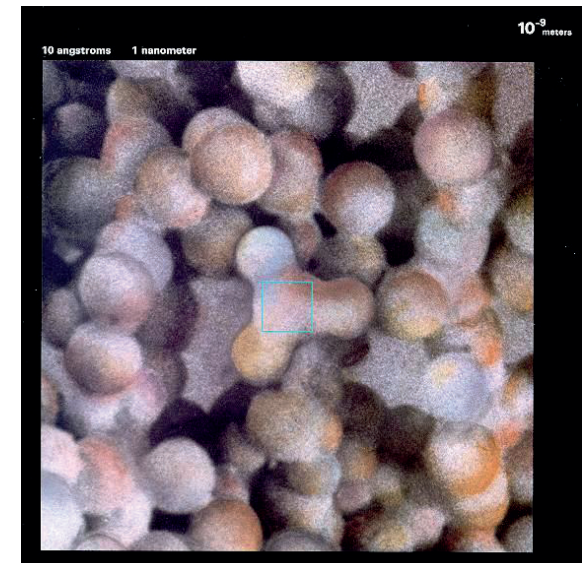


72

72 10⁻⁸ En este acercamiento el ADN aparece conformado por dos largas y retorcidas cadenas en forma de escalera: la doble hélice.

73 10⁻⁹ Estos son los elementos de construcción que conforman la escritura molecular, las letras del código genético.

73



Aproximaciones al lugar

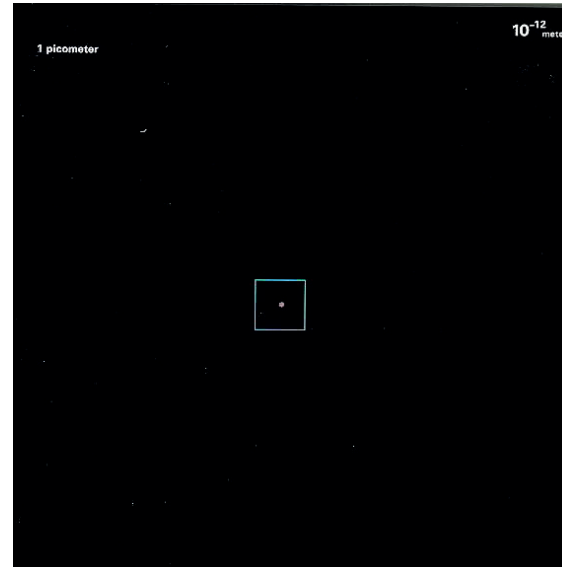


74

74 10^{-10} Escala de la capa más exterior de electrones, que a su vez sirve de unión con los tres átomos de hidrógeno que la rodean.

75 10^{-11} Escala de la capa más interior de electrones del átomo de carbono. Lo que vemos es una insinuación de su actividad.

75

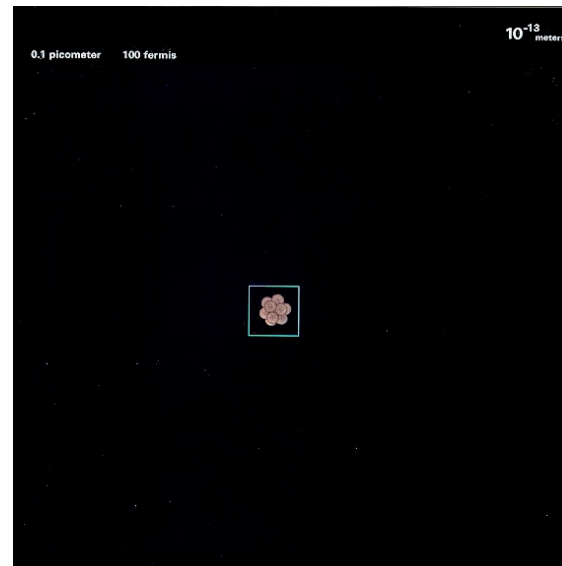


76

76 10^{-12} El compacto núcleo del átomo comienza a aparecer. El equilibrio de la fuerza atómica es establecida por este núcleo.

77 10^{-13} Vemos claramente el diminuto y masivo núcleo de este átomo de carbono, compuesto por seis neutrones y seis protones.

77

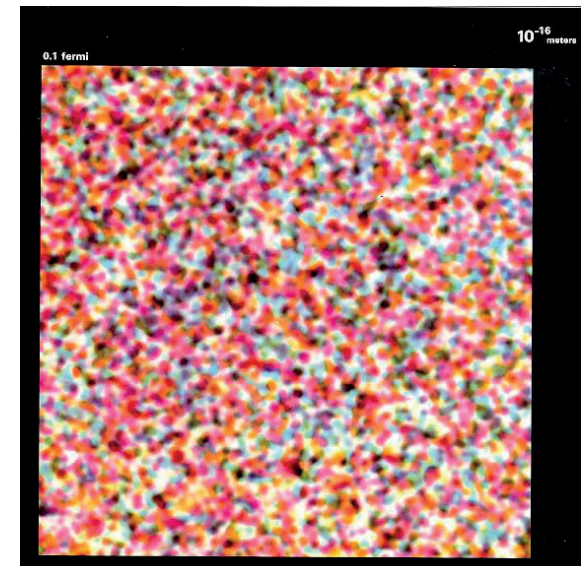


78

78 10^{-14} Una vista fugaz de la eterna estructura danzante del estable carbono 12.

79 10^{-16} Aquí aún operan fuerzas nucleares fuertes a rangos cortos que surgen entre quarks excitados en intensa interacción.

79



3

Fundamentos del lugar

El descubrimiento de estructuras que conforman el mundo, y que permiten estudiarlo, razonarlo, aquello que representa la gran alegría del hombre, el poder entender dónde está y hasta cuándo o para qué, nace de la propia estructura organizativa de la materia.

FRANCISCO ALONSO DE SANTOS, "Infraestructuras"

Hemos podido observar que un acercamiento a la cosmogénesis, llevado a cabo tanto a través del relato cosmogónico (fundamentado en el *μῦθος*), como del discurso cosmológico (fundamentado en el *λόγος*), nos ha de poner de manifiesto algunos de los *fundamentos* sobre los que se realiza el proceso de conformación del lugar, o topogénesis. En esta búsqueda nos anima la certeza, ya manifestada por Casey, de que "topogenesis follows from cosmogenesis".¹⁶⁰ Pero también nos estimula el haber podido comprobar la mutua complementariedad que existe entre *μῦθος* y *λόγος*.¹⁶¹ Una complementariedad en la que el *λόγος* colma el «vacío que no podía ya llenar completamente la mitología» y en la que el *μῦθος* «nos abre y descubre una dimensión de la experiencia que sin él permanecería cerrada»; y que se sustenta a partir de una racionalidad compartida que, aunque diversa en naturaleza, tiene como finalidad, en uno y otro ámbito, el conocimiento.¹⁶²

Para realizar dicho acercamiento será necesario, como ya nos ha indicado Jacques Derrida, «retroceder a un comienzo más antiguo que el comienzo, a saber el nacimiento del cosmos». Pero esto no resulta inmediato, porque "el comienzo no es aquello con lo que primero nos encontramos; es preciso acceder al punto de partida: es preciso conquistarlo".¹⁶³ Por tal motivo, comenzaremos examinando algunas narraciones míticas de la creación como: el *Enûma Elish*, el *Génesis*, el Mito Pelasgo, la *Teogonía* de Hesíodo y la *Metamorfosis* de Ovidio. A continuación abordaremos el «discurso filosófico impuro, amenazado, bastardo, híbrido» del *Timeo* de Platón, para culminar con una obra de talante filosófico-científico como lo es la que desarrolla Aristóteles en el libro IV de la *Física*. Finalmente, mencionaremos algunas de las causas que propiciaron, a partir del siglo XVII d.C., el ocaso del concepto de lugar bajo las nociones de «espacio», «sitio» y «posición». *Ocultamiento del lugar tras el espacio* que permanecerá hasta su progresiva restauración en el pensamiento del siglo XX. Este arduo camino, que realiza el *paso del mito al logos* en la conceptualización del lugar, ya ha sido en gran parte recorrido por Edward S. Casey en su magnífica obra *The Fate of Place*. Por tanto, nuestro trabajo

¹⁶⁰ CASEY, EDWARD S., *op. cit.*, p. 28.

¹⁶¹ Corroborar esta afirmación el hecho de que, por un lado, la palabra cosmogonía se utilice tanto para referirse a un "relato mítico relativo a los orígenes del mundo" como a una "teoría científica que trata del origen y la evolución del universo". Cfr. AA. VV., *Diccionario de la Lengua Española*, voz *Cosmogonía* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [consulta: 26 de marzo de 2012]. Por otro lado, desde un punto de vista etimológico, tanto en *μῦθος* como en *λόγος* coinciden los siguientes significados: palabra, discurso, razón, relato, conversación, pensamiento, fábula, mandato, rumor. Cfr. BAILLY, ANATOLE, *op. cit.* y LIDDELL, HENRY GEORGE; SCOTT, ROBERT, *Greek-English Lexicon* 7ª ed., New York, Harper & Brothers, 1883.

¹⁶² Un conocimiento que, dicho sea de paso, es compartido sólo por el simple hecho de que, como afirma Aristóteles, "todos los hombres por naturaleza desean saber". ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 69 (980a).

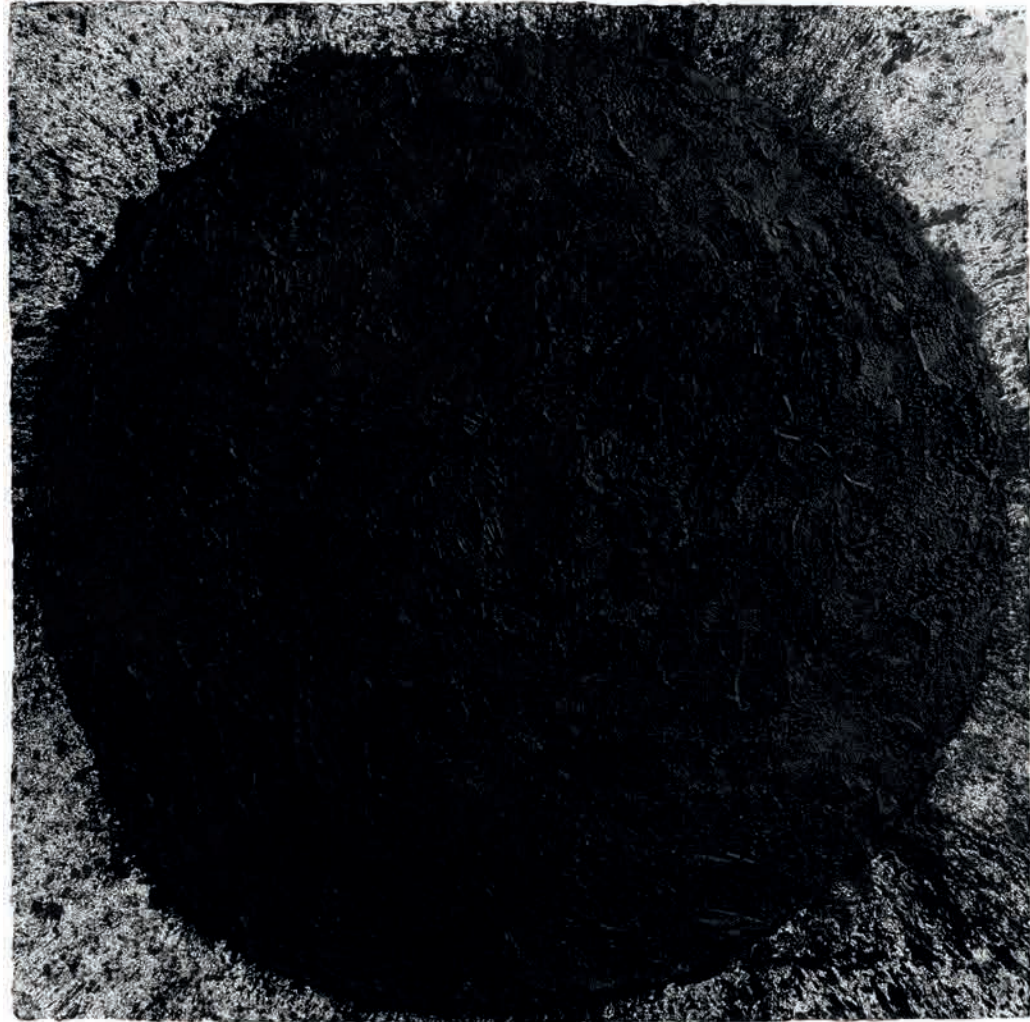
¹⁶³ RICŒUR, PAUL, "El símbolo da que pensar", en *Finitud y culpabilidad* 2ª ed., Madrid, Trotta, 2011, p. 482.



80

Aproximaciones al lugar

en este tercer capítulo se apoya en muchas de las ideas elaboradas por él con la finalidad de entresacar los *fundamentos del lugar*. Fundamentos que nos han de ayudar a ofrecer respuestas más precisas a la pregunta: *¿qué es el lugar?*



81

① Entre Caos y Cosmos

Cuando en lo alto el cielo aún no había sido nombrado, y, abajo, la tierra firme no había sido mencionada con un nombre, solos Apsu, su progenitor, y la madre [caos] Tiamat, la generatriz de todos, mezclaban juntos sus aguas (I,1-5).¹⁶⁴

Enûma Elish

En el principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra era caos y confusión [*tohû wa-bohû*] y oscuridad por encima del abismo [*tehom*], y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas (*Gn* 1,1-2).¹⁶⁵

Libro del Génesis

En el principio Eurínome, la Diosa de Todas las Cosas, surgió desnuda del Caos (a).¹⁶⁶

Mito Pelasgo

En primer lugar existió el Caos [Χάος]. Después Gea la de amplio pecho (116-117).¹⁶⁷

HESÍODO, Teogonía

Antes de que existiesen el mar y la tierra, y el cielo que todo lo cubre, la faz de la naturaleza era uniforme en todo el universo; llamaban a esto caos, una masa sin forma y sin elaborar, nada más que un peso inerte y un montón de simientes discordantes de elementos no bien ensamblados (I,4-9).¹⁶⁸

OVIDIO, Metamorfosis

¹⁶⁴ Añado entre corchetes la palabra «caos» siguiendo al arqueólogo y asiriólogo Leonard William King, quien traduce así la palabra acadia *mummu* que precede a *Tiamat* en la Tablilla I del poema babilónico (*mu-um-mu Ti-amat mu-al-li-da-at gim-ri-šu-un*). Él argumenta en la nota 1 de la p. XXXVIII el porqué de su traducción y señala, siguiendo a Peter Jensen, que «form», «mould» y «pattern» son también posibles significados de *mummu*. De esta forma, para King el versículo 4 de dicha Tablilla queda de la siguiente manera: "And chaos, Tiamut, the mother of them both". KING, LEONARD WILLIAM, *The Seven Tablets of Creation*, London, Luzac & Co., 1902, p. 3. En torno al significado de *mummu* —que a partir del versículo 30 corresponderá al nombre del mensajero de Apsu— existe cierta divergencia. Tan es así que Luis Astey Vázquez (*Enuma Elish. El poema de la creación*, México, D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1989) deja la palabra *mummu* sin traducir (aunque señala en la nota 2 que dicha palabra es epíteto de Tiamat y equivale a «productora» o «fértil»), mientras que Federico Lara Peinado (*Enuma elish. Poema babilónico de la Creación*, Madrid, Trotta, 1994) —cuya traducción utilizaremos en adelante— la ha traducido como «la madre». Estos conceptos de *form*, *mould*, *pattern*, *productora*, *fértil* y *madre*, aplicados a Tiamat, aluden a esa capacidad generativa del caos como matriz, de la que hablaremos más adelante (*Vid. infra*, cap. I.1.3.1.a: El *cháos* como lugar primigenio o protolugar). Sin embargo, y más allá de las discrepancias existentes en torno a la traducción de *mummu*, es aceptado de manera general que en la mitología babilónica el caos se halla en el origen del universo, y que tanto Apsu (agua dulce y principio masculino) como Tiamat (mar salado y principio femenino) representan la personificación de ese estado originario de caos y desorden. En adelante, y con la intención de reducir las notas a pie de página, colocaré al final de las citas extraídas de los cinco relatos cosmogónicos elegidos sólo las referencias canónicas que ayuden a localizarlas en sus respectivas traducciones.

¹⁶⁵ AA. VV., *Biblia de Jerusalén* (CD), Bilbao, Desclée De Brouwer, 1999.

¹⁶⁶ GRAVES, ROBERT, "El mito pelasgo de la creación", en *Los mitos griegos* (Volumen I), Madrid, Alianza, 1985.

¹⁶⁷ HESÍODO, "Teogonía", en *Obras y fragmentos* ^{2ª reimp.}, Madrid, Gredos, 1990.

¹⁶⁸ OVIDIO NASÓN, PUBLIO, *Metamorfosis* (Libros I-V), Madrid, Gredos, 2008.



82



83

82 *Concepto espacial*, 1952 (Lucio Fontana).

83 *Concepto espacial*, 1952 (Lucio Fontana).

Ⓐ El Χάος como lugar primigenio o protolugar



84



85

84 *Concepto espacial*, 1951 (Lucio Fontana).

85 *Concepto espacial*, 1952 (Lucio Fontana).

Casey comienza examinando diversas narraciones míticas y religiosas de la creación con la finalidad de determinar el carácter primordial del lugar en el origen. En la mayoría de los relatos analizados —y como hemos podido observar en los fragmentos que encabezan este apartado— el Caos aparece como el "estado amorfo e indefinido que se supone anterior a la ordenación del cosmos".¹⁶⁹ Que el χᾶος sea un *lugar primigenio* u originario lo confirma la etimología griega de esta palabra cuando, en una de sus acepciones, dice que es un "espace immense et ténébreux qui existait avant l'origine des choses"¹⁷⁰ o como "the first state of the universe".¹⁷¹ Pero también en latín, la palabra *chāos* hace referencia a una "masa confusa de que se formó el universo".¹⁷² De hecho, la expresión *a chao* (a partir del caos), utilizada por Virgilio, quiere decir "desde el origen", "desde la creación del mundo".¹⁷³ Definiciones que, por cierto, nos recuerdan aquella singularidad del *Big Bang* —infinitamente pequeña, densa y caliente— que llegamos a denominar «protolugar».

La cuestión es que este «espace immense et ténébreux», esa «masa confusa de que se formó el universo», no sólo se constituye como «the first state of the universe», sino como el *origen de donde proceden todas las cosas*. Esto no sólo se pone de manifiesto en el *Enûma Elish* cuando se dice que Tiamat¹⁷⁴ fue «la generatriz de todos» (I,4), o en el *Mito Pelasgo* cuando se afirma que Eurínome, «la Diosa de Todas las Cosas, surgió desnuda del Caos» (a) o, finalmente, en la *Teogonía de Hesíodo*, en donde se menciona que «en primer lugar existió el Caos» (116), sino que es una constante en innumerables cosmogonías. La precedencia del Caos con respecto al resto de realidades y su capacidad generativa es un hecho incuestionable incluso en el *Génesis*, en donde se dice que «la tierra era caos y confusión» (*Gn* 1,2).¹⁷⁵ Pero, ¿acaso puede surgir algo del Caos, de esa masa informe y vacía¹⁷⁶? Esta reacción de asombro es comprensible si aceptamos con Casey que "the insubstantiality of Chaos, its elemental confusion and gaping character, is what gives rise to the terror with which it is characteristically experienced—a terror closely affiliated with the place-panic occa-

¹⁶⁹ AA. VV., *Diccionario de la Lengua Española*, voz *Caos* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [consulta: 28 de marzo de 2012].

¹⁷⁰ Cfr. BAILLY, ANATOLE, *op. cit.*, p. 2122.

¹⁷¹ Cfr. LIDDELL, HENRY GEORGE; SCOTT, ROBERT, *op. cit.*, p. 1713.

¹⁷² Cfr. BLÁNQUEZ FRAILE, AGUSTÍN, *op. cit.*, p. 319.

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ Mircea Eliade comenta que Tiamat es "símbolo de las tinieblas, de lo amorfo, de lo no manifiesto". ELIADE, MIRCEA, *op. cit.*, p. 60.

¹⁷⁵ Esta afirmación no niega la posibilidad de que el Caos mismo haya sido creado —como se explica en algunos pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento al hablar de la creación *ex nihilo* (*2M* 7,28; *Is* 44,24 o *Jn* 1,3)—, sólo señala que la generación del resto de realidades se produce a partir de esa materia informe o Caos.

¹⁷⁶ En el segundo versículo del primer capítulo del *Génesis*, cuando se dice que «la tierra era caos y confusión», se utiliza la expresión hebrea *tohû wa-bohû* (תהו ובהו) para referirse al estado de completo desorden anterior a la acción creadora de Dios, realizada mediante su palabra (λόγος). Cfr. AA. VV., *Biblia de Jerusalén* (CD), Bilbao, Desclée De Brouwer, 1999. Pero *tohû* y *bohû* —cuyos significados suelen ser baldío, desolado, vacío, caos, informe— aparecen juntos en otros dos pasajes del Antiguo Testamento (*Is* 34,11 y *Jer* 4,23) en los que se narra una gran devastación. Por tanto, dicha expresión no sólo alude a un caos inicial, sino al estado de desorden y ausencia de vida que se produce en una zona abandonada, descuidada o destruida. Por esta razón, el versículo del *Génesis* también se traduce como: "la tierra estaba informe y vacía". Cfr. AA. VV., *Sagrada Biblia. Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2013.

sioned by no-place".¹⁷⁷ Un *no-lugar* que, además, parece estar íntimamente relacionado con *la nada*, pues, como ya hemos comentado: la nada es ya una consecuencia directa de la ausencia de lugar.¹⁷⁸ Pero como el mismo Casey señala: "that Eurynome «rose naked from Chaos» indicates that Chaos has at least enough substantiality to be something from which to arise in the first place".¹⁷⁹ Y lo mismo se indica en el *Enûma Elish* cuando se dice que Apsu (identificado como abismo primordial) y Tiamat (personificación del Caos) fueron, respectivamente, «progenitor» (I,3) y la «generatriz de todos» (I,4).

De esta forma, ese estado amorfo (ἄμορφος) o informe (*informis*) al que se refieren dichos relatos, y que Ovidio llega a denominar en la *Metamorfosis*: «Caos, ruda y desordenada mole» (*chaos: rudis indigestaque moles*), no sólo es ajeno a la nada —pues, apoyándonos nuevamente en Casey, podemos afirmar que "nothing may yet be in Chaos, but Chaos itself is not nothing"¹⁸⁰—, sino que se instituye como el *lugar primigenio* o *protolugar* a partir del cual pueden surgir la forma (μορφή) y el orden (κόσμος). ¿Y cómo es esto posible? ¿Cómo puede surgir la forma de lo amorfo o el orden del desorden? Antes de intentar responder a estas preguntas debemos señalar que es justamente ese estado amorfo, informe —desprovisto de forma—, la precondition necesaria para que esa misma materia adquiera forma. Pensemos tan sólo en la facilidad con que se modela una masa informe de arcilla, y en que para dar una nueva forma a una arcilla ya modela (por ejemplo, en forma de vasija) lo más práctico es volver a hacer de esa arcilla una masa informe, una bola. Lo mismo sucede si pensamos en un bloque de mármol de Carrara. En dicho bloque se podrían esculpir innumerables formas, pero las posibilidades se reducirían drásticamente si el mismo escultor tuviese que crear una nueva escultura trabajando sobre el mármol que actualmente conforma la *Pietà* de Miguel Ángel. Pues bien, la dificultad se hace infinitamente mayor en el caso del Caos —o de aquella singularidad del *Big Bang*—, ya que de esa masa confusa e inconsistente ha de surgir no sólo un ser, sino todos los seres posibles. Por eso insiste Platón en el *Timeo* en que "es necesario que se encuentre exento de todas las formas lo que ha de tomar todas las especies en sí mismo".¹⁸¹ Esto es lo que hace factible que ese "estado de indistinción de la materia, oscuro e informe"¹⁸², pueda llegar a ser "el punto de partida o ámbito inicial que hace posible la aparición de toda determinación y orden. (...) El Caos es la condición de posibilidad de toda determinación, generalmente bajo la forma de la oposición entre pares de contrarios (seco-húmedo, frío-caliente...)"¹⁸³.

Curiosamente Paul Klee habla en estos mismos términos de la enorme potencialidad contenida en ese estado de indistinción o de indeterminación de la materia, sólo que él, como pintor, hace referencia al color gris para expresar esta idea: "El iniciado presiente el punto original de vida. (...) Un pequeño paraje gris desde donde puede lograr dar el salto del caos al orden. Presiente qué es la creación. Tiene algunas ideas sobre el acto original".¹⁸⁴ Ese paraje gris, asociado al

¹⁷⁷ CASEY, EDWARD S., *op. cit.*, p. 8.

¹⁷⁸ *Vid. supra*, cap. I.1.1.1: Eludicendo la nada.

¹⁷⁹ CASEY, EDWARD S., *op. cit.*, p. 8.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸¹ PLATÓN, "Timeo", en *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Gredos, 1992, p. 202 (50e). Abordaremos nuevamente este tema cuando analicemos este rico y sugerente texto de Platón.

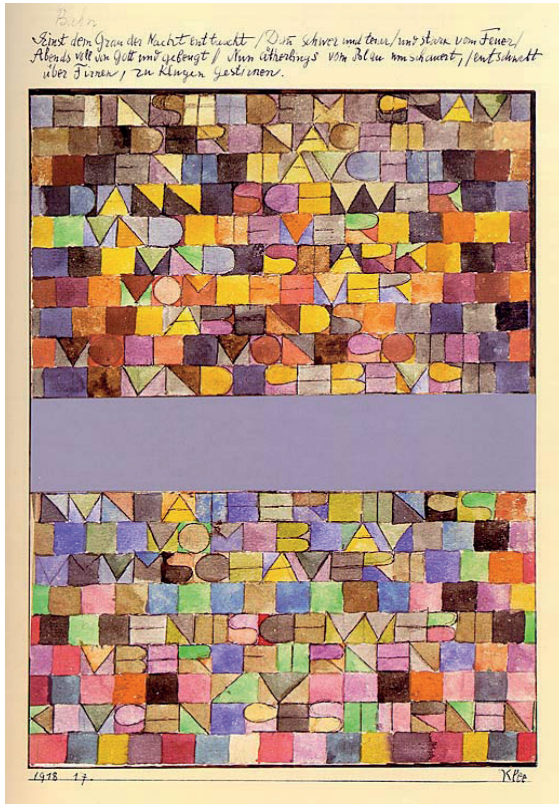
¹⁸² MARTÍNEZ RIU, ANTONI; CORTÉS MORATÓ, JORDI, *op. cit.*, voz *Caos*.

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ KLEE, PAUL, *op. cit.*, p. 83.



86



Bahn

Einst dem Grau der Nacht enttaucht/Dann schwer und teuer/und stark vom Feuer/Abends voll von Gott und gebugt • Nun ätherlings vom Blau umschauert,/entschwebt über Firner/zu Klugen Gestirnen.

Camino

Una vez surgido del gris de la noche/después pesado y precioso/y fortalecido por el fuego/de la tarde, lleno de Dios e inclinado • Ahora etéreo, envuelto en azul/se eleva sobre las montañas nevadas/hacia cielos estrellados.

87

En algunos análisis de este cuadro se menciona que el orden de los cuadrados de color está impuesto por el *logos* (representado por el texto). De hecho, cuando el texto está ausente el *caos* se hace presente (representado por la franja gris). Pero el *caos* (el punto gris) es visto por Klee no como el caos absoluto, sino como «centro original, del cual el orden del universo va a brotar e irradiar en todas las dimensiones». Por ello se convierte en un elemento *diferenciador*: «punto fatídico entre lo que adviene y lo que muere», lo cual se hace evidente en este cuadro.

87 *Una vez surgido del gris de la noche*, 1918 (Paul Klee).

Caos, es para Klee el punto original de la vida —una noción muy próxima a la del seno original que posee una inmensa fecundidad.¹⁸⁵ Sin embargo, Klee distingue claramente el Caos del desorden¹⁸⁶, pues para él

"el caos como antítesis del orden no es propiamente el caos, el verdadero caos; es una noción «localizada», relativa a la noción de orden cósmico, con la que hace juego. El verdadero caos no puede ponerse en el platillo de una balanza, pues sigue siendo por siempre imponderable e incommensurable. Más bien podría corresponder al *centro* de la balanza. El símbolo de este «no concepto» es el punto. No un punto real, sino el punto matemático.

Este ser-nada o esta nada-ser es el concepto no conceptual de la no contradicción. Para llevarlo a lo visible (tomando una especie de decisión con respecto a él, estableciendo algo así como el balance interno) hay que recurrir al concepto de gris, al punto gris, punto fatídico entre lo que adviene y lo que muere.

Es gris porque no es blanco ni negro, o porque es tan blanco como negro. Es gris porque no está arriba ni abajo, o porque está tan arriba como abajo. Gris porque es punto no dimensional, punto entre las dimensiones y en su intersección, o en los cruces de los caminos".¹⁸⁷

De esta forma, el punto gris —ese punto *indiferente e indiferenciado*, pues no es ni blanco ni negro, ni frío ni caliente— se establece como «punto fatídico entre lo que adviene y lo que muere». Es decir, y por paradójico que parezca, como elemento *diferenciador*, tal como se muestra en el cuadro de Klee titulado: *Una vez surgido del gris de la noche*. De ahí que "establecer un punto en el caos es reconocerlo necesariamente gris, en razón de su concentración principal, y conferirle el carácter de centro original, del cual el orden del universo va a brotar e irradiar en todas las dimensiones. Asignar a un punto una virtud central es hacer de él el lugar de la cosmogénesis".¹⁸⁸

Por eso, y como señala Eugenio Trías hablando de la transformación de esa materia originaria (madre y matriz) en Cosmos, "el gran asunto de todas las viejas religiones es, en efecto, la gestación de un mundo a partir o desde esa materia indiferenciada que constituye siempre su sustrato".¹⁸⁹

⑥ Separación y cosmogénesis

As a gap, Chaos is a primordial place within which things can happen.

EDWARD S. CASEY, *The Fate of Place*

Una vez visto que lo *informe* es un ámbito propicio a ser *informado*, retomemos nuevamente el cuestionamiento de cómo puede ser el Caos *origen de donde proceden todas las cosas*. Pero antes de hacerlo, señalemos de paso que la frase de Casey que introduce este apartado nos habla del Caos como una abertura, intervalo o separación

¹⁸⁵ Volveremos a esta idea del Caos como seno original cuando hablemos de la interpretación de Χώρα como matriz (*matrix*). Vid. *infra*, cap. I.1.3.2.b: Χώρα, lugar de unión y de separación.

¹⁸⁶ En realidad la connotación de Caos como desorden procede de una falsa derivación de la raíz griega χέω (derramar, esparcir, volcar), por la cual dicha palabra se asocia a una masa confusa de elementos esparcidos en el espacio. Cfr. BAILLY, ANATOLE, *op. cit.*, p. 2122.

¹⁸⁷ KLEE, PAUL, *op. cit.*, p. 84.

¹⁸⁸ *Ibid.*, pp. 84-85.

¹⁸⁹ TRÍAS, EUGENIO, "El templo", en *Pensar, construir, habitar. Aproximaciones a la arquitectura contemporánea*, Palma de Mallorca, Col·legi d'Arquitectes de les Balears / Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2000, p. 195.

(*gap*), en la que pueden pasar cosas. Esta apreciación es importante, ya que, repasando los diversos relatos cosmogónicos que hemos elegido, podemos observar un par de elementos que son prácticamente comunes en todos ellos: por un lado, se menciona la existencia de un «abismo» y, por otro, se alude a un «acto o actos de separación».

La referencia al abismo es explícita en el caso del *Enûma Elish* y del *Génesis*. En el primero de estos relatos aparece el nombre de Tiamat —«la generatriz de todos» (1,4)—; nombre que suele asociarse con el vocablo hebreo *tehom* (תְּהוֹם)¹⁹⁰, que es el que se utiliza en el Génesis para referirse al abismo: «La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo [*tehom*]» (*Gn* 1,2). Por otro lado, en el *Mito Pelasgo*, se dice que Eurínome "surgió desnuda del Caos, pero no encontró nada sólido en que apoyar los pies" (a). El hecho de no tener donde «apoyar los pies» —esa incapacidad para obtener un punto de apoyo estable y consistente— no es más que una clara alusión al abismo.¹⁹¹ Lo mismo ocurre en la *Teogonía*, ya que hasta que no surgió Gea (la tierra), no había una «sede siempre segura de todos los Inmortales».

"En primer lugar existió el Caos. Después Gea la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los Inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo. [En el fondo de la tierra de anchos caminos existió el tenebroso Tártaro]" (116-119).

Es pues evidente que la presencia del abismo introduce en todos estos relatos un ambiente de inestabilidad y desorden. Situación que hace decir a Ovidio que

"aunque existía la tierra, y el mar, y el aire, la tierra no era firme, en el mar no se podía nadar, el aire era opaco ninguno tenía una forma permanente, los elementos se oponían entre sí, porque en un mismo cuerpo lo frío luchaba con lo cálido, lo húmedo con lo seco, lo blando con lo duro, lo pesado con lo ingrávido" (1,16-19).

Es la inestabilidad generada por el hecho de carecer de una «sede siempre segura» donde «apoyar los pies». Carencia que, en último término, no es más que la del lugar plenamente constituido. De hecho, la palabra *tehom* es utilizada nuevamente en el libro del *Génesis*, justo en el momento en que se desata el diluvio: "El año seiscientos de la vida de Noé, el mes segundo, el día diecisiete del mes, en ese día saltaron todas las fuentes del gran abismo [*tehom*], y las compuertas del cielo se abrieron" (*Gn* 7,11). Dios, en el momento de la creación, había introducido un orden al crear el firmamento, *separando* mediante esta acción "las aguas de por debajo del firmamento de las aguas de por encima del firmamento" (*Gn* 1,7). La unión de las aguas de arriba con las aguas de abajo, que produjo el diluvio, significaba la eliminación de ese elemento diferenciador y, por tanto, el retorno al caos. Pero el orden es de nuevo establecido cuando cesa el diluvio y reaparece la separación entre las aguas de arriba y las de abajo, así como entre tierra y mar: "Dios hizo

¹⁹⁰ En la *Biblia de Jerusalén* se menciona, en un comentario a la frase del *Génesis* "La tierra era caos y confusión", que: "El «abismo» (hebr. *tehom*) se corresponde con la *Tiamat* del mito babilónico de la creación, principio generador femenino, identificada con la gran mar salada. Aquí, *tehom* es masculino y designa el gran océano sobre el que flota la tierra". AA. VV. *Biblia de Jerusalén* (CD), Bilbao, Desclée De Brouwer, 1999. Por su parte, Leonard William King menciona que "the Hebrew word *tehom*, translated "the deep" in Gen. i, 2, is the equivalent of the Babylonian *Tiamat*, the monster of the deep personifying chaos and confusion". KING, LEONARD WILLIAM, *The Seven Tablets of Creation*, London, Luzac & Co., 1902, p. LXXXII.

¹⁹¹ Al parecer la palabra abismo procede del latín vulgar *abyssimus* —superlativo de *abyssus*—, que a su vez deriva del griego ἄβυσσος, que significa sin fondo o de una profundidad inmensa. Cfr. BAILLY, ANATOLE, *op. cit.*, p. 4. De ahí que la palabra abismo nos hable de aquello que carece de un suelo o de un fundamento sobre el cual apoyarse, aludiendo así a algo inestable e inseguro. Esto es lo que señala Heidegger en el siguiente comentario: "Abismo significa originalmente el suelo y fundamento hacia el que, por estar más abajo, algo se precipita. En lo que sigue, entenderemos sin embargo ese «Ab» de la palabra abismo [Abgrund] como la ausencia total del fundamento. El fundamento es el suelo para un arraigo y una permanencia. La era a la que le falta el fundamento está suspendida sobre el abismo". HEIDEGGER, MARTIN, "¿Y para qué poetas?", en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995, p. 242.



88



89

88 Nero Cretto, 1976 (Alberto Burri).

89 Rosso plastica, 1964 (Alberto Burri).



90



91

90 *Concepto espacial, naturaleza*, 1959-60 (Lucio Fontana).

91 *Concepto espacial, naturaleza*, 1959-60 (Lucio Fontana).

pasar un viento sobre la tierra y las aguas decrecieron. Se cerraron las fuentes del abismo [*tehom*] y las compuertas del cielo, y cesó la lluvia del cielo" (*Gn* 8,1-2).

No obstante, la referencia más clara al abismo contenida en dichas cosmogonías se encuentra en la propia palabra *χάος*, que significa *abismo* (*abîme*; *chasm*) y *pozo sin fondo* (*gouffre*; *pit*).¹⁹² Un significado que ya se encontraba enunciado, aunque de manera implícita, en la definición de esta palabra que hemos citado con anterioridad: «espace immense et ténébreux qui existait avant l'origine des choses». Pero además, la palabra *χάος*, cuya raíz es *Χα* (*estar muy abierto*), también se relaciona etimológicamente con palabras como *χάσμα*, *χάσκω* y *χαίνω*, que denotan *apertura* (*ouverture*; *gap*) y *abrirse* —por ejemplo, la tierra, una puerta, la boca para hablar o para bostezar.¹⁹³ Y cuando algo se abre se produce una «separación» —como la de los labios al abrirse la boca o la de los bordes al abrirse una sima. Una separación que, estableciendo *diferencias*¹⁹⁴ (podemos hablar del labio superior y del labio inferior o de un borde u otro de la sima), da *origen* a nuevas realidades (la boca y los labios; la sima y los bordes). Ese acto de abrir y de separar hace posible la existencia de lo que hasta ese momento era inexistente. Esto es algo que podemos observar en muchas de las pinturas y esculturas que componen la serie *Concetto spaziale*, realizadas por Lucio Fontana. Cómo no ver en esos tajos y agujeros practicados sobre el lienzo una alusión a esa *apertura* o *abismo* como fuente de creación. Esos cortes tensionan e introducen, en aquella tersa superficie bidimensional, una inestabilidad que hace que la obra se despliegue, como indica Fontana, "más allá del plano usual del cuadro, hacia una nueva dimensión. El espacio".¹⁹⁵

Pero la mejor ejemplificación de esta capacidad creadora contenida en ese acto de separación la tenemos en los propios relatos que estamos analizando:

Enûma Elish:

"[Marduk] Dividió (luego) la carne monstruosa [de Tiamat] para fabricar maravillas, la partió en dos partes, como si fuera pescado (destinado) al secadero y dispuso de una mitad, que la abovedó a manera de cielo (...) (IV,136-138). [Dispuso la gru]pa para sostener el cielo y [con la otra mitad] techó y fijó la tierra. [Rematada así (su)] obra, él la equilibró en el interior de Tiamat..." (V,61-63).

Génesis:

"Dijo Dios: «Haya luz», y hubo luz. Vio Dios que la luz estaba bien, y apartó Dios la luz de la oscuridad; y llamó Dios a la luz «día», y a la oscuridad la llamó «noche». Y atardeció y amaneció: día primero. Dijo Dios: «Haya un firmamento por en medio de las aguas, que las aparte unas de otras.» E hizo Dios el firmamento; y apartó las aguas de por debajo del firmamento de las aguas de por encima del firmamento. Y así fue. Y llamó Dios al firmamento «cielo». Y atardeció y amaneció: día segundo.

¹⁹² Cfr. BAILLY, ANATOLE, *op. cit.*, p. 2122 y LIDDELL, HENRY GEORGE; SCOTT, ROBERT, *op. cit.*, p. 1713.

¹⁹³ Cfr. BAILLY, ANATOLE, *op. cit.*, pp. 2113, 2126-2127.

¹⁹⁴ Recordemos que la palabra abismo hace alusión tanto a una "profundidad grande, imponente y peligrosa", como a la "diferencia grande entre cosas, personas, ideas, sentimientos, etc.". Cfr. AA. VV., *Diccionario de la Lengua Española*, voz *Abismo* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [consulta: 29 de marzo de 2012].

¹⁹⁵ FONTANA, LUCIO, "Una domanda sull'arte contemporanea. Perchè non capiamo?", en *La Nazione*, Florencia, 24 de junio de 1966, Suplemento n°1 (L'uomo - le arti - il sapere), p. 21, [en línea]. Disponible en: <<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/fontana/fr-exhibi.html>> [consulta: 29 de marzo de 2012].

Dijo Dios: «Acumúlense las aguas de por debajo del firmamento en un solo conjunto, y déjese ver lo seco»; y así fue. Y llamó Dios a lo seco «tierra», y al conjunto de las aguas lo llamó «mar»; y vio Dios que estaba bien" (1,3-10).

Mito Pelasgo:

"[Eurínome] no encontró nada sólido en que apoyar los pies, y en consecuencia, separó el mar del firmamento y danzó solitaria sobre sus olas" (a).

Teogonía:

"Del Caos surgieron Érebo y la negra Noche. De la Noche a su vez nacieron el Éter y el Día, a los que alumbró preñada en contacto con amoroso con Érebo.

Gea [tierra] alumbró primero al estrellado Urano [cielo] con sus mismas proporciones, para que la contuviera por todas partes y poder ser así sede siempre segura para los felices dioses" (123-128).

Metamorfosis:

"...lo frío luchaba con lo cálido, lo húmedo con lo seco, lo blando con lo duro, lo pesado con lo ingrábido.

Un dios, junto con una naturaleza mejor, dirimió este litigio: separó del cielo la tierra, y de la tierra las aguas, y apartó el cielo transparente del aire denso" (I,17-23).

© La «diferenciación» como origen del lugar

For creation to proceed differentiation must occur.

EDWARD S. CASEY, *The Fate of Place*

En esta diferenciación se produce el mundo.

MARTIN HEIDEGGER, *Introducción a la metafísica*

Vemos pues como el Caos se manifiesta, a través de ese abismo o abertura, como *lugar de separación* y como *f fuente de creación*. Y la primera distinción que esta abertura establece es entre el Cielo y la Tierra (o el cielo y el mar). Es ahora cuando la cita que encabeza este apartado, acompañada de su colofón, viene en nuestra ayuda: "*for creation to proceed differentiation must occur. Moreover, this differentiation is of one place from another*".¹⁹⁶ Esta cita nos explica que para que la creación se lleve a cabo debe realizarse una diferenciación. En este caso la diferenciación que se realiza es entre el Cielo y la Tierra. Es decir, «of one place from another». Pero, ¿qué es lo que se crea? Lo que se crea es justamente el cielo y la tierra, así como el horizonte, pues antes de dicha diferenciación ninguno de ellos existía (es lo mismo que hemos explicado con los ejemplos de la boca y los labios o la sima y los bordes). La diferencia es pues fuente de identidad; es la "cualidad o accidente por el cual algo se distingue de otra cosa".¹⁹⁷ De esta forma, el Cielo llega a ser cielo sólo cuando se diferencia de la Tierra —cuando no es Tierra— y viceversa. Lo mismo sucede con la noche y el día, la tierra y el mar.

¹⁹⁶ CASEY, EDWARD S., *op. cit.*, p. 8.

¹⁹⁷ AA. VV., *Diccionario de la Lengua Española*, voz *Diferencia* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [consulta: 29 de marzo de 2012].



92



93

92 *Concepto espacial* (*Venecia era toda de oro*), 1962 (Lucio Fontana).

93 *Sin título*, 1969 (Mark Rothko).



94

Ahora bien, el hecho de que la separación entre el Cielo y la Tierra sea una constante en todos los relatos no es casual, ya que los hombres somos moradores de la superficie, de ese lugar de separación entre el cielo y la tierra que tiene su más clara expresión en el «horizonte» —tema sobre el cual volveremos más adelante. Por eso Casey señala que "on the way from Chaos to Cosmos the horizontal differentiation between Earth and Sky is of crucial importance".¹⁹⁸ Pero esta separación es de crucial importancia, principalmente, porque implica la creación de *un lugar* o, mejor dicho, *del lugar*. De hecho, nos hemos referido unas líneas arriba al Caos, a ese lugar primigenio o protolugar, como «lugar de separación», y lo hemos hecho conscientemente, ya que esa abertura —ese abismo— no sólo da lugar a *la existencia de las cosas*, sino que les *da lugar* —les *hace lugar*¹⁹⁹— para existir (esto es algo lógico si recordamos lo que hemos afirmado hablando del ser y del habitar: «que todo ente, para poder ser, debe *estar en un lugar*»²⁰⁰). En este sentido el Caos, por medio del abismo o abertura que en él se genera, ya es propiamente lugar, aunque estamos hablando de un lugar muy elemental, incipiente.²⁰¹ Un lugar que tiene, como indica el *Génesis*, la función prioritaria de que cada cosa ocupe *su lugar*: "Dijo Dios: «Haya luceros en el firmamento celeste (...). Bullan las aguas de animales vivientes, y aves revoloteen sobre la tierra frente al firmamento celeste»" (*Gn 1,14y20*).

La generación de las cosas es, por tanto, fruto de este acto diferenciador que se realiza *desde y en* el Caos a partir de la inestabilidad introducida por dicha abertura. Comprendemos ahora también el sentido de la frase de Casey que citamos al inicio del apartado anterior: «as a gap, Chaos is a primordial place within which things can happen». Una frase que, a partir de lo anterior, bien podría reformularse de la siguiente manera: «as a gap, Chaos is a primordial place within which things can be». Y la primera cosa que *es*, que existe, como resultado de la diferenciación producida por el acto de separación, es, como ya hemos dicho, «el lugar». De la anterior afirmación se desprenden dos importantes constataciones: la primera, que "to create «in the first place» is to create a *first place*"²⁰² y, la segunda, que "topogenesis follows from cosmogenesis".²⁰³ Sin embargo, la cuestión más significativa en todo este proceso topogénico es, como indica Casey, que

"by this act, *two* places have been created, thereby illustrating a basic principle of cosmo-topo-logy: there is never merely *one* place anywhere, not even in the process of creation. It is as if cosmogony respected the general rule enunciated by Aristotle in another connection: «the minimum number, strictly speaking, is two»".²⁰⁴

Este es, sin lugar a dudas, un hecho que se hace patente en todas las cosmogonías a través de la separación del cielo y de la tierra, pues de dicha separación ha surgido no uno, sino dos lugares. Pero a esto hay que agregar que tanto en

¹⁹⁸ CASEY, EDWARD S., *op. cit.*, p. 11.

¹⁹⁹ Veremos más adelante, cuando hablemos de Χώρα en el *Timeo* de Platón, la relación que existe entre χωρέω (*hacer lugar, retirarse*) y χαίνω (*abrirse, entreabrirse*). En ambos casos se trata de un *retirarse para hacer lugar a algo o a alguien*.

²⁰⁰ Casey ratifica lo anterior cuando dice que: "if separation is a condition for creation, implacement is sine qua non for things to be—even if they have never been created. (...) Chaos is not eternal. It occurs. But it occurs as a place—a place for things to be." CASEY, EDWARD S., *op. cit.*, pp. 4 y 9.

²⁰¹ Edward Casey comenta, hablando del significado de la raíz griega de χάος —Χα (*estar muy abierto*)—, que "to open wide is to create a place, however indefinite, within the boundaries of the opening itself." CASEY, EDWARD S., *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. 322, nota 70.

²⁰² CASEY, EDWARD S., *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley, California University Press, 1997, p. 7.

²⁰³ *Ibid.*, p. 28.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 12.

el *Enûma Elish* como en el *Génesis* se habla también de la creación del día y de la noche, de las aguas de arriba del firmamento y de las aguas de debajo o de la tierra y del mar. Y en el *Mito Pelasgo*, por ejemplo, Eurínome crea las siete potencias planetarias y en cada una de ellas coloca una Titana y un Titán: "Theia e Hiperión para el Sol; Febe y Atlas para la Luna; Dione y Crios para el planeta Marte; Metis y Ceos para el planeta Mercurio; Temis y Eurimedonte para el planeta Júpiter; Tetis y Océano para Venus; Rea y Cronos para el planeta Saturno" (d). Lo cual confirma que la alusión a este doble proceso topogenético es una constante que va más allá de la inicial separación del Cielo y la Tierra. Por este motivo Casey llega a formular una frase que debemos retener, ya que será de capital importancia para nuestra investigación: "to create in the first place is *eo ipso* to create two places".²⁰⁵ Una frase sencilla en apariencia, pero que tiene importantísimas consecuencias para una buena conceptualización de *la arquitectura como lugar*. Más adelante veremos las profundas implicaciones de esta frase, pero de momento prosigamos nuestra indagación sobre los fundamentos del lugar.

Una cuestión que es importante señalar es que este acto de «separación» y de «diferenciación» no conduce a la creación de unas realidades —sean éstas lugares, deidades o cosas— que permanecerán aisladas e irreconciliables entre sí, sino todo lo contrario. Es justamente la diferencia que otorga identidad la que hará que dichas realidades sean *complementarias e inseparables* (pensemos en el día y la noche, arriba y abajo, etc.).

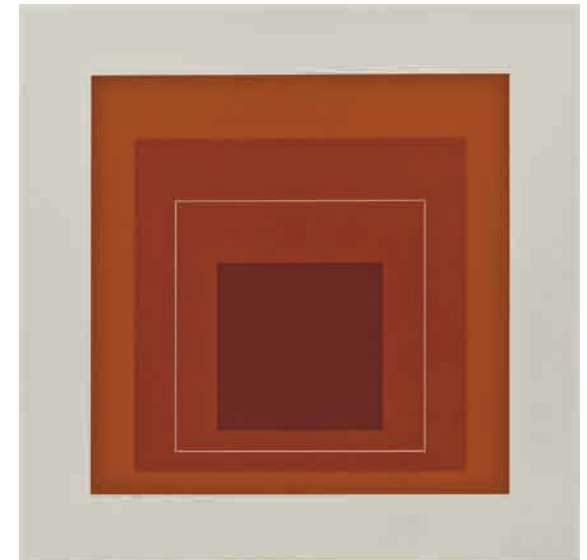


97

²⁰⁵ *Idem.*



95

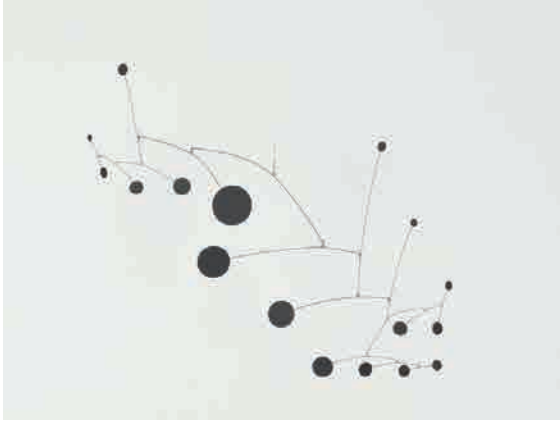


96

95 *En la corriente seis umbrales*, 1929 (Paul Klee).

96 *Cuadrado de línea blanca XV*, 1966 (Josef Albers).

97 *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51 (Barnett Newman).



98



99

Si miramos con atención los cinco relatos cosmogónicos, descubriremos que tanto la generación de lugares —tierra, cielo, mar, etc.— como de los dioses —Gea, Urano, Anshar, Kishar, etc.— va seguida de un sinfín de interacciones, combinaciones y ayuntamientos entre ellos que originan un mundo cada vez más rico, complejo y ordenado. Pongamos tan sólo unos ejemplos:

Enûma Elish:

"... los dioses fueron procreados dentro de ellos [Apsu y Tiamat]. Lakhmu y Lakhamu aparecieron y fueron llamados con un nombre. Antes de que se hicieran grandes y fuertes, fueron producidos Anshar [universo celeste] y Kishar [universo terrestre], superiores a aquéllos. Tras prolongas sus días, multiplicados sus años, Anu fue su hijo, igual a sus padres; como Anshar había hecho semejante a él a Anu, su primogénito, Anu procreó, igualmente, a su imagen a Nudimmud. Nudimmud para sus padres fue el futuro dueño, de vasta inteligencia, sabio, y de poderosa fuerza, mucho más fuerte que Anshar, el procreador de su padre, sin tener rival entre los dioses, sus hermanos" (I,10-20).

Génesis:

"Dijo Dios: «Bullan las aguas de animales vivientes, y aves revoloteen sobre la tierra frente al firmamento celeste.» Y creó Dios los grandes monstruos marinos y todo animal viviente que reptar y que hacen bullir las aguas según sus especies, y todas las aves aladas según sus especies; y vio Dios que estaba bien; y los bendijo Dios diciendo: «sed fecundos y multiplicaos, y henchid las aguas de los mares, y las aves crezcan en la tierra.» Y atardeció y amaneció: día quinto" (1,20-23).

Mito Pelasgo:

"[Eurínome] Se dio la vuelta y se apoderó de ese viento norte, lo frotó entre sus manos y he aquí que surgió la gran serpiente Ofión. Eurínome bailó para calentarse, cada vez más agitadamente, hasta que Ofión se sintió lujurioso, se enroscó alrededor de los miembros divinos y se ayuntó con la diosa. (...) Luego asumió la forma de una paloma aclocada en las olas, y a su debido tiempo puso el Huevo Universal. A petición suya Ofión se enroscó siete veces alrededor de ese huevo, hasta que se empolló y dividió en dos. De él salieron todas las cosas que existen, sus hijos: el sol, la luna, los planetas, las estrellas, la tierra con sus montañas y ríos, sus árboles, hierbas y criaturas vivientes" (a,b).

Teogonía:

"Del Caos surgieron Érebo y la negra Noche. De la Noche a su vez nacieron el Éter y el Día, a los que alumbró preñada en contacto amoroso con Érebo.

Gea alumbró primero al estrellado Urano con sus mismas proporciones, para que la contuviera por todas partes y poder ser así sede siempre segura para los felices dioses. También dio a luz a las grandes Montañas, deliciosa morada de diosas, las Ninfas que habitan en los boscosos montes. Ella igualmente parió al estéril piélago de agitadas olas, el Ponto, sin mediar el grato comercio.

Luego, acostada con Urano, alumbró a Océano de profundas corrientes, a Ceo, a Crío, a Hiperión, a Jápeto, a Tea, a Rea, a Temis, a Mnemósine, a Febe de áurea corona y a la amable Tetis. Después de ellos nació el más joven, Cronos, de mente retorcida, el más terrible de los hijos y se llenó de un intenso odio hacia su padre" (124-139).

Es pues evidente que el alto nivel de complejidad y organización (Κόσμος), que ha alcanzado esa masa amorfa e indiferenciada (Χάος), es tanto el resultado de un largo y continuo proceso de «separación» y de «diferenciación», del que se han originado múltiples realidades, como de su posterior «interacción» y «combinación». Esta acción de separar para después combinar se hace patente en el siguiente fragmento de la *Metamorfosis*:

98 *Negro: 17 puntos*, 1959 (Alexander Calder).

99 *Varios círculos*, 1926 (Wassily Kandinsky).

"Un dios, junto con una naturaleza mejor, dirimió este litigio: separó del cielo la tierra, y de la tierra las aguas, y apartó el cielo transparente del aire denso. Una vez que hubo desarrollado estos elementos y los hubo liberado del montón informe, ligó en paz y concordia lo que estaba disociado" (1,20-25).

Pero es el relato del *Génesis* es el que mejor ilustra la progresiva ordenación a la que se vio sometido —bajo la acción creadora de Dios— aquel estado de «caos y confusión y oscuridad» en que se encontraba la tierra. Una ordenación no sólo ritmada por el paso de los días, sino también jerarquizada en la creciente complejidad y dignidad de las criaturas, y cuyo espíritu ha sido atrapado con genialidad, por un músico como Joseph Haydn, en las dos primeras partes de su conocido oratorio *La Creación* (*Die Schöpfung*).



102



100

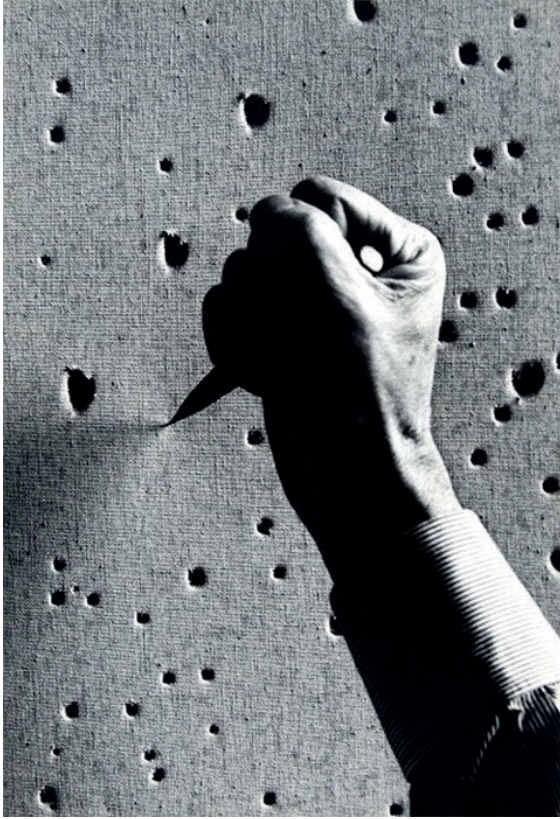


101

100 *3-8 Eck*, 1935-75 (Max Bill).

101 *Hojas de serbal puestas alrededor de un agujero*, 1987 (Andy Goldsworthy).

102 *Grande cretto nero*, 1977 (Alberto Burri).



103

ⓐ El paradigma arquitectónico

Al organizar un espacio, se reitera la obra ejemplar de los dioses.

MIRCEA ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*

Así como un niño nos imita en su juego, así también nosotros imitamos en el juego del arte a las fuerzas que han creado y siguen creando el mundo.

PAUL KLEE, *Teoría del arte moderno*

En base a lo anterior, y apoyándonos nuevamente en Casey, podemos decir que la Creación "is not only of place (and of things stationed in places) but (...) from less determinate to more determinate places".²⁰⁶ Lo cual quiere decir que en ella se da "a certain cosmic progression from one place to another—or more exactly, from one *kind* of place to another."²⁰⁷ Por tanto, "Creation in the first place both presupposes a preexisting first place and consists in the further constitution of other primary (and eventually secondary) places".²⁰⁸

Sin embargo, hemos de señalar que este paso del Caos al Cosmos no se realiza suavemente, sin alteraciones y perturbaciones, sin lucha. Ya hemos hablado de la inestabilidad y del desorden que genera la aparición de ese abismo o abertura en la que no existe una «sede siempre segura» donde «apoyar los pies»; es decir, un lugar plenamente constituido. Es la inestabilidad propia que hace posible el «cambio», ya que un Cosmos absolutamente estable, «permanente», sería un Cosmos acabado.²⁰⁹ Pero tal Cosmos no existe, pues en nuestro universo todas las cosas están sometidas a esa lucha entre *ser* (permanencia) y *devenir* (cambio) —recordemos la lucha de Giacometti por «poseer algo que huye constantemente» o la reflexión de Klee sobre el «punto gris, punto fatídico entre lo que adviene y lo que muere». Hablando de esta lucha entre ser y devenir, y partiendo de una reflexión sobre el fragmento 53 de Heráclito en el que éste dice que «Guerra [πόλεμος] es padre de todos», Heidegger comenta que "la lucha tal como la piensa Heráclito, provoca el inicio de la separación de lo que está presente en su confrontación (...). En este ponerse a distancia se abren abismos, separaciones, extensiones y se producen grietas. En esta diferenciación se produce el mundo. (...) La lucha, tal como se entiende aquí, es una lucha originaria".²¹⁰ Vemos condensadas en este sustancioso comentario muchas de las ideas que ya hemos ido señalando: en la lucha (πόλεμος) originaria se da inicio a la separación y a la diferencia a partir de las cuales surge el mundo. Y es que "tras la apariencia estable de las cosas, hay una realidad oculta que no es sino un continuo cambio, un devenir universal, propiciado por una lucha de propiedades contrarias básicas, que somete las cosas a un flujo circular de morir y renacer, o al dominio de un contrario sobre el otro."²¹¹

²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 13-14.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 13.

²⁰⁸ CASEY, EDWARD S., *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. 19.

²⁰⁹ Martin Heidegger comenta que "cuando la lucha cesa, no es que desaparezca el ente, pero el mundo le vuelve a espalda. (...) El ente se vuelve lo constatable, lo acabado". HEIDEGGER, MARTIN, *Introducción a la metafísica* 5ª ed., Barcelona, Gedisa, 2003, p. 64.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

²¹¹ MARTÍNEZ RIU, ANTONI; CORTÉS MORATÓ, JORDI, *op. cit.*, voz *Devenir*.

Se comprende entonces que un filósofo como Michel Serres diga que: "El orden no es más que una rareza donde el desorden es lo ordinario"²¹², o que un artista como Eduardo Chillida se pregunte: "¿No es lo único estable, la persistencia de la inestabilidad?"²¹³. Lo cual parece corroborar lo que ya en su momento había afirmado Heráclito en su conocido aforismo ("Todo se mueve y nada permanece y en el mismo río no nos bañamos dos veces"²¹⁴), que *lo único permanente es el cambio*. Sin embargo, esta «persistencia de la inestabilidad», esta incesante lucha entre ser y devenir, no implica que vivamos dentro de un desorden absoluto, pues "la diferencia ni separa ni destruye la unidad. La constituye, es conjunción [λόγος]. Πόλεμος y λόγος son lo mismo"²¹⁵. Por ello "el resultado final no deja de ser una armonía del conjunto, porque el devenir está gobernado por el logos, la ley, la medida, la racionalidad"²¹⁶. No obstante, hemos de adquirir conciencia sobre la imperiosa necesidad de no cesar en esa ardua lucha por alcanzar «una armonía del conjunto». Es decir, por hacer de la inestabilidad una oportunidad para transformar el Caos en Cosmos.

Y el primer paso para lograr esta armonía del conjunto es, como ya hemos visto, la creación del lugar. Pero este proceso de cosmización —hablando en términos de Mircea Eliade—, que dispone el mundo a ser habitado, sigue un modelo ejemplar: "la creación del universo por los dioses"²¹⁷. Esto ha sido siempre así en todas las culturas, ya que:

"Instalarse en un territorio, edificar una morada exige, lo hemos visto, una decisión vital, tanto para la comunidad entera como para el individuo, ya que se trata de asumir la creación del «mundo» que se ha escogido para habitar. Es preciso, pues, imitar la obra de los dioses, la cosmogonía"²¹⁸.

Un claro ejemplo de este modelo de *cosmización* lo tenemos representado en el *Enûma Elish*, concretamente en la figura de Marduk —dios supremo del panteón babilonio. En dicho relato Marduk lucha contra Tiamat y la vence en singular combate.

"Con la cabeza reposada, el Señor [Marduk] contemplaba el cadáver de Tiamat. Dividió (luego) la carne monstruosa para fabricar maravillas (...). Echó el cerrojo y puso unos guardianes, mandándoles que no permitieran salir sus aguas. Atravesó después el cielo e inspeccionó sus lugares. Para hacer una réplica del *apsu*, la morada de Nudimmud, el Señor midió las dimensiones del *apsu*. Edificó, semejante a él, el gran templo del Esharra" (IV,135-136 y 140-144).

Marduk contempla el cuerpo de Tiamat —que representa ese primer estado amorfo e indefinido— con la intención de «fabricar maravillas». Y fabricar maravillas a partir de lo amorfo no es otra cosa que crear el mundo y dar paso al Cosmos. ¿Y cómo lo hace? Cercenando su cuerpo: "la partió en dos partes, como si fuera pescado (...). En el hígado de Tiamat colocó las regiones superiores del cielo" (IV,137 y V,11). Como explica Eliade: "el dragón [Tiamat] ha tenido que ser vencido y despedazado por el dios para que el cosmos pudiera crearse. Así, del cuerpo del monstruo marino,



104

²¹² SERRES, MICHEL, "La distribución del caos", en *Hermes IV*, [en línea]. Disponible en: <http://www.philosophia.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=76:michel-serres-caos&catid=37:intempativas&Itemid=53> [consulta: 30 de marzo de 2012].

²¹³ CHILLIDA, EDUARDO, *Escritos*, Madrid, La Fábrica, 2005, p. 103.

²¹⁴ EGGERS LAN, CONRADO; JULIÁ, VICTORIA E., "Heráclito de Éfeso", en *Los filósofos presocráticos* ^{2ª reimp.} (Volumen I), Madrid, Gredos, 1986, p. 394 (Fr. 827).

²¹⁵ HEIDEGGER, MARTIN, *op. cit.*, p. 63.

²¹⁶ MARTÍNEZ RIU, ANTONI; CORTÉS MORATÓ, JORDI, *op. cit.*, voz *Devenir*.

²¹⁷ ELIADE, MIRCEA, *op. cit.*, p. 28.

²¹⁸ *Ibid.*, pp. 42-43.



105

105 Secuencia de Lucio Fontana en su estudio de Milán, 1964 (Ugo Mulas).

Tiamat, Marduk creó el mundo".²¹⁹ Lo cual nos habla de la inevitable perturbación que todo acto creador ejerce sobre la realidad preexistente, ya que como nos recuerda Ricœur "el gesto creador, que distingue, separa, mide y pone en orden, es indiscernible del gesto criminal que pone fin a la vida de los dioses más viejos".²²⁰

Lo que es importante destacar es que para que ese acto fundador dé origen al lugar debe poner «distinción, separación, medida y orden». No se trata de un acto destructor, sino de un acto constructor que hace posible un habitar. Por eso Marduk primero «atravesaba los cielos», «inspecciona sus lugares», «mide las dimensiones del *apsu*» e, inmediatamente después, «edifica templos y la ciudad de Babilonia»:

"«Por encima del Apsu, en donde habéis estado residiendo, (de) su contraparte, Esharra, que yo mismo he levantado por encima de vosotros, debajo, he endurecido el suelo como lugar para construcción. Una mansión edificaré ahí, mi más preciosa morada. Un área sagrada delimitaré dentro de ella; en ella instalaré mi sacra cámara, estableceré en ella mi soberanía. Cuando desde el Apsu hayáis de subir para la asamblea, estará ahí el lugar de vuestro reposo nocturno para recibirlos a todos; cuando desde los cielos hayáis de bajar para la asamblea, estará [ahí] el lugar de vuestro reposo nocturno para recibirlos a todos. [Babilonia] he de llamar su nombre, 'Sector residencial para los grandes dioses'. La edificaré [con] pericia [de maes]tros»" (V,119-130).²²¹

Como Marduk ha de edificar «por encima del Apsu», es decir, sobre el abismo o mar primordial²²², primero «endurece el suelo como lugar para construcción». Así, obtiene una «sede siempre segura» donde «apoyar los pies», quedando de esta forma constituido el lugar. Pero para que dicho lugar sea habitable es necesaria la edificación de «una mansión» que se convierta en «lugar de reposo» para «recibir a todos los dioses». Una mansión que adquiere su verdadero sentido cuando llega a ser separada del espacio profano mediante la «delimitación de un área sagrada» que la convierte en Templo²²³, y que hace de ella el punto de unión entre el Cielo y la Tierra.²²⁴ Es entonces cuando el Templo llega a ser esa «obra llena de arte», «edificada con pericia de maestros», que funda un Cosmos sobre un Caos.

²¹⁹ *Ibid*, pp. 40-41.

²²⁰ RICŒUR, PAUL, "Los «mitos» del comienzo y de fin", en *Finitud y culpabilidad* 2ª ed., Madrid, Trotta, 2011, p. 327.

²²¹ Para estos versículos hemos preferido utilizar la traducción de Luis Astey Vázquez, ya que nos parece más fiel a la transliteración y traducción realizada por Benno Landsberger y James V. Kinnier Wilson ("The Fifth Tablet of Enuma Eliš", en *Journal of Near Eastern Studies*, 1961:3 (Vol. 20), pp. 154-179), especialmente el v. 130: "I shall build it with the craftsmanship [of the mas]ters!". ASTEY VÁZQUEZ, LUIS, *Enuma Elish. El poema de la creación*, México, D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

²²² Recordemos que el *tehom* hebraico, que se corresponde con la Tiamat babilónica, significa: profundidad, abismo o mar. De ahí que también el Apsu babilónico, que alude a las aguas del Caos antes de la Creación, se relacione con dicho término (pensemos que inmediatamente después de que se hace referencia al abismo [tehom], en el comienzo del *Génesis*, se dice que «un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas»). Mircea Eliade habla de esta equivalencia en el siguiente texto: "la ciudad [Babilonia] se había edificado sobre *bâp-apsû*, la «puerta de Apsû», siendo *apsû* la denominación de las aguas del caos antes de la creación. La misma tradición reaparece entre los hebreos: la roca del Templo de Jerusalén se hundió profundamente en el *tehôm*, el equivalente hebraico de *apsû*. Lo mismo que en Babilonia existía la «puerta de Apsû», la roca del Templo de Jerusalén encerraba la «boca de *tehôm*»." ELIADE, MIRCEA, *op. cit.*, p. 35.

²²³ Más adelante hablaremos del concepto de *templum* como recorte o delimitación del espacio que da origen al lugar sagrado. *Vid. infra*, cap. II.3.1.

²²⁴ Marduk confirma esta unión cuando, dirigiéndose a los dioses, les dice: «cuando desde el Apsu hayáis de subir para la asamblea». «Cuando desde los cielos hayáis de bajar para la asamblea». De esta manera, tanto el Templo como la ciudad de Babilonia se convierten en *lugar de encuentro*, en vínculo entre el Cielo y la Tierra. De hecho, Mircea Eliade explica que con este nombre —«vínculo entre el cielo y la Tierra»— "se denominaban un buen número de santuarios babilonios", pero era la propia ciudad de Babilonia la que "contaba con multitud de nombres, tales como «casa de la base del cielo y de la Tierra», «vínculo entre el cielo y la Tierra»". *Idem*.

Debido a su carácter sagrado y al fundamental papel que desempeñan como morada u hogar —ya sea de hombres o de dioses— "casa y templo son esencialmente uno".²²⁵ Esto es lo que afirma Otto Friedrich Bollnow citando a Gerardus van der Leeuw. De hecho, el propio Le Corbusier reitera dicha afirmación cuando, hablando de la manera en la que el hombre primitivo edifica su primera choza y su primer santuario, dice: "véase en un libro de arqueología el gráfico de esta choza, el gráfico de este santuario: es el plano de una casa, es el plano de un templo. Es el mismo espíritu que se encuentra en la casa pompeyana. Es el espíritu del templo de Luxor".²²⁶

De esta forma, Marduk se convierte en paradigma de arquitecto y el Templo en paradigma de toda arquitectura. En adelante, la acción del arquitecto de poner «distinción, separación, medida y orden» no será más que la "repetición ritual de la cosmogonía (...) [o] de un acto primordial: la transformación del caos en cosmos por el acto divino de la creación".²²⁷ Es así como la cosmogénesis se convierte en arquetipo de toda topogénesis.

Hemos podido contemplar la victoria del Cosmos sobre el Caos. Pero esta victoria no es definitiva; no se ha ganado la guerra, sino tan sólo una batalla. Existe la necesidad, por tanto, de dar continuamente *forma* a lo *informe*. Nuestro mundo está en vías de perfección —no es un Cosmos acabado— y los hombres estamos llamados a colaborar en ese proceso de transformación mediante nuestro trabajo. Esto es lo que se indica en el *Génesis* cuando Dios les dice al hombre y a la mujer: "«Sed fecundos y multiplicaos, y henchid la tierra y sometedla»" (*Gn 1,28*). Y en esta dura labor la arquitectura debe ser un medio con el cual el hombre "se siente reforzado en la lucha jamás concluida contra el caos".²²⁸

Llegados a este punto, y antes de abordar el análisis del *Timeo* de Platón, recapitulemos un poco las principales ideas que estas cinco cosmogonías de carácter enigmático nos han permitido entresacar acerca de los fundamentos del lugar.

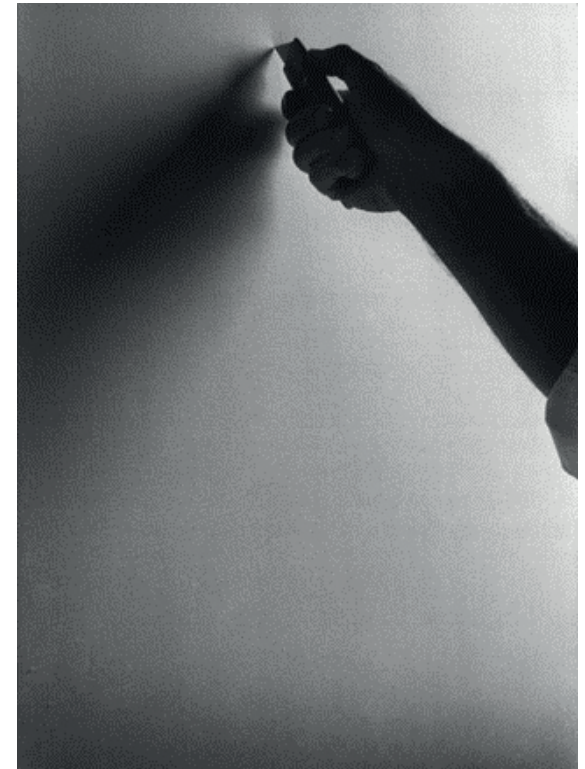
1. En primer lugar, hemos podido comprobar que el Caos —ese estado amorfo e indefinido— aparece como el «lugar primigenio» o «protolugar» a partir del cual han de surgir la forma y el orden. Esto quiere decir que siempre hay algo preexistente que antecede a nuestra acción. Lo cual no sólo nos libra de la ansiedad de la nada, sino que nos recuerda que, a ejemplo del Dios creador, hemos de *contemplar, recorrer, supervisar y medir* esa realidad antes de actuar sobre ella para así poder decir: «y vio Dios que estaba bien».
2. En segundo lugar, ha quedado claro que es mediante un «acto o actos de separación» como se hace del Caos el *origen de donde proceden todas las cosas*. Y lo primero que se genera a partir de ese elemento perturbador de las condiciones previas, de ese abismo o abertura, es el lugar que *dará lugar* a todas las cosas creadas. Pero también hemos afirmado que a través de ese acto de *separación* se produce la creación de *dos lugares* y no sólo de uno. Lo cual establece entre ellos una clara *diferencia* así como una mutua *complementariedad*.
3. En tercer lugar, nos hemos percatado de que la enorme complejidad y organización del Cosmos es el resultado de la «interacción» y «combinación» de todas aquellas realidades surgidas de ese acto de separación.

²²⁵ BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 131.

²²⁶ LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura* ^{1ª reimp.}, Barcelona, Apóstrofe, 1998, p. 53.

²²⁷ ELIADE, MIRCEA, *op. cit.*, p. 28.

²²⁸ GUARDINI, ROMANO, "La esencia de la obra de arte", en *Imagen de culto e imagen de devoción*, Madrid, Guadarrama, 1960, p. 53.



106

4. Finalmente, que la transformación del Caos en Cosmos es una «lucha continua» por alcanzar una armonía del conjunto. Una lucha en la que el arquitecto, a imitación del acto divino de la Creación, ha de buscar *hacer obras llenas de arte edificadas con pericia de maestros*.

A partir de lo anterior, creo que es fácil comprobar la asombrosa similitud que existe entre los datos que en su momento nos aportó la ciencia (λόγος) —a partir de la teoría del *Big Bang*—, sobre los procesos que ha seguido la génesis del universo, y los que ahora nos ofrecen los diversos relatos cosmogónicos (μῦθος) aquí analizados. Pero ahora demos paso al «discurso filosófico impuro», y en este sentido mito-lógico, que Platón ha desarrollado a lo largo de su cosmogonía de talante cosmológico: el *Timeo*.



107

107 Secuencia de Lucio Fontana en su estudio de Milán, 1964 (Ugo Mulas).

108 Lucio Fontana en su estudio, 1964 (Ugo Mulas).



108

②

Entre lo sensible y lo inteligible

Por tanto, Sócrates, si en muchos temas, los dioses y la generación del universo, no llegamos a ser eventualmente capaces de ofrecer un discurso que sea totalmente coherente en todos sus aspectos y exacto, no te admires. Pero si lo hacemos tan verosímil como cualquier otro, será necesario alegrarse, ya que hemos de tener presente que yo, el que habla, y vosotros, los jueces, tenemos una naturaleza humana, de modo que acerca de esto conviene que aceptemos el relato probable y no busquemos más allá.

PLATÓN, *Timeo*

Lo sabemos bien: lo que Platón designa bajo el nombre de khôra parece desafiar, en el *Timeo*, esa «lógica de no-contradicción de los filósofos» de la que habla Vernant (...). Pondría de manifiesto pues, quizás, esa «lógica distinta de la lógica del logos».

JACQUES DERRIDA, *Khôra*

La influencia del *Timeo* en la historia del pensamiento occidental ha sido notable. Por eso no sorprende que el texto que lleva Platón bajo el brazo, en el maravilloso fresco pintado por Rafael en las Estancias Vaticanas: *La escuela de Atenas*, sea el *Timeo*. Sin embargo, esta obra tan leída y comentada ha dado lugar a innumerables interpretaciones debido a su peculiar composición, pues se trata, como indica Derrida citando a Vernant, de un diálogo que desafía esa «lógica de no contradicción de los filósofos». Y lo hace porque pone en juego una «lógica distinta de la lógica del logos». ¿Pero qué lógica es ésta? La *lógica del mito*, de la que ya hemos hablado. Una lógica de lo ambiguo que Platón pone en activo no sólo cuando coloca «en estado bruto»²²⁹ el mito de la Atlántida en el diálogo introductorio —relatado por Critias—, sino también a través del despliegue de lo que Derrida llama «un discurso filosófico impuro» en el que, como señala el propio Platón en el epígrafe de este apartado, prevalece lo *verosímil* (εἰκότας) y el *relato probable* (εἰκότα μῦθον).

Esto es así, ya que Platón cree "que solamente en el ser hay verdad, y que en torno a lo sensible hay opinión".²³⁰ Lo que se trata en el *Timeo* cae bajo la experiencia sensible. De ahí que el autor califique su discurso de opinión verosímil y probable, pues "dada la calidad del objeto, es imposible hacer sobre el particular una exposición que se ajuste a la racionalidad y exactitud propias de otra esfera del ser".²³¹ Lo cual no hace de dicho diálogo una narración fabulosa e imaginaria. Todo lo contrario, "la palabra «verosímil» se emplea en el *Timeo* para cualificar el mito y con ello no va destinada a debilitar, sino a reforzar la autoridad de la narración".²³² Como explica Francisco Lisi: en el *Timeo* "el término mito no está usado en el sentido que le ha dado la vulgarización moderna y que opondría, equivocadamente, mito a *lógos*."

²²⁹ Recordemos que Ricœur nos ha hablado de cómo Platón «intercala mitos en su filosofía; los adopta en tanto que mitos, en estado bruto, si puede decirse, sin tratar de disfrazarlos como explicación; están ahí, en el discurso, lleno de enigmas.» *Vid. supra*, cap. I.1.2.2: Por vía del μῦθος.

²³⁰ SAMARANCH, FRANCISCO DE P., "Preámbulo" (*Timeo*), en Platón, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966, p. 1137.

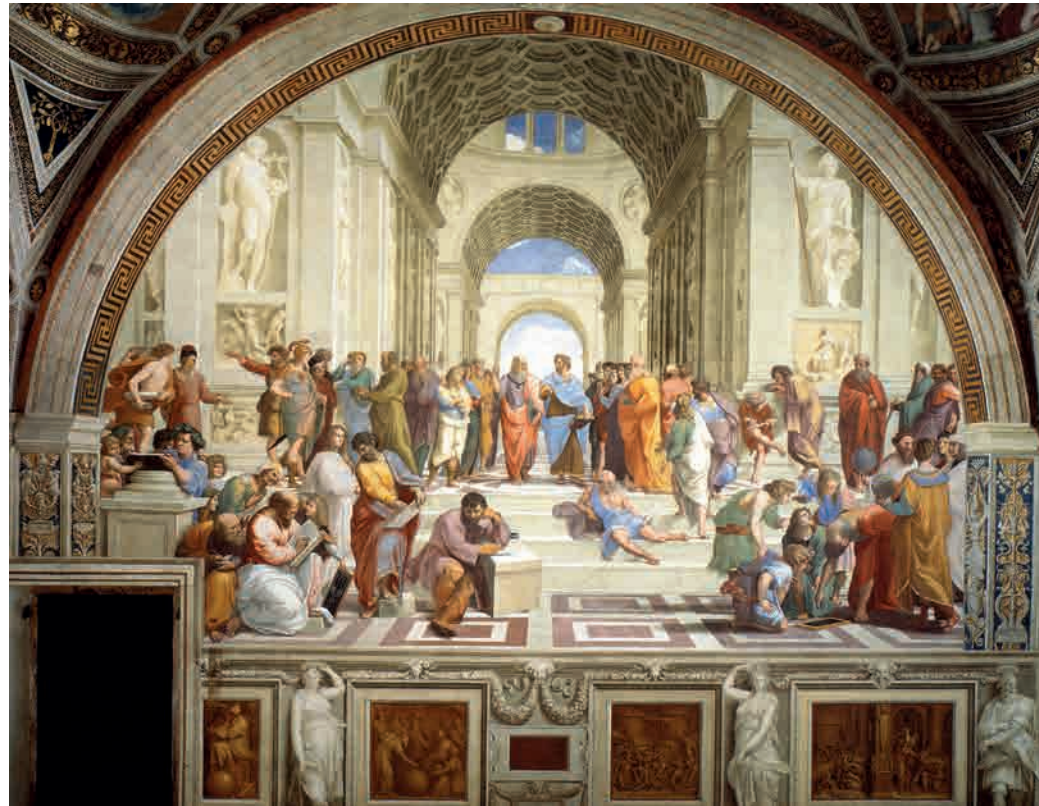
²³¹ LISI, FRANCISCO, "Introducción" (*Timeo*), en Platón, *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Gredos, 1992, p. 128.

²³² SAMARANCH, FRANCISCO DE P., *op. cit.*, p. 1123.



109

En Platón, mito y *lógos* no se contraponen, sino que el mito es una de las formas que puede asumir el *lógos*²³³ —de hecho, el *Timeo* se considera "la exposición escrita más acabada de la doctrina física de Platón".²³⁴ Por tanto, podemos decir, siguiendo a Johannes Hirschberger, que el filósofo griego recurre al mito "en parte porque en el mundo espacial y temporal no se puede dar según él una estricta ciencia; en parte también porque la imagen y el símbolo dejan muchas veces vislumbrar lo que no alcanza a expresar el puro concepto".²³⁵ Esta última apreciación es fundamental: entender que lo ambiguo y lo enigmático nos pueden proporcionar otro tipo de certezas, ya que influidos por una visión positivista despreciamos con demasiada frecuencia todo aquel conocimiento que no procede de un saber científico fundamentado en la experiencia. Es necesario superar, como señala Heidegger, esa visión reduccionista para la cual "únicamente tiene validez algo verdaderamente real y efectivo, lo que es científicamente comprobable, es decir, calculable".²³⁶



110

²³³ LISI, FRANCISCO, *op. cit.*, p. 147, nota 40.

²³⁴ *Ibid.*, p. 146.

²³⁵ HIRSCHBERGER, JOHANNES, *op. cit.*, pp. 135-136.

²³⁶ HEIDEGGER, MARTIN, *La proveniencia del arte y la determinación del pensar* [en línea]. Disponible en: <http://www.heideggeriana.com.ar/textos/proveniencia_arte.htm> [consulta: 15 de agosto de 2012].

Ⓐ El κόσμος como arquetipo de la πόλις²³⁷

Decidimos que Timeo, puesto que es el que más astronomía conoce de nosotros y el que más se ha ocupado en conocer la naturaleza de universo, hable en primer lugar, comenzando con la creación del mundo [κόσμου γενέσεως] y terminando con la naturaleza de los hombres [ἀνθρώπων φύσιν]. Después de eso, yo, como si tomara de éste los hombres nacidos en el relato y de ti algunos con la mejor educación, los pondré ante nosotros como frente a jueces, según la historia y la ley de Solón, y los haré ciudadanos [πολίτας] de esta ciudad [πόλεως], como si fueran aquellos atenienses de los que los textos sagrados afirman que desaparecieron, y, en adelante, contaré la historia como si ya fueran ciudadanos atenienses [πολιτῶν καὶ Ἀθηναίων] (27a-b).

ΠΛΑΤΩΝ, *Timeo*

...la política no revela su sentido más que si su objetivo —su *telos*— puede vincularse a la intención fundamental de la filosofía misma, al Bien y a la Felicidad. (...) Por el bien político los hombres persiguen un bien que no podrían alcanzar de otro modo y ese bien es una parte de la razón y de la felicidad. Esa búsqueda y ese *telos* constituyen la «naturaleza» de la Ciudad; la naturaleza de la ciudad es su fin, lo mismo que «la naturaleza de cada cosa es su fin» (Aristóteles).

PAUL RICŒUR, *Historia y verdad*

Por lo general suele pensarse que el *Timeo* es un diálogo que trata sobre cosmología y ciencias naturales, pues en él no sólo se da una explicación de la creación del universo, sino también del propio hombre. Sin embargo, como explica Lisi, su verdadero fin "es explicar la creación del hombre para dilucidar un estado político de acuerdo con su naturaleza. Sólo en segunda instancia es el *Timeo* una cosmología".²³⁸ Lo anterior es confirmado por el propio Platón, por boca de Sócrates, cuando al inicio del diálogo, y recordando la conversación sostenida el día anterior con los mismos personajes (Timeo, Critias y Hermócrates) sobre la república (πολιτείας)²³⁹, dice: "Tengo la impresión de que

²³⁷ La palabra griega πόλις (*polis*) es el nombre que recibían las ciudades-estado de la antigua Grecia, generalmente constituidas por un núcleo urbano —denominado ἄστυ (*asty*)— y el territorio circundante dedicado, principalmente, a la agricultura y al pastoreo —denominado χώρα. Pero πόλις también significa región habitada, unión de ciudadanos, ciudad y Estado. Todos ellos conceptos que hacen referencia a la íntima unión que se establece entre lo físico y lo social. Es decir, entre un territorio y sus habitantes o entre la ciudad y sus ciudadanos. De πόλις derivan tanto política (πολιτική/*politika*) como político (πολιτικός/*politikos*), que se refieren a lo concerniente al ciudadano, a lo cívico y al Estado. Cfr. BAILLY, ANATOLE, *op. cit.*, pp. 1586-1587. Podríamos decir que la πολιτική es el arte de gobernar a la πόλις o al conjunto de sus ciudadanos, en tanto que el πολιτικός es el hombre que, poseyendo dicho arte, se ocupa de los intereses comunes o de los asuntos de la πόλις. Siendo pues ambas figuras piezas fundamentales en el buen funcionamiento de la πόλις no es de extrañar que tanto Platón como Aristóteles reflexionaran sobre estos temas en algunas de sus obras. De hecho, el primero tiene una obra titulada Πολιτικός, en tanto que el segundo tiene otra llamada Πολιτική.

²³⁸ LISI, FRANCISCO, *op. cit.*, p. 146.

²³⁹ La palabra griega πολιτεία (*politeia*), que proviene de πόλις, significa tanto derecho de ciudadanía, comunidad de ciudadanos o vida pública, como Estado, administración del Estado, política o forma de gobierno. Cfr. BAILLY, ANATOLE, *op. cit.*, p. 1587. Πολιτεία era el título griego del famoso texto de Platón que fue traducido al latín como *Respublica* y que nosotros conocemos como la *República*. Mientras que en latín este título conserva gran parte del sentido original de la obra, pues la *res publica* (la cosa pública) alude a un asunto de interés público o a una forma de organización política, para nosotros lo ha perdido, pues ha quedado reducido a un sistema de gobierno cuya máxima autoridad es elegida por los ciudadanos.



111

111 Templo de Poseidón, Cape Sounion, 2003 (Josef Koudelka).



112



113

112 Vista aérea del tholos de Delfos, Grecia; finales del s. V a.C. (Yann Arthus-Bertrand).

113 Tholos de Delfos, Grecia, 1991 (Josef Koudelka).

lo principal del discurso que hice ayer acerca de la organización política [πολιτείας] fue cuál consideraba qué sería la mejor y qué hombres le darían vida" (17c).²⁴⁰ Y más adelante agrega: "Cuando ayer solicitasteis una exposición sobre la república [πολιτείας], convine de buen grado porque sabía que, si os lo proponéis, nadie podría ofrecer una continuación mejor del discurso que vosotros, ya que sois los únicos que en la actualidad pueden implicar esa ciudad [πόλις] en una guerra adecuada a su condición y, después, asignarle todas las excelencias que le corresponden" (20b). A primera vista puede parecer sorprendente que exista una relación entre cosmología y política, pero dicha conexión no sólo existe, sino que es más profunda y próxima a la arquitectura de lo que nos parece. Lo anterior se hace evidente en la clarificadora explicación que se da sobre la cosmología platónica en el *Diccionario de filosofía* que cito a continuación:

"El *Timeo* —que en cierta forma debe entenderse como una preparación para las *Leyes*, el último de los diálogos de Platón— tiene como objeto investigar cómo debe ser el estado (*polis*) ideal. Por ello se inicia señalando que la Atenas arcaica, vencedora de los atlantes (habitantes de la mítica Atlántida ideada por Platón), podría servir como modelo de esta *polis* ideal. Pero, si lo que se está buscando es un fundamento, la cuestión debe llegar más lejos, es decir, debe llevarnos hacia el fundamento mismo de la posibilidad de existencia de la *polis*. Debido a esta necesidad de encontrar un fundamento inicial o primero, Platón señala que debe ser la estructura misma del cosmos (κόσμος) la que debe tomarse como punto de referencia. De hecho Platón supone un isomorfismo entre el individuo y la *polis*, y entre esta y el cosmos, en una especie de relación entre microcosmos y macrocosmos. Una *polis* solamente puede ser justa cuando sus tres estamentos sociales (los gobernantes, los guardianes y los artesanos) estén en su justa proporción, de la que nace la armonía y la justicia. Un individuo solamente puede ser justo cuando las tres partes de su alma (ψυχή): la razón, la voluntad y las pasiones (que se corresponden con los tres estamentos sociales anteriores), estén también armonizadas. A su vez, según el *Timeo*, todo ello debe basarse en la armonía del cosmos. De ahí la necesidad de este tratado de cosmología platónica que en realidad, trata de los fundamentos éticos y políticos que han de regir la vida humana, y que está expuesto, de manera grandiosa, como un inmenso mito que engloba, a su vez, muchos otros mitos y metáforas".²⁴¹

Creo que después de este luminoso resumen resulta evidente que la finalidad de Platón en el *Timeo* no sólo era determinar la mejor «organización política» (πολιτείας) o «la ciudad-estado ideal» (πόλις), sino, principalmente, encontrar su «fundamento inicial», pues quería cimentar su reforma política sobre valores inmutablemente válidos. ¿Pero por qué busca Platón dicho fundamento en la estructura del κόσμος? Esto se debe a que para Platón el universo es la máxima expresión material de perfección, orden y armonía, pues siendo "imagen sensible del dios inteligible, llegó a ser el mayor y mejor, el más bello y perfecto" (92c). Lo cual hace que el universo creado sea, tanto en su proceso de creación como en su actual organización, la manifestación más clara de la bondad y belleza de su autor, quien "quería que todo llegara a ser lo más semejante posible a él mismo" (29e).

Es así como el κόσμος se convierte en modelo y fundamento de la πόλις, ya que si "este mundo es bello y su creador es bueno" (29a), mediante la contemplación y comprensión de su obra sería posible proyectar una «organización política» (πολιτείας) *ideal* con la intención de materializarla en una «ciudad-estado» (πόλις) *real*.²⁴² Así lo expresa el propio Platón por boca de Sócrates cuando dice:

²⁴⁰ A menos de que se diga lo contrario, utilizaré la siguiente versión del *Timeo* traducida por Francisco Lisi: PLATÓN, *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Gredos, 1992. Con la finalidad de reducir las notas a pie de página colocaré al final de las citas extraídas de este texto las referencias canónicas que ayuden a localizarlas.

²⁴¹ MARTÍNEZ RIU, ANTONI; CORTÉS MORATÓ, JORDI, *op. cit.*, voz *Platón*. El subrayado es mío.

²⁴² Durante su vida, Platón trató de llevar a la práctica en tres ocasiones (388, 367 y 361 a.C.) sus ideales ético-políticos en la ciudad de Siracusa, gobernada primero por el tirano Dionisio I y, posteriormente, por Dionisio II. Sin embargo, en ningunos de sus intentos tuvo éxito.

"Quizás queráis escuchar ahora lo que me sucede con la continuación de la historia de la república [πολιτείας] que hemos descrito. Creo que lo que me pasa es algo así como si alguien, después de observar bellos animales, ya sea pintados en un cuadro o realmente vivos pero en descanso, fuera asaltado por el deseo de verlos moverse y hacer, en un certamen, algo de lo que parece corresponder a sus cuerpos. Lo mismo me sucede respecto a la ciudad [πόλιν] que hemos delineado" (19b-c).

A lo que Critias, después de narrar la historia de la Atlántida con la intención de ilustrar mejor el modelo de πόλις descrito por Sócrates, agrega:

"Ahora trasladaremos a la realidad a los ciudadanos [πολίτας] y la ciudad [πόλιν] que tú ayer nos describiste en la fábula [μύθος], los pondremos aquí como si aquella ciudad fuera ésta y diremos que los ciudadanos [πολίτας] que tú concebiste eran nuestros antepasados reales que dijo el sacerdote" (26c-d).

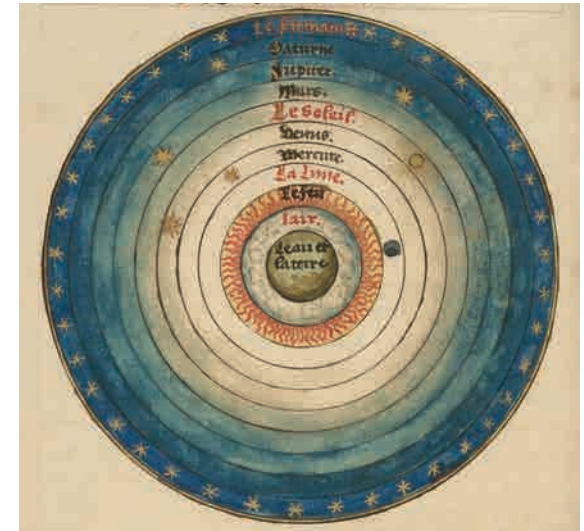
Este deseo de realización resulta lógico si recordamos que Platón buscaba a través de la filosofía el camino hacia la verdad —contenida en el mundo de las ideas—, pero lo hacía con la finalidad de alcanzar un bien real en la vida pública y privada, pues para los antiguos griegos la filosofía no era un quehacer ajeno a la vida, una fuga de la realidad, sino la herramienta para poder conocerla mejor y llevarla a plenitud. Y una vida plena era concebida por pensadores de la talla de Sócrates, Platón y Aristóteles como aquella en la que se ejercita la virtud (ἀρετή/*areté*) con miras a alcanzar el *justo medio*²⁴³ que, evitando el exceso y el defecto, conduce al hombre hacia la felicidad (εὐδαιμονία/*eudaimonia*)²⁴⁴.



114

²⁴³ Es importante señalar que, ni para Platón ni para Aristóteles, es el *justo medio* o la *justa medida* "una defensa de la mediocridad, sino expresión de las directrices racionales, que han de mediar entre los impulsos irracionales, y es expresión del ideal de medida de la cultura griega opuesta a la *hybris* [ὑβρις]." La *hybris* sería "una forma de soberbia y de la transgresión de los límites propia de la desmesura. (...) Se opone al clásico ideal expresado en la sentencia «nada en exceso». También es opuesta a la justicia." MARTÍNEZ RIU, ANTONI; CORTÉS MORATÓ, JORDI, *op. cit.*, voces *Justo medio* e *Hybris*. *Vid. infra*, cap. 1.2.2.1: La justa medida.

²⁴⁴ La εὐδαιμονία es una doctrina filosófica griega, atribuida principalmente a Sócrates, Platón y Aristóteles, "que sostiene que el fin de la acción humana es la felicidad, entendida ésta como la mejor vida que puede vivir el hombre." Cfr. MARTÍNEZ RIU, ANTONI; CORTÉS MORATÓ, JORDI, *op. cit.*, voz *Eudemonismo*. Es importante no confundir la εὐδαιμονία con el *utilitarismo* (iniciado por Jeremy Bentham, quien sostiene que «bueno es aquello que promueve la felicidad» y que «el mayor bien es la mayor felicidad para el mayor número posible de personas»), el cual valora las acciones por sus resultados —específicamente por la felicidad que aportan, identificando así utilidad con felicidad y placer, y hundiendo sus raíces en el epicureísmo y el hedonismo— y considera la utilidad como principio de la moral —rechazando, de esta forma, la ley natural. Aristóteles, en su *Ética Nicomáquea*, aleja la felicidad de una visión hedonista y materialista, basada en el placer y las posesiones, y la vincula al conocimiento.



112



113

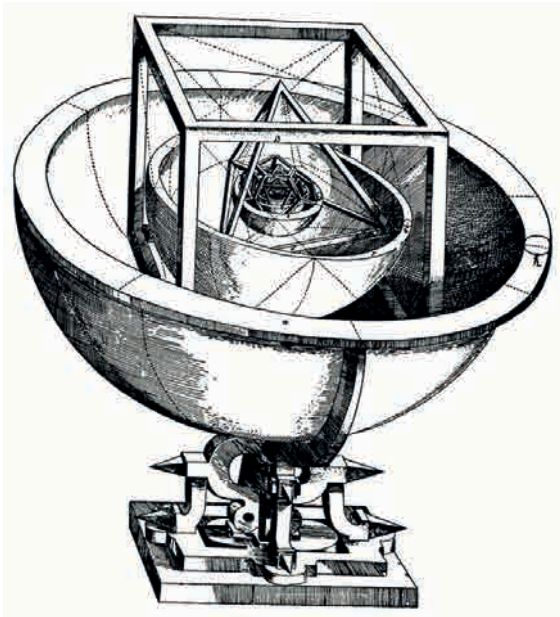
¹¹⁴ Modelo geocéntrico ptolemaico del Universo inspirado en la cosmología platónica contenida en el mito de Er. Oronce Finé, *Le sphere de monde*, 1549.

¹¹⁵ Imagen interpretativa de la mítica ciudad de Atlántida, descrita por Platón hacia el año 360 a.C. en el *Critias* y en el *Timeo* (Mikkel Juul Jensen).

¹¹⁶ Teatro de Delfos, Grecia, 1998 (Josef Koudelka).



117



118

117 Descripción de la caída de Atlántida, siglo XVII (François de Nomé / Monsù Desiderio).

118 Modelo de Johannes Kepler de los sólidos platónicos que conforman el Sistema Solar, contenido en su libro: *Mysterium Cosmographicum* de 1596.

Esta es la razón por la que, como afirma Aristóteles, "el fin de la política [πολιτικῆς] no es el conocimiento, sino la acción [πρᾶξις]".²⁴⁵ Pero no cualquier práctica, sino aquella que tiene como finalidad velar por el bien supremo del hombre, por lo que Aristóteles se pregunta: "puesto que todo conocimiento y toda decisión libre miran a cierto bien, ¿cuál es la meta que asignamos a la Política y cuál es el bien supremo de nuestras actividades?". A lo que responde: "Al menos, por lo que se refiere a su nombre, se da un consentimiento general: este bien es la felicidad".²⁴⁶ De ahí que "el verdadero político [πολιτικός] se esfuerza en ocuparse, sobre todo, de la virtud, pues quiere hacer a los ciudadanos [πολίτας] buenos y sumisos a las leyes".²⁴⁷ Pero de ahí también que "la *eudaimonía* se convierte, entonces, en una empresa colectiva, en algo que se construye desde la *harmonía* ciudadana y que excluye los deseos del individuo limitado al territorio exclusivo de su corporeidad".²⁴⁸

Platón, por su parte, dice que "con el fin de alcanzar la felicidad [εὐδαίμωνος] hay que buscar lo divino en todas partes, en la medida en que nos lo permita nuestra naturaleza" (68e-69a). Por eso para Platón, como señala Walter Brugger, "el fin de la vida humana es asemejarse a Dios, idea suprema del bien. Condición para alcanzar este fin es la recta formación y educación en y por la comunidad verdadera y ordenada, descrita en la célebre utopía de la *República* y (...) en las *Leyes*".²⁴⁹ ¿Y no es acaso la ciudad —o en este caso la πόλις— el lugar donde dicha «comunidad verdadera y ordenada» puede existir y por la cual el político (πολιτικός) —ese «hombre auténticamente apto para dirigirla»— consagra todos sus esfuerzos en hacer reinar la virtud? Sí, pues tanto la comunidad de ciudadanos (πολιτεία) como el arte de gobernarlos (πολιτική) sólo tienen sentido en la ciudad.

ⓑ Χώρα, lugar de unión y de separación

Todos dicen que el lugar [τόπον] es algo, pero sólo él [Platón] intentó decir qué es.

ARISTÓTELES, *Física*

Outre les objets sensibles et les formes intelligibles il y a un troisième genre éternel, "l'espace" (*chōra*), principe de leur différenciation.

José María Zamora Calvo, "La Chōra après Platon"

Hemos visto que Platón pone su mirada en el κόσμος con la finalidad de encontrar un modelo perfecto que le oriente en la configuración de su estado ideal (πόλις). Por ello, no resulta extraño que Timeo comience la primera parte de su discurso sobre la conformación del universo diciendo que "si este mundo es bello y su creador bueno, es evidente que miró el modelo eterno" (29a), pues "cuando el artífice de algo, al construir su forma y cualidad, fija cons-

²⁴⁵ ARISTÓTELES, "Ética Nicomáquea", en *Ética Nicomáquea—Ética Eudemia* ^{1ª reimp.}, Madrid, Gredos, 1988, p. 132 (1095a).

²⁴⁶ El que la felicidad sea el bien supremo de nuestras actividades es explicado por Aristóteles de la siguiente manera: "el bien del hombre es una actividad del alma de acuerdo con la virtud (...). Si esto es así, las acciones de acuerdo con la virtud serán por sí mismas agradables. Y también serán buenas y hermosas, y ambas cosas en sumo grado, si el hombre virtuoso juzga rectamente acerca de todo esto, y juzga como ya hemos dicho. La felicidad, por consiguiente, es lo mejor, lo más hermoso y lo más agradable." ARISTÓTELES, *op. cit.*, pp. 142 y 145 (1098a y 1099a).

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 153, (1102a).

²⁴⁸ LLEDÓ ÍÑIGO, EMILIO, "Introducción a las éticas", en ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 98.

²⁴⁹ BRUGGER, WALTER, S. J., *op. cit.*, p. 404, voz *Platonismo*.

tantemente su mirada en el ser inmutable y lo usa de modelo, lo así hecho será necesariamente bello" (28a). Vemos pues que el artífice, poniendo su mirada en el modelo eterno —que es inmutable e *inteligible*—, dio origen a la imagen del modelo —que deviene y es *sensible*. Para ello "tomó todo cuanto es visible, que se movía sin reposo de manera caótica y desordenada, y lo condujo del desorden al orden, porque pensó que éste es en todo sentido mejor que aquel" (30a).²⁵⁰ ¿Y cómo lo hizo? Dándole, mediante el uso de la razón, la forma y la figura adecuadas (33b); mezclando (35c) y dividiendo (35b), uniendo y separando, de manera armónica y proporcionada (37a), los cuatro elementos existentes: tierra, fuego, aire y agua. Pero como señala Timeo en un determinado momento de su explicación: "no es posible unir bien dos elementos aislados sin un tercero, ya que es necesario un vínculo en el medio que los una" (31b). Conviene que retengamos esta afirmación pues, como iremos viendo, cobrará gran importancia en nuestras reflexiones posteriores sobre el lugar, ya que además de estar estrechamente relacionada con la de Casey: «to create in the first place is eo ipso to create two places», anticipa el decisivo paso que Timeo dará en la segunda parte de su argumentación.

El resto de la explicación de esta primera parte detalla la manera en la que el demiurgo o artífice, partiendo de una figura esférica (que es la figura perfecta) conformada a partir de los cuatro elementos, dio origen, mediante el uso del *número*, la *medida* y el *ritmo*, a todas las realidades que constituyen el mundo.²⁵¹ Este proceso de creación, al igual que en los relatos cosmogónicos del apartado anterior, va de lo general a lo particular y de la unidad a la multiplicidad: mundo, alma de mundo, tiempo, cuerpos celestes, seres vivientes, dioses, hombre (30-47). La elección de la esfera como figura del mundo se debe, como el propio Timeo señala, a que "la figura [σχῆμα] apropiada para el ser vivo que ha de tener en sí a todos los seres vivos, debería ser la que incluye todas las figuras [σχήματα]" (33b). Aquí volvemos a ver, como en el caso de ese lugar *primigenio* o *protolugar* tratado con anterioridad en los relatos cosmogónicos, la necesidad de una entidad capaz de *dar lugar* a todas las formas posibles. En dichos relatos esa entidad consistía en una masa confusa y amorfa, pero para Platón consiste en una esfera. Lo cierto es que, tanto en la carencia de forma como en la forma perfecta, está presente una materia totalmente dispuesta a ser *conformada*.²⁵²

Timeo comienza la segunda parte de su discurso con la siguiente afirmación: "la descripción anterior, salvo unos pocos detalles, constituye la demostración de lo que ha sido creado por la inteligencia. Debemos adjuntarle también lo que es producto de la necesidad. El universo [κόσμου] nació, efectivamente, por la combinación de necesidad e inteligencia. Se formó al principio por medio de la necesidad sometida a la convicción inteligente" (47e-48a). La «inteligencia» se pone de manifiesto en un universo que procede de un diseño inteligible obra del demiurgo, quien tiene como modelo las formas eternas. Sin embargo, para completar la explicación hace falta abordar esa realidad, fruto de la «necesidad», en la que se *inscriben* dichas formas eternas. De ahí que, como explica Timeo:

"El comienzo de nuestra exposición acerca del universo, por tanto, debe estar articulado de una manera más detallada que antes. Entonces diferenciamos dos principios, mientras que ahora debemos mostrar un tercer tipo adicional. En efecto, dos eran suficientes para lo dicho antes, uno supuesto como modelo, inteligible [παραδείγματος εἶδος] y que es siempre inmutable, el segundo como imagen del modelo [μίμημα δὲ παραδείγματος], que deviene y es visible. En

²⁵⁰ Las palabras de Platón nos recuerdan aquellas plasmadas por Paul Klee en sus *Schriften zur Form und Gestaltungslehre*: "Chaos is an unordered state of things, a confusion. 'Cosmogenetically' speaking, it is a mythical primordial state of the world, from which the ordered cosmos develops, step by step or suddenly, on its own or at the hand of a creator". KLEE, PAUL, *Notebooks* (Vol. 1. The Thinking Eye), London, Lund Humphries, 1961, p. 9.

²⁵¹ Más adelante abundaremos sobre el valor del número, la medida y el ritmo en la arquitectura. *Vid. infra*, cap. I.2.2: A la medida del hombre.

²⁵² Recordemos el ejemplo que hemos puesto del alfarero, quien comienza siempre a dar forma a la arcilla a partir de una masa informe o una bola. *Vid. supra*, cap. I.1 3.1.a: El Χάος como lugar primigenio o protolugar.



119



120



121

119 Vista detallada de la esfera interior del modelo de Kepler.

120 Sólidos platónicos. En el *Timeo* (54d-55c) Platón establece de la siguiente manera la correspondencia entre cada uno de ellos y los cuatro elementos que conforman el universo: cubo (tierra), tetraedro (fuego), octaedro (aire), icosaedro (agua) y dodecaedro (universo).

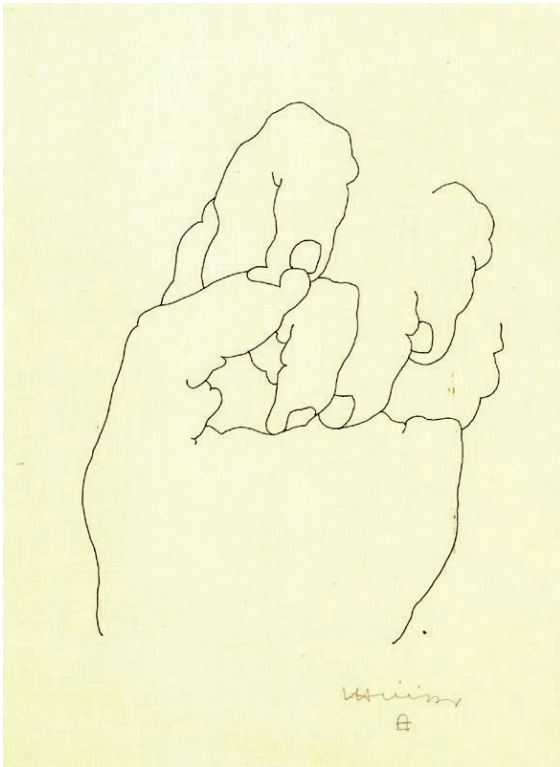
121 Bolas de piedra talladas, de origen neolítico, que parecen evidenciar el conocimiento de los sólidos platónicos o poliedros convexos mil años antes de Platón (Ashmolean Museum).

aquel momento, no diferenciamos una tercera clase porque consideramos que estas dos iban a ser suficientes. Ahora, sin embargo, el discurso parece estar obligado a intentar aclarar con palabras una especie difícil y vaga" (48e-49a).

Es ahora cuando vemos con claridad lo que Timeo quiso decir en la primera parte de su discurso cuando afirmó: «no es posible unir bien dos elementos aislados sin un tercero». Con esta frase anticipaba la necesidad de ese «tercer tipo» que media entre el modelo inteligible y la imagen sensible.²⁵³ ¿Pero en qué consiste ese tercer tipo? Platón nos dice, por boca de Timeo, que la naturaleza que posee es "la de ser un receptáculo [ὑποδοχήν] de toda la generación, como si fuera su nodriza [τιθήνην]" (49a). Y un poco más adelante, refiriéndose a ese tercer tipo —que es χώρα, el lugar—, dice que "recibe siempre todo sin adoptar en lo más mínimo ninguna forma semejante a nada de lo que entra en ella, dado que por naturaleza subyace a todo como una masa [ἐκμαγεῖον] que, por ser cambiada y conformada por lo que entra, parece diversa en diversas ocasiones" (49c). El primer punto a destacar en esta importante explicación del *Timeo* es la mención que hace del lugar como «masa» [ἐκμαγεῖον]. Esta palabra griega aparece traducida en otra versión castellana como portasellos, como portaimpronta en Derrida, como *molding-stuff* en alguna versión inglesa y como matriz (*matrix*) en Casey.²⁵⁴ A través de esta última acepción compartiría rasgos comunes con Timat²⁵⁵, quien a su vez está vinculada al χάος como fuente de creación. La χώρα, por tanto, *recibe, acoge y da lugar* a todas las realidades pero «sin adoptar en lo más mínimo ninguna forma semejante a nada de lo que entra en ella». De ahí que se le nombre ὑποδοχήν (recepción, receptáculo) (50b) y δεχομένης (tomar, aceptar, recibir) (51a). Pero para poder recibir χώρα tiene que hacer lugar, retirarse (χωρέω) para tener espacio suficiente para contener, de manera semejante a como el χάος se entreabre (χαίνω) para dar origen a nuevas realidades.

Χώρα, el lugar, es ese tercer elemento que une lo inteligible con lo sensible. Sin el lugar se anula la *diferencia*, pero también la *relación*, entre ambas realidades. También es importante señalar que esta función de mediación del lugar entre lo inteligible y lo sensible hace posible la diferencia entre ser y ente y, por tanto, entre *esencia* y *aparición*.

Finalmente, José María Zamora Calvo nos recuerda que "la *chóra* est amorphe"²⁵⁶, pues así puede dar acogida a todo sin influir en lo que recibe, a lo que Lisi agrega que para alcanzar la perfección debe ser conformada por la acción de la inteligencia. Esta es justamente la acción que desempeña la arquitectura. El arquitecto, a semejanza del Demiurgo, limita y conforma esa entidad caótica que precede a su acción. El Demiurgo actúa "como un gran arquitecto que, a partir de las ideas, que son como los planos de mundo sensible, ordena la materia a imagen y semejanza del mundo de las ideas".²⁵⁷



114 Sin título, Eduardo Chillida, 1995

115 Sin título, Eduardo Chillida, 1946

²⁵³ "En medio del ser indivisible, eterno e inmutable y del divisible que deviene en los cuerpos mezcló una tercera clase de ser, hecha de los otros dos" (35a).

²⁵⁴ Cfr. PLATÓN, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966, p. 1164; DERRIDA, JACQUES, *op. cit.*, p. 57; PLATÓN, *Plato in Twelve Volumes* (Vol. 9), Cambridge, Harvard University Press/London, William Heinemann, 1925; CASEY, EDWARD, S., *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley, California University Press, 1997, p. 32.

²⁵⁵ *Vid. supra*, cap. I.1.3.1: Entre Caos y Cosmos. Leonar William King traduce Mummu como chaos, pero pone como sinónimos form, mould, pattern. Mientras que la RAE otorga a matriz los siguientes significados: matriz, molde, entidad principal generadora de otras. AA. VV., *op. cit.*, voz *Matriz*. Por tanto, χώρα cumpliría la función de matriz generadora y seno original, como χάος.

²⁵⁶ ZAMORA CALVO, JOSÉ MARÍA, "La Chóra Après Platon", en DOKIC, JÉRÔME *et al.*, *Symboliques et dynamiques de l'espace*, Publications de l'Université de Rouen, 2004, p. 15.

²⁵⁷ MARTÍNEZ RIU, ANTONI; CORTÉS MORATÓ, JORDI, *Diccionario de Filosofía en CD-ROM*, Barcelona, Herder, 1996, voz Platón.

© La «inscripción» como fundamento del lugar

Desconocer qué es lo que ha ocurrido antes de nuestro nacimiento es ser siempre un niño. ¿Qué es, en efecto, la vida de un hombre, si no se une a la vida de sus antepasados mediante el recuerdo de los hechos antiguos?

MARCO TULIO CICERÓN, *El orador*

La memoria no es un instrumento para el reconocimiento del pasado, sino su medio. Es el medio de lo ya vivido, como el suelo es el medio en que todas las ciudades antiguas yacen enterradas. Quien pretenda contemplar más de cerca su propio pasado enterrado, ha de actuar como un hombre que excava.

WALTER BENJAMIN, "Excavar y recordar"

Hemos visto que la intención de Platón en el *Timeo* es «investigar cómo debe ser el estado (*polis*) ideal». De hecho, esa fue justamente la conversación que, el día anterior, habían sostenido los participantes en el diálogo sobre la república. Sin embargo, y para sorpresa de Sócrates, Critias explica que ese estado ya ha existido. Es entonces cuando este último comienza a narrarle "un relato [λόγου] muy extraño, pero absolutamente verdadero [παντάπασι γε μὴν ἀληθοῦς]" (20d). Se trata, como señala Derrida, de un «relato de relatos» y de un «testimonio de testimonios», ya que "Critias repite un relato que ya había realizado el día anterior, en el curso del cual refería una conversación entre Solón y Critias, su bisabuelo, conversación de la que él mismo, cuando era niño, había recibido el testimonio de su antepasado Critias, quien a su vez recibía de Solón el testimonio de la conversación que éste último había mantenido en Egipto con el viejo sacerdote"²⁵⁸. En dicho relato, como afirma el bisabuelo de Critias, Solón narra "la historia [λόγος] de la hazaña más importante y, con justicia, la más renombrada de todas las realizadas por nuestra ciudad [πόλις], pero que no llegó hasta nosotros por el tiempo transcurrido y por la desaparición de los que la llevaron a cabo" (21d). Es decir, que esta gran gesta de Atenas, así como muchas otras, eran absolutamente desconocidas tanto para Solón como para el resto de los atenienses. Por eso cuando Sólon "se puso a contar los hechos más antiguos de esta ciudad" (22a) a los sacerdotes egipcios, uno de ellos, al ver su gran ignorancia acerca de su propia historia, exclamó:

"«¡Ay!, Solón, Solón, ¡los griegos seréis siempre niños!, ¡no existe el griego viejo!» Al escuchar esto, Solón le preguntó: «¿Por qué lo dices?» «Todos», replicó aquél, «tenéis almas de jóvenes sin creencias antiguas transmitidas por una larga tradición y carecéis de conocimientos encanecidos por el tiempo» (22b). (...) Desde antiguo registramos y conservamos [πάντα γεγραμμένα] en nuestros templos todo aquello que llega a nuestros oídos acerca de lo que pasa entre vosotros, aquí o en cualquier otro lugar [τόπον], si sucedió algo bello, importante o con otra peculiaridad. Contrariamente, siempre que vosotros, o los demás, os acabáis de proveer de escritura [γράμμασι] y de todo lo que necesita una ciudad [πόλις], después del período habitual de años, os vuelve a caer, como una enfermedad, un torrente celestial que deja sólo a los iletrados [ἀγραμμάτους] e incultos, de modo que nacéis de nuevo, como niños, desde el principio, sin saber nada ni de nuestra ciudad ni de lo que ha sucedido entre vosotros durante las épocas antiguas" (23a-b).

Son varios los puntos que la intervención del sacerdote egipcio pone de relieve, Pero el más importante es que el desconocimiento de la propia historia condena tanto a los pueblos como a los individuos a vivir en una eterna infancia. Win



116

²⁵⁸ DERRIDA, JACQUES, *op. cit.*, pp. 59-60.



117

Wenders pone de relieve en *El cielo sobre Berlín*, con una frase aparentemente contradictoria a lo que hemos afirmado hace un momento, la importancia de preservar la memoria de la historia.

—"Si me rindo la humanidad perderá su narrador, y si la humanidad pierde algún día su narrador habrá perdido también su infancia".²⁵⁹

La pérdida de memoria implica quedar condenado a no madurar, pero también significa perder incluso los recuerdos de esa infancia. Repitamos que la memoria de un pueblo está inscrita, registrada, en el lugar. Como afirma Derrida: "la memoria de una ciudad se ve confiada no sólo a una escritura, sino incluso a la escritura del otro, al secretariado de otra ciudad"²⁶⁰. Eso es lo que queda corroborado en las siguientes reflexiones de Wenders y Walter Benjamin:

"Sólo las calles romanas nos llevan al infinito. Sólo las huellas más antiguas nos permiten progresar".²⁶¹

"Al estar en Moscú se aprende a ver a Berlín mucho más rápidamente que no el propio Moscú".²⁶²

Por otro lado, y haciendo referencia al lugar de creación, Casey comenta que en las cosmogonías tradicionales la palabra materia (*matter*) tiene el sentido de matriz (*matrix*), más relacionada con un elemento generador, origen de las cosas. El texto Babilónico del *Enûma Elish* y el *Timeo* de Platón, se aproximan a esta visión del lugar como «matriz generadora». Nos centraremos en el segundo texto sin la intención de profundizar en él, sino con la idea de continuar resaltando algunos de los aspectos más importantes sobre la idea de lugar.

Platón, como comenta Casey, "only formalizes what we have found to be true in many previous accounts: the necessity of preexisting spaces (i.e., places, regions) for the occurrence of creation"²⁶³. Este espacio preexistente o receptáculo, que es denominado por Platón con la palabra griega χώρα, es el lugar en el que todo *es o puede llegar a ser* y sobre el cual dejan su *impronta* todas las cosas que alguna vez han existido. Pero "rather than a thing, it is a locatory matrix for things"²⁶⁴. Esta matriz, explica Platón,

"recibe siempre todas las cosas, pero jamás, en ninguna circunstancia, toma en nada una figura semejante a ninguna de aquellas que entran en ella. Pues ella es, por naturaleza, como un portasellos para todas las cosas. (...) Por esta razón conviene que lo que ha de recibir en sí todos los géneros esté por sí mismo al margen de todas las formas"²⁶⁵ (49d y 51a).

Es decir, que el lugar en la visión platónica no se reduce ni a la *materia* que da forma ni a la *forma* que se plasma en la materia sino a una extraña unión entre ambas. No es ni lo *sensible* ni lo *inteligible* sino un tercer género resultado de los dos pero, al mismo tiempo, diferente a ambos:

²⁵⁹ Frase pronunciada en *El cielo sobre Berlín*, de Win Wenders, por un hombre que conoce profundamente la historia su ciudad, al caminar junto al Muro de Berlín y después de aparecer, en la película, algunas escenas de muertos durante la guerra. WENDERS, WIN, *El cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin)*, 1987, (39:10).

²⁶⁰ DERRIDA, JACQUES, *Khôra*, Córdoba (Argentina), Alción, 1995, p. 58.

²⁶¹ Frase pronunciada en *El cielo sobre Berlín*. WENDERS, WIN, *op. cit.*, (1:04:02).

²⁶² BENJAMIN, WALTER, "Moscú", en *Obras*, libro IV (volumen I), Madrid, Abada, 2010, p. 261.

²⁶³ CASEY, EDWARD S., *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley, California University Press, 1997, p. 32.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 34.

²⁶⁵ Platón, *op. cit.*, p. 1164, 49d/51a.

"una es la especie inmutable, no generada e indestructible y que ni admite en si nada proveniente de otro lado ni ella misma marcha hacia otro lugar, invisible y, más precisamente, no perceptible por medio de los sentidos, aquello que observa el acto de pensamiento. Y lo segundo lleva su mismo nombre y es semejante a él, perceptible por los sentidos: generado, siempre cambiante y que surge en un lugar y desaparece nuevamente, captable por la opinión unida a la percepción sensible. Además, hay un tercer género eterno, el del espacio, que no admite destrucción, que proporciona una sede a todo lo que posee un origen, captable por un razonamiento bastardo sin la ayuda de la percepción sensible, creíble con dificultad, y, al mirarlo, soñamos y decimos que necesariamente todo ser está en un lugar y ocupa un cierto espacio, y que lo que no está en algún lugar en la tierra o en el cielo no existe" (52a-b).

De esta manera, de la reflexión de Platón sobre el lugar podemos destacar lo siguiente: por un lado, se vuelve a hacer referencia a la necesidad de un *espacio preexistente o protolugar que ha de ser transformado para dar origen al lugar. Pero en esta ocasión, es el acto de inscripción el que inaugura el lugar, el que lo hace visible, y la huella se convierte en su más clara manifestación. Por otro lado, al desligar la esencia del lugar de su pura presencia física se da paso a una visión cualitativa, simbólica y significativa que le otorga un valor perenne y lo llena de contenido. Esta densidad del lugar procede de las infinitas historias que en él se han ido inscribiendo a lo largo del tiempo, como en un palimpsesto.*

③

Entre contenedor y contenido

Ⓐ El «límite» como condición para el lugar

"El lugar [τόπος] parece algo importante y difícil de captar".

ARISTÓTELES, *Física*

"El que Aristóteles localizara la pregunta por el espacio en su *Física* es algo que ha llegado a ser decisivo para la representación del espacio en el pensar y en la figuración occidentales, y que continúa siéndolo".

MARTIN HEIDEGGER, "Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio"

La visión del lugar es ampliada y su rostro redefinido por Aristóteles bajo el concepto de τόπος en el libro IV de la *Física*, en el cual se utilizan los términos de *contenedor*, *límite* y *frontera* para definirlo. Haciendo uso de la analogía de la vasija Aristóteles explica, por un lado, que el lugar es *independiente* del ser contenido, con lo que descarta la posibilidad de confundirlo con la materia o la forma de ese ser. Ser y lugar son diferentes.

"Concebimos, pues, el lugar como aquello que inmediatamente envuelve y contiene aquel ser de quien él se dice lugar; entendemos que el lugar no es nada que forma parte del ser contenido; además, que el lugar primero e inmediato no es ni menor ni mayor que la cosa localizada. y, en fin, que puede ser abandonado por cualquier ser y que es separable de él".²⁶⁶



118

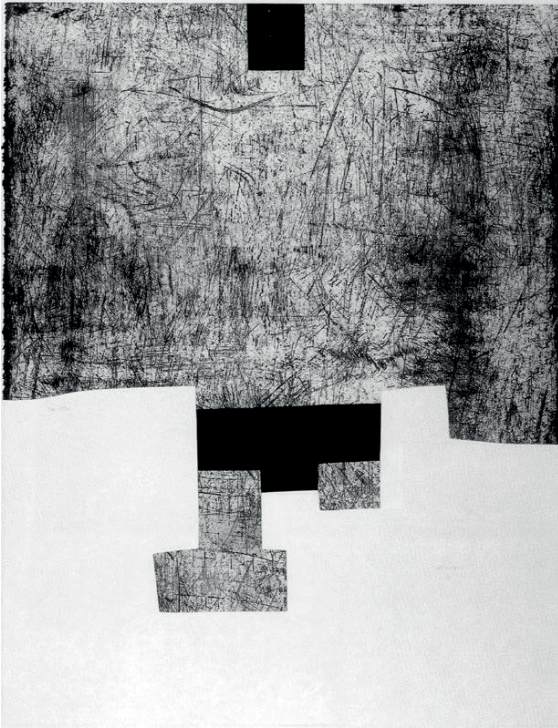


119

²⁶⁶ ARISTÓTELES, *Obras* 2ª ed., Madrid, Aguilar, 1967, p. 617 (210b).

118 Christo and Jeanne-Claude, *Running Fence*, Esbozo, 1972

119 Walter De Maria, *Las Vegas Piece*, 1969



120

Y, por otro lado, señala la necesidad de un *cuerpo envolvente o contenedor como condición necesaria para la existencia del ser, ya que si un cuerpo "no tiene fuera de sí otro cuerpo envolvente, decimos que no está en un lugar"*²⁶⁷, y si no está en un lugar no existe, pues como subraya Aristóteles: "lo que está en algún lugar, efectivamente, es por sí mismo alguna cosa. (...) Pero no hay nada absolutamente que exista fuera del todo y del universo".²⁶⁸

Por otro lado, esta independencia entre el ser y el lugar resalta el carácter *permanente del último, pues "no se destruye, al perecer los seres que hay en él"*.²⁶⁹ Pero, paradójicamente, existe una «estrecha reciprocidad» entre *continente y contenido* que se manifiesta en la exacta correspondencia de sus límites. Existe, como dice Casey, una recíproca pertenencia entre el lugar y la cosa. De esta forma, Aristóteles termina definiendo el lugar en los siguientes términos: "el lugar debe ser (...) el límite extremo del cuerpo envolvente. Y entiendo por cuerpo envuelto o contenido todo aquel que es móvil". Más adelante agrega que "llegar a entender el lugar parece realmente una cosa difícil y de envergadura. Porque nos crea la ilusión de que es la materia y la forma, y porque el desplazamiento de cuerpo contenido se produce dentro de un ser envolvente, que permanece quieto".²⁷⁰ Así, mediante esta definición, Aristóteles agrega otra característica al lugar: su *inmovilidad*.

"Por otra parte, igual que la vasija es un lugar transportable, así el lugar es como una vasija inmóvil. En consecuencia, cuando una cosa, que está dentro de otra cosa que se mueve, se mueve y cambia de sitio, como, por ejemplo, un navío en un río, es, en relación a lo que envuelve, como lo que está en una vasija, más bien que como lo que está en un lugar. El lugar requiere ser inmóvil; de manera que el lugar es más bien el río considerado como un ser único y totalitario, puesto que el río, considerado como un todo, es inmóvil. Por tanto, el lugar es el límite inmóvil primero e inmediato del continente".²⁷¹

A partir de las ideas anteriores podríamos resumir lo siguiente: por un lado, con la definición de lugar como *límite*, parece reducirse o limitarse el valor histórico de *χώρα* como portasellos, como *receptáculo* sobre el cual dejan su huella todas las cosas que han existido. Sin embargo, por otro lado, se le otorga una enorme potencia al lugar como *contexto*, pues, al definir Aristóteles el lugar como «el límite extremo del cuerpo envolvente» y no como el límite extremo del cuerpo envuelto, se enfatiza la ineludible necesidad de algo que rodee o envuelva al ser. El ser no es independiente de lo que tiene a su alrededor, sino que es tal gracias a lo que le rodea. Así, se establece una estrecha vinculación entre contenedor y contenido, entre el todo y la parte. También, con la idea de *inmovilidad* se destaca la *especificidad* del lugar y su *permanencia* en el tiempo, pero nunca en el sentido de congelamiento o museificación del mismo, sino al contrario, con la movilidad de los cuerpos contenidos y su independencia del lugar se abre a la posibilidad al *cambio* y la *innovación*.

Hemos podido observar que existe una marcada diferencia en la visión del lugar que ponen de manifiesto *χώρα* y *τόπος*. Pero para mayor claridad podemos citar, por un lado, la distinción que establece Jean-François Pradeau:

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 619 (212a).

²⁶⁸ *Idem.*

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 613 (209a).

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 618 (212a).

²⁷¹ *Ibid.*, p. 618-619 (212a).

"τόπος désigne toujours le lieu où se trouve, où est situé un corps. Et le lieu est indissociable de la constitution de ce corps, c'est-à-dire aussi de son mouvement. Mais, quand Platon exprime que chaque réalité sensible *possède* par définition une place, une place propre quand elle y exerce sa fonction et y conserve sa nature, alors il utilise le terme χώρα. De τόπος à χώρα, on passe ainsi de l'explication et de la description physiques au postulat et à la définition de la réalité sensible. (...) On distingue ainsi le lieu physique relatif de la propriété ontologique qui fonde cette localisation. (...) C'est là (...) une conception du lieu comme qualité topologique de monde des objets sensibles".²⁷²

Por otro lado, Augustin Berque, hablando de la obra arquitectónica dice que:

"Elle *s'y fait lieu*, au double sens d'y prendre place, au milieu d'autres choses, et d'y devenir elle-même lieu de quelque chose qui s'y déploie, ou s'y met à exister. Au premier sens, le lieu de l'œuvre est mesurable. C'est un *topos*, un emplacement physique dont la détermination obéit à des facteurs objectivables, tels que le coût de terrain, sa déclivité, la hauteur des constructions voisines, la proximité plus ou moins considérable d'équipements divers, etc. Au second sens, en revanche, le lieu de l'œuvre n'est pas mesurable ; il est *immense* (étranger à la mensuration), quoique appréciable en termes qualitatifs : c'est la *chōra* d'un déploiement symbolique indissociable de l'existence des gens que l'œuvre concerne, qu'il s'agisse de l'architecture lui-même ou de tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, auront affaire à elle. Avoir affaire à l'œuvre c'est, derechef quelque chose qui relève à la fois de la mesurabilité de l'étendue physique et de l'immensité de l'existence humaine".²⁷³

Sin embargo, como señala Casey: "Despite the differences that distinguish them, *chora* and *topos* are in the end complementary to each other, one calling for the other".²⁷⁴ De ahí que el lugar, entendido como receptáculo, sea

"a hybrid entity in another, still more encompassing, sense. It stands between, even as it combines, myth and science. In particular, it stands between the *Enuma Elish* and Aristotle's *Physics*. (...) If Tiamat gives way to *chōra* in the *Timaeus*, *chōra* will cede place to *Topos* in the *Physics*".²⁷⁵

De esta forma, y como resumen de esta primera parte, podríamos decir, primero, que *siempre hay algo que precede al lugar —un lugar primordial o protolugar—, por lo que nunca se parte de la nada. Segundo, es necesario un acto de ordenación para dar origen al lugar y llevarlo hacia su perfección. Tercero, esta acción transformativa, que se realiza a través de un acto de separación, implica la creación de dos lugares y su necesaria puesta en relación. Finalmente, y como idea a resaltar, aparece la insistente necesidad del límite como condición para el lugar.*

²⁷² PRADEAU, JEAN-FRANÇOIS, "Être quelque part, occuper une place. τόπος et χώρα dans le Timeé", en *Les Études philosophiques*, 1995:4 (3), p. 396.

²⁷³ BERQUE, AUGUSTIN, "Milieu et architecture", en NUSSAUME, YANN (ed.), *Tadao Andō et la question du milieu. Réflexions sur l'architecture et le paysage*, Paris, Le Moniteur, 1999, p. 9.

²⁷⁴ CASEY, EDWARD S., "Space", en LUFT, SEBASTIAN; OVERGAARD, SØREN (eds.), *The Routledge Companion to Phenomenology*, London & New York, Routledge, 2012, p. 206.

²⁷⁵ CASEY, EDWARD S., *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley, California University Press, 1997, p. 37.



2

LA ARQUITECTURA COMO LUGAR

①

La puesta en obra de la arquitectura

①

La belleza del límite

El lugar implica dimensión y límites...
El espacio será anónimo mientras no lo limite....
En una línea el mundo se une, con una línea el mundo se divide, dibujar es hermoso y tremendo.

Eduardo Chillida, *Escritos*

La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia).

MARTIN HEIDEGGER, "Construir, habitar, pensar"

El límite siempre ha sido para el hombre un elemento fundamental para poder comprender y definir la realidad, pues todo aquello que es está de alguna forma de-limitado o de-terminado. En cambio, todo lo que carece de límite —lo informe, lo indeterminado— está muy cerca del no-ser. De hecho, el propio ser (*esse*) se *realiza* en los entes (*ens*), por lo que "ontológicamente se considera que el límite es condición esencial de todo ente, mientras que el ser sería lo indeterminado"¹. De ahí que Anaximandro llegara a ver lo *ilimitado* (ἄπειρον) como el principio y fundamento de todas las cosas (ἀρχή)², pues pensaba que dicho principio no debía tener ninguna determinación para poder ser todas las cosas a la vez. Ahora bien, si el límite es determinación, todo aquello que carece de límite comprende lo inacabado, lo imperfecto o no formado³. Tanto Aristóteles como Platón lo entendían así, razón por la cual, en el *Filebo*, Platón hace referencia a la imperfección de lo ilimitado en los siguientes términos:

"SÓCRATES.—Ahora bien: nosotros afirmamos que, en lo «más caliente» y en lo «más frío» hay siempre exceso y el defecto.

PROTARCO.—Sin duda.

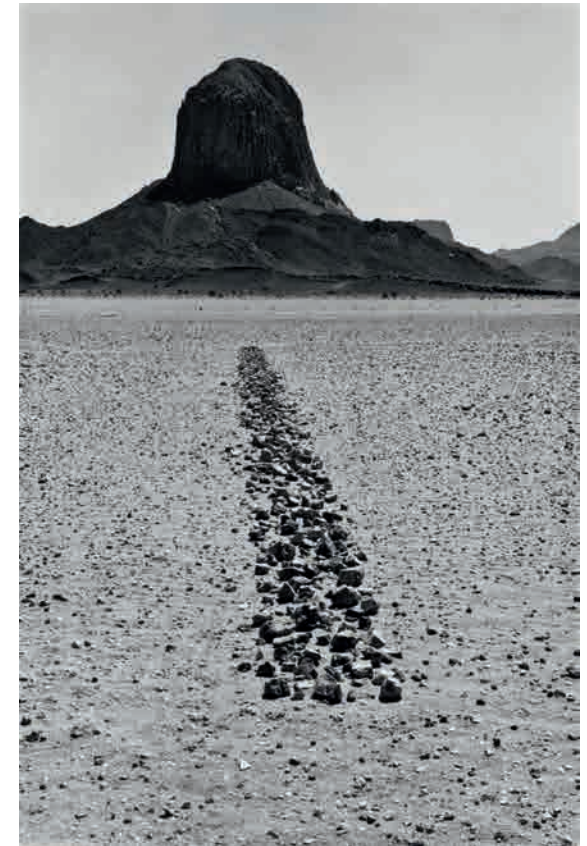
SÓCRATES.—Jamás, pues, el razonamiento no lo justifica así, podrían ellos tener un término o perfección, y, desde el momento en que ellos carecen de término serán totalmente infinitos.

PROTARCO.—¡Y en alto grado, Sócrates!...

¹ Cfr. *Diccionario de Filosofía en CD-ROM*, Barcelona, Herder, 1996, voz *límite*. Hans Urs von Balthasar dice que el "ser es, por una parte, lo más abarcador y, por eso, lo más rico, lo más pleno por antonomasia (pues no cae fuera de él nada más que la nada), y, por otra parte, lo más pobre, porque aparece como lo totalmente indeterminado". VON BALTHASAR, HANS URS, *Epílogo*, Madrid, Encuentro, 1998, p. 45.

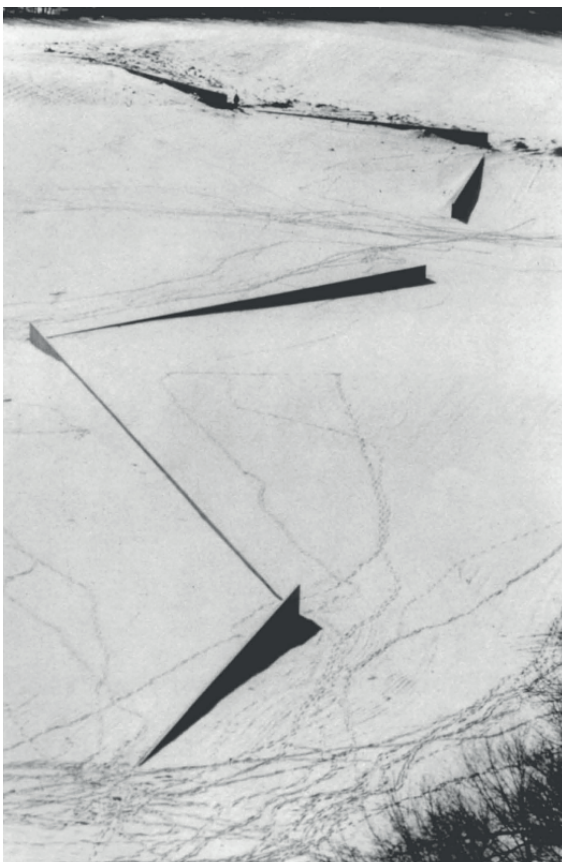
² Anaximandro fue el primero en hacer uso del término ἀρχή (entendido como principio, origen o poder), del cual procede la palabra ἀρχι-τέκτων (arquitecto o constructor).

³ Cfr. HIRSCHBERGER, JOHANNES, *Historia de la filosofía* 9ª ed. (Tomo I. Antigüedad, Edad Media, Renacimiento), Barcelona, Herder, 1977, p. 196.



1

1 *Sahara Line*, Sahara, 1988 (Richard Long).



2

Aproximaciones al lugar

SÓCRATES.—Y en lo agudo, lo grave, lo rápido y lo lento, que son cosas ilimitadas, ¿no es acaso la entrada de lo limitado lo que hace nacer allí el límite y, por medio de esto, da a toda clase de música su completa perfección?

PROTARCO.—Exactamente.

SÓCRATES.—¿Y no es también la aparición de este factor lo que les quita al frío y al calor lo que tienen de excesivo e ilimitado, para poner allí a la vez medida y proporción?

PROTARCO.—¡Y de qué manera!"⁴

Es por tanto necesario establecer unos límites que ordenen y definan la realidad para que ésta pueda alcanzar la perfección. Esto no es otra cosa que pasar del caos (χάος) al cosmos (κόσμος); lo que en Anaximandro significaba pasar de ese principio ilimitado (ἄπειρον), fundamento de todas las cosas, a las cosas en sí —es decir, a lo limitado (πέρας). El establecimiento de un límite conlleva, por tanto, la aparición de la diferencia y, por consiguiente, de la dualidad. Y quien es sino el hombre el que establece *diferencias* tanto de manera individual, a partir de su «cuerpo» (arriba-abajo, izquierda-derecha, delante-detrás), como de manera colectiva, a partir de «sentimientos, valores y significados sociales» (lo sagrado y lo profano, lo monumental y lo insignificante, lo bello y lo feo, etc.), generando así unos límites de forma *virtual* que cualifican el lugar. Pero también construye esos límites de forma *real* a través de un «acto arquitectónico» que *separa* y *origina distancias* entre objetos, lugares y cuerpos: dentro-fuera, aquí—allá, tú-yo.

Sin embargo, aunque la creación de un límite produce una *separación* y una *diferencia*, es, al mismo tiempo, la oportunidad para *establecer relaciones* que hagan de ese límite un lugar de diálogo, de intercambio y de unión; en definitiva, un *lugar de encuentro* entre esos mismos objetos, lugares y cuerpos.

Ⓐ Construir es liberar espacio

La relación recíproca entre el espacio y el arte ha de ser (...) «una –encarnación de lugares que, abriendo y resguardando una comarca, proporcionan, mutuamente congregados, algo libre, capaz de conferir a las cosas, en su mutuo refe–rirse y pertenecerse, una permanencia y al hombre un habitar en medio de ellas».

SANTIAGO AMÓN, "Laberinto espacio del arte"

Del espaciar resulta lo libre, lo que queda abierto para un acampar y habitar del hombre.

MARTIN HEIDEGGER, "El arte y el espacio"

Resulta llamativa y aparentemente contradictoria la idea de que *construir* sea al mismo tiempo *liberar*. Esto sucede porque solemos concebir el construir como colmatar, llenar u ocupar un espacio vacío. De hecho, entendemos que se puede construir algo porque en una determinada porción de espacio no hay nada —cuando menos nada que impida el llevar a cabo ese construir. Por eso nos resulta más lógico pensar en liberar para construir que en construir para liberar.

2 *Shift*, 1971-72 (Richard Serra).

⁴ Platón, "Filebo, o del placer", en *Platón. Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 1245 y 1247, (24d, 26a-27a).

Sin embargo, y por sorprendente que nos parezca, todo construir es un liberar o, como diría Martin Heidegger, un espaciar que "es donación de lugares".⁵ Un espaciar del "que resulta lo libre, lo que queda abierto para un acampar y habitar del hombre".⁶ Pero cuando se habla de un «claro que se libera» no se está queriendo hablar tanto de *despejar un espacio* —en el sentido de eliminar obstáculos físicos— como de *hacer de ese espacio un lugar habitable mediante un desvelar que ilumina y congrega las cosas ahí presentes*. Y esto es así ya que "lo libre es la región del estado de desocultamiento"⁷ y porque "en el espaciar habla y, a la vez, se esconde un acontecer".⁸ ¿Y cuál es el acontecer que se da con el espaciar de un lugar como la plaza de San Pedro en Roma? ¿Qué es lo que se manifiesta mediante este construir que dona lugares? Lo que se manifiesta en ella y desde ella, de una nueva manera, es el resto de la ciudad, el cielo, las colinas. Pero sobre todo, se hace evidente la capacidad de acogida —el poder de reunión— de ese espacio relacional y de convivencia⁹ que se ha generado en torno y hacia el interior de esas poderosas columnatas.

Una plaza que es, a pesar de su publicidad —o carácter público— y de su escala, un lugar tan íntimo y acogedor. Y lo es ya que esta plaza, como afirma el propio Gian Lorenzo Bernini,

"debía tener un pórtico que expresamente pareciera recibir paternamente, con los brazos abiertos, a los católicos para confirmarlos en su creencia, a los herejes para reunirlos con la iglesia y a los no creyentes para iluminarlos hacia la verdadera fe".¹⁰

Esta maravillosa plaza porticada nos habla de espacios perfectamente delimitados y contenidos que saben hacerse permeables al exterior. En es lugar se ve cómo el límite (πέρας)¹¹, que es el elemento definidor del espacio, no sólo cumple la función de separar y diferenciar, sino también de unir y de relacionar (como la χώρα de Platón).

La plaza de San Pedro es un cuerpo en apariencia hermético y cerrado, pero que a semejanza del puerto (portus) o del poro (πόρος/pōrus) nos abre un acceso para ofrecernos cobijo y refugio en su interior —una metáfora perfecta del seno materno que resulta totalmente pertinente para un lugar que congrega a los fieles y que nos recuerda la idea del lugar como matriz . Singular objeto en el que la misma línea liminar o perimetral (περίμετρο) —es decir, aquella que lo conforma y define exteriormente— se introduce para configurarlo interiormente.

Resulta evidente que la capacidad protectora y congregadora de las colinas ya estaba presente en el conjunto, pero dichas cualidades se han hecho presentes gracias a la arquitectura que las enmarca.

⁵ HEIDEGGER, MARTIN, "El arte y el espacio", en AA. VV., *Toponimias. Ocho ideas del espacio*, Madrid, Fundación La Caixa, 1994, p. 40.

⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷ HEIDEGGER, MARTIN, "Aletheia", en *Conferencias y artículos* 2ª ed., Barcelona, Serbal, 2001, p. 192.

⁸ HEIDEGGER, MARTIN, "El arte y el espacio", en AA. VV., *Toponimias. Ocho ideas del espacio*, Madrid, Fundación La Caixa, 1994, p. 40.

⁹ *Convivēre: vivir con, en compañía de*. Cfr. BLÁNQUEZ FRAILE, AGUSTÍN, *Diccionario Latino-Español*, Barcelona, Ramón Sopena, 1998, p. 440.

¹⁰ Fragmento extraído de un informe presentado por Gian Lorenzo Bernini, citado por LAVIN, IRVING, "La Roma de Alejandro VII: Bernini y el reverso de la medalla", en AA. VV., *De la ciudad antigua a la cosmópolis*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2008, p. 84.

¹¹ Πέρας, que es la palabra griega utilizada para referirse al límite, fin o término, tiene en περι/πορ una raíz común con περάω, πείρω y πόρος. Tanto περάω como πείρω hacen referencia al acto de *atravesar o pasar a través de*, mientras que πόρος lo hace, además, al *pasaje, estrecho o camino*. Por tanto, estas palabras no nos hablan de un límite infranqueable, sino accesible; de un espacio delimitado al que se puede acceder. De ahí su estrecha relación con palabras latinas como *portus* (que significa puerto; pero también abertura, paso, asilo, refugio) o *porta* (puerta). Cfr. BAILLY, ANATOLE, *Dictionnaire Grec Français*, Paris, Hachette, 1950.



3



4

3 *Piazza San Pietro*, 1747 (Giovanni Battista Piranesi).

4 Plaza de san Pedro, Roma.

Aproximaciones al lugar

Estamos pues frente a una arquitectura que crea un «ambiente singular». Una arquitectura que ilumina esa realidad preexistente y que a su vez es iluminada por ella. La perfecta conjunción que se da entre ambas realidades no hace más que confirmarnos que Gian Lorenzo Bernini no sólo sabía ver, sino sobre todo *mirar*, ya que saber mirar es, como explica Louis Kahn, "extraer de la naturaleza misma de las cosas —de las percataciones— lo que una cosa quiere ser".¹² Ese pequeño valle quería ser una plaza y Bernini ha hecho de él mismo no sólo el núcleo vital del conjunto y de las actividades que en él tienen lugar, sino de toda la ciudad.



5

5 Columnata en la Plaza de San Pedro, Roma (JR Cornellana).

¹² KAHN, LOUIS I., "Las nuevas fronteras de la arquitectura: C.I.A.M. de Ottero, 1959", en *Louis I. Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas*, Madrid, El Croquis, 2003, p. 92.

②

El lugar, entre naturaleza y artificio

El hombre y la naturaleza se encuentran gracias a la arquitectura.

TADAO ANDO, *Edificios, proyectos, escritos*

...reunir la naturaleza, el hombre y la arquitectura en una unidad superior.

MIES VAN DER ROHE

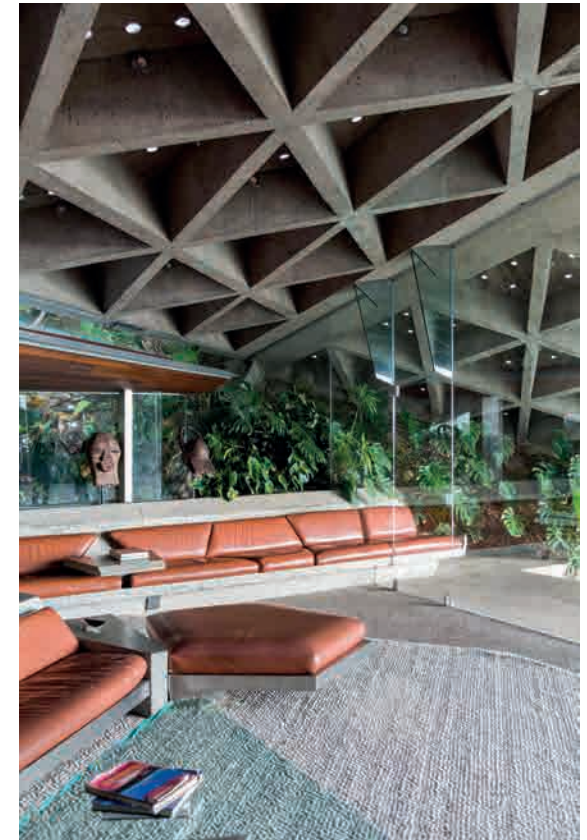
A priori la relación del hombre con la naturaleza es un hecho que nos resulta, valga la redundancia, perfectamente "natural". El hombre no sólo *vive dentro* de ella, sino que *forma parte* de ella. Desde el primer momento de su concepción todo ser humano se enfrenta a las leyes y fuerzas que rigen y ordenan nuestro universo. Sin embargo, también nos resulta evidente que entre el hombre y el resto de entes que conforman la naturaleza existe una gran diferencia. Esta diferencia radica, principalmente, en la incapacidad de estos entes de saber que existe tal "naturaleza": ningún animal o ser vivo es capaz de tomar distancia respecto de ella. El hombre, por el contrario, no sólo sabe que la naturaleza existe, sino que además la transforma y se relaciona con ella de una manera racional.¹

Esta relación entre hombre y naturaleza se puede entablar a un nivel puramente mental —reflexionando acerca de ella—, pero la débil condición humana, expuesta a los continuos embates del mundo natural, exige poner en activo otros mecanismos que le permitan al ser humano, si no llegar a dominarla, al menos atenuar sus implacables efectos. La naturaleza tiene que ser sosegada y filtrada para que el hombre pueda armonizar con ella, y la arquitectura es el medio privilegiado para alcanzar este fin. De aquí surge la paradójica afirmación de Tadao Ando —colocada al inicio de esta crítica—, que hace referencia a esta ineludible labor de mediación de la arquitectura en la relación entre hombre y naturaleza. Por tanto, esa relación que en un principio nos parecía tan *natural* se convierte en un proceso puramente *artificial*. Quizá esta contundente aseveración pueda parecernos un poco exagerada, pero no es así. De hecho, José Ortega y Gasset, en una conferencia pronunciada en el coloquio arquitectónico celebrado en Darmstadt en 1951, y en el que también participó Martin Heidegger con su famosa ponencia titulada Construir, habitar, pensar, comenta que el hombre "para poder subsistir intercala entre todo lugar terrestre y su persona creaciones técnicas, construcciones que deforman, reforman y conforman la Tierra, de suerte que resulte más o menos habitable" y llega a afirmar que "el hombre es un intruso en la llamada naturaleza. Viene de fuera de ella, incompatible con ella, esencialmente inadaptado a todo *milieu*. Por eso construye, *baut*. (...) Sólo la técnica, sólo el construir —*bauen*— asimila el espacio al hombre, lo humaniza".² Y humanizar la naturaleza significa, citando nuevamente a Tadao Ando, reducirla "a elementos como la luz, el viento, el agua o el cielo. (...) La naturaleza, que hasta este momento había permanecido definida, se convierte, gracias a su reverberación con la geometría incorporada en la arquitectura, en una abstracción".³ La naturaleza, pues, es en cierta medida violentada y desintegrada para lograr extraer sus valores y suavizar su confrontación con el hombre.

¹ El hombre, como explica José Ortega y Gasset, "frente al mundo circundante era el único que encontró, en sí, un mundo interior. Tiene un interior, un dentro, lo que otros animales no pueden tener en absoluto". ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, "El mito del hombre allende la técnica. I. Conferencia en Darmstadt", en *Meditaciones de la Técnica y otros ensayos sobre Ciencia y Filosofía*, Madrid, Alianza, 2002, p. 105.

² ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *op. cit.*, p. 128.

³ ANDO, TADAO, "Naturaleza hecha abstracción", en *El Croquis - Tadao Ando. 1983-1993*, No. 44+58, Madrid, 1996, p. 75.



6

6 Casa Sheads-Goldstein, 1963, John Lautner (Tom Ferguson).



7

Ⓐ *It's hard to be near when you're far*

De lo que quieres conocer y medir tienes que despedirte, por lo menos durante algún tiempo. No es hasta que has salido de la ciudad que logras ver cómo se evantan sus torres sobre las casas.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*

Un paisaje puede ser emocionante, pero una fachada de un Lombardo te dice lo que eres capaz de hacer.

JOSEPH BRODSKY, *Marca de agua*

El propósito de la arquitectura es mejorar la vida humana.

JOHN LAUTNER

It's hard to be down when you're up. Esta frase, escrita en un cartel del piso 110 del desaparecido World Trade Center⁴, nos ayudará a adentrarnos aún más en un tema que quisiera abordar conjuntamente con el que nos ocupará en la segunda parte de este trabajo: el tema de la relación con la ciudad. José Ortega y Gasset, en *La rebelión de las masas*, explica que fue en el mundo grecorromano donde surgió la ciudad, la *polis*: "un espacio *sui generis*, novísimo, en que el hombre se liberta de toda comunidad con la planta y el animal, deja a éstos fuera y crea un ámbito aparte, puramente humano".⁵ Existe, por tanto, a partir de ese momento una clara separación de la naturaleza. Separación que, además de radical, parece ser *definitiva*, pues como indica von Balthasar "no hay regreso hacia la naturaleza".⁶ Por eso Sócrates exclama con firmeza: "Yo no tengo que ver con los árboles en el campo; yo sólo tengo que ver con los hombres en la ciudad".⁷

Sin embargo, simultáneamente a la exigencia de vivir en comunidad parece existir la necesidad de efectuar un cierto distanciamiento de lo urbano; incluso de hacer *más natural ese mundo artificial* que estamos construyendo. Pensemos en la casa construida por John Lautner en Los Ángeles en 1963, pues de lo anterior es un claro ejemplo. Estamos hablando de un lugar concreto que ha sido escogido para vivir (a Beverly Hills no se llega por necesidad, como el desplazado o inmigrante que se asienta en la periferia, sino por gusto) y de una arquitectura que hace posible ese estilo de vida. ¿Por qué elegir esta aparentemente contradictoria situación de vivir *en las afueras de la ciudad pero en continuo contacto con ella*? ¿Por qué conformar un entorno «casi natural», aislado, en el que la imagen urbana penetra con fuerza hasta en la más resguardada intimidad de una habitación? ¿Por qué no conformar un mundo interior en el que toda imagen de lo urbano quede abolida? La ciudad, como hemos dicho, es el hábitat humano por excelencia, y lo confirma Alberto Caturelli cuando dice que "en cuanto habitar humano, todo habitar es, en el fondo, habitar urbano".⁸ Por tanto, es ineludible nuestra condición de seres urbanos, pero también es cierto que ni la urbanidad ni la convivencia por sí solas garantizan un habitar plenamente humano. Habitar es más que residir en común, más que simplemente morar

⁴ Michel de Certeau hace referencia a este cartel en un apartado que versa sobre las "Prácticas de espacio". DE CERTAU, MICHEL, *La invención de lo cotidiano* (Libro I. Artes de hacer) ^{1ª reimp.}, México, D.F., Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2000, p. 104.

⁵ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *La rebelión de las masas*.

⁶ BALTHASAR, HANS URS VON, *El problema de Dios en el hombre actual*, Madrid, Guadarrama, 1960.

⁷ Citado en ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *op. cit.*

⁸ CATURELLI, ALBERTO, *op. cit.*, p. 24.

7 Casa Sheads-Goldstein, 1963, John Lautner (Tom Ferguson).

o alojarse; el habitar del hombre, como indica Heidegger, es poético y "descansa en el medir la dimensión, mirando hacia arriba".⁹

En pocas palabras, el hombre necesita de interioridad, de silencio y de recogimiento para salir de lo ordinario y elevar el espíritu, y en la ciudad cuesta encontrar la caligrafía de lo trascendente¹⁰. Por doquier abunda la multitud, la aglomeración, el gentío.

"Las ciudades están llenas de gente. Las casas, llenas de inquilinos. Los hoteles, llenos de huéspedes. Los trenes, llenos de viajeros. Los cafés, llenos de consumidores. Los paseos, llenos de transeúntes. Las salas de los médicos famosos, llenas de enfermos. Los espectáculos, como no sean muy extemporáneos, llenos de espectadores. Las playas, llenas de bañistas. Lo que antes no solía ser problema empieza a serlo casi de continuo: encontrar sitio".¹¹

En todo se ve la huella del hombre y el hombre mismo termina convirtiéndose irremediamente en lo que Ortega y Gasset denomina el *hombre-masa*¹². Una *masa anónima* que deambula precipitadamente apretujada en la más absurda soledad. ¿Y cuál es el origen y el fin de esa masa? Nadie lo sabe. Bueno, quizá sí: *no estar solos*. Pero no hemos de olvidar que una soledad en compañía es la peor de las soledades, como nos lo recuerda T. S. Eliot:

"¿Qué vida tenéis si no tenéis vida juntos?
No hay vida que no sea en comunidad,
ni comunidad que no se viva en alabanza de DIOS.
Hasta el anacoreta que medita solo,
para quien los días y noches repiten la alabanza de DIOS,
reza por la Iglesia, el cuerpo de Cristo encarnado.
Y ahora vivís en caminos en línea,
Y nadie sabe ni le importa quién es su vecino
A no ser que su vecino moleste demasiado,
pero todos corren de un lado para otro en automóviles,
acostumbrados a las carreteras y sin establecerse en ninguna parte".

Y continúa diciendo,

"...cuando diga el Forastero: «¿Cuál es el significado de esta ciudad?
¿Os apretáis unos a otros porque os amáis unos a otros?»,
¿qué contestaréis?: ¿«Vivimos todos juntos para ganar dinero unos de otros»? ,
¿o «Esta es una comunidad?»
Y el Forastero se marchará y volverá al desierto".¹³

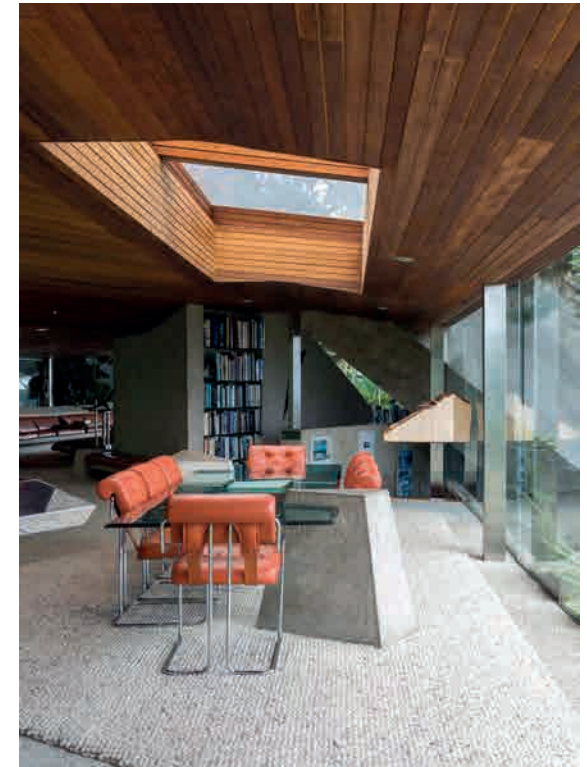
⁹ HEIDEGGER, MARTIN, «...Poéticamente habita el hombre...», en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Serbal, 1994.

¹⁰ "Las ciudades no trascienden: no llevan hacia la trascendencia. Y devoran rápidamente y con avidez el paisaje que las rodea, transformándolo en un sucio y contaminado arrabal de la ciudad". BALTHASAR, HANS URS VON, *op. cit.*

¹¹ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *op. cit.*

¹² "Este hombre-masa es el hombre previamente vaciado de su propia historia, sin entrañas de pasado y, por lo mismo, dócil a todas las disciplinas llamadas «internacionales». Más que un hombre, es sólo un caparazón de hombre constituido por meras *idola fori*; carece de un «dentro», de una intimidad suya, inexorable e inalienable, de un yo que no se pueda revocar". *Idem.*

¹³ ELIOT, T. S., "Coros de «La piedra»", en *T. S. Eliot. Poesías reunidas, 1909-1962*, Madrid, Alianza, 1978, pp. 175, 177.



8



9

8-9 Casa Sheads-Goldstein, 1963, John Lautner (Tom Ferguson).

Aproximaciones al lugar



10

Es necesario, por tanto, encontrar un lugar (o hacérselo) para *volver a ser hombre*, para salir de la masa y poder así contemplarse y contemplar el mundo en el que uno es y en el que uno vive. Este lugar es su casa. El hombre de nuestros días, como indica Luis Barragán "necesita, para su placer, o más bien por necesidad, para sus actividades en la comunidad, este tesoro que podemos darle a cambio; una vida privada y un jardín privado".¹⁴ Este es el gran acierto de John Lautner: haber generado un mundo interior, un jardín, un hogar en estrecho contacto con la ciudad. Acierto, además, porque materializa el propósito que parece animar su arquitectura: "mejorar la vida humana".

La Casa Sheats-Goldstein goza de una gran intimidad sin renunciar al exterior y a una evocadora fluidez interior. Los espacios se concatenan sin perder su autonomía y su carácter. No hay rechazo a lo natural ni tampoco a la técnica; no hay rechazo al exterior ni tampoco al interior; no hay rechazo al mundo natural ni tampoco al urbano; no hay rechazo a la tradición ni tampoco a la innovación; no hay rechazo a la forma ni tampoco a la función. Estamos frente a un *Aleph* que lo tiene todo, *que lo acoge todo*. John Lautner, como buen discípulo de Wright:

1. Ha logrado configurar una arquitectura orgánica que emerge y dialoga con el entorno natural.
2. Ha logrado que la forma esté vinculada a su función, al entorno y a los materiales.
3. Ha sabido combinar, con evidente maestría, diversos materiales de acuerdo con sus posibilidades estructurales y estéticas.
4. Ha sabido dominar la planta libre generando sorprendentes espacios que fluyen con libertad de una estancia a otra.

No es difícil percibir en la casa el mismo espíritu e intenciones que habita en algunas de las obras de otro fiel seguidor de Wright: Richard Neutra (quien también trabajó en California). Estamos frente a la obra de un arquitecto comprometido con la profesión y con el hombre. Tan es así que su casa amansó el espíritu mercantilista de un inversor en bienes raíces, como lo era James Goldstein.

Ciertamente, John Lautner no es Álvaro Siza, pero en su obra se respira el encanto y la poesía de las Piscinas de Leça y el delicado trabajo artesanal del Restaurante *Boa Nova*. No es Alvar Aalto, pero en su obra resplandece el sano encuentro entre lo natural y lo artificial, o entre tradición y modernidad de la Villa Mairea. No es Carlo Scarpa, pero en su obra destaca la sutilidad en el detalle y el esmerado cuidado en los acabados de un Castelvechchio o de la Fundación Querini Stampalia. No es Peter Zumthor, pero sabe dar vida a los materiales dejando que se manifiesten en plenitud como en las Termas de Vals. No es Félix Candela, pero hace uso de audaces estructuras que enriquecen el espacio como en La Medalla Milagrosa. Finalmente, no es Mies, pero ha sabido recoger la transparencia y la continuidad espacial de la Casa Farnsworth.

En esta casa realizada en 1963 para la familia Sheats, comprada en 1972 por James Goldstein y remodelada en 1980 por el mismo arquitecto, hay magia y misterio. Es cierto que no lo consigue de la misma manera que Barragán, pero tampoco el lugar, la cultura y los clientes son los mismos de Barragán. Es de agradecer y de elogiar el esmerado trabajo en el mobiliario que hace que *el todo y las partes* armonicen.

10 Casa Sheats-Goldstein, 1963, John Lautner (Tom Ferguson).

¹⁴ BARRAGÁN, LUIS, "Jardines para circundar", en *Barragán. Obra completa*, Madrid, Tanais/Colegio de Arquitectos de Ciudad de México/Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1995, p. 33.

Bajo una gran cubierta, que como bosque acoge un mundo lleno de calidez en el que la pesantez del hormigón es aligerada por la luz, su opacidad dirimida por el vidrio, su estatismo suavizado por el agua y su frialdad transformada por la madera, resulta dulce vivir. De esta forma, la agitación producida por el incesante titilar de luces en la ciudad es compensada por la serenidad que emana de esta reducto de humanidad. Así, la ciudad se convierte en un refugio en el que el hombre se siente seguro en compañía de sus congéneres. De ahí la máxima que Snozzi formula en sus *24 Aforismos*: "el alpinista es feliz en medio de las montañas porque sabe que más allá del horizonte está la ciudad".¹⁵

Al igual que el *Caminante sobre el mar de niebla* de Caspar Friedrich, John Lautner nos coloca en una atalaya que, al más puro estilo burkeano, nos ofrece el espectáculo de lo sublime¹⁶. La jungla de la civilización moderna es convertida mediante el artilugio del panorama en paisaje apropiado. En la Casa Sheats-Goldstein se ha sabido domesticar, mediante la arquitectura, la furia de una metrópoli como Los Angeles, haciendo de ella una fuente de paz y serenidad. También se ha sabido encontrar la distancia precisa entre naturaleza y civilización para hacer que la contemplación del paisaje urbano humanice. Por eso no es de extrañar que James Turrell haya accedido a hacer un *Skyspace* en esta casa.

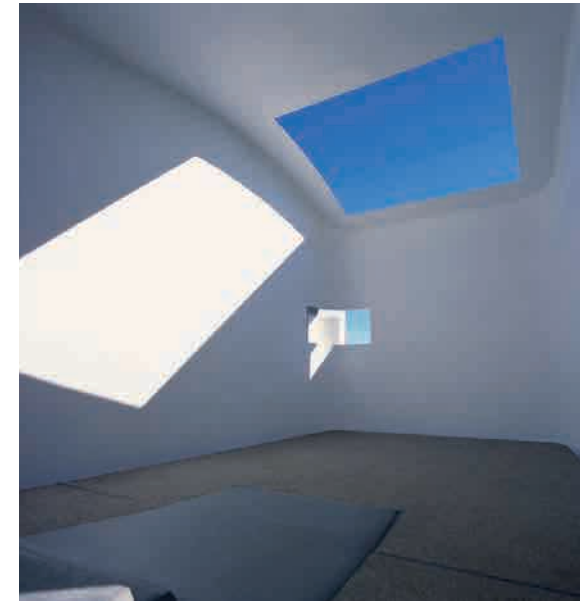
Este tipo de obras son siempre necesarias, pues ponen de manifiesto un mundo deseable pero inalcanzable para la mayoría de los mortales. Hoy en día pocos pueden mirar de esta forma el brutal espectáculo de la ciudad, sin embargo, muchos lo han de vivir día a día. Por eso nosotros podríamos decir, a partir de las maravillosas vistas ofrecidas desde la sala de estar o desde el dormitorio principal, *It's hard to be near when you're far*.



12

¹⁵ DISCH, PETER (ed.), *Luigi Snozzi: Costruzioni e progetti – Building and projects 1958-1993* 1ªed., Lugano, ADV, 1994, p. 105.

¹⁶ Aquí se hace evidente que la única fuente de lo sublime no es la naturaleza.



11

11 *Skyspace*, casa Sheats-Goldstein (James Turrell).

12 Casa Sheats-Goldstein, 1963, John Lautner (Tom Ferguson).

13



13 *Piazza del Campo*, Siena, Italia.

③

Meditación sobre la plaza

En la medida en que la arquitectura es responsable de la vida de las ciudades, me inclino a pensar que es también ella, la arquitectura, la que da pie a introducir la noción de continuidad, noción que nos ayuda a entender el modo en que nos enfrentamos al mundo de lo ya construido. Un mundo en el que están implícitos a un tiempo el reconocimiento de la realidad que fue el pasado y la anticipación de lo que será el futuro. De ahí que entender la idea de continuidad, un concepto que nada tiene que ver con el simple conservadurismo, resulte clave para intervenir en las ciudades. Y por ello, ser conscientes de esta obligación para con el tejido de la ciudad es el primer paso hacia la construcción del espacio público, dado que la ciudad permanece y cambia a un tiempo.

RAFAEL MONEO, "Estación de Atocha"

Aunque el modelo de uso ha variado a lo largo de la historia, a pesar de las diferencias, sean éstas sutiles o no, el espacio público ha servido siempre como lugar de encuentro, mercado y espacio de tránsito.

JAN GEHL, *Nuevos espacios urbanos*

El espectáculo, esa "acción capaz de atraer la atención o impresionar"¹, ha sido desde siempre la manera más fácil de congregar gente. Sin embargo, el espectáculo no deja de ser, en la mayoría de los casos, un acontecimiento esporádico y de corta duración, pues su fuerza de atracción radica en el asombro, revuelo y admiración que causa mediante el escándalo o la extrañeza —y esto no es norma sino excepción. Un teatro, un cine o un estadio son lugares concebidos para ser utilizados únicamente mientras se lleva a cabo en su interior un espectáculo: en este caso una representación o una competición. Su finalidad está en acoger dichos acontecimientos ocasionales. Por el contrario, una plaza es un lugar de uso cotidiano en el que se suceden infinidad de actividades a lo largo del día y del año —muchas de ellas repetitivas. También la plaza ha sido, es y será escenario de innumerables espectáculos (de hecho fue en ella en donde tuvieron lugar por primera vez la mayor parte de ellos), pero a diferencia del teatro, el cine o el estadio, no fue concebida con la finalidad exclusiva de acogerlos, sino que los recibe —entre muchas otras actividades— gracias a que su naturaleza pública posee una inigualable vocación de congregar y su naturaleza simbólica una gran fuerza de atracción. La plaza es el sitio de reunión por excelencia. Es un lugar *abierto, libre y claramente delimitado* capaz de acoger prácticamente todo tipo de actividad humana, con la excepción de aquellas que en esencia son de naturaleza privada.

Desde sus orígenes la plaza se ha configurado como un elemento urbano constitutivo: no hay ciudad sin plaza y plaza sin ciudad. Sin embargo, y a pesar de la gran familiaridad que el hombre tiene con ella (o quizá debido a dicha familiaridad), resulta fácil perder de vista «cuál es su vocación originaria», por lo que siempre es necesario volver a reflexionar acerca de su esencia. Ya han pasado más de dos siglos y medio desde que el Ágora y el Foro —paradigmas de plaza— hicieron su aparición en la historia urbana de la cultura occidental. También se han sucedido en el tiempo infinidad de filósofos, sociólogos y arquitectos que han reflexionado sobre el espacio público y, sin embargo, resulta evidente que sobre este tema aún nos queda mucho por aprender. Y nos queda mucho por aprender no sólo por que las relaciones sociales no son fijas y evolucionan (o involucionan) con la cultura, sino también porque hemos olvidado mucho de lo aprendido por el camino. Por esta razón considero necesario señalar rápidamente, teniendo como referentes el ágora griega y el foro romano, algunos elementos esenciales de la *plaza* antes.

En primer lugar, es importante destacar que la vocación de toda plaza es «*reunir a los hombres*». La fuerza de este vacío —tierra de nadie y tierra de todos— es justamente la posibilidad que nos ofrece de podernos congregar. Sin embargo, po-

¹ AA. VV., *Diccionario de la Lengua Española*, voz *espectáculo* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [consulta: 8 de marzo de 2015].



14

dríamos preguntarnos ¿con qué finalidad nos reunimos los hombres en este espacio abierto? Principalmente con la finalidad *de reconocer y de ser reconocidos por los demás*.² Quizá esta respuesta nos parezca sorprendente, pero como explica Hannah Arendt en *La condición humana*:

"Para los hombres, la realidad del mundo está garantizada por la presencia de otros, por su aparición ante todos; «porque lo que aparece a todos, lo llamamos Ser», y cualquier cosa que carece de esta aparición viene y pasa como un sueño, íntima y exclusivamente nuestro pero sin realidad".³

No obstante, esta aparición ante los demás no es un mero ponerse a la vista, un dejarse ver, sino que implica un contacto más profundo que exige *contemplación y distinción*. Es decir, "examinar con cuidado algo o a alguien para enterarse de su identidad, naturaleza y circunstancias". Pero sobre todo exige un *encuentro*, que no es simple y llanamente el acto de intercambiar miradas o coincidir dos o más personas en un mismo lugar, sino un acto intersubjetivo⁴ que implica *diálogo, intercambio y conocimiento mutuo*. De esta forma "la acción y el discurso crean un espacio entre los participantes que puede encontrar su propia ubicación en todo tiempo y lugar. Se trata del espacio de aparición en el más amplio sentido de la palabra, es decir, el espacio donde yo aparezco ante otros como otros aparecen ante mí, donde los hombres no existen meramente como otras cosas vivas e inanimadas, sino que hacen su aparición de manera explícita".⁵

Y la plaza es, sin lugar a dudas, una materialización excepcional de este *espacio de aparición*. Es verdad que en la plaza los hombres realizan diversas actividades, desde un intercambio comercial hasta una ceremonia religiosa, pasando por la celebración de debates políticos o fiestas populares, pero detrás de todos estos acontecimientos está la necesidad del «encuentro». Un encuentro que promueva la «socialización» y dificulte la «indiferencia». Pues socializar es, como indica el Diccionario de la Lengua Española, "promover las condiciones sociales que favorezcan en los seres humanos el desarrollo integral de su persona"⁶. Por tanto, el lugar del que estamos hablando, *la plaza*, debe favorecer *el establecimiento de una relación interpersonal que contribuya al perfecto desarrollo de la persona humana y de la comunidad a la cual ésta pertenece*. Y es que en el espíritu de la auténtica plaza palpita el deseo de *formar comunidad*, lo cual implica su total apertura a todo hombre más allá de su raza, lengua o estatus social. Este carácter «polifónico» e «intersubjetivo» de la plaza, en el que todas las voces y todas las acciones de los diferentes actores sociales tienen cabida, es lo que hace de ella el *corazón de la ciudad*. Baste recordar que el Foro romano era simultáneamente mercado, lugar de exequias y de espectáculos, centro político y religioso, de manera que en su espacio resonaban por igual los gritos del comerciante, el discurso del orador y el clamor de la gente. Por esa razón en la auténtica plaza nadie queda excluido. Sin embargo, tampoco debemos olvidar que en la plaza todo mundo es bien recibido pero no todo está permitido.

Finalmente, debemos mencionar que esa particularidad de la plaza como *espacio delimitado* no sólo implica una clara definición de sus límites mediante la colocación de hitos o edificaciones a su alrededor, sino la correcta interacción con dichas edificaciones y con las instituciones que éstas representan, pues de dicha relación brotará con naturalidad la vida y significación que siempre la han caracterizado. En este sentido resulta ilustrativa la profunda relación que existía entre el Foro y la basílica. La basílica era un lugar eminentemente social en el que tenían cabida, además de actividades meramente comerciales, muchas de las actividades con carácter público que se desarrollaban en el foro. Sin embargo, la basílica no venía en sustitución de aquella plaza pública, sino que era justamente una extensión y un complemento de la misma. Basílica y Foro se pertenecían y necesitaban mutuamente.⁷

² Reconocer. (Del lat. *recognoscere*). tr. Examinar con cuidado algo o a alguien para enterarse de su identidad, naturaleza y circunstancias. || 8. Considerar, advertir o contemplar. || 10. Distinguir de las demás personas a una, por sus rasgos propios, como la voz, la fisonomía, los movimientos, etc., en *idem*.

³ ARENDT, HANNAH, *La condición humana* ^{1ª reimp.}, Barcelona, Paidós, 1996, p. 222.

⁴ Intersubjetivo. Que sucede en la comunicación intelectual o afectiva entre dos o más sujetos, en AA. VV., *op. cit.*

⁵ ARENDT, HANNAH, *op. cit.*, p. 221. El subrayado es mío.

⁶ AA. VV., *op. cit.*, voz: *socializar*.

⁷ Sobre este tema hablaremos con mayor profundidad más adelante. Vid. infra, cap. II.3: Roma: *La bella durmiente*.

④

Meditación sobre la forma

C'est à travers les formes créées que la société prend conscience d'elle-même.

MARCEL RONCAYOLO, *Lectures de villes. Formes et temps*

La arquitectura, el mundo formal que nos rodea, puede ser eficaz bistoria para comenzar a desentrañar la situación mental de una determinada época.

RAFAEL MONEO, "A la conquista de lo irracional"

El artista se debe «educar» y ahondar en su propia alma, cuidarla y desarrollarla para que su talento externo tenga algo que vestir y no sea como el guante perdido de una mano desconocida, un simulacro de mano, sin sentido y vacía. El artista debe tener algo que decir porque su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido.

WASSILY KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*

La forma no puede tener significación estética, no puede cumplir sus principales funciones fuera de su relación con el contenido, es decir, de su relación con el mundo y con los aspectos del mismo, con el mundo como objeto de conocimiento y de acción ética.

MJAIÁL BAITÍN, *Teoría y estética de la novela*

No nos es posible llegar al conocimiento del fenómeno creador independientemente de la forma que manifiesta su existencia.

IGOR STRAVINSKY, *Poética Musical*

No podemos concebir una nueva forma si no existe antes un nuevo contenido.

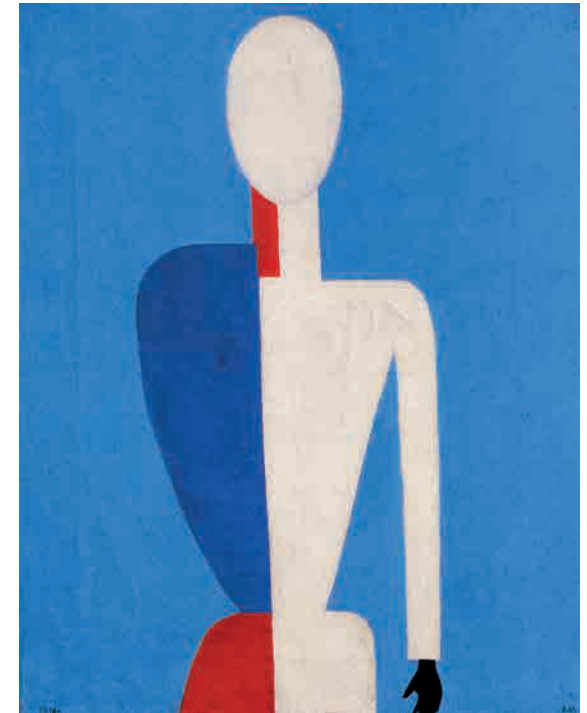
ALVAR AALTO, *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*

No huyas de tu responsabilidad: trabajando en la forma redescubrirás al hombre.

LUIGI SNOZZI, "24 Aforismos"

Toda obra de arte, al igual que toda realidad sensible, posee una *forma*. Incluso una composición musical o una obra literaria, cuyas *formas exteriores* nos podrían resultar a simple vista poco evidentes o incluso inexistentes, adquieren su potencialidad estética bajo el cobijo de una *forma interior*, ya sea esta temporal o espacial. Por tanto, no es posible prescindir de la forma en el mundo del arte sin destruir *ipso facto* la obra misma, que al fin y al cabo es su razón de ser.

Sin embargo, y aunque parezca paradójico, hablar de la forma en el mundo del arte en general y en el de la arquitectura en particular puede convertirse en un acto temerario —equiparable al que realiza un equilibrista sobre la cuerda floja— si esa forma no se pone en continua relación con el *contenido* de la obra. Esta actitud puro visualista, que se contenta con el simple goce que produce la percepción de imágenes o sonidos asimilados a través de los sentidos,



15

15 *Half-Length Figure*, 1928-32 (Kazimir Malévich).

tiene consecuencias nefastas para la obra artística, ya que abre un abismo entre dicha obra y el proceso creativo que la ha originado, despojando al objeto de toda significación social y, por ende, anulando toda posibilidad de comunicar su contenido. La realización del análisis de la forma es un trabajo necesario, el problema es hacer pasar el estudio de un aspecto particular de esa obra por el todo. El valor estético y cultural de una obra de arte no se puede reducir al estudio de unas reglas de composición (proporción, escala, simetría, armonía, etc.) que rigen su organización externa. Esto nos ayudaría a entender más su valor *retórico* antes que su valor *poético*; "la Poética no habla de estructura sino de estructuración".¹

La forma *per se* o *l'art pour l'art* terminan por convertir la *obra de arte* en *adorno* y la *valoración estética* en *buen gusto*. Contra esta desnaturalización del trabajo artístico, que acaba por transformarlo en un trabajo manual o artesanal (técnico), en el que sólo se busca una armonía visual de las formas y su exacta correspondencia con el modelo, lucharon en su tiempo pintores como Goya y Velázquez. Pero contra esa actitud formalista y retiniana, nacida de la mala interpretación de las teorías de la buena forma o de la *Gestalt*, que hace de la imagen un fetiche luchó el *Arte Conceptual* representado por John Cage con su arte sonoro, Joseph Beuys con sus *acciones* y Marcel Duchamp con sus *ready-mades*.

Lo grave del asunto es que el valor de la obra artística reside justamente en el proceso de comunicación que se establece entre el autor y el observador a través de la obra.² Como explica Mijaíl Bajtín, "una obra artística tomada fuera de esa comunicación e independientemente de ella, representa tan sólo un objeto físico o un ejercicio lingüístico; se hace artística sólo en el proceso de interacción del creador con el receptor como momento esencial del acontecimiento de esta interacción".³ Y es en este proceso de comunicación, en este entrecruzamiento entre el *mundo del autor* y el *mundo del observador* o *usuario* a través del objeto artístico, donde se produce la chispa poética que ilumina la obra. De esta manera, la *peripeca* (*peripeteia*), el *reconocimiento* (*anagnorisis*) y el *lance patético* (*pathos*)⁴ que dan fuerza a la trama (*mythos*) de una obra cobran vida y la mimesis deja de ser copia para convertirse en «representación creativa», como lo defendió Aristóteles en su tratado sobre la *Poética*.

¹ RICCEUR, PAUL, *Tiempo y narración* (Vol. I. La configuración del tiempo en el relato histórico), Madrid, Cristiandad, 1987, p. 11.

² Esta importancia del uso como activador de la forma es confirmada por Enric Miralles cuando comenta que para él "una obra no la termina el arquitecto, sino su uso y sus avatares, el desgaste y las mismas roturas que recaerán sobre ella". MIRALLES, ENRIC, "Entrevista con Vicente Verdú", en *El País*, viernes 8 de octubre de 1993, sección: La cultura, p. 40.

³ BAJTÍN, M.M., *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Barcelona, Anthropos, 1997, pp.111-112.

⁴ Cfr. MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *Poética y arquitectura. una lectura de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Anagrama, 1981.

⑤

Arquitectura y monumento

Ⓐ De lo intemporal en la arquitectura

... esto es lo que me interesa muchísimo, que la arquitectura pierda su época para hacerte vivir, que no te sitúe ni te encajone, que no quedés confinado al momento en que estás viviendo, sino que vivas también el pasado, y en esos dos tiempos puedas también vivir el futuro.

LUIS BARRAGÁN, *Escritos y conversaciones*

Cuanto más profundamente está involucrada una cosa en lo incommensurable, más profundamente duradero es su valor.

LOUIS I. KAHN, "1973: Brooklyn, Nueva York"

El *Ser* es el elemento fundamental que hace posible que las cosas existan. Existir de alguna manera implica estar dotado de un ser. La arquitectura, como es natural, no es la excepción y en su ser radica el *contenido* que otorga sentido a la *forma* y vida a la *materia*. Pero hay un elemento indispensable que también habita en lo profundo del ser de la obra y sin el cual ésta no viviría: su *cronotopo*¹. Toda obra arquitectónica es una obra humana y, como tal, está estrechamente vinculada a un *aquí* y a un *ahora*. Podríamos hablar de la arquitectura como un tiempo-espacio humanizado. Sin embargo, es importante destacar que el *cronotopo* de la obra no es un elemento fijo y caduco que pasa con la obra. Aunque una obra surja en un tiempo y en un espacio determinados, su *cronotopo* puede estar dotado de una potencia tal que haga de esa obra un objeto intemporal, y esto es lo que toda buena obra de arquitectura debe buscar.

Cada obra surge y pertenece a un momento concreto de la historia de la humanidad, pero la obra ha de ser capaz de trascender esa determinación espacio-temporal para apoderarse de las potencialidades del lugar que se han ido sedimentando a lo largo de la historia. Se han de *saber ver* en el lugar todos los valores inmutables incrustados en él, tanto físicos como culturales, con los que todo hombre está vitalmente relacionado: la luz y la sombra, la materia y el vacío, la pesantez y la ligereza, la escala, la proporción, la monumentalidad, la relación interior-exterior, etc., para extraerlos y condensarlos en el ser de la obra. Así, una obra alcanza lo que Bajtín llama «la plenitud del tiempo»²; es decir, hacer palpable la huella viva del pasado en el presente, llegando a configurar un lugar que hace patente las potencias de la vida histórica.

Esta plenitud del tiempo da origen a una obra que nos remite a un tiempo mítico en el que el espacio adquiere una profundidad histórica abismal; profundidad que hace que la arquitectura adquiera una densidad que llena el lugar de un penetrante olor a misterio. De esta forma, la línea del tiempo, que une pasado y futuro, sufre una inflexión, incrustando

¹ El filósofo ruso Mijail Bajtín llama cronotopo "a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente". Para él "el cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad". BAJTÍN, MIJAIL, *Estética de la creación verbal*^{89 ed.}, México, Siglo XXI, 1982, pp. 237, 377.

² Mijail Bajtín explica, en su análisis del tiempo y del espacio en las novelas de Goethe, que "La sincronía, la coexistencia de los tiempos en un solo punto del espacio, descubre para Goethe la «plenitud del tiempo»". Bajtín, Mijail, *op. cit.*, p. 233.



16



17



18

Aproximaciones al lugar

así a la historia en el presente eterno de la obra. Dirigir los pasos hacia un lugar así significa adentrarse en la dimensión del descubrimiento, del hallazgo y de la novedad. De la misma forma que el arqueólogo, quién a través de los vestigios que el voraz *Chronos* ha dejado a su paso, busca el alma de un ayer que espera ser rescatado del olvido para convertirse en mañana, el habitante pone en marcha, con su sola presencia, la representación de un tiempo cósmico que se actualiza incesantemente bajo su mirada.

El Museo de La Congiunta de Peter Märkli, al igual que el Cementerio de Igualada de Enric Miralles o la Asamblea Nacional de Dhaka de Louis I. Kahn, por citar algunos ejemplos, nacieron con vocación de ruina. Son obras que parecen haber estado siempre ahí y en las que, como diría el propio Miralles, "no se sabe hacia dónde se mueve el tiempo. (...) Es un tiempo de mucha mayor lentitud. Está ligado a la duración de las jornadas vitales".³

19



³ MIRALLES, ENRIC, *Enric Miralles 1983 2000. Mental maps and social landscapes / mapas mentales y paisajes sociales*. [Edición conjunta: ampliada y revisada de los números 30+49/50+72 (II)+100/101], Madrid, El Croquis Editorial, 2002, pp. 79 y 226.

ⓑ De la monumentalidad en arquitectura

La monumentalidad es enigmática. No puede crearse deliberadamente. Ni el mejor material ni la tecnología más avanzada tienen que formar parte necesariamente de una obra de carácter monumental. (...) Sin embargo, nuestros monumentos arquitectónicos muestran el esfuerzo por alcanzar esa perfección estructural que en buena parte ha contribuido a lograr su aspecto imponente, la claridad de sus formas y la lógica de su escala.

La monumentalidad en arquitectura puede definirse como una cualidad: una cualidad espiritual, inherente a una construcción, que transmite el sentimiento de su eternidad y que no puede añadirse o cambiarse.

LOUIS I. KAHN, "La monumentalidad"

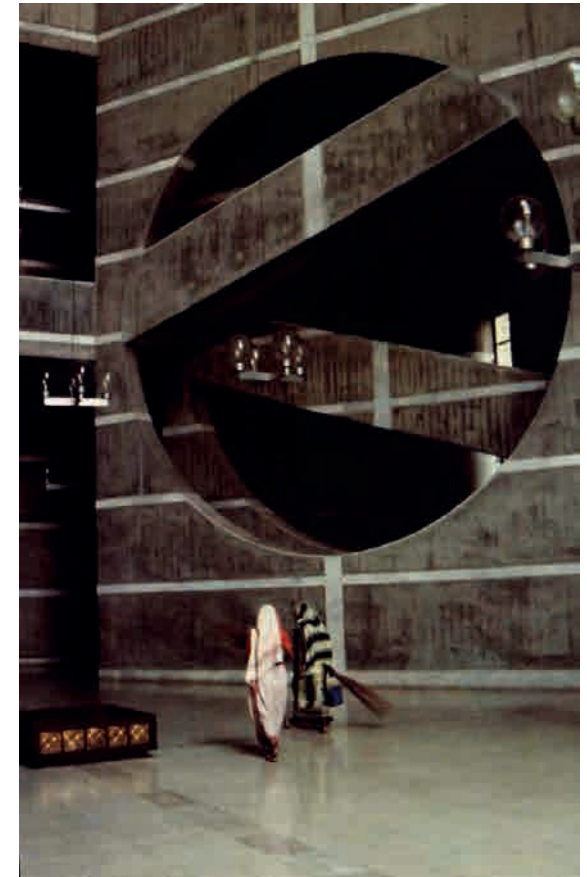
La forma que presenta la materia es el resultado de la unión de los diversos elementos que la conforman. Así, una gota de agua puede convertirse en un copo de nieve como resultado de un cambio de temperatura. Lo interesante aquí es que ese cambio esencial, originado en la configuración de la estructura interna de un elemento (en este caso el agua), hace que un copo sea un copo y no una gota. De la misma forma, las ciudades se distinguen unas de otras, en gran parte, como resultado de la interrelación que existe entre los diversos elementos que las forman.

Ahora bien, es necesario señalar que existe una jerarquía entre las distintas partes que definen la ciudad. Las plazas, los edificios públicos y religiosos, las grandes avenidas, los parques, los hitos, etc., se convierten en componentes fundamentales tanto en el momento de dar forma a una ciudad como en el momento de identificarla. Pero como comenta Aldo Rossi en *La arquitectura de la ciudad*: "Los monumentos, signos de la voluntad colectiva expresados a través de los principios de la arquitectura, parecen colocarse como elementos primarios, como puntos fijos de la dinámica urbana"⁴.

Por tanto, podríamos decir que en toda ciudad han de existir esos elementos base que otorgan unidad y fuerza al conjunto, y sin los cuales ésta sería imposible de concebir. Pero ¿qué es en realidad un monumento? El monumento, dice Jacques Le Goff, "es un signo del pasado (...) es todo aquello que puede invocar al pasado, perpetuar el recuerdo..."⁵ y Françoise Choay explica que:

"...el sentido original del término corresponde al latín *monumentum*, derivado a su vez de *monere* (advertir, recordar), y está directamente relacionado con la memoria. La naturaleza afectiva de su destino es esencial: no se trata de dejar constancia, de transmitir una información neutra, sino de suscitar, a través de la emoción, un recuerdo vivo. (...) Así, la especificidad del monumento se refiere precisamente a su modo de actuar sobre la memoria (...) puede contribuir directamente a mantener y preservar la identidad de una comunidad étnica o religiosa, nacional, tribal o familiar".⁶

De esta forma, parece que, por un lado, el «monumento» es todo aquello que ha sido creado con la finalidad de "perpetuar" el recuerdo de *alguien* o de *algo* y como elemento de *identidad* de un individuo o de un grupo, pero, por otro



20

20 *National Assembly*, interior, Dacca (Louis I. Kahn).

⁴ ROSSI, ALDO, *La arquitectura de la ciudad* 8ª ed., Gustavo Gili, Barcelona, 1992, p. 63.

⁵ "...è un segno del passato (...) è tutto ciò che può richiamare il passato, perpetuare il ricordo...". LE GOFF, JACQUES, "Documento/monumento", en *Enciclopedia Einaudi. Divino-Fame. 5*, Giulio Einaudi, Torino, 1978, p. 38.

⁶ CHOAY, FRANÇOISE, "Alegoría del patrimonio. Monumento y monumento histórico", en *Arquitectura Viva*, 33, noviembre-diciembre, 1993, p. 17.



21



22

lado, también parece ser el resultado natural del *paso del tiempo*, que hace que un edificio o un lugar se convierta en monumento, pero en este caso en un «monumento histórico». El monumento es pues *tiempo petrificado en el espacio y espacio inmortalizado en el tiempo*.

Pero, como también nos lo recuerda Quatremère de Quincy, un monumento puede ser "erigido o dispuesto de manera que se convierta en un factor de embellecimiento y de magnificencia en las ciudades".⁷

Así, los *monumentos* son esos puntos fijos en el espacio y en el tiempo que ayudan a mantener o a dotar de identidad tanto a una ciudad como a las personas que la habitan y, a su vez, hacen posible llevar a cabo la transformación de la misma diacrónicamente. Pero, qué pasa cuando esos puntos fijos de la dinámica urbana no existen, cuando lo que se ha de recordar está en parte por inventar, cuando esa *memoria aún se ha de construir*. A este tipo de problemas se ha enfrentado el hombre a lo largo de la historia cada vez que ha dado origen a una nueva ciudad, y a este tipo de problema se ha tenido que enfrentar Louis Isadore Kahn en el proyecto para el Capitolio de Sher-e-Bangla Nagar. Sin embargo, Kahn no ha diseñado una «ciudad», porque la ciudad de Dhaka ya existía, ni tampoco ha diseñado sólo un «monumento» para esa ciudad. La intervención de Kahn ha trascendido lo local generando un «corazón», un corazón que ha dotado de vida a Bangladesh (antes Pakistán Oriental), una nueva nación que surgía a comienzos de los setenta. Este era el verdadero encargo que se le hacía y él supo responder con creces a dicho encargo. En este sentido el edificio de Kahn no recuerda un acontecimiento, lo inaugura, lanza la mirada al futuro. Es un edificio que nos habla de lo que está por venir.

El Capitolio de Sher-e-Bangla Nagar se concibió como un *conjunto monumental* que habría de convertirse, como el mismo Kahn comenta refiriéndose al origen del proyecto, en un lugar de reunión, de confluencia y de fraternidad entre los hombres:

"La noche del tercer día salté de la cama con la idea de la planta, que sigue siendo la idea imperante. Surgió de la simple comprensión de la naturaleza trascendente de la asamblea. Los hombres se reúnen para alcanzar el espíritu hermano, y yo pensé que esto debía ser expresable. Observando la manera como se manifiesta la religión en la vida del pakistani, pensé que una mezquita entrelazada al conjunto espacial de la asamblea conseguiría aquel efecto".⁸

El Capitolio es el punto de referencia estable que todo hombre necesita para poder *habitar* y su núcleo está constituido por el edificio de la Asamblea. Kahn había quedado profundamente impresionado durante su estancia en Roma por la fuerza que emanaba del Panteón, las Termas y Villa Adriana, y en el edificio de la Asamblea se perciben ecos de esa referencia mítica que nunca abandonaría al arquitecto. Pero también destila rumores que nos hablan de la arquitectura islámica y budista, y el Taj Mahal se presenta como una referencia obligada. La contundente arquitectura de Kahn, a la vez maciza y transparente, entrelaza formas simples y estáticas de resonancia platónica para generar espacios complejos y dinámicos. La centralidad del edificio, tan característica de la obra de Kahn, su generoso trabajo del espacio a través de la escala y el delicado trabajo de la luz y de los materiales, entre muchas otras cosas, hacen del edificio de la Asamblea un "monumento" o, lo que es lo mismo, "un mundo dentro de un mundo".⁹

⁷ Citado por CHOAY, FRANÇOISE, *op. cit.*, p. 17.

⁸ BROWNLEE, DAVID, B.; DE LONG, DAVID G., *Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p. 110.

⁹ Con esta frase Kahn se refería al Panteón. *Ibid.*, p. 105.

Las nuevas ciudades buscan ser construidas en períodos de tiempo muy cortos y deben poseer, desde el comienzo, una *historia* que a las grandes urbes de nuestro tiempo les ha llevado siglos conquistar. Existen algunos ejemplos recientes y muy conocidos en los que se ha dado origen a nuevos asentamientos urbanos: tal es el caso de *Brasilia*, diseñada por Oscar Niemeyer y Lúcio Costa; *Chandigarh*, diseñada por Le Corbusier (lugar que visitó Kahn en noviembre de 1962) o los *Pueblos de colonización* de Fernández del Amo, y sabemos el gran problema que han tenido estos arquitectos para generar una ciudad, por un lado, lo suficientemente *resuelta* para ofrecer al hombre un *lugar seguro* y estable que lo acoja y, por otro lado, lo suficientemente *flexible* para que la sociedad que la habita pueda transformarla y transformarse junto con ella. Sin lo primero la ciudad no cobra vida, pero sin lo segundo la ciudad corre el riesgo de acabar anquilosada y abandonada (pensemos en el significativo éxodo que se ha dado en los últimos años en Venecia). La clave del éxito en tal empresa radica en la potencia de los monumentos que la conformarán, y ésta en el grado de *relación e identificación* que dichos monumentos logren establecer, a través de su materia histórica, con sus futuros habitantes. Por ello Kahn afirmó con contundencia que «cuanto más profundamente está involucrada una cosa en lo inconmensurable, más profundamente duradero es su valor».

Estos habitantes, procedentes de lugares diferentes, han de encontrar en su nuevo asentamiento elementos comunes de identificación; *han de hacer suya una ciudad que no han construido*. En este caso los habitantes no han venido a Dhaka sino que ha sido Kahn, un arquitecto extranjero, quien les ha traído *un conjunto de edificios modernos con formas intemporales del pasado*, una ciudadela parlamentaria con resonancias cósmicas que se convertirá en el símbolo de la unidad política de todo un pueblo. Como él mismo comenta: "Lo que intento es establecer una creencia a partir de una filosofía que yo pueda dar a Pakistán, de modo que todo aquello que hagan en ella obtenga siempre respuesta".¹⁰

Kahn se ha enfrentado al problema de dar vida a un monumento que por falta de tiempo se ha tenido que construir con trozos de materia histórica arrancada del lugar y de la humanidad.

En este monumento, al igual que en el *Indian Institute of Management* (1962-1974), Kahn ha hecho patente su habilidad para extraer y abstraer, a partir de la lectura física y social del lugar, aquellos rasgos que hacen de un edificio "ajeno" algo propio. Y ha sido esta misma habilidad la que le ha permitido incorporar en la tradición local elementos venidos tanto de la historia de la arquitectura como de sus propias obras. Kahn ha introducido lo universal dentro de lo local; se ha apoderado silenciosamente de un pedazo del alma de todos los monumentos para darle al suyo un halo de vida. Kahn ha dado lugar, en el Capitolio de Dhaka, al verdadero *lugar humano*¹¹. El edificio de Kahn nació cargado de tiempo, nació siendo monumento y el correr de los años no ha hecho otra cosa que confirmar su naturaleza intemporal.



23



24

¹⁰ BROWNLEE, DAVID, B.; DE LONG, DAVID G., *op. cit.*, p. 110.

¹¹ En otro momento he citado la definición de Marc Augé en la que explica que un lugar debe ser *histórico, relacional e identificador*. AUGÉ, MARC, *Los "No lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1994.



25



26

© La anónima continuidad que da origen al monumento

Les voy a explicar lo que es un sabio. Es aquel que en lugar de matar sus pasiones, consigue controlarlas.

PAULO COELHO, "La búsqueda del sabio"

Creo que es evidente que una postura como la de Louis Kahn frente a la arquitectura y a la sociedad es la correcta, sin embargo, qué difícil resulta hoy en día limitarse a hacer simplemente lo que uno tiene que hacer, ni más ni menos. Frecuentemente tenemos esa extraña sensación de que hacemos poco o de que lo que hacemos pasa casi desapercibido. Siempre hay algo mejor que lo nuestro, más novedoso, más atractivo, más extravagante, más grande, más reconocido, etc. Es verdad que en todo trabajo se ha de aspirar a lo *mejor*, pero no olvidemos que lo mejor no siempre es aquello que va precedido por el adverbio *más*... De esta forma, el eslogan de "más y mejor" puede resultar muy engañoso¹², pues anula la diferencia entre lo cuantitativo y lo cualitativo. Sin embargo, lo mejor, como explica la definición que da de esta palabra el Diccionario de la Lengua Española, es aquello "más conforme a lo bueno o lo conveniente", y lo conveniente es lo apropiado, lo idóneo, lo útil, lo oportuno. Por tanto, si lo mejor es lo bueno y lo conveniente, y no lo excesivo, será necesario ser una persona prudente y moderada (en definitiva sabia), que sepa controlar sus pasiones, para llegar a lo mejor.

Creo que todos estaremos de acuerdo con la afirmación anterior, sin embargo, el exacerbado ritmo de competencia que caracteriza a nuestra sociedad nos induce frecuentemente a pensar que toda obra arquitectónica, para ser buena, debe desfilarse por la pasarela mediática de revistas y publicaciones o, cuando menos, debe generar una cierta agitación en el mundillo arquitectónico y cultural en el que se inserta. No es de extrañar, por tanto, que todo aquello que participa de la moderación y de la sencillez termine por despreciarse o se califique de simple.

Por otro lado, todo lo excesivo —aquello que no participa de la moderación— acaba por romper la armonía del lugar. De ahí que ese desenfrenado afán de protagonismo que nos caracteriza termine creando escenarios urbanos fracturados por la abundante individualidad y excentricidad de sus edificaciones. En un lugar en el que toda obra aspira a la monumentalidad acaba por desaparecer el monumento. Por eso es importante entender, como explica Alvaro Siza refiriéndose al centro de Lisboa, que

"no existe un gran monumento en la ciudad sin la anónima continuidad que impera en la sucesión de sus numerosas construcciones, un aspecto que es cualitativo y complementario al mismo tiempo. Y sin embargo, en la evolución de la ciudad, la pérdida de sentido del papel propio de cada construcción se expone sin duda diariamente a los ojos de todos. La ambición general de protagonismo ha vuelto imposible de este modo toda forma de protagonismo verdadero".¹³

Y es en esta «pérdida del sentido del papel propio de cada construcción» en donde radica el principal problema que aqueja a muchas de nuestras ciudades. Los arquitectos hemos olvidado que la arquitectura debe ser una *respuesta específica* a una *necesidad específica* y que fuera de dicha necesidad, por muy espectacular que sea la obra, terminará convirtiéndose en un objeto de consumo que se agota y se desecha en el mismo instante en que un nuevo objeto hace su aparición prometiéndonos satisfacer de mejor manera nuestro insaciable afán de novedad. Ciertamente la ciudad,

¹² Mientras que "mejor" es un adjetivo complementario de *bueno* y de *bien*, "más" es un adverbio comparativo que denota *exceso* o *aumento*.

¹³ SIZA, ALVARO, *Imaginar la evidencia*, Madrid, Abada Editores, 2003, p. 93.



27



28

27- Brasilia, Brasil, (Yann Arthus-Bertrand).

28- Edificios del Congreso Nacional del Brasil.

Aproximaciones al lugar

como afirma Aldo Rossi, "es la suma de muchas partes"¹⁴, pero estas partes han de alcanzar una *unidad* para que la idea de ciudad se verifique en la realidad. Debe existir un equilibrio entre lo que Rossi denomina "elementos primarios"¹⁵ y el resto de la ciudad. Sin embargo, el afán de protagonismo, del que hemos hablado antes, termina "confirmando nuevamente la dificultad, que es típicamente contemporánea, de construir en continuidad a través de intervenciones individuales".¹⁶



29

¹⁴ ROSSI, ALDO, *op. cit.*, p. 114.

¹⁵ Los elementos primarios "no son sólo monumentos, como no son sólo actividades fijas; en sentido general, son los elementos capaces de acelerar el proceso de urbanización de una ciudad. (...) Actúan a menudo como catalizadores". *Ibid.*, pp. 157-158.

¹⁶ SIZA, ALVARO, *op. cit.*, p. 81.

2

A la medida del hombre

1

La justa medida

El gran arte debe corresponder al hombre completo. La *Divina Proporción* es la medida generalizada.

PAUL VALÉRY, "Carta a Matila C. Ghyka"

La música es *tiempo* y *espacio*, como la arquitectura. La música y la arquitectura dependen de la medida.

LE CORBUSIER, *El modulor*

Un diseño musical o arquitectónico goza de ese poder, el de despertar emociones a partir de composiciones en las cuales rige sobre todo el número, la medida, la proporción, la armonía.

EUGENIO TRÍAS, *Lógica del límite*

La búsqueda de lo inmediato, de lo placentero, y la pérdida de sosiego e intimidad que nos procuran los afanes de la vida moderna nos hacen olvidar con facilidad que existe un «gran arte». Un *gran arte* que, como explica Paul Valéry, "exige que en él se empleen *todas las facultades* de un hombre, y cuyas obras son tales que *todas las facultades* de otro se ven requeridas y deben interesarse para comprenderlas".¹ Por tanto, la creación y la contemplación de un arte tal reclaman, como el mismo Valéry indica en su carta al poeta y matemático Matila Ghyka, un «hombre completo». Pero ¿qué es un hombre completo? Para Valéry es aquel que "crea la dificultad, y teme los caminos más cortos. (...) [Un hombre que desprecia] los honores, las ventajas, la fortuna, y esa gloria que el escritor puede dispensar tan fácilmente al artista con generosa ligereza".² Para Romano Guardini, por su parte, es quien llegue a poseer "una disciplina de sí mismo, que limite la desmesura de las exigencias de la vida, y que ponga medida al desenfreno del consumo y el placer, rompiendo la dictadura de la ambición y el afán de ganancia; y todo ello, no por enemistad a la vida, sino por deseo de una vida más libre y valiosa".³ Finalmente, para José Ortega y Gasset es "sinónimo de vida esforzada, puesta siempre a superarse a sí misma, a trascender de lo que ya es hacia lo que se propone como deber y exigencia".⁴

El *hombre completo* es, por tanto, lo radicalmente opuesto al *hombre-masa* que describe el propio Ortega y Gasset con escalofriante precisión en *La rebelión de las masas*:

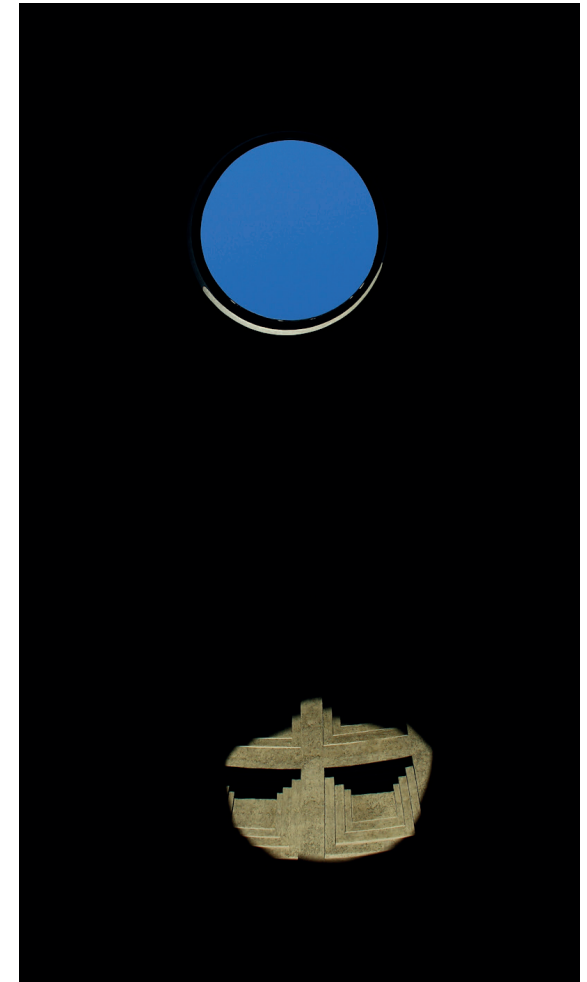
"un tipo de hombre hecho de prisa, montado nada más que sobre unas cuantas y pobres abstracciones y que, por lo mismo, es idéntico de un cabo de Europa al otro. A él se debe el triste aspecto de asfixiante monotonía que va tomando

¹ VALÉRY, PAUL, "Degas Danza Dibujo", en *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, p. 69.

² *Ibid.*, p. 14.

³ GUARDINI, ROMANO, *La cultura como obra y riesgo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960, p. 26.

⁴ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, "La rebelión de las masas", en *Obras completas* 6ª ed. (Tomo IV. 1929-1933), Madrid, Revista de Occidente, 1966, p. 183.



30

30 Panteón, Roma (Stefan Knoflach).



31

31 Torre Eiffel, París (Stefan Knoflach).

la vida en todo el continente. Este hombre-masa es el hombre previamente vaciado de su propia historia, sin entrañas de pasado y, por lo mismo, dócil a todas las disciplinas llamadas «internacionales». Más que un hombre, es sólo *un* caparazón de hombre constituido por meros *idola fori*; carece de un «dentro», de una intimidad suya, inexorable e inalienable, de un yo que no se pueda revocar. De aquí que esté siempre en disponibilidad para fingir ser cualquier cosa. Tiene sólo apetitos, cree que tiene sólo derechos y no cree que tiene obligaciones: es el hombre sin la nobleza que obliga —*sine nobilitate*—, snob⁵.

A diferencia de este ser desposeído de voluntad y de personalidad el *hombre completo* es aquel que se lo exige todo, que acumula sobre sí mismo responsabilidades y deberes. Un concepto exigente de hombre que es posible, pero difícil de alcanzar. Y lo es porque su realización no es fruto de la espontaneidad, sino del esfuerzo y del cuidado; de un duro y constante ejercicio de perfección que conlleva renunciaciones y sacrificios, pues, como señala Igor Stravinsky: "nuestro espíritu, como nuestro cuerpo, requiere un ejercicio continuado; se atrofia si no lo cultivamos".⁶ No es por tanto extraño que tanto Guardini como Ortega y Gasset hayan llegado en las obras antes citadas a señalar la *ascesis*⁷ como vía para alcanzar tan alta meta, pues la ascesis implica moderación, mesura, modestia...⁸ En definitiva, un dominio de sí que impone límites y reprime los excesos⁹, ya que para alcanzar la perfección a la que aspiran llegar tanto el *hombre completo* como el *gran arte* que dicho hombre quiere producir y contemplar es cuestión ineludible hacer uso de la

⁵ *Ibid.*, p. 121. He utilizado la palabra escalofriante para describir la precisa radiografía elaborada por Ortega y Gasset, ya que esta es la sensación que se experimenta cuando uno advierte que la presencia de este hombre-masa, descrito por el filósofo español hacia 1930, no sólo se ha extendido por todo el mundo, sino que además ha incrementado su poder de manera exponencial a través de los actuales medios de comunicación.

⁶ STRAVINSKY, IGOR, *Poética Musical* 2ª ed., Madrid, Taurus, 1981, p. 60.

⁷ A diferencia de lo que comúnmente se cree la palabra *asceta*, en su original sentido griego, no se refiere a una persona entregada a la práctica y ejercicio de la perfección espiritual —como sí que lo hace la palabra *anacoreta*, con la que frecuentemente se identifica. El vocablo griego ἀσκέω, del cual proceden tanto ἀσκησις (ascesis) como ἀσκητής (asceta), nos habla de *trabajar los materiales brutos con arte, dar forma, fabricar; de disponer o colocar cuidadosamente; de adornar; de equipar*, así como de *ejercitarse en algo o ejercitar a alguien*. Por tanto, el asceta es aquel que trabaja con arte materiales toscos y burdos para suavizarlos y darles forma, o el cuerpo para acostumbrarlo, disponerlo o capacitarlo para algo. Por este motivo, en Grecia, la palabra ἀσκητής (asceta) también se le aplicaba al ἀθλητής (atleta) y en la actualidad es sinónimo de anacoreta, penitente, austero, etc. Cfr. BAILLY, ANATOLE, *Abrégé du Dictionnaire Grec Français*, Paris, Hachette, 1901, p. 123.

⁸ Es importante señalar que en torno a la *medida*, a *medir*, a *poner medida*, se establecen significativas relaciones semánticas, y en algunos casos etimológicas, entre diversas palabras. Este es el caso de vocablos como *mesura*, *metro*, *moderar*, *modesto*, *módico* o *módulo*, por citar algunos. *Mesura* procede del latín *mensūra* cuya raíz es *mētior*, que significa: *medir || repartir midiendo || medir una distancia recorriendo, navegando, andando, recorrer, ir, atravesar, franquear, marchar || apreciar, estimar, juzgar, evaluar*. Por su parte *metro* procede de la palabra griega μέτρον, que significa: *instrumento para medir || cantidad medida o espacio medido (de donde: espacio, largo) || justa medida || límite, proporción*. Finalmente, *moderar*, *modesto*, *módico* y *módulo* (*mōdēror*, *mōdestus*, *mōdīcus* y *mōdūlus*) tienen como raíz común *mōdus*, que significa: *medida, dimensión, extensión, cantidad, altura, longitud, profundidad, circunferencia, contorno, número || moderación || límite, término, fin || manera, modo, método*. Cfr. BLÁNQUEZ FRAILE, AGUSTÍN, *Diccionario Latino-Español*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1985, pp. 958, 963, 976-978; BAILLY, ANATOLE, *op. cit.*, p. 568 y LIDDELL, HENRY GEORGE; SCOTT, ROBERT, *Greek-English Lexicon* 7ª ed., New York, Harper & Brothers, 1883, p. 957.

⁹ Platón, ante la tesis sostenida por Filebo de que el placer es en sí mismo el mayor bien del hombre, demuestra que un placer sin límite, desmedido, excesivo —es decir, carente de toda prudencia, intelecto y razonamiento—, no es un bien, sino un mal. Por tal motivo afirma por boca de Sócrates: "En efecto, mi hermoso Filebo, la propia diosa, al ver la desmesura y la total perversión de todos los que no tienen en sí límite alguno ni de los placeres ni del hartazgo, impuso la ley y el orden que tienen límite. Tú los reputas aniquiladores; yo, en cambio, afirmo que son salvadores". PLATÓN, "Filebo", en *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Gredos, 1992, p. 49 (26b). Y en el *Político* comenta: "Observemos, ante todo, el exceso y el defecto en general, para poder así, con fundamento, elogiar o censurar las exposiciones a veces excesivamente extensas o, por el contrario, excesivamente breves, en este tipo de discusiones. (...) Y si sobre tales temas versara nuestra conversación, pienso que sería muy a propósito. (...) Sobre la extensión tanto como sobre la brevedad, y sobre el exceso y el defecto en general. Por que, sin duda, es el arte de la medida [μετρητική] el que a todo esto se aplica". PLATÓN, "Político", en *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 558-559 (283c-d).

medida y de la *proporción*. ¿Y por qué es esto así? En primer lugar, porque, como afirma Platón en el *Filebo*, "la medida y la proporción coinciden en todas partes con belleza y perfección".¹⁰ En segundo lugar, porque «el bien» no participa ni del exceso ni de la carencia, sino que se mantiene siempre dentro de la *justa medida*; y lo mismo sucede con «lo bello», pues —como nos recuerda también Platón— la belleza está íntimamente unida al bien, ya que "la potencia del bien se nos ha refugiado en la naturaleza de lo bello".¹¹

De esta manera, todo aquello que pretenda formar parte del «gran arte» —en palabras de Valéry— y «despertar emociones» —en palabras de Trías— debe estar regido por la medida; porque la justa medida es esa cualidad que introduce un orden en la realidad que nos rodea, a través de la eliminación de todo aquello que resulta excesivo, y asegura la bondad y la belleza de las obras. Por eso Platón afirma, mediante un diálogo sostenido entre el Extranjero y Sócrates el Joven, que

EXTRANJERO.— ...debe sostenerse concomitantemente que todas las artes [τέχναι] existen y que el «mas» junto con el «menos» son conmensurables no sólo en su relación recíproca, sino también respecto de la realización del justo medio [μετρίου γένεσιν]; porque, si esta conmensurabilidad existe, existen también las artes [τέχναι], y, si éstas existen, también existe aquélla; si, en cambio, alguno de estos dos términos falta, tampoco existirá jamás el otro.

SÓCRATES EL JOVEN.— Esto es cierto. (...)

EXTRANJERO.— Sí, eso que a veces dicen, Sócrates, creídos de estar afirmando algo sensato, muchos hombres de fino espíritu, que el arte de medir [μετρητική] tiene que ver con todo cuanto está sujeto a producción, esto es precisamente lo que hemos dicho. En efecto, de la medida [μετρήσεως] participa, en cierto modo, todo cuanto pertenece al dominio del arte".¹²



32

¹⁰ PLATÓN, "Filebo", en *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Gredos, 1992, p. 119 (64e).

¹¹ *Idem*. De la justa medida y de la unión existente entre bondad y belleza nos habla el mismo Platón en el *Político* mediante la siguiente reflexión: "En efecto, las artes [τέχναι] de tal tipo, todas sin excepción, se cuidan bien de no caer en el más o en el menos del justo medio [μετρίου], y los consideran no como algo inexistente, sino como algo peligroso en lo que a sus actividades se refiere; y precisamente de este modo, cuando preservan la medida, logran que sus obras sean todas buenas y bellas". PLATÓN, "Político", en *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Madrid, Gredos, 1988, p. 561 (284a-b).

¹² *Ibid.*, pp. 563-564 (284d y 285a).



33

33 Bosque de columnas y de claraboyas de la Sagrada Familia, Barcelona.



34

34 Cúpula de *Galeries Lafayette, París*, 2006 (José María Cuellar).

②

La armonía de lo discordante

Un hombre sin técnica, es decir, sin reacción contra el medio, no es un hombre.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET, "Meditación de la técnica"

El hombre y la naturaleza se encuentran gracias a la arquitectura.

TADAÑO ANDO, *Edificios. Proyectos. Escritos*

Lo opuesto concuerda y de las cosas discordantes surge la más bella armonía.

HERÁCLITO, "Fragmentos"

La naturaleza es bella en sí misma y está regida por leyes que explicitan un orden interno. De este orden nos habla la complejidad y disposición de estructuras moleculares como las del carbono, la maravillosa geometría alcanzada por los pequeños cristales que conforman los copos de nieve o la perfecta espiral áurea contenida en una concha de Nautilo. Este orden y belleza, plasmados de manera admirable en la naturaleza, son los que llevan a Platón a afirmar con sobresalto en el *Timeo* que este mundo, "imagen sensible del dios inteligible, llegó a ser el mayor y mejor, el más bello y perfecto, porque este universo es uno y único".¹³ Pero este resultado es la culminación de un arduo proceso de perfeccionamiento por el que el caos (χάος) ha sido transformado en cosmos (κόσμος), pues

"antes de la creación, por cierto, todo esto carecía de *proporción y medida*. Cuando dios se puso a ordenar el universo, primero dio *forma y número* al fuego, agua, tierra y aire, de los que, si bien había algunas huellas, se encontraban en el estado en que se halla todo cuando dios está ausente. Sea siempre esto lo que afirmamos en toda ocasión: que dios los compuso tan bellos y excelsos como era posible de aquello que no era así".¹⁴

Sin embargo, y a pesar de la indiscutible perfección del universo, resulta necesario que el hombre haga continuamente uso del número y de la medida para poder entrar en «armonía» con ese mundo natural en el que pretende habitar. Se ha de *cultivar* esa naturaleza, aún en estado silvestre, para hacerla habitable. Pero no pensemos este cultivar sólo como un acto de labranza. Es decir, como "dar a la tierra y a las plantas las labores necesarias para que fructifiquen".¹⁵ El cultivar al que nos estamos refiriendo implica el *cuidar y conservar* lo que ya está ahí —lo dado; lo que la naturaleza nos ofrece— pero disponiéndolo, mediante el *construir* —lo creado; lo que la técnica nos ofrece—, para un habitar.¹⁶ Sobre esta singular forma de cultivo o de *hacer cultura* nos habla Martin Heidegger en el siguiente fragmento:

¹³ PLATÓN, "Timeo", en *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Gredos, 1992, p. 261 (92c).

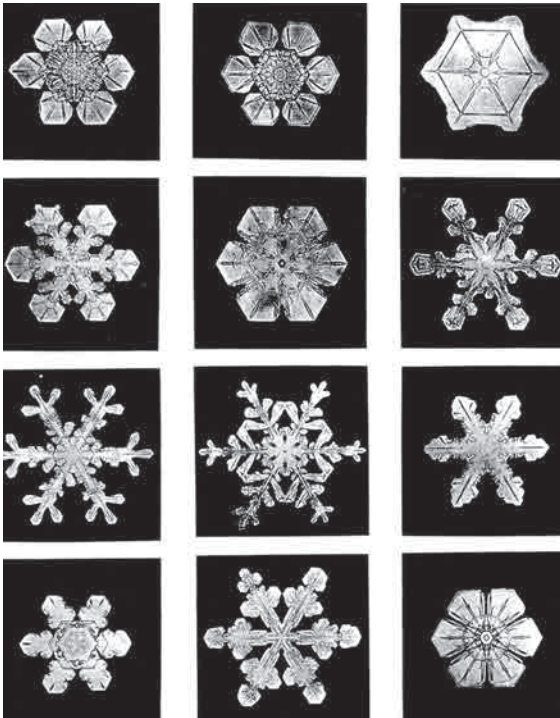
¹⁴ *Ibid.*, p. 206 (52e-53a). Las cursivas son mías.

¹⁵ Cfr. AA. VV., *Diccionario de la Lengua Española*, voz *Cultivar* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [consulta: 21 de agosto de 2012].

¹⁶ La estrecha relación que se establece entre *cultivar* y *habitar* procede de la propia palabra latina *cōlo* —raíz común de cultura (*cultūra*) y de culto o cultivo (*cultus*)—, que significa tanto: cultivar, labrar, cuidar, como: habitar, residir, vivir, morar. Pero también la palabra labrar (*laborāre*) hace referencia a cultivar la tierra y a hacer un edificio. Sin embargo, labrar no es un cultivar o hacer de cualquier manera, pues quien labra realiza con esfuerzo y fatiga su labor, poniendo mucho cuidado y solicitud en lo que hace. Así lo indica la etimología latina de esta palabra, ya que *lābor* —de donde procede *laborāre*— significa: trabajo, esfuerzo, fatiga || obra, labor, artificio || cuidado, solicitud. Es, por tanto, el *hombre completo* —el asceta,



35



36

"El hombre cuida las cosas que crecen de la tierra y abriga lo que ha crecido para él. Cuidar y abrigar (colere, cultura) es un modo del construir. Pero el hombre labra (cultiva, construye) no sólo aquello que despliega su crecimiento desde sí mismo sino que construye también en el sentido de aedificare, erigiendo aquello que no puede surgir ni mantenerse por el crecimiento. Lo construido y las construcciones, en este sentido, son no sólo los edificios sino todas las obras debidas a la mano y los trabajos del hombre".¹⁷

Vemos pues como se trata de un concepto de cultivo/cultura que no se contenta con *conservar* el bien recibido «enterrando los talentos» —y ya no digamos con dilapidarlo, como lo haría el hombre-masa—, sino que busca hacerlo fructificar a través de un *construir* que «eleva», «transforma» y «ennoblece» el mundo.¹⁸ Es decir, mediante un acto de cultura que conserva cuidando y que cuida construyendo —de manera semejante a como el asceta trabaja *con arte* su cuerpo o los materiales en estado bruto para disponerlos o capacitarlos para algo. No hablamos, por tanto, de cualquier construir —pues con demasiada frecuencia lo que se construye termina dificultando el habitar—, sino de un construir que, dejando habitar, ayuda al hombre a *trascender la realidad* o, como diría Germán del Sol, a mostrarnos lo mejor de ella.¹⁹ De ahí que todos los artificios que el hombre genera a través de la técnica (entendida ésta como τέχνη (techné): "saber hacer algo con maestría"²⁰) no tienen, o deberían tener, otro fin que el de moderar la impetuosa fuerza de la naturaleza (entendida ésta como φύσις (physis): "aquello que a partir de él mismo surge y así aparece"²¹), para así generar la deseada armonía —el indispensable *encuentro*— entre el hombre y su mundo.

del que ya hemos hablado— la persona indicada para realizar esta *labor de cultura*, pues la cultura es el fruto de un arduo trabajo que busca hacer que fructifique aquello que se trabaja. Cfr. BLÁNQUEZ FRAILE, AGUSTÍN, *op. cit.*, pp. 363 y 871 y AA. VV., *op. cit.*, voz *Labrar* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [21 de agosto de 2012].

¹⁷ HEIDEGGER, MARTIN, "«...poéticamente habita el hombre...»", en *Conferencias y artículos* ^{2ª ed. Rev.}, Barcelona, Serbal, 2001, p. 142.

¹⁸ Esta es la idea que transmite Heidegger en el siguiente fragmento: "«Aufheben» [conservar] quiere decir en primer lugar: levantar del suelo lo que reposa sobre él. Esta forma de «aufheben» permanece puramente exterior mientras no está determinada por un «aufheben» de una significación equivalente a: conservar. Pero este último «aufheben» no halla tampoco su alcance y su permanencia más que si proviene de un «aufheben» en el sentido de: elevar, transformar, ennoblecer." HEIDEGGER, MARTIN, "Hebel. El amigo de la casa", en *Eco* (Bogotá) Tomo XLI, 1982 (249) [en línea]. Disponible en: <<http://www.heideggeriana.com.ar/textos/hebel.htm>> [consulta: 21 de agosto de 2012].

¹⁹ Cfr. FRANCALOSSI, IGOR, "La literatura de la arquitectura, una conversación con Germán de Sol" (parte I) [en línea]. Disponible en: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/03/12/la-literatura-de-la-arquitectura-una-conversacion-con-german-del-sol-parte-i-igor-fractalossi/>> [consulta: 21 de agosto de 2012].

²⁰ La palabra griega τέχνη significa: arte manual, industria, saber, profesión || habilidad, astucia, maquinación, intriga || medio, expediente, modo, manera || obra de arte. Por su parte τεχνικός significa: concerniente a un arte, propio de un arte, técnica || hábil, inteligente. BAILLY, ANATOLE, *op. cit.*, p. 866. Mientras que en latín la palabra *technicus* significa: técnico, especialista, maestro en un arte. BLÁNQUEZ FRAILE, AGUSTÍN, *op. cit.*, p. 1564. Por esta razón Heidegger defiende con vehemencia que "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. (...) Así pues, como saber experimentado de los griegos, la τέχνη es una manera de traer delante lo ente, en la medida en que saca a lo presente como tal *fuera* del ocultamiento y lo conduce *dentro* del desocultamiento de su aspecto; τέχνη nunca significa la actividad de un hacer". HEIDEGGER, MARTIN, "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 50-51.

²¹ "Con bien poca precisión se traduce esta palabra griega por la latina *natura*: la Naturaleza. Los griegos pensaban los φύσει ὄντα, lo presente por naturaleza, como aquello que a partir de él mismo surge y así aparece. Eso que de tal manera se hace presente viene diferenciado de aquello que no debe su hacer acto de presencia a la φύσις, sino que alcanza a hacerse presente por el pro-ducir por parte del hombre. El saber entenderse en tal producir se dice en griego τέχνη". HEIDEGGER, MARTIN, "Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio", en *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio*, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza / Universidad Pública de Navarra, 2003, pp. 73 y 75.

Resulta importante señalar aquí que la palabra armonía, entendida a partir del original vocablo griego (ἁρμονία), no hace tan sólo referencia al orden y a la justa proporción, sino también al ajuste y la juntura, al encaje y al cierre.²² Es, por tanto, la correcta puesta en relación de dos o más realidades que se unen en un todo "armónico" —valga la redundancia—, a pesar de sus indiscutibles diferencias (y yo diría, siguiendo a Heráclito, gracias a ellas). De hecho, Aristóteles dice que "todo lo que es armónico tiene que llegar a ser de lo no-armónico, y lo no-armónico de lo armónico", y agrega que "no hay diferencia si se habla de armonía o de orden y de composición, pues (...) una casa llega a ser de cosas que están en cierta separación más bien que en una conjunción, y una estatua o cualquier cosa que haya sido configurada llega a ser de lo no configurado; y lo que resulta es en un caso orden y en otro composición".²³

De esta conformación de una unidad a partir de elementos diversos es un claro ejemplo la arquitectura, pues en ella se da esa «síntesis de lo heterogéneo» de la que habla Paul Ricœur. Una síntesis mediante la cual "el proyecto arquitectónico tiende a crear objetos en los que esos diversos elementos encuentran una unidad suficiente"²⁴ que no puede dividirse sin que su esencia se destruya o altere.²⁵

Pero la arquitectura no sólo ha de lograr armonizar internamente los elementos que la conforman, sino que a su vez ha de establecer, como ya hemos señalado, una armonía externa entre mundo y hombre, naturaleza y cultura, lo dado y lo creado, φύσις y τέχνη. Armonía que no oculta las tensiones ni anula las diferencias existentes entre ambas polaridades, pues nace de ellas. De ahí que, por un lado, Dom Han van der Laan vea el arte "no como una imitación de la naturaleza o una continuación de sus procesos, sino como nuestra reacción a un conflicto entre nosotros mismos y el mundo natural"²⁶, y, por otro lado, Tadao Ando diga que "el objetivo de la arquitectura es el de la creación de un entorno en el que la lógica de la naturaleza y la lógica de la arquitectura coexistan, aún en fuerte antagonismo".²⁷ Un ejemplo claro de esta *armonía de lo discordante* lo tenemos en la ciudad prehispánica de Teotihuacán: en primer lugar, pensemos en la sorprendente unión lograda entre la contundente trama ortogonal que conforma la ciudad —estructurada por dos grandes ejes perpendiculares entre sí— y los diversos accidentes naturales del terreno. En segundo lugar, destaca la admirable forma en la que fue modificado el ondulante cauce del río San Juan en su recorrido por la ciudad, incorporándolo mediante canales en el trazado rectilíneo de la trama urbana y haciéndolo cruzar de forma perpendicular el eje principal norte-sur de la misma: la Calzada de los Muertos. Finalmente, se aprecia una innegable armonía de conjunto a pesar del fuerte contraste que existe entre la verticalidad de los imponentes volúmenes geométricos de las pirámides del Sol y de la Luna y la horizontalidad del terreno. Ciertamente, en una visión lejana, dichos volúmenes establecen un diálogo con el paisaje circundante al recrear los contornos de algunas montañas de los alrededores, pero, en una visión

²² ἁρμονία: ensamblaje, encaje, juntura || acuerdo, convención, orden || justa proporción, armonía de un todo || acorde de sonidos || número || conformación del espíritu, carácter, temperamento. BAILLY, ANATOLE, *op. cit.*, p. 117.

²³ ARISTÓTELES, *Física*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 104-105 (188b).

²⁴ RICŒUR, PAUL, "Arquitectura y narratividad", en *Arquitectonics. Mind, Land & Society* (Arquitectura y hermenéutica, Nº 4), Barcelona, Edicions UPC, 2003, p. 21.

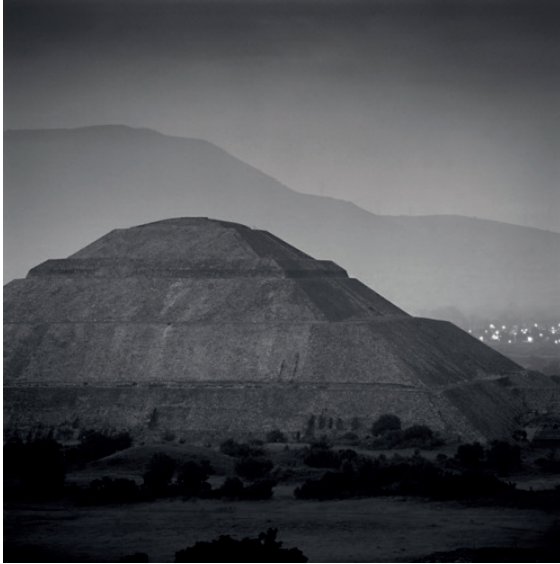
²⁵ Justamente el valor de la unidad reside en que las partes que conforman el todo, sin perder su identidad, subordinan su individualidad en favor del conjunto. Lo cual implica que la separación o modificación de cualquiera de las partes conlleva una alteración —para bien o para mal— de la esencia del conjunto. Cfr. AA. VV., *op. cit.*, voz *Unidad* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [consulta: 22 de agosto de 2012].

²⁶ ("Not as an imitation of nature or a continuation of its processes, but as our reaction to a conflict between ourselves and the natural world"). PADOVAN, RICHARD, *Dom Hans van der Laan. Modern Primitive*, Amsterdam, Architectura and Natura, 1994, p. 49.

²⁷ ANDO, TADAO, "Composición espacial y naturaleza", en *El Croquis*, (Tadao Ando. 1983-1993), 1996 (44+58), p. 349.



37 Vista aérea de Teotihuacán, México.



38



39

38 Teotihuacán, Estudio 6, México, 2006 (Michael Kenna).

39 Teotihuacán, Estudio 2, México, 2006 (Michael Kenna).

cercana, contrastan fuertemente con la planicie en la que se ubican. Existe, por tanto, en este maravilloso conjunto urbano una clara voluntad de integración con el entorno, pero siempre partiendo de un acercamiento crítico entre cultura y naturaleza que hace posible la puesta en valor de ambas realidades. Una unión sin confusión en la que, como bien señala Heráclito en el epígrafe de este apartado, «lo opuesto concuerda y de las cosas discordantes surge la más bella armonía».²⁸ Por eso hemos de recalcar que para lograr esta unión "se ha de contraponer la lógica de la arquitectura a la invisible lógica de la naturaleza para poder así resaltar ésta. Y es aquí cuando entra en juego la geometría".²⁹

No obstante, es importante comprender que esta contraposición no es una finalidad en sí misma y que el contraste por sí sólo no garantiza la unión entre arquitectura y naturaleza. Por tanto, la unión ha de ser el resultado de un profundo trabajo de observación y de reflexión por parte del arquitecto con la intención de comprender la esencia del lugar —lo que el lugar es—, pues "la materialización de la arquitectura siempre se produce en un lugar. (...) La arquitectura es, en última instancia, una cuestión de cómo responder a las demandas del lugar. En otras palabras, la lógica de la arquitectura debe adaptarse a la lógica de la naturaleza".³⁰ Esta última afirmación podría parecer un tanto contradictoria con todo lo que hemos dicho anteriormente, pero no es así, ya que como indica con certeza Aristóteles: "en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza".³¹

²⁸ EGGERS LAN, CONRADO; JULIÁ, VICTORIA E., "Heráclito de Éfeso", en *Los filósofos presocráticos* ^{2ª reimp.} (Volumen I), Madrid, Gredos, 1986, p. 395 (Fr. 830). Aristóteles cita este pensamiento de Heráclito en su *Ética Nicomáquea*.

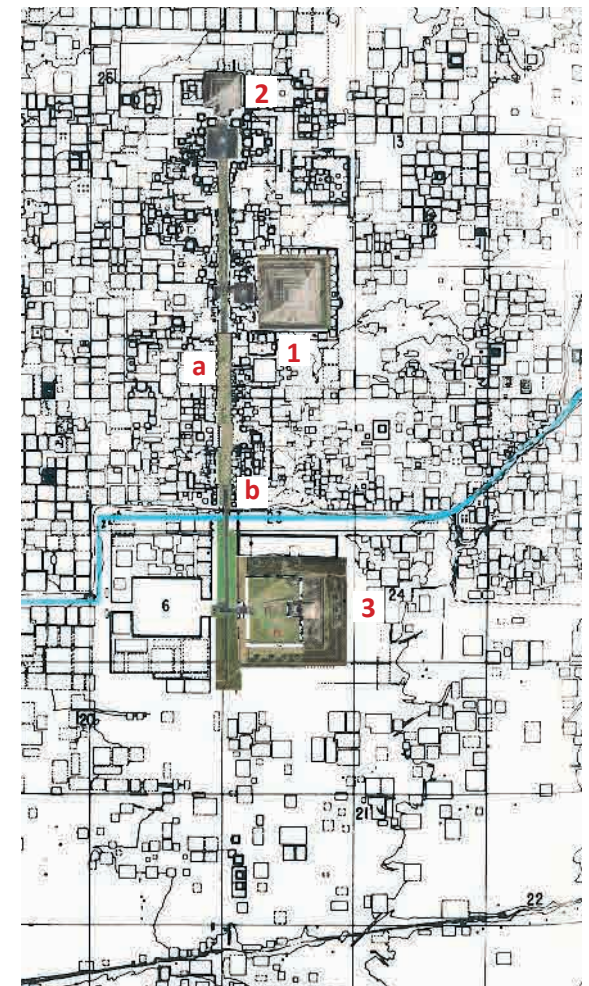
²⁹ ANDO, TADAO, *op. cit.*, p. 349.

³⁰ *Ibid.*, pp. 237 y 349.

³¹ ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 165 (199a). No debemos entender aquí la palabra imitación como copia o repetición, sino en el sentido que Aristóteles le da a la palabra *mimesis* (μίμησις) en su *Poética*: como reinterpretación creativa de la realidad. Una visión constructiva de la imitación de la cual nos habla Hans-Georg Gadamer a continuación: "Reconocer algo como «algo» significa, sin duda, volver a conocerlo, *re-conocerlo*; pero *re-conocer* no es un mero conocer después de haber conocido por primera vez. Es algo cualitativamente diferente. Allí donde algo es re-conocido, se ha liberado de la singularidad y la casualidad de las circunstancias en las que fue encontrado. No es aquello de entonces, ni esto de ahora, sino lo mismo e idéntico. Comienza así a elevarse hasta su esencia permanente, y a desatarse de la casualidad del encuentro. (...) Tiene razón Aristóteles cuando ve la esencia de la representación mímica, y con ella la del arte, en un reconocimiento semejante. A partir de ahí, llega a la célebre distinción entre poesía e historia, según la cual la poesía es «más filosófica» que la historia, porque ésta sólo conoce las cosas tal como han sido realmente, mientras que la poesía, en cambio, las describe de un modo en que podrían ser, es decir, tal como corresponde a su esencia universal y permanente. La poesía tiene parte en la verdad universal". GADAMER, HANS-GEORG, "Poesía y mimesis", en *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996, p. 127. Por su parte, Ricœur agrega: "si seguimos traduciendo *mimesis* por imitación es necesario entender todo lo contrario del calco de una realidad preexistente y hablar de *imitación creadora*. Y si la traducimos por representación, no se debe entender por esta palabra un redoblamiento presencial, como podría ocurrir con la *mimesis* platónica, sino el corte que abre el espacio de ficción". RICŒUR, PAUL, *Tiempo y Narración* ^{5ª ed.} (Volumen I. Configuración del tiempo en el relato histórico), México, D.F., Siglo XXI, 2004, p. 103. Finalmente, se recomienda la lectura del libro de Valeriano Bozal, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.



41



40

- 1. Pirámide del Sol
- 2. Pirámide de la Luna
- 3. Ciudadela
- a. Calzada de los Muertos
- b. Río San Juan



42

40 Planta de la configuración de la ciudad de Teotihuacán hacia el año 600 d.C. En ella se aprecia la ortogonalidad de la trama urbana, así como la incorporación del cause del río San Juan dentro de la misma (imagen de elaboración propia).

41 Fotografía aérea de Teotihuacán (1965) en la que se aprecia el gran eje monumental norte-sur de la Calzada de los muertos que culmina en la pirámide de la Luna.

42 Teotihuacán, Vista sobre la pirámide de la Luna.



43



44



45

43 Teotihuacán, Estudio 7, México, 2006 (Michael Kenna).

44 Teotihuacán, Estudio 3, México, 2006 (Michael Kenna).

45 Teotihuacán, (Michael Calderwood)..

③

La puesta en orden de la geometría

Pero tú regulaste todo con medida, número y peso.

Libro de la Sabiduría 11, 20

Pero, ¿qué es un número, y qué es una proporción entre números? Sin duda alguna, lo que se emplaza en la esencia del número no es nada visible, sino una relacionalidad que sólo se puede concebir intelectualmente. (...) Son los números, y las puras proporciones entre números, las que constituyen la realidad de estas manifestaciones. No es que todo aspire a una exactitud numérica, sino que este orden de números existe en todo. Sobre él descansa todo orden. Fue Platón quien fundó sobre el cumplimiento y la conservación del orden musical de los sonidos también el orden del mundo humano en la *polis*.

HANS-GEORG GADAMER, "Arte e imitación"

Arquitectura es geometrizar.

ÁLVARO SIZA, *Imaginar la evidencia*

La geometría es el lenguaje del hombre.

LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*

Existen diversas artes y disciplinas que se encargan de realizar la labor de mediación entre el hombre y su mundo, pero es indiscutiblemente la arquitectura quien posee un privilegio especial en este sentido. Y tal privilegio radica en que la arquitectura es —en palabras de Eugenio Trías, junto con la música— un arte fronterizo y del número que da forma a un ambiente y que determina "el carácter y la cualidad de la *atmósfera* o del *aire* que se produce *entre* el cuerpo y el ambiente".³² Ese dar forma a un ambiente no es más que la puesta en marcha del artilugio arquitectónico, a través del cual el espíritu trabaja la naturaleza y le arranca un sentido, "ordenando y organizando el continuo sensible y físico según parámetros de medida, de número y proporción".³³ ¿Y cómo lo hace? Mediante un acto de *delimitación* —de acotación y medida. Acto por medio del cual se abre un espacio que hace "posible que el mundo se muestre como es, como un ámbito susceptible de ser habitado"³⁴, y que Van der Laan describe en los siguientes términos:

"Con la casa la cuestión es (...) el encuentro de todo nuestro ser con la globalidad del medioambiente natural. Los medios a través de los cuales se realiza la armonía entre ambos es (...) una «pieza de espacio habitable» que nosotros separamos del medio ambiente natural por medio de muros. (...) La casa debe ser vista como una adición a la *naturaleza*, por la cual el espacio natural es completado y hecho habitable para nosotros".³⁵

³² TRÍAS, EUGENIO, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991, p. 55.

³³ *Ibid.*, p. 86.

³⁴ *Ibid.*, p. 36.

³⁵ ("With the house it is a matter (...) of the meeting of our whole being with the total natural environment. The means by which the harmony between the two comes about is (...) a 'piece of habitable space' that we separate from the natural environment by means of walls. (...) The house must be seen as an addition to *nature*, by which natural space is completed and made habitable for us"). VAN DER LAAN, DOM HANS, *Architectonic Space*.



46



47

12 Pirámides de Gizeh, Estudio 5, El Cairo, Egipto, 2009 (Michael Kenna).

12 Pirámides de Gizeh, Estudio 2, El Cairo, Egipto, 2009 (Michael Kenna).

Aproximaciones al lugar



13

Este sencillo acto de «separación» y de «diferenciación» instaura, a través del número y la medida, un orden que hace posible un habitar. Razón por la cual, y siguiendo nuevamente a Eugenio Trías, "las artes del hábitat son las *artes cosmológicas*, las artes de la creación en virtud de la cual el caos deviene cosmos, o se logra edificar, sobre el caos, la arquitectura del mundo".³⁶ Todo esto es lo que mueve a Le Corbusier a decir que

"arquitecturar, «*es poner en orden*». ¿Poner en orden, qué? Unas funciones y unos objetos. (...) Proceder sobre nuestros espíritus por la habilidad de unas soluciones, sobre nuestros sentidos por las formas propuestas a nuestros ojos y por las distancias impuestas a nuestra marcha. (...) Porque la geometría es lo propio del hombre".³⁷

Y la geometría es lo propio del hombre porque es la forma que éste tiene de habérselas con el espacio, de *medirse* con el espacio. El hombre, desde siempre, ha comprendido y ordenado el espacio haciendo uso de líneas, planos, volúmenes, distancias, proporciones... ¿No son acaso lugares como Carnac, Stonehenge o Nazca signos claros de este orden ancestral? El mismo Le Corbusier describe de la siguiente manera este espíritu geométrico ya presente en el hombre primitivo. En su libro sobre *El Modulor* dice:

"Por definición, hasta por su origen, estos medios de medida: codo, pulgada, etc... derivados todos de la estatura humana, eran portadores de armonía, puesto que están regidos por leyes matemáticas, del mismo modo que se encuentran regidas por las matemáticas las reglas del desarrollo, del crecimiento de las estructuras: plantas, animales, nubes, etc... El Partenón, las Pirámides, los templos, las casas de pescador, las cabañas de pastor, fueron construidas con estas medidas humanas y surgieron obras maestras, modestas o sublimes".³⁸

Y, en *Hacia una arquitectura*, agrega:

"Para construir bien y para repartir sus esfuerzos, para conseguir la solidez y la utilidad de la obra ha tomado medidas, ha reconocido un módulo, ha *reglado su trabajo*, ha llevado el orden. Porque, en torno a él, el bosque está en desorden, con sus lianas, sus zarzas, los troncos que estorban y paralizan sus esfuerzos.

Ha puesto el orden al medir. (...) Imponiendo el orden de su pie o de su brazo, ha creado un módulo que regla toda la obra, y esta obra está dentro de su escala, de su conveniencia, de sus deseos, de su comodidad, *de su medida*. Es la escala humana. Armoniza con él, y esto es lo principal.

Pero, al decidir la forma del recinto, la forma de la choza, la situación del altar y de sus accesorios, ha seguido instintivamente los ángulos rectos, los ejes, el cuadrado, el círculo. Porque de otro modo no podía crear algo que le diese la impresión de que creaba. Porque los ejes, los círculos, los ángulos rectos, son las verdades de la geometría, son los efectos que nuestros ojos miden y reconocen, de modo que otra cosa sería azar, anomalía, arbitrariedad. La geometría es el lenguaje del hombre.

Pero, al determinar las distancias respectivas de objetos, ha inventado ritmos, ritmos sensibles a la vista, claros en sus relaciones. Y estos ritmos se encuentran en el nacimiento de los actos humanos. Resuenan en el hombre por una fatalidad orgánica, la misma fatalidad que hace trazar la sección áurea a los niños, los viejos, los salvajes, los eruditos.

Fifteen Lessons on the Disposition of the Human Habitat, Leiden, E. J. Brill, 1983, p. 1.

³⁶ TRÍAS, EUGENIO, *op. cit.*, pp. 87-88.

³⁷ LE CORBUSIER, *Precisiones* ^{1ª reimp.}, Barcelona, Apóstrofe, 1999, pp. 90 y 93.

³⁸ LE CORBUSIER, *Modulor 2. 1955 (los usuarios tienen la palabra)*. Continuación de "El Modulor" "1948", Buenos Aires, Poseidón, 1962, pp. 48-49.

13 Carnac, Francia, alineamientos de menhires, 4670-200 a.C. (Yann Arthus-Bertrand).

Un módulo mide y unifica; un trazado regulador construye y satisface".³⁹

De estos textos podemos extraer varias conclusiones: por un lado, que el hombre «ha puesto el orden al medir» y que dichas medidas «armonizan con él», pues proceden de unas leyes matemáticas ya presentes en el mundo natural. Lo cual no quiere decir que exista una armonía "natural" entre hombre y naturaleza. Por otro lado, que haciendo usos de «los ángulos rectos, los ejes, el cuadrado, el círculo», ha obtenido un orden y una belleza que «nuestros ojos miden y reconocen». Esto es así porque, como afirma Platón, "las líneas rectas o circulares y a las superficies o sólidos procedentes de ellas por medio de tornos, de reglas y escuadras, (...) no son bellas relativamente, como otras, sino que son siempre bellas por sí mismas y producen placeres propios".⁴⁰ Finalmente, que haciendo uso de la geometría el hombre ha tenido «la impresión de que creaba». Efectivamente, mediante la utilización de la geometría el hombre no sólo ordena el mundo natural, sino que *da origen* a un mundo artificial; es decir, crea. Esto lo confirma Edward S. Casey cuando explica que "el origen de la «geometría» —literalmente, medida de la tierra (*geō-metría*)— se encuentra en el lugar: sobre todo, en su cada vez más precisa delimitación como fronteras naturales da lugar a las configuraciones impuestas y regulares, las «formas-límite», del constructor y del agrimensor. Esto no quiere decir que en este paradigma medir es meramente posterior a la creación: él es en sí mismo un acto de creación. *Medir es crear*".⁴¹



14



14

³⁹ LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura* ^{1ª reimp.}, Barcelona, Apóstrofe, 1998, pp. 53-55.

⁴⁰ PLATÓN, "Filebo", en *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Gredos, 1992, p. 95 (51c-d).

⁴¹ ("The origin of «geometry»—literally, earth-measurement (*geō-metría*)—lies in place: above all, in its ever more precise delimitation as natural boundaries give way to the imposed and regular configurations, the «limit-shapes,» of the builder and the surveyor. This is not to say on this paradigm measuring is merely posterior to creation: it is itself an act of creation. *To measure is to create*"). CASEY, EDWARD S., *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley, California University Press, 1997, p. 14.

14 Moai, Estudio 49, Ahu Akivi, Isla de Pascua, 2001 (Michael Kenna).

14 Central nuclear de Ratcliffe, Estudio 41, Nottinghamshire, England, 2003 (Michael Kenna).



15



15

- 15 Stonehenge, Inglaterra.
- 15 Stonehenge, Inglaterra (Bill Brandt).
- 15 Vista aérea de la zona de Stonehenge (Satélite Ikonos).



15

④

La arquitectura como manifestación

Música y arquitectura nos hacen pensar en algo distinto de sí; están en medio de este mundo como momentos de otro; o como ejemplos, esparcidos aquí o allá, de una duración y una estructura que nos son las de los seres, sino las de formas y leyes. Parecen destinadas a recordarnos directamente, una, la formación del universo, y la otra, su orden y estabilidad; evocan las construcciones del espíritu y su libertad, que busca ese orden y lo reconstruye de mil modos.

PAUL VALÉRY, *Eupalinos o el arquitecto*

La esencia de la arquitectura no se halla en los edificios, entendidos como objetos físicos, sino en su papel como estructuras a través de las cuales se ve el mundo, como horizontes que nos permiten experimentar y comprender la condición humana.

JUHANI PALLASMAA, "Paisajes de la arquitectura"

Con respecto al número plástico (...) es una cuestión de imponer y manifestar. La función de la arquitectura es dominar el datum espacial de la naturaleza mediante la imposición de límites: límites de espacios, de formas y tamaños. La expresión de la arquitectura es la manifestación de ese dominio mediante los límites que el edificio o casas proporcionan.

DOM HANS VAN DER LAAN⁴²

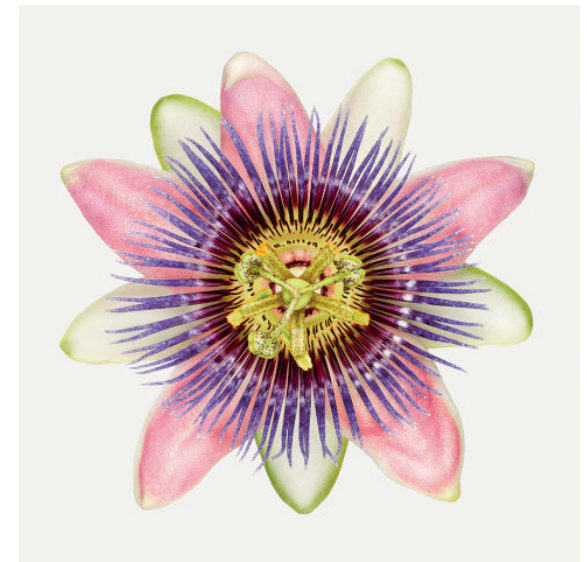
Es verdad que el número parece estar detrás de todos los procesos naturales. De ahí que la admirable geometría que encontramos en un avispero, en un brócoli romanescu, en un girasol, en un lugar como el Salar de Uyuni en Bolivia o en algunas formaciones rocosas de basalto —como la Calzada de los Gigantes en Irlanda—, nos pueda hacer dudar por un momento de su origen natural. De la misma manera que algunas de las actuaciones realizadas en la naturaleza por un artista como Andy Goldsworthy nos pueden hacer vacilar acerca de su condición artificial. Pero una mirada atenta y reflexiva es capaz de distinguir entre las cosas naturales (*ta physei onta*) y las cosas artificiales (*ta techné onta*). Y lo es porque existe entre sus respectivos *modus operandi* una diferencia esencial, como señala a continuación Paul Valéry:

"[La naturaleza] procede en sus creaciones estrechamente ligadas a sí misma; persigue por ejemplo el modelado de sus formas mediante alguna acción de su materia, de la que no puede distinguirse ni separar jamás sus fuerzas. Si la naturaleza saca adelante una planta, la va haciendo crecer imperceptiblemente, la despliega y extiende como en una sucesión de estados de equilibrio, de suerte que a cada instante la edad de la planta, su masa, la superficie total distribuida en las hojas y las condiciones físicas del medio estén en una relación indivisible, de la cual la figura de esa planta es como una expresión misteriosamente rigurosa.

⁴² ("With respect to the plastic number (...) it is a matter of imposing and manifesting. The function of architecture is to command the spatial datum of nature by the imposition of limits: limits of spaces, of forms and sizes. The expression of architecture is the manifestation of that command by means of the limits that the building of houses provides"). VAN DER LAAN, DOM HANS, "Unpublished letter to Walter Lockfefer (6 April 1983)", en PADOVAN, RICHARD, *op. cit.*, pp. 93-94.



15



15

15 Salar de Uyuni, Bolivia (Sergio Pessolano).

15 Flor de la pasión (Andrew Zuckerman).



16

Pero bien distinta es la obra del hombre: el hombre actúa; ejerce sus fuerzas sobre una materia ajena, distingue sus actos de un soporte material, y tiene de ellos conciencia clara; de ese modo los puede concebir y combinar antes de ejecutarlos, darles las aplicaciones más variadas y ajustarlos a las sustancias más diversas, y a ese poder de componer sus empresas o descomponer sus designios en actos distintos es a lo que llama inteligencia. No se confunde con la materia de su obrar, sino que va y viene de ella a su idea, de su espíritu a su modelo, y a cada momento troca *lo que quiere* por *lo que puede*, y *lo que puede* por *lo que obtiene*.

Operando así sobre seres y objetos, sobre sucesos y motivos que el mundo y la naturaleza le ofrecen, abstrae de ellos por último esos símbolos de su acción en que se combinan su poder de comprensión y su poder constructivo, y que se llama Línea, Superficie, Número, Orden, Forma, Ritmo... y el resto.

Pero de este modo se opone muy claramente a la Naturaleza en virtud de esa posibilidad de abstracción y composición, pues la Naturaleza no abstrae ni compone; no se para ni reflexiona; se desarrolla sin retorno. Vemos ahora todo el contraste que hay entre ella y el espíritu del hombre..."⁴³

Sin embargo, esta capacidad de «abstracción» y de «composición», empleada por el hombre al realizar sus obras, no sólo nos ayuda a distinguir lo dado de lo creado, sino que es ella la que hace posible que la esencia del mundo natural —su verdad— se nos revele. No olvidemos que lo natural y lo artificial son dos realidades diversas pero complementarias cuyas potencialidades se ponen de manifiesto, como explica Tadao Ando, justamente a partir de su puesta en relación.

"La naturaleza pierde su integridad en el momento en que entra en contacto con la arquitectura. Su apariencia cambia, quedando reducida a elementos como la luz, el viento, el agua o el cielo. La luz, el viento, el agua o el cielo se convierten en símbolos de la naturaleza. La naturaleza, que hasta este momento había permanecido definida, se convierte, gracias a su reverberación con la geometría incorporada en la arquitectura, en una abstracción".⁴⁴



17



18

16-17 Calzada de los Gigantes, Irlanda.

18 Loseta diseñada por Antoni Gaudí en 1904.

⁴³ VALÉRY, PAUL, "Pequeño discurso a los pintores grabadores", en *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, p. 147.

⁴⁴ ANDO, TADAO, "Naturaleza hecha abstracción", en *op. cit.*, p. 75.

Esto que explica Ando se experimenta en una obra prodigiosa de la antigüedad como el Panteón de Roma⁴⁵, pero también en obras tan actuales como las Piscinas de Leça de Palmeira de Álvaro Siza, la Capilla del Hermano Klaus o las Termas de Vals de Peter Zumthor, las Casas Azuma y Koshino del propio Tadao Ando o la Iglesia de San Pedro en Klippan de Sigurd Lewerentz, por citar sólo algunos ejemplos del campo de la arquitectura. Y lo mismo sucede en otros ámbitos del arte. Pensemos, por ejemplo, en obras de carácter más escultórico como el *Peine del viento* o el *Elogio del Horizonte* de Eduardo Chillida, en los *Skyspaces* de James Turrell o en un lugar como el *Espacio Escultórico*, realizado por un grupo de escultores mexicanos entre los cuales se encontraba Mathias Goeritz. Pero también en ejemplos de *Land Art*, como en las actuaciones de Walter De Maria, Michael Heizer, Richard Long, Robert Smithson o el propio Andy Goldsworthy, o en la maravillosa e insólita música de Olivier Messiaen. Una música que pone de manifiesto la «prodigiosa algarabía» del canto de los pájaros sin imitarla.⁴⁶ Al mirar (o escuchar) estas obras, resulta claro que la armonía conseguida no es consecuencia de una empobrecida actitud de imitación o de sumisión con respecto a la naturaleza, sino de un fructífero encuentro (o enfrentamiento⁴⁷) que hace posible la manifestación de todo aquello que por *naturaleza* tiende a ocultarse.⁴⁸

Tal encuentro se produce a través de ese acto de separación del que nos ha hablado Van der Laan. Un acto de separación que es también un acto de creación, y que supone la *imposición* de unos límites con los que la arquitectura *recorta*⁴⁹ un pedazo del espacio homogéneo y lo cualifica. Sin embargo, y por paradójico que parezca, mediante esta delimitación la arquitectura no cierra el espacio en sí mismo, sino que lo abre permitiendo la aparición de lugares, pues "del espaciar resulta lo libre, lo que queda abierto para un acampar y habitar del hombre. El espaciar, si se piensa lo que le es más propio, es donación de lugares. Lugares donde convergen los varios destinos de quienes los habitan".⁵⁰

Pero lo más sorprendente es que este «espaciar» de la arquitectura no se limita tan sólo a la «donación de lugares» de la que habla Heidegger, sino que, como él mismo explica, "en el espaciar habla y, a la vez, se esconde un acontecer".⁵¹

⁴⁵ De hecho, el propio Ando narra su experiencia dentro de este maravilloso lugar: "La primera vez que tuve conciencia del espacio en arquitectura fue en el Panteón de Roma. (...) Cuando esta estructura, con su orden geométrico simple, es iluminada por la luz procedente de un óculo de 9 metros de diámetro, situado en lo alto de la cúpula, se hace realmente evidente el espacio arquitectónico. Esta relación entre la materia y la luz no puede experimentarse nunca en la naturaleza. La escena es únicamente posible en el medio arquitectónico. Lo que me conmovió fue este poder de la arquitectura". ANDO, TADAO, "Composición espacial y naturaleza", en *op. cit.*, p. 348.

⁴⁶ Cfr. MESSIAEN, OLIVIER, "Selección de reflexiones propias" [en línea]. Disponible en: <http://circuitodearquitectura.org/caleidoscopio/mus_messiaen/mus_messiaen.html> [consulta: 25 de agosto de 2012].

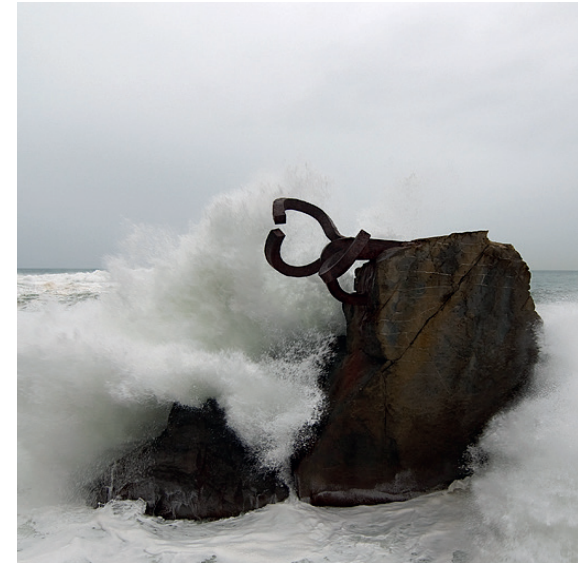
⁴⁷ La palabra encuentro hace referencia en su tercera acepción a la oposición y a la contradicción. Cfr. AA. VV., *op. cit.* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [consulta: 25 de agosto de 2012].

⁴⁸ No debemos olvidar que, de acuerdo nuevamente con Heráclito, "a la naturaleza le place ocultarse". EGGERS LAN, CONRADO; JULIÁ, VICTORIA E., *op. cit.*, p. 394 (Fr. 821).

⁴⁹ La palabra latina *Templum* nos habla de lo circunscrito, de lo limitado, de lo consagrado. Está muy relacionada con la palabra griega τέμενος —cuya raíz es τέμ: cortar— e indica una porción de tierra separada y asignada como un dominio o consagrada a una divinidad. Cfr. BLÁNQUEZ FRAILE, AGUSTÍN, *op. cit.*, p. 1569 y BAILLY, ANATOLE, *op. cit.*, p. 862. Por eso Ferrán Lobo dice que "Templum no es primeramente una construcción sino un surco, una delimitación, un marcaje. (...) El gesto arquitectónico fundamental es el de marcar la Tierra para instituir un mundo". LOBO, FERRÁN, "Signo, arquitectura, habitación", en *Pensar, construir, habitar. Aproximaciones a la arquitectura contemporánea*, Palma de Mallorca, Col·legi d'Arquitectes de les Balears / Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2000, p. 67.

⁵⁰ HEIDEGGER, MARTIN, "El arte y el espacio", en *Toponimias. Ocho ideas del espacio*, Madrid, Fundación La Caixa, 1994, p. 40.

⁵¹ *Idem*.



19



19

19 *Peine del Viento*, San Sebastián, 1977(Eduardo Chillida).

19 *Sticks*, 2001 (Andy Goldsworthy).

Aproximaciones al lugar

Un acontecer que consiste en "la aparición de las cosas presentes a las que se ve remitido el habitar humano".⁵² Este *espaciar* de la delimitación abre un lugar en el que se hace posible el encuentro del hombre con las cosas y de las cosas entre sí. Como explica Ando: "La arquitectura penetra en su lugar como una punta afilada. Entonces, la arquitectura conmociona el entorno, y transforma su periferia en un campo magnético vivo".⁵³ Es así como la medida se transforma, a través de la capacidad poética del arte, en un potente motor que pone en movimiento la interioridad de las cosas, permitiéndonos contemplar "su esencia desde su presencia".⁵⁴ Por eso podemos decir junto con Heidegger que

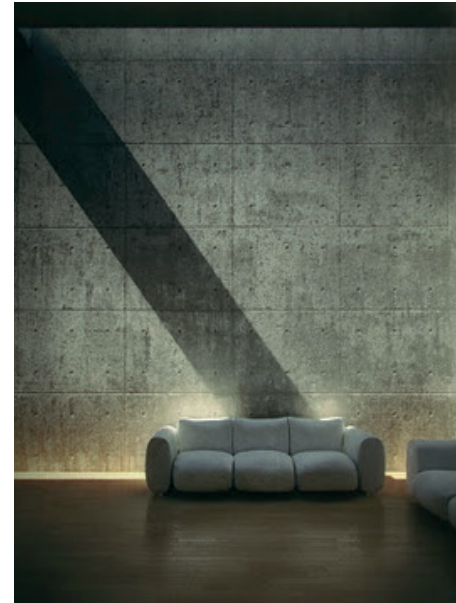
*"todo arte es en su esencia poema en tanto que un dejar acontecer la llegada de la verdad de lo ente como tal. La esencia del arte, en la que residen al tiempo la obra de arte y el artista, es el ponerse a la obra de la verdad. Es desde la esencia poética del arte, desde donde éste procura un lugar abierto en medio de lo ente en cuya apertura todo es diferente a lo acostumbrado (...), y de tal manera, que es sólo ahora cuando el espacio abierto en medio de lo ente logra que lo ente brille y resuene".*⁵⁵



20



21



22



23

20 Termas de Vals, Vals, Suiza, 1996 (Peter Zumthor).

21 Capilla del Hermano Klaus, Mechernich, Alemania, 2007 (Peter Zumthor).

22 Casa Koshino, Ashiya, Japón, 1980-81/1983-84 (Tadao Ando).

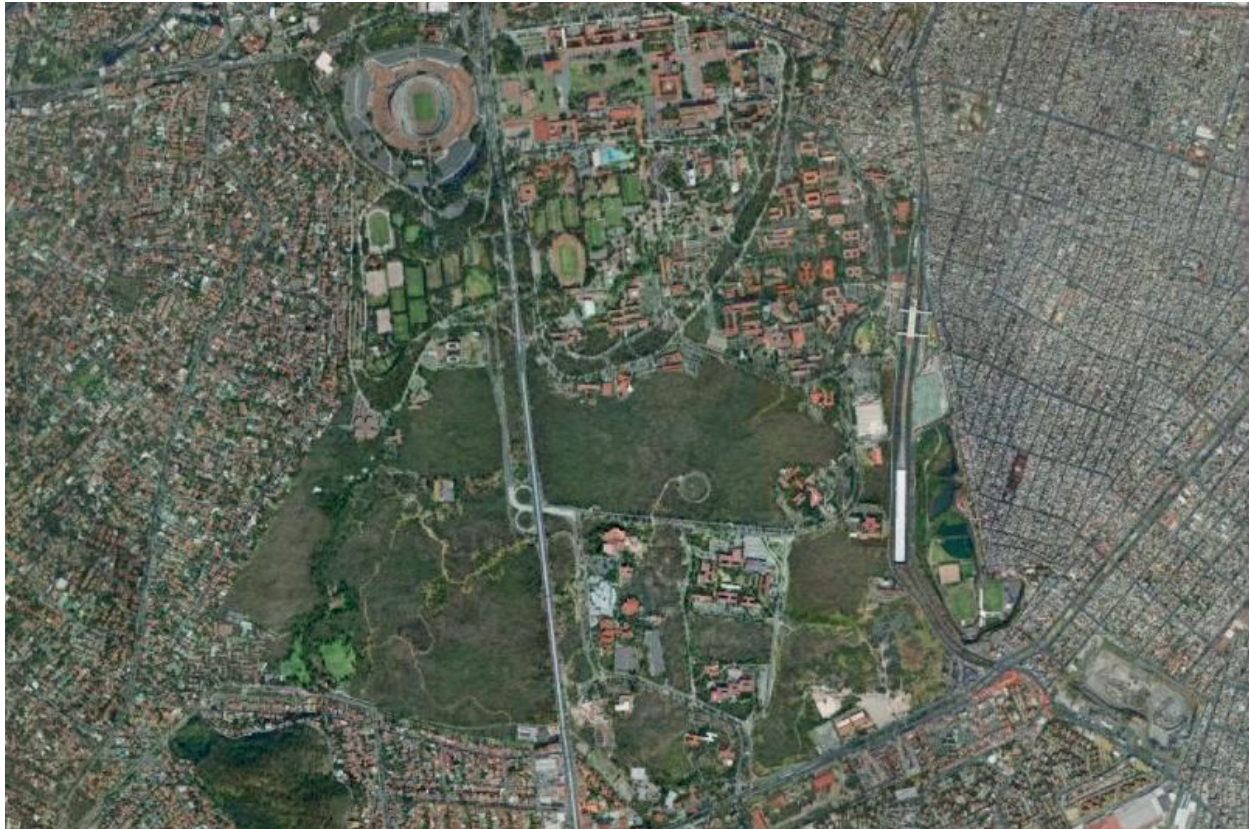
23 Piscinas de Leça de Palmeira, Leça de Palmeira, Portugal, 1958-63 (Álvaro Siza).

⁵² *Ibid.*, p. 41.

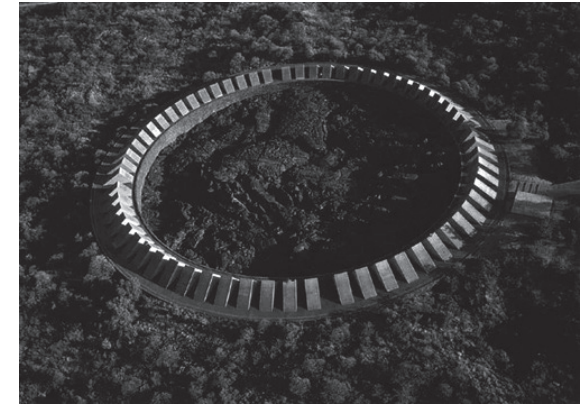
⁵³ ANDO, TADAO, "Impresión y proyección", en *op. cit.*, p. 237.

⁵⁴ GUARDINI, ROMANO, "Sobre la esencia de la obra de arte", en *Imagen de culto e imagen de devoción; Sobre la esencia de la obra de arte*, Madrid, Guadarrama, 1960, p. 45.

⁵⁵ HEIDEGGER, MARTIN, "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995, p. 62.



27



24



26

25

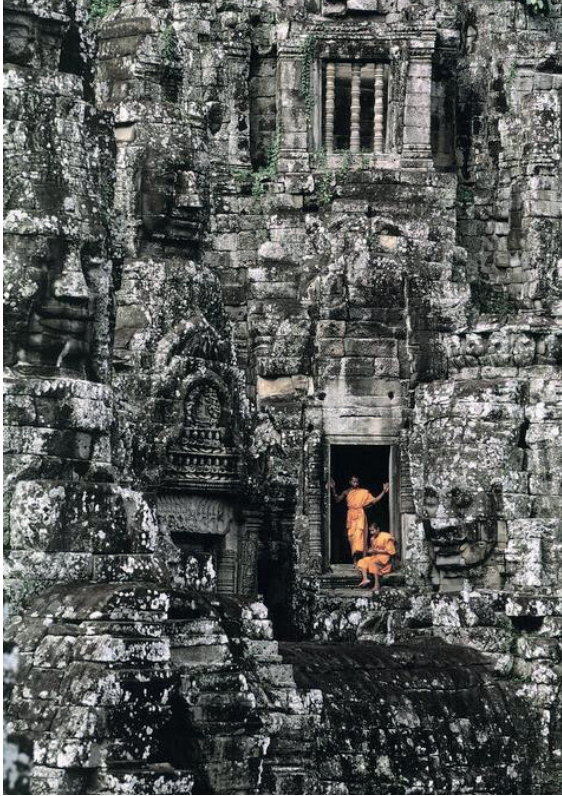


El "Espacio Escultórico", inaugurado el 23 de abril de 1979, se localiza al sur de la Ciudad de México, dentro del campus de la Ciudad universitaria perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México. Forma parte de un gran complejo cultural denominado Centro Cultural Universitario y en su diseño intervinieron los siguientes escultores: Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Hersúa, Sebastián y Federico Silva.

Es una escultura monumental en la que resuenan los ecos ancestrales de los espacios ceremoniales prehispánicos (Cuicuilco, Montalbán, Teotihuacán...). Su diámetro exterior es de 126m y el interior de 98m. Esta conformada por 64 módulos de hormigón con base rectangular de 3x9m y altura de 4m. En su interior se han dejado al descubierto las extraordinarias formaciones de lava (esas que cautivaron a Luis Barragán), mientras que en el exterior éstas se mantienen cubiertas por la vegetación natural.

De esta forma esta obra delimita, enmarca y señala una presencia. Pero a la vez se establece como punto de unión y de separación con lo natural. Como señala Joaquín Sánchez McGregor, refiriéndose tanto al enorme campo de lava que caracteriza la zona en la que se encuentra esta obra (el Pedregal) como a la propia escultura, estos elementos "son contrapuestos y sin embargo están aquí: una naturaleza salvaje en erupción y un artificio geométrico, sereno, sólido, racional. Se trata de una armonía lograda a base de contrastes". Una armonía de lo discordante que convierte la escultura en un potente mecanismo que hace posible el acontecer de un mundo.

24-27 *Espacio Escultórico*, UNAM, México, D.F., 1977 (Mathias Goeritz, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Hersúa, Sebastián y Federico Silva).



27



27

27 Monjes en Angkor Wat, Camboya, 1998, (Steve McCurry).
27 Angkor Wat, Camboya, 1999, (Steve McCurry).
27 Vista aérea de la zona Angkor Wat, Camboya (Satélite Ikonos).



27

⑤

Esplendor de mínimos

Con la finalidad de ilustrar esta capacidad poética que posee la arquitectura, de abrir lugares y así permitir la manifestación del mundo, nos serviremos de una obra de índole ingenieril, regida por la utilidad, la economía de medios y la eficiencia: un puente. Sería más fácil demostrar dicha capacidad utilizando como ejemplo una obra de talante artístico, pero nos interesa comprobar que este poder de manifestación no sólo radica en la habilidad creadora del artista, sino también en el buen uso que éste haga de la *medida* y de la *proporción*, pues todo lo grande y lo noble tiende siempre hacia la simplicidad. Así lo afirma Valéry cuando dice que "el arte más cercano al espíritu es el que nos restituye el *máximo* de nuestras impresiones e intenciones con el *mínimo* de medios sensibles".⁵⁶

Para realizar esta labor, nos servirá de ejemplo el puente que fue maravillosamente *materializado* por Robert Maillart en Salginatobel y bellamente *evocado* por Martin Heidegger en su artículo *Construir, habitar, pensar*. Comencemos por el texto del filósofo en el que nos habla *del* puente y no *de un* puente. Es decir, de su *esencia* y no de su *presencia*:

"El puente se tiende «ligero y fuerte» por encima de la corriente. No junta sólo dos orillas ya existentes. Es pasando por el puente como aparecen las orillas en tanto que orillas. El puente es propiamente lo que deja que una yaza frente a la otra. Es por el puente por el que el otro lado se opone al primero. Las orillas tampoco discurren a lo largo de la corriente como franjas fronterizas indiferentes de la tierra firme. El puente, con las orillas, lleva a la corriente las dos extensiones de paisaje que se encuentran detrás de estas orillas. Lleva la corriente, las orillas y la tierra a una vecindad recíproca. El puente *coliga* la tierra como paisaje en torno a la corriente. De este modo conduce a ésta por las vegas. Los pilares del puente, que descansan en el lecho del río, aguantan el impulso de los arcos que dejan seguir su camino a las aguas de la corriente. Tanto si las aguas avanzan tranquilas y alegres, como si las lluvias del cielo, en las tormentas, o en el deshielo, se precipitan en olas furiosas contra los arcos, el puente está preparado para los tiempos del cielo y la esencia tornadiza de éstos. Incluso allí donde el puente cubre el río, él mantiene la corriente dirigida al cielo, recibéndola por unos momentos en el vano de sus arcos y soltándola de nuevo. El puente deja a la corriente su curso y al mismo tiempo garantiza a los mortales su camino, para que vayan de un país a otro, a pie, en tren o en coche. Los puentes conducen de distintas maneras. El puente de la ciudad lleva del recinto del castillo a la plaza de la catedral; el puente de la cabeza de distrito, atravesando el río, lleva a los coches y las caballerías enganchadas a ellos a los pueblos de los alrededores. El viejo puente de piedra que, sin casi hacerse notar, cruza el pequeño riachuelo es el camino por el que pasa el carro de la cosecha, desde los campos al pueblo; lleva a la carreta de madera desde el sendero a la carretera. El puente que atraviesa la autopista está conectado a la red de líneas de larga distancia, una red establecida según cálculos y que debe lograr la mayor velocidad posible. Siempre, y cada vez de un modo distinto, el puente acompaña de un lado para otro los caminos vacilantes y apresurados de los hombres, para que lleguen a las otras orillas y finalmente, como mortales, lleguen al otro lado. El puente, en arcos pequeños o grandes, atraviesa río y barranco —tanto si los mortales prestan atención a lo superador del camino por él abierto como si se olvidan de él— para que, siempre ya de camino al último puente, en el fondo aspiren a superar lo que les es habitual y aciago, y de este modo se pongan ante la salvación de lo divino. El puente *reúne*, como el paso que se lanza al otro lado, llevando ante los divinos. Tanto si la presencia de éstos está considerada de propio y *agradecido* de un modo visible, en la figura del santo del puente, como si queda ignorada o incluso arrumbada. El puente *coliga* según su manera cabe sí tierra y cielo, los divinos y los mortales".⁵⁷

⁵⁶ VALÉRY, PAUL, "Pequeño discurso a los pintores grabadores", en *op. cit.*, p. 148.

⁵⁷ HEIDEGGER, MARTIN, "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos* 2ª ed. Rev., Barcelona, Serbal, 2001, pp. 112-113.



27



28

27-28 Puente de Salginatobel, Cantón de Grabünden, Suiza, 1929-30 (Robert Maillart).



29



29

29 Puente de Salginatobel, Cantón de Grabünden, Suiza, 1929-30 (Robert Maillart).

29 Pont du Gard, Nîmes, Francia, s. I a.C. (Yann Arthus-Bertrand).

La primera cosa que se hace evidente, tanto en este pasaje como en las imágenes que lo ilustran, es que el puente *instaura un lugar* haciendo habitable una bella, pero inaccesible, porción de naturaleza. Y así lo hace cuando «deja a la corriente su curso y al mismo tiempo garantiza a los mortales su camino». El puente «atraviesa» el barranco y de esta manera «conduce» y «acompaña» a los hombres, pero también «coliga» y «reúne», pues con su presencia «lleva la corriente, las orillas y la tierra a una vecindad recíproca». De esta forma, "por el puente mismo, y sólo por él, surge un lugar".⁵⁸ Pero es el hecho de que surja un lugar, y el que dicho lugar sea accesible a los hombres, lo que hace posible la *manifestación de un mundo*. Fijémonos en el bello puente de Salginatobel que con su alargado arco de 90 metros parece sostener no sólo el puente mismo, sino las escarpadas laderas que se alzan imponentes a ambos lados. Acaso, ¿no es la esbeltez de sus apoyos la que patentiza la solidez del terreno? ¿No es la presencia del puente, con su perfecta horizontalidad, la que acentúa considerablemente la verticalidad de las paredes rocosas o su ligera figura la que resalta la contundente masividad de las montañas? ¿No es la implacable rectitud de su trazado la que delata la sinuosidad del camino o su pulida superficie de hormigón la que señala la escabrosidad del paisaje? ¿No son su altura, su luz y la inusitada esbeltez que alcanza su sección —justo en el punto de tangencia entre el arco y el tablero— las que otorgan profundidad, anchura y gravedad al barranco? Todas estas cualidades del lugar, y muchas otras que podríamos mencionar, han sido iluminadas por la presencia del puente, pues éste —como nos ha dicho Tadao Ando— *ha penetrado en su lugar como una punta afilada conmoviendo su entorno*.

Pero, podríamos preguntarnos, ¿qué es lo que le otorga esa potencia poética, esa fuerza reveladora, a esta obra, pues no hemos de olvidar que estamos hablando de *un puente* —que es un objeto utilitario— hecho por *un ingeniero* —que es una persona pragmática? Son muchas cosas. Una primera respuesta nos la da Max Bill cuando dice que "si nosotros consideramos los puentes de Robert Maillart antes que nada como obras de arte de un género particular, no dejan de ser construcciones técnicas y mucho menos construcciones para un uso práctico. Son pues, igualmente y armoniosamente, a la vez útiles y bellos; son en cada relación funcionales, cumplen realmente su función".⁵⁹ En esta obra se conjunta de manera armónica la famosa triada vitrubiana: *firmitas, utilitas y venustas* (resistencia, funcionalidad y belleza), que es fundamento de toda verdadera arquitectura. Es el mismo espíritu de «unidad» y de «armonía» que se respira en toda auténtica *infraestructura*⁶⁰, de la cual son ejemplo el Acueducto de Segovia, el Puente del Gard, los Andenes de Pisac o de Moray, el Partenón o la Alhambra.

Pero este espíritu también está presente en una obra —lamentablemente desaparecida— como los hangares de Orly de Eugène Freyssinet. Una obra que no sólo comparte con el puente que estamos analizando ese talante ingenieril, sino el mismo poder evocador que hace que Le Corbusier la incluya en *Hacia una arquitectura* en el capítulo "Arquitectura o revolución" y que Paco Alonso diga que se trata de "una obra absolutamente maestra"⁶¹ (afirmación que se podría

⁵⁸ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁹ ("Si nous considérons les ponts de Robert Maillart avant toute chose comme des œuvres d'art d'un genre particulier, ils n'en sont pas moins aussi des constructions techniques, et pas moins des constructions pour l'utilisation pratique. Ils sont donc également et harmonieusement à la fois utiles et beaux; ils sont sous chaque rapport fonctionnels, ils remplissent réellement leur fonction"). BILL, MAX, *Robert Maillart. Bridges and Constructions* 3ª ed., New York, Frederick A Praeger, 1969, p. 30.

⁶⁰ La palabra *infraestructura* se utiliza aquí tal como la define Paco Alonso: "Infraestructura significa «unidad», la unidad de unas partes que son individuales, pero que en la totalidad contenedora de todas ellas forman un todo universal. (...) Esa es la conquista del siglo XX. La de lograr un campo unificado perceptivo, en el que aunar terrenos técnicos, científicos o estéticos, en un solo pensamiento colectivo". ALONSO DE SANTOS, FRANCISCO, "Infraestructuras", en *Quaderns*, 1989:02/03 (181-182), p. 18.

⁶¹ *Ibid.*, p. 21.

aplicar con toda propiedad a otras muchas obras de este insigne ingeniero francés: como el puente sobre el Veudre, el de Saint Pierre de Vouvray o el de Plougastel). Vale la pena citar la descripción que el propio Freyssinet hace del proceso de concepción de la obra y de la impresión que en ella tiene una vez finalizada:

"Es en los hangares de Orly en donde el acercamiento entre la ausencia de intenciones artísticas y la potencia de efectos obtenidos es más chocante. Estas edificaciones fueron objeto de un concurso entre constructores. Mi sociedad había presentado un crédito tan considerablemente inferior a todos los demás concursantes, que temíamos haber sufrido un error en nuestra evaluación. Sobre todo porque, presionados por otros trabajos, dispusimos de poco tiempo para el estudio del anteproyecto. Para descartar este temor, me esforcé, puede ser que más que en ninguna otra de mis obras, en rebajar al mínimo los costes de construcción. Después de largos tanteos, llegué a combinar formas no empleadas hasta entonces, susceptibles de ser realizadas por medios mecánicos, con muy poca mano de obra, y tales que el edificio se encontrase asegurado, mediante un muy débil gasto de material. Y no busqué más. Ni un segundo pensé en los posibles efectos artísticos. Sin embargo, estos son sorprendentes. Cualquiera que entre, especialmente en el hangar «I», cerradas las puertas, siente una fuerte impresión, que, no es debida únicamente a las desacostumbradas dimensiones de la nave, es ante todo una sensación de equilibrio, de armonía y de orden, una convicción espontánea de que cada detalle es justo tal como debiera ser, con una satisfacción de la sensibilidad idéntica a la que sentimos ante una obra de arte conseguida. ¿Cómo una emoción tal, de orden únicamente moral, puede resultar de la puesta en obra de medios mecánicos con fines exclusivamente utilitarios?"⁶²

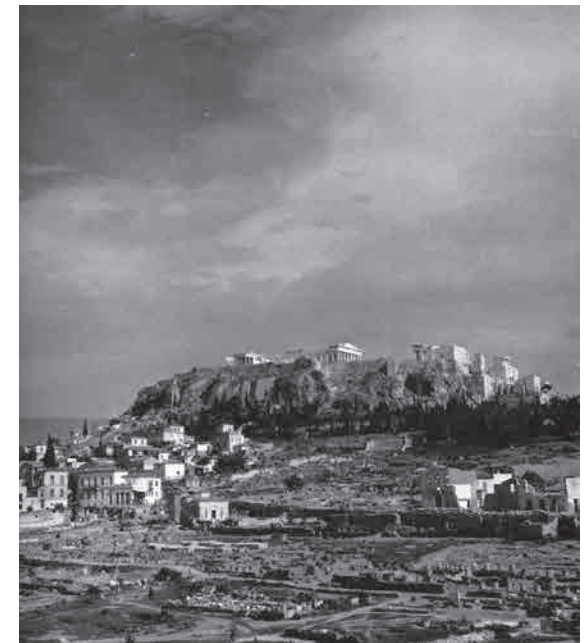


31

⁶² Cita de Eugène Freyssinet extraída de ALONSO DE SANTOS, FRANCISCO, *op. cit.*, p. 21. Es importante señalar que Freyssinet tiene dentro del hangar una impresión del espacio y una sensación de equilibrio y precisión del conjunto muy parecida a la que Tadao Ando tuvo dentro del Panteón.



30

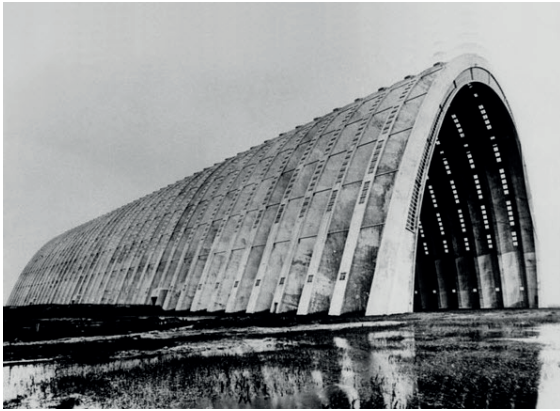


30

30 Acueducto de Segovia, España, finales del s. I y comienzos del s. II d.C. (Guido Alberto Rossi).

30 Acrópolis, Atenas, Grecia.

31 Capilla de Ronchamp (*Notre Dame du Haut*), Haute Saône, Francia, 1950-55, (Le Corbusier).



32



33

32-33 Hangares de Orly, París, 1921-23 (Eugène Freyssinet).

Freyssinet termina haciéndose la misma pregunta que nosotros hemos formulado, pero a lo largo de su propia explicación nos ha otorgado una segunda respuesta a la nuestra: «es ante todo una sensación de equilibrio, de armonía y de orden, una convicción espontánea de que cada detalle es justo tal como debiera ser, con una satisfacción de la sensibilidad idéntica a la que sentimos ante una obra de arte conseguida». La cual completamos con una cita de Paco Alonso: "Las ciencias que operan manualmente se llaman artes, —nos dice Marsilio Ficino; deben éstas su penetración y su perfección, ante todo, a la facultad matemática, es decir, a la aptitud especialmente mercurial y racional de contar, medir y pesar".⁶³

Ciertamente, las armónicas proporciones, ritmos, orden y precisión de ejecución, hacen que las obras de Maillart y de Freyssinet generen —en palabras de Le Corbusier— un "momento de concordancia con el eje que hay en el hombre, y por ello con las leyes del universo. (...) La emoción arquitectónica se produce cuando la obra suena en nosotros al diapason de un universo, cuyas leyes sufrimos, reconocemos y admiramos. Cuando se logran ciertas relaciones, la obra nos capta. La arquitectura consiste en «armonías», en «pura creación del espíritu»".⁶⁴ Pero podríamos preguntarnos junto con Rasmussen: "¿experimenta el espectador realmente estas proporciones? La respuesta es sí: no las medidas exactas, pero sí la idea fundamental que subyace en ellas. La impresión que se tiene es la de una composición noble sólidamente integrada (...) Nada es trivial todo es grandioso y unitario".⁶⁵

Si bien es cierto que la emoción que se produce en nosotros procede de esas armónicas proporciones, también es verdad que la fuerza reveladora que posee tanto el puente de Salginatobel como los hangares de Orly tiene su origen, por un lado, en el amor al trabajo y el total dominio de su τέχνη que poseen sus autores.⁶⁶ Un dominio tal que Sigfried Giedion afirma lo siguiente:

"En los últimos puentes de Maillart, los problemas que había que resolver se volvieron más complicados, pero, a la inversa, las soluciones se hicieron más sencillas. (...) Maillart poseía una sensibilidad particular, un entendimiento casi intuitivo de las fuerzas que actúan en una estructura; sentía —como el zahorí que descubre el curso de las aguas subterráneas— los movimientos y las fuerzas que recorren las estructuras y trataba de darles forma al igual que los artistas tratan de revelar las emociones mediante curvas irracionales. Para él los redondos de acero y el hormigón no eran materiales muertos".⁶⁷

⁶³ ALONSO DE SANTOS, FRANCISCO, "Bau-Kunst-Bau", en *ArquitecturaCOAM*, 1992:05 (294), p. 35.

⁶⁴ LE CORBUSIER, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁵ RASMUSSEN, STEEN ELIER, *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno*, Madrid, Mairea / Celeste, 2000, pp. 88-89.

⁶⁶ Un amor y un dominio que Freyssinet reconoce como heredados de una cultura de hombres trabajadores y esforzados a los cuales se refiere en los siguientes términos: "Artesanos universales, estos hombres han fabricado una civilización caracterizada por un afán extremo de simplificación de las formas y de economía de los medios. El artesano que, al sufrir por su vida, sabe que pagará sus torpezas con más miseria, adquiere un sentido de la materia que no podrá enseñarse nunca en ninguna escuela. Y esta ciencia, al ser indispensable para la supervivencia de la raza, se consolida mediante instintos hereditarios. Éstos han determinado un estilo de construcción, de arte y de vida que, en numerosos casos, ha alcanzado la categoría de obras maestras. (...) Con todo, el mayor favor que me hicieron estos maestros de mi juventud fue el de moldear mi alma igual a la suya, exaltando con su ejemplo y soldando, en un bloque inalterable, el manajo de instintos de constructor que había heredado de mis antepasados y sobre todo, una pasión tan violenta por la probidad técnica que siento cualquier falta de conciencia o de valentía profesionales —para mí son lo mismo— como una patada en el trasero, que desencadena en mí reacciones feroces. Me han conferido su amor por el trabajo aceptado, su fe en la belleza del papel del artesano y en la eficacia de todo esfuerzo tenaz y perseverante". FREYSSINET, EUGÈNE, "Mi vida: nacimiento del hormigón pretensado", en *Eugène Freyssinet. Un ingeniero revolucionario*, Madrid, Fundación Esteyco, 2003, pp. 20, 23-24. Sobre el sentido de τέχνη ver nota 20.

⁶⁷ GIEDION, SIGFRIED, "Construcción y estética: la losa y el plano", en *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*,

Por otro lado, en el afán extremo de «simplificación de formas» y de «economía de medios» con el que ambas obras fueron concebidas. Del poder de este afán nos habla nuevamente Le Corbusier en su elogio "Estética del ingeniero, arquitectura":

"El ingeniero, inspirado por la ley de la economía, y llevado por el cálculo, nos pone de acuerdo con las leyes del universo. Logra la armonía.

El arquitecto, por el ordenamiento de las formas, obtiene un orden que es pura creación de su espíritu; por las formas, afecta intensamente nuestros sentidos, provocando emociones plásticas; por las relaciones que crea, despierta en nosotros profundas resonancias, nos da la medida de un orden que se siente de acuerdo con el mundo, determina reacciones diversas de nuestro espíritu y de nuestro corazón; y entonces percibimos la belleza".⁶⁸

Y en "Tres advertencias a los señores arquitectos" dice:

"Guiándose por el cálculo, los ingenieros utilizan las formas geométricas, satisfacen nuestros ojos mediante la geometría y nuestro espíritu mediante la matemática; sus obras marchan por el camino del gran arte".⁶⁹

Vemos pues como el hombre se enfila «por el camino del *gran arte*» cuando sus obras participan de la *justa medida*. Cuando sus obras se desprenden de lo superfluo y de lo anecdótico para llegar a lo esencial. Con razón Paul Valéry habla del «acto de construir» como ese "paso del desorden al orden y uso de lo arbitrario para alcanzar lo necesario".⁷⁰ Pero ¿qué es lo que hace falta para salir victoriosos en esta búsqueda de lo necesario? La respuesta nos la dan tres arquitectos que trabajaron arduamente tratando encontrar esa «medida generalizada» o *mōdūlor*⁷¹ que diera solidez a su trabajo y los librara de la arbitrariedad: Dom Hans van der Laan dice: "es necesario introducir reglas que me permitan limitar el rango de elección, liberándome de tener que elegir entre un infinito número de posibilidades".⁷² Por su parte, Aulis Blomstedt comenta: "He tratado de encontrar una invariante (invariantes) que liberaría a los arquitectos para concentrarse en lo esencial".⁷³ Finalmente, Le Corbusier afirma: "El trazado regulador es un seguro contra la arbitrariedad. Procura la satisfacción del espíritu".⁷⁴

Sin embargo, la utilización del *Número de oro*, del *Número plástico* o del *Modulor* no es *per se* garantía de éxito, ya que como indica Valéry: "Ese número [refiriéndose al número Φ (*phi*) o número de oro] no debe ser ciegamente y brutal-

Barcelona, Reverté, 2009, p. 461.

⁶⁸ LE CORBUSIER, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 14.

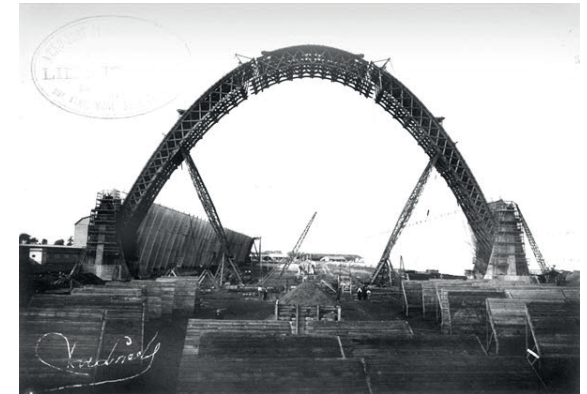
⁷⁰ VALÉRY, PAUL, "Historia de Anfión (melodrama)", en *op. cit.*, p. 126.

⁷¹ Recordemos que *mōdūlor* (que procede de *mōdūlus*) tiene en *mōdus* una raíz común con moderar, modesto y módico (*mōdēror*, *mōdestus*, *mōdīcus*) y significa: medir, regularizar, regular, disponer regularmente, arreglar a una medida || marcar el ritmo || modular. Cfr. BLÁNQUEZ FRAILE, AGUSTÍN, *op. cit.*, p. 977.

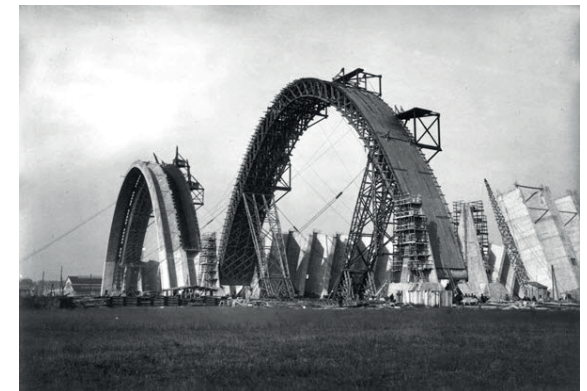
⁷² ("It is necessary to bring in rules which allow me to limit the range of choice, freeing me from having to choose between an infinite number of possibilities"). VAN DER LAAN, DOM HANS, "Excursie naar de abdijkerk van Vaals", pp. 3-5, en PADOVAN, RICHARD, *op. cit.*, p. 93.

⁷³ ("I have tried to find an invariance (invariances), which would free architects to concentrate on essentials"). BLOMSTEDT, AULIS, *Aulis Blomstedt, Architect: Thought and Form—Studies in Harmony*, Helsinki, The Museum of Finnish Architecture, 1980, citado por PALLASMAA, JUHANI, "Man, Measure, and Proportion", en *Encounters. Architectural Essays*, Helsinki, Rakennustieto, 2005, p. 237.

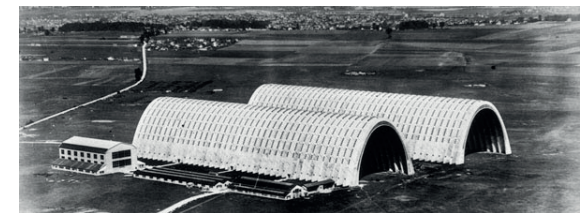
⁷⁴ LE CORBUSIER, *op. cit.*, p. 119.



34



35



36

34-36 Imágenes del ingenioso proceso de construcción de los hangares de Orly, París, 1923 (Eugène Freyssinet).



37



38



39

37-39 Proceso de construcción del puente de Plougastel, en el que Freyssinet volvió a aplicar la técnica utilizada en Orly de desplazar la cimbra, 1925-1930.

mente utilizado. Es necesario mirarlo como un instrumento que no excluye la habilidad e inteligencia del artista. ¡Al contrario! Debe ejercitar al artista a desarrollar sus cualidades".⁷⁵ Y Le Corbusier dice: "El trazado regulador es un medio, no una receta. Su elección y sus modalidades de expresión forman parte integrante de la creación arquitectónica".⁷⁶ A lo que Blomstedt agrega: "Un arquitecto vive y trabaja en un mundo de relaciones, proporciones y medidas. El éxito —o fracaso— de nuestro trabajo depende del control que tengamos de ese mundo".⁷⁷ Por tanto, es necesario contar, como indica Giedion hablando de Maillart, con "una mente imaginativa y flexible en estrecho contacto con la naturaleza, y no la mentalidad de contable de un simple calculista".⁷⁸

Vemos, pues, que el éxito en esta empresa reside tanto en «la habilidad e inteligencia del artista», como en el «control que tengamos de ese mundo de relaciones, proporciones y medidas». Es necesario, por tanto, que el artista se ejercite para «desarrollar sus cualidades», pues estas obras prodigiosas "exigieron toda una vida para alcanzar su cristalina configuración final".⁷⁹ Lo cual no es otra cosa que la puesta en práctica de una ascesis —de la que hemos hablado al principio de este trabajo— que de origen a un *hombre completo*, pues, como afirma Aristóteles, citando a Heráclito, "de lo que es más difícil uno puede siempre adquirir un arte [τέχνη] y una virtud [ἀρετή]".⁸⁰

Es verdad, como señala Sigfried Giedion, que "al constructor le resulta más fácil que al artista encontrar una solución convincente, porque los factores físicos (como la anchura del vano que hay que salvar, la naturaleza de los cimientos, etcétera) imponen sus condiciones".⁸¹ Sin embargo, y siguiendo con su explicación,

⁷⁵ ("Ce nombre ne doit pas être aveuglément et brutalement utilisé. Il faut le regarder comme un instrument qui ne se passe pas de l'habileté et de l'intelligence de l'artiste. Au contraire! Il doit exciter l'artiste à développer ces qualités"). VALÉRY, PAUL, "Lettre de M. Paul Valéry", en GHYKA, MATILA C., *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale* (Tome I. Les Rythmes) 3ª ed., Paris, Gallimard, 1931, p. 8.

⁷⁶ LE CORBUSIER, *op. cit.*, p. 119.

⁷⁷ ("An architect lives and works in the world of relations, proportions, and measures. The success—or failure—of our work depends on the control we have over this world"). BLOMSTEDT, AULIS, *Aulis Blomstedt, Architect: Thought and Form—Studies in Harmony*, Helsinki, The Museum of Finnish Architecture, 1980, citado por PALLASMAA, JUHANI, *op. cit.*, p. 232.

⁷⁸ GIEDION, SIGFRIED, *op. cit.*, p. 464. A este respecto Maillart dice lo siguiente: "La opinión de que el cálculo debe determinar las dimensiones de una manera unívoca e inapelable está bastante extendida. Sin embargo, dada la imposibilidad de tener en cuenta todas las influencias, el cálculo no puede ser más que una base para el constructor, quien debe a continuación precisamente tener en cuenta estas influencias. Según las circunstancias el resultado calculado podrá ser empleado tal cual o sufrir modificaciones. Y este último caso se producirá a menudo si no es un calculador, sino un constructor, quien está al cargo". Cita de Robert Maillart extraída de BILL, MAX, *op. cit.*, p. 8. Por su parte, Eugène Freyssinet, comenta: "Para mí existen sólo dos fuentes de información: la percepción directa de los hechos y la intuición, que considero la expresión y el compendio de todas las experiencias acumuladas por la vida en el subconsciente de los seres, desde la primera célula. Es preciso, por supuesto, que la intuición esté controlada por la experiencia. Pero cuando se contradice con el resultado de un cálculo, hago que se calcule otra vez y mis colaboradores aseguran que, al final, siempre falla el cálculo. Entiéndanme bien: no niego la grandeza y la belleza de las matemáticas; les han proporcionado a los Einstein y a los Broglie el lenguaje con el que han escrito la más grandiosa epopeya que los hombres hayan concebido. No discuto tampoco su utilidad práctica en nuestro oficio y las he utilizado cuando las he necesitado; pero no debemos olvidar nunca que tan solo nos ofrecen medios para cambiar la forma de datos que ya tenemos y que, sea cual sea el interés y la utilidad de tales transformaciones, al final de un cálculo no obtenemos más de lo que teníamos en su origen". FREYSSINET, EUGÈNE, *op. cit.*, p. 26. No sorprende en absoluto la coincidencia de pareceres de estos dos grandes constructores.

⁷⁹ GIEDION, SIGFRIED, *op. cit.*, p. 469.

⁸⁰ ARISTÓTELES, "Ética Nicomáquea", en *Ética Nicomáquea—Ética Eudemia* 1ª reimp., Madrid, Gredos, 1988, p. 164 (1105a).

⁸¹ GIEDION, SIGFRIED, *op. cit.*, p. 456.

"hay algo fuera de lo común en el modo en que Maillart logra tanto expresar como sublimar la anchura de un abismo hendido entre dos paredes de roca (por ejemplo, el puente de Salginatobel, 1929-1930). Sus bien proporcionados puentes surgen de los riscos descomunales con ese sereno carácter inevitable de los templos griegos. La tensión flexible con que salva los abismos y lo reducido de sus dimensiones se funden con los ritmos coordinados del arco, la plataforma y las losas verticales situadas entre ellos. (...) Sus puentes son una fuente de satisfacción para nuestra sensibilidad por la impresión poética que de ellos se desprende, y agradan a nuestro sentido estético por su delicado equilibrio".⁸²

Giedion no se ha equivocado cuando llega a comparar los bien proporcionados puentes de Maillart con los templos griegos, ya que, tanto en unos como en otros, existe tal armonía y tal simplicidad que se convierten en auténticas *epifanías* de la verdad, el bien y la belleza.⁸³ Y para convencernos veamos lo que dice Heidegger acerca de un templo griego como el de Paestum:

"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 aguanta 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. (...) La obra templo, ahí alzada, abre un mundo y al mismo tiempo lo vuelve a situar sobre la tierra, que sólo a partir de ese momento aparece como suelo natal. Los hombres y los animales, las plantas y las cosas, nunca se dan ni se conocen como objetos inmutables para después proporcionarle un marco adecuado a ese templo que un buen día viene a sumarse a todo lo presente. (...) 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".⁸⁴

¿No ha producido la presencia del templo de Paestum el mismo tipo de *conmoción* en el lugar que el puente de Salginatobel? Sí, la misma que produce también la Capilla de Ronchamp de Le Corbusier o el Viaducto de Millau de Norman Foster. Y lo hacen porque «abriendo un mundo» le han dado «a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos». Es de esta manera como "la arquitectura introduce la realidad y el número en el mundo"⁸⁵; porque la realidad sólo aparece cuando la naturaleza es llevada mediante el trabajo y el cuidado de un arte creador (τέχνη ποιητική/ tekhné poietiké) a su plena perfección. Así lo indica Gadamer cuando dice que

"en la obra de arte acontece de modo paradigmático lo que todos hacemos al existir: construcción permanente del mundo. En medio de las ruinas del mundo de lo habitual y lo familiar, la obra de arte se yergue como una prenda de orden; y acaso todas las fuerzas del guardar y de conservar, las fuerzas que soportan la cultura humana, descansan sobre eso que nos sale al paso de un modo ejemplar en el hacer del artista y en la experiencia del arte: que una y otra vez volvemos a ordenar lo que se nos desmorona".⁸⁶

⁸² *Ibid.*, pp. 456 y 469.

⁸³ Esta unión entre Verdad, Belleza y Bien no nos ha de extrañar, pues de acuerdo con Heidegger: "lo bello tiene su lugar en el acontecer de la verdad". HEIDEGGER, MARTIN, "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995, p. 70. Pero esta unidad entre Belleza y Verdad no es independiente del Bien, ya que, como hemos escuchado de Platón, «la potencia del bien se nos ha refugiado en la naturaleza de lo bello».

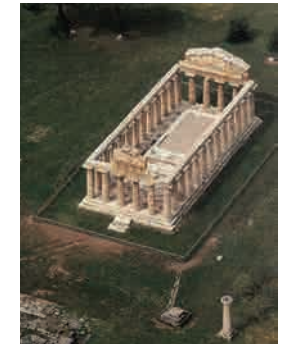
⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ ALONSO DE SANTOS, FRANCISCO, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁶ GADAMER, HANS-GEORG, "Arte e imitación", en *op. cit.*, p. 93. El subrayado es mío.



40



40



41

La contemplación de estas imágenes y la reflexión de Heidegger me traen a la memoria las bellas palabras que escribió Erik Gunnar Asplund, durante su visita a las ruinas griegas de Agrigento, en su *Cuaderno de viaje a Italia de 1913*: "Un lugar maravilloso escogido con una infinita voluntad de sentimiento. Un templo necesita altura, el esfuerzo de ascender a él infunde respeto. (...) Y el gran ritmo grave de la columnata elevando su bárbara grandeza ante los dioses nórdicos, como alzándose simplemente ante un ser más alto y más armonioso. (...) ¡Qué hermoso es ver un templo erguido inmóvil entre el verdor, con árboles alrededor y con una plaza de arena libre frente a él, no demasiado grande!".

40 Templo de la Concordia, Agrigento, Italia, 440-430 a.C. (G.A.R.).

40 Templo de Ceres, Paestum, Italia, s. VI a.C. (Guido A. Rossi).

41 Alfred Jensen paseando en el interior del templo, 1964.



42



43



44

45

42 Puente sobre el Schwandbach, Cantón de Berna, Suiza, 1933 (Robert Maillart).

43 y 45 Viaducto de Millau, Aveyron, Francia, 2004 (Norman Foster y Michel Virlogeux).

44 Capilla de Ronchamp, Francia, Le Corbusier, 1950-55 (Iwan Baan).

Longitud total: 2.640m
Altura máxima del tablero: 270m
Altura máxima de pila: 343m



⑥

Acerca de la verdadera medida

El Señor habló a Job desde la tormenta: «¿Quién es ese que enturbia mis designios sin saber siquiera de qué habla? Si eres hombre, cíñete los lomos; voy a interrogarte y tú me instruirás. ¿Dónde estabas cuando cimenté la tierra? Cuéntamelo, si tanto sabes. ¿Quién señaló sus dimensiones (¡seguro que lo sabes!) o le aplicó la cinta de medir? ¿Dónde encaja su basamento o quién asentó su piedra angular entre la aclamación unánime de los astros de la mañana y los vítores de los hijos de Dios? ¿Quién cerró el mar con una puerta, cuando escapaba impetuoso de su seno, cuando le puse nubes por mantillas y nubes tormentosas por pañales, cuando le establecí un límite poniendo puertas y cerrojos, y le dije: «Hasta aquí llegarás y no pasarás; aquí se romperá la arrogancia de tus olas»?.

Libro de Job 38, 1-11

Plantear la cuestión del hombre no es simplemente establecer todo a la medida del hombre.

JACQUES DERRIDA, "El filósofo y los arquitectos"

Hemos podido observar a lo largo de este trabajo que existe un *gran arte*, el cual está conformado por obras cuyo proceso de gestación ha estado ritmado y marcado en todo momento por el número. Pero también hemos podido comprobar que la creación de tal arte exige la participación de un *hombre completo*. Es decir, de un hombre que al ser poseedor de un dominio de sí y de su arte (τέχνη) está capacitado para hacer que sus obras participen de la *justa medida*. Hablamos, por tanto, de obras que, configuradas por el artificio de la técnica y humanizadas a través de la razón y la medida, hacen posible no sólo la manifestación de un mundo, sino del hombre al propio hombre. Pues el ser humano, haciendo y contemplando una auténtica obra de arte, es capaz de penetrar en la esencia de las cosas y en la interioridad de sí mismo. Y lo es, ya que, como indica Otto Friedrich Bollnow, "en la medida en que las cosas se dejan ver de forma correcta, es decir, tal y como son a partir de sí mismas, no sólo enriquecen y embellecen el mundo sino que al mismo tiempo transforman al hombre y le retrotraen al verdadero origen de su vida".⁸⁷ *Es entonces cuando el arte sirve a la existencia.*

Sin embargo, Romano Guardini nos recuerda que "en esa acción hay un triunfo del artista sobre la Naturaleza: se hace creador"⁸⁸, por lo que éste corre el riesgo de ensoberbecerse de sus buenas obras y —a imagen de Job— ocupar un lugar que no le corresponde. Se cae así en ese error de Protágoras, quien afirmó que "el hombre es la medida de todas las cosas", y el hombre termina creyéndose amo y señor del mundo. De esta forma, y como explica

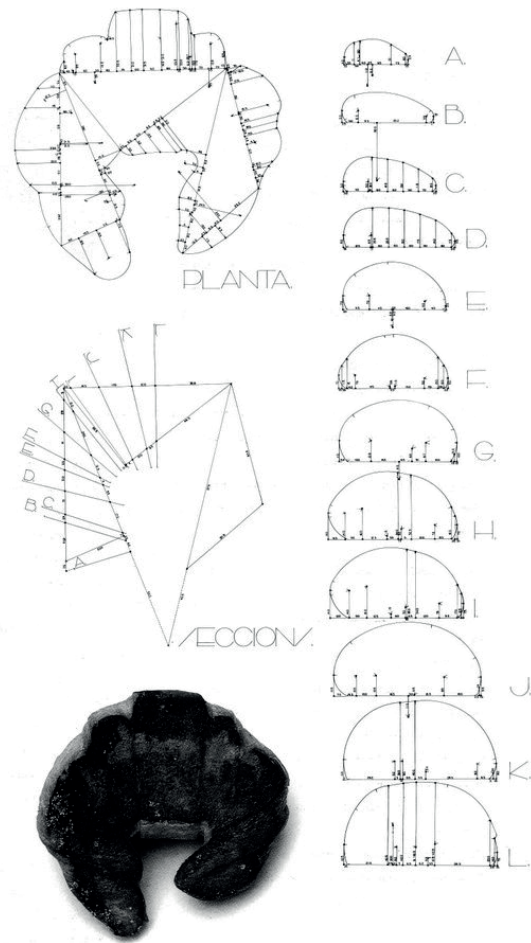


46

46 Minas de oro en Serra Pelada, Para, Brasil, 1986 (Sebastião Salgado).

⁸⁷ BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH, "La poesía como instrumento para comprender el mundo" [en línea]. Disponible en: <<http://www.otto-friedrich-bollnow.de/doc/Poesia.pdf>> [consulta: 30 de agosto de 2012].

⁸⁸ GUARDINI, ROMANO, *op. cit.*, p. 42.



47

Heidegger refiriéndose al habitar impoético, "su incapacidad para tomar la medida"⁸⁹ —la auténtica medida— se convierte en "un furioso medir y calcular"⁹⁰ que desgasta y violenta la intimidad de las cosas. Por este camino la técnica termina convirtiéndose en un medio de explotación y de desfiguración de la naturaleza y del propio hombre, como lo demuestran las impactantes fotografías de Edward Burtynsky y Sebastião Salgado.

En este sentido resulta esclarecedor traer a la memoria aquel ingenioso ejercicio de acotación elaborado por Enric Miralles y Eva Prats: *Cómo acotar un croissant*. En la definición del ejercicio los autores colocan el siguiente texto:

"Una superficie se envuelve sobre sí misma, y aparece un interior que se forma al sobreponerse al exterior...

Luego los extremos se cierran sobre sí mismos y forman la envoltura sobre la que se agrupan los pliegues.

Reconocemos esta forma en el interior de la bóveda bucal...

(es un misterio parecido al del cuchillo que se rompe al introducirlo en un vaso de agua)

Al medirlo, las cotas devuelven la transparencia a esta forma, con todas sus cualidades negativas: incolora, inodora, y sin sabor.

Y un croissant, la media luna en Argentina, es para ser comido".⁹¹

Se comienza entonces con una breve descripción de su proceso de fabricación. Ésta nos ofrece *información* que nos habla del croissant, pero es sólo en el momento en que lo introducimos en la boca cuando el croissant se nos manifiesta realmente tal cual es; es decir, en esencia. De ahí la pertinente referencia «al cuchillo que se rompe al introducirlo en un vaso de agua», pues con ella se alude a esa capacidad de desvelar que posee el arte: el croissant —al igual que una auténtica obra de arquitectura— *ha penetrado en su lugar como una punta afilada conmocionando su entorno y propiciando la manifestación de un mundo*. Luego viene el proceso de medición por el que podemos realizar un reconocimiento pormenorizado de este sabroso bollo de hojaldre: plantas, alzados y secciones. El cálculo y el análisis son herramientas complementarias dentro de un proceso cognoscitivo que nos ayudan a saber *cómo es* algo (su presencia), pero nunca nos dirán *qué es* ese algo (su esencia). De ahí que después de este proceso de disección el croissant aparezca desnudo ante nuestra mirada, y por ello despojado de sus cualidades esenciales: «incolore, inodoro y sin sabor»; con lo cual, hemos perdido al croissant, pues «un croissant (...) es para ser comido».

En este caso, al tratarse de un ejercicio realizado por Miralles y Prats con espíritu artístico —no analítico— la visión del croissant ha sido enriquecida, ya que su existencia ha sido sacada del anonimato producto de la cotidianidad. Sin embargo, nos ayuda a comprender que un uso abusivo e instrumental de la medida y de la técnica termina por anular las particularidades que hacen de esa realidad (lugar, sujeto u objeto) algo único e irrepetible; con lo cual, en lugar de producirse un epifanía, termina produciéndose el ocultamiento de lo ente. De esto nos habla Heidegger cuando dice que es de esta forma como

"el ente se vuelve lo constatable, lo acabado, (...) como tal disponible para cualquiera, lo que está a mano, aquello en lo que ya no se despliega el mundo, sino lo que el hombre utiliza en su capricho como disponible. El ente se convierte en objeto, ya sea de la contemplación (el aspecto, la imagen), ya del hacer, como artificio y cálculo. (...) El aparecer en

⁸⁹ HEIDEGGER, MARTIN, "«...poéticamente habita el hombre...»", en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Serbal, 1994, p. 151.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ MIRALLES, ENRIC; PRATS, EVA, "Cómo acotar un croissant", en *El Croquis*, (Enric Miralles/Carme Pinós 1988/1991. En Construcción), 1991 (49-50), pp. 240-241.

"Demorémonos un instante en la ciudad de Pripíat, en Ucrania, fotografiada por Yann Arthus-Bertrand. Como apagada por una bomba «limpia» (la que se encarga de eliminar a los hombres sin afectar a los materiales), la ciudad aparece reducida a su glacial geometría: avenidas entrecruzadas, perpendiculares dominadas por grandes paralelepípedos rectangulares de ventanas alineadas. Sin embargo, estas avenidas están desiertas y no hay nadie en las ventanas. Aparentemente, no hay nada «en ruinas», todo está intacto. El pasado, aquí, tiene fecha. La evacuación fue decretada de la noche a la mañana (un poco demasiado tarde, según parece). Se sabe muy bien cuál era la función de estos espacios con forma de acuartelamientos, y esa función sería hoy la misma si no se hubiera producido el accidente. Ruina no, pero sí crisis o accidente, tal como hablamos de crisis cardíaca o de accidente cerebral; muerte súbita, imprevista. De aquí, tal vez, el sentimiento de que la ciudad abandonada, cubierta por la nieve, la ciudad cuya vida se ha retirado dejándolo todo intacto, nos contempla a través de sus miles de ventanas vacías, nos mira sin vernos, como un fantasma, y no tiene nada que decirnos que no supiéramos ya. El tiempo, aquí, no escapa a la historia; la historia lo ha matado". AUGÉ, MARC, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2003, pp. 109-110.

47



48



48



49

48 Siderúrgica Bao No.2, Shanghai, China, 2005 (Edward Burtynsky).

49 Desguace de barcos No.1, Chittagong, Bangladesh, 2000 (Edward Burtynsky).

48 Fotograma de la película *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovsky. La película se anticipó siete años al desastre de Chernobil.

48 Pripíat, Ucrania, ciudad abandonada después del accidente de Chernobil en 1986 (Yann Arthus-Bertrand).



49



50

el sentido más grande de la epifanía de un mundo, se convierte ahora en la visibilidad mostrable de cosas que existen materialmente como disponibles".⁹²

Es así como el hombre termina malbaratando el maravilloso poder de manifestación del arte en el mercadillo del placer y del consumo a cambio de unas emociones pasajeras o de un suicida poder de explotación y de dominio. Es necesario escapar, como indica Kenneth Frampton, de la "tiranía utilitaria de la técnica".⁹³ Es necesario poner, como señala Martin Heidegger, "la calculabilidad y la técnica de la naturaleza al abrigo del misterio".⁹⁴ Es necesario, finalmente, como expresa Romano Guardini, que "el artista ech[e] mano de lo que está ahí fuera [n]o como un técnico, para ponerlo al servicio de un objetivo práctico, sino para producirlo de nuevo".⁹⁵ Y todo esto porque

"el sentido de una época cultural no reside en definitiva en que en ella el hombre logre un bienestar cada vez más alto y un dominio de la naturaleza cada vez mayor, sino en producir la forma de la existencia y de la actitud ética humana que exige la historia en cada ocasión.

El mundo existe dos veces. Ante todo, como dado sencillamente, como naturaleza; pero además como encomendado, esto es, como síntesis de lo que surge del encuentro del hombre con la naturaleza; es decir, de que el hombre la vea, la comprenda, la perciba en su valor, domine sus problemas éticos y la conforme en una totalidad en que se haga patente una determinada posibilidad humana. (...) Así pues, *la medida con que se mide* no es sólo la cuestión de qué consigue, sino también qué se hace del hombre en ella".⁹⁶

Esta es la razón por la que Martin Heidegger afirma con radicalidad, en su texto «...poéticamente habita el hombre...», que la verdadera medida del habitar del hombre radica en el *poetizar*. Ya que mediante el poetizar, entendido como un *arte creador* (τέχνη ποιητική), "«el hombre se mide... con la divinidad». Ella es «la medida» con la cual el hombre establece las medidas de su habitar, la residencia en la tierra bajo el cielo. Sólo en tanto que el hombre mide de este modo su habitar, es capaz de *ser* en la medida de su esencia".⁹⁷ Hablamos de un poetizar que como un «puente» ayuda a que los hombres «aspiren a superar lo que les es habitual y aciago, y de este modo se pongan ante la salvación de lo divino.» Se trata, en definitiva, de llevar a cabo ese encuentro armónico entre la naturaleza y el hombre mediante el poetizar; un poetizar que lo exige todo y que otorga al hombre su verdadera medida y al mundo su total perfección. Y esto es así porque, como indica Martin Heidegger, "la agravación de la dificultad constituye una de las condiciones esenciales y fundamentales para el surgimiento de todo lo grandioso, en lo que incluimos, por encima de todo, el destino de un pueblo histórico y de sus obras".⁹⁸

Termino este apartado con una bella definición de cultura enunciada por el arquitecto chileno Germán del Sol:

⁹² HEIDEGGER, MARTIN, *Introducción a la metafísica* 5ª ed., Barcelona, Gedisa, 2003, p. 64.

⁹³ ("Utilitarian tyranny of technique"). FRAMPTON, KENNETH, "On Reading Heidegger", en *Oppositions* 1974:04 (4), p. 3.

⁹⁴ HEIDEGGER, MARTIN, "Hebel. El amigo de la casa", en *Eco* (Bogotá) Tomo XLI, 1982 (249) [en línea]. Disponible en: <<http://www.heideggeriana.com.ar/textos/hebel.htm>> [consulta: 30 de agosto de 2012].

⁹⁵ GUARDINI, ROMANO, *op. cit.*, p. 42.

⁹⁶ GUARDINI, ROMANO, *La cultura como obra y riesgo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960, p. 20. Las cursivas son mías.

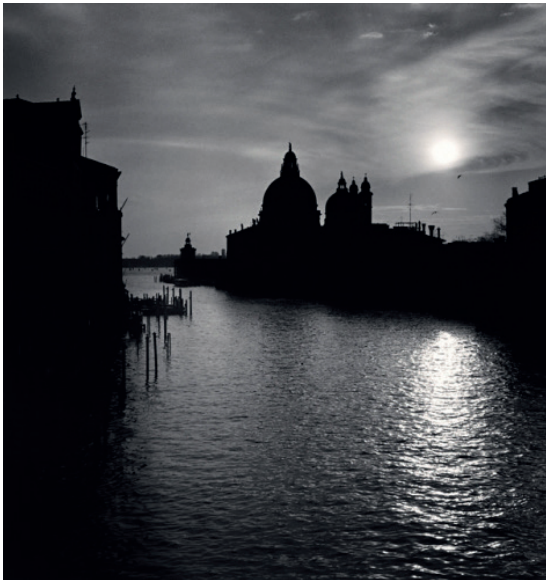
⁹⁷ HEIDEGGER, MARTIN, "«...poéticamente habita el hombre...»", en *Conferencias y artículos* 2ª ed. Rev., Barcelona, Serbal, 2001, p. 145.

⁹⁸ HEIDEGGER, MARTIN, *Introducción a la metafísica* 5ª reimp., Barcelona, Gedisa, 2003, p. 20.

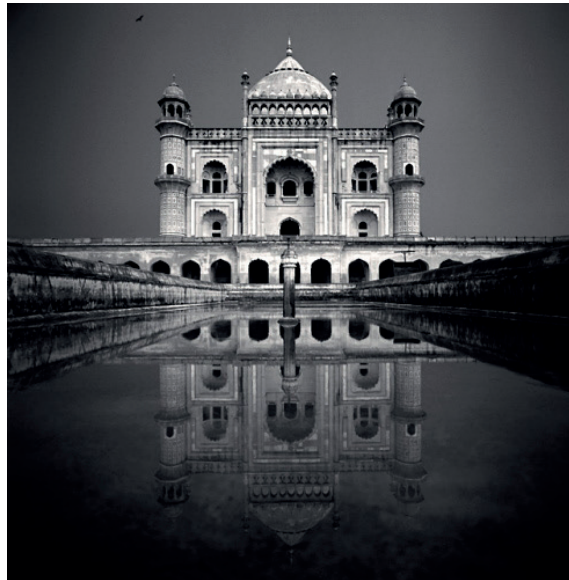
49 Yacimiento petrolífero No. 19a, Belridge, California, EUA, 2003 (Edward Burtynsky).

50 Silver Lake Operations No. 2, Lago Lefroy, Australia, 2007 (Edward Burtynsky).

"Cuanto mas refinada es una *cultura*, es decir, cuanto más trascendente el sueño que se *cultiva* entre todos, mejor refleja el esplendor que tiene la existencia humana de cada cual, aún con sus miserias. Es penoso para la sociedad, llegar a confundir las grandezas de la vida con un trasnochado deseo aristocrático. Porque «Las cumbres» aparentemente inalcanzables «de la verdad, la belleza, y el bien», son las únicas salidas que tenemos para trascender la vulgaridad de la vida cotidiana".⁹⁹



53



52



51

⁹⁹ DEL SOL, GERMÁN, "Cartas al Director del Diario «El Mercurio» de Santiago, no publicada. Santiago, 24 de Mayo de 2012" [en línea]. Disponible en: <<http://germandelsol.blogspot.com.es>> [consulta: 30 de agosto de 2012]. Las cursivas son mías. Finalmente, y para quien quiera ahondar en esta visión de la cultura, se recomienda leer el texto de ROMANO GUARDINI: *La cultura como obra y riesgo*, que está publicado en el número 1 (primavera 2011) de la revista *Circuito de Arquitectura*: <http://circuitodearquitectura.org/caleidoscopio/fil_guardini/fil_guardini.html>.

51 Notre Dame, Estudio 1, París, Francia, 2011 (Michael Kenna).
52 Tumba de Safda Jang, Estudio 2, Nueva Delhi, India, 2006 (Michael Kenna).
53 Atardecer en el Gran Canal, Venecia, Italia, 1987 (Michael Kenna).



3

HACIA UN LUGAR HUMANO

1

«...poéticamente habita el hombre...»

La auténtica penuria del habitar descansa en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar, de que *tienen que aprender primero a habitar*.

MARTIN HEIDEGGER, "Construir, habitar, pensar"

¿Qué cosa hay más esencial al hombre que habitar? Habitar es *vivir, es existir, es ser*. Como el mismo Martin Heidegger indica: "Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar."¹ Sin embargo, siendo una cosa tan propia del hombre este debe aprender continuamente a habitar; debe *redescubrir* aquello que es esencial para su vida. Y este esfuerzo por adquirir una clara identidad de nuestra propia existencia es necesario ya que el hombre fácilmente cae en la rutina y, fruto de la irreflexión, busca salir de ella no volviendo a lo esencial, sino a través de la novedad que lo efímero y lo superfluo le prometen.

El hombre, cuando edifica su morada, no sólo busca dar respuesta a sus necesidades de protección y de cobijo, sino que, por encima de esta mera actitud de subsistencia, busca «habitar poéticamente». Este habitar poético del hombre implica *vivir su vida en plenitud*, lo cual supone un acto vital en el más profundo sentido de la palabra, pues dicho habitar lo posibilita —como explica Heidegger en un texto profundamente revelador— para encontrar *su verdadera medida* en este mundo.² Esta toma de medida fundamental, que nace de un habitar poético, hace posible que el hombre establezca una relación profunda y armónica *con el mundo, con los demás hombres y con sí mismo*. Mediación de la cual nos habla el propio Heidegger, pero también Henri Maldiney en los siguientes términos:

"« Ce qui demeure les poètes le fondent ».

L'esthétique elle aussi est une éthique. Ethos en grec ne veut pas dire seulement manière d'être mais séjour. L'art ménage à l'homme un séjour, c'est-à-dire un espace où nous avons lieu, un temps où nous sommes présents – et à partir desquels effectuant notre présence à tout, nous communiquons avec les choses, les êtres et nous-mêmes dans *une monde*, ce qui s'appelle habiter.

« C'est poétiquement que l'homme habite... » Et quel est ce séjour ? Hölderlin le dit dans les trois premiers mots d'un poème :

Komm! ins Offene !

Viens ! dans l'Ouvert !".³

¹ Unas líneas más adelante Heidegger añade: "el hombre es en la medida en que habita". HEIDEGGER, MARTIN, "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Serbal, 1994, p. 129.

² Después de reflexionar sobre el habitar del hombre a partir de un poema tardío de Friedrich Hölderlin, Martin Heidegger llega a la siguiente afirmación: "«El hombre se mide... con la divinidad». Ella es «la medida» con la cual el hombre establece las medidas de su habitar, la residencia en la tierra bajo el cielo. Sólo en tanto que el hombre mide de este modo su habitar, es capaz de ser en la medida de su esencia. (...) Esta medición es lo poético del habitar. Poetizar es medir". HEIDEGGER, MARTIN, "«...Poéticamente habita el hombre...»", en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Serbal, 1994, p. 170.

³ MALDINEY, HENRI, "L'esthétique des rythmes", en *Regard, parole, espace*, Lausanne, Âge de l'homme, 1994, p. 148.



1



2

1-2 *Cidade Velha*, Cabo Verde, 2002. Dibujos de Álvaro Siza.



3



4

3-4 Cidade Velha, Cabo Verde, Álvaro Siza, 2002.

Y todo esto se realiza a través del acto de construir; pero un construir que va más allá de la mera edificación con fines utilitaristas, especulativos o propagandistas. El construir del que estamos hablando tiene como principio, en palabras de Paco Alonso, "hacer más sana, si es posible, toda vida, constituyendo un refugio para ella en el que se manifieste una inteligencia contempladora que se guarda de toda *hybris* y de la carencia de medida".⁴ Es, en definitiva, una arquitectura que permite *hacer de la vida una obra de arte*.⁵ De ahí que "el hombre no habita sólo en cuanto que instala su residencia en la tierra bajo el cielo, en cuanto que, como agricultor, cuida de lo que crece y al mismo tiempo levanta edificios. El hombre sólo es capaz de este construir si construye ya en el sentido de la toma-de-medida que poetiza".⁶

Pero toda construcción implica la *transformación*, o cuando menos la *modificación*, de un lugar, pues en ella se da el encuentro de dos realidades diversas que buscan enriquecerse mutuamente. Resultaría iluso, e incluso peligroso, pensar que dicho entrecruzamiento se produzca sin cambio, pues el verdadero *diálogo* siempre hay cosas que permanecen y otras que cambian. Hay, utilizando los términos de Jean Piaget, un proceso vital de "adaptación" que es fruto del equilibrio entre "acomodación" y "asimilación".⁷ De esta forma, construir, que es esencialmente habitar⁸ y que se convierte en el acto arquitectónico por naturaleza, es el paso necesario para poner al hombre en relación con su mundo. Por tanto, el hombre tiene necesidad de aprender a construir para hacer de su habitar un habitar poético y tiene necesidad de aprender a habitar para hacer de su construir un construir que dé origen a lugares más humanos.

El lugar, al igual que el hombre, ha de actualizarse continuamente para vivir, pero ese proceso de actualización no implica un volver a empezar; por el contrario, como nos demuestra Álvaro Siza, la mayoría de las veces significa partir de la historia común que hombre y lugar han ido construyendo para dar un nuevo paso juntos hacia adelante. Sin embargo, también existe la tentación de creer que modificar es automáticamente mejorar.⁹ Siempre se ha de tener el cuidado de *conocer* aquello que se va a intervenir para extraer la *esencia del lugar*, y así, una vez descubierto lo que el lugar es, saber enriquecerlo con nuestra aportación. Citando nuevamente a Paco Alonso podemos decir que "hay que crear pero también hay que callar".¹⁰

⁴ FRANCO, ARTURO, "Conversación con Paco Alonso", en *ArquitecturaCOAM*, 2006:02 (344), p. 67.

⁵ Este mismo espíritu se respira en obras tan sencillas como la casa Stennäs (1937) de Erik Gunnar Asplund, la Casa Lådan (1942) de Ralph Erskine o los parques infantiles realizados por Aldo van Eyck en Amsterdam, por mencionar algunos ejemplos.

⁶ HEIDEGGER, MARTIN, *op. cit.*, p. 176.

⁷ Piaget explica el proceso de adaptación de la siguiente forma: "La adaptación es un equilibrio (...) entre dos mecanismos indisolubles: la asimilación y la acomodación. Se dice, por ejemplo, que un organismo está adaptado cuando puede conservar su estructura asimilando los alimentos conseguidos en el medio exterior y al mismo tiempo acomodar esta estructura a las diversas particularidades de ese medio: la adaptación biológica, por tanto, es un equilibrio entre la asimilación del medio al organismo y de éste a aquél". PIAGET, JEAN, *Psicología y pedagogía*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 176-177.

⁸ El filósofo francés Paul Ricœur comenta que "antes de todo proyecto arquitectónico, el hombre ha construido porque ha habitado. En este aspecto, es inútil preguntarse si habitar precede al construir. Podría afirmarse que al principio hay un acto de construir que se ajusta a la necesidad vital de habitar." RICŒUR, PAUL, "Arquitectura y narratividad", en *Arquitectónics. Mind, Land & Society*, Barcelona, Edicions UPC, 2003, p. 14.

⁹ Mario A. Presas en su artículo: Homenaje a Paul Klee comenta que para Klee "la destrucción no inaugura una revolución. (...) La liberación de lo viejo no es ya, automáticamente, creación de lo nuevo: el creador debe sufrir hasta el final su insuprimible enajenación en el mundo, pues, paradójicamente, tan sólo a través de ella debe volver a encontrarse consigo mismo". PRESAS, MARIO A., "Homenaje a Paul Klee", en KLEE, PAUL, *Teoría del arte Moderno*, Buenos Aires, Calden, 1976, pp. 10, 13.

¹⁰ TRACHANA, ANGELIQUE, "Hacia una Nueva Objetividad" (conversación con Paco Alonso), en *Arquitectos* (La arquitectura de Francisco Alonso. Cuatro Proyectos para Tres Ciudades), 1995:2 (137), 1995, p. 56.

2

Proyecto e historia: dinamismo en el lugar

A veces me pregunto cómo puede ser que nunca se haya analizado la arquitectura por ese su valor más profundo; de cosa humana que forma la realidad y conforma la materia según una concepción estética. Y así, es ella misma no sólo el lugar de la condición humana, sino una parte misma de esa condición; que se representa en la ciudad y en sus monumentos, en los barrios, en las casas, en todos los hechos urbanos que emergen del espacio habitado.

ALDO ROSSI, *La arquitectura de la ciudad*

Sólo hay una arquitectura: la que sirve al hombre. Pero tenemos el deber, la responsabilidad de hacer que ese hombre quiera vivir mejor. Que la arquitectura le asista en una auténtica superación: la casa, el taller, la escuela, la iglesia, la ciudad. Desde dentro y por de fuera: desde el urbanismo a la interioridad. Hacerle grato el entrar en la casa y el salir de ella. Quitar aristas, chafar hostilidades, reducir violencias; que todo sea el ámbito de su paz. Que la objetiva virtualidad del arte le llegue al espacio vital y al utensilio. Que se sienta bien y se haga mejor. Que le proteja de la intemperie y le alivie de las fuerzas oscuras que ensombrecen el mundo.

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO, *Palabra y obra: escritos reunidos*

Tanto Aldo Rossi como José Luis Fernández del Amo ponen de manifiesto a través de su escritura lo que Marc Chagall expresa de forma muy precisa mediante su pintura: la estrecha vinculación que existe entre el *hombre* y su *lugar*; entre el *hombre* y la *arquitectura*. Y es en esta relación en donde la presente investigación encuentra su *leitmotiv*, ya que el hombre, como ser que habita¹, se construye a sí mismo y se transforma en y con sus lugares.²

Aquí radica la importancia de alcanzar un equilibrio entre *cambio* y *permanencia* en el momento de modificar un lugar, con la finalidad de ofrecer al hombre un lugar en el que sus *recuerdos* y *esperanzas* se fundan en un *hoy* más humano, y el «proyecto» y la «historia» se revelan como los elementos fundamentales en dicho proceso de transformación.

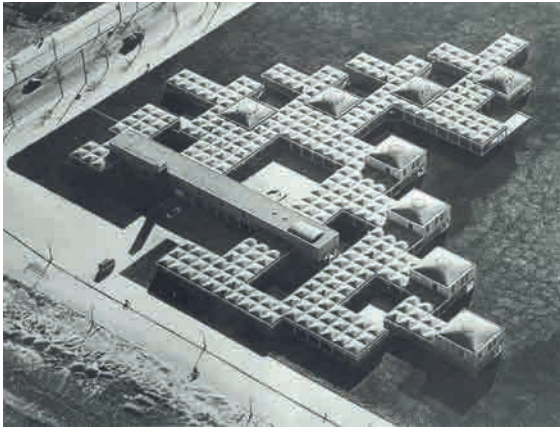
En primer lugar sostengo como primera hipótesis de este trabajo que el lugar es siempre *físico* y *social*, luego toda pretensión de anular cualquiera de estos dos elementos o de dar mayor valor a uno en detrimento del otro empobrece la realidad y dificulta la lectura del objeto arquitectónico, poniendo en riesgo la estrecha articulación entre hombre y lugar.

¹ Martin Heidegger dice que "ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar". HEIDEGGER, MARTIN, "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Serbal, 1994, p. 141.

² Acerca de cómo el hombre y el lugar se modifican mutuamente he hablado en trabajos previos. Cfr. TOSTADO MARTÍNEZ, CARLOS ALBERTO, "La ciudad, entre proyecto e historia: ¿Una refiguración de lo prefigurado o una prefiguración de lo refigurado?", en *Khôra 10. El futuro del arquitecto. Mente, territorio, sociedad 2*, Barcelona, Edicions UPC, 2002, pp. 99-112.



5 Remembrance -Erinnerung-, 1914 (Marc Chagall).



6



7

Tomo también como punto de partida tanto el concepto de «lugar sociofísico», desarrollado por Josep Muntañola en *La arquitectura como lugar*, como el de «cronotopo», elaborado por Mijaíl Bajtín³. El primero, subraya el hecho de que la arquitectura, como fenómeno *físico* y *social*, se convierte en un elemento mediador entre naturaleza y cultura, y, el segundo, resalta que las relaciones *espacio-temporales* que se generan dentro de un marco social determinado y que se encuentran condensadas en la obra artística a través del cronotopo, ayudan a establecer un nuevo trabajo de mediación, a partir de la refiguración o uso del objeto configurado, entre el *mundo real* que llena de sentido a la obra y el *mundo de ficción* que la obra despliega.

Así pues llegamos al esquema hermenéutico que Paul Ricœur desarrolla en *Tiempo y narración*. En dicha obra Ricœur demuestra que el «tiempo humano», o tiempo histórico, es el resultado del cruce, fruto de la refiguración del *tiempo* a través del acto de lectura, entre el relato de ficción (ideal) y el relato histórico (real), y genera, tanto para un individuo como para una comunidad, una identidad narrativa. De la misma manera, Ricœur explica, en su artículo *Architecture et narrativité*, que en la arquitectura el «espacio humano» se configura a partir del entrecruzamiento, que resulta de la refiguración del *espacio* a través del acto de habitar, del *proyecto* (ideal) y la *construcción* (real), y genera una identidad espacial. De esta forma, el verdadero «lugar humano», que comprende la palabra griega *χώρα*, no sólo surge de la unión de un tiempo humano *narrado* y de un espacio humano *construido*, sino de su verdadero entrelazamiento en un *tiempo construido* y un *espacio narrado*.

Ahora bien, este lugar humano requiere que a lo largo de su proceso de transformación en el tiempo toda su complejidad sea respetada, y cualquier intento de simplificación empobrece y dificulta considerablemente el diálogo e intercambio entre proyecto e historia.

Por lo tanto, y como segunda hipótesis de trabajo, busco demostrar la importancia que tiene para el hombre y su lugar *un proceso dialógico de diseño*⁴, en el cual la «diferencia» no es obstáculo para el intercambio sino aliciente y condición para el mismo. Por esto defiendo que sólo a partir del profundo conocimiento de la historia puede generarse verdaderamente un nuevo proyecto y sólo a partir de la mirada renovadora del proyecto se enriquece y valora la historia. Hemos de llegar, por tanto, a un trabajo de mediación entre *memoria* e *imaginación* a través de lo que Josep Muntañola llama «modernidad específica»⁵, evitando la pérdida de la identidad cultural fruto de «los abusos de la memoria»⁶ de quien busca conservarlo todo y la aniquilación de la misma, resultado del olvido y la destrucción.

Para ello, seguiré un proceso de derivación, a lo largo del cual iremos descubriendo el papel tan importante que juega la *arquitectura*, como elemento mediador entre el *proyecto* y la *historia*, en la configuración del lugar y en la vida del hombre, así como los problemas que genera un desequilibrio en la interacción de las diferentes dimensiones sociofísicas del lugar.

³ Cfr. BAJTÍN, MIJAÍL, *Estética de la creación verbal* 8ª ed., México, Siglo XXI, 1982 y BAJTÍN, MIJAÍL, *Teoría y estética de la novela* 2ª ed., Madrid, Taurus, 1991.

⁴ Para profundizar en el tema del *proceso dialógico de diseño* se recomienda leer una obra que recoge el trabajo realizado, sobre este tema, por Luis Ángel Domínguez en su tesis doctoral: DOMÍNGUEZ, LUIS ÁNGEL, *Alvar Aalto: una arquitectura dialógica* (Arquitectónics. Mind, Land & Society, No. 6), Barcelona, Edicions UPC, 2003.

⁵ Cfr. MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *La arquitectura española de los años ochenta*, Almería, Colegio de Arquitectos de Andalucía, 1990.

⁶ Cfr. TODOROV, TZVETAN, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.

①

Χώρα: la esencia del lugar

Juan Luis de las Rivas, en su libro *El espacio como lugar*, comenta que "la idea de lugar concreto parece reunir una peculiar relación con la historia a través de su forma construida, considerado como objeto de conocimiento, y a la vez una referencia al proyecto como sitio o contexto".⁷ De esta forma, hablar de proyecto e historia es hablar del *tiempo* y del *espacio*, ya que tanto el proyecto como la historia necesitan, para existir, de un «ahora» que comprende un pasado, un presente y un futuro y de un «aquí» compuesto por tres dimensiones. Es decir, de un *tiempo cosmológico*, que responde a la pregunta por el cuándo, y de un *espacio geométrico*, que responde a la pregunta por el dónde. Pero no sólo esto, ya que hasta aquí sólo hemos hecho referencia de la parte «física» de la realidad, a un tiempo-espacio abstracto y sin vida (τόπος).

Hablar de proyecto e historia es hacer referencia al «quién» de la acción: quién imagina un proyecto y quién hace y recuerda la historia, y ese quién es el hombre. Con el término hombre me refiero tanto a la parte «individual» como a la parte «colectiva» que lo integran. De esta manera, al hablar del hombre, de la parte «social», el tiempo y el espacio se cualifican y transforman respectivamente en un *tiempo fenomenológico* y en un *espacio de vida*, alcanzando así la noción de lugar (χώρα). ¿Y no es acaso el lugar la materia prima de la arquitectura? ¿No es la arquitectura un lugar?

Por lo tanto, al hablar de proyecto e historia estamos hablando principalmente del lugar, de un lugar que se instaura en el momento de ser habitado. Es la presencia del hombre la que da origen al lugar, pero es a su vez el lugar quien brinda la oportunidad al hombre de existir, de ser hombre.

Y es en esta estrecha vinculación entre lo físico y lo social donde radica la potencia del lugar pero también su mayor debilidad, ya que siempre existe la tentación de colocar la parte física del lugar por encima de su parte social, reduciendo, mediante esta acción, la *esencia* del lugar a su simple *presencia física*.⁸

Por esto es importante señalar la diferencia que existe entre χώρα y τόπος, ya que τόπος tan sólo hace referencia a la parte física y objetivable del lugar mientras que χώρα responde al aspecto sensible e inconmensurable en el cual se manifiestan todos los significados, sentimientos, experiencias e historias acumuladas a través del tiempo que resultan del acto de habitar.⁹ Platón, en el texto del *Timeo*, explica de una forma muy gráfica esta diferencia:

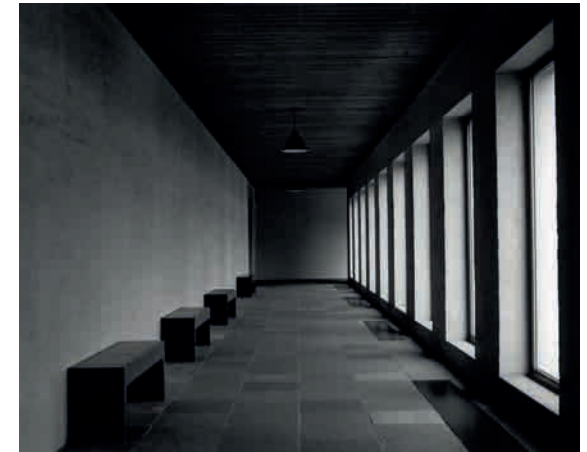
⁷ RIVAS SANZ, JUAN LUIS DE LAS, *El espacio como lugar. Sobre la naturaleza de la forma urbana*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1992, p. 15.

⁸ Un ocultamiento del lugar tras el espacio que analiza profundamente Edward Casey en *The Fate of Place*. CASEY, EDWARD S., *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley, California U.P., 1997.

⁹ Augustin Berque, en su introducción al libro *Tadao Andô et la question du milieu*, comenta al respecto: "Au premier sens, le lieu de l'oeuvre est mesurable. C'est un *topos*, un emplacement physique dont la détermination obéit à des facteurs objectivables, tels que le coût du terrain, sa déclivité, la hauteur des constructions voisines, la proximité plus ou moins considérable d'équipements divers, etc. Au second sens, en revanche, le lieu de l'oeuvre n'est pas mesurable; il est *immense* (étranger à la mensuration), quoique appréciable en termes qualitatifs: c'est la *chôra* d'un déploiement symbolique indissociable de l'existence des gens que l'oeuvre concerne, qu'il s'agisse de l'architecture lui-même ou de tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, auront affaire à elle". NUSSAUME, YANN, *Tadao Andô et la question du milieu*, Paris, Le Moniteur, 1999, p. 9.



8



9

8-9 Ampliación de la abadía de San Benito en Vaals, Holanda, 1956-1968 (Dom Hans van der Laan).



10



11



12

10 Ayuntamiento de Bensberg, Alemania, 1962 (Gottfried Böhm).

11 *Maria, Königin des Friedens*, Neuges, 1963-74 (G. Böhm).

12 *St. Gertrud*, Colonia, 1962-65 (Gottfried Böhm).

"Supongamos que alguien modela en oro todas las figuras posibles y no para ni un solo momento de transformar cada una de ellas en todas las demás. Supongamos que a ese artista se le muestra una de las figuras y se le pregunta: «¿Qué es eso?» La respuesta con mucho la más ciertamente verdadera sería «Eso es oro»".¹⁰

De esta forma, χώρα es el lugar en el que todo es o puede llegar a ser y sobre el cual dejan su impronta todas las cosas que alguna vez han existido. Es lo que Christian Norberg-Schulz llama «espacio existencial».¹¹

Sin embargo, frecuentemente caemos en este error de *cosificar* la realidad reduciendo el contenido a su forma material.¹² ¡Quién mejor que un parisino para hablarnos de lo que es la Torre Eiffel! Yo puedo describir la Torre Eiffel, pero esa descripción tan sólo es un tenue bosquejo de lo que realmente es. Su valor estético está estrechamente ligado a su valor simbólico, pero el *contenido*, que la llena de sentido, en mi caso es el resultado de una transmisión más que de una experiencia. Por lo tanto, mi descripción corre el riesgo de acentuar el aspecto formal relegando a un segundo plano el del contenido, eliminando así su *plenitud de sentidos*. Lo que la Torre Eiffel verdaderamente es, su esencia, resulta de la *suma de sentidos confrontados dialógicamente a lo largo del tiempo*. Sobre esto Bajtín comenta que "la forma no puede tener significación estética, no puede cumplir sus principales funciones fuera de su relación con el contenido, es decir, de su relación con el mundo y con los aspectos del mismo, con el mundo como objeto de conocimiento y de acción ética".¹³

Es frente a este peligro de anquilosar una imagen contra lo que lucha el Arte conceptual. La obra de Marcel Duchamp, a través de una de sus manifestaciones más radicales, sus *ready-made*, y las *disjunctions* de Bernard Tschumi rompen el cascarón de significados y usos establecidos para mostrar el objeto al desnudo, revelando así su verdadera esencia. No obstante, aunque este camino de desfamiliarizar lo familiar ayuda a la innovación, al liberar el arte de las cadenas que lo atan a una imagen prefijada, no está exento de caer, como lo ha hecho en diversas ocasiones, en una lucha iconoclasta basada en la anarquía de quien se contenta sólo con destronar lo establecido, con *vaciar* sin llenar, *anular* sin aportar nada a cambio. Así, mediante el cambio y la transformación sin límite, el entrecruzamiento entre proyecto e historia se anula y con él la identidad que surge de la apropiación.

No obstante, vale la pena advertir que además del peligro que supone el reducir la esencia de un lugar a su forma (*formalismo*), existen otras dos grandes tentaciones que debilitan considerablemente la fuerza del χώρα.

La primera de ellas nace de simplificar el hecho de que la arquitectura es una respuesta a la necesidad de habitar, reduciendo su tarea a una simple solución funcional (*funcionalismo*). De esta forma su valor artístico, redescriptivo, evocativo y trascendental se limita a una respuesta *técnica* que busca satisfacer ciertos requerimientos mínimos de habitabilidad. ¿Dónde hay lugar para la poética y la imaginación en esta visión utilitaria? Aquí, donde comienza a aplicarse el modelo, lo *standard* y lo global de forma indiscriminada termina el individuo. Y con la extinción del individuo

¹⁰ PLATÓN, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966, p. 1164 (49d).

¹¹ Cfr. NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Existencia, espacio y arquitectura*, Barcelona, Blume, 1975.

¹² "La forma, entendida como forma material sólo en su determinación científica —matemática o lingüística—, se convierte en un tipo de organización puramente externa a la cual falta el elemento valorativo. Queda totalmente sin explicar *la tensión emocional, volitiva, de la forma*; su capacidad específica de expresar cierta relación valorativa del autor y del observador con algo que está fuera de la materia". БАЙТІН, МИХАИЛ, *Teoría y estética de la novela* 2ª ed., Madrid, Taurus, 1991, p. 20.

¹³ *Ibid.*, p. 37.

desaparecen también el recuerdo, la experiencia y la esperanza y por tanto el lugar, haciendo su aparición un espacio absoluto, infinito y relativo que ha dejado su marca sobre nuestras ciudades.

Estamos hablando de un modelo que tiende a enmarcar la realidad dentro de los estrechos parámetros de lo universal y de lo repetible, eliminando la *diferencia* que, manifestada en la «complejidad y contradicción» que tanto ha defendido Robert Venturi en el campo de la arquitectura¹⁴ y en la «alteridad» por la que tanto luchó Mijaíl Bajtín en el de la cultura¹⁵, es signo claro de todo lo que es humano.

Con la erradicación de la *diferencia* y de la *alteridad*, se elimina la historia y se da paso a un proceso de homogeneización cuya monotonía acompaña las imágenes cotidianas de muchas de nuestras ciudades, y el conocido *Internacional Style* es la consecuencia lógica de esta realidad globalizada.

Con el término de «sobremodernidad», utilizado por Marc Augé y cuyo rasgo más significativo es la figura del exceso, es con el que mejor se define nuestra época. Sobremodernidad que es productora de lo que él denomina «no lugares», es decir, lugares del anonimato representados principalmente por los espacios destinados al transporte, comercio u ocio. "Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definiría un no lugar".¹⁶

En el no lugar la dimensión del habitar se reduce a la fría experiencia de la eficacia y de la utilidad, olvidando por completo el valor de la acogida, del diálogo interpersonal y de la cualificación espacial.

Sin embargo, este modelo *cuantitativo* que emerge de un consumismo exacerbado no tiene la última palabra. Sabemos que aunque la *función* es parte constitutiva de una «disciplina técnica», como lo es la arquitectura, ésta no se reduce a ella. La función es tan sólo una cara de la misma moneda. La arquitectura también es una «disciplina artística» y, como tal, trasciende esa etapa más lógico-racional para adentrarse en los sinuosos caminos de la emoción, del sentimiento y de lo sublime, cogida de la mano de una «lógica irracional» que el mito alimenta, como bien señalara Luis Barragán al recibir el premio Pritzker. Aquí es donde realmente se realiza «la humanización de la arquitectura» que pregonó Alvar Aalto.

Pero todo esto que estoy diciendo no es ningún descubrimiento, es un re-descubrir lo que ya hace tanto siglos había dicho Vitruvio al enumerar las tres dimensiones esenciales que toda obra que aspire a ostentar el título de arquitectura debe cumplir: *firmitas, utilitas y venustas*.

Ahora bien, la segunda tentación aparece cuando se intenta otorgar un valor desmesurado al elemento físico que compone la obra arquitectónica: la materia (*materialismo*). La fuerza de ese receptáculo, de ese *lugar de lugares*, del *χώρα*, radica en su capacidad de conservar la esencia de lo que en él ha existido, de lo que ha recibido, más allá de su presencia física, es decir, en ausencia. La «huella» es este mecanismo que *presenta en ausencia*: nos conduce hacia la

¹⁴ Cfr. VENTURI, ROBERT, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

¹⁵ Cfr. BAJTÍN, MIJAÍL, *Estética de la creación verbal* 8ª ed., México, Siglo XXI, 1982; BAJTÍN, MIJAÍL, *Teoría y estética de la novela* 2ª ed., Madrid, Taurus, 1991 y BAJTÍN, MIJAÍL, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Barcelona, Anthropos / Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.

¹⁶ AUGÉ, MARC, *Los "No lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1994. p. 83.



13



14

13 Casa en Madereros, 1947-48 (Luis Barragán).

14 Casa Antonio Gálvez, 1954-55 (Luis Barragán).



15



16

imagen de quien ha dejado una marca. ¿No es más fuerte la "presencia" de las Torres gemelas ahora que ya no existen? Todos tenemos en nuestras cabezas la imagen de aquellos dos rascacielos, pero esa imagen ha trascendido su realidad física para instalarse en la *memoria*. Sin embargo, esto no quiere decir que su fuerza evocativa ya no dependa del lugar, al contrario, es el lugar, es *su lugar*, y las huellas que han quedado en él como testigos de su presencia (el vacío en este caso) las que dan solidez a su imagen. La imagen poética, de la que ha hablado Gaston Bachelard en *La Poética del espacio*, necesita la mayoría de las veces de un estímulo físico para ser evocada.

La famosa escena de la magdalena, que narra Marcel Proust en *Por el camino de Swan*, hace referencia a esta «memoria involuntaria», que es producto no tanto de un esfuerzo por recordar algo sino resultado de un estímulo exterior que establece un vínculo de forma inconsciente con un recuerdo del pasado. No obstante, también en el «trabajo de memoria», es decir, en el esfuerzo por recordar algo de forma voluntaria, la huella cumple un papel fundamental, facilitando el trabajo de establecer relaciones entre personas, lugares y acontecimientos, y otorgando, durante el proceso de rememoración, la seguridad que ofrece un *testigo del pasado*.

De esta forma vemos que aunque hay una cierta autonomía de la *esencia* con respecto a la *presencia*, ésta nunca es total. Siempre ha de existir algo físico, por mínimo que sea, que nos ayude, como dice Paul Ricœur citando a Aristóteles, a "hacer presente lo ausente".¹⁷

Dos consecuencias resultan a partir de este «valor testimonial» de la huella: por un lado, establece una clara diferencia entre *memoria* e *imaginación*. "La memoria cumple la tarea de restituir lo que ha tenido lugar y, en este sentido, se encuentra inscrita en su seno la huella del tiempo. La imaginación, por el contrario, no necesita esa señal".¹⁸ Por otro lado, y como consecuencia de lo anterior, surge la doble *necesidad* de, primero, construir *monumentos* o elementos conmemorativos, con la finalidad expresa de recordar y perpetuar la memoria de un acontecimiento, de una cultura o de una persona, más allá de su existencia (arcos de triunfo, columnas, estatuas, lápidas) y, en segundo lugar, de conservar o recuperar los *documentos* ya existentes, convirtiéndolos, mediante esta acción, en monumentos históricos, en huellas del pasado en el presente (edificios, restos arqueológicos, textos).¹⁹

Los hombres, en esta tierra, tenemos un principio y un fin, y buscamos, a lo largo de nuestra vida, construir algo que de testimonio de nuestra existencia. La muerte, explica Barragán "es una fuente de vida. Cuando las creaciones humanas sobreviven a su creador y permanecen vivas después de su muerte, la muerte se convierte en vida".²⁰ ¿Y no es acaso del olvido de quien intentamos protegernos? "El monumento es una defensa contra el traumatismo de la existencia, un dispositivo de seguridad (...), asegura, tranquiliza y apacigua, conjurando el ser del tiempo. Es una garantía de nuestros orígenes y calma la inquietud que genera la incertidumbre de los comienzos".²¹

¹⁷ Cfr. RICŒUR, PAUL, "Arquitectura y narrativa", en *Arquitectonics. Mind, Land & Society* (Arquitectura y hermenéutica, Nº 4), Barcelona, Edicions UPC, 2003.

¹⁸ RICŒUR, PAUL, *La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid / Arrecife Producciones, 1999. p. 102.

¹⁹ Sobre la relación entre documento y monumento ver: LE GOFF, JACQUES, "Documento/monumento", en *Enciclopedia Einaudi. Divino-Fame. 5*, Torino, Giulio Einaudi, 1978.

²⁰ BARRAGÁN, LUIS, *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*, Madrid, El Croquis, 2000.

²¹ CHOAY, FRANÇOISE, "Alegoría del patrimonio. Monumento y monumento histórico", en *Arquitectura Viva*, 1993 (33), p. 17.

Pero también, a través de la «construcción» y de la «conservación» de esos *guardianes del pasado*, buscamos aportar algo a los que vendrán. Abrirles la puerta de un futuro prometedor a través de nuestra experiencia, a través de una herencia que hemos recibido y que, enriquecida por nuestras obras, queremos transmitirles.

Esta transmisión se hace posible sólo mediante la sucesión de las generaciones, a través de un acto de *responsabilidad* y de *compromiso*. Pero además, no sólo estamos hablando de una deuda con las generaciones pasadas o un compromiso con las generaciones futuras, sino que, como comenta Bajtín, "una obra no puede vivir en los siglos posteriores si no se impregnó de alguna manera de los siglos anteriores. Si una obra naciese totalmente hoy (es decir, sólo dentro de su actualidad), si no continuase el pasado y no fuese vinculada a él esencialmente, tampoco podría sobrevivir en el futuro. Todo aquello que sólo pertenece al presente, muere junto a éste".²²

A estos objetos del pasado con valor testimonial se refiere Pierre Nora cuando habla de «lugares de memoria». Los *lugares de memoria* son todos aquellos lugares "en donde se cristaliza y se refugia la memoria".²³ Y estos lugares son los que atacan todos aquellos que, como en los regimenes totalitarios, intentan manipular la identidad de un individuo o de un pueblo.

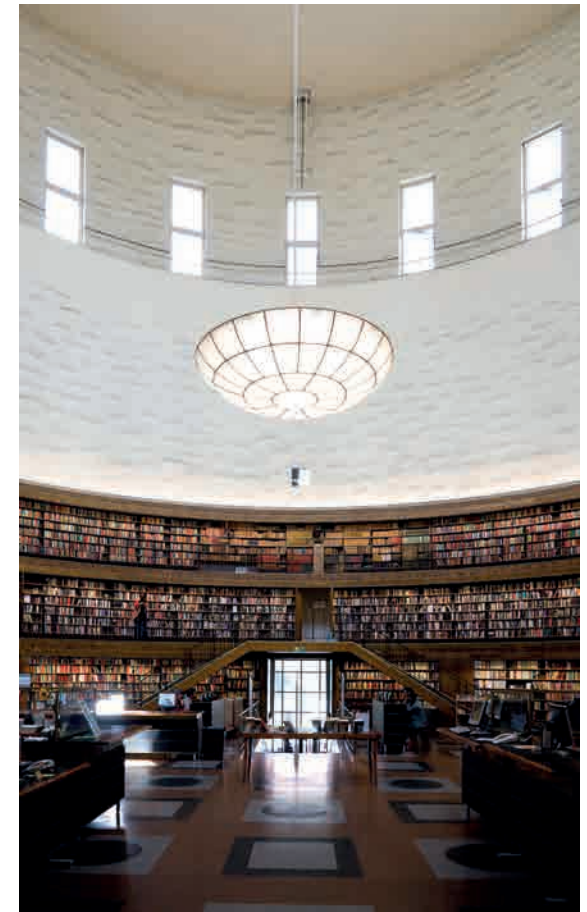
Es aquí donde también radica la debilidad y la vulnerabilidad del *χώρα*, en los *usos* y *abusos* que se pueden hacer de esas huellas del pasado, de esos lugares de memoria que están a merced de los avatares del tiempo y de las sociedades. Es, como hemos dicho antes, sobre la intensa y en ocasiones tensa relación entre *memoria* y *olvido* que se construye nuestra realidad y nuestro presente.



17



18



19

²² BAJTÍN, MIAJÁL, *Estética de la creación verbal* ^{8ª ed.}, México, Siglo XXI, 1982, p. 349.

²³ NORA, PIERRE, "Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux", en *Les Lieux de mémoire* (Tomo I), Paris, Gallimard, 1984, p. XVII.

17 Capilla del Bosque, Suecia, 1918-20 (Erik Gunnar Asplund).
 18 Ayuntamiento de Gotemburgo, Suecia, 1934-37 (Erik Gunnar Asplund).
 19 Biblioteca de Estocolmo, Suecia, 1920-28 (Erik Gunnar Asplund).

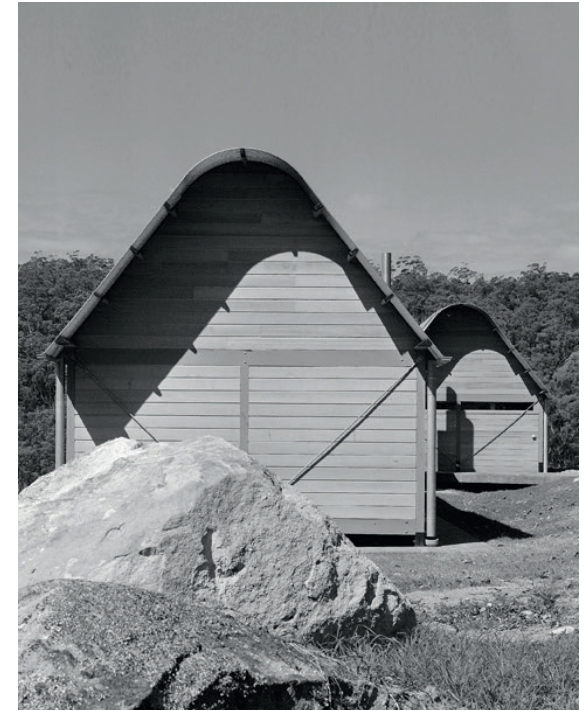
Aproximaciones al lugar



20



22



24



21



23



25

20-21 Hedmark Museum, Hamar, Norway, 1973, Sverre Fehn (Hélène Binet).

22-23 Iglesia de San Pedro, Klippan, 1963-66 (Sigurd Lewerentz).

24 Casa Fredericks - Casa Whit, Jamberoo, 1982/2004 (Glenn Murcutt).

25 Centro Bowali, Australia, 1993-99 (Glenn Murcutt).

②

El lugar, entre memoria y olvido

Sin ánimo de profundizar en un tema por demás extenso, éste de la memoria y del olvido, me limitaré a citar algunos de los rasgos de mayor relevancia para el tema que nos ocupa.

Por un lado, el «olvido» es el resultado de la *pérdida* o *desaparición* que engendra la destrucción asociada al paso del tiempo, a los fenómenos naturales (terremotos, incendios) y a los fenómenos sociales (guerras, vandalismo, transformaciones). No obstante, en cierta medida el olvido es necesario y en algunos casos indispensable. Tenemos que liberarnos del peso de la historia, de esa historia que resulta de una *memoria obsesiva*, de una visión fatídica que no hace más que entretenerse en revolver todos los despojos que los actos de los hombres han ido dejando a lo largo de la historia.

Sin embargo, algunas propuestas arquitectónicas, como las que hace Lebbeus Woods para la reconstrucción de Sarajevo o La Habana, parecen recrearse en la celebración del fragmento, de la destrucción, del caos y de la ruina. El lugar y su fuerza evocativa, a través del *recuerdo* y de la *imaginación*, deben ser utilizados para generar una catarsis regenerativa y no, como sucede a menudo, una degradación aún mayor. Y es que olvidar también es una forma de vivir. El exceso de memoria paraliza.²⁴

Tenemos que *proyectar el pasado hacia el futuro* para quedar libres de la sombra de la muerte que nos persigue, presentándose bajo el aspecto de una gran ola de degradación y destrucción que amenaza con devorarnos y convertirnos, junto con nuestras obras, en un cúmulo de ruinas que crece y crece a través del tiempo. Esta es la imagen que atormenta al «ángel de la historia» que tan bien describe Walter Benjamin.²⁵

Por otro lado, aunque el olvido, como hemos visto, es necesario, también es cierto que debemos evitar tanto el *olvido evasivo* como el *olvido pasivo*.

El primero, consiste en hacer ver que uno no se entera de lo que está pasando. De esta forma, con la justificación de no saber, se elude el compromiso y la responsabilidad y, por lo tanto, el *acto ético* en arquitectura. Este es el olvido del arquitecto que construye en un lugar sin tomar en cuenta lo que le rodea, con el pretexto de que no se ha enterado o con la justificación de que el pasado, y por tanto la historia, es un obstáculo para la innovación. Sin embargo, como dice Tzvetan Todorov "hay posibilidades de innovación en el seno de la poética medieval o de la pintura clásica china, y los autores, incluso los más vanguardistas, siempre le deben mucho a la tradición, aunque sea porque intentan distinguirse de ella".²⁶

²⁴ Cfr. BORGES, JORGE LUIS, "Funes el memorioso", en *Ficciones* 2ª reimp., Madrid, Alianza, 1998.

²⁵ Cfr. BENJAMIN, WALTER, "Sobre el concepto de Historia", en *Obras* (Libro I, Volumen 2), Madrid, Abada, 2008.

²⁶ TODOROV, TZVETAN, *op. cit.*, p. 22.



26



27

²⁶ Museo Contemporáneo de Arte de Ningbo, China, 2001-05 (Wang Shu).

²⁷ Casa cerámica, Jinhua, China, 2003-06 (Wang Shu).

Aproximaciones al lugar



28



29

28 *Palmyra House*, Nandgaon, India, Bijoy Jain, 2007 (Hélène Binet).

29 *Copper House II*, Chondi, India, Bijoy Jain, 2012 (Hélène Binet).

El problema es que con esta actitud lo único que se logra es generar un corte en el contexto, anulando el *diálogo* y, con ello, la posibilidad de una *reinterpretación creativa de la historia*. Es dejar la arquitectura a merced del paso de las modas bajo el estandarte de una pretendida atemporalidad que no se compromete ni con un *aquí* ni con un *ahora*.²⁷

El segundo tipo de olvido, el *olvido pasivo*, que es el resultado de la *repetición compulsiva* de un recuerdo nos lleva a la pérdida del sentido de aquello que se intentaba recordar. El olvido pasivo nos prepara a repetir los mismos errores que intentábamos evitar a través del acto de recordar. Es desvirtuar el valor de la huella como portadora de sentido, quedándonos en la pura *conmemoración de la huella por la huella* sin trascender al acontecimiento que hay detrás y que la ha originado. Este es el peligro de *El culto moderno a los monumentos* sobre el cual nos advierte Alois Riegl. El campo de concentración de Auschwitz, que ha sido declarado patrimonio de la humanidad por la UNESCO, hace patente la capacidad rememorativa del *χώρα*. Es un lugar a través del cual se *ve*, se *oye* y casi se *huele* el sufrimiento humano, pero que, al igual que todo recuerdo que se institucionaliza, corre el riesgo de perder su contenido. Sólo mediante lo que Ricœur llama «trabajo de memoria»²⁸ nos es posible convertir la «experiencia» del *ayer* en «enseñanza» para el *hoy* y «esperanza» para el *mañana*.

Es a partir de este *trabajo de memoria* que se abre una brecha insalvable entre lo que Todorov llama «memoria literal» y «memoria ejemplar». De la primera surge la *copia*, de la segunda la *invención*. Un verdadero enriquecimiento del lugar y del hombre que lo habita se da a través de la *reinterpretación creativa* de las huellas materiales de una cultura, y tal acercamiento implica un trabajo de entrecruzamiento entre los tres tiempos contenidos en el *ahora* (pasado, presente y futuro) y materializados en las tres dimensiones del *aquí*. Dicho entrecruzamiento se realiza a través del *círculo hermenéutico*, en el cual, a partir de un acto «prefigurativo» las acciones, acontecimientos e historias inscritas en el espacio y sedimentadas a lo largo del tiempo son recogidas y sintetizadas de manera crítica mediante el proyecto, para que una vez «configurado» ese proyecto en un lugar, dicha síntesis sea nuevamente reincorporada a la vida a través de un acto «refigurativo» resultado de un habitar reflexivo. De esta forma, la configuración, mediante el proyecto y la historia, se convierte en el elemento mediador entre «sedimentación» e «innovación» o entre «cambio» y «permanencia», estableciéndose un proceso dialógico por el cual, el hombre, a través del acto de habitar, se reconoce y se relaciona con el *lugar*, con los *otros* y con *sí mismo*.

El error más frecuente al intentar dialogar con el contexto es el de *imitar las formas* que una cultura ha producido sin *entender el contenido* o significación otorgada por dicho grupo; es decir, su razón de ser, su proceso de *génesis* dentro de un «marco geográfico» y un «proceso histórico». Por esta razón la «tipología» debe ser entendida como la síntesis de un *proceso cultural inacabado* de adaptación al medio sociofísico y no como una herramienta formal extrapolable a cualquier contexto. Como dijera Paul Klee: "La obra de arte es, antes que nada, génesis. (...) Nunca en ninguna parte, la forma es resultado adquirido, acabamiento, remate, fin, conclusión".²⁹

²⁷ Sobre esto, Tadao Ando comenta: "Los edificios se leen a partir de la manera en que sus formas entienden una serie de factores invisibles como son el tiempo pasado y futuro de los lugares. La ausencia de atención a estos factores debilita enormemente los proyectos y los condena a vidas breves. (...) Si un arquitecto trata de entender el paisaje y los agentes que intervienen en él, el resultado del diseño es un edificio que dialoga con el contexto estimulándolo. Cuando eso ocurre, uno sabe que ha diseñado un edificio que no se podría haber levantado en ningún otro lugar". AA. VV., *Tadao Ando: arquitectura y espíritu*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, pp. 62 y 63.

²⁸ Cfr. RICŒUR, PAUL, "Arquitectura y narrativa", en *Arquitectonics. Mind, Land & Society* (Arquitectura y hermenéutica, Nº 4), Barcelona, Edicions UPC, 2003.

²⁹ KLEE, PAUL, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Calden, 1976, pp. 59 y 91.

③

Conclusiones hacia un lugar humano como cruce entre proyecto e historia

Por todo lo anterior podemos concluir lo siguiente: primero, que toda actividad para poder ser realizada necesita de un lugar. Por lo tanto, toda obra arquitectónica, que es el resultado de una actividad, en el momento de ser configurada *modifica el lugar* en el que se inserta, es decir, la realidad existente e instaura una nueva realidad. De esta forma, podemos hablar de un *antes* y un *después*, pero también de un *ahora*, que es en donde se realiza el cambio. ¿Y no es acaso la historia parte constitutiva de esa realidad que precede y el proyecto quien la modifica?

Pero no sólo eso, sino que además toda obra arquitectónica es el resultado de un habitar-construir primigenio, con lo que afirmamos que dicha obra no surge de la nada, sino de la historia. Y quién es sino el proyecto el que transforma y renueva esa historia del habitar y del construir a través de un acto prefigurativo. Toda arquitectura innovadora es a su vez fruto del *recuerdo* y de la *imaginación*, ya que, como hemos dicho antes, utilizando sólo el recuerdo caemos en la repetición, en la copia, y es la imaginación, puesta en obra mediante el proyecto, la herramienta crítica con la que se da origen, a partir de lo existente, a la novedad, y por ende al cambio. Por lo tanto, ese habitar-construir anterior no es estático, no permanece inmóvil a través del tiempo, ya que eso sería negar el tiempo y como consecuencia el cambio.

Vemos, pues, que entre el proyecto y la historia existe una relación de mutua necesidad. Uno no puede existir sin el otro, pero la realidad, lo que vivimos, tampoco existe si alguno de ellos falta. Y como el hombre es parte constitutiva de esa realidad, con la desaparición de la misma desaparecería también el hombre.

El hombre es en gran medida el resultado de la *cultura* a la que pertenece, y esa cultura, que es el proceso por el cual el hombre se *adapta* a esa realidad, tanto *física* como *social*, al mismo tiempo que la *transforma*, es todo aquello fruto de la actividad de un grupo en un *tiempo* y en un *espacio* determinados.

Cuando hablamos de *identidad* hablamos de la identidad de alguien. La identidad es reconocimiento, y un hombre se reconoce a través de todo aquello que *ha dejado huella* en él, de todo lo que ha hecho de él lo que es. Pero también el hombre con su actividad deja huellas. Así, estamos hablando de las dos caras de la misma moneda de la identidad: marcar y ser marcado. Porque no basta con recordar los lugares que habitamos y las personas con las que convivimos, es necesario también ver en ellos el testimonio de nuestra presencia. Apropiarse de algo es reconocerse en aquello que se posee. ¿Y no es acaso el lugar uno de los más importantes elementos que nos han ayudado a construir nuestra identidad? Aquí radica, finalmente, la importancia de realizar con conciencia esa *actualización* de nuestros lugares de vida, ya que en dicha transformación se juega el pasado, el presente y el futuro del hombre.

Dijiste:

"Iré a otro país, veré otras playas;
buscaré una ciudad mejor que ésta.

Todos mis esfuerzos son fracasos
y mi corazón como muerto, está enterrado.

¿Por cuánto tiempo más estaré contemplando estos despojos?

A donde vuelvo la mirada,
veo sólo las negras ruinas de mi vida,
aquí donde tantos años pasé, destruí y perdí".

No encontrarás otro país ni otras playas,
llevaras por doquier y a cuestras tu ciudad; caminarás las mismas calles,
envejecerás en los mismos suburbios,
encanecerás en las mismas casas.

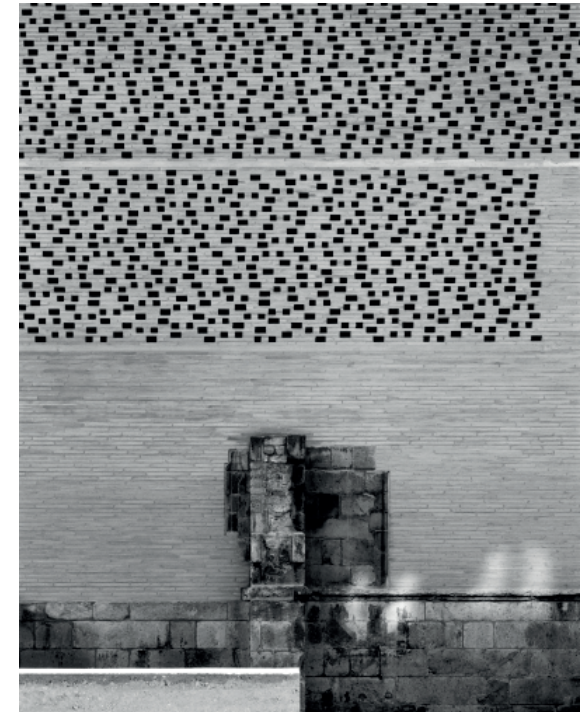
Siempre llegarás a esta ciudad;

no esperes otra,

no hay barco ni camino para ti.

Al arruinar tu vida en esta parte de la tierra,
la has destrozado en todo el universo.

CONSTANDINOS CAVAFIS, *La ciudad*



30



31

30-31 Museo Diocesano Kolumba, Colonia, Alemania, Peter Zumthor, 2007 (Hélène Binet).

II. EL LUGAR, ENTRE PROYECTO E HISTORIA



CAMBIO Y PERMANENCIA EN LA CIUDAD

1

La ciudad, un espacio narrado

La ciudad de Leonia se rehace a sí misma todos los días (...) En las aceras, envueltos en tersas bolsas de plástico, los restos de la Leonia de ayer esperan el carro de la basura. (...) Leonia se mide por las cosas que cada día se tiran para ceder su lugar a las nuevas. Tanto que uno se pregunta si la verdadera pasión de Leonia es en realidad, como dicen, gozar de las cosas nuevas y diferentes, y no más bien expulsar, apartar, purgarse de una recurrente impureza...

El resultado es éste: que cuantas más cosas expele Leonia, más acumula; las escamas de sus pasado se sueldan en una coraza que no se puede quitar; renovándose cada día la ciudad se conserva a sí misma en la única forma definitiva: la de los desperdicios de ayer que se amontonan sobre los desperdicios de anteayer y de todos sus días y años y lustros.

ITALO CALVINO, *Las ciudades invisibles*

A diferencia de Roma, Nueva York nunca ha aprendido el arte de envejecer al conjugar todos los pasados. Su presente se inventa, hora tras hora, en el acto de desechar lo adquirido y desafiar el porvenir.

MICHEL DE CERTEAU, *La invención de lo cotidiano*

La ciudad, como toda obra humana, está inmersa dentro de un continuo proceso de transformación. Los hombres y sus relaciones sociales cambian constantemente en el *tiempo*, y dicho cambio implica, inevitablemente, una modificación del *espacio* que ellos habitan. Como explica André Corboz "los habitantes de un territorio no paran de borrar y reescribir el viejo grimorio de los suelos".¹

Al igual que hace el cincel de un escultor sobre la piedra, los habitantes de la ciudad, mediante movimientos y acciones, irrumpen continuamente sobre el espacio dándole forma, *modelándolo*. Pero en este caso el material con el que se trabaja es el tiempo; un tiempo histórico que se hace denso y pesado conforme es depositado y compactado en el espacio gracias a la perenne sucesión de las generaciones. En el continuo fluir de la gente, las historias se entrecruzan y sobrescriben sin cesar convirtiendo la ciudad en un auténtico *texto urbano*². El filósofo ruso Mijaíl Bajtín, en un bello pasaje titulado "Tiempo y espacio en las novelas de Goethe", describe esta maravillosa experiencia de palpar la densidad del tiempo acumulado en el espacio haciendo una alusión a Roma; lo hace citando un comentario plasmado por la mágica pluma de Goethe en su libro *Poesía y verdad*:

"La esencia del tiempo histórico en un pequeño terreno de Roma, la coexistencia visible de diferentes épocas convierte al espectador en una especie de participante de los destinos universales. Roma es el cronotopo de la historia humana: «Cuando ves frente a ti la vida que continúa ya más de dos mil años y que durante los cambios de épocas muchas veces



1



2

¹ CORBOZ, ANDRÉ, "El territorio como palimpsesto", en MARTÍN RAMOS, ÁNGEL (ed.), *Lo urbano, en 20 autores contemporáneos*, Barcelona, Edicions UPC, 2004, p. 27.

² Cfr. CERTEAU, MICHEL DE, "Prácticas de espacio", en *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer* ^{1ª reimp.}, México, D.F., Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2000.

1 *Lower Manhattan from Midtown*, 1943 (Adreas Feininger).

2 *Roma*, 1978 (Elliot Erwit).



3

ha cambiado fundamentalmente, resulta, sin embargo, que hasta ahora tenemos enfrente el mismo suelo, el mismo monte, a menudo el mismo muro o la misma columna, y en el pueblo como antes se conservan las huellas de su antiguo carácter; entonces llegamos a ser participantes de grandes decisiones del destino y, al principio, al observador le resulta difícil discernir de qué manera una Roma sustituye a otra Roma, y no solamente la nueva tras la antigua, sino cómo se relacionan las diversas épocas de la nueva y de la antigua una tras otra» (XI, p. 143)".³

El rastro de la muchedumbre, inscripto como en un palimpsesto, genera, de acuerdo con Bernard Tschumi, una confrontación entre "espacios, movimientos y acontecimientos, cada uno con su propia estructura combinatoria y su inherente juego de reglas"⁴, que dota de una enorme complejidad al lugar. Es en esta suma de trazas y significados donde el paralelismo y la simple analogía entre "la «puesta en configuración» arquitectónica del espacio y la «puesta en configuración» narrativa del tiempo"⁵, propuesta por Paul Ricœur en su artículo *Arquitectura y narratividad*, se convierte en un verdadero entrecruzamiento espaciotemporal —*cronotópico* en términos de Mijaíl Bajtín⁶. De esta forma se hace del espacio, un «espacio narrado» y del tiempo, un «tiempo construido».

El paseante (*flâneur*) de la ciudad se convierte al mismo tiempo en *lector* y en *escritor* de la historia del lugar. Con su paso impregna de acontecimientos, recuerdos, tragedias y alegrías la dura corteza del espacio, dotando así de vida a la materia inerte que lo forma. Cómo no traer aquí a la memoria aquel significativo pasaje de la pequeña novela de Fiódor Dostoyevski, *Noches Blancas*, en el que un solitario soñador, después de deambular durante largas horas por las calles de San Petersburgo, se encuentra, a la orilla de un canal, con aquella encantadora muchacha desconocida —Nastenka—, a la que rescata de las manos de un caballero inoportuno. A partir de aquel encuentro, ese desangelado lugar, por el que muchas veces había pasado aquel singular personaje sin despertarle mayor atención, adquiere un nuevo brillo. Los eventos ahí ocurridos han dotado de vida y llenado de valor ese lugar hasta el punto de hacerle exclamar con emoción:

"Mañana vendré aquí sin falta, aquí mismo, a este mismo sitio, a esta misma hora, y seré feliz recordando el día de hoy. Este sitio ya me es querido".⁷

³ BAJTÍN, MIJAÍL, "La novela de educación y su importancia en la historia del realismo", en *Estética de la creación verbal* 8ª ed., México, D.F., Siglo XXI, 1998, pp. 232-233.

⁴ ("...spaces, movements and events, each with its own combinatoric structure and inherent set of rules"). TSCHUMI, BERNARD, *The Manhattan Transcripts*, London, Academy Editions, 1981, p. 10. Bernard Tschumi, en sus *Manhattan Transcripts*, explica que cada acción realizada por un cuerpo sobre el espacio genera una confrontación entre el orden espacial establecido y el orden interno del cuerpo humano en movimiento. Un bailarín desarrolla una serie de movimientos y acciones que pueden estar en contraposición con el espacio en el cual se llevan a cabo. "Cualquier relación entre un edificio y sus usuarios implica violencia, cualquier uso significa la intrusión de un cuerpo humano dentro de un espacio dado, la intrusión de un orden dentro de otro." Tschumi propone la transgresión (*transgression*) del uso estipulado como solución poética a tal conflicto. ("Any relationship between a building and its users is one of violence, for any use means the intrusion of a human body into a given space, the intrusion of one order into another"). TSCHUMI, BERNARD, "Violence and Architecture", en *Architecture and Disjunction*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996, p. 146.

⁵ RICŒUR, PAUL, "Arquitectura y narratividad", en *Arquitectónicas. Mind, Land & Society* (Arquitectura y hermenéutica, Nº 4), Barcelona, Edicions UPC, 2003, p. 11.

⁶ Cfr. BAJTÍN, MIJAÍL, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en *Teoría y estética de la novela* 1ª reimp., Madrid, Taurus, 1991.

⁷ DOSTOYEVSKI, FIÓDOR, "Noches blancas", en *Noches blancas. El pequeño héroe. Un episodio vergonzoso* 3ª reimp., Madrid, Alianza, 2006, p. 25.



6



4



5

- 4 De la serie: *Black and White Magic of St. Petersburg* (Alexey Titarenko).
- 5 De la serie: *Time Standing Still* (Alexey Titarenko).
- 6 De la serie: *City of Shadows* (Alexey Titarenko).



7

De esta manera, la calle no sólo hace practicable el espacio, facilitando el desplazamiento de un lugar a otro, sino que, como escribe Walter Benjamin en el *Libro de los pasajes*, "conduce a aquel que pasea hacia un tiempo pasado".⁸ Y lo hace porque en aquella sustancia arquitectónica se hallan celosamente guardadas las vicisitudes de la humanidad⁹; vicisitudes que se hacen presentes y aprehensibles principalmente para quien mantiene una relación de afecto e intimidad con los lugares que habita, y no de indiferencia y superficialidad. Por eso resulta comprensible que para Marcel Proust fuera necesario salir por una puerta diferente para ir de paseo según se fuese por el camino de Méséglise-la-Vineuse o de Guermantes:

"De Méséglise-la-Vineuse, a decir verdad, no conocí nunca otra cosa que el «lado» y una gente que los domingos iba de paseo a Combray (...). En cuanto a Guermantes, vendría día en que trabara más conocimiento con él, pero tenía que pasar tiempo; y durante toda mi adolescencia, si Méséglise era para mí una cosa tan inaccesible como aquel horizonte siempre oculto a la vista, por lejos que se fuera, por los repliegues de un terreno distinto ya del de Combray, Guermantes sólo se me aparecía como el término, mucho más ideal que real, de su propio «lado», especie de expresión geográfica abstracta, como la línea ecuatorial, el Polo o el Oriente. Así que «tirar por Guermantes» para ir a Méséglise, o al contrario, se me figuraba expresión tan desprovista de sentido como tirar por el Este para ir al Oeste. Como mi padre siempre hablaba del lado de Méséglise, considerándole como el más hermoso panorama de llanura que conocía, y del camino de Guermantes como del típico paisaje de río, dábales yo, al concebirlos como dos entidades, esa cohesión y unidad propias sólo de las creaciones de nuestra mente".¹⁰

Así, el valor puramente material y utilitario del espacio es abolido en favor de un valor artístico, simbólico y significativo, cualificando dicho espacio junto con las acciones que en él tienen lugar: "los espacios son cualificados por las acciones así como las acciones son cualificadas por los espacios".¹¹

Por tanto, podemos entender la ciudad como un espacio simultáneamente trabajado por el hombre y la historia. Es, finalmente, un receptáculo en el cual, como exclama Victor Hugo en *Notre-Dame de Paris*, "cada ola del tiempo añade su aluvión, cada raza deposita su capa sobre el monumento, cada individuo aporta su piedra".¹²

⁸ BENJAMIN, WALTER, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 422.

⁹ Esta profunda imbricación entre los acontecimientos que han configurado la vida de un hombre y los lugares que la han acogido está expresada de una manera muy evocadora —como un viaje hacia el pasado— en el sugerente cuento de Alejo Carpentier, *Viaje a la semilla*. La aparición o desaparición de ciertos objetos y elementos constitutivos del hogar va unida a la aparición o desaparición de pensamientos, personas y vicisitudes: "Los cirios crecieron lentamente, perdiendo sudores. Cuando recobraron su tamaño, los apagó la monja apartando una lumbre. Las mechas blanquearon, arrojando el pabulo. La casa se vació de visitantes y los carruajes partieron en la noche. Don Marcial pulsó un teclado invisible y abrió los ojos. Confusas y revueltas, las vigas del techo se iban colocando en su lugar. Los pomos de medicina, las borlas de damasco, el escapulario de la cabecera, los daguerrotipos, las palmas de la reja, salieron de sus nieblas. Cuando el médico movió la cabeza con desconsuelo profesional, el enfermo se sintió mejor. Durmió algunas horas y despertó bajo la mirada negra y cejuda del Padre Anastasio. De franca, detallada, poblada de pecados, la confesión se hizo reticente, penosa, llena de escondrijos". CARPENTIER, ALEJO, "Viaje a la semilla", en *Cuentos completos*, Barcelona, Bruguera, 1981, p. 69.

¹⁰ PROUST, MARCEL, "Por el camino de Swann", en *En busca del tiempo perdido* ^{9ª reimp.}, (volumen 1), Madrid, Alianza, 2005, pp. 167-168.

¹¹ ("Spaces are qualified by actions just as actions are qualified by spaces.") TSCHUMI, BERNARD, *Questions of Space*, London, Architectural Association (Text 5), 1995, p. 105.

¹² ("Chaque flot du temps superpose son alluvion, chaque race dépose sa couche sur le monument, chaque individu apporte sa pierre.") HUGO, VICTOR, *Notre-Dame de Paris* (Livre trois, Chapitre une: Notre-Dame) [en línea]. Disponible en: <http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1517258> [consulta: 26 de julio de 2011].

2

El cambio, una constante en la ciudad

Sin embargo, la transformación de la ciudad no es únicamente el resultado del ininterrumpido proceso de habitar. Por un lado, la transformación de un lugar es consecuencia directa de acontecimientos inesperados como terremotos, incendios, guerras, vandalismo, etc. Este ha sido el caso de muchas ciudades que, como Londres después del incendio de 1666, Lisboa después del maremoto que arrasó el centro de la ciudad a mediados del siglo XVI o Berlín al término de la Segunda Guerra Mundial, repentinamente se han visto despojadas de una parte fundamental de su ser y han tenido que rehacerse, como el Ave Fénix, a partir de las propias cenizas de su historia. Por otro lado, dicha transformación ha de ser fruto de un proceso inducido y programado por el hombre con la finalidad de actualizar la relación entre el "territorio físico de la ciudad" (*urbs*) y la "comunidad de los ciudadanos que la habitan" (*civitas*).¹³

La forma de vida en que un grupo humano se desenvuelve cotidianamente puede verse limitada e incluso frenada por el mismo espacio que dicho grupo ha configurado.¹⁴ En muchas ocasiones, como resultado de avances tecnológicos, de cambios económicos, de cambios en la forma de percibir el mundo y de relacionarse con él, la forma de vida se transforma más rápidamente de lo que lo hace el lugar. Kevin Lynch comenta, en relación a esta falta de correlación entre el espacio real y el modo de vida de la gente, que "lo cierto es que las áreas ocupadas cambian, querámoslo o no, y que el entorno no se adapta con la suficiente rapidez a las nuevas demandas económicas y sociales".¹⁵ Esto trae como consecuencia que los nuevos hábitos sociales no encuentren el medio físico adecuado para llevarse a cabo libremente, dando así origen a conflictos en el habitar. Es entonces cuando se hace necesario modificar físicamente el lugar para adecuar los viejos espacios al nuevo modo de vida de la gente¹⁶, pues de no hacerlo se estaría sentenciando a la ciudad a morir por decrepitud y a sus habitantes a vivir en el exilio.

¹³ Françoise Choay, haciendo uso de estos mismos términos, explica esta doble dimensión físico-social de la ciudad diciendo que a ésta "aún se la concibe como la unión indisoluble de lo que los romanos llamaban *urbs* (territorio físico de la ciudad) y *civitas* (comunidad de los ciudadanos que la habitan), o también como la pertenencia recíproca entre una población y una entidad espacial discreta y fija". CHOAY, FRANÇOISE, "El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad", en MARTÍN RAMOS, ÁNGEL (ed.), *Lo urbano, en 20 autores contemporáneos*, Barcelona, Edicions UPC, 2004, p. 62. Y Salvador Tarragó Cid, en su introducción a la obra de Aldo Rossi *La arquitectura de la ciudad*, comenta que "tradicionalmente las voces latinas *urbis* y *civitas* han sintetizado admirablemente la doble dimensión esencial de los hechos urbanos, esto es, su dimensión física y construida, y su dimensión política y social". ROSSI, ALDO, *La arquitectura de la ciudad*^{8ª ed.}, Barcelona, Gustavo Gili, 1992, p. 24.

¹⁴ Este es el caso, por citar alguno, de la ciudad de Barcelona en el siglo XIX, cuya población crecía precipitadamente en número y sus edificios en altura —debido al auge industrial— dentro de los ajustados límites que definía el viejo cinturón de murallas. La muralla medieval, que había protegido a los habitantes durante varios siglos, ahora se convertía en un freno para la expansión urbana. Esta situación de hacinamiento no sólo mermó la salud de la población, sino que obstaculizó, debido a la falta de espacio, el desarrollo económico de la ciudad. Dichas murallas comenzaron a demolerse, después de muchos años de presión por parte de las autoridades locales, hacia 1854. Y no fue sino hasta 1859, con la aprobación del Plan Cerdà, que se dio inicio a la expansión de la colmatada *Ciutat Comtal*.

¹⁵ LYNCH, KEVIN, *¿De qué tiempo es este lugar?*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p. 44.

¹⁶ A este respecto resulta clarificador mencionar el caso de la transformación de París emprendida por Georges Eugène Haussmann y Napoleón III en el siglo XIX, cuya realización preparó un escenario urbano adecuado para un nuevo tipo de relaciones sociales que se venían gestando tiempo atrás. Como explica Françoise Choay, aunque "ciertamente, el ensanchamiento de la escala de las vías, de las parcelas y de los edificios rompió el marco de relaciones sociales de proximidad característico de la ciudad preindustrial; pero sólo para sustituirlo por un nuevo marco de convivencia. (...) Constituida por un mobiliario urbano diversificado, concebido, diseñado, producido e instalado con esmero, así como por árboles y recintos



8



9

8 Muro de Berlín, 1962 (Henri Cartier-Bresson).

9 Liverpool, 1962 (Henri Cartier-Bresson).



10



11

10 *Vedute di Napoli* (Mimmo Jodice).

11 *Napoli, Centro Antico*, 1980 (Mimmo Jodice).

Este es el caso de una ciudad como Venecia; una auténtica obra maestra de la humanidad cuya fantástica estructura edilicia se está quedando sin alma ciudadana. De ahí el desesperado llamado de un amante de esta ciudad —como lo fue el gran historiador Fernand Braudel— a que *Venecia se reinvente a sí misma*, ya que "si Venecia quiere volver a ser grande y reencontrar la propia gloria antigua y material —no aquella de segundo grado que le ha servido de consuelo, un pasatiempo, un modo de esperar— debe acoger con brazos abiertos la vida moderna que la circunda y la circunscribe".¹⁷ Y agrega, "debe reinventarse a sí misma o encontrar algo que la ayude a reinventarse y a encontrar su nuevo camino, para después recorrerlo mirando hacia adelante".¹⁸

De esta forma, podríamos decir que el lugar se convierte en un elemento fundamental de ajuste, en un regulador o estabilizador¹⁹ que hace posible el acto de habitar y, por tanto, la realización de las relaciones sociales establecidas dentro de un grupo. Pero todo esto ha de ser llevado a cabo manteniendo o, en todo caso, incrementando la fuerza del lugar, lo cual quiere decir aumentar el grado de identificación y complementariedad que existe entre la gente y su lugar.²⁰ Así, la ciudad redefine continuamente su rostro sin por ello dejar de ser la misma ciudad.



14

cubiertos de verde, la ciudad convierte las aceras y los jardines en un teatro de relaciones sociales inéditas: aleatorias, anónimas, cosmopolitas". CHOAY, FRANÇOISE, *op. cit.*, pp. 64-65. De ahí que, como afirma Pierre Lavedan, "el «nuevo París» no tiene nada de generación espontánea; como muchas otras obras humanas tiene sus «orígenes»". ("Le « nouveau Paris » n'a rien d'une génération spontanée; comme beaucoup d'autres œuvres humaines, il a des « sources »"). LAVEDAN, PIERRE, *Nouvelle Histoire de Paris. Histoire de l'Urbanisme à Paris*, Paris, Diffusion Hachette, 1993, p. 427.

¹⁷ BRAUDEL, FERNAND, citado por BENEVOLO, LEONARDO, "La nueva orilla de la laguna", en *Venecia. La nueva arquitectura*, Milán, Skira / IUAV, 2000, pp. 183-184.

¹⁸ ("Deve reinventare se stessa o trovare qualche cosa che l'aiuti a reinventarsi e a trovare la sua nuova strada, poi percorrerla guardando in avanti"). BRAUDEL, FERNAND, *Venezia. Immagine di una città*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 147.

¹⁹ Kevin Lynch explica que el entorno es un elemento estabilizador para el hombre, es decir, un elemento que da soporte. Cfr. LYNCH, KEVIN, *op. cit.*, p. 252.

²⁰ Enric Miralles explica que "Alison Smithson, un día, comentaba: «Por lo menos, cuando termines un trabajo, no dejes el lugar peor de lo que estaba antes de comenzar»". MIRALLES, ENRIC, "¡Mira qué habéis hecho!", en *Ciutat real, ciutat ideal. Reflexions sobre el cas de Barcelona*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1998, p. 112.



12



13

12 Nieve en Venecia, 1951 (Bruno Rosso).

13 Bolas de nieve en San Marcos, 1954 (Giorgio Giacobbi).

14 *Ca' Sagredo*. De la serie: *At the time of the Bora Wind*, Venecia, 2011 (Tiina Itkonen).



15



17



20



16



18



21



19



22

- 15 Manhattan, Nueva York, EUA, 1994 (Steve McCurry).
- 16 Mohammed Ali Road, Bombay, India, 1994 (Steve McCurry).
- 17 Ruinas de la guerra, Kabul, Afganistán, 1995 (Steve McCurry).
- 18 Escombros del World Trade Center, Nueva York, EUA, 2001 (Steve McCurry).
- 19 Ruinas del Tsunami, 2011, Japón, (Steve McCurry).
- 20 Ciudad cerca de Uarzate, Marruecos, 1988 (Steve McCurry).
- 21 "Ciudad Azul" de Jodhpur, India, 2010 (Steve McCurry).
- 22 Ciudad fortificada en el valle del Dadès, Marruecos, 1988 (Steve McCurry).

3

La permanencia, fundamento de la identidad urbana y social

Esta capacidad de la ciudad de conservar su identidad en el tiempo, haciéndola inconfundible, es posible gracias a la permanencia de ciertos rasgos, profundamente ligados al ser de la misma, que podríamos llamar «invariantes». Dichas *invariantes del lugar*, que determinan la configuración del territorio, corresponden tanto a factores naturales (ríos, montañas, valles, lagos, playas, etc.) como humanos (calles, muros, plazas, parcelaciones, edificaciones, etc.). De su interacción emerge *la imagen de la ciudad*²¹ —ampliamente analizada por Kevin Lynch—, que es de vital importancia para el habitar del hombre, ya que, como explica Christian Norberg-Schulz en su obra *Genius Loci*, "para obtener un punto de apoyo existencial el hombre ha de ser capaz de *orientarse* (...) pero también tiene que *identificarse* con el medio ambiente".²²

De esta mutua *identificación* entre hombre y lugar se generan en la sociedad actitudes de apropiación, pertenencia y reconocimiento que dan seguridad al hombre y vida al lugar. Un lugar vivo es aquel del cual se habla en términos de posesión: *¡Esta es mi casa! ¡Esta es mi ciudad!* Es por tanto, un lugar recordado, experimentado y soñado, en el que pasado y futuro se funden en el presente de un aquí: mi lugar. El hombre es quien es gracias en gran parte al lugar en el que habita.²³ "Nacer es nacer en un lugar, tener destinado un sitio de residencia. En este sentido el lugar de nacimiento es constitutivo de la identidad individual".²⁴ Por eso la pérdida del lugar, de su lugar, conlleva la pérdida de una parte de él mismo, pues como indica Josep Muntañola en *Topogénesis*: "*Sin el lugar* (y lo saben bien los locos, o los perdidos en el desierto, o en el mar, o en la nieve, o simplemente, los emigrantes) *se rompe la razón entre la historia y el sujeto*; el lugar permite al sujeto navegar por la historia y permite a la historia «situar» al sujeto".²⁵ De ahí que sean generalmente los propios habitantes del lugar quienes busquen salvaguardar la integridad del mismo cuando éste se ve amenazado²⁶. A esto también se refiere Maurice Halbwachs en su libro, *La mémoire collective*, cuando explica que:

²¹ Pensemos por un momento en Roma. Rápidamente vienen a nuestra cabeza las imágenes del Tíber serpenteando frente al Vaticano, sus siete colinas o el potente Tridente que emerge de la *Piazza del Popolo*; pero Roma también es el Panteón, el Coliseo o el Foro romano. De la misma forma, traer a la mente la imagen de Venecia es pensar tanto en su laguna, con sus islas y canales, surcada por la vía del tren como en la Plaza de San Marcos con el Campanile, la Basílica, el Palacio Ducal y la Biblioteca Marciana. De hecho, esos mismos elementos son los que utiliza Canaletto en sus pinturas para dar lugar a una *Venecia imaginaria*. No obstante, su Venecia, por muy imaginaria que sea está construida sobre una imagen real, compartida y aceptada socialmente, y es justamente en ese juego entre realidad y ficción donde radica su potencia poética.

²² ("...To gain an existential foothold man has to be able to *orientate* himself (...) but also has to *identify* himself with the environment..."). NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, London, Academy Editions, 1980, p. 19.

²³ El escultor Eduardo Chillida, haciendo alusión a esta relación entre hombre y lugar, comenta lo siguiente: "Yo soy de los que piensan, y para mí es muy importante, que los hombres somos de algún sitio. Eso de creernos que no somos de ningún sitio, que lo moderno es ser de Nueva York o París, porque vives allí, no. Los hombres somos de un lugar. Ahora bien, lo ideal es que seamos de un lugar, que tengamos las raíces en un lugar, pero que nuestros brazos lleguen a todo el mundo, que nos valgan las ideas de cualquier cultura". CHILLIDA, EDUARDO, *Escritos*, Madrid, La fábrica, 2005, p. 86.

²⁴ AUGÉ, MARC, *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* 5ª reimp., Barcelona, Gedisa, 2000, p. 59.

²⁵ MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, Barcelona, Edicions UPC, 2000, p. 17. Las tremendas consecuencias que genera dicha pérdida de lugar se hallan crudamente representadas en las extraordinarias fotografías realizadas por Sebastião Salgado y reunidas en su libro *Éxodos*. Cfr. SALGADO, SEBASTIÃO, *Éxodos*, Madrid, Fundación Retevisión, 2000.

²⁶ Este valor del espacio no debe sorprendernos, pues como afirma Marc Augé: "el dispositivo espacial es a la vez lo que expresa la identidad del



23

23 Estambul, Turquía, 1999 (Sebastião Salgado).



24



25

24 Edificio Flatiron, 1912 (Alvin Langdon Coburn).

25 Rincón de la *rue Valette* y *Pantheon*, 1925 (Eugène Atget).

"Si entre las casas, las calles y los grupos que las habitan no hubiera más que una relación del todo accidental y de corta duración, los hombres podrían destruir sus casas, su barrio, su ciudad, reconstruyendo, en el mismo emplazamiento, otras, que siguen un plan diferente; pero si las piedras se dejan trasladar, no es igual de fácil modificar las relaciones que se han establecido entre las piedras y los hombres. (...) Las piedras y los materiales no se te resistirán, pero los grupos resistirán, y con ellos está la resistencia, si no de sus piedras, al menos de sus viejos alojamientos a los cuales herirás".²⁷

Y es que el hombre para adquirir conciencia de sí mismo necesita la mediación de alguien o de algo²⁸ que le hable de lo que ha sido, de lo que es y de lo que puede llegar a ser. El mismo Louis Kahn decía que "la ciudad es el lugar donde un niño, caminando por sus calles, puede descubrir lo que quiere hacer el resto de su vida".²⁹ La «identidad», tanto de un individuo como de una comunidad, no se construye sólo a partir de los *lazos sociales* existentes (amigos, familia, comunidad, etc.), sino que también emerge y se sostiene a partir de los *elementos físicos* que conforman el entorno próximo (objetos, imágenes, lugares, etc.). Como explica Kevin Lynch: "Los recuerdos colectivos se apoyan en los rasgos estables del entorno, que se convierten así en «un emblema espacial del tiempo»".³⁰

En consecuencia, podríamos decir que en la forma de la ciudad, en su estructura y materia, están inscritos, como en un *palimpsesto*, los avatares de los pueblos. Y la memoria colectiva se alimenta de esta fuente. *La arquitectura de la ciudad* es, siguiendo a Aldo Rossi, "la escena fija de las vicisitudes del hombre; con toda la carga de los sentimientos de las generaciones, de los acontecimientos públicos, de las tragedias privadas, de los hechos nuevos y antiguos".³¹ La ciudad se convierte así en la *memoria petrificada de los hombres*. Por eso John Ruskin, hablando de la arquitectura explica que

"Podemos vivir sin ella, pero no podemos sin ella recordar ¡Cuán fría es la historia y cuán falta de alma toda imagen comparada a la que escribe una nación llena de vida sobre la pureza del mármol! La ambición de los antiguos constructores de Babel era cierta, pero muy humana. No hay más que dos grandes conquistadores del olvido de los hombres: la poesía

grupo (los orígenes del grupo son a menudo diversos, pero es la identidad del lugar la que lo funda, lo reúne y lo une) y es lo que el grupo debe defender contra las amenazas externas e internas para que el lenguaje de la identidad conserve su sentido. AUGÉ, MARC, *op. cit.*, p. 51. Este es el caso del singular grupo de vecinos que protagonizan la película *Batteries not included*, quienes luchan hasta el final por defender el bloque de apartamentos en el que viven en Nueva York y que está a punto de ser demolido por una poderosa compañía que busca especular con el terreno (esta película fue titulada como *Nuestros maravillosos aliados* en España o *Milagro en la calle 8* en Hispanoamérica).

²⁷ ("Si, entre les maisons, les rues, et les groupes de leurs habitants, il n'y avait qu'une relation tout accidentelle et de courte durée, les hommes pourraient détruire leurs maisons, leur quartier, leur ville, en reconstruire, sur le même emplacement, une autre, suivant un plan différent; mais si les pierres se laissent transporter, il n'est pas aussi facile de modifier les rapports qui se sont établis entre les pierres et les hommes. (...) Les pierres et les matériaux ne vous résisteront pas. Mais les groupes résisteront, et, en eux, c'est à la résistance même sinon des pierres, du moins de leurs arrangements anciens que vous vous heurterez"). HALBWACHS, MAURICE, *La mémoire collective*, [en línea], en *Les classiques des sciences sociales*, Québec, Université du Québec à Chicoutimi, 2001, p. 101. Disponible en: <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html> [consulta: 27 de julio de 2011].

²⁸ Mijaíl Bajtín explica esta necesidad del *otro* en los siguientes términos: "Uno no puede determinar su propia postura sin correlacionarla con la de los otros. (...) Porque nuestro mismo pensamiento (filosófico, científico, artístico) se origina y se forma en el proceso de interacción y lucha con pensamientos ajenos". Y en otro momento añade: "La vida es dialógica por su naturaleza. Vivir significa participar en un diálogo: significa interrogar, oír, responder, estar de acuerdo, etc. El hombre participa en este diálogo todo y con toda su vida: con ojos, labios, manos, alma, espíritu, con todo el cuerpo, con sus actos. El hombre se entrega todo a la palabra, y esta palabra forma parte de la tela dialógica de la vida humana, del simposio universal". BAJTÍN, MIAÍL, *Estética de la creación verbal* ^{8ª ed.}, México, D.F., Siglo XXI, 1998, pp. 281-282, 334.

²⁹ Citado en BROWNLEE, DAVID, B.; LONG, DAVID G. DE, *Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p. 13.

³⁰ LYNCH, KEVIN, *op. cit.*, p. 148.

³¹ ROSSI, ALDO, *op. cit.*, p. 62.

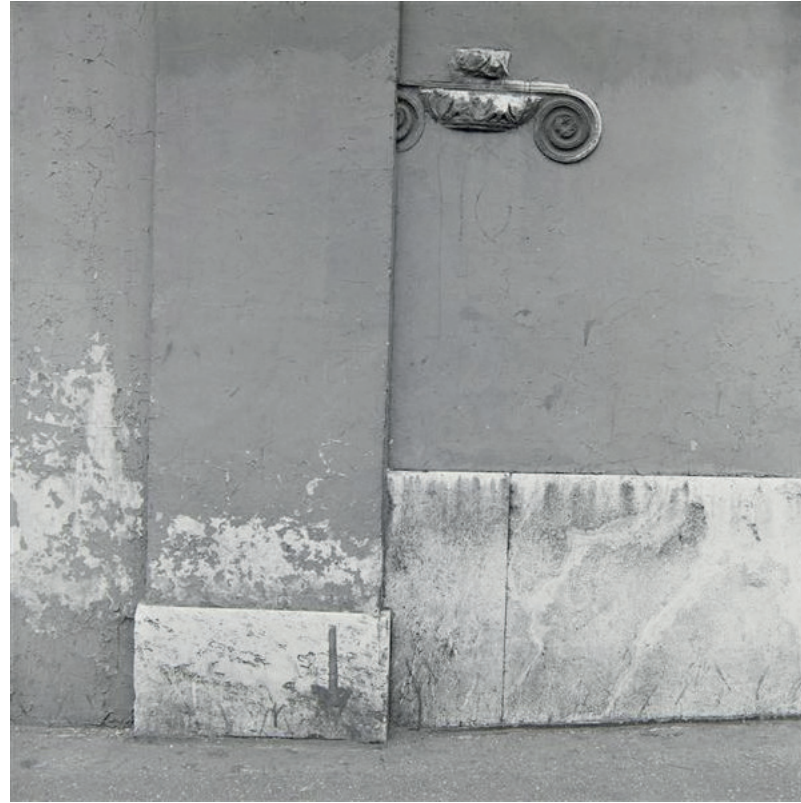




27



28



29

- 27 Rascacielos, Nueva York, 1978 (Harry Callahan).
- 28 Callejón con musgo, Venecia, 1978 (Harry Callahan).
- 29 Roma, Italia, 1968 (Harry Callahan).

y la arquitectura. Esta última implica en cierto modo la primera y es en realidad más potente. Es preciso poseer, no sólo lo que los hombres han pensado y sentido, sino lo que sus manos han manejado, lo que su fuerza ha ejecutado, lo que sus ojos han contemplado todos los días de su vida".³²

Pero no sólo se trata de una visión nostálgica sobre la memoria y el olvido, ni de una visión pragmática de recordar para no olvidar. Se trata de hacer que el pasado se abra al futuro a través del presente, haciendo así que la *herencia* se convierta en *promesa*, pues como explica con palabras certeras Paul Ricœur:

"Preservar y venerar: esta divisa es comprendida instintivamente dentro del círculo de una familia, de una generación, de una ciudad. Justifica una compañía duradera y pone en guardia contra las seducciones de la vida cosmopolita, siempre ansiosa de novedad. Para ella, tener raíces no es un accidente arbitrario, es sacar crecimiento del pasado, convirtiéndose en su heredero, la flor y el fruto. Pero el peligro no está lejos: si cuanto es antiguo y pasado es igualmente venerable, la historia, una vez más, es lesionada, no sólo por la corta mirada de la veneración sino también por la momificación de un pasado al que el presente ya no anima ni inspira. La vida no quiere ser preservada, sino acrecentada".³³

La *innovación* descansa sobre la *tradición*³⁴, pues nuestro futuro se construye en base al pasado. De ahí la importancia de recordar para no tener que empezar de nuevo. Jacques Derrida, en un libro en el que reflexiona sobre el significado de χώρα³⁵ a partir del texto del *Timeo* de Platón, habla acerca del estado de perpetua infancia de los pueblos que no tienen memoria de sí mismos, y lo hace citando un pasaje de dicho texto en el que Critias relata lo que un viejo sacerdote egipcio explicó a Solón:

"ustedes los griegos —le dice a Solón— ustedes son como niños porque no tienen tradición escrita. Luego de un cataclismo, deben inventar todo de nuevo. En Egipto todo está escrito (panta gegrammena) desde los tiempos más antiguos (ekpalaiou) (23a), e incluso vuestra propia historia, griegos. Ustedes no saben de dónde viene vuestra ciudad actual, porque los que sobreviven a las frecuentes catástrofes mueren a su vez sin haber sido capaces de expresarse por escrito (23c)".³⁶

En la memoria de la ciudad se inscribe la memoria de los pueblos. Una memoria que, como ya hemos dicho, es importante conservar y acrecentar, ya que, pese a su solidez aparente, es frágil y vulnerable, pues se encuentra a merced del paso del tiempo, de las manipulaciones ideológicas, de los desastres naturales y, finalmente, del olvido. Pero este cuidado no debe llevarnos al error de querer conservarlo todo. Esta actitud sumisa y acrítica con respecto al pasado no haría más que producir un alejamiento y una actitud de rechazo por parte de quienes, al fin y al cabo, dan sentido



30

30 Castello. Bartolomeo Colleoni, campo San Giovanni e Paolo (Jean Mounicq).

³² RUSKIN, JOHN, *Las siete lámparas de la arquitectura* 2ª. ed., Buenos Aires, El Ateneo, 1956, p. 236.

³³ RICŒUR, PAUL, *Tiempo y narración* (Volumen III. El tiempo narrado), México, Siglo XXI, 1996, p. 985.

³⁴ "El trabajo de la imaginación no surge de la nada. Está unido de una u otra manera a los modelos heredados por la tradición". ("The work of imagination does not come out of nowhere. It is tied in one way or another to the models handed down by tradition"). RICŒUR, PAUL, "Life in Quest of Narrative", en *On Paul Ricœur. Narrative and Interpretation*, London, Routledge, 1991, p. 24.

³⁵ "Espacio de tierra limitado y ocupado por alguien o por alguna cosa. De ordinario se distingue de τόπος porque éste marca un espacio más restringido. Espacio de tierra situado entre dos objetos, intervalo. Emplazamiento, en general lugar". BAILLY, ANATOLE, *Abrégé du dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1901, p. 970.

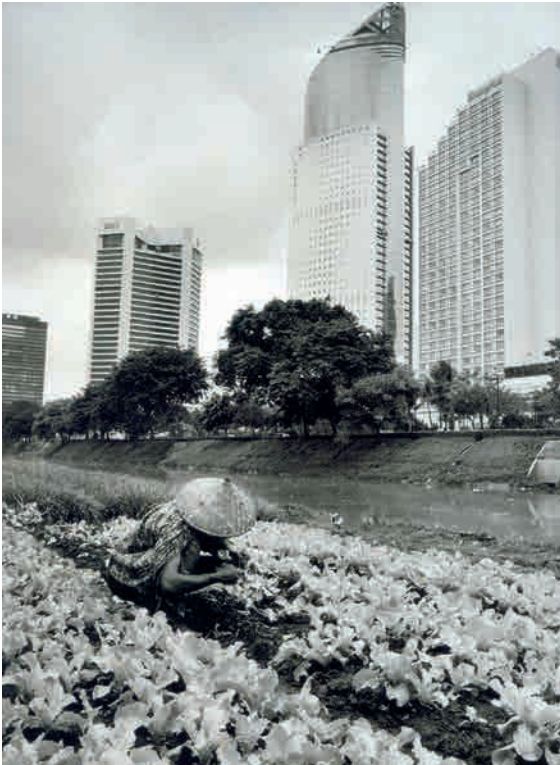
³⁶ DERRIDA, JACQUES, *Khôra*, Córdoba, Alción, 1995, p. 58.

El lugar, entre proyecto e historia

al lugar: *sus habitantes*. "El presente es por completo una crisis cuando la espera se refugia en la utopía y cuando la tradición se convierte en un depósito muerto".³⁷ Por eso una ciudad, como dice Jacques Derrida hablando de Praga,

"es un conjunto que debe quedar indefinidamente, estructuralmente no saturable, abierta en su propia transformación, en aumentos que alteren o desplacen lo menos posible la memoria de su patrimonio. Una ciudad debe quedar abierta en aquello que ella sabe que no sabe todavía lo que será...".³⁸

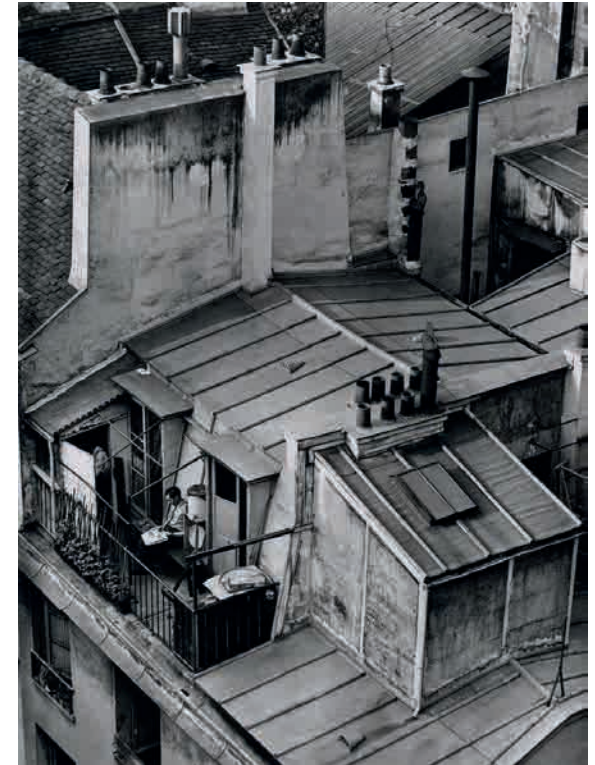
De esta forma, podemos afirmar que la ciudad *está en proyecto*.



31



32



33

31 Yakarta, Indonesia, 1996 (Sebastião Salgado).

32 Cruce Sèvres-Babylone, 1948 (Willy Ronis).

33 *Quartier Latin*. De la serie: *On Reading*, 1926 (André Kertész).

³⁷ RICCEUR, PAUL, *Tiempo y narración* (Volumen III. El tiempo narrado), Siglo XXI, México, 1996, pp. 980-981.

³⁸ DERRIDA, JACQUES, "Generaciones de una ciudad: memoria, profecía, responsabilidades", en *Dos, dos* (revista sobre las ciudades: La ciudad banal), Valladolid, 1996, p. 280.

4

Políticas para el porvenir

De aquí nace la necesidad de actualizar la ciudad bajo una dimensión crítica, como lo pregonó Aldo Rossi en sus escritos. Para esto es muy importante establecer, como dice Kevin Lynch, una política para el cambio, es decir, que "no debería planearse ninguna alteración del entorno sin comprender previamente estas imágenes colectivas del tiempo y sin considerar cómo las apoyarán o enriquecerán estas alteraciones".³⁹

Podríamos finalizar este artículo con una certera reflexión del gran filósofo contemporáneo Paul Ricœur, en la cual sintetiza de forma muy clara esta actitud que se ha de tener frente a la ciudad de acoger el cambio sin destruir su esencia:

"Para concluir, yo diría que lo que hemos reconstruido es la idea, algo banalizada, de «lugar de memoria», pero como una composición razonada, reflejada, de espacio y tiempo. Son, en realidad, memorias de épocas diferentes que se ven recapituladas y reservadas en los lugares donde ellas están inscritas. Y esos lugares de memoria reclaman un trabajo de memoria, en el sentido en que Freud opone tal trabajo a la repetición obsesiva que él denomina «compulsión de repetición», donde la lectura plural del pasado se ve aniquilada, y el equivalente espacial de la intertextualidad, imposible de hallar.

Aquí se trata un objeto construido como un texto literario. En ambos casos, existe competición entre los dos tipos de memoria. Para la memoria-repetición, nada vale tanto como lo bien conocido, mientras que lo nuevo es odioso. Para la memoria-reconstrucción, lo nuevo debe ser acogido con curiosidad y afán de reorganizar lo antiguo en aras de dejar sitio a lo nuevo. Se trata precisamente de «desfamiliarizar» lo familiar y de familiarizar lo no familiar. (...) Dejo la última palabra a un pensador que admiro profundamente, Walter Benjamin. En *Paris, capitale du XIXe siècle*, él escribe: «El paseante busca un refugio en la multitud. La multitud es el velo, a través del cual la ciudad familiar se transforma para el paseante en una fantasmagoría». ¡Seamos paseantes de los lugares de la memoria!».⁴⁰



34

³⁹ LYNCH, KEVIN, *op. cit.*, p. 263.

⁴⁰ RICŒUR, PAUL, "Arquitectura y narratividad", en *Arquitectónica. Mind, Land & Society* (Arquitectura y hermenéutica, Nº 4), Barcelona, Edicions UPC, 2003, pp. 28-29.



1

Tempus fugit

Nada muere, todo se transforma.

HONORÉ DE BALZAC, *Pensées, Sujets, Fragments*

El tiempo devasta, pero el hombre es el mayor devastador.

OVIDIO, *Metamorfosis*

A la belleza el tiempo no la puede dañar.

LUIS BARRAGÁN, *Reflexiones sobre los temas: la belleza, el artista, la realidad y el arte a partir de la literatura de Oscar Wilde*

Pues bien, cuanto aquí se ve se ha disfrutado, ha seducido y cautivado durante siglos, y toda esta gloria nos dice serena: NO SOY NADA NUEVO. Puede el tiempo gastar la materia que tomé prestada; más en tanto él no me haya destruido, no puedo serlo por indiferencia o desdén de hombre digno de tal nombre.

PAUL VALÉRY, *Piezas sobre arte*

Decimos que el tiempo pasa —*tempus fugit*— y quizá con demasiada frecuencia relacionamos dicho paso del tiempo con la destrucción de las cosas. Toda existencia, desde nuestro Sistema Solar hasta la aparentemente inalterable superficie de la tierra, ve transformado su ser con el correr de los años. De hecho, el implacable Saturno, dios del Tiempo, tan magistral y duramente plasmado por Goya, no parece perdonar ni siquiera a su propio hijo. El tiempo pues, caracterizado de una forma quizá menos cruenta por Walter Benjamin, parece no dejar a su paso otra cosa que destrucción y ruina:

"Hay un cuadro de Paul Klee llamado *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. El ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante *nosotros* aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente *esta* tempestad".¹

Sin embargo, esta visión parcial del tiempo tan sólo representa la parte negativa de una realidad mucho más amplia y esperanzadora que con frecuencia olvidamos: el paso del tiempo, que incluye el «cambio» y la «destrucción», también hace posible nuestra existencia. Por un lado, sin el paso del tiempo sería imposible el proceso generacional y el desarrollo personal. Por otro lado, aunque es cierto que "todo lo que nace tiene que morir", no es menos cierto que debido a que unos seres mueren otros pueden nacer. Dentro de este ciclo vital debemos entender que el *cambio* y la *destrucción* son el origen de la *creación*.² ¡Pero cuidado!, hay que interpretar bien esta frase. No estamos hablando de

¹ BENJAMIN, WALTER, "Sobre el concepto de Historia", en *Obras* (Libro I, Volumen 2), Madrid, Abada, 2008, p. 310.

² Hannah Arendt, hablando del proceso de fabricación en el que el *Homo faber* extrae el material que necesita de la materia que existe en la natu-





36



37

destruir por *destruir* sino de *destruir* para *construir*, de transformar y no de deformar: la oruga deja de existir como tal para dar paso a la bella mariposa; las majestuosas montañas de Carrara han sido despedazadas para dar lugar a la *Città Eterna* y para ver nacer la delicada obra de Miguel Ángel, y la maravillosa Roma Imperial ha sido desmantelada para hacer posible la exquisita Roma del Renacimiento.

Por tanto, de lo que estamos hablando es de una auténtica «metamorfosis»³ en la que *algo ya existente* da lugar a *otra cosa*. Aquello que permanece a lo largo del proceso es lo estrictamente necesario para que eso otro tenga lugar. El resto pertenece al mundo del *ornamento* y conservarlo sería, en palabras de Adolf Loos, un *delito*. Pensemos, por ejemplo, en la contundente actuación de Valerio Olgiati en Flims, un pequeño pueblo suizo del cantón de Grisones. A Olgiati se le pedía acondicionar una casa de cultura (*kunsthau*) aprovechando la edificación existente de la Casa Amarilla (*Das Gelbe Haus*), la cual había permanecido abandonada durante veinte años. No se trataba, por tanto, de *rehabilitar* o *reacondicionar* la casa para mantener un uso doméstico o para recuperar su valor histórico o artístico, sino de *reestructurarla* para alojar una casa de cultura. Pero además, existían dos condiciones que se debían cumplir durante el proceso —las cuales fueron estipuladas por el arquitecto Rudolf Olgiati poco antes de morir— y que hacían que la transformación de la casa fuera un hecho ineludible: pintar la casa de blanco y colocarle una cubierta de losa de piedra.

De ahí que fuera necesario sacar del anonimato el edificio para convertirlo en signo⁴, pues una casa de cultura es un elemento dinamizador con un inminente carácter público que no puede pasar inadvertido. Y es aquí donde Olgiati procede acertadamente a la manera de Marcel Duchamp con sus *ready-mades*⁵: despoja al viejo objeto de toda significación, le hace perder su *status* de casa y lo reduce a una simple estructura, para que de sus cenizas puedan surgir nuevos valores y significados. El edificio se convierte así en un signo que, saliendo del anonimato que produce la cotidianidad, hace evidente su vocación pública y vanguardista. Pero también es signo de su historia, pues las marcas del proceso de metamorfosis siguen formando parte de su actualidad (la huella del antiguo acceso al edificio permanece como un indicio de su pasado).

Desde mi punto de vista, la radicalidad de la intervención no le ha restado dignidad al edificio, sino al contrario; Valerio Olgiati, al igual que Gordon Matta Clark en *Split o Conical Intersect*, ha sabido potenciar muchas de las cualidades que permanecían ocultas bajo su antiguo ropaje. El espesor de los muros se hace más evidente ahora a través de los negros huecos de las ventanas que horadan la fulgurante fachada. La cambiante luz del día y el paso de las estaciones otorgan nuevas y sorprendentes cualidades a la accidentada piel del edificio. Pero también en el cuidado interior, con sus suelos

raleza, dice: "Este elemento de violación y de violencia está presente en toda fabricación, y el hombre como creador del artificio humano ha sido siempre un destructor de la naturaleza". ARENDT, HANNAH, "Labor, trabajo, acción. Una conferencia", en *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós / I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1995, p. 98.

³ "Metamorfosis. (Del lat. metamorphōsis, y este del gr. μεταμόρφωσις, transformación). 1. f. Transformación de algo en otra cosa", en AA. VV., *Diccionario de la Lengua Española*, voz *Metamorfosis* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [consulta: 2 de enero de 2015].

⁴ Su valor de signo radica, como indica Martin Heidegger en *Ser y tiempo*, "en su capacidad para llamar la atención". El signo indica, señala, muestra en tanto que es capaz de distinguirse del resto de cosas que se encuentran a su alrededor. HEIDEGGER, MARTIN, *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003, p. 107 (81).

⁵ "El ready-made no es una obra sino un gesto que sólo puede realizar un artista y no cualquier artista sino Marcel Duchamp. (...) El acto de Duchamp arranca al objeto de su significado y hace del nombre un pellejo vacío". PAZ, OCTAVIO, "El castillo de la pureza", en *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* 3ª ed., México, D.F., El Colegio Nacional / Era, 2008.

36 Extracción de mármol, Carrara, Italia (Yann Arthus-Bertrand).

37 *Pietà vaticana*, 1498-99 (Miguel Ángel Buonarroti).

y vigas colocadas en diferentes orientaciones o con la tensión generada por el escultural remate de la estructura, se han sabido aprovechar y potenciar muchas de sus posibilidades.

Resulta así evidente que era necesario acondicionar el edificio para que éste fuera capaz de acoger su nuevo uso, de la misma forma que Vincent van Gogh tuvo que acondicionar su *Casa Amarilla* en Arles antes de ocuparla. En su caso se trataba simplemente de amueblarla, pero tuvieron que pasar cuatro meses antes de que el pintor holandés la encontrara apropiada para ser habitada. Esta curiosa anécdota nos hace evidente que todo lugar debe responder a su vocación y la vocación de una casa no es ser un espacio de exposiciones ni la de un espacio de exposiciones ser casa.

Por otro lado, cómo no hacer aquí mención del extraordinario proyecto que Eduardo Chillida soñaba realizar en el corazón de la montaña sagrada de Tindaya. ¿Quién de nosotros dudaría de la calidad contenida en aquella asombrosa propuesta? Todos sabemos que el genial escultor vasco buscaba hacer de aquel lugar un poema en piedra, un lugar cerca del cielo para todos los hombres o como él mismo decía: "un gran espacio donde nos sintamos más pequeños de lo que nos creemos y más iguales los unos a los otros, un lugar de tolerancia, maravilloso".⁶ Es verdad que los antiguos guanches que ocuparon la zona percibirían un cambio sustancial en su sagrada montaña pero, una vez en su interior, ninguno de ellos le llamaría destrucción. En la vida hay que saber dejar lo bueno para ganar lo mejor.

Es pues necesario entender que la vida para ser vida necesita del cambio, de la evolución, del progreso y que toda actividad humana transforma, consciente o inconscientemente, lo que toca. La clave está en saber *qué se toca* para saber *cómo se toca*.



40



41



38



39

⁶ CHILLIDA, EDUARDO, "Entrevista a Eduardo Chillida", *El Mundo*, [en línea]. Disponible en: <<http://www.el-mundo.es/larevista/num94/textos/chi1.html>> [consulta: 2 de enero de 2015].

38 Fachada principal Casa Amarilla, Flims, Suiza, 1997 (Valerio Olgiati).

39 Detalle del acabado de fachada.

40-41 Imágenes del estado anterior y posterior a la intervención de Olgiati.



42



44



43



45



46

42-44 Proyecto para la montaña de Tindaya (Eduardo Chillida).
45-46 Monte Rushmore, Montana, E.U.A.

2

El lugar como palimpsesto

Toda intervención presupone una destrucción; destruye con conocimiento.⁷
 LUIGI SNOZZI, "24 Aforismi"

Todos los accidentes del territorio tienen significación. Comprenderlos es darse la oportunidad de una intervención más inteligente.
 ANDRÉ CORBOZ, *El territorio como palimpsesto*

A partir de lo anterior, y tomando al hombre como ingrediente fundamental del lugar, parece evidente que éste último se comporte como un ente vivo. El tiempo y la actividad humana introducen un factor determinante en el lugar: *el cambio*. Por tanto, podríamos decir que *el lugar está en proyecto* o cuando menos *en perpetua metamorfosis*. Pero si aceptamos en el caso de la «morfología del territorio» que su transformación está supeditada en mayor medida a los incontables avatares de la naturaleza —erosión, cambios climáticos, movimientos de placas, desastres naturales, etc.— y en menor medida a la mano del hombre (por lo menos hasta hace poco tiempo), no podemos decir lo mismo de la «morfología urbana». La ciudad, hábitat humano por excelencia, no sólo está sujeta al devenir incierto de los «tiempos» y de las «generaciones», sino que además existe una clara conciencia y una marcada voluntad orientando el proceso que condiciona su forma. A toda actuación corresponde una intención y las brutales actuaciones realizadas por Nicolae Ceaușescu en el centro de Bucarest o las del Estado Islámico en Irak y Siria de esto son un claro ejemplo.

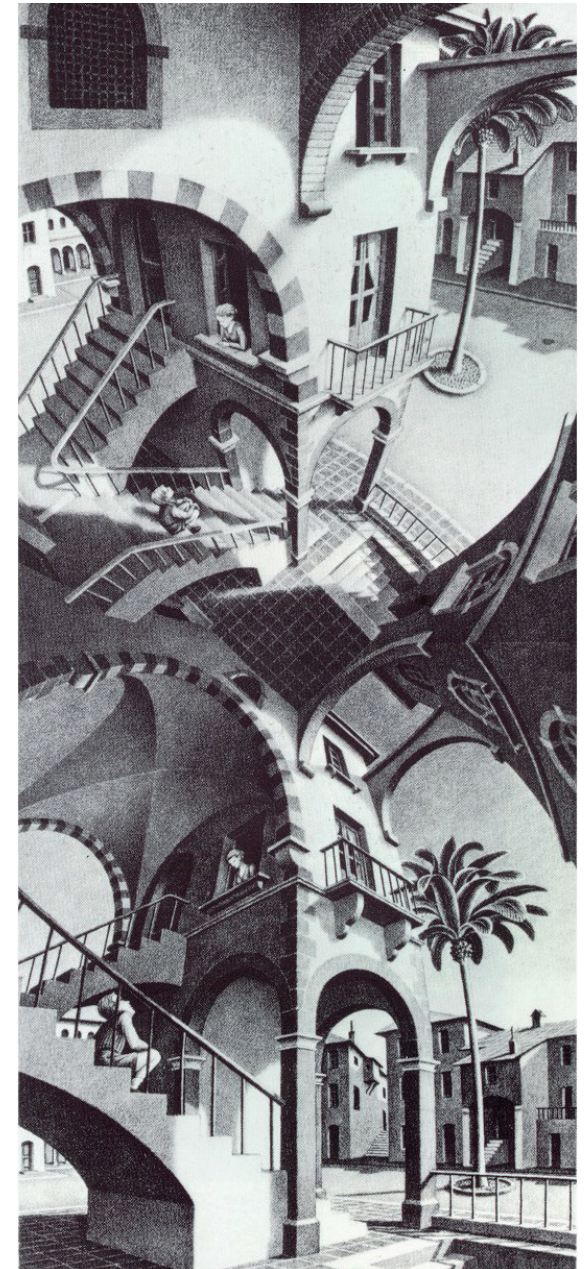
Partiendo del hecho de que la ciudad es un constructo humano, es decir, un artificio que el hombre crea para dar respuesta a la imperiosa necesidad de cobijo y de convivencia social, no es de extrañar que en su forma esté inscrita una determinada visión cultural, una ideología.⁸ Todos los objetos que el hombre crea, y la ciudad no es la excepción, son el reflejo de quien los crea. Con razón Victor Hugo afirma que "cuando se sabe ver, se encuentra el espíritu de un siglo y la fisonomía de un rey hasta en un aldabón de puerta".⁹ De esta íntima complementariedad entre hombre y lugar resulta el que ciencias como la arqueología o la antropología conviertan el artificio humano en instrumento útil "para comprender el pensamiento, los valores y la cultura de quien lo fabricó"¹⁰, y el trabajo de André Leroi-Gourhan es una muestra evidente de ello.

⁷ Sobre esta frase Luigi Snozzi comenta: "...mi frase «Toda intervención presupone una destrucción; destruye con conocimiento» quiere decir que antes de destruir se debe tomar conciencia que aquel terreno es único. Cada vez que intervienes, al mismo tiempo destruyes algo, y generalmente se destruye la parte más útil, el humus. Cuando destruyas, al menos hazlo con limpieza. Si miramos las grandes obras maestras de la arquitectura, basta observar los cimientos. En una casa de Palladio no es necesario ver la casa por fuera, te das cuenta en el sótano que encima hay un monumento. Las más bellas plantas de la arquitectura las ves en el sótano, y ahí madura toda la idea. Hoy pocos arquitectos se ocupan de estos problemas, pocos toman conciencia de esta realidad". ("Ogni intervento presuppone una distruzione, distruggi con senno"). DISCH, PETER (ed.), *Luigi Snozzi: Costruzioni e progetti – Building and projects 1958-1993*, Lugano, ADV Advertising Company & Publishing House, 1994, p. 104.

⁸ Vid. *Infra* Apéndice.

⁹ ("Quand on sait voir, on retrouve l'esprit d'un siècle et la physionomie d'un roi jusque dans un marteau de porte"). HUGO, VICTOR, *Notre-Dame de Paris* (Livre trois, Chapitre deux: Paris à vol d'oiseau) [en línea]. Disponible en: <<http://www.gutenberg.org/files/19657/19657-h/19657-h.htm>> [consulta: 26 de julio de 2014].

¹⁰ De hecho, la arqueología ha llegado a ser definida como el "estudio sistemático de los restos materiales de la vida humana ya desaparecida" o como "la reconstrucción de la vida de los pueblos antiguos". AA. VV., *Enciclopedia Microsoft Encarta* [DVD], 2006 voz *Arqueología*.



47 Arriba y abajo, 1947 (M. C. Escher).



48



49

48 Fotograma de la serie *Rome* (HBO).

49 Foro Romano, Roma.

Pero las necesidades humanas, las relaciones sociales y las ideologías, como ya hemos comentado, no se mantienen inalterables a lo largo de la historia. De ahí la necesidad de actualizar los lugares buscando evitar su petrificación y posterior abandono. Como señala Marcel Roncayolo:

"La ciudad no es una imagen pasiva: ella es el lugar del desarrollo, ella acerca o separa, sirve de memoria o de referencia. Es a través de los paisajes urbanos que se componen, a partir de un juego inextricable de decisiones individuales, de trayectorias y de políticas, las formas legibles de una sociedad".¹¹

El Foro Romano —como veremos en el siguiente apartado—, que comenzó siendo un mercadillo instalado sobre un descampado pantanoso en las inmediaciones del Tiber, experimentó sucesivas ampliaciones e importantes transformaciones hasta llegar a convertirse en el corazón del Imperio Romano. Su forma, dimensiones e imagen fueron cambiando de acuerdo a las necesidades del momento, sin por ello perder su vocación y sustancia características.¹² Y cuando hablo de necesidades no me estoy refiriendo únicamente a las exigencias nacidas de problemas de orden demográfico, de dotación de servicios o infraestructuras, que las había, sino principalmente al deseo de plasmar en dicho lugar la imagen que un determinado gobernante o grupo quería transmitir de sí mismo. El Foro Romano era la firma mediante la cual se presentaba el emperador de turno al pueblo y el propio pueblo al resto del mundo, y por la cual serían recordados a lo largo de la historia. Y la construcción de los Foros Imperiales de esto es un claro ejemplo.¹³

Cada generación, y más específicamente cada grupo, busca adaptar continuamente su entorno en base a los presupuestos políticos, científicos y religiosos que predominan en su época. A lo largo de este proceso de actualización "los habitantes de un territorio no paran de borrar y reescribir el viejo grimorio de los suelos".¹⁴ De esta forma, y aunque permanezcan en el tiempo muchos elementos estructuradores de la imagen urbana, la ciudad redibuja continuamente su rostro. De ahí que Giulio Carlo Argan afirme que "la ciudad no es *gestalt* sino *gestaltung*"¹⁵ y que Charles Baudelaire llegue a expresar en tono un tanto melancólico: "El viejo París ya no existe (la forma de una ciudad / cambia más de prisa, ay, que el corazón de un mortal)".¹⁶

¹¹ ("La ville n'est pas image passive: elle est le lieu de déroulement, elle rapproche ou sépare, sert de mémoire ou de référence. C'est bien à travers les paysages urbains que se composent, à partir d'un jeu inextricable de décisions individuelles, de trajectoires et de politiques, les formes lisibles d'une société"). RONCAYOLO, MARCEL, *Lectures de villes. Formes et temps*, Marsella, Parenthèses, 2002, p. 24.

¹² Para poder comprender mejor la compleja relación que existe entre cambio y permanencia, en relación al tema de la *identidad*, es necesario entender la diferencia que existe entre los términos latinos *idem* e *ipse*. Paul Ricoeur explica que el término *idem* hace referencia a lo idéntico, a lo inmutable, que no cambia a lo largo del tiempo, mientras que el término *ipse* quiere decir propio, y su opuesto no es diferente, sino *otro*, extraño. Esta polaridad abre la puerta a la posibilidad de que exista una permanencia en el cambio, y el mantenimiento de la identidad personal, que se da a pesar del cambio que toda persona sufre a lo largo de su vida, es la más clara muestra de ello, Cfr. RICŒUR, PAUL, *Sí mismo como otro* ^{3ª ed.}, México, D.F., Siglo XXI, 2006.

¹³ En un lapso de 150 años cinco foros fueron construidos en terrenos contiguos al Foro Romano: el Foro de César, el Foro de Augusto, el Foro de Vespasiano, el Foro de Nerva y el Foro de Trajano.

¹⁴ CORBOZ, ANDRÉ, "El territorio como palimpsesto", en MARTÍN RAMOS, ÁNGEL (ed.), *Lo urbano. En 20 autores contemporáneos*, Barcelona, Edicions UPC, 2004, p. 27.

¹⁵ La frase se podría traducir de la siguiente manera: "La ciudad no es *forma* sino *formación*". ARGAN, GIULIO CARLO, *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona, Laia, 1984, p. 75.

¹⁶ BAUDELAIRE, CHARLES, *Le Cygne*, citado en DETHIER, JEAN; GUIHEUX, ALAIN, *Visiones Urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*, Madrid, CCCB / Electa, 1994, p. 57.

Pero cambio no significa olvido ni imposibilidad de reconocimiento, ya que tanto el territorio como la ciudad se convierten en un palimpsesto que va registrando en su materia todos los cambios y alteraciones sufridas a lo largo de la historia. Así lo pone de manifiesto el siguiente pasaje extraído del cuento de Oscar Wilde, *La importancia de llamarse Ernesto*, en el que Miss Prism reconoce su viejo bolso:

"Sí, aquí está la marca que quedó después del accidente en el ómnibus de Gower Street en los felices días de mi juventud. Aquí está la mancha que quedó en el forro provocada por la explosión de un termo, un accidente que ocurrió en Leamington. Y ahí, en el cierre, están mis iniciales. Había olvidado que, en un arrebato extravagante, las había inscrito ahí. No cabe duda de que el bolso es mío".¹⁷

Estas marcas o huellas, que Victor Hugo, refiriéndose a las innumerables transformaciones efectuadas en *Notre-Dame de Paris*, llega a denominar arrugas y cicatrices¹⁸, no son un dato más, ajeno o accidental, sobre el lugar (edificio, ciudad o territorio) del cual se puede prescindir. *Ellas mismas son el lugar*. Ya sea fruto de una casualidad, de un error o de una clara intención, estas huellas han llegado a convertirse en parte constitutiva de la obra, de la misma manera que los son las rajaduras en *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp, la inclinación en la Torre de Pisa, el Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada o el grafiti pintado en el remate de la fachada de la Residencia Schlesiisches Tor (Bonjour Tristesse) de Álvaro Siza. Ninguna de estas maravillosas obras es tal *a pesar de* sus mutilaciones, inacabamientos, adiciones o transformaciones, sino *gracias a* ellas. Podrían ser mejores o peores en comparación con otro momento de su historia, pero sin dichas marcas no serían lo que son: *verdaderas obras maestras*.

Y es que estas contingencias les han hecho adquirir una densidad histórica que las introduce bruscamente dentro del *Gran Tiempo* y cuyo efecto hace emerger todas las potencialidades que, aunque ya presentes en la obra, permanecían adormecidas en su interior.¹⁹ Esto no quiere decir que cualquier actuación sea válida ni que tales vestigios sean inamovibles, pues en base a lo que se cambie aquello puede dejar de ser lo que *es* para convertirse no sólo en *algo parecido* sino en *otra cosa*. Por ello, y como señala la acertada reflexión del destacado historiador del arte, de la arquitectura y del urbanismo, André Corboz:

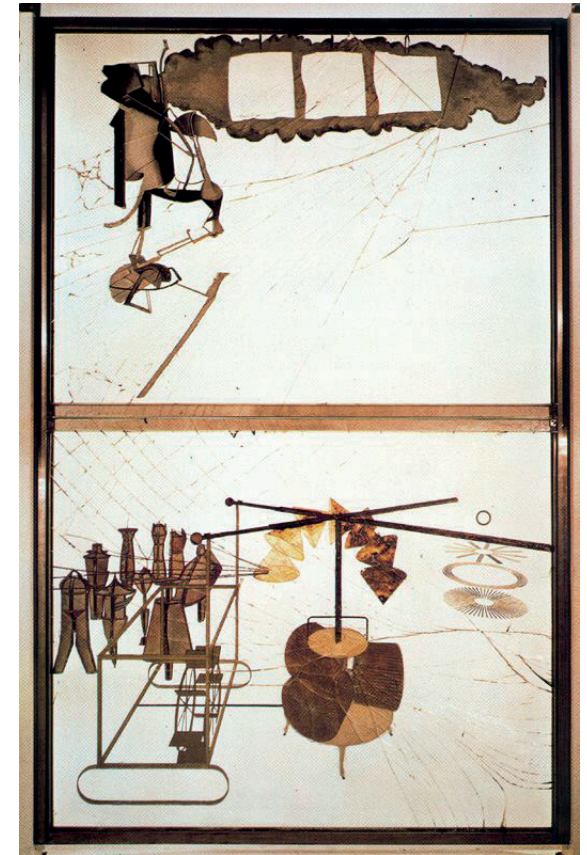
"Una toma en consideración tan atenta de huellas y mutaciones no implica ninguna actitud fetichista hacia ellas. No se trata de rodearlas con un muro para conferirles una dignidad fuera de lugar, sino solamente de utilizarlas como elementos, puntos de apoyo, acentos, estimulantes de nuestra propia planificación. Un «lugar» no es un dato, sino el resultado de una condensación".²⁰

¹⁷ WILDE, OSCAR, *La importancia de llamarse Ernesto*, citado por RYKWERT, JOSEPH, "Seducidos por el tiempo", en *De la ciudad antigua a la cosmópolis*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2007, p. 18.

¹⁸ "En el rostro de la vieja reina de nuestras catedrales, junto a cualquiera de sus arrugas, se ve siempre una cicatriz" ("Sur la face de cette vieille reine de nos cathédrales, à côté d'une ride on trouve toujours une cicatrice"). HUGO, VICTOR, *Notre-Dame de Paris* (Livre trois, Chapitre une: Notre-Dame) [en línea]. Disponible en: <<http://www.gutenberg.org/files/19657/19657-h/19657-h.htm>> [consulta: 26 de julio de 2014].

¹⁹ Mijaíl Bajtín, reflexionando sobre un pensamiento de Belinski en el que sostiene que "cada época descubre algo nuevo en las grandes obras del pasado", comenta: "¿Entonces resulta que añadimos algo a las obras de Shakespeare que antes no tenían, lo modernizamos y distorsionamos? Claro que siempre hubo y habrá modernizaciones y distorsiones. Pero Shakespeare no ha crecido por su cuenta. Ha crecido gracias a aquello que realmente hubo y hay en sus obras, pero que ni él mismo ni sus coetáneos pudieron percibir y apreciar en el contexto de la cultura de su época". BAJTÍN, MIJAÍL, *Estética de la creación verbal* 8ª ed., México, D.F., Siglo XXI, 1988, p. 349.

²⁰ CORBOZ, ANDRÉ, *op. cit.*, p. 34.





51



53



54



52



55



56

51-52 *Residencia Schlesisches Tor -Bonjour Tristesse-*, 1984 (Alvaro Siza).

53-54 Alhambra de Granada, España, 1989 (Thomas Hoepker).

55 Mezquita de Córdoba, España, 1983 (Ferdinando Scianna).

56 Torre de Pisa, Italia, 1976 (Martin Parr).

3

Entre *saber ver* y *saber esperar*: hombre y tiempo como modeladores urbanos

Es obvio que sea lo que fuere aquello que se programa, planifica o proyecta, el objeto es siempre la existencia humana como existencia social y que no se planificaría o proyectaría si no se pensara que la existencia social será o deberá o debería ser distinta y mejor de lo que es.

GIULIO CARLO ARGAN, *Historia del arte como historia de la ciudad*

La catástrofe para un plan de ciudad, consiste en querer resolver todos los problemas exhaustivamente en el tiempo de una generación y en no "dar el tiempo y el espacio" a las generaciones futuras.

JACQUES DERRIDA, "Generaciones de una ciudad"

El que llega a Tecla poco ve de la ciudad, detrás de las empalizadas de tablas, las defensas de arpillera, los andamios, las armazones metálicas, los puentes de madera colgados de cables o sostenidos por caballetes, las escaleras de mano, los terlices. A la pregunta: ¿por qué se hace tan larga la construcción de Tecla?, los habitantes, sin dejar de levantar cubos, de bajar plomadas, de mover de arriba abajo largas brochas responden: Para que no empiece la destrucción.

ITALO CALVINO, *Las ciudades invisibles*

Cada época sueña la siguiente.

MICHELET, «Avenir! Avenir!»

Parece increíble que a más de 60 años de finalizada la Segunda Guerra Mundial, y después del frenético auge de la construcción que ha vivido Europa durante los últimos años, todavía se esté hablando de *sanar las heridas de la guerra*. Sin embargo, si pensamos, por ejemplo, en las marcas que los bombardeos —realizados en 1943 sobre la ciudad de Milán— dejaron en el complejo monumental de *Sant'Eustorgio* y sus alrededores, no queda lugar a dudas sobre la necesidad que hay de *intervenir*. ¿Pero a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de intervenir una zona de la ciudad? Nos referimos a sanar o curar esas heridas del tejido urbano. Unas heridas que no sólo afectan la configuración física de un lugar o su funcionamiento, sino principalmente *la vida* que en él se desarrolla.

Es verdad que muchos de los vacíos originados por las demoliciones posteriores a los bombardeos han ido quedando integrados o minimizados en las ciudades debido a la presencia de plazas y parques (pensemos en los *Playgrounds* realizados por Aldo van Eyck en Amsterdam), pero, aun así, en muchos casos no han dejado por ello de ser elementos anómalos dentro del tejido urbano.

Ahora bien, si aceptamos con Aldo Rossi que el "centro es el lugar donde la vida se desenvuelve"²¹, y muchos de estos lugares se localizan en los centros de las ciudades, entonces el objetivo de cualquier intervención tendría que ser el de



57



58

57-58 Complejo residencial de *Sant'Eustorgio* (Google Earth y Bing Maps).

²¹ ROSSI, ALDO, "Introducción", en *Proyecto y ciudad histórica*, Santiago de Compostela, COAG, 1976, p. 19.



59



60

61

potenciar esa vida. Y con «vida» estamos haciendo referencia a la *vida urbana*, pues hablamos de espacios públicos que por su historia y localización ocupan un lugar muy especial en el *imaginario colectivo* de los ciudadanos.

Esta vida urbana es la que se ve alterada a consecuencia de las guerras o desastres naturales, y cuyas heridas aún no han cicatrizado del todo. Sin embargo, el problema, como ya hemos comentado, no radica solamente en las disfunciones que estas heridas ha podido producir en las ciudades, sino también en el hecho de que su presencia actualiza la tragedia del desastre en sus habitantes. No quiero decir con esto que quien pasa por delante de esos lugares, o a través de ellos, necesariamente reviva el doloroso recuerdo de la guerra, pero su presencia muchas veces dificulta una adecuada relación con el pasado y con el futuro. A esto se refiere Lebbeus Woods en su texto *Radical Reconstruction* cuando dice, haciendo referencia a la difícil situación de ciertas ciudades en crisis como Sarajevo, que "es natural querer no sólo *restaurar* todo aquello valioso que ha sido perdido, sino también —y al mismo tiempo— *borrar* los recuerdos de la tragedia y de la pérdida sustituyendo la fábrica de la ciudad, que ha sido degradada por la violencia, por un mejor y totalmente nuevo tejido".²²

Sin embargo, en todo proceso de curación es necesario encontrar un equilibrio que permita superar el trauma sin caer en el olvido o en la repetición compulsiva de las que ya hemos hablado.²³ Se ha de llegar a una *memoria justa* que, siguiendo las indicaciones de Paul Ricœur, permita llevar a cabo una adecuada *reconciliación* entre pasado, presente y futuro.²⁴ Las destrucciones son hechos históricos, sucedieron, y por ello resultaría enfermizo pretender negarlas; pero igualmente patológico resultaría el hecho de querer mantener las heridas abiertas, como quien quisiera conservar una horrible cicatriz fruto de una desgracia.

Es verdad, como dice Woods, que "las ciudades siempre han necesitado aceptar lo nuevo, lo extraño, lo inesperado, la afectación y lo perturbador"²⁵, pero también es verdad que, como explica Aldo Rossi, aunque "la antigua ciudad se derrumba, se altera, cambia, se transforma en otra cosa (...) debemos encontrar un difícil equilibrio entre la realidad ciertamente precaria de los viejos asentamientos y nuestro proyecto, nuestra alternativa".²⁶

Un difícil equilibrio que la misma ciudad nos exige cuando —por boca de Jacques Derrida—nos dice:

"...soy una, pero no soy más que el umbral de mí misma, protegedme, guardadme, salvadme, salvad pues la orden que os doy, escuchad mi ley, ella es una, pero por eso construidme, des--re-construidme pues, estáis en el umbral, agrandadme, transformadme, multiplicadme, no me dejéis intacta. Arriesgaos a desconstruirmela. Si me dejáis intacta una, me

59 Aldo van Eyck, *Playgrounds*.

60-61 Imágenes del estado anterior y posterior a la intervención de uno de los *Playgrounds* de Aldo van Eyck.

²² "It is natural to want not only to restore whatever is valuable that has been lost, but also —and at the same time— to erase the memories of tragedy and loss by substituting for the fabric of the city that has been degraded by violence an entirely new tissue, and a better one". WOODS, LEBBEUS, *Radical Reconstruction*, New York, Princeton Architectural Press, 1997, p. 15.

²³ *Vid. supra*, cap. I.3: Hacia un lugar humano.

²⁴ En este sentido, creo que resulta ejemplar el proceso de reconstrucción de Varsovia, pues tenía como finalidad devolver el ánimo y la dignidad a un pueblo que había sido pisoteado por el ejército alemán. Levantar la ciudad destruida, tal como era, era el camino que *en ese momento* —y dadas las particulares circunstancias que determinaban el desarrollo de los acontecimientos— debía recorrer pueblo polaco para recuperar la moral perdida ante la humillación y fortalecer la propia identidad.

²⁵ WOODS, LEBBEUS, *op. cit.*, p. 18.

²⁶ ROSSI ALDO, *op. cit.*, p. 17.

perdéis. Hay que protegerme y fracturarme, salvaguardarme y transfigurarme, transformarme para salvarme, hay que amarme y violarme pero de una cierta manera y no de otra".²⁷

Y es en este «*de una cierta manera y no de otra*» donde radica el *quid* de la cuestión —el éxito de la intervención—, pues en este tipo de actuaciones es muy fácil inclinar la balanza hacia alguno de los extremos.

A este respecto también resulta ejemplar el trabajo realizado por Peter Zumthor en el Museo Diocesano de Colonia (1997-2007). Una obra cuya actualidad no hace más que ratificar el hecho de que existen aún en nuestras ciudades numerosas heridas aún por subsanar —recordemos el intenso trabajo de reconstrucción que se llevó a cabo en esta ciudad y en el que estuvieron involucrados directamente, a partir de 1947, arquitectos de la talla de Rudolf Schwarz y Gottfried Böhm (el cual realizó una intervención en la iglesia de *St. Kolumba* que Zumthor ha integrado en su obra). Y digo que se trata de una intervención ejemplar porque ha logrado mantener ese equilibrio necesario entre lo existente y lo añadido, entre historia y proyecto, entre memoria y esperanza. Todo ahí parece nuevo y misteriosamente conocido. Todo ahí es simultáneamente razón y sentimiento. Podría extenderme enumerando las exquisitas sutilezas de esta obra: el delicado trabajo de los materiales, el suave encuentro entre lo viejo y lo nuevo, el correr de la luz y del aire a través del *Filtermauerwerk*, la exquisita vibración que producen los rayos del sol sobre la perfecta irregularidad del ladrillo hecho a mano en Dinamarca o la calidez de los espacios interiores, pero no es el momento. Lo que sí puedo afirmar es que en Colonia quien ha ganado es *la vida* y con ella *la ciudad*.

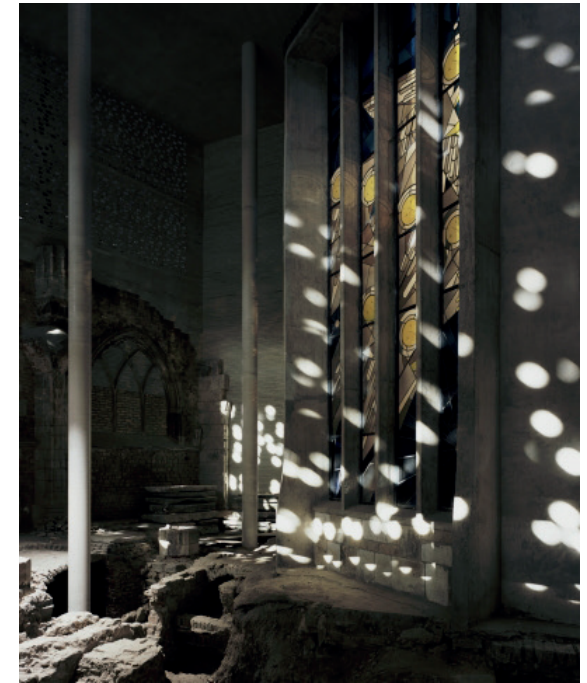
Vemos, pues, que de lo que se trata es, en definitiva y siguiendo nuevamente a Jacques Derrida, de "construir según estructuras tales que nuevas posibilidades, a la vez funcionales y estéticas, pudieran enriquecer conservando indefinidamente, fundar protegiendo, guardar el patrimonio en vida sin reducir la ciudad a un museo o a una sepultura monumental".²⁸ De esta forma, y haciendo nuevamente propias las palabras de Aldo Rossi, "al arquitecto no le queda sino preparar algún instrumento, preparar el terreno, levantar las estructuras necesarias para que se desenvuelva la vida".²⁹

Estamos frente a un tema rico en matices y complejo por sus implicaciones; un tema en el que no se pueden establecer normas sin caer en el error. Sin embargo, son muchas las personas que sobre este tema han pensado largamente, por lo que resultaría muy provechoso escuchar sus reflexiones y sacar de ahí nuestras propias conclusiones. Es con este fin con el que a continuación, y como preámbulo a la aproximación que realizaremos en seguida a una parte de la historia de una ciudad como Roma, les cederemos la palabra:

²⁷ DERRIDA, JACQUES, *op. cit.*, pp. 284-285.

²⁸ *Ibid.*, p. 279.

²⁹ ROSSI ALDO, *op. cit.*, p. 23.



62



63

62-63 Museo Diocesano de Colonia, Alemania, Peter Zumthor, 2007 (Hélène Binet).



64



65



66

64-65-66 Permanencia de estructuras arquitectónicas en la trama urbana de Asís, Florencia y Luca.

Permanencia

Hannah Arendt:

"Dicho con otras palabras, la vida en común de los hombres en la forma de la *polis* parecía asegurar que la más fútil de las actividades humanas, la acción y el discurso, y el menos tangible y más efímero de los «productos» hechos por el hombre, los actos e historias que son su resultado, se convertirían en imperecederos. La organización de la *polis*, físicamente asegurada por la muralla que la rodeaba y fisonómicamente garantizada por sus leyes —para que las siguientes generaciones no cambiaran su identidad más allá del reconocimiento—, es una especie de recuerdo organizado. Asegura al actor mortal que su pasajera existencia y fugaz grandeza nunca carecerá de la realidad que procede de que a uno lo vean, le oigan y, en general, aparezca ante un público de hombres, realidad que fuera de la *polis* duraría el breve momento de la ejecución y necesitaría de Homero y de «otros de su oficio» para que la presentaran a quienes no se encontraban allí".³⁰

Pierre Ansay:

"La ville est cette garantie qu'à la durée subjective de notre action correspond une durée objectivée, mémorisée et mise en histoire".³¹

José Ortega y Gasset:

"...la definición más certera de lo que es la urbe y la *polis* se parece mucho a la que cómicamente se da del cañón: toma usted un agujero, lo rodea usted de alambre muy apretado, y eso es un cañón. Pues lo mismo, la urbe o *polis* comienza por ser un hueco: el foro, el agora; y todo lo demás es pretexto para asegurar ese hueco, para delimitar su dintorno. La *polis* no es primordialmente un conjunto de casas habitables, sino un lugar de ayuntamiento civil, un espacio acotado para funciones públicas. La urbe no está hecha, como la cabana o el *domus*, para cobijarse de la intemperie y engendrar, que son menesteres privados y familiares, sino para discutir sobre la cosa pública. Nótese que esto significa nada menos que la invención de una nueva clase de espacio, mucho más nueva que el espacio de Einstein".³²

"El genuino arquitecto es todo un pueblo".³³

Aldo Rossi:

"...la ciudad es algo que permanece a través de sus transformaciones".³⁴

Marcel Roncayolo:

"Le sol n'est pas table rase : il est déjà caractérisé par une morphologie, un type de propriété, un usage, des contacts, une certaine valeur sociale, qu'il faut reproduire ou changer. La construction physique de la ville est une opération qui

³⁰ Arendt, Hannah, *La condición humana* 1ª reimp., Barcelona, Paidós, 1996, pp. 220-221.

³¹ ANSAY, PIERRE, *Penser la ville. Choix de textes philosophiques*, Bruselas, AAM Editons, 1989, pp. 63-64.

³² ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, "La rebelión de las masas", en *Obras completas* 6ª ed. (Tomo IV. 1929-1933), Madrid, Revista de Occidente, 1966, p. 250.

³³ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía* 7ª reimp., Madrid, Alianza, 2002, p. 111.

³⁴ ROSSI, ALDO, *La arquitectura de la ciudad* 7ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1986, p. 95.

a ses règles, ses acteurs, son économie et son idéologie. (...) La ville est autant lieu de différences et de formulation des différences que d'homogénéité".³⁵

Tiempo

Friedrich Hölderlin:

El espíritu del tiempo (Der Zeitgeist)

"La vida es la tarea del hombre en este mundo,
y así como los años pasan, así como los tiempos hacia lo más alto avanzan,
así como el cambio existe, así
en el paso de los años se alcanza la permanencia;
la perfección se logra en esta vida
acomodándose a ella la noble ambición de los hombres".
Humildemente Scardanelli, 24 de Mayo de 1748³⁶

Aristóteles:

"... todo cambio es por naturaleza un salir fuera de sí. Todas las cosas se generan y se destruyen en el tiempo. Por eso, mientras que algunos decían que el tiempo era «el más sabio», el pitagórico Parón lo llamó con más propiedad «el más necio», porque en el tiempo olvidamos".³⁷

Víctor Hugo:

"Los grandes edificios como las grandes montañas son obra de los siglos. Con frecuencia el arte se transforma cuando ellos están en plena construcción: *Pendent opera interrupta*, y continúan tranquilamente siguiendo las normas de la nueva moda. El nuevo arte toma el monumento como lo encuentra, se incrusta en él, lo asimila, lo desarrolla según su fantasía y lo termina si puede hacerlo; pero todo ello sin molestias, sin esfuerzos, sin reacciones, siguiendo una ley natural y tranquila; es como un injerto que se hace, una savia nueva que circula, una vegetación que renace".³⁸

Álvaro Siza:

"Cuando uno interviene en la ciudad siempre queda inacabado porque hay algo que hace el tiempo que ningún arquitecto puede hacer. El tiempo es un gran arquitecto. Solo si tiene una buena estructura organizativa, el proyecto nuevo podrá absorber las futuras intervenciones y eso se transformará en riqueza, en la complejidad que tienen las ciudades antiguas. En cambio, si un proyecto, de entrada, parece muy acabado, normalmente está mal. Quien no cuenta con el tiempo se pierde".³⁹

³⁵ RONCAVOLO, MARCEL, *op. cit.*, pp. 23-24.

³⁶ HÖLDERLIN, FRIEDRICH, *Poemas desde la locura*, Madrid, Hiperión, 1988 (poema 46).

³⁷ ARISTÓTELES, *Física*, Madrid, Gredos, 1995, p. 35.

³⁸ HUGO, VICTOR, *Notre-Dame de Paris* (Livre trois, Chapitre une: Notre-Dame), en <http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1517258> [consulta: 26 de julio de 2013].

³⁹ SIZA, ÁLVARO, "El valor de las cosas aflora en los momentos difíciles", en *El País* (entrevista realizada por Anaxu Zabalbeascoa, 02/10/2011) [en línea]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2011/10/02/eps/1317536813_850215.html> [consulta: 21 de julio de 2013].



67



68

67 Beni Izguen, la ville sainte (Yann Arthus-Bertrand).

68 Le temple et l'arc de triomphe, Algeria (Yann Arthus-Bertrand).



69



70

69 *El-Jem, Gouvernorat de Mahdia, Tunisie* (Yann Arthus-Bertrand).

70 *Vallée des Ksour, entre Matmata et Tataouline, Gouvernorat de Tataouline, Tunisie* (Yann Arthus-Bertrand).

Comprensión creativa

Mijaíl Bajtín:

"Detrás de lo concluido, el ojo distingue aquello que está en proceso de formación y en preparación, con una evidencia excepcional".⁴⁰

"La comprensión creativa continúa la creación, multiplica la riqueza artística de la humanidad".⁴¹

Bernardo Secchi:

"La grande leçon que nous donne la ville ancienne réside dans le fait que ses espaces ouverts et collectifs, tout en résultant d'un choix attentif des matériaux composés selon des règles simples et claires, demeurent cependant vagues et ouverts à l'interprétation des gens qui les utilisent. Ils servent à la fois de lieux de promenade, de chemin praticable reliant un point à un autre, ou d'espace d'accueil aux activités collectives ou au marché, ou encore d'espace technique destiné à limiter les risques d'incendie".⁴²

Edmund Bacon:

"...cualquier obra realmente importante posee en su interior fuerzas seminales capaces de influir en el posterior desarrollo de su entorno y, con frecuencia, de modos inimaginados por su propio creador. La enorme belleza y elegancia de la arcada de Brunelleschi en el Hospital de los Inocentes... halló expresión en otras partes de la plaza, tanto si Brunelleschi pretendía que fuera así como si no".⁴³

Destrucción

Enric Miralles:

"La destrucción no es un problema independiente.

Es una parte de la construcción de edificios y espacios públicos...

No es una herida...

Explica que las propuestas no son perfectas, cerradas en sí mismas... ni separadas de una realidad más compleja.

Destrucción muestra que la construcción no puede reducirse a puros conceptos utilitarios, siempre que esta idea de útil se ensanche hasta contenidos sociales...

En la arquitectura del espacio

⁴⁰ BAJTÍN, MIJAÍL, *Estética de la creación verbal* ⁸⁹ ed., México, D.F., Siglo XXI, 1988, p. 220.

⁴¹ *Ibid.*, p. 364.

⁴² SECCHI, BERNARDO, "Images de la ville contemporaine", en AA. VV., *Pour une école de tendance. Mélanges offerts à Luigi Snozzi*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 1999, p. 141.

⁴³ BACON, EDMUND, *Design of Cities*, New York, Viking Press, 1974, citado por Morris, A. E. J., *Historia de la forma urbana* ⁴⁸ ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1992, p. 194.

público también se representa la destrucción del mismo.

...La destrucción ha creado una iconografía propia en la ciudad".⁴⁴

Hombre

Jacques Derrida:

"El tiempo implica una promesa que compromete a más de una generación".⁴⁵

Johann W. Goethe:

"Todo lo que me rodea está lleno de dignidad, una obra grande y respetable fruto de la unión de las fuerzas humanas, un monumento soberbio, producto no de un soberano sino de un pueblo".⁴⁶

Christian Devillers:

"La ville, contrairement au projet architectural, n'a pas d'auteur, pas de chef d'orchestre. Il s'agit d'une production collective, avec, bien sûr, des instances, des processus feuilletés, complexes, qui, finalement, à la suite de processus de sélection, font que Paris n'est pas Rome — ce qui constitue d'ailleurs un grand mystère, car ces deux villes ont une identité parfaite, due à personne en particulier".⁴⁷

Le Corbusier:

"He aquí Venecia, la plaza de San Marcos, encuentro cultivado y brillante de épocas sucesivas. Procuradurías Viejas, Procuradurías Nuevas, San Marcos romano, con sus cúpulas tirando a turcas, con un gótico de orfebre que no encuentra paralelo en ningún otro lugar; el Campanile, ese fabuloso Campanile (un arquitecto se atrevió a dibujarlo un día, ¡qué carácter el de un Vignola de entonces!); el Palacio Ducal sobre sus postes. Todas las técnicas, todos los materiales. Sin embargo, todos y cada uno de aquellos advenedizos tuvieron fe en su aventura y, teniendo en cuenta todo aquello que la rodeaba, se atrevieron, osaron".⁴⁸



71



72

⁴⁴ MIRALLES, ENRIC, "¡Mira qué habéis hecho!", *Ciutat real, ciutat ideal. Reflexions sobre el cas de Barcelona*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània, 1988, pp. 109-110.

⁴⁵ DERRIDA, JACQUES, *op. cit.*, p. 284.

⁴⁶ GOETHE, JOHANN W., *Viaje a Italia*, Barcelona, Ediciones B, 2001, p. 74.

⁴⁷ DEVILLERS, CHRISTIAN, "Temps et nature du projet urbain", en *Urbanisme*, 1998 (303), pp. 55-56.

⁴⁸ LE CORBUSIER, *A propósito del urbanismo*, Barcelona, Poseidón, 1980, p. 17.

71 *L'église Saint-Sulpice, Paris, France* (Yann Arthus-Bertrand).
72 *La basilique du Sacré-Cœur sur la butte Montmartre, Paris, France* (Yann Arthus-Bertrand).



Cuando percibes una existencia con una antigüedad de más de dos mil años, transformada de formas tan diversas y de modo tan radical y, no obstante, continuas pisando el mismo suelo, contemplando la misma colina, incluso a menudo la misma columna y la misma muralla que hace tanto tiempo, y cuando descubres en el pueblo vestigios del antiguo carácter, te conviertes en testigo de las grandes decisiones del destino, y así al observador le resulta al principio dificultoso discernir cómo Roma sucede a Roma, no solamente la ciudad nueva a la antigua, sino también cómo se suceden las diferentes épocas de la Roma antigua y de la moderna.

JOHANN W. GOETHE, *Viaje a Italia*

Roma es como el círculo, llena, entera, central, eminentemente geométrica, simple pero esencial. Este es el fruto, después de dos mil años de tumultos diversos, del trabajo de un pueblo: un hecho vivo en lo profundo de la conciencia universal. Pronunciar esta palabra es hacer surgir un potencial. Referirse, apoyarse en esta palabra, es confesar grandes intenciones: es comprometerse en una vía noble. (...) La Roma que nos conmociona es la Roma antigua.

Idea simple, elemental, esencial, sin matiz: ¡Roma es geométrica!

LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*¹

A Roma, dormida después de Miguel Ángel, le faltan estos cuatro siglos.

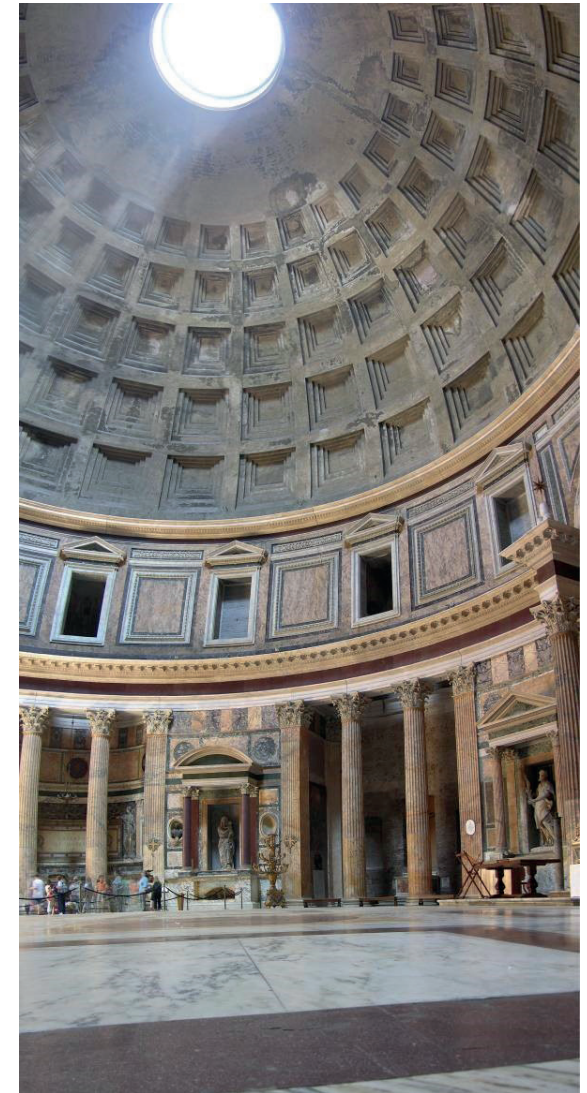
LE CORBUSIER, *Hacia un arquitectura*

Hablar de Roma, de la «*Città Eterna*», es hablar de una parte significativa de la historia de la humanidad. En ella, como dice Goethe en su *Viaje a Italia*, "se anuda toda la historia del mundo".² No sólo fue *caput mundi* durante el Imperio romano, y por tanto, modelo y lugar en el cual se sintetizan de forma extraordinaria los rasgos más esenciales de la ciudad y de la cultura occidental³, sino que además, durante el Renacimiento, y con la finalidad de consolidarse como digna capital del cristianismo, recuperó su hegemonía constituyéndose modelo de belleza y grandiosidad. Roma, hasta el siglo XVI, está detrás de los grandes acontecimientos de la humanidad. Pero su historia, que se remonta al año 753 a.C. y que cubre un período de más de veintisiete siglos, no es una historia lineal, llana y de fácil lectura; es una historia convulsionada, contradictoria y de grandes altibajos en la que se han ido superponiendo de forma continua no sólo los avatares de un pueblo sino, por su carácter universal, los de toda la humanidad. Por esta razón, adentrarse en su pasado e intentar interpretarlo es labor harto complicada, pues, como explica el mismo Goethe con palabras

¹ "Rome est comme rond, plein, entier, central, éminemment géométrique, simple mais essentiel. Tel est le fruit, après deux mille ans de tumultes divers, du travail d'un peuple : un fait vivant au tréfonds de la conscience universelle. Prononcer ce mot, c'est faire surgir un potentiel. Se référer, s'appuyer à ce mot, c'est avouer de grandes intentions : c'est s'engager dans une voie noble. (...) Rome qui nous commotionne, c'est Rome antique. Idée simple, élémentaire, essentielle, sans nuance : Rome est géométrique!". LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse* ^{1ª reimp.}, Paris, Vincent, Fréal & Cie, 1964, p. 185.

² GOETHE, JOHANN W., *Viaje a Italia*, Barcelona, Ediciones B, 2001, p. 153.

³ Este poder sintético de Roma, como explica Joseph Rikwert en *La Idea de ciudad*, se debe al hecho de que "todo fundador de una ciudad romana era siempre un sustituto de Rómulo", y "toda ciudad, toda fundación era una repetición de Roma". RYKWERT, JOSEPH, *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*, Salamanca, Sígueme, 2002, p. 29. De esta forma, no sólo la gran mayoría de las ciudades europeas, asiáticas y africanas, de origen romano, han quedado marcadas de forma indeleble en su estructura urbana, sino que, simultáneamente, al servir de modelo para nuevas ciudades en el mundo han influenciado profundamente la evolución histórica de la ciudad en la cultura occidental.



73

73 Pantheon , Roma.



74

que hago más, "con esta ciudad me sucede como con el mar, que se torna cada vez más profundo conforme uno va adentrándose en él".⁴

En Roma, lugar cuya luz proyectada sobre los volúmenes cautivó a Louis Kahn y a Le Corbusier por igual, coexisten simultáneamente un «orden» claro y contundente y una «naturalidad» casi elemental. El primero de estos rasgos es el legado tanto del *mundo Clásico*, basado en el simbolismo, la cosmología y la geometría, como del *mundo Renacentista*, deslumbrado por la simetría, el orden y la fuerza de la perspectiva; mientras que el segundo rasgo procede de un sentido práctico y de un instinto casi innato surgido, en términos de Paul Ricœur⁵, de un construir-habitar ordinario. Resulta un tanto paradójico que, de forma contraria a la tan extendida política romana de implantación sobre el territorio y aplicada principalmente en el *castrum* o campamento militar⁶, basada en un esquema regular de trazos ortogonales estructurados a partir del *cardo* y el *decumanus*, en Roma, como veremos más adelante, no haya imposición, hay respuesta, casi podríamos decir adaptación sumisa a las insinuaciones del lugar.

Ludovico Quaroni, refiriéndose a ese origen "cuasinatural" de la *urbs* romana, lanza un elogio entusiasta, tanto a su formación espontánea como al equilibrio alcanzado en el primer organismo urbano, diciendo:

"En esta ciudad *sui generis*, (...) privada de toda idea de organización racional, (...) carente de toda idea de organización racional, (...) el vivir tenía que ser extraordinariamente dulce (...). A Roma le fue bien, muy bien, cuando todo no había hecho sino comenzar, cuando las relaciones entre las distintas funciones eran simples y el tradicional sentido práctico de la población campesina podía aprehenderlas, cuando todavía resultaba posible regularlas y coordinarlas con arreglo a un orden *espontáneo*, casi natural: y ello es tan válido para la urbanística como para la política de expansión".⁷

Por eso no es raro que en Le Corbusier se produzcan sentimientos tan encontrados respecto a esta ciudad: por un lado, en 1923 se pregunta sobre la naturaleza urbana de Roma: "¿Urbanismo, grandes trazados? Nada de eso"⁸ y en 1925 comenta: "En su casa propia, los ojos vueltos hacia el Imperio, se dejaron sofocar por el camino de los asnos. ¡Ironía!"⁹, y, por otro lado, al exponer el programa de su *Ville Radieuse* en 1933, llega a exclamar maravillado "¡Roma es geométrica!"¹⁰.

Y es justamente ese «espíritu contradictorio» de Roma, que acoge por igual la racionalidad y la intuición, la tradición y la innovación, la legalidad y la injusticia, lo ordinario y lo extraordinario, los éxitos y los fracasos, lo sagrado y lo profa-

⁴ GOETHE, JOHANN W., *op. cit.*, p. 169.

⁵ Cfr. RICOEUR, PAUL, "Architecture et narrativité", en *Urbanisme*, 303, noviembre-diciembre 1998.

⁶ "Ninguna otra civilización (y casi todas las civilizaciones establecen normas muy estrictas sobre la inviolabilidad de los límites) ha practicado tanto como los romanos a finales de la República y a comienzos del Imperio la imposición de un esquema tan constante y uniforme en las ciudades, en el campo y en los establecimientos militares, con una persistencia casi obsesiva". RYKWERT, JOSEPH, *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*, Salamanca, Sígueme, 2002, p. 79.

⁷ QUARONI, LUDOVICO, *Una ciudad eterna. Cuatro lecciones de veinte siglos*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2008, pp. 21 y 27.

⁸ LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura* ^{1ª reimp.}, Barcelona, Apóstrofe, 1998, p. 124.

⁹ LE CORBUSIER, *La Ciudad el Futuro* ^{2ª ed.}, Buenos Aires, Infinito, 1971, p. 16.

¹⁰ "Rome est géométrique!" LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse* ^{1ª reimp.}, Paris, Vincent, Fréal & Cie, 1964, p. 185.

no, lo caduco y lo eterno, el que ha hecho que esta ciudad sea llamada "la *urbs*, la *aurea*, la *maxima*, la *pulcherrima*, la *sacra*, la *sacratissima*, la *venerabilis*, la *aeterna*".¹¹

Ahora bien, con la finalidad de comprender mejor el verdadero valor de las obras realizadas por Sixto V y sus predecesores, me ha parecido conveniente dividir el trabajo en cuatro partes: La primera, 1. Rómulo y Roma: el rito de fundación, comprende una primera incursión en las fuentes mítico-religiosas del mundo romano, que se hallan detrás de *la idea de ciudad*. Mediante esta exploración nos será más fácil comprender tanto las razones que determinaron la ubicación del primer asentamiento sobre el Palatino como el nuevo ligamen inaugurado entre hombre y lugar en el momento de fundar la ciudad. La segunda parte, 2. De la *Roma Quadrata* al *Forum Romanum Magnum*, nos ayudará a ver con claridad, primero, que la idea de ciudad en el mundo romano va más allá de simples *modelos abstractos preconcebidos*, como el trazado en damero, y que estos modelos son consecuencia lógica de una concepción del mundo y no fórmulas universales impuestas de manera arbitraria sobre la realidad; segundo, que la arquitectura es más que orden y que *el orden no se reduce a un modo de estructurar el espacio sino a una forma de relacionarse con el medio físico y social que cualifica y llena de sentido a ese espacio*; finalmente, que la razón práctica, el sentido común y un profundo saber hacer son elementos indispensables para dar una respuesta precisa al lugar, y en el Foro, lugar que como resultado de su peculiar situación topográfica y su fascinante proceso de génesis llegó a convertirse en el corazón de la ciudad, veremos su más clara aplicación. En la tercera parte, 3. La obra urbanística de los Papas, realizaremos un rápido recorrido a través de las más significativas intervenciones a nivel urbanístico realizadas por los pontífices, con la finalidad de valorar su aportación y comprender su relación con la Roma heredada, así como su posterior influencia en la intervención del Papa Sixto V. Finalmente, en la cuarta parte, 4. La Gran Roma de Sixto V, abordaremos no sólo las intervenciones realizadas por el Papa y su arquitecto, Domenico Fontana, sino también aquellas propuestas del proyecto que no llegaron a materializarse. Todo esto con la doble intención de, por un lado, evaluar las soluciones aportadas a los problemas prácticos y de funcionamiento de la ciudad, que buscaban solventar muchas de sus carencias y requerimientos cívicos y religiosos y, por otro lado, su contribución tanto al enriquecimiento de las cualidades físicas y sociales del lugar como al modo de vida de sus habitantes. De esta forma estaremos en condiciones de emitir algunas conclusiones acerca de una ciudad que indudablemente se encuentra entre *proyecto e historia*.



75

¹¹ Cfr. QUARONI, LUDOVICO, *op. cit.*, p. 23.

75 *Via del prtico di Ottavia*, c. 1880 (Ettore Roesler Franz).



76



77

76 *Via Giulio Romano*, c. 1880 (Ettore Roesler Franz).
77 *Barca sul Tevere dopo Ponte Milvio con la cupola di S. Pietro sullo sfondo*, c. 1880 (Ettore Roesler Franz).

1

Rómulo y Roma: el rito de fundación

Los romanos (...) cuando llegaban a algún sitio, a la encrucijada de los caminos, al borde del río, tomaban la escuadra y trazaban la ciudad rectilínea, para que fuera clara y ordenada, fácil de vigilar y de asear, para que fuera fácil de orientarse en ella, para que se la recorriera cómodamente (...). La recta convenía a su dignidad de romanos.

LE CORBUSIER, *La ciudad del futuro*

Antes de que las ciudades romanas adoptaran el esquema de parrilla que hoy conocemos, fue necesario que en sus mentes adquiriera forma la idea de la planificación urbanística regularizada. La ciudad rectilínea no fue algo a lo que llegaron a golpes de una experimentación casual y que luego trataron de explicar. (...) En consecuencia, sus orígenes me interesan ante todo porque demuestran que la elaborada estructura geométrica y tipológica de la ciudad romana surge de un sistema de costumbres y creencias, se desarrolla en torno a él y se convierte así en vehículo perfecto de una cultura y de un estilo de vida.¹²

JOSEPH RYKWERT, *La idea de ciudad*

Es impresionante ver con que facilidad nos dejamos seducir en la actualidad por las *formas puras y regulares* heredadas del pasado, olvidando por completo el *contenido* que las llena de sentido. El cuadrado, el círculo, el triángulo, el cilindro, la pirámide o la esfera no son simples abstracciones y elucubraciones formales carentes de significación social; son, como lo han defendido artistas modernos de la talla de Paul Klee o Vasili Kandinky, «formas culturales» cuya fuerza y fascinación procede del «principio eterno»¹³ y de la «necesidad interior»¹⁴ que las engendró. La causa de que estas formas arquitectónicas y de que estos modelos urbanos, basados en la geometría y en la ortogonalidad, sigan cautivando al hombre de hoy se debe justamente a las ideas potentes y esenciales que las originaron y no a un simple atractivo formal *ad hoc* con la moda del momento.

Este principio romano de planificación basado en el damero y en el cruce perpendicular de dos ejes, desplegado elegantemente en ciudades como Pompeya o Timgad, y que con tanta frecuencia utilizamos los «arquitectos modernos», está enmarcado dentro de una *imago mundi* muy contraria a la nuestra en la que la utilidad, la eficiencia, la economía y la espectacularidad parecen tener la última palabra. Por esta razón, en muchas ocasiones resultaría más enriquecedor y clarificador hablar del «proceso» que ha dado origen a la obra y no tanto de la «obra» en sí, ya que un excesivo énfasis en la obra sin referencia al «contenido» termina cosificando la obra y creando en nosotros una imagen distorsionada

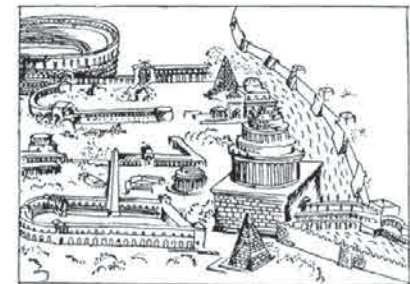
¹² RYKWERT, JOSEPH, *op. cit.*, pp. 36-37.

¹³ "Lo actual merece benevolencia; el hecho presente no debe verse privado de sus derechos. Pero hay que medirlo por el Principio eterno que subyace en la sucesión de los tiempos, por ese principio que periódicamente entra en el movimiento de lo mani-fiesto para regresar al seno original, donde conserva, aun en estado latente, una inmensa fecundidad". KLEE, PAUL, *Teoría del arte Moderno*. Buenos Aires, Calden, 1976, p. 82.

¹⁴ "...toda forma tiene un contenido interno. La forma es, pues, la expresión del contenido interno. (...) La forma que se reconoce hoy es una conquista de la necesidad interior de ayer". KANDINSKY, VASILI, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 58 y 67.



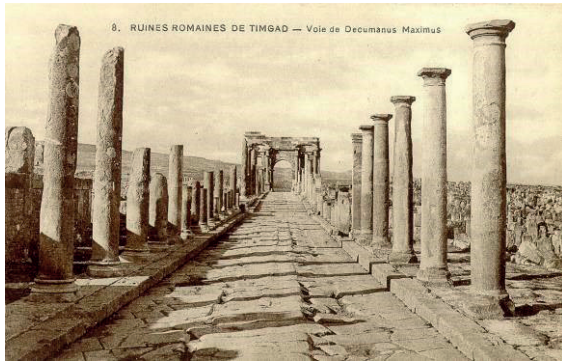
78



79

6 *Monumentos* (Michael Graves).

7 *Prismas regulares*, 1923 (Le Corbusier).



80

de ella. Y frases tan rotundas como las que he colocado al inicio de este apartado, pronunciadas por Le Corbusier a principios del siglo XX, corren un gran riesgo de ser malinterpretadas.

Por eso, y con la finalidad de presentar una imagen de Roma un poco más amplia, me ha parecido importante, antes de abordar las intervenciones realizadas sobre esta estructura urbana largamente trabajada por el tiempo y los avatares de un pueblo, comenzar explicando el *proceso de génesis* (topogénesis) por el cual esta ciudad llegó a ser en la antigüedad *caput mundi*. Esta es la razón por la cual he contrapuesto a la frase de Le Corbusier la frase de Joseph Rykwert, que contiene la tesis fundamental desarrollada a lo largo de su libro titulado *La idea de ciudad*. Texto en el cual me apoyaré principalmente en esta primera parte, pues en él se analiza en profundidad tanto el *modelo simbólico* como el *proceso ritual* que se hallaban detrás de la fundación de una ciudad en el mundo romano.

No me entretendré en describir tal proceso, simplemente quisiera ir sacando a relucir, mediante algunas referencias extraídas de su libro, la profunda dimensión mística y cosmológica que había entre los romanos detrás de *La idea de ciudad*.



81



82



83

- 8 Timgad. Vía del Decumanus Maximus.
- 9 Timgad. Planta
- 10 Pompeya. Planta detalle de *insulae*.
- 11 Pompeya.

①

La *inauguratio*: una elección divina

Rómulo y Remo acordaron fundar la ciudad cerca del sitio en que habían sido recogidos por la loba. (...) Allí se separaron los dos hermanos y cada uno de ellos marchó hasta la cima de una colina para observar las aves de buen augurio. (...) El altercado entre Rómulo y Remo se decidió en virtud de la aparición de unos buitres en vuelo. Ganó Rómulo porque vio más número de ellos.

JOSEPH RYKWERT, *La idea de ciudad*

De haber sido griego Rómulo habría consultado al oráculo de Delfos; de haber sido samnita, habría seguido el rastro de un animal sagrado, como el lobo o el pájaro carpintero. Pero era latino, vecino de los etruscos e iniciado en la ciencia de los augurios, y pidió a los dioses que le revelaran su voluntad a través del vuelo de las aves.¹⁵

FUSTEL DE COULANGES, *La Cité Antique*

Rykwert explica que mediante el intrincado rito de origen etrusco de la *inauguratio* los romanos procedían a la selección del sitio en el cual se debía llevar a cabo la fundación de su ciudad. Era un ritual de *búsqueda* o *descubrimiento* en el que el augur, a través de la *contemplatio*, interpretaba los signos que manifestaban la voluntad de los dioses, esperando un presagio favorable en relación con la elección del lugar. Sin embargo, el rito augural, por ser un acto sagrado y fundacional, no podía realizarse en cualquier sitio; era necesario delimitar y consagrar (*liberare et effari*) primeramente, a través de fórmulas solemnes, una parte del espacio profano, estableciendo así un punto de apoyo absoluto (cosmos) dentro de la homogeneidad y confusión (caos) que caracterizaba al espacio circundante. Este lugar era el *templum*¹⁶ y sólo en él era posible dicha revelación. Por esta razón, acto previo a la *contemplatio*, el augur —elevando su bastón (*lituus*)— procedía al establecimiento del *templum* del cielo mediante el trazado de un diagrama circular dividido en cuatro partes por líneas referidas a los puntos cardinales, cuyo orden se proyectaba sobre el territorio.¹⁷



84



85

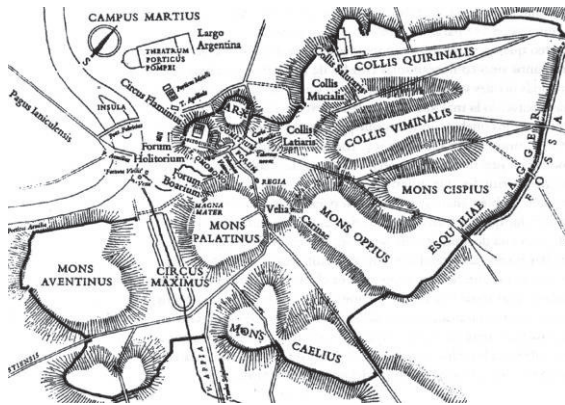
¹⁵ "Si Romulus eût été Grec, il aurait consulté l'oracle de Delphes; Samnite, il eût suivi l'animal sacré, le loup ou le pivers. Latin, tout voisin des étrusques, initié à la science augurale, il demande aux dieux de lui révéler leur volonté par le vol des oiseaux". COULANGES, FUSTEL DE, *La Cité Antique*, Paris, Librairie Hachette, 1969, p. 153.

¹⁶ Ya hemos hablado en el capítulo I.2.1 de ese valor del *Templum* como recorte o delimitación del espacio que da origen al lugar sagrado. "El *templum* quedaba delimitado por las palabras del encantamiento, los *verba concepta* que establecían una red mágica entorno a los accidentes del paisaje que designaba el augur". RYKWERT, JOSEPH, *op. cit.*, p. 64.

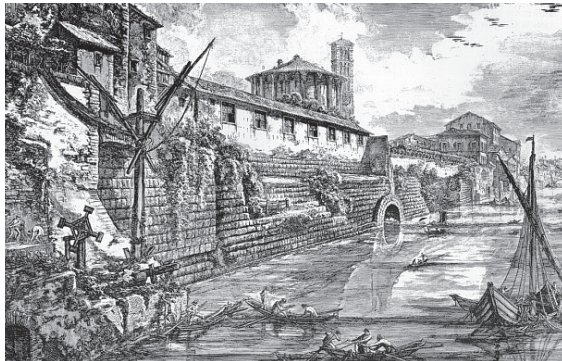
¹⁷ "...Mediante el simple gesto de trazar una cruz dentro del círculo, el augur, en pie sobre una cumbre y escrutando el horizonte hacia el sur en busca de aves significativas, se situaba en el eje mismo del universo sagrado. A partir de este primer acto de adivinación y hasta que su destino estuviera ya completo, todos los habitantes de aquel emplazamiento se moverían ya dentro del orden que había «profetizado» su *templum*. No cabía más remedio que trazar las dos calles principales de la ciudad de acuerdo con aquellas dos líneas". RYKWERT, JOSEPH, *op. cit.*, p. 111.

¹² Denario romano, 74 d.C.

¹³ El *templum* del cielo.



86



87

86 Topografía de la antigua Roma.

La línea de trazo grueso corresponde al trazado del muro conocido como Agger, de Servio Tulio. Las siete colinas del Septimónium original eran el Palatino, la Velia, Cermal, Fagutal, Cispiano y Oppiano, el Capitolio y el Valle de la Suburra. El Fagutal es una prominencia entre el Oppiano y la Velia. No coinciden las enumeraciones posteriores de las siete colinas. (Joseph Rykwert, *La idea de ciudad*).

87 *Veduta dell' antiche Sostruzioni fatte da Tarquinio Superbo dette from Vedute di Roma*. El Tíber en la boca de la Cloaca Máxima, 1778 (Giovanni Battista Piranesi).

88 Maqueta de la Roma arcaica.

Tíber, Isla Tiberina y Capitolium. Bajo las pronunciadas cuevas de las colinas se aprecian algunas de las ciénagas que rodeaban Roma.

Sabemos que en el caso de Roma la elección del monte Palatino como emplazamiento para la nueva ciudad, además de estar influenciada por razones simbólicas¹⁸, defensivas, por costumbres heredadas¹⁹ o por el simple sentido común, procede principalmente de una *visión sagrada del espacio* en la que la anuencia de los dioses era fundamental.

"El rito de la fundación de una ciudad tiene que ver con uno de los grandes tópicos de la experiencia religiosa. La construcción de una morada humana o de un edificio comunitario es siempre, en algún sentido, una *anamnesis*, el recuerdo de la «instauración» divina de un centro del universo. (...) De ahí que su emplazamiento no pueda ser elegido arbitrariamente o tan siquiera «racionalmente» por los constructores, sino que ha de ser «descubierto» mediante la revelación de una instancia divina".²⁰

La elección del solar, dice Fustel de Coulanges, era un "asunto grave del que dependía el destino de un pueblo".²¹ De ahí el gran valor que se le otorgaba a la revelación divina, ya que de haber primado las razones de tipo higienista seguramente se hubiese elegido un sitio diferente para fundar la ciudad, pues el valle en el que más tarde se ubicó el Foro Romano estuvo hasta 578 a.C., año en que se construyó la Cloaca Máxima, rodeado de marismas plagadas de malaria.



88

¹⁸ El monte Palatino era un lugar cercano al Lupercal, sitio en que, según la tradición, Rómulo y Remo habían sido recogidos por la loba.

¹⁹ Como explica Lewis Mumford en *La ciudad en la historia*, los romanos —o más bien el pueblo latino del cual provenían— habían recibido de la cultura etrusca la costumbre de situar la acrópolis sobre una colina. MUMFORD, LEWIS, *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas* 2ª ed., Buenos Aires, Infinito, 1979, p. 253.

²⁰ RYKWERT, JOSEPH, *op. cit.*, p. 110.

²¹ "Mais ce choix, chose grave et de laquelle on croit que la destinée du peuple dépend, est toujours laissé à la décision des dieux". COULANGES, FUSTEL DE, *La Cité Antique*, Paris, Librairie Hachette, 1969, p. 153.

②

Pomoerium y limitatio: una unión entre el cielo y la tierra

El fundador —dice refiriéndose a Rómulo— ensambló una reja de bronce al arado y, unciendo juntos un toro y una becerra, trazó una marca profunda o surco en torno a los límites, mientras que todos los que le seguían se encargaban de poner cuanto iba levantando el arado en el interior del recinto, de modo que ningún terrón arrancado quedara fuera. (...) Y allí donde habían decidido disponer una puerta, levantaban la reja, pasando el arado por encima, y dejando un espacio. Por esta razón consideran sagrada la muralla, excepto en el sitio en que se hallan las puertas.²²

PLUTARCO, *Vida de Rómulo*

Si los dioses mostraban su complacencia con respecto al lugar elegido, al final de un largo ritual, se daba inicio al proceso de *limitatio*, por medio del cual se establecían los límites que darían entidad civil y religiosa a la nueva ciudad.²³ Dichos límites quedaban constituidos mediante el trazado de una zanja —también llamada *pomoerium*²⁴—, la cual no sólo tenía una finalidad técnica de delimitación física y legal del territorio, defensiva o de simple diferenciación entre interior y exterior, sino ante todo establecía una *unión vital* entre el cielo y la tierra. De hecho, dicho carácter sagrado del «muro ritual»²⁵, escribe Plutarco en *Cuestiones Romanas*, "parece ser la causa por la que Rómulo mató a su propio hermano: por haber osado saltar sobre un lugar sagrado e inviolable".²⁶ Y es el mismo Plutarco, en su obra *Vida de Rómulo*, quien relata con más detalle este trágico acontecimiento:

"...estando ya Rómulo abriendo en derredor la zanja por donde había de levantarse el muro, comenzó [Remo] a insultarle y a estorbar la obra; y habiéndose propasado últimamente a saltar por encima de ella, herido, según unos, por el mismo Rómulo, y según otros por Céler, uno de sus amigos, quedó muerto en el mismo sitio".²⁷

Sea cual fuere la verdadera historia y el fin del altercado ocurrido entre Rómulo y Remo, lo que aquí me interesa destacar es el *vínculo insoslayable* que quedaba establecido entre lo terrenal y lo divino, entre lo *físico* y lo *metafísico*, en el momento mismo de delimitar el lugar. Y tal era la connotación sagrada que llegaba a adquirir el *pomoerium* de



89



90



91

²² PLUTARCO, *Vida de Rómulo*, XI, 2, III, citado en RYKWERT, JOSEPH, *op. cit.*, p. 41.

²³ "Este rito, que se decía importado de Etruria por los romanos, (...) se oficiaba con motivo de la fundación o nueva fundación de toda ciudad que aspirase al título de *urbs*. Los antiguos lo consideraban de capital importancia para toda la vida religiosa y social de la comunidad...". *Idem*.

²⁴ Rykwert explica que el *pomoerium* "es una franja de terreno situada dentro del «muro» ritual (el alomamiento formado por el arado), en la que debían ser levantados los muros defensivos". RYKWERT, JOSEPH, *op. cit.* p. 157.

²⁵ "La seguridad y el carácter intocable de los muros estaban garantizados por la unión del cielo y la tierra. Quienquiera que atravesara aquel punto en el que se unían el cielo y la tierra era enemigo de la vida que aquella unión garantizaba. (...) La tierra hendida se llamaba «foso» y el lomo de tierra sacado por el arado, «muro»". *Ibid.*, p. 155.

²⁶ PLUTARCO, *Cuestiones romanas*, citado en RYKWERT, JOSEPH, *op. cit.*, p. 40.

²⁷ PLUTARCO, "Rómulo", en *Vidas paralelas*, vol. I, p. 54.

89 El *templum* de la tierra

90 Moneda romana con símbolos del augur.

91 Moneda romana con una representación del trazado del *pomoerium*.



92

cualquier ciudad, que dicho límite constituía en sí mismo un *templum*²⁸. De ahí que Fustel de Coulanges afirme categóricamente que "toda ciudad era un santuario; toda ciudad podía ser llamada santa"²⁹ y que dentro de la ciudad no estuviesen permitidas la sepultura, las maniobras militares ni las ejecuciones capitales. La puerta era el único punto por el que se podía atravesar este cerco sagrado, razón por la cual, a lo largo del proceso de *limitatio*, el arado se levantaba en el lugar en que debía situarse la puerta («porta» de *portare*). En el caso de Roma —y a diferencia del *templum* establecido con carácter augural, que sólo tenía una puerta— el arado se levantó tres veces, pues en el rito etrusco se colocaban tres puertas en la ciudad.³⁰ Durante este acto se pronunciaba el nombre de la ciudad (cada ciudad tenía tres nombres: el secreto, el sacerdotal y el público) y se invocaba a una divinidad protectora.

Pero detengámonos un poco más en el tema de la *limitatio*; en ese singular proceso que, además de presentar las atribuciones antes comentadas, ayudaba a distinguir con claridad el *imperium domi* del *imperium militiæ*. La ciudad de Roma, la *urbs*, en sentido religioso y legal, terminaba en el *pomoerium*. Más allá de este límite perfectamente definido por mojones de piedra llamados *cippi* finalizaba, como explica Quaroni, "la autoridad de los tribunos, del pretor urbano, de los ediles y de todas las demás autoridades ciudadanas (...) [y comenzaba] la de las autoridades militares".³¹ Esto no significa que más allá de ese límite estuviera prohibida o fuera inexistente la construcción³², pero aquellos asentamientos que, como los del Aventino, el Campo de Marte o la colina Capitolina³³, se situaban fuera de sus confines pertenecían a Roma pero no eran Roma. De este recinto sagrado, como explica Carcopino, "la *Urbs* obtuvo su nombre, su definición primitiva y su sagrada defensa".³⁴ Por tanto, el *pomoerium* no sólo establecía un cosmos dentro de la confusión del entorno circundante y un vínculo entre el cielo y la tierra, sino que además, al clarificar mediante dicho límite la imagen urbana, daba fuerza y carácter a la identidad ciudadana.

²⁸ Jérôme Carcopino, hablando del profundo ligamen que unía a los habitantes con la ciudad, hace esta importante afirmación: "la ciudad era algo más que una suma más o menos hacinada de viviendas: era un «templo» dedicado a servir a las reglas de la disciplina de los augures, estrictamente delimitado por el surco que el fundador latino, fiel al mandato de un ritual llegado de Etruria, había labrado...". CARCOPINO, JÉRÔME, *La vida cotidiana en Roma en el apogeo del Imperio*, Madrid, Temas de hoy, 2001, p. 32.

²⁹ "Toute ville était un sanctuaire; toute ville pouvait être appelée sainte". COULANGES, FUSTEL DE, *La Cité Antique*, Paris, Librairie Hachette, 1969, pp. 159-160. Y Tito Livio nos recuerda este carácter sagrado de la ciudad trayendo a la memoria el discurso que Marcus Furius Camillus pronunció, después de la invasión Gala, en contra de la emigración a Veyes: "Tenemos una ciudad fundada después de tomar los auspicios y los augurios; no hay en ella rincón alguno que no esté lleno de cultos y dioses". TITO LIVIO, *Historia de Roma desde su fundación*. Libros IV-VII, Tomo II, Madrid, Gredos, 1990, p. 187.

³⁰ Estas tres puertas son: la *Porta Mugonia*, la *Porta Romana* y la *Scalae Caci*. Aunque R. Lanciani sostiene la existencia de una cuarta puerta.

³¹ QUARONI, LUDOVICO, *op. cit.*, p. 39.

³² De hecho, Jérôme Carcopino explica que el *Ager Romanus* (zonas rurales adscritas a la *Urbs Roma*), "se extendían hasta la frontera con las ciudades limítrofes, anexionadas políticamente a Roma pero con independencia municipal: Lavinium, Ostia, Fregeneae, Veii, Fidena, Ficulea, Gabii, Tibur y Bovillae". CARCOPINO, JÉRÔME, *op. cit.*, p. 31.

³³ Posteriormente estas zonas pasaron a formar parte de la ciudad a raíz de sucesivas ampliaciones del *pomoerium*, pero hasta mediados del siglo I d.c. —año en que, finalmente, el emperador Claudio incorporó la última de las siete colinas, el Aventino— permanecieron excluidas de la misma. Joseph Rykwert explica que "el privilegio de ampliar el *pomoerium* estaba reservado a quienes habían dilatado las fronteras de la autoridad romana". RYKWERT, JOSEPH, *op. cit.*, p. 149.

³⁴ CARCOPINO, JÉRÔME, *op. cit.*, p. 32.

③

El *mundus*: un vínculo entre hombre y lugar

«No debemos lamentarnos por las casas y por la tierra, sino por las personas: estos bienes no consiguen hombres, sino que son los hombres quienes consiguen los bienes» [Pericles]...

«Considerad, en cambio, que dondequiera que acampéis os convertiréis de inmediato en una ciudad. (...) Porque que son los hombres los que constituyen una ciudad, y no unas murallas o unas naves vacías de hombres» [Nicias].³⁵

TUCÍDIDES, *Historia de la guerra del Peloponeso*

Una vez que la ciudad se encontraba bajo la protección de los dioses y que el vínculo entre lo terrenal y lo celestial se había establecido mediante el *pomoerium*, era necesario dotar de vida a la nueva ciudad. Y de dónde le viene la vida a una ciudad si no es de sus habitantes. Por tanto, como acto final del rito, pero no por esto menos importante, se procedía a instalar el *mundus*. El *mundus* era un hoyo circular excavado³⁶ —que posiblemente se encontraba en el cruce entre el *cardo* y el *decumanus* o en el *Comitium*—, en el cual cada habitante de la nueva ciudad depositaba un puñado de tierra procedente de su antigua ciudad patria.³⁷ Este gesto tan sencillo, y a pesar de ello poseedor de una fuerte carga simbólica, establecía un vínculo de unión tan profundo en el tiempo y en el espacio entre los habitantes (*civitas*) y el territorio que habitaban (*urbs*) que ni siquiera la destrucción de la misma llegaría a romper.

"La ciudad tenía un tipo de existencia tan tenaz y peculiar, según reconocía la costumbre antigua, que un jefe guerrero victorioso no quedaría satisfecho habitualmente con el incendio o arrasamiento de la ciudad, sino que había que des-hacerla ritualmente, como para desinstaurarla. (...) Una vez tomada y destruida la ciudad, su solar tenía que ser arado o, más bien, «desarado»".³⁸

³⁵ La primera parte de la cita está extraída de un discurso de Pericles, mientras que la segunda procede de un discurso de Nicias, pero en ambas se pone de manifiesto la misma idea: que es el hombre quien da sentido a la ciudad. TUCÍDIDES, *Historia de la guerra del Peloponeso. Libros I-II* (Tomo I), Madrid, Gredos, 1990, p. 370; TUCÍDIDES, *Historia de la guerra del Peloponeso. Libros VII-VIII* (Tomo IV), Madrid, Gredos, 1992, pp. 145-146

³⁶ Plutarco relata el establecimiento del *mundus* de Roma diciendo que "en lo que ahora se llama Comitio se abrió un hoyo circular, y en él se pusieron primicias de todas las cosas que por ley nos sirven como provechosas, o de que por naturaleza usamos como necesarias; y de la tierra de donde vino cada uno cogió y trajo un puñado, que lo echó también allí, como mezclándolo. Dan a este hoyo el mismo nombre que al cielo, llamándole mundo". PLUTARCO, "Rómulo", en *Vidas paralelas*, p. 55. Es interesante resaltar en este pasaje dos aspectos: por un lado, la estrecha relación que se establece entre hombre y lugar. La palabra *mundus*, que procede de un calco del griego κόσμος, no sólo hacía alusión al orden del universo, sino también al conjunto de las cosas creadas (tierra) y a la reunión de los hombres. El *mundus*, por tanto, representaba además del establecimiento de un orden, la mutua pertenencia entre la tierra y los hombres que la habitan. Esto es lo que solemos expresar con la palabra patria. Por otro lado, Plutarco comenta que con ese mismo nombre era denominado el cielo. Esto confirma la pretensión del mundo antiguo, ya señalada en el apartado anterior, de vincular cielo y tierra, plasmando sobre esta última el orden del primero.

³⁷ "Quand cette cérémonie préliminaire a préparé le peuple au grand acte de la fondation, Romulus creuse une petite fosse de forme circulaire. Il y jette une motte de terre qu'il a apportée de la ville d'Albe. Puis chacun de ses compagnons, s'approchant à son tour, jette comme lui un peu de terre qu'il a apportée du pays d'où il vient." COULANGES, FUSTEL DE, *op. cit.*, p. 154.

³⁸ RYKWERT, JOSEPH, *op. cit.*, pp. 86-87.



93



94



95

93 Sestercio. Moneda romana, 44 d.C. Representa un sacrificio ante el templo.

94 Relieve que representa el lupercal en un altar del reinado de Trajano (98-117) dedicado a Venus y Marte. El lupercal era el lugar en el que la loba encontró a los gemelos Rómulo y Remo.

95 Frontispicio con representación de la fundación de la ciudad. Siglo III.



96



97

96 *Romulus et Remus recueillis par Faustulus*, c. 1643 (Pierre de Cortone).

97 *Rapto de las Sabinas*, 1637-38 (Nicolas Poussin).

Pero tampoco la muerte de sus habitantes lograría deshacer ese lazo de unión existente entre hombre y lugar, pues sabemos que mientras existan las huellas de su paso por aquel lugar o quizás tan sólo el recuerdo en la memoria de los otros, dicho vínculo perdura y se actualiza indefinidamente dándole fuerza al lugar y sentido al habitar. Este acto de entremezclar la tierra de origen con la de destino no sólo es un excelente medio de apropiación del lugar, es sobre todo *un profundo acto humano*. Junto con aquella tierra el hombre enterraba una parte de su ser. Por eso no es de extrañar que aquella persona deseara permanecer, incluso más allá de su muerte, en aquel lugar, su lugar. Y muchas de las inscripciones colocadas en las sepulturas de los romanos dan un claro testimonio de esto:

"hic natus, hic situs est... «Aquí nació, aquí fue depositado»...

"hic quo natus fuerat optans erat illo reverti ... «Allí donde nació, allí ha deseado regresar»".³⁹

Vemos nuevamente como existe una necesaria e ineludible complementariedad entre hombre y lugar; el hombre necesita del lugar de la misma manera que el lugar necesita del hombre. De hecho, el *ser* de la ciudad, su *genius loci*, no sólo reside en sus piedras sino especialmente en sus habitantes, y mediante la tradición y la memoria social, que pasan de generación en generación, este *ser del lugar* (que es su esencia más fundamental) perdura, se actualiza y enriquece con el paso del tiempo. Y es que justamente la fuerza que posee todo lugar —y la ciudad es, junto con la casa, el lugar por excelencia— radica en su capacidad de conservar la «esencia» de lo que en él *ha existido*, de lo que *ha recibido*, incluso más allá de su «presencia» física, es decir, *en ausencia*.⁴⁰ De esta forma, la ciudad se convierte en un enorme receptáculo en el cual se inscriben, como en un palimpsesto, no sólo las creaciones materiales de la humanidad, sino también sus hazañas, sueños, esperanzas, gozos y fatigas.

Por eso el nacimiento de la nueva ciudad, cuya significación no se agotaba al término del rito inaugural, era un acontecimiento de gran trascendencia en el mundo antiguo, ya que, como explica Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano*, "la instalación en un territorio equivale a la fundación de un mundo".⁴¹ Y tan era así, que la reverencia y solemnidad con la que se realizaba ese primer acto instaurador se trasladaba en el tiempo renovándose mediante

"celebraciones periódicas y se plasmaba permanentemente en monumentos cuya misma presencia física fijaba el rito en la tierra y lo conectaba con la forma material de las calles y de los edificios. (...) de forma que los ciudadanos nunca olvidaran el nexo existente entre la topografía de su ciudad y el rito por el que había sido establecido su ordenamiento en el principio".⁴²

De esta forma, podemos afirmar que una vez constituida ritualmente con el *pomoerium* y habitada mediante su *mundus*⁴³, la ciudad poseía una existencia más que física. Con este acto se sellaba una alianza *ad aeternum* por la cual *hombre y lugar* se influirían y transformarían mutuamente para hacer de ese lugar «Roma» y de sus habitantes «romanos». Y ese pacto, instaurado hace más de veintisiete siglos, ha permanecido inquebrantable a pesar de los vaivenes de la vida y de las contingencias de la historia.

³⁹ ELIADE, MIRCEA, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 105.

⁴⁰ Cfr. *Supra*, cap. I.2.1.

⁴¹ ELIADE, MIRCEA, *op. cit.*, p. 40.

⁴² RYKWERT, JOSEPH, *op. cit.*, pp. 39 y 84.

⁴³ "El *mundus* es el hogar de la ciudad y el *pomoerium*, su umbral". *Ibid.*, p. 145.

2

De la Roma Quadrata al Forum Romanum Magnum

①

Roma Quadrata: ¿realidad o deseo?

No es posible comprender la vida urbana en el mundo romano sin referencia a sus ritos.

JOSEPH RYKWERT, *La idea de ciudad*

Una vez que los dioses habían sancionado favorablemente el solar, que sus límites habían sido establecidos y que sus habitantes habían tomado posesión física y ritualmente del lugar, la ciudad quedaba plenamente constituida y los agrimensores, colocando su instrumento de medición o *groma* en el *umbilicus* —cruce entre el *cardo* y el *decumanus*— comenzaban a distribuir la tierra marcando los límites de las parcelas. Y es en este preciso instante cuando, a través de la *técnica* y la *razón*, comienza a plasmarse ese «orden cósmico» en la materia mediante la *planificación*.

Sin embargo, y más allá del *orden* alcanzado en la configuración y estructuración del nuevo asentamiento, lo realmente importante en toda esta ceremonia fundacional era lograr establecer, como hemos visto en el apartado anterior, un vínculo inquebrantable entre lo *humano* y lo *divino* anudando a la par el lazo de unión entre *hombre* y *lugar*. Si en la antigüedad no se hubiera tenido conciencia del papel tan importante que juega el lugar —especialmente la ciudad— en la vida de un pueblo, habría resultado absurdo llevar a cabo toda esta parafernalia ritual. Como explica Joseph Rykwert hablando de la intervención divina durante la selección del solar: "aquella intervención formaba parte a todas luces de los procesos fundacionales y quedaba siempre incorporada al conjunto de las ideas que guardaban los moradores acerca de su patria"⁴⁴, y yo agregaría, de ellos mismos.

Y un claro ejemplo de esto que estoy diciendo es la fiesta llamada *Natalis Romæ*, celebrada el 21 de abril, en la cual se viene conmemorando desde hace más de 25 siglos la fundación de la ciudad de Roma. Dicha celebración coincide con la antigua fiesta *Paliliae* que se realizaba en honor de Pales, diosa de los pastores.⁴⁵ Si recordamos que los fundadores de Roma, como señaló intuitivamente Goethe⁴⁶ en su *Viaje a Italia* y demostró el reconocido arqueólogo Rodolfo Lanciani⁴⁷ en *L'Antica Roma*, pertenecían a un grupo de pastores procedente de Alba Longa y cuya emigración fue debida

⁴⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁵ Cfr. PLUTARCO, "Rómulo", en *Vidas paralelas*, p. 56.

⁴⁶ Mediante su acusada capacidad de observación, Goethe llega a la siguiente conclusión acerca de los orígenes de Roma: "Ya la situación misma de esta capital mundial nos lleva a pensar en su fundación. Comprendemos pronto que no fue un pueblo viajero, grande y bien dirigido el que se instaló aquí y eligió sabiamente este lugar como el centro de su reino. Ningún príncipe poderoso lo escogió para instalar en él una colonia. No, fueron los pastores y bandidos los primeros que optaron por este lugar para hacer de él su morada. De este modo, unos cuantos mozos vigorosos establecieron en la colina los fundamentos de los palacios de los señores del mundo, a cuyos pies, entre pantanos y pedregales, crecería más tarde la ciudad". GOETHE, JOHANN W., *op. cit.*, p. 169.

⁴⁷ Rodolfo Lanciani fue un destacado arqueólogo cuya obra capital ha sido el amplio y detallado levantamiento de la planta de la Roma antigua —*Forma Urbis Romæ*— publicada entre 1893 y 1901.



98

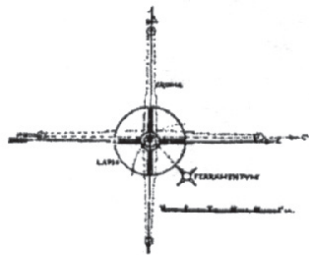
98 *Triumph of Romulus over Acron*, detalle, 1812 (Jean-Auguste-Dominique Ingres).

tanto a la fuerte actividad volcánica de la zona como a la escasez de tierras de pastoreo, es fácil darse cuenta del porqué de esta curiosa y significativa coincidencia. ¡Qué celebración puede ser más importante para un grupo de pastores que la fiesta en honor de la diosa que bendice su actividad y qué acontecimiento es más digno de recordarse que el haber encontrado un sitio adecuado para habitar y desarrollar tranquilamente la labor que da sustento a sus vidas! Hacer coincidir ambas fiestas, la de una deidad y la de un acontecimiento fundacional, para mí es signo evidente de la concepción sagrada que del espacio y de la ciudad tenían los romanos.

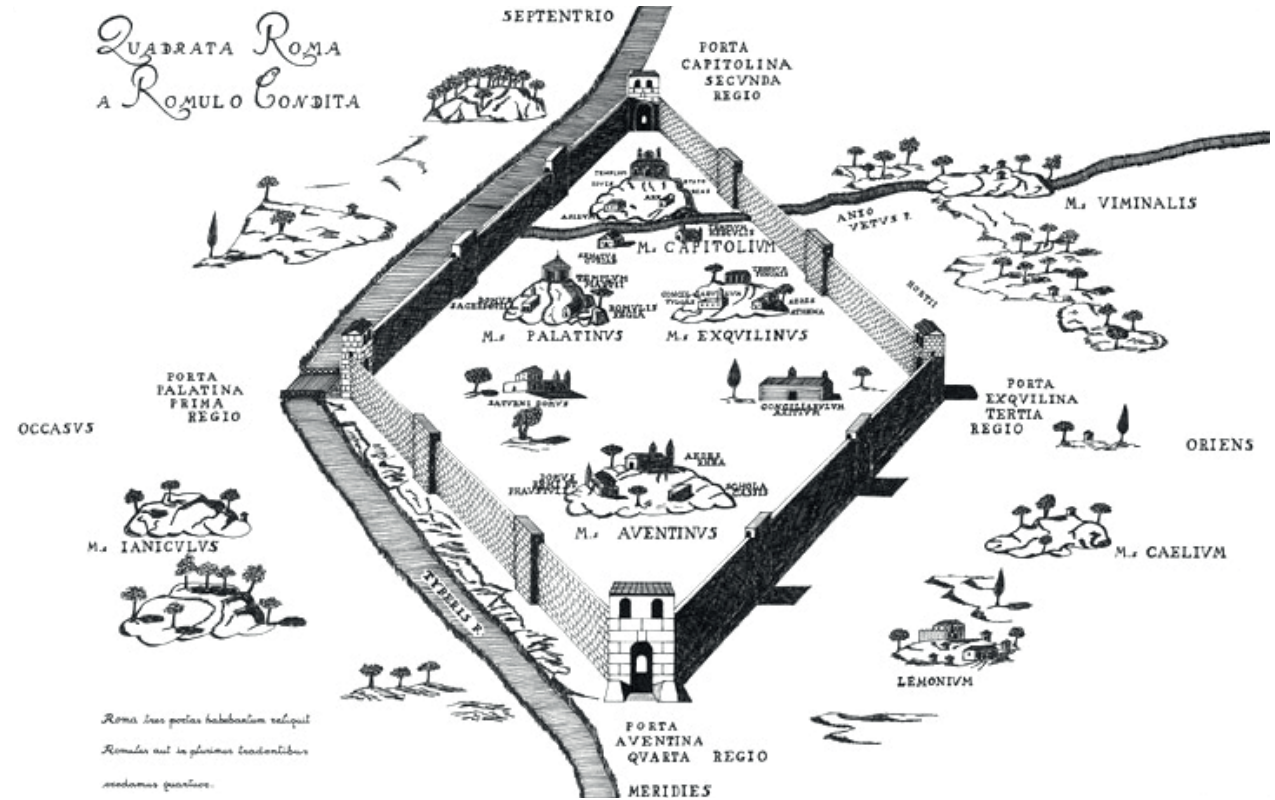
De esta forma, el pueblo romano al fundar su ciudad, más que *planificar el territorio racionalmente*, buscaba responder a un ordenamiento divino que instauraba «un cosmos» en el que la unión *del cielo, la tierra, los divinos y los mortales*⁴⁸ conformaba «un todo en armonía» que hacía posible y pleno su habitar. Así era establecida virtualmente una doble estructuración del espacio uniendo *verticalmente* Cielo y Tierra y *horizontalmente* al Hombre con su Mundo. Este cruce de ejes era a todas luces un modo de ordenación del espacio más vital e impercedero que aquel que podía generar el cruce del *cardo* y el *decumanus*.



240



99



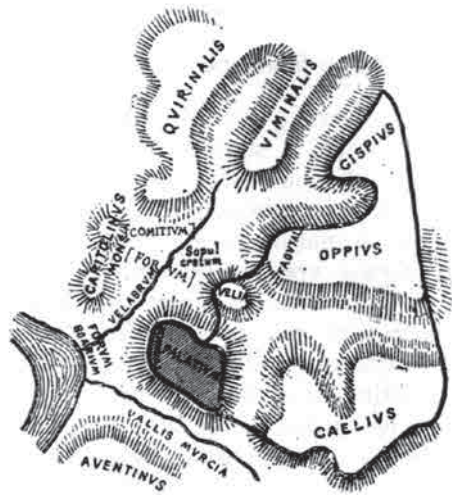
Roma sine portis habebatur velquit Romulae aut in proximis locis habitabat mediam partem.

100

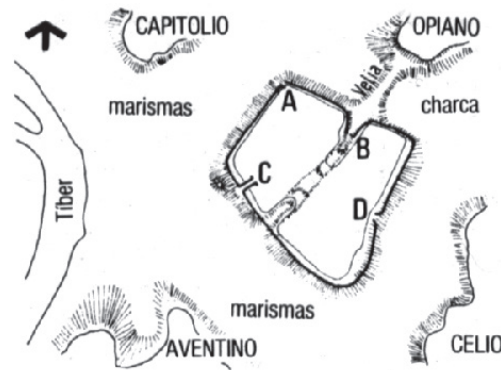
99 Agrimensur romano.

100 Quadrata Roma.

⁴⁸ Estos cuatro elementos conforman lo que Martin Heidegger llama la Cuaternidad, y su importancia radica en que, de acuerdo con Heidegger, "los mortales habitan en el modo como cuidan la Cuaternidad en su esencia". HEIDEGGER, MARTIN, "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos* 2ª ed. rev., Barcelona, Serbal, 2001, p. 132.



103



104

Por eso no deben sorprendernos los niveles de degradación física y de deshumanización que han alcanzado nuestras grandes metrópolis. El «hombre moderno», con esa visión laicista, globalizadora y ese afán de autosuficiencia que lo caracteriza, no ha hecho otra cosa que generar escenarios *informes, monótonos y carentes de significado*, para, finalmente, terminar perdiéndose en el anonimato. Constructor de no-lugares⁴⁹, ha ido diluyendo todo rasgo de identidad y ha anulado, mediante esta acción, toda oportunidad de *re-conocimiento* tanto a nivel individual como colectivo, convirtiéndose, sin darse cuenta, en un *nómada de sí mismo*.

Si queremos hacer de nuestras ciudades lugares vivos y vivificantes hemos de eludir continuamente las tentaciones de pensar, por un lado, que la *geometría* y la *buena forma* son todo en arquitectura, porque "atención, la arquitectura es algo más que ordenación"⁵⁰ —expresó Le Corbusier con contundencia en *Hacia una arquitectura*— y, por otro, que la ordenación geométrica del territorio practicada por los romanos era ajena al modelo místico y cosmológico materializado en el ritual fundacional antes descrito. De ahí que Luis Barragán, en su discurso de aceptación del premio Pritzker, preguntara extrañado: "¿Cómo comprender el arte y la gloria de su historia sin la espiritualidad religiosa y sin el trasfondo mítico que nos lleva hasta las raíces mismas del fenómeno artístico?"⁵¹ Por esto no es de extrañar, como también refiere Rykwert que:

"los augures romanos, impulsados por la exigencia ritual, dividieran su *templum* en cuatro cuarteles mediante el *cardo* y el *decumanus* o que los fundadores de ciudades aplicaran las mismas divisiones al suelo de la ciudad o que los agrimensores romanos basaran sus operaciones, aparentemente triviales, de dividir la tierra en parcelas en el mismo diagrama y que usaran la misma terminología. Los tres procedimientos eran tres modalidades del mismo ordenamiento de la experiencia del espacio".⁵²

Sin embargo, y aunque parezca un tanto paradójico, a diferencia de otras ciudades de nueva fundación, la *Ciudad de las Siete Colinas*⁵³ parece no haber presentado en sus inicios ni una forma regular ni el clásico trazado en damero que tanto ha caracterizado al urbanismo romano.⁵⁴ *Quadrata*, explica Rykwert, "nada nos dice acerca de la configuración

⁴⁹ Marc Augé explica que "si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definiría un no lugar". AUGÉ, MARC, *Los "No lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 83.

⁵⁰ LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura* 1ª reimp., Barcelona, Apóstrofe, 1998, pp. 124 y 126.

⁵¹ BARRAGÁN MORFÍN, LUIS, "Discurso de aceptación del Pritzker Architecture Prize", en RIGGEN MARTÍNEZ, ANTONIO (ed.), *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*, Madrid, El Croquis, 2000, p. 58.

⁵² RYKWERT, JOSEPH, *op. cit.*, p. 110.

⁵³ En un principio la *Roma Quadrata* estaba compuesta de tres montes (Palatino, Cermal y Velia), posteriormente se extendió sobre las colinas situadas al este y al sur (Fagutal, Cispiano, Oppiano y Celio) formando el *Septimontium*. Cfr. HÜLSEN, CHRISTIAN, *Il Foro Romano. Storia e Monumento* 1ª reimp., Roma, Quasar, 1982, p. 2.

⁵⁴ Existen diversos planteamientos sobre el primitivo trazado de Roma, sin embargo, todo parece indicar que, más allá de la configuración aparentemente cuadrada del Palatino, su forma no se correspondía con la de un rectángulo regular. Quizá, como explica A. E. J. Morris en su *Historia de la Forma Urbana*, "esta es la razón por la cual los escritores romanos hacen referencia al asentamiento existente sobre esta colina denominándolo Roma Quadrata". MORRIS, A. E. J., *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial* 4ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1992, p. 61. Este es el caso de Plutarco, quien, en el noveno apartado de su biografía sobre Rómulo que se refiere a la fundación de la ciudad, escribe: "Rómulo quería hacer la ciudad de Roma cuadrada, como dicen, esto es, de cuatro ángulos, y establecerla donde está". PLUTARCO, "Rómulo", en *Vidas paralelas*, vol. I.

103 Plano de la Roma primitiva. Palatino y *Septimontium*.

104 Roma, plano esquemático que muestra el Palatino referido a las colinas que lo rodean y al Tiber, así como la depresión del terreno existente antes de la construcción del sistema de drenaje de las aguas superficiales: A, Porta Romanula; B, Porta Mugonia; C, Escalinata de Cacio; D, posible puerta (según Lanciani).

que mostraba el trazado primitivo de la ciudad del Palatino ni nos da explicación alguna, en cuanto que se trata de un término ritual, sobre la forma en que fue trazado el *pomoerium*".⁵⁵

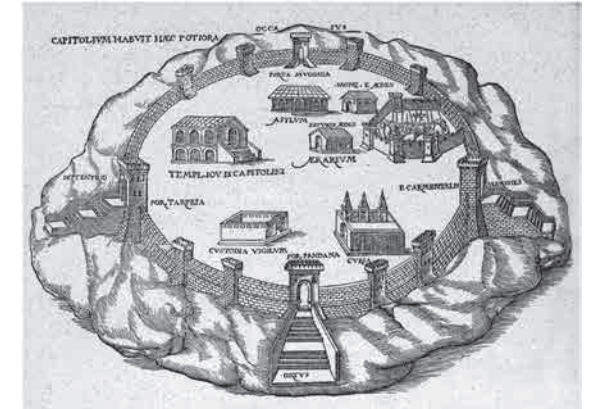
Posiblemente esta denominación de la ciudad se debe al hecho de que el *cardo* y el *decumanus* se cruzaban en ángulo recto, es decir «en escuadra». También se ha dicho que esta denominación corresponde al nombre del altar que posteriormente se colocó sobre el lugar en el que se encontraba el *mundus*.⁵⁶ No obstante, lo que es cierto es que, siguiendo nuevamente a Rykwert, "hasta finales de la República (...) podría decirse que la ciudad era *quadrata* en dos sentidos: su territorio urbano estaba dividido en cuatro distritos y sus espacios centrales —en sentido constitucional, no geométrico—, destinados a la celebración de asambleas, estaban consagrados y regularizados quizá también en el aspecto geométrico".⁵⁷

Este hecho nos ayuda a confirmar dos cosas: por un lado, que la visión *mito-lógica* que los romanos tenían del mundo y la forma concreta de relacionarse con él eran la fuente directa de la que manó el modelo de traza reticular basado en el *cardo* y el *decumanus*, y no una simple alegoría o relato fantástico para justificar y embellecer dicho modelo. Por otro lado, que un acontecimiento tan importante como lo era para los antiguos la fundación de una ciudad estaba por encima de esquemas conceptuales concebidos apriorísticamente. No se forzaba la situación para aplicar un patrón a la realidad sino que el patrón era suficientemente potente y dialógico para admitir ajustes sin perder su valor y sentido. Justamente la *globalidad* de un modelo radica en su «capacidad de adaptación» a las circunstancias físicas y sociales locales y no en su «capacidad de imposición».

Lewis Mumford, hablando de la relación con el lugar, dice que "la ciudad romana estaba orientada de modo tal que armonizara con el orden cósmico", pero, "aunque el principio de orientación tenía un origen religioso, podían modificarlo la topografía y los accidentes de un uso anterior, factores que así mismo podían modificar el trazado en parrilla, que acompañaba a este principio de orientación...".⁵⁸

Pero esta actitud libre de esquematismos, que podemos apreciar en el caso de Roma, no se limita a la configuración de la ciudad. También en la elección del emplazamiento podemos ver un claro ejemplo de esta postura reflexiva que no se somete precipitadamente al peso de la *tradición*. Hemos visto como una de las razones por las cuales Rómulo eligió la colina del Palatino era consecuencia directa de la tradición etrusca, adoptada por los romanos, de situar la acrópolis en un punto alto. Sin embargo, frente a una tradición que a primera vista parece imponerse indistintamente en circunstancias similares, los romanos actúan de maneras muy diversas, como explica nuevamente Mumford:

"Aunque la propia Roma, con sus siete colinas, fue una "ciudad de acrópolis", formada por la unión de sus propias aldeas, cada una de ellas habitada originalmente por una tribu diferente, resulta notable que en las nuevas ciudades,



105



106

⁵⁵ RYKWERT, JOSEPH, *op. cit.*, p. 120.

⁵⁶ Cfr. LANCIANI, RODOLFO, *Pagan and Christian Rome*, Boston/Nueva York, Houghton, Mifflin and Company, 1892, p. 70.

⁵⁷ Aquí Rykwert se refiere primero a las cuatro regiones en que permaneció dividida Roma hasta que Augusto, ya en el período imperial, estableció las catorce regiones. En cuanto a los espacios destinados a la celebración de asambleas Rykwert se refiere al *Comitium*, lugar en el cual se llevaban a cabo las reuniones políticas y judiciales, y en donde se cree que hicieron las paces Rómulo y Tito Tacio al finalizar la guerra originada por el rapto de las sabinas. RYKWERT, JOSEPH, *op. cit.*, p. 122.

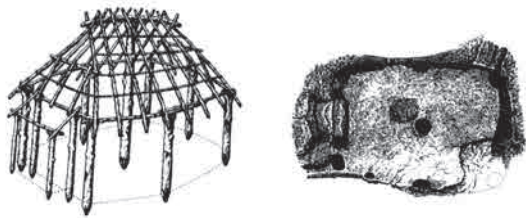
⁵⁸ MUMFORD, LEWIS, *op. cit.*, p. 254.

105 Reconstrucción del antiguo Capitolio, «Cosmografía universal», Sebastiano Munster, edición del 1614. En esta imagen podemos apreciar, al igual que con la Roma Quadrata, una representación idealizada del recinto murario del Capitolio. En este caso la figura geométrica utilizada es el círculo.

106 Maqueta de la aldea del Palatino.



107



108

incluso cuando se tenía relativamente a mano una colina al otro lado del río, como en el caso de Turín, la ciudad fuera establecida en terreno llano junto a la orilla, en pos de la libertad de circulación y de un trazado más regular".⁵⁹

Tampoco encontraremos en sus inicios grandes templos, palacios o edificios públicos edificados en mármol o travertino, basados en el principio de la simetría y enriquecidos con los órdenes clásicos, sino pequeñas y rústicas cabañas. No obstante la aparente *irregularidad* y *sencillez* del primer organismo urbano de Roma, existía en él, como explica Ludovico Quaroni, "un equilibrio, una armonía entre estructura político-administrativa del país, condiciones culturales, sociales y económicas de la población, e infraestructura edificatoria y urbanística"⁶⁰, que hacía de Roma, valga la redundancia, un verdadero *lugar humano*.

Por lo tanto, la Roma «*Quadrata*», la Roma de Rómulo, esa Roma cuyo adjetivo traiciona a la *representación geométrica* que surge espontáneamente del vocablo y que los arquitectos contemporáneos hemos *idealizado* tal vez en exceso, no sólo fue «irregular» en sus orígenes sino lo suficientemente «heterodoxa» para escapar de las cadenas del modelo, convirtiéndose en la *justa* respuesta a las necesidades físicas, religiosas y culturales del momento. De hecho, pienso que el grave error que se ha cometido en determinados momentos de *la historia de las ciudades* es, o haber cargado la balanza del lado de la *función*, contentándose con la simple aglomeración de espacios insípidos e inexpressivos, resultado de la traducción literal de una necesidad o de un irreflexivo hacer por hacer, o haber cargado la balanza del lado de la *forma*, no habiendo tenido el valor o la habilidad necesarias para dar una respuesta desinhibida y libre de normas, recetas y salidas caprichosas, que se adecuara a las necesidades y circunstancias del lugar y de la época.

Sin embargo, y pese a todas estas aparentes «irregularidades» yo no utilizaría la palabra «desordenada» para hacer referencia a la Roma arcaica. Roma, como lo hemos comprobado, fue en sus orígenes una ciudad armónica y ordenada, *pero su ordenación era más de fondo que de forma*. Los romanos como muchos pueblos antiguos, no buscaban la belleza por sí misma, sino como un medio para *trascender la realidad* y *para vivir en armonía con su mundo*; es decir, para poder «habitar». Y si aceptamos que el habitar es parte esencial de nuestro ser en el mundo, debemos repetir una vez más esa clarificadora frase de Heidegger que dice que "la esencia del construir es el dejar habitar".⁶¹

Esta dinámica urbana que se manifestó de forma tan natural en el primer asentamiento del Palatino se ha seguido repitiendo hasta nuestros días. Por tanto, no hace falta buscar bajo las ruinas del Palatino el eslabón perdido de esa *Roma Quadrata* que daría un final feliz a la historia. Roma, pese a esa aparente falta de racionalidad cartesiana en sus orígenes, y quizás gracias a ella, *es, ha sido y será* arquetipo de asentamiento humano. Por eso, como confesó Paul Klee en su diario, "Roma cautiva más el espíritu que los sentidos".⁶²

⁵⁹ *Ibid.*, p. 259.

⁶⁰ QUARONI, LUDOVICO, *op. cit.*, p. 37.

⁶¹ HEIDEGGER, MARTIN, *op. cit.*, p. 140.

⁶² KLEE, PAUL, *Diarios 1898/1918*, México, D.F., Era, 1970, p. 86.

107 Maqueta de cabaña del Palatino.

108 Cabaña rectangular del Palatino. Axonometría y planta.

②

Roma: entre planeación e intuición

Ⓐ El poblado Palatino: más allá de lo visible

Construimos y construimos sin cesar, pero la intuición continúa siendo algo bueno. Mucho se puede sin ella, pero no todo. Sin ella se puede tener éxito durante mucho tiempo, se puede lograr mucho en muy diversos aspectos, en cosas capitales; pero no se puede lograr todo. Cuando la intuición se une a la búsqueda exacta acelera el progreso de ésta de manera sorprendente. Y la exactitud, dotada de alas por la intuición, suele tener la superioridad.⁶³

PAUL KLEE, *Teoría del arte moderno*

Ya hemos comentado, siguiendo a Rodolfo Lanciani, que los fundadores de Roma pertenecían a un grupo de pastores procedentes de Alba Longa, ciudad emplazada en una cresta rocosa de los montes Albanos. El proceso de emigración seguramente se originó, como explica el mismo Lanciani, por razones de necesidad:

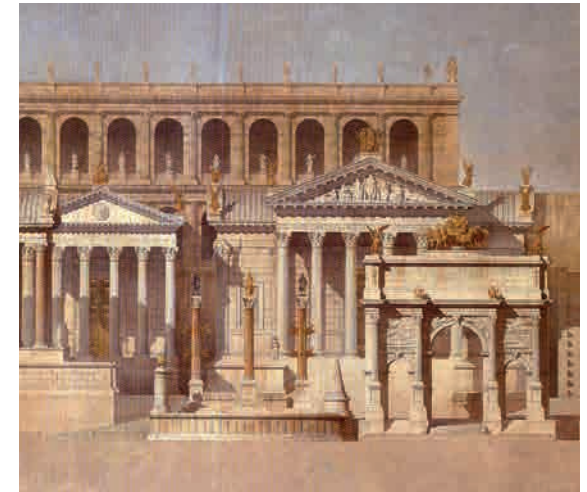
"los terrenos de pastoreo en los montes Albanos se habían vuelto insuficientes para soportar el creciente número de rebaños o bien se habían vuelto inseguros a causa de las violentas erupciones. (...) La emigración comenzó lentamente; los pastores avanzaron por los verdes campos hasta que un poderoso río detuvo su viaje y les obligó a establecerse en sus riberas. Aquí encontraron una colina rodeada de empinadas peñas prácticamente inaccesibles y protegida detrás por un cerco de profundos pantanos..."⁶⁴

Sin embargo, una vez que se había de tomar la decisión de a dónde ir, dudo que tanto la elección del camino a seguir como la del sitio para establecerse fueran tan sólo fruto del azar o de las barreras naturales. Emigrar era, y sigue siendo, una opción radical que comprometía el futuro del grupo, por lo que no se podía tomar a la ligera.⁶⁵ Significaba dejar lo

⁶³ KLEE, PAUL, *Teoría del arte Moderno*, Buenos Aires, Calden, 1976, p. 75.

⁶⁴ "i terreni di pascolo sui colli Albani erano divenuti insufficiente a sopportare il numero aumentato delle greggi o erano divenuti insicuri a causa delle violente eruzioni (...) L'emigrazione iniziò a lentissimi gradi; i pastori avanzarono attraverso i verdi campi fino a che un possente fiume arrestò il loro viaggio e li obbligò a prendere dimora sulle sue rive. Qui essi trovarono un colle circondato da quasi inaccessibili rupi perpendicolari e protetto dietro da un cerchio di profonde paludi..." [sic.]. LANCIANI, RODOLFO, *L'antica Roma*, Roma, Laterza, 1981, p. 46.

⁶⁵ Hablando sobre el valor del *locus*, Aldo Rossi comenta que "la elección del lugar para una construcción concreta como para una ciudad, tenía un valor preeminente en el mundo clásico; la *situación*, el sitio, estaba gobernado por el *genius loci*, por la divinidad local, una divinidad precisamente del tipo intermedio que presidía cuanto se desarrollaba en ese mismo lugar". ROSSI, ALDO, *La arquitectura de la ciudad* 2ª ed. amp., Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 185. Y Mircea Eliade explica que "instalarse en un territorio viene a ser, en última instancia, consagrarlo. Cuando la instalación ya no es provisional, como entre los nómadas, sino permanente, como entre los sedentarios, implica una decisión vital que compromete la existencia de la comunidad por entero". ELIADE, MIRCEA, *op. cit.*, p. 30.



109

109 *État restauré, élévation du Tabularium et des monuments situés au pied du Capitole*. Fragmento (Constant Moyaux).



110



111

110 Ubicación de los Montes Albanos (círculo) respecto de Roma (rojo).

111 Localización del Palatino dentro de la *Forma Urbis Romae* de Rodolfo Lanciani.

propio, la tierra conocida, en busca de un lugar con mejores condiciones.⁶⁶ Pero además, el acto de abandonar su tierra tenía graves implicaciones religiosas⁶⁷, así como dificultades el hecho de elegir la nueva.

Por otro lado, si aceptamos con Fustel de Coulanges que "el primer sueño de un fundador es elegir el emplazamiento de la nueva ciudad"⁶⁸, tampoco sería casual la determinación de qué camino seguir. Sobre todo pensando que la distancia que separa a Alba Longa (hoy Castel Gandolfo) del lugar en el que se fundó Roma es de aproximadamente veinte kilómetros, por lo que no resultaría nada extraño que dichos pastores conocieran ese emplazamiento. Especialmente si en este lugar se cruzaban dos de las principales vías de comunicación de la Italia central: el Tíber, como vía fluvial navegable desde el mar, y la arteria norte-sur que enlazaba Etruria y Campania.

Esta situación estratégica, así como las cualidades propias de un lugar que, a pesar de ser una zona pantanosa, poseía condiciones ideales para el habitar⁶⁹ (agua, fortificación natural, comunicaciones, control visual, prados) debieron estimular la movilización del grupo hacia el enclave donde más tarde se alzaría majestuosa la «*Città Eterna*». Ciertamente, la importancia de tener un control visual y una defensa natural en las empinadas laderas, aunado a las malas condiciones de los valles, favoreció el asentamiento de diversos grupos (principalmente sabinos y latinos) desde el siglo IX a.C. en las colinas de la zona. Sin embargo, dentro del grupo de montículos existentes, la colina del Palatino se presentaba por su ubicación central, altura y dimensiones como un excelente candidato para que aquel grupo de pastores estableciera en ella su lugar de residencia.

Después viene el resto de la historia —o leyenda⁷⁰— que ya conocemos y que concluye con la aprobación por parte de los dioses del sitio elegido por Rómulo. De esta forma, un simple banco de toba localizado en la llanura del Tíber y lentamente erosionado por pequeños riachuelos se convertiría así en cuna de la civilización romana y de la cultura occidental.

Como Julio César en Britania, también los primeros romanos podrían decir "*veni, vidi, vinci*", ya que la elección del lugar así como la ocupación del territorio junto al Tíber fue asombrosa. Acertadamente el discurso que Tito Livio atribuye a Camilo lanza un elogio a la elección del lugar:

"No sin razón dioses y hombres eligieron este lugar para la fundación de Roma: colinas saludables, un agradable río apto tanto para el comercio interior como para el marítimo; el mar, ni tan lejano para impedir un activo comercio internacional ni tan cercano para exponer Roma al peligro de un repentino ataque de barcos extranjeros; un lugar justo en el

⁶⁶ Sobre las consecuencias del acto de emigrar *vid. supra*, cap. II.1.3.

⁶⁷ Fustel de Coulanges comenta que, "la religión prohibía dejar la tierra en donde había sido establecida la residencia y en donde los divinos ancestros reposaban" y si alguien lo hacía, "el hombre sólo podía desplazarse llevando consigo su suelo y sus antepasados" para purificarse de su impiedad. COULANGES, FUSTEL DE, *op. cit.*, p. 154. "...la religion défendait de quitter la terre où le foyer avait été fixé et où les ancêtres divins reposaient (...) L'homme ne pouvait se déplacer qu'en emmenant avec lui son sol et ses aïeux".

⁶⁸ "Le premier soin du fondateur est de choisir l'emplacement de la ville nouvelle". *Idem.*, p. 153.

⁶⁹ Es verdad que tanto la accidentada topografía de la zona como las malas condiciones de los valles han sido barreras difíciles de superar en el desarrollo y expansión de esta ciudad, pero también es importante tener en cuenta que era imposible imaginar, por más audaz y visionario que fuera el pueblo romano, las enormes dimensiones que en tan corto período de tiempo alcanzaría esta ciudad en particular y el imperio en general.

⁷⁰ Tras el acalorado debate que existe en torno a la historicidad de este *mito de fundación*, de las fechas y personajes, se halla una gran verdad: "la fundación de una ciudad era siempre un acto religioso". *Ibid.*, p. 151. "...la fondation d'une ville était-elle toujours un acte religieux".

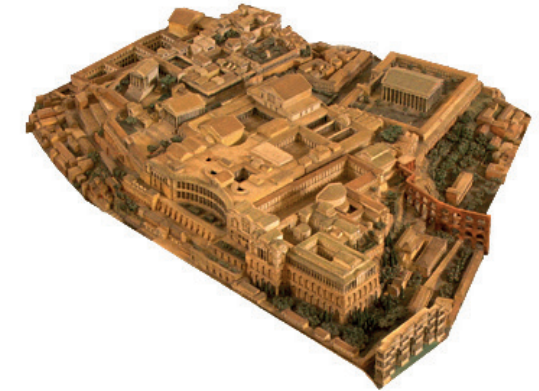
centro de la península, —un lugar hecho, por decirlo así, con la finalidad de permitir que la ciudad se convirtiese en la más grande del mundo".⁷¹

Sin embargo, podríamos preguntarnos hasta qué punto era *predecible* o tan siquiera *imaginable* lo que llegaría a ser de aquel acogedor paraje. Ni siquiera Rómulo, animado por sus extraordinarios sueños de fundador, era capaz de llegar a vaticinar la enorme trascendencia que alcanzaría su empresa.⁷² Tan sólo pudo entrever, mediante su sagaz intuición y aguda observación, las tremendas potencialidades ocultas tras esas extrañas colinas surcadas por un ondulante río.

Pero es justamente en esta capacidad de saber conjugar la *planeación* con la *intuición*, el razonamiento lógico con el instinto natural, donde radica el valor de su elección. Y ha sido esta especial sensibilidad hacia el lugar la que, a lo largo de la historia, ha ayudado a hacer de Roma una gran ciudad⁷³, y por la que estamos obligados, siguiendo a Rodolfo Lanciani, a admirar en los romanos "la energía viril, la infatigable vitalidad que les permitió en poco tiempo cambiar la vara del pastor por el cetro del rey, y que los transformó, por usar la expresión de Homero, de conductores de ovejas en caudillos de hombres".⁷⁴



112



113



114

⁷¹ "No senza ragione gli dèi e gli uomini scelsero questo luogo per la fondazione di Roma: salubri colli, un comodo fiume adatto sia per il commercio interno sia per quello marittimo, il mare, non così lontano da impedire un attivo commercio internazionale, né così vicino, da esporre Roma al pericolo di un improvviso attacco da parte di navi straniere; un luogo, proprio nel centro della penisola, — un posto fatto per così dire con lo scopo di permettere alla città di diventare la più grande del mondo". LANCIANI, RODOLFO, *op. cit.*, p. 55.

⁷² Tito Livio en su *Historia de Roma* al igual que Virgilio en la *Eneida*, además de otorgar un origen glorioso al pueblo romano haciendo alusión, mediante la figura de Eneas, a su ascendencia troyana, han querido demostrar que el destino glorioso de Roma estaba predestinado. De hecho, Tito Livio, hablando de los prodigiosos orígenes de Rómulo y Remo, lanza la siguiente exclamación: "Pero tenía que ser, en mi opinión, cosa del destino el nacimiento de tan gran ciudad y el comienzo de la mayor potencia después de la de los dioses". TITO LIVIO, *op. cit.*, p. 21.

⁷³ Esa misma sensibilidad de Rómulo al elegir el lugar para fundar la nueva ciudad, también la podemos encontrar en Julio César o en Sixto V. Claro ejemplo de esto es la precisión con la cual dicho papa y su arquitecto, Domenico Fontana, colocaron tanto el obelisco extraído del Circo de Nerón, y que ahora envuelve delicadamente la columnata de Bernini en la Plaza San Pedro, como el obelisco sacado del Circo Máximo y reubicado en la Piazza del Popolo. Este último se constituyó punto focal del Tridente que en dicha plaza tiene su origen y en elemento central de posteriores intervenciones, realizadas por Carlo Rainaldi y Giuseppe Valadier alrededor de 1660 y 1813 respectivamente, destinadas a embellecer la plaza.

⁷⁴ "...la virile energia, l'infaticabile vitalità che permise loro in poco tempo di cambiare la verga del pastore con lo scettro dei re, e che li trasformò, per usare l'espressione di Omero, da guidatori di pecore a condottieri di uomini". LANCIANI, RODOLFO, *op. cit.*, p. 55.

112 *Palacio de los Césares*. El Palatino hacia el Circo Máximo. Reconstrucción.

113 Maqueta. Área del Palatino.

114 Vista del Palatino, hacia el lado del Circo Máximo, en la época de Constantino. Maqueta realizada por Italo Gismondi.



115



116

115 Foro Boario.

116 Localización del Foro Boario dentro de la *Forma Urbis Romae* de Rodolfo Lanciani.

ⓐ El primer germen de lo público: el Foro Boario

Hasta aquí hemos podido vislumbrar cómo un cierto espíritu de planificación, animado por la chispa que brota de la intuición, ha tomado las riendas para dar solución a la imperiosa necesidad de localizar un sitio apropiado para habitar. Sin embargo, una vez establecido el grupo en el Palatino parece ser la intuición, secundada por la planificación, quien indicará el camino a seguir en el futuro desarrollo de la ciudad.

De esta forma, una vez confirmada la aprobación por parte de los dioses del sitio elegido por Rómulo y efectuado el legendario rito de fundación se daba origen al primer organismo proto-urbano de Roma. Éste, como cualquier otro poblado en gestación, comenzó su vida de manera muy precaria. Algunas cabañas rudimentarias, hechas de madera, arcilla y paja, fueron en el inicio tanto sitio de residencia como lugar de culto. Pero aquel pequeño poblado de pastores poco a poco comenzó a desarrollarse bajo el cayado de Rómulo.

En un primer momento la proximidad al valle en el que se entrecruzaba el río Tíber con las vías que lo atravesaban, comunicando Etruria y Campania por el vado de la isla Tiberina, determinó su desarrollo hacia esa zona⁷⁵. Más tarde, y debido a las excelentes circunstancias físicas del lugar y al hecho de que la antigua ruta de la sal (vía Salaria) atravesaba el Tíber en ese mismo punto —factores que hacían de aquel enclave un sitio estratégico para el comercio—, los romanos decidieron ubicar a orillas del río su puerto fluvial, el *Portus Tiberinus*. Esta situación incentivo de forma natural la aparición del primer *Foro* de Roma, el *Forum Boarium*. En aquel momento el término foro (en latín *forum*) definía un *espacio abierto* claramente identificable que cumplía con las funciones de «mercado» y «lugar de negocios».

De esta manera, el Foro Boario, o mercado bovino, se constituía en lugar de intercambio y en lugar de reunión; es decir, en un lugar que hacía posible la incorporación del individuo en la *esfera pública* y, por lo tanto, su plena realización como ser social.⁷⁶ Era pues *el primer germen de lo público* y, por ende, un elemento determinante en la dinámica urbana, ya que, como afirma Aldo Rossi: "el aspecto colectivo parece constituir el origen y el fin de la ciudad".⁷⁷ Y es la esfera pública, materializada en un lugar como el mercado, la que hace posible esa socialización del hombre y la aparición de la colectividad en la ciudad, pues, como también explica Hannah Arendt:

"antes de que los hombres comenzaran a actuar, tuvo que asegurarse un espacio definido y construirse una estructura donde se realizaran todas las acciones subsecuentes, y así el espacio fue la esfera pública de la polis y su estructura la ley".⁷⁸

De hecho, más adelante podremos observar el papel tan importante que llegó a jugar el elemento público en la *forma de vida* y en la *configuración de la ciudad* en Roma y en el mundo romano. Por ahora, basta mencionar las innumera-

⁷⁵ En sus inicios el *Vallis Murcia* era utilizado por los latinos para la realización de juegos ecuestres y celebraciones religiosas. De hecho, en este valle, según la tradición, se llevó a cabo el rapto de las sabinas durante unos juegos celebrados en honor del dios Consus.

⁷⁶ Y es que, como explica Hannah Arendt en *La condición humana*, "ninguna clase de vida humana, ni siquiera la del ermitaño en la agreste naturaleza, resulta posible sin un mundo que directa o indirectamente testifica la presencia de otros seres humanos". ARENDT, HANNAH, *La condición humana* 1ª reimp., Barcelona, Paidós, 1996, p. 37.

⁷⁷ ROSSI, ALDO, *op. cit.*, p. 157.

⁷⁸ ARENDT, HANNAH, *op. cit.*, p. 218.

bles basílicas, termas, teatros, circos, pórticos, bibliotecas, parques y jardines que durante la época imperial plagaron el paisaje de Roma y que definieron de una forma muy particular la *imagen de la ciudad*.

Posteriormente, pasados 114 años de la fundación de Roma, en la época del cuarto rey, Ancus Martius, fue incorporada la colina del Janículo, que estaba al otro lado del río, y se mandó construir frente al Foro Boario el primer puente de madera que cruzaba el Tíber, el *Sublicius*. De esta manera, desde finales del siglo VII a.C. la zona se fue enriqueciendo con diversos templos ubicados alrededor del puerto, como los de Fortuna y Mater Matuta, pertenecientes al área sacra de San Omobono o como el templo de Portuno (dios de los puertos), entre otros.



118



117

117 Maqueta. Localización del Foro Boario dentro del conjunto de las siete colinas. Esta maqueta reproduce la configuración y ocupación del territorio en la época de la monarquía de Roma.
118 Detalle de maqueta. Vista del *Forum Boarium*, del *Portus Tiberinus* y del puente *Sublicius* en la época de la monarquía.



119



120



121

119 El Foro Boario visto desde el Tíber. Grabado del siglo XIX. (Luigi Rossini).

120 Vista del Foro Boario junto al Tíber en la época de Constantino. El puente *Sublicio* había desaparecido y, un poco más cerca de la isla Tiberina, aparece el puente *Aemilius*. Maqueta realizada por Italo Gismondi.

121 Detalle de maqueta. Área del Foro Boario.

Sin embargo, y a pesar de la importancia de esta zona, el crecimiento natural de Roma se daría justamente en dirección opuesta al río. Dos son las razones que favorecieron este hecho: por un lado, el Tíber, cuya ventajas hemos comentado, se presentaba, al mismo tiempo, como una defensa del exterior y como una barrera natural difícil de vencer desde el interior, y los pocos prados que se extendían a lo largo de sus márgenes, que eran terreno fácilmente inundable, se apretujaban y retorcían entre las empinadas colinas y el río. Por otro lado, y quizás sea la razón más importante, estaba la necesaria vinculación con los pueblos vecinos. Como bien sabemos, un pueblo difícilmente puede crecer en el aislamiento, y las diversas aldeas y poblados con quienes podía entrar en relación aquel grupo de pastores se encontraban esparcidos sobre las colinas ubicadas hacia el lado este del Palatino.

Así, poco a poco, *Roma*, la «città del fiume», fue estableciendo relaciones con sus vecinos los sabinos. Primero, de una forma violenta, pues nos es bien conocido el famoso "raptó de las sabinas" organizado por Rómulo, que culminó con una lucha armada en la que las mujeres aparecieron en el campo de batalla con niños recién nacidos favoreciendo la reconciliación. Después, de forma pacífica, una vez que se reconciliaron Rómulo y Tito Tacio en el "lugar del convenio o del encuentro" (*Comitium*) y cuyo resultado fue la unión de ambos pueblos.

De esta forma, Roma se iba convirtiendo en una ciudad cosmopolita que llegó a estar constituida, prácticamente desde sus inicios, por latinos, sabinos y etruscos, y cuya amalgama de identidades prefiguraba lo que sería la futura fisonomía del imperio. Pero esta diversidad no iba en contra de la ciudad ni de sus habitantes sino al contrario, pues, como explica Fustel de Coulanges, "la ciudad no es un conjunto de individuos: es una confederación de grupos diversos que estaban constituidos anteriormente a ella y que ella deja subsistir".⁷⁹ De hecho, la cultura romana y sus instituciones, que florecerían durante la República y el Imperio, se gestaron en una época de fuerte interculturalidad vivida en Roma durante la Monarquía y que se ve claramente reflejada en las tres etapas que la conforman: la latina con Rómulo (753-714 a.C.), la sabina con Numa Pompilio (714-672 a.C.), Tulio Hostilio (672-640 a.C.) y Anco Marcio (640-615 a.C.), y, finalmente, la etrusca con Tarquino el Viejo (615-572 a.C.), Servio Tulio (572-533 a.C.) y Tarquino el Soberbio (533-509 a.C.).

Por todo esto podemos afirmar que en este lugar de unión entre latinos y sabinos, que quedaría simbolizado por el *Comitium*, es en donde a la ciudad germinal del Palatino le nació un corazón: el *Forum Romanum*.

⁷⁹ "...la cité n'est pas un assemblage d'individus : c'est une confédération de plusieurs groupes qui étaient constitués avant elle et qu'elle laisse subsister". COULANGES, FUSTEL DE, *op. cit.*, p. 145.

③

El Foro Romano, un hecho natural

El Foro resume Roma y es parte de Roma; es el conjunto de sus monumentos, pero su individualidad es más fuerte que cada uno de ellos; es la expresión de un diseño preciso o al menos de una precisa visión del mundo de las formas, la clásica, pero sin embargo, su diseño es más antiguo, casi persistente y preexistente en el valle a donde se llegaban los pastores de las primitivas colinas. No sabría definir de otro modo lo que es un hecho urbano; es la historia y la invención.

ALDO ROSSI, *La arquitectura de la ciudad*

A lo largo de las páginas precedentes hemos podido observar tanto la fuerte concepción mística y cosmológica que alimentaba *la idea de ciudad* en el mundo romano, plasmada en el rito fundacional, como la preeminencia de esa visión sobre *modelos preconcebidos y costumbres heredadas*. También hemos sido testigos de la especial sensibilidad hacia el lugar que poseía aquel grupo de pastores así como el delicado equilibrio mantenido, durante el proceso de emigración y establecimiento en el Palatino, entre planeación e intuición. Ahora intentaremos extraer las enseñanzas que nos ha dejado el extraordinario proceso que dio origen a uno de los más bellos y fascinantes lugares de la historia de la humanidad: el *Foro Romano*.

ⓐ Un lugar de encuentro

El lugar en donde se localiza el Foro Romano era una depresión pantanosa ubicada entre las escarpadas colinas del Palatino, el Capitolio, el Quirinal y el pequeño montículo de la Velia, actualmente desaparecido. En el fondo de ese valle, "tierra de nadie y por lo tanto tierra de todos"⁸⁰ como lo define acertadamente Quaroni, confluían los caminos que descendían de las lomas propiciando el encuentro natural de los grupos de la zona. En aquella zona pantanosa la noción de límite adquiere su sentido más profundo, ya que es a la vez un *lugar de separación* y un *lugar de encuentro* entre los pueblos. La diferencia cultural y la separación física entre sabinos y latinos es real, y el valle del Foro la pone de manifiesto, pero es gracias a esta diferencia y a esta separación, y no a pesar de ellas, que su unión es posible.⁸¹

En un principio los latinos bajaban a depositar aquí a sus muertos, pero, como afirma Christian Hülsen, "sin duda el uso de la necrópolis debió cesar cuando el valle del Foro fue secado y destinado a ser mercado común de las dos colonias, la latina sobre el Palatino y la sabina sobre el Quirinal".⁸² Una de las primeras construcciones erigidas en el valle del

⁸⁰ QUARONI, LUDOVICO, *op. cit.*, p. 37. Este es precisamente un rasgo fundamental del espacio público, ser lugar de nadie y por lo tanto de todos. Al permanecer libre y ajeno a todo interés particular se hace disponible para acogerlo todo.

⁸¹ Este valor de la diferencia como condición para el encuentro es formulado por Heidegger en «...poéticamente habita el hombre...» cuando dice: "lo mismo es la copertenencia de lo diferente desde la coligación que tiene lugar por la diferencia". HEIDEGGER, MARTIN, "«...poéticamente habita el hombre»" en *Conferencias y artículos* 2ª ed. rev., Barcelona, Serbal, 2001, p. 168.

⁸² "senza dubbio l'uso della necropoli dovette cessare allorchando la valle del Foro venne prosciugata e destinata ad essere mercato comune delle due colonie, la latina sul Palatina e la sabina sul Quirinale". HÜLSEN, CHRISTIAN, *op. cit.*, p. 192.



122



123



124

Foro fue el Templo de Vesta. Este pequeño santuario de planta circular era, pese a su tamaño y sencillez, un lugar de gran trascendencia para la ciudad ya que en él se custodiaba el fuego público⁸³; se localizaba próximo a la *Sacra Via* (vía Sacra) y fue construido durante el reinado de Numa Pompilio.

Posteriormente, a partir del siglo VII a.C., bajo los reinados de Tulio Hostilio y Anco Marcio, se comienzan a realizar algunos trabajos de mejoramiento en esta área: se inician las canalizaciones de los cursos de agua, se lleva a cabo la pavimentación de la Vía Sacra y el relleno y nivelación de la zona pantanosa ubicada en la parte más septentrional del valle del Foro. Es en esa misma época y gracias a estos trabajos que se hace posible la aparición, al pie del Capitolio, de la plaza del *Comitium* (Comicio), lugar de reuniones políticas y judiciares del pueblo, con la *Rostra*, que era la tribuna de los oradores, y frente a ésta, sobre el lado norte, es edificada la Curia Hostilia, lugar de reunión del senado. Todas ellas son construcciones con un carácter eminentemente público.

La plaza del Comicio de apenas una hectárea (90mx90m aprox.), que permaneció vedada durante algún tiempo para la clase plebeya, se convirtió en el centro político de Roma, especialmente durante la República, ya que en ella se realizaban las asambleas judiciares, legislativas y electorales. Presentaba en planta una forma regular cuyos lados se orientaban hacia los cuatro puntos cardinales.⁸⁴ Se podría decir que el Comicio, escenario y testigo de duras luchas entre patricios y plebeyos, dotó de una gran vitalidad y fuerza a la nueva zona en desarrollo. Sin embargo, y a pesar de la fuerza centrípeta que el Foro comenzaba a ejercer sobre los poblados esparcidos por las colinas vecinas, aquel conjunto no alcanzaría una verdadera fisonomía urbana sino hasta los trabajos realizados por los últimos reyes, ya que las malas condiciones del resto del valle seguían dificultando la plena ocupación del mismo.

Fue más tarde, bajo el reinado de Lucio Tarquino Prisco (Tarquino el Viejo), cuando se realizó una obra que sería determinante para el futuro desarrollo del Foro y de Roma misma: la canalización del Velabro a través de la *Cloaca Máxima*⁸⁵, construida hacia el año 578 a.C. Mediante esta obra monumental se dio paso a la desecación del *Lacus Curtius* que cubría la zona del valle del Foro y se le confirió al lugar la forma regular de un paralelogramo que conservaría hasta la caída del Imperio.⁸⁶

Una vez eliminados los impedimentos que dificultaban la plena ocupación de la zona se procedió a dividir el terreno en parcelas, las cuales se vendieron a aristócratas y especuladores con la condición de que en ellas se construyeran negocios y pórticos.

⁸³ El fuego público en Roma, como en muchas ciudades de la antigüedad, era un elemento fundamental tanto en el momento de constituir la ciudad como a lo largo de toda su existencia. De hecho, como explica Fustel de Coulanges "las tribus que se agruparon para formar una ciudad nunca dejaron de encender un fuego sagrado". Este elemento tenía importantes connotaciones religiosas y debía permanecer siempre encendido, razón por la cual, en Roma, estaban consagradas a su cuidado seis vírgenes llamadas vestales. "Les tribus qui se groupèrent pour former une cité ne manquèrent jamais d'allumer un feu sacré". COULANGES, FUSTEL DE, *op. cit.*, p. 143.

⁸⁴ Cfr. HÜLSEN, CHRISTIAN, *op. cit.*, p. 5.

⁸⁵ Es interesante comentar que también son atribuidas a este rey otras dos obras importantes en Roma que llegaron a ser calificadas de *Maximas*: el *Circus Maximus*, ubicado en el *Vallis Murcia* entre el Palatino y el Aventino y el Templo de *Jupiter Optimus Maximus*, ubicado en el Capitolio.

⁸⁶ Cfr. LANCIANI, RODOLFO, *op. cit.*, p. 76.

123 Roma. Asentamientos primitivos en las siete colinas.

124 El valle del Foro Romano como lugar de encuentro.

En esta labor de acondicionamiento físico, así como en la adecuada elección de las edificaciones que poblaron aquel valle pantanoso recae gran parte del éxito de esta fundamental empresa urbanística. Sin embargo, hemos de resaltar que todas estas actuaciones no hicieron nada más que consolidar la clara vocación pública que aquel *lugar de encuentro* había adquirido de forma natural, debido tanto a su ubicación y configuración física como al propio desarrollo de la historia social del lugar. En el Foro nada parecía impuesto, nada resultaba artificial, y así, casi sin notarlo, aquel lugar de aguas estancadas se fue convirtiendo, poco a poco, en nudo y corazón de la ciudad.

De esta forma, la arquitectura se presenta no tanto como una disciplina que *imponer* una forma de vida a los habitantes, sino ante todo como el medio a través del cual el arquitecto, atento a las circunstancias que configuran la realidad existente, puede dar plena solución a sus necesidades más fundamentales, ya sean éstas individuales o sociales, tanto desde un punto de vista material como emocional.

Pero además del carácter eminentemente público del Foro, esta decisión nada gratuita de establecer en esta zona el centro comercial y político de Roma contaba con otros alicientes. En primer lugar, a lo largo de este enclave discurría la vía más importante de Roma: la *Sacra Via*.⁸⁷ Una vía que unía el bastión del Capitolio con el Palatino y cuyos orígenes eran tan antiguos como la ciudad misma, ya que en ella, según los antiguos, se había desarrollado la famosa batalla entre Rómulo y Tito Tacio. En segundo lugar, el valle del Foro, debido a su inmejorable ubicación en el centro de aquel conjunto de colinas, era un polo natural de atracción y, por tanto, de reunión, y aquel pueblo de pastores, con extraordinaria habilidad, supo aprovecharse de las circunstancias físicas y sociales existentes en él para hacer de aquella zona de paso e intercambio no sólo su centro político y comercial, sino sobre todo un *lugar de unión e identificación* entre los poblados de las siete colinas. El Foro era, por así decirlo, la *consecuencia*, el *motivo* y el *símbolo* de esta unión.⁸⁸

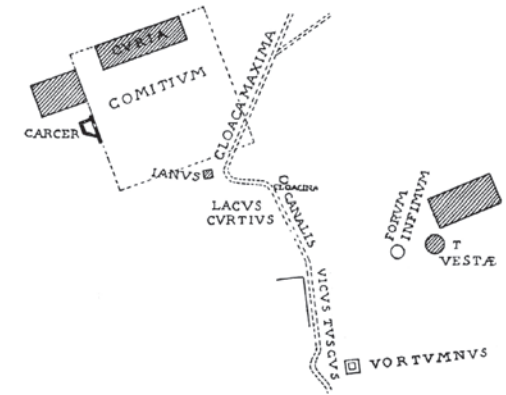
De esta forma, Roma pudo extender su esfera de influencia logrando constituir un conjunto urbano cuyos nuevos límites quedarían perfectamente definidos por la muralla construida a mediados del siglo VI a.C. por Servio Tulio.⁸⁹

Vemos nuevamente como la intuición y la gran capacidad de observación de aquellos pastores hicieron posible solucionar de una manera práctica, precisa y culturalmente significativa, las necesidades propias de un pueblo y de una ciudad que, hasta mediados del siglo IV d.C., permanecería en continua expansión. Como explica Aldo Rossi:

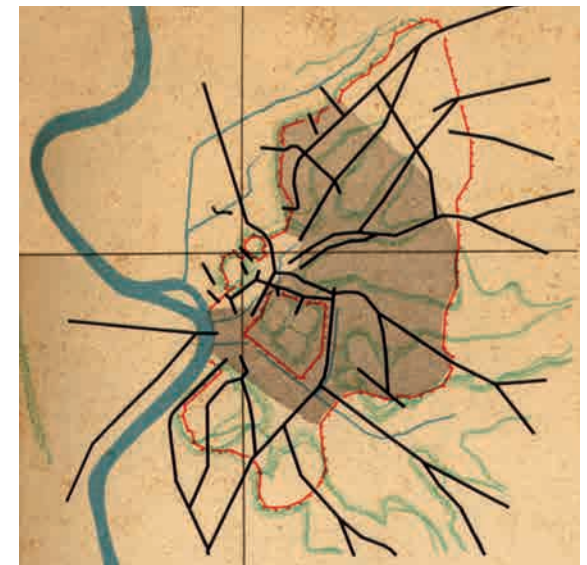
⁸⁷ Aquí podemos recordar la dualidad establecida por Ricoeur entre arquitectura y urbanismo mediante "la dialéctica del refugio y del desplazamiento". En el Foro (plaza) y en la Vía Sacra (calle) se sintetizan perfectamente estos dos elementos fundamentales, del lugar en general, y de la ciudad en particular, cuyos referentes conceptuales son el círculo y la línea, de los cuales hemos ya hablado con anterioridad.

⁸⁸ Lewis Mumford, aludiendo a un comentario de Pierre Lavedan, también expresa esta misma idea sobre el Foro: "el símbolo de esta unión, según nos lo recuerda Lavedan, era la fundación de una plaza de mercado común (Foro), con un lugar de asamblea o *comitium*". MUMFORD, LEWIS, *op. cit.*, p. 272. Esto mismo sucedió en Barcelona con la Plaza Cataluña, ya que ésta, en el momento de expansión de la ciudad con el Ensanche, se convirtió en el nuevo centro articulador de la Barcelona medieval y la nueva Barcelona burguesa. Y el Paseo de Gracia era el eje de ampliación de este nuevo escenario.

⁸⁹ La construcción de esta nueva muralla implicó asimismo la ampliación del *pomoerium* o surco sagrado que, como ya hemos explicado, delimitaba el centro político y religioso de la ciudad. Las colinas del Viminal y del Quirinal fueron incorporadas, sin embargo, la colina del Aventino, poblada principalmente por artesanos y mercaderes pertenecientes a la clase plebeya, no obstante haber sido incluida en el recinto amurallado, permaneció excluida del *pomoerium* hasta el reinado del emperador Claudio, es decir, hasta mediados del siglo I d.C. Sin embargo, Jérôme Carcopino atribuye la construcción de la muralla al senado entre el año 378 y el 352 a.C. y sostiene que el *pomoerium*, aunque mantenido en un plano simbólico, dejó de constituir el límite de la ciudad. Sea como fuere, lo que a nosotros nos interesa es que la nueva muralla, que adquirió ese valor de límite, permaneció como elemento difinitorio de la identidad urbana. Cfr. CARCOPINO, JÉRÔME, *op. cit.*, pp. 32-33.



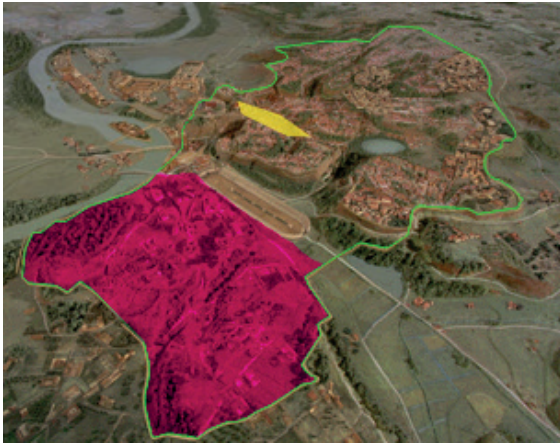
125



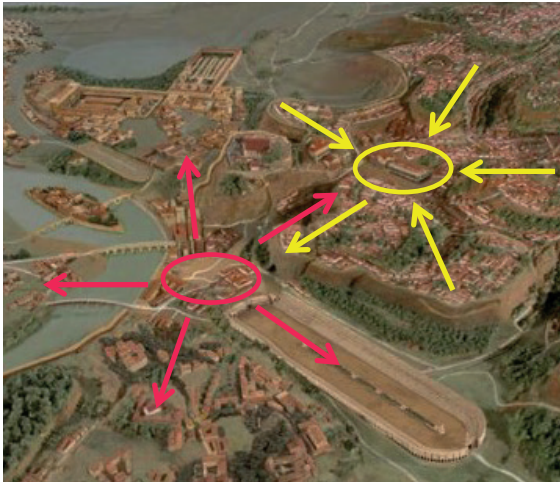
126

125 Primeras edificaciones en el valle del Foro.

126 En esta imagen se pueden apreciar, en color rojo, tanto la primera muralla del Palatino como la construida en el siglo VI a.C. por Servio Tulio. En color marrón se representa una aproximación del área habitada de Roma a principios de la República.



127



128

127 En color rosa se muestra la zona de crecimiento en el Aventino promovida por los plebeyos y en amarillo la zona del Foro Romano gestionada por los patricios. La maqueta reproduce la configuración y ocupación del territorio al comienzo de la República.

128 Funciones del Foro Boario y el Foro Romano dentro de la ciudad.

"la conformación geográfica dictó el recorrido de los senderos, después de las calles remontando los valles en el sentido de su mínima pendiente (vía Sacra, Argiletus [sic.], vicus Patricius) o las que seguían los itinerarios de las pistas extraurbanas; ningún claro diseño urbanístico, sino una estructura obligada por el terreno. Este carácter de unión con el terreno, con las condiciones del desarrollo de la ciudad, permanece después en toda la historia del Foro, en su forma, que lo hace así diferente de los de las demás ciudades de nueva fundación".⁹⁰

Por tanto, su política de intervención sobre el territorio no iba en contra de las leyes del lugar ni del uso que de éste venían haciendo sus habitantes —lo cual no significa que su relación con el lugar fuera el resultado de una actitud sumisa ni indiferente, ya que los romanos aprovechaban las condiciones existentes sólo cuando estas iban a favor de un mejor habitar o cuando no existían los medios técnicos o humanos para cambiarlas.⁹¹ Sin embargo, cuando esas mismas condiciones dificultaban o limitaban el habitar humano, es decir, el uso y relación con el lugar, éstas se transformaban sin miramientos. Y la construcción de la *Cloaca Maxima* o las obras de relleno realizadas en la zona del Foro y del Capitolio de esto son una clara ilustración.

En un inicio el Foro, esa nueva tierra conquistada al pantano, desempeñaba la función de mercado público. Sin embargo, y en contra de lo que podría suponerse, el nuevo foro no vino en detrimento del ya existente Foro Boario, pues éste, empleado fundamentalmente como mercado bovino y como puerto y puente de Roma, cumplía una misión distinta y a la vez complementaría a la del Foro Romano. Además, el Foro Boario continuaba sirviendo de rótula entre el Palatino, el Aventino, el Tíber y la zona del Trastevere que comunicaba con Etruria, en tanto que el Foro Romano articulaba concéntricamente las seis colinas situadas a su alrededor (el Palatino, cuna de Roma, el Celio, el Esquilino, el Viminal, el Quirinal y el Capitolio, constituido como centro religioso y ciudadela (*Arx*) de la ciudad). De esta forma, mientras que el Foro Boario era el principal vínculo de Roma con el exterior el Foro Romano era el vínculo necesario hacia el interior, y el *Vicus Tuscus* y el *Vicus Iugarius* serían las calles encargadas de mantener la comunicación entre ambos lugares.

Pronto aquella plaza abierta, aquel descampado, empezaría a rodearse de edificaciones. Sobre sus dos lados largos comenzaron a aparecer filas de modestas tiendas —en el lado noreste, las de los carniceros (*tabernæ lanienæ*) que hacia el año 310 b.C. fueron reubicadas en el lado suroeste al ser sustituidas por las de los banqueros y cambistas (*taberna argentariæ*)— en las cuales, como explica Christian Hülsen,

"los carniceros y verduleros exponían sus mercancías. En los días de fiesta y para las exequias de los ciudadanos ilustres, aquí se realizaban juegos a los que los aristócratas asistían sentados sobre palcos, sobre los techos de las *tabernæ*, o bien desde la plaza más elevada del Comicio, mientras que la plebe se agolpaba de pie sobre el área del Foro".⁹²

⁹⁰ ROSSI, ALDO, *op. cit.*, p. 210.

⁹¹ Un claro ejemplo de esto lo tenemos en el *Collis Latiaris*, un montículo que unía la colina del Capitolio con la del Quirinal separando, al mismo tiempo, el valle del Foro y el Campo de Marte. Este montículo, que sirvió como elemento natural de defensa, con la expansión de la ciudad se convirtió, como explica Lanciani, en "una barrea, un obstáculo, un impedimento que cortaba en dos la ciudad y el tráfico"; pero la solución a este problema requería de una obra titánica de ingeniería, la cual sólo fue emprendida, a principios del siglo II d.C., por Marco Ulpio Trajano y su arquitecto Apolodoro de Damasco, con la doble finalidad de facilitar la comunicación entre ambas zonas de la ciudad y liberar el espacio suficiente para edificar un nuevo Foro. "...una barrera, un ostacolo, un impedimento che tagliava in due la città e il suo traffico". LANCIANI, RODOLFO, *L'antica Roma*, Roma, Laterza, 1981, p. 83.

⁹² "...macellai ed erbivendoli esponevano la loro merce. Nelle giornate di festa e per le esequie di cittadini illustri, qui si facevano giochi ai quali i nobili assistevano seduti su palchi, sui tetti delle *tabernae*, oppure dalla piazza più elevata del Comizio, mentre la plebe in piedi si affollava sull'area del Foro". HÜLSEN, CHRISTIAN, *op. cit.*, pp. 4-5.

De esta forma, el Foro, que en sus inicios había sido necrópolis y escenario de cruentas batallas, durante la Monarquía se había convertido en un lugar versátil que daba cobijo a muy diversos personajes y actividades: era mercado, lugar de exequias y de espectáculos, centro político y religioso, de manera que en su espacio resonaban por igual los gritos del comerciante, el discurso del orador y el clamor de la gente.

En el Foro, latinos, sabinos y etruscos, patricios y plebeyos, libres y esclavos, ricos y pobres, romanos y extranjeros tenían su lugar. Este carácter «polifónico» e «intersubjetivo» del Foro, en el que todas las voces y todas las acciones de los diferentes actores sociales tenían cabida, es lo que hizo del mismo *l'âme de la cité*.

ⓑ El incendio galo. Una oportunidad perdida

Utilizado como espacio abierto y lugar de intercambio, el Foro había cumplido "muy bien con esa finalidad durante los tres o cuatro primeros siglos de Roma, no sólo por su tamaño sino especialmente por su posición central y la facilidad de acceso desde los valles cercanos".⁹³ Sin embargo, aquel lugar de unión espontáneamente organizado estaba llamado a ser algo más que una plaza de mercado, ya que el valor y el significado que el Foro había alcanzado con el paso del tiempo para la ciudad y para sus habitantes superaban con mucho a las actividades y edificaciones que en él tenían lugar.⁹⁴

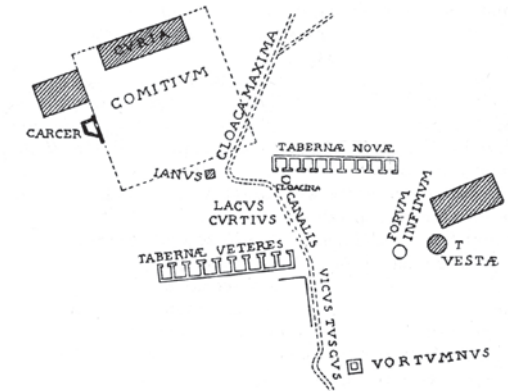
Hasta ese momento el aspecto de las tiendas y templos que iban apareciendo sobre el Foro era bastante primitivo y quizá un tanto desorganizado, pues las edificaciones se agregaban conforme surgían las necesidades. Aquella situación no podía prolongarse y el advenimiento de la República —acontecimiento ocurrido hacia el año 510 a.C.— se presentaba como la ocasión perfecta para llevar a cabo importantes transformaciones en aquel lugar aún en estado embrionario. Y es que era lógico pensar que un cambio político de tal magnitud, que en un principio suponía la reforma de las viejas instituciones, también implicara la transformación de los espacios que las albergaban. Por esta razón, desde el inicio del período republicano comenzaron a realizarse actuaciones que serían de gran trascendencia para la futura imagen del Foro y de la ciudad, y el «templo» y la «basílica» serían las piezas fundamentales en este proceso de renovación urbana.

De esta forma, los edificios privados (casas y negocios) que hasta ese momento ocupaban el perímetro de la zona del Foro comenzaron a ceder su puesto a edificios de carácter más público. A principios del siglo V a.C., y simultáneamente al enfrentamiento entre Roma y la Liga Latina, fueron levantados en el Foro dos importantes templos: el Templo de Cástor y Pólux, construido hacia 499 a.C., y el Templo de Saturno⁹⁵, construido hacia 498 a.C., hecho que parecía confirmar el espíritu de renovación republicano. Pero lo que no había sido detenido por un conflicto externo fue finalmente frenado a consecuencia de un conflicto interno, pues debido a la intensificación del enfrentamiento entre patricios y plebeyos se produjo una gran pausa en la evolución de los trabajos públicos.

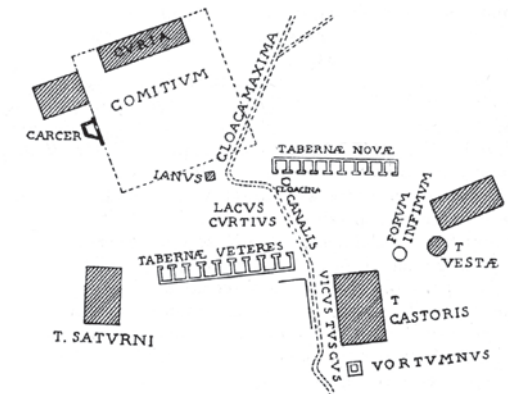
⁹³ "molto bene allo scopo durante i tre o quattro primi secoli di Roma, non solo per la sua grandezza, ma specialmente per la sua posizione centrale e la facilità d'accesso dalle vallate vicine". LANCIANI, RODOLFO, *L'antica Roma*, Roma, Laterza, 1981, p. 75.

⁹⁴ Como explica A. E. J. Morris: "aquella tierra apisonada y aquellas chozas rudimentarias pasaron a ser el núcleo del centro urbano más complejo de la historia". MORRIS, A. E. J., *op. cit.*, p. 69.

⁹⁵ Es importante comentar que la colocación de ambos templos modificó la orientación religiosa hasta entonces utilizada que se disponía en relación con los puntos cardinales.



129



130

129 Aparición en el Foro de las *tabernæ veteres* y las *tabernæ novæ*.

130 Construcción del Templo de Castor y Pólux y del Templo de Saturno.



131



132

131 *Veduta di Campo Vaccino*, 1746-48 (Giovanni Battista Piranesi). Templo de Cástor y Pólux vistos desde el oeste con el Templo de Antonino y Faustina a la izquierda.

132 *Templo de Saturno y Arco de Séptimo Severo*, 1774 (Giovanni Battista Piranesi).

Es importante destacar que debido a las divisiones existentes entre ambos grupos sociales, se podría hablar de la puesta en marcha de dos programas urbanísticos en la ciudad: por un lado, la aristocracia patricia buscaba potenciar la parte política de la ciudad que se concentraba en el Foro. Por otro lado, los plebeyos preferían destacar la importancia de las zonas periféricas dedicadas al intercambio y al contacto con el exterior, como lo eran el Aventino⁹⁶ y el Foro Boario. Sin embargo, como ya hemos comentado anteriormente, esta lucha de clases no provocó una desintegración de aquel armónico conjunto urbano, sino el desarrollo y la consiguiente puesta en relación de zonas, que por sus diversos orígenes, carácter y funciones resultaban, antes que antagónicas, complementarias.

Paradójicamente Roma vivía en esos momentos un proceso de gran expansión y pujanza. Después de haber obtenido la supremacía sobre el *Latium* buscaba extender su control político y militar sobre Etruria, Campania y la parte central del Adriático. En el año 396 a.C. Marco Furio Camilo conquista la importante ciudad etrusca de Veves y procede a la restauración de los templos de Fortuna y Mater Matuta, ubicados al pie del Capitolio y próximos del puerto fluvial, entre el Campo de Marte y el Foro Boario.

Este notable suceso militar parecía reanimar las actuaciones urbanas en la ciudad, además de garantizar la hegemonía de Roma sobre la península itálica haciéndola prácticamente inexpugnable. Sin embargo, seis años más tarde, hacia 390 a.C. se produjo un acontecimiento decisivo para la ciudad: los galos invadieron y saquearon Roma dejando tras su partida una ciudad derruida y en llamas. Pocos monumentos sobrevivieron a la terrible devastación y pocas eran las esperanzas de poder hacer resurgir a Roma de las cenizas. Tan difícil era la situación de la ciudad que por primera vez en su historia se planteó la posibilidad de abandonarla. Tito Livio explica que "como los tribunos con sus continuas arengas incitaban a la plebe a que abandonase las ruinas y emigrase a Veves [sic.], ciudad bien preparada, Camilo se presentó en la asamblea seguido por el senado en pleno y habló".⁹⁷ *Marcus Furius Camillus*, que sería recordado como el refundador de Roma, se opuso a la propuesta de abandonar la ciudad animando, por su parte, a la reconstrucción de la misma. Primero les habló de la gran impiedad que cometían al tener que desplazar los sacrificios de su lugar originario a tierra extranjera; después se refirió a la dureza del exilio⁹⁸ y, sobre todo, a su postura utilitarista y oportunista

⁹⁶ Debemos recordar que en el año 494 a.C. se lleva a cabo la primera *secessio* de la plebe al Monte Sacro y en el año 471 a.C. se realiza la segunda *secessio*; una sublevación en la que ésta se retira al Aventino obteniendo, mediante este acto de presión, el derecho a elegir sus propios magistrados (*tribuni plebis*). En 456 a.C., a través la *Lex Icilia*, es cedido oficialmente el *Ager Aventinus* a la plebe romana. Es importante destacar que la utilización de la palabra *ager* —que significa superficie agrícola, campo, región— no resulta casual, ya que dicha zona, como ya hemos comentado, al permanecer fuera del *pomoerium*, no formaba parte de la ciudad a nivel político, civil y religioso. Es lo que solemos denominar con el nombre de suburbio; es decir, ese núcleo de población anejo a la ciudad pero que de alguna manera permanece un tanto relegado de ella. El monte Aventino, junto con el Foro Boario y la zona del puerto era el centro neurálgico de una actividad fundamental para la ciudad de Roma. Este importante suburbio no sólo abastecía a Roma de gran parte de los productos necesarios para sostener su copiosa población, de la mano de obra para mantener en activo los innumerables servicios de la ciudad, sino, además, de relaciones y contactos con los otros pueblos y colonias. De ahí que aquella sublevación realizada por la plebe haya provocado un cambio tan grande en la forma de gobernar y de estructurar políticamente a la población. Por tanto, podemos decir que el Aventino era, de alguna manera, aquella zona incómoda pero fundamental en la ciudad. Es lo que Michel Foucault denominó en su conferencia *Espacios diferentes* como heterotopía. El Aventino se convertía en ese espejo en el que Roma, de forma indirecta, terminaba reconociendo una parte de sí misma. Era esa *otra Roma* que desde su condición marginal y periférica ejercía una fuerte influencia sobre «la ciudad». Cfr. FOUCAULT, MICHEL, "Espacios diferentes", en AA. VV., *Toponimias. Ocho ideas del espacio*, Madrid, Fundación La Caixa, 1994.

⁹⁷ TITO LIVIO, *op. cit.*, p. 185.

⁹⁸ La experiencia acontecida en la pequeña ciudad siciliana de Gibellina después del terremoto ocurrido en enero de 1968, es un claro ejemplo de las tremendas consecuencias que la emigración y un lento proceso de reconstrucción puede generar en la población afectada. Al episodio traumático de la devastación, provocada por un fenómeno natural, le sucede la angustiada ansiedad del que se siente visitante en su propia casa. La antigua ciudad no fue reconstruida y la población decidió desplazarse hacia el oeste para edificar su nueva ciudad. Sin embargo, esta nueva ciudad, planeada por

frente a la ciudad.⁹⁹ Finalmente, y después de muchas deliberaciones, el senado apoyó la iniciativa y el estado facilitó materiales y medios con la condición de que las obras estuvieran terminadas en un año.



133

destacados arquitectos y construida con modernos materiales, no ha llegado a ser poseída por sus moradores. El orden, la modernidad y el refinado diseño de la Nueva Gibellina no ha logrado compensar la pérdida de calidez, vitalidad y densidad histórica que poseía la vieja ciudad. De esta forma, el habitante, eterno extranjero en su tierra, acude al recuerdo de su *otro* lugar para hacer más habitable su nuevo hogar. Cfr. RODEGHIERO, BENEDETTA, *Permanenza e trasformazione in architettura. Gibellina e Salemi: città usate*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Politécnica de Cataluña en octubre de 2008 [en línea]. Disponible en: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/31785>>.

⁹⁹ "...si en Veyos [sic.] se produce un incendio, provocado o casual, y con el viento, como puede ocurrir, las llamas se propagan devorando una gran parte de la ciudad, ¿vamos a buscar otro sitio después, Fidenas o Gabios o cualquier otra ciudad a donde trasladarnos? ¿Hasta ese extremo ni el suelo patrio ni esta tierra que llamamos madre nos retiene lo más mínimo, sino que nuestro apego a la patria se circunscribe a su cara externa y a las vigas de las casas?". TITO LIVIO, *op. cit.*, p. 191.



134

133 Maqueta. Vista general del valle del Foro a mediados de la República. La fotografía está tomada por encima del monte Celio, como se indica en la imagen siguiente.

134 *Forma Urbis Romæ* de Rodolfo Lanciani con el punto de vista de la imagen anterior.



135



136

De esta manera, como el Ave Fénix, "el pueblo romano pudo con su vigor superar la terrible catástrofe".¹⁰⁰ Sin embargo, debido al acelerado y descontrolado proceso de reconstrucción¹⁰¹ se perdió la tan ansiada oportunidad de reordenar y adecuar aquella estructura de carácter orgánico, producto de la fusión de un conjunto de poblados, a las nuevas necesidades de una urbe en continua expansión. Ya hemos comentado que la ciudad funcionó a la perfección mientras mantuvo un adecuado equilibrio entre habitantes, estructura urbana y territorio. Sin embargo, las continuas ampliaciones, que eran el resultado directo del aumento de población debido no sólo a la amalgama realizada con los

135 *Forma Urbis Romæ* de Rodolfo Lanciani con el punto de vista de la siguiente imagen.

136 Maqueta. Vista del valle del Foro a mediados de la República. En ella se puede apreciar la colocación de la Curia (1), el Templo de Cástor y Pólux (2) y el Templo de Saturno (3). La fotografía está tomada desde la zona de las colinas del Viminal y el Quirinal, como se indica en la imagen anterior.

¹⁰⁰ "Il popolo romano potè col suo vigore superare la terribile catastrofe". HÜLSEN, CHRISTIAN, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰¹ Tito Livio comenta que "las prisas eximieron de la preocupación por alinear los barrios, a la vez que se edificaba donde había sitio libre sin distinguir entre terreno propio y ajeno. Éste es el motivo de que el antiguo alcantarillado, que en un principio pasaba bajo la vía pública, en la actualidad pase generalmente bajo casas particulares y que la ciudad presente un aspecto más de apelmazamiento que de distribución regular". TITO LIVIO, *op. cit.*, p. 193.

pueblos vecinos, sino principalmente a las masivas incorporaciones de los pueblos subyugados, terminaron por apagar la armonía originaria haciendo de Roma un conjunto denso y desordenado.

Mientras que al inicio de la República la transformación de la ciudad se operaba sobre las limitaciones que imponía un tejido heredado, después del incendio galo se prestaba la ocasión para actuar con mayor libertad en busca de un espacio público que armonizara las condiciones topográficas con la escala del lugar y las necesidades de una población ya próxima a los 200.000 habitantes. De esta forma, los romanos dejaron escapar la oportunidad de potenciar y manifestar físicamente, mediante la planificación, aquella fuerza intrínseca al lugar, asimilada y plasmada de forma intuitiva en la configuración de su ciudad, y aquel valor simbólico adquirido por Roma como capital del Imperio.

Ludovico Quaroni, con duras palabras, se refiere a este hecho en los siguientes términos:

"En lugar de aprovechar la ocasión de una destrucción completa para tratar de dar, también a Roma, aquel orden que ella misma quería para las demás ciudades y transformar aquella aglomeración, privada de las necesarias proporciones entre dimensiones, necesidad y estructuras, en una ciudad en la que esta palabra no sólo expresase un sentido demográfico o político, sino que evocase también el sentido propio de un organismo que, por medio del diseño urbanístico, concretase aquella unidad económica y social que la *razón* representa fielmente de la ciudad; en lugar de tratar de aprovechar también en este sentido las facultades creativas y civiles del pueblo romano, se contentaron con considerar la *urbs*, la ciudad capital, solamente como una mítica y simbólica concentración de poder y de inteligencia diplomático-militar, casi como si ello fuese un fin en sí mismo y no el medio para garantizar la dignidad civil de la población".¹⁰²

Por un lado, la amonestación de Quaroni resulta severa y un tanto inadecuada considerando las dificultades que lleva consigo la reconstrucción de una ciudad prácticamente destruida en la que aún se está viviendo. En una situación de emergencia como la que sigue a una devastación, prima el hecho dar solución a las necesidades más básicas de la población, para poner en marcha la ciudad, antes que pensar en rediseñar o transformar una situación precedente. Por otro lado, es cierto que una respuesta más sosegada y planeada habría podido evitar muchos dolores de cabeza, en materia urbana, a las generaciones futuras, ya que como comenta A. E. J. Morris en su *Historia de la Forma Urbana*:

"Desde la época en que los tres primeros asentamientos (en el Palatino, el Capitolio y el Quirinal) se extendieron por las laderas de sus colinas hasta la llanura para fundirse en un área urbana continua, hasta los urbanistas romanos de nuestros días, los arquitectos e ingenieros han venido librando una continua batalla para superar las dificultades intrínsecas del lugar".¹⁰³

Lo cierto es que, siguiendo nuevamente a Quaroni, después de la reconstrucción "en Roma debían mezclarse el desorden indescriptible de una vida urbana totalmente organizada y la humanidad de un ambiente espontáneamente formado y espontáneamente transformado, donde sobrevivía, junto a los refinamientos de los arquitectos griegos, la expresividad genuina de las construcciones de la primera República, de toba calcárea, piedra volcánica, ladrillo o travertino".¹⁰⁴

¹⁰² QUARONI, LUDOVICO, *op. cit.*, p. 45, 47.

¹⁰³ MORRIS, A. E. J., *op. cit.*, pp. 61-62.

¹⁰⁴ QUARONI, LUDOVICO, *op. cit.*, pp. 47.



137

© Cambio de imagen, permanencia de significados

Hacia el año 367 a.C., y tras una ardua lucha, las *Leyes Licinia-Sextia* sancionan finalmente la igualdad entre patricios y plebeyos. Por este motivo, y con la finalidad de conmemorar este importante acontecimiento social, *Marcus Furius Camillus* inicia la construcción del Templo de la Concordia. De esta forma, y en condiciones semejantes a las existentes antes del incendio galo, los trabajos en materia urbana serían retomados con mayor fuerza, dando así inicio a un nuevo proceso de renovación de la ciudad que transformará considerablemente la imagen del Foro.

Ya habíamos comentado que, debido a la significación adquirida por el Foro como centro cívico de la ciudad, las funciones de mercado que había desempeñado desde sus orígenes comenzaron a ser trasladadas y los espacios dignificados.¹⁰⁵ Y es que hacia el siglo IV a.C. era tal la aglomeración de actividades comerciales en este lugar que se hacía imposible no sólo armonizar las reuniones del senado con los gritos de los vendedores y el murmullo de la gente, sino el propio uso de la plaza y de sus alrededores. Lanciani nos ofrece una clarividente descripción del estado de cosas que predominaba en el Foro:

"Vendedores de fruta habían tomado posesión de la subida que llevaba del Foro a la cima de la Velia; joyeros, orfebres, fabricantes de instrumentos musicales, de la vía Sacra; perfumeros, de la vía Toscana (*Vicus Tuscus*) que llevaba al Circo Máximo; copistas, vendedores de libros y de novedades literarias, del Argileto, una calle que llevaba hacia la mal afamada Suburra, la cual era también el «lugar de encuentro» de los carteristas que tenían el hábito de reunirse por la tarde para dividirse o para disponer del botín diario. Había también un lugar especial en el Foro para los usureros, prestamistas y cambistas; otro, los pórticos de la Basilica, para los vendedores de pescado que fastidiaban a los clientes del tribunal con el repugnante olor de su mercancía".¹⁰⁶

Era pues necesario un saneamiento de este recinto para alcanzar la *forenses dignitas* (la dignidad del Foro) pregonada por Varrón¹⁰⁷, por lo que en el año 318 a.C. *Gaius Mænius* comienza por reconstruir las *tabernæ* de Tarquino el Anciano, convirtiéndolas en despachos de banqueros (*tabernæ argentariæ*). Otro paso importante a este respecto fue la construcción del *Forum Piscatorium*, hecho que permitió sacar las olorosas pescaderías del Foro para concentrarlas en un lugar próximo a éste, entre el *Argiletum* y las *tabernæ argentariæ*.

Paralelamente a este proceso de mejoras en el Foro se dieron dos acontecimientos determinantes en el futuro desarrollo y configuración de la ciudad: por un lado, en el año 312 a.C., por iniciativa del censor *Appius Claudius Cæcus* (el Ciego), se construye el primer acueducto de Roma: *Acqua Appia*¹⁰⁸. De esta forma era introducido un componente

¹⁰⁵ Ya Aristóteles en su *Política* recomendaba separar el lugar de la política, o ágora libre, del lugar de los negocios, o ágora para el comercio. "El ágora para el comercio debe ser distinta del ágora libre y debe estar en otro lugar, debe tener una situación apropiada para reunir allí todos los bienes enviados desde el puerto marítimo y desde el campo". ARISTÓTELES, "Política", en *Aristóteles. Obras* 2ª ed., Madrid, Aguilar, 1967, pp. 1550-1551, 1331b.

¹⁰⁶ "Venditori di frutta avevano preso possesso della salita che portava dal Foro alla cima del Velia; gioiellieri, orefici, fabbricanti di strumenti musicali, della via Sacra; profumieri, della via Toscana (*Vicus Tuscus*) che portava al Circo Massimo; copisti, venditori di libri e di novità letterarie, dell'Argileto, un strada che portava verso la malfamata Suburra la quale era anche il « rendez-vous » dei borsaiuoli che avevano l'abitudine di incontrarsi nel pomeriggio per dividersi o disporre altrimenti del bottino giornaliero. Vi era ancora un posto speciale nel Foro per gli usurai, prestatori e cambiavalute; un altro, i portici della Basilica, per i venditori di pesce che ammorbavano i clienti del tribunale con il nauseante odore della loro mercanzia". LANCIANI, RODOLFO, *L'antica Roma*, Roma, Laterza, 1981, pp. 79-80.

¹⁰⁷ Cfr. CAPELLA, ROSANNA (dir.), *El Foro Romano*, Milan, Electa / Soprintendenza Archeologica di Roma, 1998, p. 5.

¹⁰⁸ Tanto este acueducto como el que le siguió (*Acqua Anio Vetus*, construido en 272 a.C.) eran subterráneos, por lo que no sería sino hasta la cons-

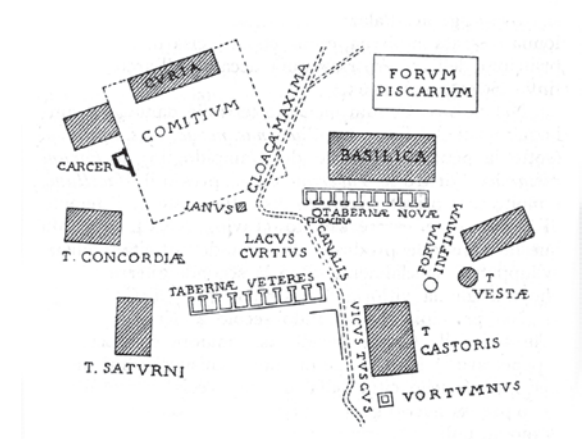
urbano que sería de vital importancia tanto en la dinámica urbana, como en la futura configuración de la ciudad, pues, además de permitir el abastecimiento de agua en las colinas, hizo posible la aparición a gran escala de un elemento de carácter público fundamental no sólo desde el punto de vista arquitectónico o hasta sanitario, sino social: las termas. Por otro lado, la vasta llanura que conformaba el Campo de Marte (antigua propiedad de los reyes), y que durante el período monárquico había permanecido prácticamente despoblada, empezaba a convertirse en una potencial área de expansión de la ciudad. A finales del siglo IV a.C. y principios del III a.C., el Área Sagrada del Largo Argentina comenzó a constituirse, *prefigurando* tanto en su forma como en su disposición en planta la futura ordenación de la zona.

Nada parecía frenar el impulso constructor en Roma, pero el fuego, eterno enemigo del Foro y de la ciudad, haría una vez más su aparición. Hacia el año 210 a.C., fecha próxima al final de la segunda Guerra Púnica, el Foro Romano fue nuevamente víctima de un incendio que afectó importantes edificaciones a ambos costados de la plaza: las *tabernæ argentariæ*, el *Lautumia*, el *Forum Piscatorium* y muchas casas resultaron destruidas. De nuevo surge la oportunidad de reordenar y dignificar el corazón de la ciudad. Se procede entonces tanto a la reconstrucción de las *tabernæ argentariæ*, que serán remplazadas por las *tabernæ novæ*, como del *Forum Piscatorium*, que en el año 179 a.C. terminaría siendo incorporado al *Macellum*, construido por *Marcus Fulvius Nobilior* hacia el siglo III a.C. Todas estas intervenciones, y muchas más, contribuyeron a mejorar significativamente la imagen del Foro, pero sería sólo a través del edificio basilical como se le terminaría de imprimir ese carácter suntuoso y monumental que lo acompañará a lo largo de la historia.

Ciertamente, el Foro, debido a su historia, ubicación y peculiares orígenes, ya poseía *per se* un significado y un valor particulares que favorecerían su apropiación e identificación entre los habitantes de Roma. Sin embargo, debemos recordar que el Foro no sólo era el foco de la vida ciudadana sino que, debido a su condición de principal escenario urbano y político de la capital, se había convertido en el centro de poder del vasto imperio romano. Un lugar así debía poner de manifiesto, mediante su arquitectura, el esplendor, la fuerza y el vigor de todo un pueblo a toda aquella persona que ingresara en su recinto para tratar alguna cuestión o que simplemente lo atravesara —fuera éste comerciante, embajador, viajero, esclavo o prisionero. El Foro era pues ese lugar en el que el visitante, después de haber sido conducido a través de alguna de las principales calles de Roma, se hacía consciente de estar situado en el «ombligo del mundo»¹⁰⁹.



138



139

trucción del *Acqua Marcia* (144 a.C.) cuando estas poderosas estructuras de hasta 32m de altura comenzaría a definir no sólo el paisaje urbano de Roma sino el de la campiña romana.

¹⁰⁹ La existencia de dos pequeños monumentos contiguos a la Rostra: el *Umbiculus Urbis Romæ* y el *Milliarium aureum*, testimonian ese carácter central, representativo y congregador del Foro Romano. El primero, un cono de ladrillo revestido de mármol, simbolizaba el centro ideal de la ciudad y del mundo conocido; el segundo, un cilindro de mármol revestido de bronce dorado y que fue erigido por Augusto en el año 20 d.C., señalaba las distancias desde Roma hacia las grandes ciudades de la Península itálica y de las provincias.

138 Reconstrucción de acueductos romanos.

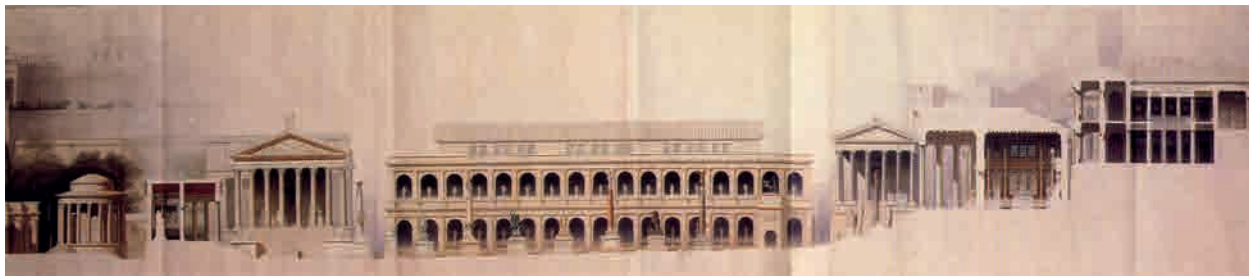
139 El Foro Romano hacia el 170 a.C.



140 Roma monárquica y republicana del siglo VII a.C., 1924 (Jacques Carlu).

La basílica, tipología edilicia importada del mundo griego¹¹⁰, contribuyó sustancialmente a acentuar este carácter público¹¹¹ y majestuoso del Foro. Utilizada simultáneamente como edificio de uso comercial y de administración de la justicia, consistía en un gran espacio central a cubierto, conformado por una o varias naves, en el que podían ser acogidas muchas de las funciones que se desarrollaban habitualmente al aire libre en el Foro. De esta forma, la basílica romana se convertía en un elemento fundamental de la vida ciudadana. Sin embargo, no debemos olvidar que la basílica no venía en sustitución de aquella plaza pública, sino que era justamente una extensión y un complemento de la misma. Basílica y Foro se pertenecían y necesitaban mutuamente.¹¹² La primera basílica construida en Roma fue la Basílica Porcia (184 a.C.), que se localizaba al norte de la Curia Hostilia; le siguieron la Fulvia-Æmilia (179 a.C.), detrás de las *tabernæ novæ*; la Sempronio (169 a.C.), detrás de las *tabernæ veteres* y la Opimia (121 a.C.), contigua al Templo de la Concordia.

Hacia el año 83 a.C., tras un nuevo incendio que destruyó una gran parte del Capitolio, y con la intención de renovar espléndidamente la ladera de esta emblemática colina, el dictador *Lucius Cornelius Sulla* inicia la construcción del *Tabularium*. La incorporación de este monumental edificio porticado en la zona del Foro fue determinante para la consolidación del área que limitaba con dicha colina. Alzándose imponente por encima del Templo de la Concordia, este edificio de dos plantas que contenía los archivos del Estado Romano, coronaba maravillosamente la fachada occidental del Foro.



141

¹¹⁰ La basílica era un nuevo género de edificio público cuyos orígenes se remontan a Grecia. Es el resultado de la fuerte influencia ejercida por el mundo helenístico, especialmente el de la Magna Grecia, a raíz de los intensos y violentos contactos que resultaron de la expansión romana por el Mediterráneo. De hecho, Grecia se convirtió finalmente en provincia romana hacia el año 146 a.C.; el mismo año en el que finalizan las Guerras Púnicas con la toma y destrucción de Cartago. Sin embargo, su asimilación y utilización en la ciudad no es directa, sino que sufre un importante proceso de adaptación que terminará por transformarlo en un típico ejemplar de la arquitectura romana. La modernización más radical tanto a nivel formal como espacial se daría en la Basílica de Majencio. La gran relevancia que llegó a adquirir este tipo de edificio en el mundo romano se patentiza en el hecho de que, a partir del siglo IV, cuando el cristianismo se convierte en la religión oficial del imperio, las primeras iglesias serían edificadas siguiendo este modelo.

¹¹¹ La basílica romana es un lugar eminentemente social en el que tienen cabida muchas de las actividades con carácter público: especialmente aquellas en las que el pueblo se reúne en asamblea para tratar un asunto de interés general: juicio, discurso, debate, etc. Debido también a su uso comercial, esta maravillosa edificación podría ser erróneamente comparada con un moderno centro comercial; pero mientras que en éste último la gente se *aglutina* para pasar el tiempo, consumir o simplemente mirar, en la basílica la gente se reunía principalmente para «relacionarse» y «hacer comunidad»: ya sea dialogando, comerciando o solucionando problemas de la vida en sociedad. Fue justamente por su esencia congregadora por lo que esta tipología fue tan fácil y profundamente asimilada por el mundo cristiano.

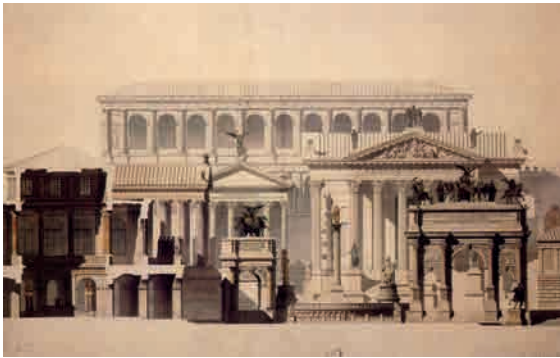
¹¹² La basílica romana nació asociada al foro y es connatural a él. Por eso no es de extrañar que prácticamente todas las basílicas que se construyeron en Roma se localizaran en la zona del foro o muy próximas a él.



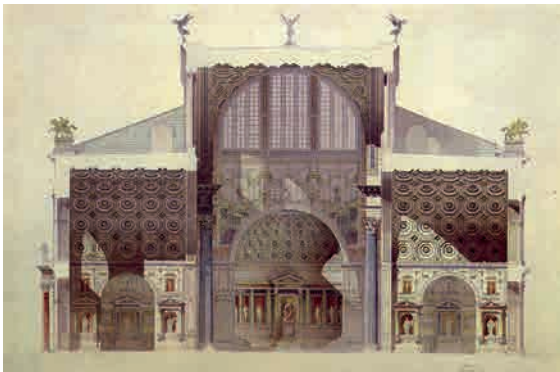
142

141 *El Foro Romano bajo los últimos Antoninos*, 1873-74. Ferdinand Dutert (Al centro se localiza la Basílica Julia).

142 *Primavera*, 1894 (Sir Lawrence Alma-Tadema).



143



144

143 Monumentos del Foro Romano al pie del Clivus Capitolinus a finales del reinado de Séptimo Severo (211 d.C.), 1850-52 (Alfred-Nicolas Normand). Al fondo de la imagen se puede apreciar el *Tabularium*.

144 Maqueta virtual del Foro Romano.

145 *Basilica de Majencio*, 1888 (Hector-Marie Désiré D'Espouy).

Posteriormente, en el año 54 a.C., son llevadas a cabo varias iniciativas del destacado general y político romano *Gaius Iulius Cæsar* —mejor conocido como Julio César— que serán fundamentales tanto en la configuración e imagen definitiva del Foro, como en su futura expansión. Por un lado, y con la intención de dar solución a la acuciante necesidad de espacio en el centro de la ciudad, Julio Cesar encarga a Cicerón la adquisición de los terrenos localizados entre el Quirinal y la antigua Curia para edificar ahí un nuevo Foro.¹¹³ Al mismo tiempo se comienzan los trabajos que entrañarán la demolición de uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad —no tanto por su valor estético, sino por su valor histórico y político—, la Curia Hostilia (sede del senado), así como los correspondientes a la construcción de la nueva Curia Julia. Por otro lado, la *Basilica Æmilia*, que definía y delimitaba junto con la antigua Curia la fachada septentrional del Foro, es restaurada por *M. Æmilius Lepidus* y Julio César. Y ese mismo año Julio César da inicio a las obras de una nueva basílica próxima a la zona en donde se levantaba la *Basilica Sempronia*. La *Basilica Julia*, que sería terminada por Augusto en el año 29 a.C. junto con la Curia Julia, gozaba de una posición privilegiada, entre el *Vicus Iugarius* y el *Vicus Tuscus*, cerrando y definiendo el alzado meridional del Foro junto con los templos de Saturno y Cástor y Pólux. Más tarde, tras el asesinato de Julio Cesar, Augusto edificará en su honor el Templo del Divino Julio, ubicado justo delante de la Regia. Con este templo queda constituida la fachada oriental del Foro, delimitando definitivamente el perímetro de la plaza.

Llegados a este punto, quisiera volver a insistir en que el papel que jugaron en este proceso tanto las columnatas de los templos como las arcadas de las basílicas fue determinante, ya que le otorgaron al Foro ese orden visual y ese refinamiento compositivo que lo caracterizarán a lo largo de la historia. Asimismo, la escala, materiales y disposición formal de estos edificios no sólo terminaría de definir con claridad la planta que ha llegado hasta nuestros días de ese fascinante espacio irregular, sino que también ayudaría a distinguir visual y espacialmente la zona del Foro Romano de la extensa y apelmazada masa de edificaciones —especialmente de viviendas de inquilinato o *insulæ*— que se extendía por toda la ciudad.



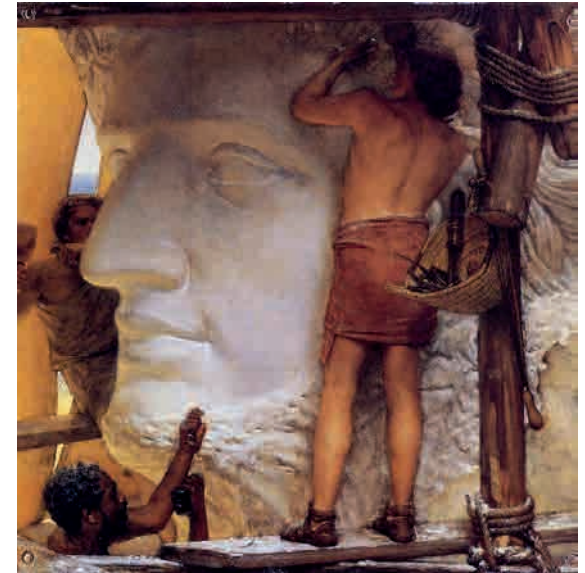
145

¹¹³ La construcción del Foro de César fue el detonador que dio inicio a un dilatado y profundo proceso de expansión en esta importante zona de la ciudad, e hizo de aquel entrañable "lugar de encuentro" el punto focal de un vasto complejo de plazas y edificios de carácter público conocido como Foros Imperiales. Pero de esto hablaremos más adelante.

ⓐ El foro como escenario urbano de la vida moderna

Hemos asistido, a lo largo de estos cinco siglos que comprenden el período republicano, a un profundo proceso en el que el Foro Romano experimenta importantes transformaciones tanto en su forma como en las funciones por él desempeñadas. Pese a este categórico cambio, y seguramente gracias a él y a un acertado proceso de renovación, la esencia del Foro como *lugar de encuentro*, como *espacio de aparición*, como *lugar de memoria* y de *reconocimiento*, tanto individual como colectivamente, se mantuvo a lo largo del mismo. Podríamos afirmar, por tanto, que el Foro *permanece en el cambio*¹¹⁴. En él es el valor de «lo mismo» (*ipse*) el que prima y no el valor de «lo igual» (*idem*).¹¹⁵ De ahí que a lo largo de su continuo proceso de renovación no sólo haya mantenido su espíritu congregador, sino incluso incrementado la filiación con las sucesivas generaciones y con las diversas clases y actores sociales que habitaron Roma, generando con ello un mutuo sentido de identificación y copertenencia.

Por otro lado, es innegable el hecho de que la imagen que alcanzó el Foro a finales de la República y, principalmente, a lo largo del período imperial era un tanto elitista¹¹⁶, pues tanto las estatuas como los edificios que en él se encontraban eran símbolo y alegoría del poder y de los poderosos. No obstante, hasta cierto punto, esto era lo que Roma y los romanos que en ella habitaban querían mostrar de sí mismos y de su ciudad al resto del mundo.¹¹⁷ Además, si el Foro Romano no hubiese sido el núcleo aglutinador e identitario de todo el pueblo romano, y su imagen y arquitectura tan sólo representaran los sueños y aspiraciones de la clase dirigente, no se podría explicar el hecho de que en su interior se dieran cita tan variados y numerosos actores sociales como los que a diario se veían por ahí. Sobre este punto Mumford comenta que "a medida que los sucesivos emperadores hicieron ampliaciones directamente en el Foro, o, como Julio César, fundaron uno nuevo en la vecindad, muchedumbres cada vez mayores acudirían al centro para hacer



146

¹¹⁴ Aldo Rossi confirma esta aseveración cuando, refiriéndose a este radical proceso de transformación, dice: "Después de la sistematización de Augusto y de la ampliación de la zona central de Roma con el Foro de Augusto y los mercados trajanos, después de las obras de Adriano y hasta la caída del Imperio, el Foro no pierde su carácter esencial de lugar de encuentro, de centro de Roma; Forum romano o Forum Magno, acaba siendo un hecho específico en el interior mismo de la ciudad, una parte que resume el todo". ROSSI, ALDO, *op. cit.*, p. 211

¹¹⁵ Paul Ricœur explica la distinción entre *idem* e *ipse* de la siguiente manera: "Nos encontramos con un problema, en la medida en que «idéntico» tiene dos sentidos, que corresponden respectivamente a los términos latinos *idem* e *ipse*. Según el primer sentido (*idem*), «idéntico» quiere decir sumamente parecido (en alemán: *Gleich, Gleichheit*; en inglés: *same, sameness*) y, por tanto, inmutable, que no cambia lo largo del tiempo. Según el segundo sentido (*ipse*), «idéntico» quiere decir propio (en alemán: *eigen*; en inglés: *proper*) y su opuesto no es «diferente», sino *otro, extraño*. Este segundo concepto de «identidad» guarda una relación con la permanencia en el tiempo que sigue resultando problemática". RICŒUR, PAUL, "La identidad narrativa", en *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 215-216.

¹¹⁶ Aunque es verdad que la función de mercado que desempeñó el Foro durante casi cuatro siglos hacía de él un espacio "común", también debemos recordar que este aspecto excluyente, que se pone de manifiesto con su "institucionalización", realizada durante la época republicana, se remonta casi hasta sus inicios, pues, como ya se ha comentado, en la época monárquica le estaba prohibido el acceso al Comicio a la clase plebeya. Sin embargo, y a pesar de la intensa lucha sostenida durante varios siglos entre patricios y plebeyos, dicha marginación no logró mermar el valor de la plaza como "lugar de encuentro".

¹¹⁷ En el corazón de Nueva York sucede un fenómeno similar a nivel representativo, pues las grandes torres que se alzan atropelladamente sobre la colmatada superficie de Manhattan buscan alcanzar no sólo con su presencia, sino principalmente con su altura, un lugar preeminente en el podio de honor para las empresas que representan. Estos rascacielos son el símbolo de poder de todo un país y en ellos la gente, por más pobre que sea, se reconoce poderosa. No es de extrañar, por tanto, que un atentado como el del 11 de septiembre, que buscaba estremecer en sus fundamentos la estructura psicológica, social y financiera de todo un país, se haya perpetrado no sólo en esta ciudad sino contra las que eran sus más altas torres.

146 *Sculptors in Ancient Rome*, 1877 (Sir Lawrence Alma-Tadema).



147

147 *Dolce far niente*, 1882 (Sir Lawrence Alma Tadema).

compras, ofrecer sacrificios, chismear o tomar parte, como espectadores o actores, en los negocios públicos o en los litigios privados".¹¹⁸

El Foro, pues, era un verdadero *lugar de memoria*; pero no en el sentido de un espacio congelado en el tiempo que provoca en quien lo mira un pesadoso sentimiento de nostalgia por lo que ya no es o de repugnancia ante la escena vacía que ante sus ojos se representa, sino un espacio vivo y en continua transformación en el cual se experimenta la historia como *proceso creador* y el paso del tiempo como *génesis*. Y tal era su vitalidad, que la gente acudía a él, como explica Rossi

"sin querer nada, sin hacer nada: es la ciudad moderna, el hombre del gentío, el ocioso que participa del mecanismo de la ciudad sin conocerlo, perteneciéndole sólo en su imagen. Y el Foro se convierte así en un hecho urbano de extraordinaria modernidad; tiene en sí todo lo que hay de inexpresable en la ciudad moderna. (...) ¿Qué une al ocioso al Foro, por qué es íntimamente partícipe de este mundo, por qué se identifica con la ciudad a través de esta ciudad? Se trata de un misterio que los hechos urbanos suscitan en nosotros".¹¹⁹

Misterio que, por su parte, Walter Benjamin intentó escudriñar a fondo en su ambicioso e inacabado proyecto del *Libro de los Pasajes* a través de la enigmática figura del *flâneur*. Es curioso comprobar que ese valor de modernidad que le confiere Rossi a la antigua Roma es potenciado por el mismo Benjamin, cuando en sus notas acerca del *flâneur* comenta lo siguiente:

"París creó el tipo del *flâneur*. Lo raro es que no fuera Roma. ¿Por qué? ¿Acaso los sueños no discurren en Roma por calles bien dispuestas? ¿Acaso la ciudad no está demasiado llena de templos, plazas recoletas y santuarios nacionales como para que, indivisa, pueda ingresar en el sueño del paseante con cada adoquín, cada letrero comercial, cada escalón y cada portal? Quizá también tenga algo que ver el carácter nacional de los italianos. Pues no han sido los extranjeros, sino los mismos parisinos quienes han hecho de París la alabada tierra del *flâneur*, el «paisaje formado de pura vida», como lo llamó una vez Hofmannsthal. Paisaje: en eso se convierte de hecho para el *flâneur*. O más exactamente: ante él, la ciudad se separa en sus polos dialécticos. Se le abre como paisaje, le rodea como habitación".¹²⁰

Benjamin está haciendo referencia a la Roma del siglo XIX, lo cual quiere decir que lo que no ha logrado la Roma novecentista lo logró casi veinte siglos antes la Roma Imperial. Pero lo más importante en este pasaje de Benjamin es nuevamente la referencia que él hace a la «vitalidad» como elemento determinante de esta extraordinaria dinámica urbana. El Foro era, pues, un "paisaje formado de pura vida".

De esta manera, el Foro continuó siendo aquel lugar de unión; la diferencia es que pasó de reunir un reducido grupo de poblados a congregar, durante la época Imperial —aunque fuese tan sólo a un nivel meramente representativo más que efectivamente participativo—, los diversos grupos y culturas que formaban parte del mundo hasta entonces romanizado. A la ya de por sí acertada utilización de aquella hondonada como espacio público se suma, como apunta Lewis Mumford, "la escala monumental y el orden espacial [que] imperaban allí, con la pizca suplementaria de vitalidad que introdujeran los accidentes del tiempo o la topografía".¹²¹ Porque más que imponerse a los accidentes del terreno, los

¹¹⁸ MUMFORD, LEWIS, *op. cit.*, p. 273.

¹¹⁹ ROSSI, ALDO, *op. cit.*, p. 211.

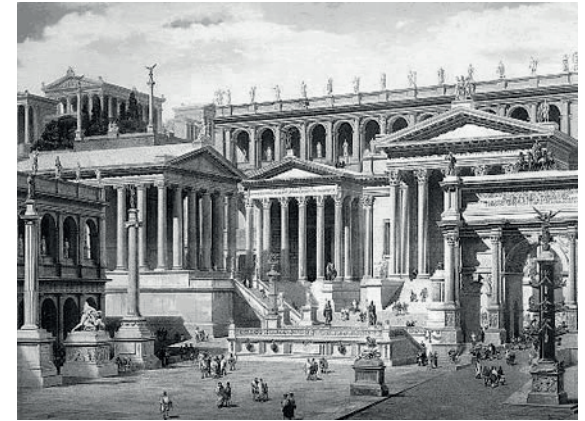
¹²⁰ BENJAMIN, WALTER, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 422.

¹²¹ MUMFORD, LEWIS, *op. cit.*, p. 273.

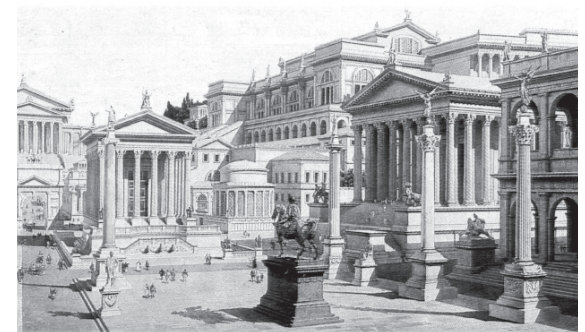
romanos supieron aprovecharse de ellos para enriquecer el lugar. Las empinadas pendientes de las colinas que rodeaban el Foro permitieron darle a éste un aspecto más dramático y monumental, casi teatral, ya que las imponentes fachadas de los templos y edificios se iban sucediendo precipitadamente en altura y profundidad, ante la mirada atónita de los paseantes, hasta alcanzar las cimas de las colinas. Sólo hace falta ojear algunas de las reconstrucciones realizadas por Alfred-Nicolas Normand, Ferdinand Dutert o Constant Moyaux, entre otros¹²², para descubrir las impactantes visiones que desde el Foro se tenían tanto del Templo de Júpiter, coronando la colina capitolina por encima de edificios de la talla del Tabularium, el Templo de la Concordia, el de Vespasiano o el de Saturno, como de la Domus Tiberiana, en el Palatino, irguiéndose imponente sobre el Templo de Cástor y Pólux, el del Divino Julio o el de Vesta.

El Foro pone así de manifiesto, como explica Heidegger refiriéndose al templo griego que se yergue en medio de un escarpado valle rocoso, el ser del lugar, su verdadera esencia. Incluso hoy en día, entrar al Foro significa adentrarse en un mundo particular cuya fuerza y significado permanecen al margen de lo que acontece fuera de su recinto. Dentro de la Roma contemporánea el Foro es un micromundo que sigue llenando de sentido al resto de la ciudad. De ahí que el aspecto monumental del Foro sigue estando patente aún hoy, en sus ruinas.

Por tanto, cambio de política y cambio de imagen (aspecto más suntuoso¹²³). Sin embargo, como ya hemos comentado, la esencia del Foro como lugar de unión y de reunión permanecería, e incluso se incrementaría. El Foro simbolizaba a Roma, era Roma. No hacía falta visitar sus colonias, ni leer sus historias para conocer su poder: quien visitaba el Foro se percataba inmediatamente de lo que el Imperio Romano era. En el Foro, como explica Mumford, "uno podía recordar, sin reservas irónicas, a decir verdad con sincera admiración, las meditaciones morales y las actividades regidas por el deber de un Cicerón o un Marco Aurelio".¹²⁴



148



149

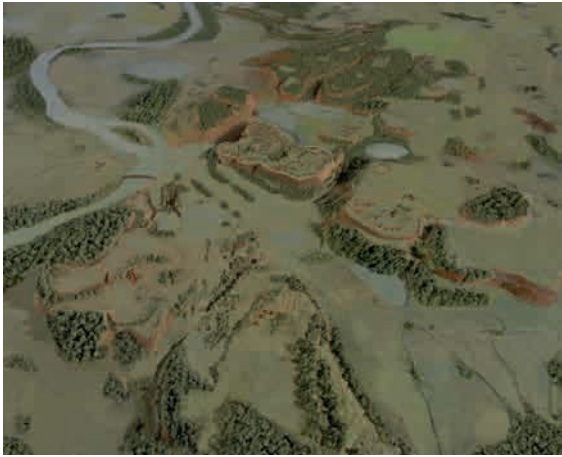
¹²² Es verdad que la mayoría de estos trabajos, realizados en el siglo XIX por becarios de la *Académie de France à Rome*, son reconstrucciones hipotéticas basadas en los datos históricos y arqueológicos existentes hasta el momento, pero no por ello dejan de transmitir un imagen bastante aproximada de lo que pudo haber sido en su día el Foro Romano. Y es que las panorámicas que hoy en día se le ofrecen al turista que visita las ruinas de este maravilloso lugar continúan irradiando esa misma sensación de grandiosidad y dramatismo que antaño.

¹²³ Por cierto, este carácter suntuoso aún se sigue respirando no sólo en las ruinas del Imperio, sino en las obras del Renacimiento y hasta en las de Musolini. Tanto el conjunto de la *Basilica di San Pietro* y el *Palazzo Vaticano*, observado desde *Piazza San Pietro*, como el del monumento a *Vittorio Emanuele II* y la iglesia de *Santa Maria in Araceli*, vistos desde *Piazza Venezia* participan de este mismo carácter.

¹²⁴ MUMFORD, LEWIS, *op. cit.*, p. 273.

148 Grabado. Visión reconstruida del Foro Romano hacia la colina capitolina.

149 Grabado. Visión reconstruida del Foro Romano hacia el Palatino.



150



151



152



153



154

- 150 Roma. Fundación.
- 151 Roma. Etapa de la monarquía.
- 152 Roma. Etapa republicana.
- 153 Roma. Época augustiniana.
- 154 Roma. Época imperial.



155

155 Vista actual del Foro Romano hacia el Palatino.

