

EL PENSAMIENTO DE HEIDEGGER SOBRE LA ARQUITECTURA *

HEIDEGGER'S THOUGHT ON ARCHITECTURE

CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ †
(1926 - 2000)

RECIBIDO EL 15 DE JUNIO DE 2008 Y APROBADO EL 15 DE OCTUBRE DE 2008

RESUMEN ABSTRACT

El autor partiendo de la concepción heideggeriana de ser-en-el-mundo como un *habitar poéticamente*, describe lo que a su juicio debe considerarse dentro de la filosofía de Heidegger, como lo es el arte de construir. Es así que, considerando el paisaje -espacio donde tiene lugar la vida humana- como una obra de arte, la edificación hace presente “algo” como “verdad”, y en tanto que obra de arte, “preserva la verdad”. El *qué* y el *cómo* lo hace es la cuestión a deslindar en el presente escrito, ateniéndonos a que su propósito no era ofrecer una explicación sobre la construcción, sino ayudar al hombre a volver hacia un habitar auténtico.

In this paper I examine Heidegger's conception of being-in-the-world as a *poetic inhabiting*, and I also describe what has to be taken into account in Heidegger's philosophy, namely the art of building in order to have a philosophy of architecture. On the other hand, by considering the space -landscape-space in which human life takes place- as a work of art, that is, like the art of building, I try to show how the building brings in “something” like “truth”, and as a work of art it “preserves the truth”. I also clarify, in this paper, the *how* and *what* the work of art does this job stressing that Heidegger did not intend to offer an explanation about building but only help man to go back towards an authentic inhabiting.

PALABRAS CLAVE KEY WORDS

Arte de construir, arquitectónica, Heidegger, preserva la verdad, ser-en-el-mundo.

Art of building, architectonics, Heidegger, preserving truth, being-in-the-world.

* El presente texto ha sido tomado y traducido de Kate Nesbitt (ed.), *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York, 1996, el cual, a su vez, había sido tomado de *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, 20, 1983, pp.61-68. La traducción ha sido realizada por el profesor Carlos Eduardo Sanabria B., del Departamento de Humanidades, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en el marco de los proyectos de investigación “Contribuciones de la filosofía del arte a la reflexión artística contemporánea” y “La experiencia de la arquitectura en el proyecto y en el objeto arquitectónicos”, financiados y reconocidos por esta misma institución. Las notas a pie de página son del autor, a menos que se indique con *Nota del traductor*. El traductor agradece a John Jacobson, de la revista *Perspecta*, el permiso de traducir y publicar este artículo, y al profesor Álvaro Corral C. las cuidadosas sugerencias y observaciones hechas a la traducción.

Heidegger no nos dejó ningún texto sobre arquitectura, a pesar de que ésta juegue un importante papel en su filosofía. Su concepto de ser-en-el-mundo implica un entorno hecho por el hombre, y cuando Heidegger discute el problema de “*habitar poéticamente*” se refiere explícitamente al arte de construir. De manera que nuestra interpretación de la filosofía de Heidegger debe contener una exposición de su pensamiento sobre la arquitectura. Tal exposición podría también contribuir a una mejor comprensión de los complejos problemas ambientales de nuestro tiempo.

En su ensayo *El origen de la obra de arte*, Heidegger toma un importante ejemplo del ámbito de la arquitectura, que usaremos como nuestro punto de partida:

Un edificio, un templo griego, no copia nada. Simplemente está ahí, se alza en medio de un escarpado valle rocoso. El edificio rodea y encierra la figura del dios y dentro de su oculto asilo deja que ésta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del abierto peristilo. Gracias al templo, el dios se presenta en el templo. Esta presencia del dios es en sí misma la extensión y la delimitación del recinto como tal recinto sagrado. Pero el templo y su recinto no se pierden flotando en lo indefinido. Por el contrario, la obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; sólo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino.

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. Esta aparición y surgimiento mismos y en su totalidad, es lo que los griegos llamaron muy tempranamente *physis*. La *physis* ilumina al mismo tiempo aquello sobre y en lo que el ser humano funda su morada. Nosotros lo llamamos tierra. De lo que dice esta palabra hay que eliminar tanto la representación de una masa material sedimentada en capas como la puramente astronómica, que la ve como un planeta. La tierra es aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge.

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. Estaremos más cerca de aquello que es si pensamos todo a la inversa, a condición, claro está, de que estemos preparados previamente para ver cómo se vuelve todo hacia nosotros de otra manera. Porque pensar desde la perspectiva inversa, sólo por hacerlo, no aporta nada.

Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su aspecto y a los hombres la visión de sí mismos¹.

¹ Heidegger, Martin. "El origen de la obra de arte". En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial. 1996, pp. 34-35. *Nota del traductor*: El autor cita de la edición de este ensayo, incluida en el volumen *Poetry, Language, Thought*, traducido por Albert Hofstadter al inglés, New York: Harper&Row Publishers. 1971. En adelante, las citas se harán a partir de la confrontación de estas dos traducciones y la versión original en alemán, y se señalará el lugar de las citas en la traducción hecha por Helena Cortés y Arturo Leyte, publicada en la edición de Alianza, mediante la sigla OOA, seguida del número de la página y el párrafo, si es el caso.



Figura 1. Templo de Hera I o Poseidón, Paestum.

¿Qué nos dice este pasaje? En primer lugar, tenemos que considerar el contexto de la cita. Cuando Heidegger menciona el templo, lo hace para aclarar la naturaleza de la obra de arte. Deliberadamente, opta por describir una obra *“que no se inscribe dentro del arte figurativo”*. Esto es, la obra de arte no representa, más bien, presenta, trae algo a la presencia. Heidegger define este *“algo”* como *“verdad”* (Heidegger, 1996: 29). Aun más, el templo muestra que un edificio, para Heidegger, es ó podría ser una obra de arte. En tanto que obra de arte, el edificio *“preserva la verdad”*. *¿Qué se preserva de esta manera y cómo se hace?* La cita indica las respuestas para ambas preguntas, pero también tendremos que referirnos a otros escritos de Heidegger para llegar a la comprensión necesaria.

El *qué* de nuestra pregunta abarca tres componentes. En primer lugar, el templo hace presente al dios. En segundo lugar, el templo articula lo que da forma al destino del ser humano. Finalmente, el templo hace visible todas las cosas de la tierra: la roca, el mar, el aire, las plantas, los animales e incluso la luz del día y la oscuridad de la noche. En general, el templo *“abre un mundo y al mismo tiempo lo vuelve a situar sobre la tierra”*. Al hacerlo, pone en obra la verdad.

Para comprender qué significa todo esto, miremos la segunda pregunta, la del *cómo*. Heidegger repite en cuatro oportunidades que el templo

hace lo que hace “*alzándose allí*”. Las dos palabras son importantes. El templo no se alza en cualquier lugar, sino que se alza *allí*, “*en medio de un escarpado valle rocoso*”. Las palabras “*escarpado valle rocoso*” ciertamente no se introducen como un adorno. Más bien, indican que los templos se construyen en lugares particulares y destacados. Mediante el edificio, el lugar adquiere extensión y delimitación, por lo cual se forma el recinto sagrado para el dios. En otras palabras, el lugar dado posee un significado escondido que se revela gracias al templo. No es explícito cómo el edificio hace presente el destino de un pueblo, pero está implícito que esto se hace de manera simultánea con el albergar del dios, esto es: el destino del pueblo está también íntimamente relacionado con el lugar. Finalmente, el alzarse del templo cuida la visualización de la tierra. Así, *descansa* sobre el suelo y *se erige elevándose* en el aire. Al hacerlo, da a las cosas su aspecto. Heidegger también hace énfasis en que el templo no se añade a lo que ya está allí, sino que el edificio hace surgir a las cosas por primera vez como aquello que ellas son.

La interpretación de Heidegger de la arquitectura como un “*ponerse-en-obra de la verdad*” es novedosa e incluso podría parecer desconcertante. Hoy en día estamos acostumbrados a pensar el arte en términos de “*expresión*” y “*representación*”, y a considerar al hombre y a la sociedad como su origen. Sin embargo, Heidegger hace énfasis en que “[N]o es el N.N. *fecit lo que debe darse a conocer, sino que el simple ‘factum est’ de la obra debe ser mantenido en lo abierto mediante la obra*” (Ibíd.: 56). Este *factum* se revela cuando se abre un mundo para dar a las cosas su aspecto. *Mundo* y *cosa* son, por lo tanto, conceptos interdependientes que tenemos que considerar para llegar a una mejor comprensión de la teoría de Heidegger. En *El origen de la obra de arte*, Heidegger no ofrece una verdadera explicación, e incluso afirma que “*la esencia del mundo sólo se deja insinuar*”. En *Ser y tiempo*, sin embargo, define el mundo ónticamente como la totalidad de las cosas y ontológicamente como el ser de estas cosas. En particular, el mundo significa el *en-donde* en que un ser humano vive². En sus escritos posteriores, ofrece una interpretación de este *en-donde* como una cuadratura de tierra, cielo, mortales y divinos. De nuevo podríamos sentirnos desconcertados, ya que estamos acostumbrados a pensar el mundo en términos de estructuras físicas, sociales o culturales. Evidentemente Heidegger quiere recordarnos el hecho de que nuestro mundo-vital cotidiano en realidad consiste de *cosas* concretas, más que de las abstracciones de la ciencia. Así, dice:

² Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. § 14. *Nota del traductor*: El autor cita de Martin Heidegger, *Being and Time*. New York: HarperCollins Publishers. 1962. Citamos aquí con base en la traducción de José Gaos, *El ser y el tiempo*. México: F.C.E. 1983, § 14, p. 78, ii, y en adelante utilizamos la sigla ST.

La tierra es la que porta construyendo, que alimenta con sus frutos, abrigando agua y roca, plantas y animales.

[...]

El cielo es el camino del sol, el curso de la luna, el resplandor de las estrellas, las estaciones del año, la luz y el crepúsculo del día, la oscuridad y el fulgor de la noche, la clemencia y la inclemencia del clima, el paso de las nubes y la profundidad azul del éter.

[...]

Los divinos son los mensajeros, que nos hacen señas, de la deidad. Desde el sagrado prevalecer de aquélla, emerge el dios como lo que es, y lo retira de cualquier comparación con los entes presentes.

[...]

Los mortales son los seres humanos. Se llaman mortales porque pueden morir. Morir significa ser capaz de muerte en cuanto muerte³.

Cada uno de los cuatro es lo que es, porque refleja a los otros. Todos se pertenecen mutuamente en un “*juego de espejos*” que constituye el mundo (*Ibid.*: 157). El juego de espejos podría entenderse como un “ente” abierto, en donde las cosas aparecen como lo que son. En su ensayo sobre Johan Peter Hebel, Heidegger habla, en efecto, acerca de la estancia del hombre “entre cielo y tierra, entre el nacimiento y la muerte, entre la alegría y el dolor, entre la obra y la palabra”, y llama mundo a este “ente’ multiforme”⁴. De esta manera, vemos que el mundo de Heidegger es una totalidad concreta, tal y como ya se había sugerido mediante las referencias hechas en la discusión del templo griego. Más que ser concebido como un mundo distante de ideas, éste se da aquí y ahora.

³ Heidegger, Martin. “La cosa”. *Nota del traductor*: El autor cita de “The Thing”, en *Poetry, Language, Thought* (edición citada). Aquí nos basamos en la traducción de Eustaquio Barjau. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1994, p. 155, y en adelante utilizamos la sigla LC.

⁴ Heidegger, Martin. *Hebel der Hausfreund*, G. Neske, Pfullingen. 1957, p. 13. *Nota del traductor*: Hay traducción al castellano en Martin Heidegger, “Hebel, el amigo de casa”, traducción de Beate Jaecker con la colaboración de Gerda Schattenberg. En: *Eco* Tomo XLI, N°. 249. Bogotá, 1982 pp. 225-240.

Sin embargo, en tanto que totalidad de las cosas, el mundo no es una mera colección de objetos. Cuando Heidegger comprende la cosa como una manifestación de la cuadratura, está reavivando el significado originario de *cosa* como un traer-junto o un “coligar” (*Ibid.*: 152). Así, dice: “Las cosas visitan [...] a los mortales con mundo”⁵. Heidegger también proporciona ejemplos para ilustrar la naturaleza de la cosa.

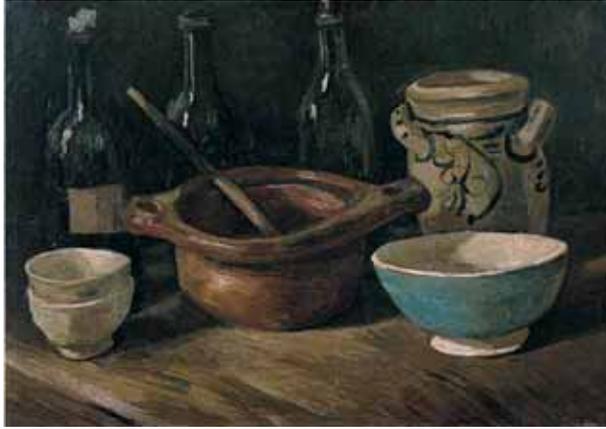


Figura 2. Vincent van Gogh, *Naturaleza muerta con platos de barro y botellas*, 1885. Óleo sobre lienzo (F 53). Museo Vincent Van Gogh, Fundación Vincent Van Gogh, Ámsterdam.

Una jarra es una cosa, como lo es un puente, y ambos reúnen la cuadratura cada cual a su manera. Ambos ejemplos son relevantes en nuestro contexto. Así, la jarra hace parte de ese útil que constituye el entorno próximo, mientras que el puente es una edificación que descubre propiedades más comprensivas de los alrededores. De esta manera, dice Heidegger:

El puente coliga la tierra como paisaje en torno a la corriente... No sólo conecta orillas que ya estén allí. Las orillas emergen como orillas sólo en tanto que el puente cruza la corriente⁶.

⁵ Heidegger, Martin. “El habla”. *Nota del traductor*: El autor cita de “Language”, en *Poetry, Language, Thought* (edición citada). Aquí nos basamos en la traducción de Yves Zimmermann. *De camino al habla*, Barcelona: Ediciones del Serbal. 1990, p. 20, ii, y en adelante utilizamos la sigla EH.

⁶ Heidegger, Martin. “Construir habitar pensar”. *Nota del traductor*: El autor cita de “Building Dwelling Thinking”, en *Poetry, Language, Thought* (edición citada). Aquí nos basamos en la traducción de Eustaquio Barjau, *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1994, pp. 133-134, y en adelante citamos con la sigla CHP.

Así, el puente hace que un *lugar* [*place*] venga a la presencia, al mismo tiempo que sus elementos emergen como lo que son. Las palabras “*tierra*” y “*paisaje*” no se utilizan aquí como meros conceptos topográficos, sino que denotan las *cosas* que son desencubiertas mediante el coligar del puente. La vida humana tiene lugar sobre la tierra, y el puente hace manifiesto este hecho. Lo que Heidegger quiere revelar en sus ejemplos, es la *coseidad* de las cosas, esto es, el mundo que ellas coligan. En *Ser y tiempo*, la técnica utilizada se llamaba “*fenomenología*”⁷. Sin embargo, Heidegger introdujo posteriormente el término *Andenken* para indicar esa clase de pensamiento auténtico que se necesita para desencubrir una cosa como coligar. En esta clase de pensamiento, el *lenguaje* viene a jugar un papel primordial como una fuente de comprensión.

Cuando Heidegger escribió *El origen de la obra de arte*, no había llegado aún al concepto de cuadratura, pero en la descripción del templo griego ya están allí todos los elementos: el dios, los seres humanos, la tierra y, de manera implícita, el cielo. En tanto que cosa, el templo se relaciona con todos ellos, y los hace aparecer como lo que son, al mismo tiempo que se unifican en una “*simple unicidad*”. El templo es hecho por el hombre y es deliberadamente creado para revelar un mundo. Sin embargo, las cosas naturales también reúnen la cuadratura, y reclaman una interpretación que desencubra su coseidad. Este desencubrimiento acontece en la poesía y, en general, en el lenguaje que “*es en sí mismo poesía en el sentido esencial*”⁸. El lenguaje, al nombrar lo que es por primera vez, trae lo que es a la palabra y al aparecer (*Ibíd.*: 63).

La última cita muestra que, para aprehender la teoría del arte de Heidegger, también tenemos que considerar su noción de lenguaje. De la misma manera que Heidegger no comprende el arte como representación, no puede aceptar la interpretación del lenguaje como un medio de comunicación basado en el hábito y la convención. Cuando las cosas son nombradas por primera vez, se reconocen como lo que son. Antes ellas sólo eran fenómenos transitorios, pero los nombres las *preserva*, y un mundo se abre. Por tanto, el lenguaje es el arte originario y desencubre,

[...] aquello en lo que el ser humano ya ha sido arrojado como ser histórico. Aquello es la tierra y, para un pueblo histórico, su tierra, el fundamento que se cierra a sí

⁷ ST, § 7, C, p. 45.

⁸ OOA, p. 64, iii.

mismo, sobre el que reposa con todo lo que ya es, pero que permanece oculto a sus propios ojos. Pero su mundo es el que prevalece en virtud de la relación del ser humano con el desocultamiento del ser (*Ibíd.*: 65).

La cita es importante porque nos dice que la tierra y el mundo de un pueblo histórico son lo que son, porque se relacionan con la tierra y el mundo en general. El lenguaje preserva, pero es usado para decir *un* mundo. De manera correspondiente, Heidegger define el lenguaje como la “*casa del ser*”. El hombre *habita* en el lenguaje, esto es: cuando escucha y responde al lenguaje, el mundo que él es se abre, y se hace posible una existencia auténtica. A esto lo llama Heidegger “*habitar poéticamente*”⁹. Así, dice:

Pero, ¿de dónde obtenemos nosotros humanos noticia del habitar y del poetizar? [...] la [recibimos] de la exhortación del lenguaje. Por supuesto, sólo cuando y sólo en tanto que [respetemos] la naturaleza propia del lenguaje¹⁰.

La propia naturaleza del lenguaje es poética, y cuando usamos poéticamente el lenguaje se abre la casa del ser.

La poesía habla en imágenes, dice Heidegger, y “[L]a esencia de la imagen es: dejar ver algo. En cambio, las copias y reproducciones son ya simples variaciones de la imagen propia, que deja ver el aspecto de lo invisible”¹¹. Lo que esto significa, lo muestra Heidegger bellamente en su análisis del poema de Georg Trakl “*Una tarde de invierno*” (*Ibíd.*: 15 ss.). ¿Cuál es entonces el origen de las imágenes poéticas? Heidegger responde explícitamente: “*la memoria es la fuente de la poesía*”¹². La palabra alemana para memoria, *Gedächtnis*, significa “*lo que ha sido pensado*”. Sin embargo, aquí debemos comprender “*pensado*” en el sentido de *Andenken*, esto es, como el descubrimiento de la “*coseidad*” del ser de los entes. Heidegger señala que los griegos ya comprendían la relación entre memoria y poesía.

⁹ En este contexto se nos podría recordar la Elegía IX de Rilke: “[...]Estamos quizá aquí para decir: casa, /puente, pozo, puerta, jarra, árbol frutal, ventana-/a lo sumo: columna, torre[...]”. Nota del traductor: Citamos de Rainer María Rilke, *Elegías de Duino*, traducción de Hanni Ossott. Caracas: Monte Ávila Editores. 1986, p. 89.

¹⁰ Heidegger, Martin. “...poéticamente habita el hombre”. Nota del traductor: El autor cita de “... Poetically Man Dwells...”, en *Poetry, Language, Thought* (edición citada). Aquí nos basamos en la traducción de Eustaquio Barjau, *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1994, p. 165, y en adelante citamos con la sigla PHH.

¹¹ PHH, p. 175, ii.

¹² Heidegger, Martin. *Vorträge und Aufsätze II*, G. Neske, Pfullingen. 1954, II.

Para ellos, la diosa Mnemosina, memoria, era la madre de las Musas, con Zeus como el padre. Zeus necesitó memoria para producir el arte: Mnemosina misma era la hija de la tierra y del cielo, lo que implica que las memorias que hacen surgir el arte son nuestra comprensión de la relación entre tierra y cielo. Ni la tierra sola ni el cielo solo producen una obra de arte. Al ser una diosa, Mnemosina es también simultáneamente humana y divina, y sus hijas son así mismo comprendidas como criaturas de un mundo completo: tierra, cielo, humanos y divinidades. Por tanto, la imagen poética es verdaderamente integral, y difiere radicalmente de las categorías analíticas de la lógica y de la ciencia. “*Sólo la imagen formada mantiene la visión*”, dice Heidegger, y añade: “*sin embargo, la imagen formada yace en el poema*”¹³. En otras palabras, la memoria se conserva en el lenguaje.

Lo que tiene en común un poema y una obra de arte es la calidad de imagen. Una obra es, adicionalmente, una cosa, mientras que una cosa propiamente no posee la cualidad de imagen. En tanto que es un coligar, la cosa refleja la cuadratura a su manera, pero su coseidad se esconde y tiene que ser desencubierta por una obra¹⁴. En *El origen de la obra de arte*, Heidegger muestra cómo la pintura de Van Gogh de un par de zapatos de campesina revela la coseidad de los zapatos. Por sí mismos, los zapatos son mudos, pero la obra de arte habla por ellos.



Figura 3. Vincent Van Gogh, *Zapatos* (F 255), 1886. Óleo sobre lienzo. Museo Vincent Van Gogh, Fundación Vincent Van Gogh, Ámsterdam.

¹³ Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*, traducido por Albert Hofstadter al inglés. New York: Harper&Row Publishers. 1971, p. 7. *Nota del traductor*: Véase Martin Heidegger, *Des de l'experiència del pensament*, texto trilingüe, versión catalana, castellana i pròleg de Joan B. Llinares. Barcelona: Edicions Península/Edicions 62. 1986 [1979].

¹⁴ Podríamos recordar de nuevo la Elegía IX de Rilke, “Y esas cosas, que viven fugitivamente... nos miran, los más fugitivos, en pos del rescate”. *Nota del traductor*: Véase Rainer Maria Rilke. *Elegías de Duino*. Op. Cit. pp. 91 y 93.

La pintura de Van Gogh podría ser llamada una imagen representacional, pero tenemos que hacer énfasis en que su calidad de obra de arte no reside en ser una representación. Otras obras de arte, particularmente las obras arquitectónicas, no retratan nada, y por lo tanto han de ser comprendidas como imágenes no-representacionales. ¿Qué es una imagen no-representacional? Para responder esta pregunta, primero tenemos que decir algunas palabras más acerca de las cosas hechas por el hombre en cuanto tales.

Aunque la poesía es el arte originario, ella no agota el descubrimiento de la verdad. En el lenguaje poético, la verdad es traída "a la palabra". Pero también tiene que ser "puesta-en-obra". La vida humana tiene lugar entre la tierra y el cielo en un sentido concreto, y las cosas que constituyen el lugar tienen que ser descubiertas en su presencia inmediata. Es esta clase de descubrimiento el que se logra mediante el templo griego. Así Heidegger dice que un hombre habita "entre la obra y la palabra". La palabra abre el mundo, la obra da al mundo presencia. En la obra, el mundo es situado de vuelta sobre la tierra, esto es, llega a ser parte del aquí y del ahora inmediatos, en donde ésta es descubierta en su ser. De hecho Heidegger hace énfasis en que "demorarse con las cosas es la única manera en que la cuadratura se realiza cada vez"¹⁵. Cuando el hombre se demora con las cosas al modo de la cuadratura, "protege la tierra, acoge el cielo, espera el advenimiento de lo divino y propicia que acontezca el encuentro entre los hombres" (Ibíd.: 132). Por tanto, "los mortales abrigan y cuidan las cosas que crecen y, de manera especial, construyen las cosas que no crecen por sí mismas" (Ibíd.: 133). Las edificaciones son tales cosas construidas, que reúnen un mundo y permiten el habitar. En el ensayo sobre Hebel, Heidegger dice:

Las construcciones traen la tierra como el paisaje habitado a la proximidad del hombre y emplazan al mismo tiempo, bajo la extensión del cielo, la cercanía del habitar de la vecindad¹⁶.

Esta afirmación ofrece una clave para el problema del coligar o reunir arquitectónico. Heidegger dice que lo que se reúne es el "paisaje habitado". Obviamente, un paisaje habitado es un paisaje *conocido*, es decir, algo

¹⁵ CHP, p. 133, ii.

¹⁶ Cfr. Martin Heidegger. "Hebel, el amigo de casa". *Op. Cit.* pp. 225-240.

que es *gewohnt* [habitual]. Las construcciones nos acercan este paisaje¹⁷ o, en otras palabras, el paisaje se revela como lo que es en verdad.

Pero, ¿qué es un paisaje? Un paisaje es el espacio en donde tiene lugar la vida humana. Por tanto, no es un espacio matemático, homogéneo, sino un “*espacio vivido*” entre la tierra y el cielo. En *Ser y tiempo*, Heidegger señala que “*lo que es en-el-mundo está también en el espacio*”¹⁸, y explica la naturaleza concreta de este espacio refiriéndose al *arriba* como lo que está en el techo y al *abajo* como lo que está en el piso. También menciona el amanecer, el mediodía, el atardecer y la medianoche, a los que relaciona con las regiones de la vida y de la muerte (*Ibíd.*: 119). Desde su *magnum opus* temprano, la noción de la cuadratura estaba implícita. En general, señala que la espacialidad [*Räumlichkeit*] es una propiedad del ser-en-el-mundo. La discusión sobre el templo griego indica la naturaleza de la espacialidad. Así, el edificio define un recinto o un espacio en el sentido estricto de la palabra, al tiempo que descubre la naturaleza de este espacio al alzarse allí. En el ensayo *Construir habitar pensar*, Heidegger lo hace de manera más precisa, al decir que las construcciones son *lugares* y que “*los lugares acogen la cuadratura e instalan la cuadratura*”¹⁹. El *acoger* [*Einräumen*] y la *instalación* [*Einrichten*] son los dos rasgos de la espacialidad en tanto que lugar. El lugar hace espacio a la cuadratura y simultáneamente descubre la cuaternidad como una cosa construida. Así, el espacio no es algo dado a priori, sino que se da por los lugares.

[E]l construir nunca conforma el ‘espacio’ puro como un ente singular... (Sino) porque produce las cosas como lugares, el construir está más cerca de la naturaleza del espacio y del origen de la naturaleza del ‘espacio’ que toda geometría y matemáticas (*Ibíd.*: 139, v.).

Un lugar o un “*espacio vivido*” se llama generalmente un *emplazamiento*, y la arquitectura podría definirse como el *hacer lugares*²⁰.

¹⁷ En *Hebel, el amigo de casa*, Heidegger considera, de manera explícita, las villas y las ciudades como “*edificaciones*” en este contexto.

¹⁸ Cfr. ST, § 22.

¹⁹ CHP, p. 139.

²⁰ *Nota del traductor*: He traducido, en lo anterior, “*location*” por “*lugar*” y “*place*” por “*emplazamiento*” o “*hacer lugares*”.

En un ensayo posterior, *El arte y el espacio*, Heidegger discute en mayor detalle la doble naturaleza de la espacialidad²¹. En primer lugar, señala que la palabra alemana *Raum* (espacio) se origina de *räumen*, esto es, “aporta[r] el ámbito libre, lo abierto, en pro de un asentamiento y un habitar del hombre”. “El lugar abre en cada caso un paraje [Gegend], en cuanto que congrega las cosas que se co-pertenecen en él”²². “Deberíamos aprender a reconocer que las cosas mismas son los lugares y que ellas no pertenecen simplemente a un lugar” (*Ibíd.*: 131, iii.). En segundo lugar, los lugares se corporeizan [Verkörperung] por medio de las formas escultóricas. Estas corporeizaciones son los caracteres que constituyen el lugar (*Ibíd.*: 133). La corporeización escultórica es, por ende, la “corporeización de la verdad del ser en una obra que funda su lugar” (*Ibíd.*: 137, iii.). Aquí, la afirmación de Heidegger podría relacionarse con su descripción del templo como un cuerpo que se alza, reposa y se erige elevándose. La coseidad de un edificio es así determinada por su estar entre la tierra y el cielo como una forma escultórica. En general, esto concuerda con la expresión de Heidegger de que el construir sitúa al mundo sobre la tierra. Situar sobre la tierra significa corporeizar o, en otras palabras, traer la cuadratura a una cosa mediante el acto del construir, en el sentido de *poiesis*. La tierra *conserva* así el mundo que se abre.

Esta apertura y conservación simultáneas podrían entenderse como un combate al que Heidegger llama el “rasgo” [Riss].

El combate no es, sin embargo, un rasgo como si una simple grieta fuera desgarrada; más bien, es la intimidad en la que los oponentes se pertenecen mutuamente [...] El rasgo no deja que los oponentes se separen; lleva la oposición de medida y delimitación hacia su contorno propio²³.

Así, el mundo ofrece una medida a las cosas, mientras que la tierra como corporeización proporciona un límite o frontera. Si referimos esto a nuestro contexto, podríamos decir que un lugar se determina [be-dingt] por su frontera. La arquitectura acontece en la frontera como una corporeización del mundo. De esta manera, dice Heidegger, “Una

²¹ Heidegger, Martin. *Die Kunst und der Raum*. St. Gallen, 1969. Nota del traductor: Hay dos traducciones al castellano: en *Revista Eco*, Bogotá, Colombia, tomo 122, junio 1970, pp. 113-120, traducción de Tulia De Dross; y en Martin Heidegger, *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio*, Pamplona: Universidad Pública de Navarra. 2003, traducción de Mercedes Sarabia. En adelante citamos siguiendo esta última edición, mediante la sigla AE.

²² AE, p. 125, iv.

²³ OOA, p. 54, ii.

frontera no es aquello ante lo cual algo se detiene, sino, como lo habían reconocido los griegos, la frontera es aquello desde lo cual algo comienza a ser lo que es"²⁴. Una frontera también podría entenderse como un umbral, es decir, como una corporeización de una *diferencia*. En su análisis de *Una tarde de invierno* de Trakl, Heidegger muestra cómo el umbral comporta la unidad y la diferencia del mundo y la cosa (tierra)²⁵. En una construcción, el umbral separa y simultáneamente une un afuera y un adentro, esto es, lo que es extraño y lo que es habitual. Es un medio unificador donde se abre una visión sobre el mundo y se sitúa de nuevo sobre la tierra.

Frontera y umbral son elementos constitutivos del lugar. Hacen parte de una figura que descubre la espacialidad en cuestión. En alemán, el lenguaje muestra de manera hermosa su naturaleza, en la medida en que la palabra *Riss* significa tanto rasgo como plano. El rasgo se emplaza por un *Grund-riss* así como por un *Auf-riss*, esto es, por un plano y un alzado, en donde la doble naturaleza de la espacialidad de nuevo se hace patente²⁶.

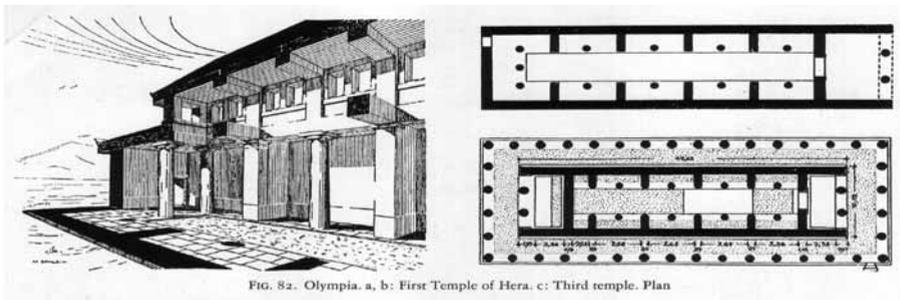


Figura 4. Templo de Hera, Olimpia.

Juntos, plano y alzado, conforman una figura o *Gestalt*. "*Gestalt es el entramado en cuya forma el rasgo se compone y entrega*"²⁷. Evidentemente, la palabra *Gestalt* podría reemplazarse por "*imagen*", con lo que ganamos

²⁴ CHP, p. 136, i.

²⁵ EH, p. 22.

²⁶ *Nota del traductor*: La palabra *Riss*, que traducimos aquí siguiendo la traducción al castellano de OOA, también puede traducirse por trazo, grieta o hendidura. En este contexto, la más apropiada sería trazo, por estar referida a los elementos de proyectación arquitectónica del plano y del alzado. En este último sentido, también hay que anotar que las palabras *Grund-riss* y *Auf-riss*, que se traducen aquí como plano y alzado, respectivamente, pueden traducirse como planta y como elevación o proyección vertical, también respectivamente.

²⁷ OOA, p. 55, ii.

una importante clave para la comprensión de la imagen arquitectónica. En tanto que la imagen comporta un alzado, es una cosa más que un mero diagrama geométrico. “Alzándose allí” en tanto que proyección vertical, la imagen arquitectónica sitúa el rasgo “de vuelta hacia la pesadez persistente de la piedra, la dureza callada de la madera, el resplandor oscuro del color” (Ibíd.: 54-55). Aquí se detiene el pensamiento de Heidegger sobre el arte de construir. En cierto sentido, se detiene fuera de la arquitectura misma, en la medida en que no se ocupa de los problemas de la *Gestalt* arquitectónica como tal. Y de hecho Heidegger comienza su ensayo *Construir habitar pensar* diciendo: “Este pensar sobre el construir no tiene la pretensión de encontrar ideas sobre la construcción, ni menos dar reglas sobre cómo construir”²⁸. La afirmación muestra claramente que para Heidegger las artes tienen sus particulares problemas profesionales, sobre los cuales él, como filósofo, no se sentía calificado para discutir. Su propósito no era ofrecer una explicación, sino ayudar al hombre a volver hacia un habitar auténtico. Como sea, ciertamente arrojó unas bases para el campo, y demostró que su *Andenken* podría introducirnos bastante “en el camino de la arquitectura”²⁹.

Para resumir, podríamos repasar los puntos principales del pensamiento de Heidegger sobre la arquitectura. El punto de partida general es el pensamiento de que el mundo sólo emerge como lo que es, cuando es “dicho” o “puesto en obra”. La discusión sobre el templo griego ilustra esta idea, al afirmar que la obra “abre un mundo” y “confiere por primera vez a las cosas su aspecto”. Ya en *Ser y tiempo*, Heidegger hacía énfasis en que “el habla es existencialmente co-originaria con la tonalidad afectiva y la comprensión”³⁰. En otras palabras, es imposible considerar el mundo separadamente del lenguaje, que es comprendido como la *casa del ser*. El lenguaje nombra las cosas que “visitan al hombre con mundo”, y el acceso del hombre al mundo es mediante la escucha y la respuesta al lenguaje. Así cita Heidegger la máxima de Hölderlin: *Was bleibt aber, stiften die Dichter*, lo que permanece, el *factum est*, lo fundan los poetas.

²⁸ CHP, p. 127, i.

²⁹ Es interesante darse cuenta de que las ideas básicas de Heidegger de mundo, cosa, espacialidad y construir ya estaban implícitas en *Ser y tiempo* (1927). *El origen de la obra de arte* (1935) no representa un nuevo punto de partida, sino que más bien nos adelanta un paso en el camino. Los ensayos posteriores sobre *La cosa* (1950) y *Construir habitar pensar* (1951), así como el texto tardío sobre *El arte y el espacio*, aclaran y organizan los pensamientos contenidos en *El origen de la obra de arte*. En nuestra opinión, por lo tanto, el pensamiento de Heidegger exhibe una gran consistencia y podría ciertamente entenderse como un “camino”, una metáfora que a él mismo le gustaba usar.

³⁰ ST, § 34, p. 179.

Sin embargo, para dar presencia inmediata al mundo, el hombre también tiene que poner la verdad en obra. De aquí que el propósito primario de la arquitectura sea hacer visible un mundo. Lo hace como una cosa, y el mundo que trae a la presencia consiste en lo que éste reúne. Evidentemente una obra de arquitectura no hace visible un mundo total, sino sólo ciertos aspectos. Estos aspectos están comprendidos en el concepto de espacialidad. Explícitamente, Heidegger distingue la espacialidad, por un lado, del espacio en un sentido matemático, por otro lado. La espacialidad es un término concreto que denomina un paraje [*Gegend*] de cosas que constituyen un paisaje habitado³¹. De hecho, el ejemplo del templo griego comienza con la imagen de un escarpado valle rocoso y más tarde se refiere a varios elementos concretos de la tierra y el cielo. Pero también sugiere que el paisaje no puede aislarse de la vida humana y de lo que es divino. El espacio habitado, por tanto, es una manifestación de la cuadratura, y se hace presente a través de los edificios que lo acercan al hombre. Podríamos también decir que el paisaje habitado denomina la espacialidad de la cuadratura. Esta espacialidad se hace manifiesta como un *ente* particular de tierra y cielo, esto es, como un *lugar*³².

Cuando decimos que la vida tiene lugar, queremos decir que el ser-en-el-mundo del hombre refleja el ente de tierra y cielo. El hombre *es* en este ente, alzándose, reposando y actuando. Las cosas naturales y hechas por el hombre que constituyen las fronteras del ente, también se alzan, reposan descansan y se erigen elevándose, para recordar los términos usados en la descripción que hace Heidegger del templo griego. Así, ellas corporeizan caracteres que reflejan la tonalidad afectiva [*Befindlichkeit*] del hombre, al mismo tiempo que delimitan un recinto que acoge las acciones del hombre. Por ende, una obra de arquitectura descubre la espacialidad de la cuadratura a través de su "*alzarse allí*". Alzándose allí, recibe a la vida para que acontezca en un lugar concreto de rocas y plantas, agua y aire, luz y oscuridad, animales y hombres³³. Sin embargo, alzarse allí implica que lo que se alza debe comprenderse como una imagen materializada. Son "*el brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, los que hacen que se torne patente*

³¹ El término *Gegend*, usado por Heidegger (en *Gelassenheit*, 1959, p. 38 y ss.) podría traducirse como "paraje" "dominio" o "región".

³² En varias ocasiones, Heidegger usa la palabra alemana *Ort*, por ejemplo en *El arte y el espacio*, donde leemos "*Der Ort öffnet jeweils eine Gegend, indem er die Dinge auf das Zusammengehören in ihr versammelt*", "El lugar abre siempre un paraje en la medida en que reúne las cosas que pertenecen entre sí". ¡Esta afirmación presenta el pensamiento de Heidegger sobre la arquitectura *in nuce*!

³³ Así es como se describe el mundo en *Génesis I*.

la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche". Una obra de arquitectura no es, por tanto, una organización abstracta del espacio. Es una Gestalt corporeizada, en donde el *Grundriss* refleja la admisión y el *Aufriss* refleja el modo del alzarse³⁴. Así, trae el paisaje habitado a la cercanía del hombre, y lo deja habitar poéticamente, lo cual es el propósito último de la arquitectura.

Hemos señalado ya que Heidegger no ofrece ninguna explicación adicional de la Gestalt arquitectónica o de la imagen. Sin embargo, la discusión del templo griego sugiere su naturaleza. Las palabras "*extensión*", "*delimitación*", "*alzarse*", "*reposar*" y "*erigir elevándose*" se refieren a modos de ser-en-el-mundo en términos de espacialidad. Aunque las posibilidades son infinitas, los modos siempre aparecen como variaciones sobre arquetipos. Todos conocemos algunos de ellos, como columna, gablete, cúpula o torre. El mismo hecho de que el lenguaje nombre estas cosas, demuestra su importancia como tipos de imágenes que visualizan la estructura básica de la espacialidad³⁵. Pero aquí estamos sobrepasando los límites del presente ensayo, y entrando en el campo de la teoría arquitectónica propiamente dicha.

El pensamiento de Heidegger sobre la arquitectura es de un gran interés inmediato. En un momento de confusión y crisis, podría sernos de ayuda llegar a una comprensión auténtica de nuestro campo. Entre las dos guerras, la práctica arquitectónica se fundó sobre el concepto de "*funcionalismo*", que obtiene su definición clásica del eslogan "*la forma sigue a la función*"³⁶. De esta manera, la solución arquitectónica debería derivarse directamente de los patrones del uso práctico. Durante las últimas décadas, se ha hecho cada vez más claro que esta aproximación pragmática lleva a un entorno esquemático y carente de carácter, con insuficientes posibilidades para el habitar humano. El problema del *significado* en arquitectura se ha puesto así en primer plano³⁷. Hasta ahora, éste ha sido abordado en términos semiológicos, a través de los cuales se comprende la arquitectura como un sistema de signos convencionales³⁸. Sin embargo, el análisis semiológico, al considerar

³⁴ Por tanto, es más que un simple asunto de conveniencia cuando los arquitectos presentan sus proyectos por medio de planos y alzados.

³⁵ Podríamos inferir que se requiere urgentemente una teoría y una historia de los arquetipos.

³⁶ Louis Sullivan, quien acuñó la máxima, apenas si quería decirla en un sentido funcionalista radical.

³⁷ Véase C. Jencks and G. Baird, Eds., *Meaning in Architecture*, Londres: Design Yearbook Limited.1969.

³⁸ Véase G. Broadbent, R. Bunt y C. Jencks, Eds., *Signs, Symbols, and Architecture*, Chichester, Wiley. 1980.

las formas arquitectónicas como representaciones de algo distinto, ha mostrado ser incapaz de explicar las obras de arquitectura como tales. Aquí Heidegger viene en nuestro rescate. Su pensamiento sobre la arquitectura como una visualización de la verdad restituye su dimensión artística y, por tanto, su significatividad humana³⁹. Por medio de los conceptos de mundo, cosa y obra, nos desvía del callejón sin salida de la abstracción científica, y nos reconduce hacia los que es concreto, esto es, a las *cosas mismas*.

Pero esto no significa que los problemas estén resueltos. Hoy estamos sólo al principio. Esto es evidente en la práctica arquitectónica, donde el funcionalismo se abandona mientras que está surgiendo una arquitectura de las imágenes⁴⁰. El pensamiento de Heidegger podría ayudarnos a comprender lo que esto implica, y su *Andenken* es ciertamente el método que necesitamos para ganar una comprensión más plena de las cosas mismas. Heidegger, en su ensayo *Construir habitar pensar*, de hecho concluye que “*el pensar mismo, en el mismo sentido que el construir, pertenece al habitar... Construir y pensar son siempre, cada uno a su manera, ineludibles para el habitar*”⁴¹. En otras palabras, tenemos que ocuparnos de pensar la coseidad de las cosas para llegar a una visión total de nuestro mundo. Mediante tal *Andenken* poético, tomamos “*la medida para la arquitectura, la estructura del habitar*”⁴².

³⁹ Esto también lo logró Louis Kahn, cuya concepción de la arquitectura se acerca de manera sorprendente al pensamiento de Heidegger. Véase C. Norberg-Schulz, “Kahn, Heidegger and the Language of Architecture”. En: *Oppositions 18*, Nueva York, 1979.

⁴⁰ Véase C. Norberg-Schulz, “Chicago: vision and image”. En: *New Chicago Architecture*. Chicago: Rizzoli, 1981.

⁴¹ CHP, p. 141, iv-v.

⁴² PHH, p. 176, v.