



Trabajo de Ascenso presentado para optar a la categoría de Profesor Asistente

Hernán Zamora
Profesor Instructor

Ciudad Universitaria de Caracas ■ junio, 2002

SER ARQUITECTO

Argumentos para fundar una línea de investigación en Arquitectura.

Resumen

Mirar los trabajos hechos como ajenos y preguntarse por lo pasado, por lo ocurrido y por lo que se hará. Mirar con extrañeza, intentando reconocer lo propio en lo intruso, voluntad en lo obligado. Mirar, en fin, la hoja de papel como si fuese un espejo, significa empujar la conciencia hacia el abismo del *¿quién soy?*, sintiendo el vértigo de toda incertidumbre, mientras esa conciencia se sostiene, precariamente, de una cristalizada respuesta: “*soy arquitecto*”. Desde allí se contempla el mundo con un mirar que quiere crear y transformar ese mismo mundo que, fatalmente, permanece inabarcable, inaprensible, inefable.

Tensión de espíritu de un arquitecto que reconstruye su mirada. Desarrolla argumentos que comprenden el proyecto como una forma de *discurso*. Este acto fundacional se lleva a cabo con los conceptos *ser* y *hacer*. El concepto acerca del *ser* toma partido por la proposición heideggeriana del *ser ahí*. El *hacer* se pensó como el vínculo que construye el *ser* para relacionarse con el *mundo*, según cuatro modos estudiados: *poesía, teoría, práctica y técnica*. La mirada reflejada sobre el *ser arquitecto* le ha reconstruido como *poeta de lo edificable*.

Hernán Zamora

Ciudad Universitaria de Caracas, 2002
EACRV. FAU. UCV

Palabras claves:

Arquitectura, arquitecto, ser, hacer, ser ahí, existencia, hermenéutica, discurso, poesía, teoría, práctica, técnica, edificar, reflexión, introspección, investigación proyectual arquitectónica.

ÍNDICE

ALGUNAS PALABRAS PARA INICIAR EL RITO DE FUNDAR	8
I- TENGO OJOS, NO PUNTOS DE VISTA.....	14
I.1.- OPERA PRIMA Y DOS REMBRANDT	16
I.2.- LA OPOSICIÓN Y EL DESENCUENTRO.....	21
I.2.1.- El concurso de oposición.....	22
I.2.1.1.- La escritura: el proyecto	23
I.2.1.2.- La cosa: el <i>artefacto</i> arquitectónico.....	26
I.2.1.3.- El habla: la crítica	28
I.2.2.- El desencuentro	29
I.2.2.1.- Si tuviese que enseñar arquitectura	30
I.3.- ¿QUIÉN ES ESTE APRENDIZ?	33
II- MAPAS DE LO APREHENDIDO.....	36
II.1.- ¿QUÉ ES ESA COSA LLAMADA <i>CONOCIMIENTO</i>?.....	38
II.1.1.- ¿Cuál es el concepto de <i>paradigma</i> ?	38
II.1.2.- ¿Qué es el <i>conocimiento</i> en castellano?.....	39
II.1.3.- ¿Qué es el <i>conocimiento</i> en la “ciencia normal”?.....	40
II.1.4.- ¿Qué es el <i>conocimiento</i> en el construccionismo social?	49
II.1.4.1.- ¿Qué es el construccionismo?	51
II.1.5.- Confrontación de valores	53
II.1.6.- Para aprender hay que estudiar	56
II.2.- Y DIOS DIJO: ‘<i>HÁGASE EL DISCURSO</i>’.....	58
II.2.1.- Si éste es un trabajo sobre arquitectura, ¿por qué el lenguaje?.....	58
II.2.2.- ¿Qué es un <i>discurso</i> ?	63
¿Por qué el discurso literario?	66
II.2.3.- Tres métodos de análisis para estudiar el discurso	67
II.2.3.1.- Lingüística del texto	68
II.2.3.2.- Estética de la recepción	68
II.2.3.2.A. La sustitución del concepto de lengua literaria por el del uso y consumo de lo literario	69

II.2.3.2.B. La posibilidad de una “competencia literaria”	69
II.2.3.2.C. El problema de la “obra abierta” como polivalencia interpretativa	70
II.2.3.2.D. La redefinición de la “Historia de la Literatura”.....	70
II.2.3.3.- Análisis del discurso.....	71
II.2.4.- Una síntesis necesaria y una traducción instrumental.....	72
II.3.- LAS PREGUNTAS SIN RESPUESTAS	73
II.3.1.- ¿Qué decimos cuando digo <i>ser</i> ?	75
II.3.1.1.- La concepción clásica.....	76
II.3.1.2.- La concepción medieval.....	78
II.3.1.3.- La concepción moderna	80
II.3.1.4.- La concepción contemporánea	85
II.3.1.5.- ¿Mi concepción?	90
II.3.2.- ¿Qué decimos cuando digo <i>hacer</i> ?	91
II.3.2.1.- ¿Quién <i>hace</i> ?	94
II.3.2.1.A. El <i>demiurgo</i>	94
II.3.2.1.B. El <i>homo</i>	98
II.3.2.2.- ¿Qué se hace?	100
II.3.2.2.A. La poesía	102
II.3.2.2.B. La teoría	108
II.3.2.2.C. La práctica	112
II.3.2.2.D. La técnica	115
II.3.2.3.- ¿Cómo se piensa el hacer?	117
II.3.3.- ¿Qué decimos cuando digo <i>soy lo que hago</i> ?	122
III- DEMIURGO Y DISCURSO.....	128
III.1.- ¿QUÉ HACE EL ARQUITECTO?.....	128
III.1.1.- El artefacto arquitectónico: <i>el espacio edificado</i>	130
III.1.1.1.- ¿De qué manera ese <i>edificar espacios</i> es Arquitectura?.....	133
III.1.1.2.- Acerca de la materia.....	134
III.1.1.3.- Acerca del orden	138
III.1.1.4.- Acerca del espacio	140
III.1.1.5.- Acerca del habitar	146
III.1.1.5.A. « <i>Construir es propiamente habitar</i> »	149
III.1.1.5.B. « <i>El habitar es la manera como los mortales son en la tierra</i> »..	150
III.1.1.5.C. « <i>...Poéticamente habita el hombre...</i> »	152

III.1.2.- La técnica del arquitecto: proyectar y diseñar espacios edificables	157
III.1.3.- La práctica del arquitecto: <i>la profesión del proyectar</i>	161
III.1.4.- La teoría del arquitecto: <i>el discurso arquitectónico</i>	163
III.1.5.- La poesía del arquitecto: <i>la voz de la materia</i>	167
III.2.- SER ARQUITECTO.....	170
LOS RASGOS DE UN EPÍLOGO DONDE HABITE EL OLVIDO.....	178
LA ÚLTIMA MIRADA ANTES DE ABANDONAR ESTE ARTEFACTO: UNA CRÍTICA NECESARIA.....	184
BIBLIOGRAFÍA	188
ANEXOS.....	198
CRÉDITOS DE ILUSTRACIONES E IMÁGENES	230



*El hombre es por natura la bestia paradójica,
un animal absurdo que necesita lógica.
Creó de nada un mundo, y, su obra terminada,
"Ya estoy en el secreto, dijo, todo es nada"*

Antonio Machado

**Diez libros de
Arquitectura
VITRUVIO**

*Desde mi aldea veo cuanto de la tierra se puede ver en el Universo,
Por eso mi aldea es tan grande como otra tierra cualquiera,
Porque yo soy del tamaño de lo que veo
Y no del tamaño de mi altura...*

*En las ciudades la vida es más pequeña
Que aquí en mi casa en la cima de este otero.
En las ciudades las grandes casas cierran con llave la vista
Esconden el horizonte, empujan nuestra mirada lejos de todo cielo,
Nos vuelven pequeños porque nos quitan lo que nuestros ojos pueden dar,
Y nos vuelven pobres porque nuestra única riqueza es ver.*

Alberto Caeiro

*Yo ahora, a los treinta y siete años de mi edad y con salud perfecta, comienzo,
Y espero no cesar hasta mi muerte.*



*¿Me contradigo?
Muy bien, me contradigo.
(Soy amplio, contengo multitudes.)*

Walt Whitman

Todo Pensamiento emite un Tirar de Dados

Stéphane Mallarmé

ALGUNAS PALABRAS PARA INICIAR EL RITO DE FUNDAR

La casa, para muchos de nosotros, para muchas culturas que nos preceden milenariamente, ha sido y sigue siendo un lugar sagrado. Un lugar en el que se convoca la realidad con todos sus misterios y revelaciones. Un lugar en el que esperamos la muerte. A la casa han de llegar los dioses, o los *otros*, o sencillamente Dios, y deseamos que se sientan a gusto para que moren con nosotros siempre, para aprender el cuidado del que nos proveen. La casa ha de ser edificada, entonces, pensando en ellos: escogiendo un lugar en el mundo que les sea favorable y ofreciendo de nosotros lo que aliente su amor. Una casa así ha de ser bien edificada, con los mejores materiales, con la correcta disposición de sus partes para que convoque y preserve la presencia divina en sus estancias, no anticipe el abandono. Una casa bien edificada ha de tener fuertes fundaciones, que unan bien a la tierra lo que ha de elevarse al cielo. Para que nada se pierda; para que nada se separe. Una casa bien hecha ha de fundarse en los ritos de su origen: ese *saber hacer* que reúne la plenitud del cosmos en su acción y efecto.

Estas hojas son los primeros croquis de una casa: una casa que quisiera hacer: mi casa. No puedo imaginar una casa para mí que no esté bien fundada en las palabras. En la que cada trozo de roca, cada reunión de partes, cada rincón que haya en ella, no sea la materialización de una palabra, de una puntuación, de un silencio. Mi casa ha de ser una palabra devenida en roca. Una oración transmutada en suelo. Un párrafo convertido en techo. Un continente que relate una cosmogonía.

Quien llegue a ella podría sentir sólo placer. Un placer semejante al de admirar y acariciar la portada de un libro, la textura de sus hojas, el dibujo y disposición de su tipografía en las páginas. Pero quien quiera leer debería poder encontrar más placer aún: el inconmensurable gozo que da el aliento poético unido al orden de lo inteligible.

Estas imágenes no se corresponden con el tiempo en el que vivo. Estoy consciente de ello. Camino en el filo de una espada, entre lo anacrónico y lo ridículo. Es mi riesgo. Cerrar estas páginas es la opción que permite el vértigo nuestro de cada día.

Pero yo he de fundar la casa: inspirar el primero de sus alientos, trazar su orden convertido en línea.

Este documento es el primero de sus ladrillos. A lo mejor no está bien formado, no queda bien cocido. Pero es el primero y podré grabar mi nombre y mi fecha en él, para sembrarlo como reliquia de lo que anhelo levantar. Como toda primera piedra, probablemente nadie lo pueda volver a ver jamás; hasta que se derrumbe la casa y se remuevan sus cimientos. Entonces a alguien,

desconocido, muy distante de hoy, le tocará juzgar si ese ladrillo se recupera y es digno de ser expuesto o, sencillamente, debe fracturarse para devolver sus partículas a la nada.

Este documento es, entonces, dos cosas: el testimonio de que quiero aprender a mirar afectuosamente mi realidad y el trabajo de iniciar la construcción de esa mirada hacia la arquitectura. En este momento conviene decirlo: la casa soy yo, el arquitecto.

Para explicar un poco lo que quiero decir con aprender a mirar afectuosamente mi realidad, requiero que usted, lector, me conceda la imprudencia de una anécdota personal: antes de conocer a mi esposa ya la buscaba. Recorría diariamente las calles deseando hallar, en todos los rostros de mujeres, la gracia de su presencia, ver los rasgos de su belleza. La mirada es siempre el primer acercamiento, no el definitivo ni el sustancial. Sólo el primero, el que inicia, y si ese iniciar es un atisbo de alegría, de gozo, pues estará usted de acuerdo conmigo: tal vez todo podrá ser mejor. Mi esposa, por fortuna para mí, me es bella, humanamente bella. Pero de ese buscar aprendí que la realidad es mi actitud y lo que decido *ver*. Mirar afectuosamente no es dejar de ver, ni observar exclusivamente lo que uno quiere ver porque produce sosiego a nuestra ignorancia. Es ver primero lo deseado y, desde allí, contemplar toda la realidad, en tanto se quiera pertenecer a esa realidad e influir en ella.

Afortunadamente el sudor ha sustituido a la sangre, que era un elemento importante en el rito del sacrificio fundamental de toda casa, porque se suponía que la sangre era portadora del espíritu de quien fundaba y éste era trascendental para que cuidara el lugar que habría de ser edificado. Por otra parte, con el sudor de nuestra frente, en señal de castigo, se nos obligó a procurarnos el bien. Nuestro error, por cierto, fue aceptar de manos de una sibila el conocimiento. Por el conocimiento, entonces, hemos de sudar insufriblemente. El bien no nos sería dado nunca más, habríamos de construirlo y para ello tendríamos que exudar conocimiento. Esta última palabra es mi primera gota de sudor hacia la que es casi mi sangre: *el discurso*.

Por qué *el discurso* será el centro de todo mi estudio; el orden que trazaré como línea (sinuosa o quebrada, no sé, pero, en lo posible, continua) en la que, pienso, devendrá todo mi ser académico, es lo que este documento se propone fundar. Tiene que ver con los estudios que he realizado hasta ahora en el marco del doctorado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela (FAU-UCV). El concepto que se ha hecho presente, digamos, como lo puede ser el de lenguaje para un escritor o el de espacio para un arquitecto. De la definición que elabore se establecerá una poética desde la que habré de mirar y trillar mi quehacer en el mundo. Ello se me ha convertido en esencial, pues mi desempeño como profesor exige la

reflexión al respecto y en mi ejercicio profesional no tengo claro cómo hablar de lo que hago o he hecho, amén de decir qué haré. Sé que puedo estar viajando a Ítaca, llevándola dentro de mí. Ya el profesor Alberto Sato me ha advertido sobre la respuesta que Sara Bernhardt dio cuando le preguntaron sobre cómo hacía para bailar tan bien: “*Si lo pudiera explicar, no bailarí*”. Pero debo hacerlo, es imprescindible (trabajar, no bailar, aunque quisiera disfrutarlo como un baile). Explicarse bien y hacer bien, además de disfrutar de hacerlo así, en la universidad, es imprescindible.

¿Es posible que se me conceda permiso para decir que quiero aprender a ver afectuosamente a la arquitectura, luego de catorce años de ser profesional y seis de ser profesor de aprendices de arquitecto? Espero que sí, pues esto da testimonio de una refundación de lo que soy, una suerte de mudanza hacia lo más íntimo para poder vivir mejor ambas formas de mi ser: arquitecto y profesor.

Soy poeta. Va en mí serlo. Como va en toda persona serlo. De hecho, porque se es humano se es poeta. Tanto como se dice del ser humano que es un *animal racional*, también hay que decir que es un *animal poético*. Ambas cosas son posibles gracias al poder del lenguaje. *Ser arquitecto* es otra cosa. Arquitecto es una construcción de mi *serahí*. He sido construido, me construyo y proyecto lo que he de construir en mí, como arquitecto. Igual se cumple para mi *ser profesor*. Pero toda construcción de mi ser se funda en que soy humano y, como tal, soy poeta.

Regresando al documento como reliquia de fundación, le corresponde a éste, entonces, en el rito fundacional, ser la primera piedra colocada en el fondo de la hendidura hecha sobre la tierra que soy aquí y ahora. Son los primeros movimientos de este breve ejercicio de estrategia para entrar con calma al laberinto que será mi trasegar de investigación en adelante. Éste es, reitero, un croquis de esa posible estructura.

Este croquis se dibuja como un palimpsesto sobre la estructura de un proyecto de investigación cualitativa, es decir, entroncado en el paradigma del *construccionismo*. Un proyecto de esta naturaleza se caracteriza, como se explicará más detalladamente luego, por reconocer que la realidad no está hecha, la hacemos discursivamente. De tal suerte que el investigador no puede pararse al margen de lo que está investigando: él participa intensamente en la hechura del conocimiento. No hay neutralidad, hay discernimiento. Este principio se expresa por ejemplo al escribir en primera persona. En ese sentido, ha de exponerse, lo más claramente posible, quién es el que investiga y dónde y cuándo ocurre la investigación. También hay que discernir las voces que participan en la formación de la pregunta y en la construcción de las provisionales respuestas. Se busca la diversidad de voces, no la cantidad, y se reconocen, sin pudor ni segregacionismos, los sesgos que se toman. Todo ha de discurrir

como en una conversación coherente, bien hilada, centrada en el asunto que se conversa.

En términos más técnicos, la estructura de un trabajo de investigación cualitativa se compone de: *contexto conceptual* desde (y en) el que surge el tópico a investigar; *contexto personal*, esto es, trazar al investigador como provisional sistema de referencia; *declaración del tópico de estudio*, es decir, el problema y su pregunta; *enunciado del objetivo de la investigación*; exposición del *método de trabajo*, para lo cual hay que precisar: contexto de estudio, selección de los actores de la investigación, relación entre el investigador y los actores, métodos para la recolección de datos y para el análisis de la información recolectada. Se consideran las formas de validación de lo investigado, los resultados preliminares obtenidos y el cronograma de acciones que permitirán el profundo desarrollo de la investigación propuesta. Es la estructura de un estudio sobre personas, hecho por y para las personas.

A partir de esa estructura he organizado el documento en tres capítulos que comunican: quién pienso que soy, qué conceptos han venido formando el entramado inicial de mi investigar y cómo me observo reflejado en ellos. Al final, quedan pendientes unas tareas para continuar investigando, con miras a un tema que hile los devaneos de mi quehacer académico: *el discurso del arquitecto*. Estos tres capítulos constituirían, en rigor, sólo parte de la estructura del modelo de trabajo *cualitativista*, antes descrito. Específicamente, sólo atiendo al contexto personal y adelanto el contexto conceptual, es decir, este último aún no lo considero cerrado o convenientemente acotado: he trabajado con la intención de fundar una obra de largo aliento. Así entendido, este último debería ser considerado como un *informe de avance* de esa investigación mayor.

El capítulo I, titulado “Tengo ojos, no puntos de vista”, es una narración y descripción de las motivaciones personales hacia la investigación académica y un esbozo del autoreconocimiento de los propios límites y posibilidades. En él hago referencia a elementos claves para mí: una charla dada en un curso titulado Opera Prima y un poema del poeta venezolano Eugenio Montejo; el concurso de oposición para ingresar al plantel docente de la FAU-UCV y el tramo que llevo transitado en mi vocación y quehacer docente; todo lo cual construye una autobiografía mínima.

El capítulo II, titulado “Mapas de lo aprehendido”, organiza los conceptos que se han ido tramando durante el proceso de producción de este trabajo, los cuales encauzan las motivaciones y dan un aliento teórico inicial a la propuesta de investigación. Justifico y desarrollo el concepto de discurso a partir de las nociones de conocimiento y lenguaje; reflexiono sobre la aparición de los conceptos *ser* y *hacer* y derivó de ellos una reflexión acerca de los conceptos *poesía, teoría, práctica y técnica*.

El capítulo **III**, titulado “Demiurgo y discurso” es una mirada de mi experiencia vivida como arquitecto, frente al espejo del contexto conceptual expuesto en el capítulo II. En este fragmento del trabajo construyo significados sobre el *ser arquitecto* y sobre *la arquitectura* a partir del desarrollo hecho sobre la relación entre los conceptos *ser* y *hacer*.

El fragmento final del trabajo es una suerte de epílogo, al que se unió una crítica surgida de la última lectura antes de detenerme para entregar este trabajo. *Donde habite el olvido* es el lugar al que quiero llegar con las certezas provisorias que este documento me genera. Llevarme también allí las preguntas y las madejas enrolladas aún, para quedarme con ellas y sentir el deseo de regresar, sin saber que las respuestas no existen, presintiendo que habré de hacerlas y poder forjar entonces la fe de que mi ignorancia ya no será la misma.

I- TENGO OJOS, NO PUNTOS DE VISTA

Me he apropiado, para titular este capítulo, de ese breve aforismo del poeta venezolano Rafael Cadenas porque me seduce e interesa la tensión que propone. Bajo el título “*Presencia*”, Cadenas (1999:116-117) agrupó un conjunto de textos breves que reflexionan en torno a la relación de pertenencia que él advierte entre los ojos y la realidad. Deja expuesta, así, su lucha con el lenguaje. Lucha que Ana Nuño bien aclara: «*Estamos ante un poeta que recela del lenguaje, de sus proteicos poderes, de su capacidad para decir y hacer decir cualquier cosa*» (Cadenas, 1999:11). ¡Cualquier cosa! Inquietante afirmación para manifestar una desconfianza, que no debe ser asumida como un estado de amarga indiferencia y resignación ante el fenómeno, sino, como Nuño apunta, «*...fértil anunciadora de una lucidez frágil pero esencial...*» (Ibíd:12). Lucidez por la cual él funda y cultiva una voz poética para «*...decir la necesidad de una experiencia genuina, para exorcizar imposturas*». Experiencia que para Cadenas es «*...la del vínculo de la palabra con la realidad, vínculo insustituible no tanto porque permita nombrar verazmente el mundo (...) cuanto porque hace posible que la voz que lo enuncia sea el portavoz de un sujeto veraz*» (Ibíd:12). Sin embargo, ese “sujeto veraz” es una quimera, un trasegar de lenguaje para alcanzarse en la sombra que se refleja sobre un espejo.

Dice Nuño: «*...el yo poético de Cadenas parte de la constatación de la dispersión del ser, para posteriormente rechazar las trampas de la seductora diversidad y desbrozar el territorio desde el que el yo sea capaz de dirigirse sin imposturas a un tú, sin lo cual él mismo se agota en una incesante partenogénesis de máscaras. El yo poético ensaya, desde este punto de vista, un diálogo consigo mismo¹, que es la única vía para entablar una comunicación con el otro*» (Ibíd:13).

¹ Subrayado por mí. En adelante, todos los subrayados hechos por mí en una cita serán indicados con una línea bajo el texto: subrayado por mí, mientras que los subrayados originales del autor serán indicados con el texto en normal en lugar de las cursivas que empleo, ejemplo: «*este es un ejemplo de texto citado que pudo ser subrayado por el autor originalmente, lo indicaré con letras en normal, en lugar de cursivas*». Si en el texto original el autor usa negritas para subrayar algo, mantendré las negritas en normal, siguiendo el criterio ya indicado. En los casos en que requiera de acentuar el énfasis de un subrayado hecho por mí, emplearé una línea más gruesa: «texto subrayado por mí con énfasis especial».

Respecto a las citas: me manejo con el criterio de dejar incluidas en el texto que desarrollo, las citas que no excedan de siete (7) líneas. Además de que siempre las encerraré en comillas grandes: «*texto citado*». Superado ese límite, las coloco en un párrafo aparte, con espaciado sencillo, sangrado diferente y sin comillas.

Ese “diálogo consigo mismo” pareciera evocar la máxima socrática de “conócete a ti mismo”, es decir, reconocer que no se sabe, aceptar la ignorancia que se posee, punto de partida imprescindible para iniciar una nueva formación del saber, deseablemente, mejor constituido. Esto significa estar dispuesto a escuchar, a reflexionar, a preguntar; estar en buena disposición de compartir versiones de la realidad y reconstruirla en nuestro ser, en nuestra mente; eso es, pensar y conversar.

Tengo ojos es “**yo tengo ojos**”. El pronombre tácito deja la fuerza de su presencia al sustantivo, a los *ojos*, realidad física con la que Cadenas simboliza nuestro cuerpo, la otra parte insustituible e indivisible en la constitución de nuestro *ser-estar*. Los ojos, la mirada, lo visual, ver; medio y modo por el cual occidente ha construido su saber. Cuerpo nombrado, palabra que incorpora la realidad al universo de la mente. Cuerpo transmutado en pensamiento. Pensamiento que al emerger de nuevo al mundo de lo real lo hace como “**punto de vista**”, es decir, como creación del *yo*. Siempre es posesión. Siempre es “tengo”, es decir, controlo y, por tanto, puedo. En el aforismo de Cadenas se reconoce, parafraseando otra de sus sentencias, *la tiranía absoluta que el pensamiento ejerce sobre nuestras vidas*: los ojos dejan de ser la ventana por la que se recibe al mundo para ser los centros desde los cuales se lanzan las redes de nuestros dominios, porque, al pensar, el *yo* posee.

Este preámbulo es una ayuda que he convocado para tratar de abocetar mis inquietudes fundamentales, las que trataré de delinear un poco mejor en el devenir de este trabajo.

La piedra primera de estas inquietudes fundamentales la constituye el lenguaje. Pero no el lenguaje visto como objeto mecánico, compuesto de piezas que puedo desmontar y recomponer torpemente, sino como vehículo y potencia de la relación entre lo real y lo pensado, entre lo que *soy* y lo que *no soy*, entre el mundo y *yo*. La segunda piedra es el pensar, fuente, sustrato y vida del lenguaje; y por vía del pensar, la memoria y la imaginación. La tercera piedra es la realidad, aquello que construyo y percibo, que percibo y recreo; eso que me subyuga y somete; eso que con obstinada insistencia y mortal perseverancia tratamos de transformar.

Mi ignorancia es suprema, y cada día, a cada paso que he dado en el supuesto de que la puedo controlar, sólo he acrecentado su presencia, su tamaño, como si estuviese cavando una fosa en la que finalmente habré de yacer. Porque el miedo ha crecido también con la misma proporción y velocidad. Un miedo que casi me obliga a cerrar los ojos porque cada vez más siento que no sé mirar. Con esto confieso una ansiedad corrosiva: cuando en 1998 comencé a imaginar lo que podría hacer para este trabajo (y de mis futuras investigaciones), veía un producto en el que desplegaba un ambicioso conocimiento sobre *la casa*, expuesto mediante una ingente cantidad de

modelos de casas, con sus fotografías, planos y textos. Pero dos preguntas no me dejaban en paz: ¿qué veo? y ¿qué quiero ver? Así, lenta pero vertiginosamente a la vez, fui consciente de que no quería ser víctima pasiva de la inercia, del “así es la vida”; intuí que algo en mí tenía que producirse y hacerse manifiesto. Ese algo es lo que muy rudimentariamente aún llamo *pensar*². La relación entre lo vivido y lo pensado comenzó a ser difícil, incongruente, árida.

Por eso este capítulo es necesario como umbral, porque nada de lo que aquí hay habrá de leerse como postulado de verdad alguna. Este trabajo es el primer boceto de un mapa, aún borroneado, aún incierto, de la experiencia vital de una búsqueda, ignorante de lo buscado, sobre un territorio vasto, voluptuoso y exuberante.

La poesía se mantiene cerca, amable, compañera. Por eso hago mía la voz de Cadenas y digo:

*¿Qué hago
yo detrás de los ojos?*

I.1.- OPERA PRIMA Y DOS REMBRANDT

El 16 de febrero de 1998 asistí a una charla, invitado por los profesores de la FAU-UCV, Abner Colmenares y Enrique Fernández-Shaw, para el curso que ellos guiaban, nombrado Opera Prima. Produje un texto que titulé “*Nosotros, los de entonces, oteando desde el umbral (reflexiones de un arquitecto diez años después)*”³.

Ante la necesidad de presentar la obra hecha, en el auditorio de la FAU, surgieron dos preguntas: ¿qué había hecho? y ¿qué habría de hacer? La primera surgió como el intento de explicar, en síntesis, los significados contenidos en mi producción arquitectónica hasta ese entonces. La segunda trataba de plantear el rumbo de los posibles trabajos venideros. Dos conceptos se irguieron en mí como notables: el *mirar-contemplar* y el *habitar* –sea del sol, sea del cuerpo.

² Heidegger advierte: «*En la medida en que percibimos el ente en su ser, en la medida en que –para decirlo en el lenguaje moderno– representamos los objetos en su objetualidad, estamos ya pensando. De esta manera estamos pensando ya desde hace tiempo. Sin embargo, a pesar de esto, todavía no estamos pensando de un modo propio mientras quede sin pensar dónde descansa el ser del ente cuando aparece como presencia*» (Heidegger, 1952:9).

³ Trabajo que incluyo para dejar testimonio de ese momento. Ver Anexo 1 y Láminas 1 a 5.

Ese esfuerzo por explicar lo que soy, de verme sin mirarme, de tratar de ser consciente de mi horizonte, fue el primer brote útil de mi ignorancia. Reconocer que no lo sabía, cuando tenía que pararme ante otros intentando manifestar que algo sabía, produjo la tensión que, desde entonces, me mueve.

Esa tensión cobró forma en una pregunta: ¿qué quiero decir cuando digo *soy arquitecto*?

La poesía me acompaña, por lo menos de manera consciente para mí, desde que Henry Vicente (amigo, compañero y hoy día profesor de Historia y Teoría de la Arquitectura en la Universidad Simón Bolívar) me obsequiara el libro Odas elementales, de Pablo Neruda (1954). En esos días, la entrega de un trabajo de una asignatura que él mismo presentó, hizo circular entre los espacios de nuestra escuela un libro que se convirtió en la piedra clave de mi quehacer y buscar poético: Terredad, de Eugenio Montejo (1978).

El intentar escribir un poema me ha brindado algo que no he conseguido satisfacer en mi quehacer arquitectónico (aunque más bien debería decir que sí conocí la satisfacción en ese quehacer y la perdí, que aún no he logrado recrearla). Al escribir un poema mi cuerpo se halla solo, en un ritual extático, con la hoja, la tinta y el instrumento. Vale decir, mi cuerpo transformando restos de una materia en otra cosa material que, y he aquí su seductora realidad, convoca voces, presencias, imágenes y mundos que no se hallan, de hecho, al alcance de mis manos. Pero allí están: cuando escribo no escribo, *escribimos*. Porque detrás de todas nuestras palabras, como dice Montejo, se encuentra *el Atlántico*.

El hecho es que el poema, en su ruda y siempre inacabada presencia, es huella de un trasegar de la existencia. Lo que me ayuda a reconocer y no olvidar *los* que no soy, *los* que he sido, *los* que aún no seré. Si la poesía está en el poema no lo sé y no lo puedo saber; porque la poesía, finalmente, es obra de todos y no de una soledad. Aunque se fragüe, fatalmente, en soledad. Pero ese intento, esa perseverancia de gota a gota sobre la roca, en algún momento puede abrir la mínima grieta por medio de la cual, quizás, logre acercarme a ver el testimonio de esa luminosa realidad.

En el quehacer arquitectónico, en cambio, el proyecto (y luego el edificio) no sólo es obra de una multitud de voces que se hacen presentes en el que lleva el lápiz, sino que, físicamente, son muchas las voces y las manos que se requieren presentes y que deben agarrar, casi simultáneamente, el lápiz, la hoja, el compás. Se necesitan muchas manos, muchas miradas, muchas voces, para domesticar el terreno, para reagrupar la materia. El tiempo entre la primera línea y la fábrica se hace inacabable, el contacto entre la mano y el edificio está separado por un abismo de cuerpos y reveses. Mientras que cada poema es rastro del poema que podrá ser y el tiempo de ese devenir pareciera

estar a la escala de quien lo escribe, cada edificio representa un tiempo social infinitamente breve, pero inconmensurable ante una soledad. Eso es algo muy difícil de aceptar, sobretodo para quienes aspiramos a encontrar en lo arquitectónico no sólo un *acto social*, entendido esto como una respuesta a las necesidades del ser comunitario que lo conforma, sino como *expresión de un ser social* que testimonia una *voluntad de pensar y hacer*⁴.

Expresar. Desarrollar una respuesta a las preguntas ¿qué pienso?, ¿qué decir?, y ¿por qué decir?

Luego de esa charla, durante el tiempo en el que me preparaba para el concurso de oposición por el cual inicié el recorrido que me tiene hoy escribiendo estas líneas, leí, como no había leído antes, este poema de Eugenio Montejo (1976 : 47) titulado “Dos Rembrandt” [Ver Lámina 6]:

Con grumos ocres pudo el viejo Rembrandt
pintar su último rostro. Es un autorretrato
en su final, hecho de encargo
para un joven pintor de 34.
(El mismo Rembrandt visto en otra cara).

Puestos de cerca esos cuadros
muestran en igual pose las dos bocas,
unos ojos intensos o vagos,
las manos juntas en el aire
y el tacto de colores
con hondas luces que se rompen
en sordos sollozos apagados...

Rembrandt en la vejez, al dibujarse,
supo ser objetivo. No interfiere
en los estragos de su vida;
ve lo que fue, no añade, no lamenta.
Su alma sólo nos busca por espejo
y sin pedirnos saldo
se acerca en sus dos rostros,
pero ¿quién al mirarlos no se quema?

⁴ Dejo sugerida aquí una crítica, que se ha ido conformando paulatinamente durante el desarrollo del trabajo, hacia la cita de Villanueva, muy extendida en la actualidad, en la que él afirmaba, en 1967: «La Arquitectura es acto social por excelencia, Arte utilitario, como proyección de la vida misma, ligada a los problemas económicos y sociales y no únicamente a normas estéticas. Para ella, la forma no es lo más importante: su principal misión: resolver hechos humanos» (CID,1980: 27).

En este poema, Montejo se acerca a la reflexión sobre el autorretrato como un momento en la obra del artista. En el último verso ocurre una autocontemplación: "*Pero ¿quién al mirarlos no se quema?*". Es el mirar del poeta recorriendo la piel de ambos pintores, dos y uno: "*Muestran en igual pose las dos bocas*". Dualidad y singularidad enfrentadas ante un solo mirar: el mirar de un hombre que se miró dos veces y que aún continúa haciéndolo desde la sombra de *otro*. El poeta, eco silente, trae a su voz lo dormido tras esas "*hondas luces que se rompen*"; presente, vuelve a sentir "*sordos sollozos*", ahora, en apariencia, "*apagados*". El viejo pintor "*ve lo que fue, no añade, no lamenta*", no interfiere, dibuja, se dibuja, "*sabe ser objetivo*"; por eso se para frente al que mira, a su espejo, en silencio, hasta quedarse para siempre oculto en la memoria; es decir, quizás, demasiado cerca del olvido. Al dibujar, al no interferir, al intentar ser *objetivo*, el artista se desdobra; es el *otro*, el que mira. Cruza una y otra vez, incesablemente, el delgado umbral del espejo. Es sombra de la sombra, reflejo del reflejo, idea de presencia.

El autorretrato es testimonio de la compleja *efimereidad* humana. Compleja en el sentido en que Cadenas reconoce el *yo*: una horda gárrula que nos habita. El autorretrato es, en las manos de Rembrandt, y en la mirada-voz de Montejo, memoria. Inventario del tiempo sobre el cuerpo de los cuerpos.

Por eso aparece el vocablo **autorretrato** como noción imprescindible para explicar el aliento que mueve este "trasiego". [Ver [Anexos 2 y 3](#)]

Porque me pregunté: cuando el que dibuja, el que recuerda, el que mira, es el arquitecto, ¿qué ocurre?, ¿qué hay?, ¿cómo se manifiesta? ¿Cuál es el *autorretrato* del arquitecto? ¿Es válido proponer tal cosa? ¿Quién y cómo se devela el imaginario de un arquitecto? ¿Dónde se fundan esas imágenes que originarán el acto de proyección?

Mientras conciba la Arquitectura sólo como acto social, como respuesta a peticiones concretas de una sociedad, difícilmente podría aceptar la pertinencia de esas preguntas. Pero si la concibo como expresión de lo social, manifestada a través de la labor de uno de sus integrantes, creo que adquiere posibilidad de ser aceptada y atendida. Con las potencias, contradicciones y límites que la *libertad de expresión* trae consigo. Una de esas implicaciones, sin duda, es la responsabilidad. ¿Cuál es la responsabilidad que, como arquitecto, tengo?

En poesía los textos titulados *Arte poética* actúan como manifiestos de la reflexión del poeta sobre el proceso creativo del poema, su relación con la palabra y la Poesía. [Ver [Anexos 4](#)]. En Arquitectura, intuyo, este papel pareciera ser obvio que le corresponde a *la casa del arquitecto*. Trabajos como los de Anatxu Zabalbeascoa o Iñaki Alday se aproximan a esta posible lectura. Ambos investigadores han elaborado sendas recopilaciones de casas de arquitectos, tratando de identificar los rasgos de manifiesto, laboratorio o aprendizaje, que

se encuentran en los proyectos que reconocidos personajes del mundo arquitectónico han realizado para sí mismos.

Para el pintor, un autorretrato permite ensayar técnicas de representación, composición, color y espacio del cuadro, simbolismo; usa como modelo su propia persona y como espacio, su taller. Se puede apreciar muy claramente cuándo Picasso comienza a prever un nuevo giro en sus técnicas de expresión, o en su motivo, o en el tema que quiere transmitir, ensayando sobre su imagen (su propio rostro) esas intenciones (consciente o inconscientemente). El primer modelo, la primera base de trabajo, el primer objeto de transformación es él mismo. El autorretrato que precede en el tiempo al cuadro de *Les Femmes d'Alger*, es también un atisbo del camino que se abría en las manos del artista. Las deformaciones sobre su rostro son las mismas que alcanzarán la plenitud en *Les Femmes d'Alger*, que refiere, a su vez, a otra obra: *El harem*, en donde el autor también aparece en el cuadro. [Ver [Lámina 7](#)].

En el caso de un arquitecto la aproximación es fatalmente diferente, debido a las circunstancias inherentes a la obra arquitectónica, asociadas a los costos y exigencias de producción. Como ya sugerí, el tiempo y esfuerzo invertido en una obra arquitectónica obliga a una distancia considerable entre el autor y lo creado, aun cuando el motivo de su acto creador sea su propia necesidad de habitación.

Así entendido, el proyecto adquiere muchísimo más valor como documento y vehículo. Ya no sólo por ser instrumento para la materialización de las ideas arquitectónicas del creador, sino también, y muy especialmente, como único ensayo intangible de los *verdaderos* argumentos que fundan la obra del arquitecto. Esto es, proyecto de lo que puede ser realizado, más, ensayo conceptual desde la realidad posible de lo que probablemente nunca se realice.

Los tiempos de mi realidad difieren, por supuesto, a los de cómo estoy tramando este discurso. Porque en este momento actúo generando un orden que le superpongo a los acontecimientos que he vivido y por los cuales he formado los trozos que ahora compongo. Pero fueron las inquietudes y conceptos que hasta aquí he manifestado, las que me impulsaron a tomar un curso titulado Literatura y pintura. Proust y Monet, guiado por el profesor José Sánchez Lecuna; seminario perteneciente a la maestría de Literatura Comparada de la Facultad de Humanidades de la UCV.

Toda esta búsqueda quiere dar forma propia a un concepto extraído de una de las partes de la conocida novela de Marcel Proust, En busca del tiempo perdido: el **conocimiento poético**⁵.

El conocimiento poético, desde mis lecturas de Proust, se fundó no como la luz del filósofo –la cual es ajena a él y baña todo lo que existe para que pueda ver primero y luego aprehender, conocer–, sino más bien como la luz que proviene de *la profunda ensoñación del artista*, para iluminar lo imaginado, crearlo, recrearlo y reconocerlo. Siguiendo al autor, para lograrlo, el alma no sólo debe buscar, debe crear. Debe encontrarse «...*ante una cosa que todavía no existe y a la que ella sola puede dar realidad y entrarla en el campo de su luz*» (Proust, 1919-27, vol. 1:53). Él dice que sólo así se le otorga el sentido verdadero a la vida: la vida poética, vida en el arte. Yo me sentí entrañablemente reflejado en esa expresión.

En el fragmento en el que Marcel, el protagonista de la novela, se halla en el taller del pintor Elstir, refiere de éste el inmenso esfuerzo que hacía para «*despojarse en presencia de la realidad de todas las nociones de su inteligencia*», pues «*antes de pintar se volvía ignorante, se olvidaba de todo por probidad, porque lo que se sabe no es de uno*» (Ibíd. vol. 2:510).

Ese olvido voluntario, esa ignorancia buscada –parafraseando a Proust– es una forma de morir, es una forma de permitir el fluir del tiempo vivo al erosionar las capas de inamovilidad que la costumbre crea en el espíritu. Por eso el *arte* es transformación permanente, movilidad perpetua; por eso «...*la ley cruel del arte es que los seres mueran y que nosotros mismos muramos agotando todos los sufrimientos, para que nazca la hierba no del olvido, sino de la vida eterna, la hierba firme de las obras fecundas, sobre la cual vendrán las generaciones a hacer, sin preocuparse de los que duermen debajo, su “almuerzo en la hierba”*» (Ibíd. vol. 7:409). [Ver Lámina 12, imagen inferior].

I.2.- LA OPOSICIÓN Y EL DESENCUENTRO

En este montaje del sistema de coordenadas en que me constituyo para darle orden a una investigación, de tal modo que un lector pueda calibrar mis posibles aciertos o desaciertos, pueda ponderar sus acuerdos o desacuerdos con mis proposiciones, necesito trazar una dimensión que represente mi actuación como miembro de la comunidad docente de la FAU-UCV. Dicha

⁵ Concepto que comprendo relacionado con el de “*razón poética*”, desarrollado por la filósofa española María Zambrano (1904-1991) como una “*especie de intuición intelectual*”. Consúltese al respecto su libro titulado: Filosofía y poesía (1939).

actuación debe ser expuesta según dos momentos: uno, el del protocolo de ingreso, determinado por la participación en el concurso de oposición; y otro, el devenir de mi actividad docente como *instructor*.

I.2.1.- EL CONCURSO DE OPOSICIÓN

Este punto ha sido arduo de escribir. Quizás el más difícil de todos. Porque he tenido que contener una “felicidad” que se me agolpa en la garganta para no incurrir en vergonzosas exposiciones; además de hurgar en mí con acuciosidad para poder armar el sentido y la importancia que intuyo y le asigno a ese momento.

Respecto a lo primero, no puedo decir menos que “me siento feliz” de haber sido aceptado como *personal ordinario*⁶ del cuerpo docente de la FAU, luego de haber transitado –con relativo éxito– las pruebas del concurso de oposición. El valor arquitectónico que le reconocemos a la Ciudad Universitaria es, sin duda alguna, el primer y más poderoso estímulo. Junto a ello están las personas que, en mayor o menor medida, siempre ofrecen el valor de sus miradas. Y como tercer argumento para esa bochornosa *felicidad* está la oportunidad que brinda la institución para que uno pueda seguir formándose, con un cierto orden y con la posibilidad de atreverse a imaginar algo del futuro acallando un tanto al miedo, a pesar de los tiempos que corren.

Sobre el sentido y la importancia del concurso digo que, por una parte, la estructura de su organización y, por la otra, concepto, tema y objeto –sobre los que se nos pidió poner nuestra atención–, resultaron ser primordiales, ya sea porque o me marcaron, dejando una impronta en mis pensamientos y espíritu como si de una herida de fuego se tratara, o porque al reflexionarlas las intuí como propias y las convertí en simientes de mi interés indagatorio y docente.

Acerca de la estructura debo decir, además, que hoy día la reconozco como la forma de describir mi acción de proyecto, mi proceso proyectual, esto es: fundar en la palabra escrita, como testimonio de un acercamiento pensante a la realidad; luego proceder a la proyección del artefacto arquitectónico, es decir, imaginar y documentar el objeto imaginario que tiene *vocación de ser edificado*, y proceder después a una valoración de la propuesta por acción de la crítica. Así, una y otra vez, volver a transitar todo el ciclo hasta que se agota o abandona. Declaro estar consciente de que esta explicación no pasa de ser un esquema, que en el quehacer real se ve sometido a particularidades y

⁶ Tal y como define a los instructores y siguientes rangos docentes, el artículo 87 de la Ley de Universidades, en Venezuela, de 1970.

diferentes énfasis. Pero es, reitero, la estructura subyacente a cuanto en arquitectura hasta ahora he realizado.

I.2.1.1.- LA ESCRITURA⁷: EL PROYECTO

El temario propuesto en las bases del concurso se acotó, para mí, en una sola preocupación: *el proyecto*. ¿Qué es *proyectar*? ¿Qué es *el proyecto*? ¿Por qué importa tanto al arquitecto *proyectar el proyecto*? Esas preguntas siguen intactas, aunque, desde entonces y en adelante, me han exigido contemplación y esfuerzo.

Sin embargo, todas las reflexiones que hice y que he hecho están enraizadas en algunas de las proposiciones del arquitecto Louis I. Kahn. Debo advertir que en mis estudios de pregrado la obra de Kahn despertó mi interés hasta casi la obsesión y la *mimesis*. Creo que ello ocurrió porque justamente me identifiqué sensiblemente con su decir y con su hacer. Aunque no he podido visitarlos, a través de los libros y de los relatos de mi tutor (el arquitecto, profesor y amigo, Emile Vestuti) presiento, como los más bellos, a los edificios del Kimbell Art Museum (Fort Worth, Texas, 1966-72) [Ver Lámina I] y el Salk Institute for Biological Studies (La Jolla, California, 1959-65) [Ver Lámina II].

Enumero, a continuación, esas proposiciones kahnianas que he asumido como “*manantial*”:

El pensamiento precede a la acción, hasta tal punto que la determina: «*La grandeza del arquitecto depende más de su capacidad de comprender qué es “la casa” que de su proyecto de “una casa”*» (Kahn, 1960:64).

El *deseo de ser* precede todo cuanto se ha instituido, conocer ese *deseo de ser* fundamenta el orden del proyecto: «*Por esto es bueno que la mente retorne al inicio: porque, para cualquier actividad humana constituida, el inicio es el momento más maravilloso (...) ...la esencia de la voluntad de ser es lo que el arquitecto debería expresar en su proyecto. Y yo afirmo que debe hacerlo aún a costa de que su proyecto no se corresponda con el presupuesto. Así el arquitecto se distingue del simple proyectista*» (Ibíd:64).

Sin embargo, el acto de proyecto es la mediación entre el *deseo de ser* y la realidad física, por tanto, capta en el proceso las circunstancias de ésta por

⁷ El examen se formuló como un desarrollo a partir de la cita de Philippe Boudon: «*Si la **escala** sirve al arquitecto de **referencia** al espacio real, el partido es la parte del espacio mental del arquitecto, que sirve de referencia al proyecto. Una es dato del espacio verdadero; la otra, lo es del espacio mental; el proyecto arquitectónico, constituye una proyección entre estos espacios» (“Del espacio Arquitectónico”, p. 57. Subrayado por mí durante la prueba).*

acción del diseño, sin renunciar a la aspiración de ser *Arquitectura*: «*La primera línea sobre el papel es ya una medida de lo que no puede ser expresado plenamente (...) Todo lo que deseamos crear tiene su origen sólo en la sensación (...) La comprensión es la fusión de Pensamiento y Sensación (...) Es el principio de la Forma (...) La Forma es “qué”. El proyecto es “cómo”. La forma es impersonal. El proyecto pertenece al proyectista. El proyecto es un acto determinado por las circunstancias: el dinero de que se dispone, el lugar, el cliente, el grado de experiencia. La forma no tiene nada que ver con condiciones contingentes. En arquitectura significa una armonía de espacios adaptada a una determinada actividad del hombre*» (Ibíd:63-64). «*Función de la proyectación es adaptarse a las circunstancias. (...) Un gran edificio debe partir de lo no-mensurable, debe proceder a través de los medios mensurables en el proceso compositivo y, al final, debe ser inconmensurable. El proyectar, el hacer, es un acto mensurable*» (Ibíd:65).

Todo el quehacer del arquitecto alcanza su máximo sentido, en tanto no renuncie a expresarse a través de su obra: «*Vivir es expresar. (...) La expresión es respetada sólo como Arte, el lenguaje trascendente. (...) ...el Arte es lo que crea una vida. Y procede de la vida. (...) ...Existencia y Presencia. El arte representa a ambas. Una habla del espíritu; la otra, de lo tangible*» (Kahn, 1967:95-97).

Esa diferencia entre existencia y presencia, entre espíritu y materia, me hace pensar en la *Arquitectura* como una forma de religión⁸: «*La Arquitectura tiene existencia, pero no tiene presencia. Sólo una obra de arquitectura tiene presencia, y una obra de arquitectura se presenta como una ofrenda a la Arquitectura*» (Kahn, 1968?:48). Confieso que esta imagen se ha tornado en un eje clave en mi experiencia de lo arquitectónico y proyectual.

Pero el arquitecto no puede olvidar lo que le concierne. Debe expresar su pensamiento, su sentir, no tanto en el sentido dado al arte durante el *romanticismo*, esto es, expresión del *yo solitario*, sino en la conciencia de ser un intelectual-artista activo, perteneciente a un lugar y un momento cultural

⁸ Por **religión**, el DFH acude a Émile Durkheim: «*Una religión es un sistema solidario de creencias y prácticas relativas a cosas sagradas, es decir, separadas, prohibidas, creencias y prácticas que unen en una misma comunidad moral, llamada Iglesia, a todos los que se adhieren a ella*». Lo cual remite a dos cualidades de lo religioso: a.- Las creencias en lo sagrado, (lo que no quiere decir específicamente *sobrenatural* o *divino*), considerado como un conjunto sistematizado y autónomo; y b.- El aspecto social, por cuanto son creencias compartidas por una colectividad. La cualidad de sagrado, esto es, lo venerado, el objeto de culto que expone la conciencia de la radical finitud de lo humano, la encuentro en la expresión de Kahn, a partir de la noción de *ofrenda*. La noción de social no se manifiesta en esta frase en particular, pero se puede encontrar en el conjunto de palabras y textos del arquitecto.

determinado y, también, participante de una tradición: «*La arquitectura tiene límites. Cuando tocamos los muros invisibles de sus límites, entonces sabemos más de lo que en él está encerrado. Un pintor puede pintar las ruedas de un cañón cuadradas para expresar la inutilidad de la guerra. Un escultor también puede esculpir cuadradas las mismas ruedas. Pero un arquitecto debe usar ruedas circulares*» (Kahn, 1960:65).

«*La arquitectura crea la sensación de un mundo dentro de otro mundo y la atribuye a la habitación. Intentad pensar en el mundo exterior cuando os encontréis en una bonita habitación con una persona encantadora. Todas vuestras sensaciones del exterior os abandonan. Me acuerdo de una bella poesía de Rummi, el gran persa que vivió a principios del siglo XIII. Habla de una sacerdotisa que pasea por un jardín. Es primavera. La sacerdotisa se para en el umbral de la casa y queda aturdida al entrar. La doncella corre a su encuentro emocionada exclamando: “Mira afuera, mira afuera, sacerdotisa, qué milagros ha hecho Dios”. La sacerdotisa replica: “Mira adentro y verás a Dios”. Es maravilloso advertir cómo se ha llegado a crear una habitación. Lo que el Hombre hace no puede hacerlo la naturaleza, si bien el Hombre, para hacerlo, se vale de todas las leyes de la naturaleza. Lo que preside la creación, el deseo de hacerlo, no existe en toda la naturaleza.» (Kahn, sf:sp) ⁹*

De aquí he tomado tres aspectos: primero, la noción de espacio involucrada es la del *espacio como continente* ¹⁰; segundo, lo contenido en ese espacio es algo *sagrado*, más bien, *Dios* mismo, por lo cual lo arquitectónico adquiere valor de *templo*; y tercero, ese espacio está hecho por el humano según los medios naturales-físicos de los que dispone, pero movido por algo que le es absolutamente propio: *el deseo de hacer*.

Quiero detener este punto con una breve reflexión: no he asumido nunca – hasta donde puedo estar consciente de ello– las palabras de Kahn como la preceptiva de una autoridad; antes bien, lo he hecho como la empatía sentida hacia una *voz poética* que buscaba su cuerpo expresivo y a la cual he querido dar una *segunda voz* (en el sentido musical de esa expresión). He querido que

⁹ Me permito incluir esta cita, traducida de los textos de Kahn, que copié durante la formulación de mi trabajo de grado en 1987. La he conservado desde entonces, aunque para aquel momento no tenía el rigor de reseñar la fuente. La he buscado incesantemente en la bibliografía que sobre Kahn he incluido, pero sólo he hallado fragmentos más o menos independientes. Me gusta como está escrita y por esa razón me atrevo a emplearla aquí.

¹⁰ Consúltese Ferrater, 1979.

mi voz, en tanto aparezca, intente hacer polifonía con aquella. Ser ingenuo es ser libre. Lo que más me atrae de los textos de Kahn, de su quehacer arquitectónico, fue el ejercicio de su ingenuidad. La intuición me guiaba, no lo he podido comprender sino hasta ahora. En un momento histórico en el cual los ecos positivistas del pensamiento científico dominaban las esferas del saber y el movimiento moderno se había convertido en ley, Kahn, voluntariamente, ingenuamente, se preguntaba por el *ser*, por el *qué es*; buscaba el eco del origen para refundar caminos. Su preocupación no era, de ningún modo, ser original, en el sentido de ser único, diferente, sino en el sentido de ser originario, originante, en decisiva conexión con *los inicios*:

«Las realizaciones arquitectónicas sensibles a las particulares formas de las instituciones crearán precedentes nuevos, un nuevo punto de partida. Yo no creo que se pueda crear lo bello deliberadamente. Lo bello nace de una voluntad de ser que, acaso, tuvo su primera expresión en lo arcaico. Comparemos Paestum con el Partenón. La arcaica Paestum es el punto de partida (...) Al Partenón se le considera más bello, pero para mí Paestum es aún más bello» (Kahn, 1962:77) [Ver Lámina III].

I.2.1.2.- LA COSA: EL ARTEFACTO ARQUITECTÓNICO

El concurso tenía la fase del esquicio de diseño: en ocho horas debía generarse el acercamiento más completo posible al proyecto de un edificio. Sólo se sabía que ese edificio pertenecía al campo genérico de la *vivienda*; el lugar sería determinado el día de la prueba, por efecto del azar. La hoja de solicitud del ejercicio indicaba lo que se esperaba ver del proyecto: implantación, espacio y volumen, estructura y materiales, cerramientos, etcétera. Se daba, además, un “contexto conceptual”, el cual se desempeñó en nuestras manos como *tema arquitectónico*.

El salón era grande y blanco, las mesas estaban rigurosamente ordenadas, la luz provenía del norte y pertenecía a las ocho en punto de una mañana de julio, en el antepenúltimo año del siglo pasado.

El jurado tomó su lugar.

Traté de descifrar los caminos o razones que mi mente ofrecía para producir una pieza de proyecto, buscando su origen en la memoria: lo que se ha vivido, lo que se conoce, lo que se recuerda; de lo que se ha aprendido y practicado, de lo que se ha visto, de lo que a uno le gustaría ver. Porque un ejercicio de diseño elaborado en ocho horas de trabajo, que se sustente en una idea y en unas intenciones esbozadas en un instante, aspirando a llegar a una proposición material o a una representación de la *materialidad del objeto*, es casi como si a uno lo empujaran de la cubierta de un barco intempestivamente,

sin ningún aviso, hacia mar abierto. Allí hay que echar mano de los recursos propios, físicos, mentales y espirituales, para así, con calma, saber vivir en el naufragio. [Ver Láminas 8 a 10].

La primera aproximación a la posibilidad de un proyecto puede ser diversa: un lugar frente al cosmos, un deseo de habitación para esperar nuestros dioses, un árbol y un trozo de piedra para comenzar a construir. En esa ocasión debíamos *imaginar que se habitaba*. No se sabía dónde ni cuántos se iban a encontrar en esas estancias. Yo quería que se habitara en ellas con el sentido de morada que evoca **la casa**, sea cual fuere la forma que adquiriese: una villa palladiana, un estrecho cuerpo en una milenaria ciudad, una parcela de aire a 30 metros del suelo en alguna metrópolis de las que se suponen modernas y para las que se es, tan sólo, un *efímero ciudadano*.

Del lugar no podíamos haber intuido nada, nada era predecible. Un territorio puede estar hecho de un infinito número de lugares, o de ninguno. Un territorio dice dónde está el sol, cuán áspera es la tierra, desde dónde se acerca Eolo.

Del material sólo podían aparecer algunos prejuicios: si era una casa, una sencilla casa para una persona –y su familia–, tal vez serían buenos los materiales que sugirieran un apego a la tierra, un ensamblaje, algo que pudiera ser entendido como armado desde la soledad. Si eran varias familias, la idea de solidez tendría que aparecer con más fuerza, el equilibrio merecía ser representado, y en ese caso, la soledad es una fatalidad, no una opción.

Sabía, entonces, que se iba a *morar*; pero: ¿qué es *morar*?, ¿quién *mora*? Sin duda, Heidegger se hizo presente:

«Morar, reposar en paz, significa tanto como permanecer cercado en estado libre, que a todo protege en su correspondiente esencia. El rasgo esencial del morar es este proteger (...). En el acto de salvar la Tierra, acoger el Cielo, esperar a las Divinidades, en el acto de escoltar a los Mortales, acontece el morar como protección cuádruple de la cuaternidad. (...) El morar es, antes bien y siempre, una permanencia en los objetos. El morar como protección custodia a la cuaternidad en aquello donde los mortales se detienen: en los objetos¹¹» (1951.a:68 y 70).

Y nos fue dado un emplazamiento, un pequeño espacio de tierra, dejado abierto por una acción desconocida. ¿La incipiente marca de una posible estructura urbana?, ¿algún trozo de ciudad? Era como haber encontrado una

¹¹ En el punto III.1.1.5 desarrollo este tema.

huella en medio del desierto. Una sola huella, la de un pie humano, descalzo. ¿Qué se había hallado realmente? Uno traza la historia, o más bien, uno teje un relato: la soledad es aún mayor cuando se presiente la posibilidad de una ausencia: alguien estuvo, alguien no permaneció: ese trozo de algo, que quise llamar ciudad, amenazaba con su máscara de olvido y excitaba los recuerdos; de cera fabriqué mis alas, huí de tanta sombra cerrando mis ojos hasta detenerme en *la piedra del medio*: quería ver el río, quería ver la ciudad abandonada.

Ocho horas y la letanía de una mirada para que las manos alisaran la hoja, dispusieran la mesa, orquestaran la lenta y sagrada danza de escuadras, compás, lápices y creyones. Silencio. Un silencio de grafito y arcilla deshaciéndose en el vacío, de colores minerales rasgando la crueldad del blanco, de madera recién cortada que huele a *siempre*. Silencio visible, hecho de restos de fibra y roca, sombra y sudor, miedo y aliento. Silencio de hombre solo; hombre sumergido en el hosco rumor de lo urbano.

Así se hizo la casa, mi primera casa: una casa que cumplía con su deber de construir la calle, pero que no entregaba su libertad de mirar hacia adentro. Una casa que se fraguó al calor de los recuerdos: la piedra de Angostura, el muro de mampostería y tierra colorada, las telarañas de un antiguo corredor, el riguroso orden de la galería, los techos de pares y nudillos, el bochorno del sol asombrado y la daga serena de la noche. Una casa con su declive del universo en el corazón, para que se derrame el recuerdo de Dios sobre la tierra del patio.

I.2.1.3.- EL HABLA: LA CRÍTICA

En el último párrafo de la prueba escrita apunté lo siguiente: “...*creo que, al hablar sobre el proyecto, estamos hablando de nuestro viaje, y aunque sepamos que Arcadia está muy lejos, dentro de nosotros, casi inalcanzable, seguir viajando es ser valientes, estar vivos; y en el periplo, hablar con nuestros compañeros, con nuestros amigos, sobre el viaje, es muy sabroso*”.

Aún hoy leo ese trozo y me siento reflejado en él. Escuchar hablar sobre un proyecto es para mí, básicamente, un relato, un cuento ofrecido de modo oral. Un relato cuyo desenlace es el *edificio* y su tema, la *imagen-idea* que lo origina. La felicidad plena, tal vez, se halla en el exacto reconocimiento de una en el otro y el proyecto es la escritura que intenta traerlo a los ojos, a las manos, a la realidad de hambre y sol.

Como en todo relato, deben suceder cosas que dificulten o que, estratégicamente, susciten el interés por el desenlace, por buscarlo hasta el final. Así, hablar del proyecto es relatar su historia, sus devaneos, sus obstáculos y giros de suerte. Es saldar logros con decepciones, “querer ser”

con “es así”. Y hablar es estar con otro, rostro a rostro, comunicándonos. Viendo cómo nuestro interlocutor da signos de esperanza o desengaño, de interés o pereza, de compañerismo o aburrimiento. Esa reacción que despierta en el otro nuestro relato me importa tanto como su gozo o indiferencia ante el artefacto que le ofrezco.

Confieso que no comprendía lo que la *crítica* era, en el sentido más académico del término. Tal vez ahora esté un poco más cercano a ello. El hecho es que cuando me paré ante un público para cumplir esta fase del concurso y uno de los miembros del jurado me advirtió que no contara, que hiciera crítica, quedé irremisiblemente desarmado. El resultado fue un rotundo fracaso de esta prueba. El miedo de ese instante aún no lo he olvidado.

Pero quiero quedarme con la última palabra que emplee en una prueba seria, hecha con seriedad y cuidado, dosificando la adrenalina que todo examen produce. Me refiero a la palabra “sabroso”.

En ese contexto, *sabroso* pareciera un rasgo arcaico, una rudeza, casi una imprudencia. Pero esa palabra me dibuja perfectamente, no sólo por ser, de seguro, el principal motivo de mi contextura física, sino porque además apunta indudable y certeramente a *lo lúdico* como fin. Lo lúdico como presagio de la *felicidad*, que, en última instancia, es la razón por la que, creo, puedo poner mis pies sobre el mundo cada mañana.

I.2.2.- EL DESENCUENTRO

En una charla que el arquitecto italiano Mario Botta ofreció hace algunos años en el Museo de Bellas Artes de Caracas, le escuché decir que «*la Arquitectura se puede aprender, pero no enseñar*». Esa frase quedó profundamente grabada en mí, pues me enfrentó a lo que luego sería el ejercicio de una vocación latente y vital: *la docencia*.

Cuando comencé a ejercer como “*profesor*”, me sentía categóricamente convencido de que el asunto central a comunicar a mis estudiantes era “*lo constructivo*”; esto era: *enseñarlos* a “*construir*”. Pensaba que, en la medida en que los acercara a lo material, sus condiciones, leyes, características y posibilidades, estaría dándoles las herramientas fundamentales para adentrarse con propiedad y acierto en la profesión del arquitecto. Afortunadamente al término de un año me sentí absolutamente equivocado por ese camino. Desde entonces he comenzado a buscar algo que no sé nombrar, no conozco su forma y no sé dónde hallarlo. Sólo me guío por la intuición de que ese “*algo*” es lo que debe fundar tal actividad docente, porque presiento que es de lo que está hecha, también, la aspiración a *lo arquitectónico*.

Entonces, el *desencuentro* es lo que ha ocurrido desde que comencé a buscarle respuesta a qué digo cuando digo “soy docente”, soy “profesor”. ¿Qué soy cuando digo *soy*? Y cuando lo comparo con lo que hago: ¿cuánto de lo que digo *ser* se proyecta en lo que *hago*? ¿Cuánto de lo que *soy* es lo que *hago*?

I.2.2.1.- SI TUVIESE QUE ENSEÑAR ARQUITECTURA

Al intentar darle existencia a mi vocación como docente he tropezado cada día con muchas interrogantes, entre las cuales, la más tenaz, pertinente y difícil de atender se refiere a la naturaleza de la actividad docente en arquitectura y a mi manera de afrontarla.

Esas preocupaciones se hicieron más intensas aun, cuando leí la aterradora afirmación de Bachelard en su libro La formación del espíritu científico: «*La relación de maestro a alumno es una relación fácilmente patógena*». En otra parte apunta: «*Un educador no tiene el sentido del fracaso, precisamente porque se cree un maestro. Quien enseña manda*». Así se manifiesta el «*Alma profesoral, orgullosa de su dogmatismo, fija en su primera abstracción...[víctima de] la somnolencia del saber*» (1948:7-26).

Sumado a ello, he experimentado aspectos relativos al desempeño actual de la actividad docente que me inquietan mucho. Primero que nada, la inerte relación dualista *profesor-estudiante*, basada en la convención de que el profesor sabe y enseña al estudiante, quedando este último como un ente pasivo en esa relación, mientras que aquél se configura como un portador estático de lo conocido. Otro aspecto se manifiesta en la manera habitual como hablamos de los estudiantes en un sentido posesivo: “*mis estudiantes*”, lo cual apunta a la necesidad de dominio que rige convencionalmente en dicho dualismo. El último aspecto que me permito reseñar tiene que ver con los modelos de evaluación predominantes, que no reconocen la inexorable condición personal de los procesos de formación individual.

Por eso, en este momento es crucial preguntarme qué soy cuando digo “soy docente”, en particular, “soy docente en arquitectura”. Por otra parte, y parafraseando a Bachelard, mi proceso de formación como docente sólo puede darse si me lleva desde el afirmar al interrogar; pero ¿qué y cómo se interroga en arquitectura? Pienso también que para el ejercicio docente es necesario concebir una noción del conocimiento y una manera de relacionarse con él. El docente debe ser, ante todo, investigador, para aproximarse a la creación de conocimiento que pueda compartir con quienes se inician en el camino de una profesión. Docente e investigador son facetas de una misma entidad, de un mismo *ser*; para ambos es imprescindible la construcción de un sistema de comunicación con quienes acompaña.

No me conformo con aceptar que *docente* es quien “enseña” (DRAE: 770, vol. 1). Mucho menos por la cercanía de ese concepto al de *maestro*, pues, aunque implique el alcance de méritos legítimos que presenten a esa persona como destacada respecto a otras, está tremendamente consustanciado con los conceptos de *enseñanza*, *práctica* y “*autoritariedad*”.

Enseñar, de acuerdo con el DRAE, proviene del latín vulgar *insignāre*, que quiere decir *señalar* (845, vol. 1). Esto supone que existe *a priori* lo que puede ser señalado; además de que alguien lo ha “*visto*” antes y puede señalarlo para que sea “*visto*” por otra persona. A esta relación es a la que acude Platón en el *mito de la caverna*: uno de los prisioneros que habita el fondo de una caverna se libera en virtud de una “fuerza” que lo impulsa a abandonar su penumbra, la que le hace interpretar las sombras proyectadas en el fondo como la única y verdadera realidad. El liberado avanza hasta que logra ver el mundo exterior y el sol mismo, y es entonces cuando puede llegar a comprender que es este último, el sol, la causa de que todo exista. El que ha visto regresa para liberar a sus antiguos compañeros de oscuridad, pero en ese intento se juega la vida, pues aquellos que no conocen y creen estar frente a la verdadera realidad podrían matarlo para evitar que les obligue a abandonar su segura y complaciente ignorancia. El que ha visto es el que señala, el que enseña. Él no “posee el sol”, pero lo ha visto y esto supone una posesión única, un poder. Pero ¿cuál es la “fuerza” que lo impulsa a liberarse y avanzar hacia la luz? En otras palabras, ¿cómo llegar a ser *docente*? Platón afirma que el espíritu humano posee en sí mismo todas las posibilidades de su saber y ello precede a toda experiencia; de tal modo que las “fuerzas” que lo mueven, según el ateniense, son: el impulso de Eros, la admiración, la reminiscencia y la inmortalidad del alma. Es en estas posibilidades donde reside la «*versión epistemológica de la clásica máxima griega “conócete a ti mismo”, que Sócrates hizo suya*» (DFH: *caverna, mito de la:2/3*).¹²

Salvo por la preexistencia de lo *señalable*, la relación entre el que ha visto y el que ha de ver, es decir, la relación entre *el-que-señala* y *el-que-ve-hacia-lo-señalado* me sugiere la noción de *tradición* como vivencia compartida y en transformación. El problema se centra en las siguientes acepciones de la palabra: “*instruir, doctrinar, amaestrar con reglas o preceptos. Dar advertencia, ejemplo o escarmiento que sirve de experiencia y guía para obrar en lo sucesivo. Acostumbrarse, habituarse a una cosa*”. Doctrinar es inculcar una disciplina, esto es, cercar la formación de una persona dentro de una regla o un conjunto de reglas, es decir, un orden convertido en ley ante la cual se exige aceptación y obediencia. Cuando se supone la posesión, demostración e

¹² Ver bibliografía de referencia.

instrumentación de esas reglas por parte de alguien en forma hábil y correcta, entonces hablamos de *práctica*.

La sobre valoración de lo disciplinar así entendido, es un vestigio medieval-positivista en nuestro quehacer cotidiano, el cual está determinado por nuestra condición de cultura heredera del judeo-cristianismo y su valoración de las nociones de culpa y castigo, sacrificio y redención. *Tradicón*, en el sentido que Hans-Georg Gadamer reivindicó y potenció en la palabra, significa la formación de la memoria del ser en cuanto devenido. Dicho de otra manera: la *incorporación* de “*la pluralidad de voces en las cuales resuena el pasado*”, adoptadas en libertad y por voluntad propia, reconociendo el fundamento de su validez y alcanzando por ello autoridad. Así se reconoce en lo extraño lo propio y se torna familiar, presente; este “*es el movimiento fundamental del espíritu, cuyo ser no es sino el retorno a sí mismo desde el ser otro*” (Gadamer, 1960:38-48 y 344-353). Por lo tanto, la tradición no se realiza por una capacidad de permanencia basada en lo que ha sido dado *a priori*, sino que requiere ser comprendida, afirmada, asumida y cultivada, lo cual supone transformación perenne y recreada.

Considero imprescindible recuperar la noción de *aprendiz*, en lugar de alumno o discípulo. Aprender, acudiendo nuevamente al DRAE, proviene del latín *apprehendĕre* y se refiere a «*adquirir el conocimiento de alguna cosa por medio del estudio o la experiencia. Tomar algo en la memoria*» (173, vol.1); ello implica una posición activa en la tradición del saber que se quiere aprender, en contraste con los otros conceptos que suponen una actitud pasiva. Ciertamente es que aprendiz y estudiante son entendidos como sinónimos, pero propongo una diferencia: aprender es el fin, estudiar es el método. Por medio del aprendizaje transformo y me transformo, por medio del estudio sólo procedo a adquirir lo que puede ser aprendido. Aprender es formar el espíritu; estudiar, la acción física y sistemática para lograrlo. El aprendiz se forma a través de los estudios que realiza.

Si entonces me permito deslastrar el título de *profesor* del acto de enseñar y exalto su familiaridad etimológica con el concepto de *profesar* –fundado éste en la actuación voluntaria y continua en busca del saber, sintiendo afecto, inclinación e interés de perseverar voluntariamente en ello–, creo que es posible aceptar la noción de *autoridad* definida por Gadamer y que consiste en un acto de reconocimiento y conocimiento construido sobre la razón –por lo tanto no supone una abdicación de ésta ni un acto de sumisión–, aceptando que es un atributo proteiforme adquirido por una persona y no un simple otorgamiento inmutable. Así, el aprendizaje sólo puede ocurrir en el *taller*, donde el que profesa procura suscitar la curiosidad, la tensión espiritual, el deseo y la voluntad de hacer de sus compañeros aprendices, además de sugerirles métodos y fuentes, ayudarlos a preguntar y a buscar.

Por eso (y sin ánimo de una igualación fatua) me siento identificado con Le Corbusier cuando en su conocidísimo Mensaje a los estudiantes de arquitectura expresó: «¿Si yo tuviese que enseñarles arquitectura? Es una pregunta bastante embarazosa...» (Corbusier, 1959:63). Ese pequeño libro, que desde siempre me fascinó, es la exposición del credo de un fabuloso artista que se manifestaba con un gran ardor por aprender, «...apoyado sobre una experiencia de cuarenta años...» y predispuesto «...más que nunca a los descubrimientos» (1957:11). Esta última palabra lo delata como sagaz heredero del iluminismo, mientras que su obra ondea a la vanguardia de lo moderno, ocultando el eco de un romántico inconfesable.

La hermosa imagen creada por Thomas Cole, *El sueño del arquitecto*, [ver Lámina 12, imagen superior], me deja siempre en la sombra que soy, contemplando una imagen del mundo que se expone con soberbia bajo el sol, frente a otra que se disuelve en la naturaleza anhelando el cielo. Un mundo, en fin, dividido por un río que lo atraviesa, que no se sabe hacia dónde corre y en el que las personas son, apenas, minúsculos viajeros detenidos. Mirando hacia la naturaleza, o tal vez mirando hacia la nada, el arquitecto yace aislado sobre el limitado mundo que otros han construido antes que él. Entre él y el orden, los libros, los dibujos, es decir, el lenguaje: las voces que le preceden y lo sostienen. ¿Hacia dónde mira? ¿Quién es el que en realidad sueña, él o yo? Asombrado, contemplo el cordel que une el velo del espacio que ocupó y la breve existencia. En sus manos, en las mías, el secreto origen de la religión de la tierra: el riesgo de imaginar un futuro presente, que habrá de petrificarse como huella de otro presente, que habrá pasado.

I.3.- ¿QUIÉN ES ESTE APRENDIZ?

El filósofo Julián Marías, en su libro titulado El tema del hombre, explica que en la Antigüedad el saber se perseguía a partir de la contemplación: «Una visión directa y hacia fuera» (Marías, 1952:13) para tratar de “recordar la verdadera realidad”: la de las *ideas*. Luego nos dice que esa posición ofició un cambio radical con San Agustín, quien, sustentado en el cristianismo, volcó la mente sobre sí misma mediante la reflexión que, convertida en *introspección*, permitió al ser la posibilidad de acercarse a su *interioridad*, a su *intimidad*, a la invención del “*hombre interior*”. La persona moderna no se satisfizo con esa aproximación fundada en lo religioso, así que Descartes la renovó desde el *idealismo*, «*identificando al ser humano con el ser pensante*»: «*Je ne suis qu'une chose qui pense*». Cosa que medita, ser reducido a razón, conciencia. El mundo, a partir de entonces fue, apenas, una idea poseída por quien lo piensa al percibirlo, y ambos, pensante y pensado, ser y mundo, *res cogitas* y *res extensa*, se hallaron separados para siempre por un abismo metafísico.

Yo me permito exponer aquí esa síntesis porque siento que en tres trazos dibuja la estructura ideal a partir de la cual pienso que he sido formado, aunque con muchos y muy contradictorios aspectos complementarios que me caracterizan, la mayoría de los cuales no son pertinentes ahora y otros son los que he tratado de abocetar en este capítulo.

Ese sustrato formativo entronca la unión de nombres con los cuales se inicia cualquier descripción acerca de mi persona: Hernán Zamora, *arquitecto*. A eso se agrega otro trazo: el de mi desempeño como profesor de la asignatura de *diseño* en arquitectura, en la FAU-UCV. Esa asignatura se da en *taller* y se basa en un *trabajo de crítica* sobre el trabajo que realiza cada aprendiz de arquitectura; como consecuencia, mi aprecio por la *conversación* ha devenido en la necesidad de desarrollarla como instrumento: el éxito de la relación académica reside en el cultivo de una conversación profesional, profunda y estimulante.

El último trazo en este breve boceto sobre mí lo aporta mi incorporación al trabajo doctoral y, en función de ello, se define por la participación en los cursos de Metodología cualitativa, con el profesor Euclides Sánchez; Filosofía de la ciencia, con el profesor Roberto Bravo; el de Análisis del discurso literario, con las profesoras María Eugenia Martínez y Antonietta Alario, y el curso titulado El espacio como problema, con el profesor Enrique Alí González Ordosgoitti. Del primero he comenzado a compartir la propuesta paradigmática del *construccionismo social*, produciendo una tensión espiritual entre lo que digo que he sido y lo que quisiera ser; del segundo he comprendido un poco más la vinculación y distancias de ese paradigma que me atrae, con una historia sobre las reflexiones que han preocupado al ser humano; del tercero he comenzado a acercarme a instrumentos teóricos que sirvan de materia prima a mi esfuerzo por conocer el eje central de mis preocupaciones intelectuales: *el discurso* y el último curso me ha mostrado aún más que no sé lo que creo saber, en otras palabras, me ha sacudido las certezas.

Quisiera cerrar estas líneas parafraseando unas palabras de San Agustín halladas entre algunas de esas lecturas en las que uno se deja atrapar¹³: *me fundo en tres creaciones, a saber, memoria, pensamiento y amor. Al obrar por ellas soy, y lo creado al yo recordar, al yo pensar y al yo amar, aunque*

¹³ Cita de **SAN AGUSTÍN** (*Trinitate*, 400-416:XV, 22 ; tomada de **HIRSCHBERGER**, 1977:306): «*Estas tres cosas, a saber, memoria, pensamiento y amor, me pertenecen, no se pertenecen a sí; lo que hacen no lo hacen por sí, sino por mí; mejor, yo soy el que obro por ellos... En resumen, yo soy el que por la memoria recuerda, yo soy el que por el pensamiento piensa, yo soy el que por el amor ama. Es decir, yo no soy la memoria, no soy el entendimiento, no soy el amor, sino que poseo a los tres*».

*aparentemente no lo pueda percibir con ninguno de los sentidos de mi cuerpo,
me pertenece y conforma.*

II- MAPAS DE LO APREHENDIDO

He expresado, hasta ahora, mi gran interés y preocupación por el lenguaje vivo, el lenguaje que me permita vivir, hacer arte y profesión. He sugerido también que ese interés está determinado por mi *ser arquitecto* y caracterizado por mi *ser profesor*. En el intento por responder a las preguntas que estos temas han ido suscitando, recibí, de parte de la profesora Dyna Guitián, la ayuda para comprender que lo que deseaba conocer es *el discurso del arquitecto*, esto es: qué *dice* el arquitecto a través de lo que *hace*, cómo se concibe el arquitecto a partir de esa relación. Pero ello abrió un tema imprescindible: el del *conocimiento*; muy especialmente porque la aspiración al doctorado supone la creación de un aporte significativo al conocimiento de mi ciencia: la arquitectura. No sólo porque tendría que entender qué significa lo que debo aportar, sino que lo que deseo estudiar, el discurso, depende de lo que decimos conocer.

Así que mi primera intuición nace del inicio de estas relaciones y de la coincidencia de tener en mis manos la obra de Marcel Proust . Por ello manifesté en el capítulo anterior mi interés por darle forma al concepto **conocimiento poético**.

Ese concepto está tratando de darle base a una convivencia en mí: el saber “científico” y el saber “artístico”. Es una convivencia cuya historia se remonta a la inmensa antigüedad de nuestra civilización: la de cuerpo y alma, tierra y cielo, Mortal y Dios. Mi *ser cristiano* y mi valoración de Kahn alientan aún más lo que digo. Así que lo que corresponde hacer primero es revisar los dos términos que conforman el concepto: por una parte, el sustantivo *conocimiento* y, por la otra, el adjetivo *poético*.

El desarrollo del primer apartado de este capítulo consiste primordialmente en explicar, hasta donde he podido, la noción de *conocimiento*. Lo poético no lo trabajo aquí más allá de mis aproximaciones más intuitivas y experimentales (en el sentido de vivir la experiencia), es un tema al que le daré cuerpo en nuevas etapas de la investigación.

Antes de continuar estas líneas debo aclarar que todo el capítulo es resultado, en buena medida, de revisar el conjunto de anotaciones y trabajos que he realizado para los cursos que referí al final del capítulo anterior. Los segmentos II.1 y II.2 se ajustan exactamente a esa descripción; los otros son derivaciones que han surgido a lo largo del estudio.

Específicamente inicio con las del curso de introducción sobre Filosofía de la Ciencia. Dicho curso ofreció una visión histórica general sobre cómo ha sido pensada la ciencia y sus fines, lo cual implicó el esbozo de los problemas considerados como sustanciales, a saber: *verdad* y *demarcación*, la idea de

progreso científico, la *estructura de la ciencia* y la *formación de conceptos científicos*. Ese curso se desarrolló claramente posicionado en un horizonte cercano a las ideas más clásicas sobre la ciencia. Para explicar eso mejor debo decir, por ejemplo, que se privilegió finalmente la “*concepción estructural de las teorías*” o “*nuevo estructuralismo*”, representada por Suppes-Sneed-Stegmüller, mientras que la obra La estructura de las revoluciones científicas (1962), de Tomas Kuhn, no se consideraba “seria”, y sobre las provocadoras ideas de Paul Feyerabend se guardó un estratégico silencio.

Por otra parte, como manifesté, me he acercado mucho a las propuestas conceptuales que surgen desde el movimiento emergente dentro de la sociología, la antropología y muy especialmente de la psicología social, conocido como *construccionismo social*.

También necesito expresar que estos intentos por adentrarme al universo de *lo conocido*, sobre *lo conocible*, me han producido una inmensa ansiedad. En primer lugar, por lo inabarcable e infinito que dicho universo parece ser, lo cual me dibuja día a día el creciente tamaño de mi ignorancia. En segundo lugar, por el complejo y difícil modo en que se revela: ese breve recorrido por la historia del saber se “*imaginaliza*” en mi mente como un mundo de voces encontradas; como si fuese una fantástica algarabía en un gran salón, o como un arreglo de sonidos magistralmente presentados, vinculados, yuxtapuestos, sostenidos y abandonados ocasionalmente a favor de otros que emergen siempre con una asombrosa y rutilante presencia.

He comprendido que no puedo hablar *objetivamente*, según una concepción “purista” de esa noción. Soy fruto de una red de fuerzas que puedo llamar cultura y que abarcan desde lo familiar, lo social y lo geográfico, pasando –ineludiblemente en mi caso– por lo religioso y, en consecuencia, –me gustaría poner más énfasis en ello– por lo metafísico, fundado en lo místico. Así que todo lo que digo, juzgado desde cierta postura ontológica¹⁴, está irremediablemente contaminado.

Por todo esto es preciso manifestar que no intento trabajar dentro de las ideas que popular, académica o clásicamente se han sostenido acerca de lo científico, ideas que se esbozan más adelante. Tampoco me sitúo como filósofo, de ninguna especie, aunque el pensar no es potestad de ninguna disciplina en particular y por ello me atrevo a darle cuerpo de escritura a mis

¹⁴ Expone Chalmers que «según la concepción inductivista de la ciencia, (...) la ciencia está formada por enunciados observacionales públicos, y no por las experiencias subjetivas privadas de los observadores individuales. (...) cuando se obtienen de manera correcta, no dependen del gusto, la opinión, las esperanzas o las expectativas del observador» (1976:20-24).

pensamientos. Soy arquitecto, o por lo menos intento serlo, y desde esa concepción ontológica pretendo forjar mi discurso.

II.1.- ¿QUÉ ES ESA COSA LLAMADA *CONOCIMIENTO*?

Cuando se concibió un muro de rocas por vez primera, ¿cómo ocurrió?, ¿cómo se proyectó el muro según el arreglo de rocas superpuestas? Tal vez sólo después de aprehender la roca, de manipularla sin ninguna preintención, de observar su comportamiento al asociarla con otras rocas, sólo entonces se pudo producir la proyección del muro. Aun suponiendo que no hubiese nada en el ambiente alrededor del primer humano que le sirviera de fuente para la idea de muro, su realización sólo hubo de ser posible para ese ser a partir de la limitada existencia de la roca. Pero ¿en qué momento comienza a *existir* la roca?

No sé cómo responder, quizás no pueda hacerlo, pero así intuyo al **conocimiento**: como un trozo de mundo con el que construyo otro mundo.

Para darle sustrato a esa intuición o descartarla, dentro de mis posibilidades actuales, recorro a los diccionarios, compendios elaborados para resguardar los límites y contenidos dados a las palabras. En primer lugar, al de mi idioma; en segundo lugar, a un diccionario especializado. Complemento esta breve revisión con los apuntes que he tomado acerca del *construccionismo*; de tal modo que abarco el ámbito de una forma de lenguaje y dos apretadas síntesis paradigmáticas.

II.1.1.- ¿CUÁL ES EL CONCEPTO DE *PARADIGMA*?

Debo advertir que, durante la confección de este trabajo, consideré necesario introducir aquí una breve nota acerca del concepto de *paradigma*, por cuanto, para el momento en que estoy escribiendo, dicho concepto está presente y actuando como un cristal entre mis ojos y las lecturas. Al respecto acerca la definición que Egon Guba acota en su sentido más genérico: «*Una serie de creencias básicas que guía la acción, ya sea en la cotidianidad de la vida como en lo relativo a una investigación disciplinada*»¹⁵ (1990:17). Todos los paradigmas que guían una investigación disciplinada, de acuerdo con este autor, pueden ser caracterizados por las respuestas que sus exponentes dan a las siguientes tres preguntas básicas:

¹⁵ Traducido por mí.

- 1.- En lo **ontológico**: ¿cuál es la naturaleza de “lo conocible”?, o bien, ¿cuál es la naturaleza de “la realidad”? Equivale a la pregunta *¿qué es el objeto?*
- 2.- En lo **espistemológico**: ¿cuál es la naturaleza de la relación entre el que conoce (investigador) y lo conocido (o conocible)? Dicho de otro modo, *¿cómo me relaciono con el objeto para conocerlo?*
- 3.- En lo **metodológico**: ¿cómo debería el investigador acercarse al encuentro del conocimiento?, o mejor, ¿cuál es el sistema teórico que orienta al investigador acerca de la manera de proceder para conocer el objeto? A este respecto conviene señalar que el método no es la metodología, un método puede pertenecer a distintas metodologías.

Para concluir esta anotación:

*«Las respuestas dadas son los términos que, como grupos, pueden ser adoptados por los sistemas de creencias básicas o paradigmas. Ellas son los puntos de inicio o supuestos que determinan lo que es investigar y cómo debe llevarse a cabo su práctica. No pueden ser probadas o refutadas en un sentido fundamental; si así fuese, no habría dudas acerca de cómo actuar en la investigación. Pero esos sistemas de creencias son **construcciones humanas** y, por consiguiente, portadores de todos los errores y carencias que inevitablemente acompañan al esfuerzo humano» (Ob. cit:18).*

II.1.2.- ¿QUÉ ES EL CONOCIMIENTO EN CASTELLANO?

El DRAE, en la primera acepción, dice que el **conocimiento** es «acción y efecto de conocer» (544, vol.1), es decir, con esta palabra se designa tanto el proceso como su resultado. En una segunda acepción señala: «entendimiento, inteligencia, razón natural». Por entendimiento apunta que es «la potencia del alma, en virtud de la cual concibe las cosas, las compara, las juzga, e induce y deduce otras de las que ya conoce». No me detengo en el problema del alma y dirijo provisionalmente mi interés hacia el acto de *concebir las cosas* y lo que hago con ellas: establecer relaciones, determinar valores y emplearlas para “predecir” (me atrevo a encerrar dentro de este término los actos de inducir [causar] y deducir [extraer], por cuanto los asocio con un momento ubicado siempre en un futuro respecto a mi relación con las cosas). Sobre la palabra **conocer** leo: «Averiguar por el ejercicio de las facultades intelectuales la naturaleza, cualidades y relaciones de las cosas» (Ob. cit.). Averiguar, por su parte, es «inquirir la verdad hasta descubrirla» (Ob. cit:238). Aquí me detengo. Si yo actúo para entender las cosas, vale decir, primero concebirlas y luego manipularlas, ¿cómo es que puedo *actuar para “descubrir” la verdad?*, o dicho

de otro modo, ¿cómo puedo aceptar que las cosas preexisten, son verdaderas, y yo quito de encima de ellas lo que las mantiene “ocultas” a mí? Para explicarme esto necesito acudir a lo que le he escuchado decir al Doctor en Filosofía, profesor Nelson Tepedino, en un ciclo de conferencias que organizó el Museo de Artes Visuales “Alejandro Otero”, Caracas, en marzo de 2001¹⁶. Él comparaba los modos de concebir el mundo entre Occidente y Oriente, específicamente entre los griegos y los semitas. Refería que los primeros se apoyaban en el sentido de la vista, entendido además como un principio activo, por lo que la pregunta *¿qué son las cosas?* es equivalente a *¿cómo veo la esencia de las cosas?*, y esto involucra una noción de dominio que es inherente a la ciencia, por lo que se explica que haya prevalecido en todo el planeta. Al contrario, los semitas estaban atentos a *¿qué dice Yavé?*, *¿cómo escucho la palabra divina?*, por lo que su percepción del mundo reside en el sentido del oído, y esto conlleva una noción de pasividad que puede ser interpretada como sabiduría. En consecuencia, en las definiciones elaboradas en el DRAE subyace, claramente, esa concepción occidental del mundo, fundada en lo visual y, por tanto, preocupada por dominar lo observable, entendido como cosa que preexiste.

II.1.3.- ¿QUÉ ES EL CONOCIMIENTO EN LA “CIENCIA NORMAL”?

I. En el DFH¹⁷ podemos leer que, enmarcados por lo que se ha dado por llamar teoría del conocimiento, se distinguen tres conceptos: **conocer**-conocimiento, **creer**-creencia y **saber**. Dentro de este marco nos advierte que toda reflexión sobre el proceso de conocimiento humano atiende, de manera crítica, las siguientes preguntas: «*¿En qué consiste conocer?, ¿qué queremos decir cuando decimos que sabemos algo?, ¿qué podemos conocer?, ¿cómo sabemos que lo que creemos acerca del mundo es verdadero? o bien ¿cómo es posible un conocimiento digno de crédito?*» (conocimiento, teoría del:1/6)

Permítaseme darle el siguiente orden a la lectura: veamos qué nos dice sobre el *creer*, luego sobre *saber* y dejemos al cierre de este apartado lo que motiva la producción de este segmento del trabajo, *conocer* y el *conocimiento*.

II. Apoyándose en la teoría del conocimiento se presenta el **creer** como lo opuesto al saber, definiendo este último a partir de sus diferencias con el

¹⁶ El ciclo fue titulado Quince miradas al siglo XX y el *tercer módulo* del ciclo fue dedicado a Hans-Georg Gadamer.

¹⁷ Entradas: *conocimiento, conocimiento científico, conocimiento discursivo, clases de conocimiento, fuentes del conocimiento, origen del conocimiento, sociología del conocimiento, teoría del conocimiento; saber, creer/saber, creencia, creencia racional.*

primero. Se lee en el diccionario: «*Podemos creer sin saber, pero no podemos saber sin creer, de modo que, cuando sabemos, también creemos*» (creer/saber:1/1). Sin embargo, no se da definición alguna sobre el creer, sino sobre el producto de esa acción: «*La creencia es un elemento subjetivo del conocer, y podemos creer sin razones o sin estar justificados a ello...*» (Ob. cit.). En otra parte dice que la creencia es: «*Actitud o estado psicológico por el que nos adherimos a la verdad de un enunciado. No hay una relación directa entre nuestra creencia y la verdad de un enunciado; la creencia es una actitud subjetiva que puede basarse en razones, mientras que la verdad es una propiedad del enunciado, que puede demostrarse*» (creencia:1/1). Aquí considero necesario hacer una breve consideración acerca del concepto de *enunciado*.

Todo el quehacer de la “ciencia normal” en especial –y quizás de toda ciencia– se basa en la producción, relación y valoración de *enunciados*. Para los positivistas (s. XIX), luego para los integrantes del Círculo de Viena (1922-1940) y, con ciertos matices, para los movimientos herederos (positivismo lógico, neopositivismo y filosofía analítica), el enunciado es la exposición de una experiencia perceptiva que actuará como fundamento de una hipótesis; en ese sentido es *observacional* y *protocolar*. Esto apunta hacia dos valores sustanciales de *lo científico*: producir enunciados *universales* –o dicho en un término muy genérico, *leyes*– y, por el empleo de esas leyes, poder disponer de la capacidad de *predecir*. La *ley* supone una representación de *lo observable* que no depende ni del lugar ni del tiempo, y en virtud de ello, su capacidad para *predecir* lo que ocurrirá –o lo que ha de ser– resulta inalienable e inalterable. *Lo observable* tiene como condición esencial ser una preexistencia y quien observa puede hacerlo sin modificar las propiedades de lo que es observado. Sobre esa relación entre el enunciado y su consecuencia se basa, a mi entender, la necesidad de *verdad* que hubo de instaurarse como norte de buena parte del hacer científico. Ciertamente, durante el s. XX el requisito de *verificabilidad* se transformó primero al de *traducibilidad* (de un lenguaje empírico a otro lógico-matemático y viceversa), luego a los de *falsabilidad* y *verosimilitud*, para permanecer hasta la actualidad en el de *probabilidad*; pero aún hoy subyace la necesidad de enjuiciar al enunciado según su apego a algún concepto de verdad. De hecho, el DFH afirma que un enunciado consiste en un «*conjunto de signos, construido según reglas sintácticas y susceptible de ser verdadero o falso*» (enunciado:1/1). Para cerrar estas anotaciones convoco la definición de Chalmers: [los enunciados] «*son entidades públicas, formuladas en un lenguaje público, que conlleva teorías con diversos grados de generalidad y complejidad. (...) una teoría de algún tipo debe preceder a todos los enunciados (...) y los enunciados son tan falibles como las teorías que presuponen. (...) Para establecer la validez de un enunciado (...) es necesario apelar a la teoría y cuanto más firmemente se haya*»

de establecer la validez, mayor será el conocimiento teórico que se emplee»
(Ob. cit:47 y 50).

Retomando la lectura acerca del concepto de creencia, tres cosas centran mi atención. Primero, definen el *creer* como “un elemento” inasible, subjetivo, de algo supuestamente “asible”, el conocer. De esta forma, el conocer está “compuesto” de manera dual: por algo “tangible” y por algo “intangibile”. Lo segundo es la separación definitiva del creer respecto al razonar y al justificar, por lo tanto, concebido como una acción independiente. En tercer lugar aparece, nuevamente, el problema de la verdad como pieza clave en la valoración de una creencia. A partir de estas afirmaciones me atrevo a interpretar el creer como un estadio inicial del saber y del conocimiento, adscrito a la intuición.

III. Sobre **saber**, el DFH apunta que proviene del latín *scire*, de donde procede *scientia*, ciencia. Lo define y explica a continuación:

«Sinónimo de conocimiento, cuando se entiende éste como ‘saber proposicional’ o un ‘saber que’. Conocer, en este caso, consiste en saber que un enunciado es verdadero (o falso). Cuando decimos que ‘alguien (S) sabe que p’ pretendemos normalmente decir que ‘S cree que p’, ‘es verdad que p’ y ‘S tiene razones para creer que p’. Cuando se cumplen todas estas condiciones, entendemos que ‘S sabe que p’. Sin embargo, el saber humano, la misma ciencia incluida, puede entenderse mejor como una creencia racional» (saber:1/1).

Dicho “en lenguaje ordinario”, saber algo exige creer en ello, que sea verdad y que se tengan razones para creerlo, además de que ninguna de esas razones sea falsa. Pero no es propiamente un sinónimo de conocimiento (dentro de la línea de argumentos que desarrolla el DFH), sino un estadio superior del conocimiento, pues lo define como resultado de un *«proceso indirecto, mediato e inferencial, esto es, apoyado en razones»* (conocimiento:1/1) y no en percepciones. Por lo tanto, saber es *«un conocimiento por conceptos e ideas»* (Ibíd.), es decir, conocimiento de las representaciones de los objetos del mundo y de los mundos y objetos concebidos por la mente humana.

Desde la familiaridad etimológica entre saber y ciencia, por una parte, y desde el valor que el ser humano le otorga a las creaciones de su pensamiento resguardadas en la noción de saber, puedo explicarme el inconmensurable aprecio que la “ciencia normal” elaboró en torno a sí durante el siglo veinte. Aquí considero pertinente incorporar una cita del DFH acerca de lo que es la ciencia, quizás un poco extensa, pero que, al contrastarla con lo que vengo exponiendo, creo –con todo el riesgo que supone emplear aquí esa palabra– que se manifiestan contradicciones, circularidad en las definiciones y la

persistente presencia de la necesidad de verdad. Sobre la ciencia, el DFH expone lo siguiente:

«Es la actividad humana productora de conocimiento científico. (...) tiene como objetivo la constitución y fundamentación de un cuerpo sistemático del saber (...) se distingue de otras [actividades] similares por sus características específicas: el conocimiento del que trata es un conocimiento racional, que se refiere al mundo material o naturaleza, cuyas regularidades quiere explicar y predecir; obtenido mediante un método experimental, del cual forman parte la observación, la experimentación y las inferencias de los hechos observados; es sistemático porque se organiza mediante hipótesis, leyes y teorías, y es un conocimiento objetivo y público, porque busca ser reconocido por todos como verdadero o, por lo menos, ser aceptado por consenso universal. Así entendido, el concepto de ciencia debería aplicarse exclusivamente a las denominadas ciencias empíricas (...) [pero las ciencias formales] son también ciencias en el pleno sentido de la palabra porque, si bien no se refieren a hechos de la naturaleza, son también un conocimiento universal, sistemático y metódico, proporcionan los instrumentos de cálculo e inferencia, necesarios para el método y la sistematización de las ciencias empíricas y, además, también mantienen alguna relación con la naturaleza, de la cual constituyen modelos o formas para pensarla. (...) Las características básicas de que goza la ciencia son las mismas que se atribuyen al conocimiento científico, ya que, en definitiva, son una sola y misma cosa (uno es el resultado de la actividad y la otra es la actividad humana que lo produce), y sólo a ellos se aplica la noción de episteme, tal como se denominaba al verdadero saber entre los griegos, por oposición a la mera opinión, que se consideraba conocimiento impropio o saber infundado. Pero debe reducirse a su justa medida el valor de verdad de la ciencia. Y, así, la filosofía de la ciencia resalta el aspecto de provisionalidad del conocimiento científico e insiste en que la ciencia es sobre todo aquella actividad racional que consiste en proponer teorías provisionales, a modo de conjeturas audaces, a partir de los problemas que surgen de nuestra adaptación al medio, para someterlas a la prueba del experimento, contrastándolas con los hechos, a fin de descubrir su posible falsedad. De aquí que lo que caracteriza al desarrollo de la ciencia no sea precisamente la acumulación de conocimientos, sino la “indagación de la verdad persistente y temerariamente crítica”» (ciencia:1/2).

He subrayado lo que considero muestra lo que afirmé antes de transcribir la cita y quiero cerrar este punto con el último trozo del texto. Sea lo que sea que haga o diga la ciencia, se mueve por la más íntima esperanza de que existe *la verdad*. La crítica central a Karl Popper, sobre cuya proposición teórica

entrevue que apoya esa «*justa medida del valor de verdad*» a la que se refiere el DFH y por la cual aparece la noción de «*posible falsedad*», reside en que todo enunciado sobre el cual elaborar la demostración de falsedad de una proposición teórica o experimental, es falible y, en consecuencia, «*no se pueden conseguir falsaciones de teorías que sean concluyentes y simples*» (Chalmers, 1976:90). Dicho de otro modo, determinar la verdad o la falsedad de un enunciado, en sentido absoluto, nunca será posible, pues siempre habrá de servirse de la formulación de otros enunciados, que resultan de observaciones (condicionadas a los límites de la percepción) y/o de las teorías subyacentes.

IV. El DFH inicia la definición del **conocimiento** desde un enfoque psicológico, lo describe como producto «*del proceso psicológico por el cual la mente humana capta un objeto*» (conocimiento:1/1). Así, ese objeto queda finalmente convertido en una representación, fruto de la conversión a intangible de lo tangible, como sustituto de *lo real*. Esa expresión parte de la premisa de que existen dos “cosas” claramente discernibles una de otra: *la mente humana* y algo “preciso y contundente” que nombramos *objeto*.

En otra parte el DFH expone que, de acuerdo con la teoría del conocimiento, se le atribuye al filósofo e historiador de filosofía alemán Johannes Hessen la descripción fenomenológica del acto de conocer:

«Una relación entre un sujeto y un objeto, siendo esta dualidad una característica esencial del conocimiento. Esta relación, que también es una correlación, porque no hay lo uno sin lo otro y, además la presencia de uno supone la del otro, se entiende como una apropiación o captación que el sujeto hace del objeto mediante la producción de una imagen del mismo, o de una representación mental del objeto, debido a una determinación o modificación que el objeto causa en el sujeto. Esta modificación no es más que la percepción del objeto, en la cual el sujeto que conoce no está meramente pasivo y receptor, sino receptor y espontáneo» (conocimiento, teoría del:1/6).

A partir de esta descripción, varias son las anotaciones que deben hacerse, siempre siguiendo lo ofrecido por el DFH :

1.- Sobre **la posibilidad del conocimiento**: la condición sustancial es asumir que existen dos entes: el sujeto, que dispone de las facultades psicobiológicas para conocer, y el objeto, que es trascendente al sujeto y puede ser conocido. Es necesario asumir también que el conocimiento, tanto como acción y como resultado del proceso de conocer, “acontece en” la mente (que es “una parte constitutiva del alma”, o el espíritu, o el Yo) y la mente se concibe como consustancial al cerebro (parte o lugar de nuestro cuerpo, por lo tanto, espacio).

2.- Sobre **el origen del conocimiento**: de acuerdo con la descripción de Hessen, se conoce porque se percibe, es decir, porque ocurre un contacto directo, inmediato y consciente con el objeto conocible a través de las facultades sensoriales de nuestro cuerpo, justificado entonces por el hecho de nuestra experiencia. Esto implica una oposición contundente al concepto de *saber* que es un *conocimiento desde y entre las ideas*. Se conocen cosas, se saben *idealizaciones* a las que la ciencia les exige ser *verdades o proposiciones verdaderas*.

La condición para que el conocimiento se dé es que ocurra la *abstracción*, es decir, la acción mental de “despojar” al objeto de cualidades que le son propias, o dejando de “mirar” esas cualidades para precisar el enfoque sobre uno o varios aspectos de lo que pueda ser definido como *su realidad*. Pero esto es sólo pertinente en el caso del objeto percibido y entonces se conviene en hablar de *conocimiento de origen empírico*. Pero, puesto en términos sólo de la percepción, el acto de conocer no nos diferenciaría en nada respecto a los animales (si consideramos permisible emplear el mismo término para designar la acción que ocurre entre nosotros y las cosas, y entre ellos y las cosas), pues estaríamos hablando sólo de un acto biológico.

Ahora bien, si el objeto cognoscible debe ser trascendente al sujeto, ¿cómo puede el sujeto “conocerse a sí mismo”? Si hablamos sólo del cuerpo, la respuesta es engañosamente sencilla, pero el problema más hermoso e importante reside en *conocer el yo*.

El *ser interior agustiniano* dejó de ser intuición, creencia, fe; para convertirse en el *ser cartesiano*, el que se concibe como *razón*, y todo lo que ha surgido desde la más profunda oscuridad de sí, con la aspiración de iluminar el mundo exterior, convino en nombrarlo como *lo racional*. Así, por ejemplo, en la siguiente cita de Vitruvio: «*La proporción se define como la conveniencia de medidas a partir de un módulo constante y calculado y la correspondencia de los miembros o partes de una obra y de toda la obra en su conjunto*» (Vitruvio, s. I d.C.:131) tenemos un ejemplo de enunciado que se ha constituido de razones que no pueden ser atribuidas simplemente a la experiencia de la observación y que a su vez es conocimiento imprescindible para construir otros conocimientos (v.g. algunas teorías sobre la proporción). Es un *conocimiento de origen racional*, cuyas características son la vocación de universalidad, necesidad y naturaleza deductiva, lo que quiere decir que de él se infieren verdades innatas, verdades iniciales incuestionables o que, por lo menos, se asumen como tal. Son las *verdades a priori*, con referencia a Kant, por las cuales el espíritu humano aporta la posibilidad del conocimiento, que precede a toda

experiencia posible, al ordenar el mundo caótico a partir de la sensación, las nociones del espacio y del tiempo, y al someterlas a los primeros principios indemostrables que tradicionalmente rigen la actividad del pensar, a saber: el de identidad (*todo ser es idéntico a sí mismo*), el de no contradicción (*una cosa no puede ser ella misma y su contrario, en el mismo aspecto y en el mismo momento*) y el del tercero excluido (*todo enunciado es verdadero o falso*). En resumen, si aceptamos lo expuesto hasta ahora, debemos convenir en que el acto primigenio del conocer surge de la mente humana y conlleva una estructura de orden por la cual discurre toda experiencia posible. Así, cerrando con Kant este punto, es necesario aceptar que la razón y la intuición juntas son necesarias para explicar el conocimiento: «*Los conceptos sin las intuiciones son vacíos, las intuiciones sin los conceptos son ciegas*».

3.- Sobre **la esencia del conocimiento**: en distintas formas ya se ha apuntado que el conocimiento es la apropiación o captación de un objeto, convirtiéndolo en una imagen mental, juicio o noema, idea o concepto, representación intangible de la realidad. Pero esa definición abre nuevamente el problema de la experiencia como condición para que exista el conocimiento, sustentada en la relación diádica sujeto-objeto. Dicho de un modo más consustanciado con la razón: el conocimiento es *una creencia verdadera justificada*. El problema de *lo verdadero* ha exigido –y continuará haciéndolo– gran esfuerzo¹⁸. La noción de *justificación* puede ser remitida a la *estructura de orden* que anotamos al final del párrafo anterior y que debemos significar como una especie de “red mental” mediante la cual el ser humano se relaciona con el mundo, lo atrapa y dispone para sí. Sobre la creencia quiero insistir porque, sea cual sea el origen que acerca del conocimiento concibamos, funda a éste en lo subjetivo, en lo intuitivo; y desde allí surge esa *estructura de orden* por la cual, siguiendo la proposición kantiana, el sujeto determina al objeto. Popper opuso a ese modelo conceptual el del *conocimiento objetivo* o *conocimiento sin sujeto cognoscente*, el cual, a mi modo de ver, ha prevalecido considerablemente en el quehacer científico.

4.- Sobre **las clases de conocimiento**: a este respecto, la tarea central de la gnoseología ha consistido en cercar el sentido adscrito a la expresión: *el conocimiento es la representación mental de un objeto*.

¹⁸ De hecho, el problema de la verdad es un tema que considero abierto al devenir de mis estudios. Yo no dejo de preguntarme: ¿es posible prescindir de la noción de verdad?

Dos sistemas de pensamiento han intentado responder: *el realismo*, ingenuo o crítico, y *el antirrealismo*, que abarca al idealismo y al fenomenismo. El *realismo* concibe la existencia *a priori* de las cosas, aunque no sean conocidas. En su versión ingenua no hay distinción entre el objeto conocido y el objeto real, mientras que en su versión crítica es preciso demarcar las cualidades objetivas de las subjetivas acerca del objeto conocible. Por esta vía se alienta con fuerza *la objetividad*.

El *antirrealismo* se opone a la concepción anterior, por lo tanto parte del predominio de lo subjetivo, pero lo ha hecho desde el desarrollo de dos tendencias, a saber: *el idealismo*, cuya proposición básica es que no existe nada que la propia mente no produzca y contenga (ideas, percepciones, objetos ideales, etc.), y su expresión más radical es alcanzada en el solipsismo, caracterizado por sostener ese principio con un tono escéptico. Esto es visto por la “ciencia normal” como un riesgoso acercamiento a la “locura”. El *fenomenismo* postula, por su parte, la imposibilidad de conocer los objetos, cuya existencia acepta, pues para el ser humano sólo es posible la acción del conocer sobre las apariencias o fenómenos acerca de aquellos.

5.- Sobre *el criterio de verdad* (que prefiero anotar como *valoración*): la necesidad de establecer juicios, tomar decisiones, le ha exigido al humano intentar responder acerca del valor de verdad acreditable a un conocimiento. Conocer ha sido en mucho la determinación de si un enunciado es verdadero o falso. Para ello, ha sido necesario proponer y desarrollar teorías acerca de la verdad que han oscilado entre conceptos como los de coherencia, pragmática, verificabilidad, falsabilidad, verosimilitud y probabilidad.

Frente a los problemas epistemológicos de si el conocimiento es o no es representación de un objeto y si, al serlo, se corresponde o no con la realidad, la filosofía analítica abrió camino para sustituirlos por la atención sobre *el lenguaje*, esto es, el estudio del sentido y fuente de las palabras que empleamos para referirnos acerca de las cosas. Para un miembro del Círculo de Viena como, por ejemplo, Rudolf Carnap, ello requería diferenciar el *lenguaje material* (cotidiano) del *lenguaje fisicalista* (científico), y en este último distinguía entre *lenguaje protocolar* (para enunciados base) y *lenguaje de sistema* (para la formulación de teorías). Sobre el modelo de lenguaje *fisicalista*, Otto Neurath proponía sustituir las nociones de “*significado*” y “*verificación*” por las de “*correcto*” o “*incorrecto*”, pues partía de afirmar que «...*los enunciados se comparan con enunciados, no con ‘vivencias’, ni con el ‘mundo’...*» (1931-32:296) y en ese sentido lo que importaba era la

búsqueda constante de *correlaciones*. Ese argumento de Neurath tal vez pueda leerse como antecedente del “*nuevo estructuralismo*”, uno de cuyos autores, J. D. Sneed (1971) se desplazó del problema de la verificación para orientarse al de la *teoridicidad*. En este sentido desarrolló un modelo formal para definir la estructura de una teoría científica a partir de un *núcleo teórico* y el *dominio de las aplicaciones propuestas*¹⁹. Hasta donde puedo entender, esa atención sobre el lenguaje condujo, en principio, a dos vertientes: la primera, el desarrollo de la *lingüística* y, la segunda, el desarrollo de “*lenguajes formales*” como la *lógica analítica*. En ambos casos, el lenguaje es estudiado como “*objeto que preexiste*”, además de ser pensado como un conjunto de piezas ensambladas según una estructura concreta y caracterizadas por ser unívocas; por tanto, no interesa el cuerpo de sentidos que conlleva una palabra, sino la función de hueso o cartílago que cumple en aquella estructura. De ese modo, los problemas epistemológicos ya apuntados siguen siendo pertinentes.

V. Una reflexión más antes de cambiar de punto. Desde la teoría del conocimiento revisada, el problema del conocimiento, a mi juicio, ha radicado en el intento de establecer un universo paralelo; una suerte de recreación perfecta, palmo a palmo, del universo en la oscuridad del cráneo humano²⁰. Las facultades del ser humano para intentarlo y aspirar a lograrlo han sido *la abstracción* y *el lenguaje*. Pero así el conocimiento, como representación psicológica de la realidad, permanece en pugna con su esencia intangible, pues el conocimiento es *nada* concebido con aptitudes de *cosa material*. El fin último es saber, es decir, *construir muros de conocimientos trabados*, con los que el humano se provee de un lugar para *habitar* que le es seguro y que posee; no es el mundo que le fue dado y del cual fue expulsado, sino *el paraíso* creado por su propia mano. Esto es el sentido profundo de la necesidad de aprehensión que ha significado el conocimiento y por el cual entraña las condiciones de *control* y *verdad*, *predictibilidad* y *objetividad*, de las que ya he comentado.

Una imagen que, creo, me ayuda a entender esa *recreación humana del mundo* la encuentro en el personaje borgesiano *Ireneo Funes*: [Funes] –dice el narrador– «*había aprendido sin esfuerzo, el inglés, el francés, el portugués, el*

¹⁹ Al respecto, consúltese el capítulo 6, “*La concepción estructural de las teorías científicas*” en Echeverría (1989)

²⁰ Para una imagen al respecto, véase la crítica implícita en el cuento de J. L. Borges titulado “*Del rigor en la ciencia*”, publicado en El hacedor (1960).

latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos» (Borges, 1944:55).

Al respecto, Henry Vicente dice: «La memoria deja de ser una mediadora ante el universo, un límite, y se transforma en una 'inmediatez', una asunción de la 'cosa'. (...) Así, en la observación directa, sin intermediarios, del mundo, radica el súbito olvido de dicho mundo» (1994:170).

La realidad así concebida, separada de nosotros o nosotros fuera de ella²¹, sufre la paradoja de los mapas, que son *representaciones intencionadas*²², objetos fabulosos y útiles por su genio de omisión. Todas las formas del conocimiento humano, todos los estudios a que ha sido sometido en su historia, no son sino una inmensa y muy diversa rapsodia de mapas que, en su hechura, el ser se ha esforzado por otorgarle algún sentido de unidad, verdad y no contradicción.

II.1.4.- ¿QUÉ ES EL CONOCIMIENTO EN EL CONSTRUCCIONISMO SOCIAL?

La revisión hecha hasta ahora se monta sobre un paradigma que opté por denominarlo "*ciencia normal*", tomando el nombre prestado de la exposición de Kuhn sobre el desarrollo historicista de la actividad científica. Sin embargo, estoy encerrando en un par de palabras una gran variedad de orientaciones y matices. Para Kuhn ese término designa lo siguiente: «*Investigación basada firmemente en una o más realizaciones científicas pasadas, realizaciones que alguna comunidad científica particular reconoce, durante cierto tiempo, como fundamento para su práctica posterior*» (1962:33). Aunque no forma parte de la obra de Kuhn, su proposición la asocio a los conceptos de *tradición* y *autoridad* que trabaja Gadamer, comentados en el punto I.2.2.1 del primer capítulo.

Si superpongo a Gadamer y a Kuhn como en capas de papel croquis, la afirmación de éste se refuerza con los conceptos de aquél, advirtiendo que la autoridad científica se ha rigidizado con el tiempo. Aquellas realizaciones pasadas que se reconocen como base para el quehacer científico predominante, son las que Martínez señala como *reduccionismo* (1993:139), Echeverría denomina como *la concepción heredada* (1989:23-24) y Chalmers califica como *inductivismo* (ingenuo o sofisticado) (1976:12-24). Martínez, por su parte, explica que esa teoría se funda en una concepción *mecanicista* del mundo, basada en «...*la teoría matemática de Newton, en la filosofía*

²¹ Consúltense la introducción del ensayo titulado ¿Qué es la ciencia? (Bunge, 1958:9)

²² Este término es usado por Vicente, Ob. cit:170.

racionalista de Descartes y en la metodología inductiva de Bacon...» (Ob. cit.); mientras que Echeverría y Chalmers complementan esa exposición apuntando hacia el movimiento denominado *positivismo lógico* y por el cual se caracterizaban las ideas desarrolladas por el grupo de filósofos, científicos y matemáticos que se reunieron bajo el nombre *Círculo de Viena*, entre la segunda y tercera década del siglo XX. La fuerza sociocultural de ese movimiento fue de tal magnitud e importancia, que todas las características que popularmente se manejan hoy día acerca de la ciencia, están directamente vinculadas a las de aquél. Cabe señalar, al margen, que ese movimiento es heredero, con actitud crítica, del *positivismo*, el cual surgió durante el siglo XIX y puede ser entendido como un rechazo al *romanticismo*; se caracterizó por un ataque severo contra la metafísica y una exaltación casi religiosa de la razón y la verdad.

La crítica de Karl Popper a la búsqueda de la verdad y su proposición de lo falsable como recurso para el desarrollo científico²³; la investigación histórica de Thomas Samuel Kuhn, su polémica inserción del concepto de paradigma y su tesis de que la ciencia progresa por revoluciones que suponen el abandono y reemplazo de unas teorías científicas por otras, soportado en las características sociológicas de la comunidad de científicos que expone esas teorías²⁴; el esfuerzo de Imre Lakatos por dotar a la ciencia de una estructura metodológica que la explique desde una visión historicista-lógica²⁵; la crítica radical de Paul Feyerabend contra las metodologías científicas convertidas en reglas, su tesis sobre la inconmensurabilidad de las teorías –lo que implica una postura relativista–, su rechazo a aceptar la superioridad de la ciencia respecto a otras formas de conocimiento y su defensa por una libertad creativa del investigador²⁶; abrieron grietas en la hegemónica presencia de la “ciencia normal”, que en su afán por demarcarse negaba las posibilidades de conocimiento en otras áreas del saber humano, especialmente en lo que se acostumbra a llamar *ciencias humanas*. Todo ello sumado al desarrollo de la filosofía hermenéutica por parte de Hans-Georg Gadamer, el estructuralismo y luego el postestructuralismo como conjunto, además del *desconstruccionismo*, constituyen las fuentes, más visibles para mí, de la formación del *paradigma construccionista*.

²³ Entre 1934 y 1959.

²⁴ Publicada en 1962.

²⁵ En 1974.

²⁶ En 1975.

II.1.4.1.- ¿QUÉ ES EL CONSTRUCCIONISMO?

El *socioconstruccionismo* o *construccionismo social* (Ibáñez, 1996:96), *paradigma constructivista* (Guba, 1990:25) o simplemente *construccionismo* (Wiesenfeld, 1994:251), es el paradigma conformado por las siguientes proposiciones, de acuerdo con la investigadora Yvonna Lincoln (1990:77-79):

- En lo *ontológico*: el construccionismo es **relativista**. Se fundamenta en el axioma de que la realidad es una construcción social. En ese sentido, «*se admite la existencia de múltiples criterios que orientan la interpretación de los fenómenos y que dan origen a una pluralidad de perspectivas*» (Sánchez,2000:100); por ello, la comprende como un conjunto de constructos holísticos y simbólicos que son, simultáneamente, intra e interpersonalmente de naturaleza conflictiva, dialéctica y además, de acuerdo con Wiesenfeld, de carácter provisional. Así, la realidad construccionista es absolutamente dependiente de su contexto y tiempo. La incesante dinámica del ser, como individuo y como sociedad, forma y transforma permanentemente sus construcciones y la historicidad de sus construcciones, y eso sólo puede mantenerse en tanto esa dinámica no cese. Por otra parte, advierte Ibáñez que:

«hablar de la producción simbólica de la realidad no significa hablar de una realidad carente de efectos materiales (...) ni construimos representaciones ni representamos construcciones, sino que construimos activamente los objetos que constituyen nuestra realidad. (...) las construcciones no se realizan dentro de nuestra cabeza mediante un proceso de pensamiento puramente abstracto (...) Nuestras producciones discursivas y nuestras construcciones 'mentales' se asientan sobre un conjunto de operaciones que están relacionadas con nuestras acciones, con nuestras prácticas, con nuestras producciones culturales y de todo tipo» (Ob. cit:100 y 141).

- En lo *epistemológico*: el construccionismo es **subjetivista e interactivo**. En virtud de su proposición ontológica, el construccionismo reconoce que la fuente de la realidad es subjetiva. La relación dualista (objeto-sujeto), de casta positivista, se rompe para dar paso a una relación monista, que parte de que el objeto estudiado está consustanciado con las personas que lo producen y la interacción entre el que conoce y lo conocible es necesariamente intersubjetiva y dialéctica, es decir, se transforman mutuamente, pero, además, ambos se transforman en la medida que producen el conocimiento, que a su vez se transforma y los transforma. Por ello, el conocimiento es construido y desconstruido en virtud del contexto en el que se produce, el tiempo en que ocurre y a partir de las personas participantes y las redes sociales en las que y entre las que

interactúan. En palabras de Wiesenfeld, «*epistemológicamente, el construccionismo (...) niega la neutralidad del investigador o investigadora, reivindicando más bien su participación en el proceso de investigación*» (Ob. cit:259). Para complementar este punto es necesario destacar el papel que desempeña el lenguaje, para ello me apoyo nuevamente en Ibáñez:

*«No podemos aprehender objeto alguno y comunicar acerca de él sin construirlo a través de categorías del lenguaje, a través de las categorías que median nuestra forma de pensar sobre la realidad. Las personas viven, no en un mundo de representaciones, sino en un mundo de **producciones discursivas** y esto implica una gran diferencia. (...) Si los seres humanos son conceptualizados como **hacedores discursivos**, como animales hablantes, también se les conceptualiza necesariamente como constructores de realidades, porque el discurso, siguiendo a Foucault, es, precisamente, una práctica que construye sistémicamente al objeto del cual habla» (Ob. cit:137).*

- En lo *metodológico*: el construccionismo es **hermenéutico y dialéctico**. La propuesta básica es crear conocimiento ideográfico porque lo reconoce absolutamente consustanciado con el contexto y tiempo en que se produce. Ese conocimiento se expone usualmente en la forma de patrones teóricos o tramas de mutua y admisible influencia expresadas como hipótesis actuantes o producciones discursivas. Exige que la investigación ocurra en el contexto donde se está produciendo el conocimiento, de tal forma que el proceso dicte los métodos por los cuales habrá de ser representado, siempre en modo holístico, y donde el investigador debe actuar como un hermeneuta para discernir los significados implícitos en el actuar humano, donde el otro debe ser igualmente reconocido como hermeneuta. El diseño de la investigación, así entendido, es emergente y no preconfeccionado, pues no puede ser totalmente articulado hasta que la investigación se considere completada, y durante su realización permanece abierta a recibir la influencia de los coparticipantes, las construcciones que se van elaborando y las circunstancias que van actuando sobre ella. Parafraseando a Wiesenfeld, se promueven los métodos cualitativos y para ello se recurre a dos aspectos: el hermenéutico, porque se intenta representar las construcciones de la manera más precisa posible, y el dialéctico, porque esas construcciones se comparan y contrastan entre sí, y son los elementos con los cuales el investigador debe trabajar. Así, la teoría es el resultado de la investigación y no el corsé dentro del cual debe discurrir. Por último, es necesario destacar que la metodología

promovida por el construccionismo atiende a tres valores fundamentales: a) la *diversidad*: pues interesa el conocimiento de todas las versiones acerca de la realidad creada; b) el contexto: pues únicamente en función de éste se alcanza el conocimiento de las versiones construidas, y c) el fortalecimiento o potenciación: que atiende a las acciones que pueden propiciarse a partir de las versiones e implica: respeto al participante, reconocimiento de la historicidad del fenómeno y de la investigación, constitución de una relación simétrica investigador-investigado y, finalmente, cultivo de la dialéctica, manifestada en la *conversación*, entendida ésta como arte de compartir versiones que transforman a los participantes en lugar del arte de convencer y dominar al contrario.

Intentando una síntesis: el conocimiento para el construccionismo es una producción discursiva de un grupo humano determinado que actúa en un contexto definido y en un tiempo histórico propio. El origen del conocimiento es, por tanto, subjetivo y sólo se puede alcanzar a partir de actos de interpretación y conversación entre los actores que lo producen. El conocimiento así entendido es una construcción que transforma y se transforma, siempre, en el tiempo presente de quienes devienen como artífices de aquél.

II.1.5.- CONFRONTACIÓN DE VALORES

A partir de la afirmación de Ibáñez «*construimos activamente los objetos que constituyen nuestra realidad*», el conocer supera la definición de actos para dominar lo observable –entendido como cosa que preexiste– o las leyes para predecir el futuro y pasa a designar, exclusivamente, el acto de crear una representación que nos es útil, como un ladrillo, para construir algo siempre más complejo, es decir, con implicaciones materiales y espirituales, éticas y estéticas. Dicho de otro modo, ya no puede ser entendido como el proceso psicológico por el cual la mente humana capta un objeto y produce una representación, evidenciando una concepción dualista y estática del fenómeno [Ver Lámina 11, esquema 1], sino, por el contrario, lo conocible es lo construido que al intentar conocerlo es transformado y nos transforma, no quedando intacto en el proceso, pues también sufre transformación en el tiempo y es absolutamente dependiente del contexto en el cual ocurre la producción de ese conocimiento y de quienes participan en él [Ver Lámina 11, esquemas 2 y 3].

El acto primigenio del conocer sucede en la mente humana y conlleva una estructura de orden por la que discurre toda experiencia, toda vivencia posible. Una manera construccionista de diferenciar los conceptos implicados se basaría en un acto de comparación contextual e histórica en lugar de su correspondencia con alguna noción de verdad. En ese sentido, el creer es un

estadio inicial del conocimiento y del saber, adscrito a la intuición (a la cual buena parte del desarrollo científico clásico se empeñó en ocultar, disuadir o velar) y que supone la soledad y el silencio del individuo en un modo físico (que en la concepción construccionista nunca está solo –la soledad no existe–, pues siempre contendrá las voces de la cultura en la cual él ha sido construido). El conocer, por su parte, es la construcción en tiempo presente y socialmente dinámica, mientras que el saber es la teoría provisional construida y en permanente construcción y desconstrucción. Así, lo humano es la creación perenne de orden, estructura proteiforme que se manifiesta en el soporte físico de los signos y los símbolos, concatenados o relacionados, intangibles o materiales, siempre en transformación, frutos de un lugar y un instante; que, en suma, da cuerpo a los diversos lenguajes a través de los cuales el ser humano construye discursos, es decir, expresa su infinita capacidad de concebir y recrear el mundo.

Estas reflexiones me obligan a poner en discusión el valor de *lo universal* sobre *lo particular*. Creo que el sentido de lo universal es un valor creado por el pensamiento humano a partir de su poderosa capacidad para la abstracción. Abstraer es renunciar a algo, es separar y mirar particularmente, independientemente. Abstraer es desconstruir la roca para convertirla nuevamente en lenguaje. Se ha vivido con la fe de que lo universal puede explicar el cosmos en todos sus confines, puede permitirle al ser humano controlar todos los fenómenos y, en virtud de ello, alcanzar, igualar a Dios. Dios, para quienes no han comulgado con la palabra o con la creencia de su existencia, fue sustituido por la creencia en un orden superior desde el cual se explicaría todo. A ese orden supremo es al que el humano ha montado cacería durante siglos, sintiendo que se acercaba cada vez más a su presa, la cual imaginó siempre astuta, ágil, escurridiza. «...*La ciencia* –escribe Alessandro Baricco– *es extraña, un extraño animal que busca su guarida en los lugares más absurdos, y funciona según planes meticulosos que desde afuera sólo se pueden considerar inescrutables y hasta cómicos, a veces, por parecerse tanto a un vacuo vagabundeo, cuando la verdad es que son geométricos senderos de cacería, trampas esparcidas con arte sapiencial, y estratégicas batallas frente a las cuales uno queda estupefacto...*» (1993:36). Pero lo humano es: imaginación, interpretación, discurso, acción.

¿Qué sucedería si actuásemos sin esa fe en el orden? El pasaje bíblico de *La torre de Babel* sería para mí una respuesta²⁷. En la creación, primero fue el

²⁷ Consúltense en **LA SANTA BIBLIA**: «¹*Al principio creó Dios el cielo y la tierra.* ²*La tierra era soledad y caos y las tinieblas cubrían el abismo, pero el espíritu de Dios aleteaba sobre las aguas.* ³*Entonces dijo Dios: 'Haya luz' y hubo luz*» **Génesis. 1, 1-3.** (...) «⁹*Hizo Yavé Dios germinar del suelo toda clase de árboles agradables a la vista y*

lenguaje: del verbo divino surge el hecho y el objeto, «...hubo luz». El verbo también creó el «árbol de la vida» y el «árbol de la ciencia del bien y del mal». De aquí extraigo tres aspectos. Primero, la vida se distinguió de la ciencia, fueron separadas. Segundo, la ciencia se ocuparía de discernir los opuestos, las diferencias. Tercero, ambas, vida y ciencia, poseen la imagen de un árbol, lo que significa una estructura que se aferra a la tierra, se yergue hacia el cielo y, desde su centro, convertido en eje vertical, brotan formas que lo presentan como un ser complejo, compuesto de innumerables partes. El ser humano no puede crear un árbol, pero gracias a que posee lenguaje crea una ciudad, con una torre que le confiere eje y centro, origen y desarrollo. Cuando ese lenguaje queda destrozado, confundido, el ser se dispersa y cesa de construir. Desde entonces, la búsqueda por atrapar el orden del mundo a través de su conversión en conocimiento, le ha resultado al ser en la difícil tarea de reconstruir la unidad de su lenguaje.

El conocer, entonces, ha sido la quimera humana por aprehender su *otredad*, sea ello el mundo o el sí mismo. Y así, el conocimiento no es más que el mapa resultante de ese intento, la representación de lo que el deseo humano crea gracias a su voluntad de hacer, a su anhelo por poseer, a su necesidad de protección. El acto de conocer es lo que el ser humano ha nombrado ciencia, y en ella ha querido encriptar el fenómeno de su deseo: contener el mundo en su cráneo, ser Dios²⁸.

*apetitosos para comer, además del árbol de la vida, en medio del jardín, y del árbol de la ciencia del bien y del mal» Génesis. 2, 9 y 16-17. «¹Toda la tierra tenía una misma lengua y usaba las mismas palabras. ²Los hombres, en su emigración desde oriente, hallaron una llanura en la región de Senaar y se establecieron allí. ³Y se dijeron unos a otros: 'Ea, hagamos ladrillos y cozámoslos al fuego'. Se sirvieron de los ladrillos en lugar de piedras y de betún en lugar de argamasa. ⁴Luego dijeron: 'Ea, edifiquemos una ciudad y una torre cuya cúspide llegue hasta el cielo. Hagámonos así famosos y no estemos más dispersos sobre la faz de la tierra'. ⁵Mas Yavé descendió para ver la ciudad y la torre que los hombres estaban levantando y ⁶dijo: 'He aquí que todos forman un solo pueblo y todos hablan una misma lengua, siendo esto el principio de sus empresas. Nada les impedirá llevar a cabo todo lo que se propongan. ⁷Pues bien, descendamos, y allí mismo confundamos su lenguaje de modo que no se entiendan los unos a los otros'. ⁸Así Yavé los dispersó de allí sobre la faz de la tierra y cesaron en la construcción de la ciudad» **La Torre de Babel. Génesis. 11, 1-9.** Tomada de la publicada por Ediciones Paulinas. Madrid, 1970, pp. 15-18 y 29 Traducción de Dr. Evaristo Martín Nieto.*

²⁸ Stephen Hawking, en su obra *Historia del Tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros* (1988:223), concluye afirmando lo siguiente: «No obstante, si descubrimos una teoría completa, con el tiempo habrá de ser, en sus líneas maestras, comprensible para todos y no únicamente para unos pocos científicos. Entonces todos, filósofos, científicos y la gente corriente, seremos capaces de tomar parte en la discusión de por qué existe el universo y por qué existimos nosotros. Si encontrásemos una respuesta a esto, sería el triunfo definitivo de la razón humana, porque entonces conoceríamos el pensamiento de Dios».

Sea Dios o no, el ser humano, para justificar su vida, debe crear diferencias tramadas por un orden. La paradoja es que ese orden es humano y, por tanto, mutable y efímero. Frente a una montaña, la persona expone sólo su *intensidad vital*. ¿Cuántos millones de años dice la humanidad que tiene la Tierra orbitando en torno al sol? ¿Cuántos millones de años dice la persona que ha requerido una montaña para emerger desde las profundidades del océano? El tiempo es una creación del ser que le ha roído las entrañas. Porque el tiempo es la única explicación que el ser ha creído encontrar al hecho de estar aquí, siempre estar aquí y siempre, además, ser diferente. Porque el ser está hecho de movilidad, indetención, y necesita creer que ello ocurre en “algo” que ha nombrado *tiempo*. Por eso la mejor metáfora es el río, pero el río es agua en movimiento y por ese movimiento, *diferencia*. Siempre diferencia. El tiempo es el espacio entre diferencias, entonces, es nada. O tal vez la nada sea el tiempo, porque es desde la nada que podemos reflejarnos. Soy el que aquí escribe, soy el que aquí lee lo que ha sido escrito, soy el que aquí hablará de lo que escribí y leí. ¿Es eso el tiempo: la suma de unas huellas: la presencia de un papel maltrecho por restos de rocas y una voz que se deshace casi al mismo instante en que aparece? El ser humano ve ruinas y nada, porque el ser humano está hecho de memoria y olvido.

II.1.6.- PARA APRENDER HAY QUE ESTUDIAR

Como un resumen provisional de lo atendido hasta ahora en este capítulo, propongo éste:

Acercarse a la posibilidad del conocimiento supone, a mi juicio, dos condiciones necesarias: el desear hacerlo y el cómo hacerlo. Claro, pareciera que a estas condiciones les antecede la pregunta acerca de qué conocer o qué es lo que se conoce, pero, desde un enfoque constructorista, toda investigación se funda en la definición de quién la hace y de cuál “atmósfera conceptual” se nutre quien la hace.

El conocimiento, como producto del acto de conocer, es decir, fruto de la conjunción entre el desear conocer y el cómo conocer, le ofrece, a quien actúa, la posibilidad de transformar el mundo que ha construido y en el que ha sido construido. Es un “objeto” proteiforme, temporal, socio-culturalmente dependiente, resultado de un proceso dialéctico y generador, a su vez, de procesos incesantemente dialécticos.

A la realización y posesión de esa cosa absolutamente intangible y paradójicamente concreta que hemos llamado conocimiento, asocio el concepto de *aprender*. De aprehender: ese gesto humano de convertir la mano en garra para atrapar lo deseado y no dejarlo escapar; para luego devorarlo y someterlo a nuestro “proceso biológico de digestión”, haciendo propio, íntimo,

lo que nos nutre, y desechando o evacuando lo que no nos gusta, nos intoxica o no somos capaces de asimilar. Aprender es entonces, en mis palabras, la profunda transformación de lo que soy, de mi más absoluta intimidad.

Una vez convertido el conocimiento en “nutriente” debe disponerse de manera ordenada dentro del “cuerpo”, debe actuar, “disolverse” en donde le corresponda. Ese “cuerpo” al que me refiero es lo que llamamos saber. Los órdenes en que puede disponerse lo “incorporado” son el *intuitivo* o el *lógico*, de allí derivan todas las formas en que se manifiesta el saber. A la labor de alcanzar lo “comestible”, prepararlo para “ingerirlo” e incorporar sus nutrientes de modo beneficioso a nuestro ser, asocio el concepto de *investigar*. Investigar es la organización estratégica y planificada del conjunto de acciones circunscritas a una metodología, por las cuales el investigador puede alcanzar la creación o transformación del conocimiento y, en consecuencia, del saber.

Concibo al *estudiar* como una de esas acciones incorporadas a la investigación. Estudiar, dentro de las relaciones en las que entiendo los conceptos que he estado señalando, equivaldría al escuchar en una conversación. Es un acto que se realiza con atención, voluntad y participación. Es un ejercicio de libertad. Estimo el conversar como la actividad humana por excelencia, la entiendo como confrontar y compartir versiones, y mientras “escucho”, lo que hago es tratar de comprender el mundo desde la versión del otro, de mi interlocutor. En ese proceso híbrido, difícil, imposible de conducir de manera cerrada, pasiva, atemporal y ahistórica, ocurre la transformación buscada, necesaria para poner de manifiesto la vida.

Como acotación complementaria, entiendo que el estudiar participa del fenómeno de la comunicación, esto es, la decodificación de un texto para elaborar cooperativamente los sentidos que el emisor intencionalmente tramó dentro de la superficie textual. Un método para llevar a cabo el estudio lo constituye el *análisis*, en su sentido más básico, es decir, separar las partes del todo, de manera sistemática, en un proceso que tiene dirección inversa a la síntesis. Sintetizar es construir, analizar es destruir. Esto me parece importante reseñarlo porque me confronta a lo que algunos autores definen como “vigilancia epistemológica”, ya que el *análisis* parte del supuesto de que puede ser desmembrada la totalidad para acceder al conocimiento del todo, lo cual me deja en una encrucijada: o existe algún otro método de estudio que no confronte la proposición holística de la metodología constructorista, o hay que producir alguna otra respuesta ante el problema que se plantea por la imposibilidad del conocimiento.

Mientras tanto acepto que todo acto de aprendizaje está presidido por la voluntad de hacerlo, en un tiempo y en un lugar determinado, y al concebirlo como un acto subjetivo e interactivo, y al fundarlo en un proceder hermenéutico y dialéctico, se asiste siempre a un acto de creación.

II.2.- Y DIOS DIJO: ‘HÁGASE EL DISCURSO’

Luego de una muy breve mirada por la historia de la ciencia, es posible observar que el estudio del lenguaje –al igual que otras áreas del saber– se ha transformado considerablemente en el tiempo: desde aquella expresión del primer Wittgenstein, donde sugería callar ante lo que no se puede hablar, con lo cual intentaba marcar el límite entre el pensar y el decir; pasando por los estudios de la lingüística estructuralista, donde se tomaban sólo fragmentos de oraciones como objetos mecánicos de estudio, hasta el actual esfuerzo por estudiar el fenómeno humano de la comunicación a través del concepto de *discurso*, asumiendo la complejidad y diversidad de dicho fenómeno.

Los autores que han participado en esa historia son muy numerosos, a juzgar por los muchos y muy distintos referentes que son convocados en la breve bibliografía consultada para este trabajo. Es una historia que puede ser entendida como un muy largo e intenso debate para construir un modelo teórico que explique y colabore en la comprensión del fenómeno de la comunicación. El resultado es que no prevalece una teoría, antes bien, pareciera que por la conjunción de ellas puede alcanzarse tal aspiración. Sin embargo, por los límites de este trabajo –y los míos–, queda pendiente la muy importante confrontación de paradigmas subyacentes y la discusión de su posible o imposible integración.

II.2.1.- SI ÉSTE ES UN TRABAJO SOBRE ARQUITECTURA, ¿POR QUÉ EL LENGUAJE?

«*El hombre es hechura del lenguaje*», dice Cadenas, «*éste le sirve no sólo como medio principal de comunicación, para pensar y expresar sus ideas y sentimientos, sino que también lo forma. Está unido en lo más hondo a su ser; es parte suya esencial, propia, constitutiva*» (1994:24) Porque el lenguaje es impronta de lo vivido, lo humano por acción del pensamiento. El pensar se realiza por el lenguaje, el lenguaje es el cuerpo del pensamiento y ambos, inseparables, son el universo cultural que se ha fraguado siglo a siglo desde que los ojos humanos crean y recrean la presencia del mundo y su efímera presencia en él.

Lo que pienso se realiza en el lenguaje, y el lenguaje es creación, acción indiscutiblemente humana por vía de la cual el *yo* se acerca a *los otros*, permite a *los otros* acercarse a sí, construir el *nosotros* y reconocer el *ellos*. Fatalmente, todos se hallan reunidos en un inmenso y mortal esferoide de roca y lava que orbita indetenible en torno a un fuego muy antiguo, en medio de un sinnúmero de *cosas* y *nada*.

Pienso que por tal razón el humano no puede renunciar a *comunicar*. Toda acción humana *dice*, esto es, expone lo pensado, explícita o implícitamente.

Por el lenguaje decidimos, escogemos, separamos, unimos, abarcamos, creamos, deshacemos; gritamos o silenciamos. Llegamos a la felicidad o a la muerte.

El pensamiento y el lenguaje están unidos por los poderes de la abstracción y la imaginación. Para que ocurra una imagen debe producirse una abstracción, es decir, un despojo. Lo abstracto es lo inteligible de la cosa, o sea, lo intangible que ha sido creado en la mente y está resguardado por la memoria para el pensamiento. Allí en la mente esa imagen resguardada sufre una alquimia que la torna en palabra, o en el germen de una palabra. Pensar es laborar con palabras. Imaginar es romper esa cripta y fraguar la imagen que puede venir aspirando a ser espacio, cosas, cuerpo. Mundo o yo. El instante entre pensar e imaginar es el instante poético. Por la abstracción, el mundo se hace presente en el yo. Por la imaginación, el yo emerge al mundo. El vehículo por el cual ese fenómeno ocurre, se hace posible, se realiza, es el lenguaje.

Pero no es simple vehículo o instrumento, como advierte el DFH, respecto a una tradición filosófica surgida entre los siglos XVIII y XIX en Alemania, desarrollada a partir de las investigaciones lingüísticas referidas a la ilustración y el romanticismo alemán, de autores como J. G. Herder y Karl Wilhem von Humboldt. Para ellos *«el lenguaje no es un mero producto u obra del hombre (un ergon), sino una energía (enérgeia) del espíritu, donde se encarna la concepción del mundo propia de una nación, y modela y domina la subjetividad del individuo»* (*lenguaje, filosofía del:1/2*) Esta proposición, explica el diccionario, significó *«el salto de perspectiva según el cual el lenguaje deja de ser un simple objeto (de estudio) y se convierte en un elemento estructurador de lo que es el hombre y a la vez realidad primaria en la que el hombre se halla inmerso y anterior a él, de manera que la comprensión que el hombre alcanza del mundo y de sí mismo no puede hacerse sino por medio del lenguaje»* (Ibíd.). Ésta es la línea de investigación que han seguido autores como Heidegger, Foucault y Gadamer, entre otros.

Heidegger dijo: *«El hablar de los mortales es invocación que nombra, que encomienda venir cosas y mundo desde la simplicidad de la Diferencia. Lo que es hablado en el poema es la pureza de la invocación del hablar humano. Poesía, propiamente dicho, no es nunca meramente un modo (Melos) más elevado del habla cotidiana. Al contrario, es más bien el hablar cotidiano un poema olvidado y agotado por el desgaste y del cual apenas ya se deja oír invocación alguna»* (1950:13/15) Invocar es *«la llamada originaria que invita a venir a la intimidad entre mundo y cosa»*(Ibíd. : 12/15) y la diferencia es lo que reúne y separa, el umbral de lo unitivo entre mundo y cosa.

«Los mortales hablan en la medida en que escuchan. Están atentos a la invocación del mandato del silencio de la Diferencia, aunque no la conocen. La escucha des-prende del mandato de la

Diferencia lo que lleva a la sonoridad de la palabra. El hablar que des-prende escuchando es el Corresponder. (...) El Corresponder es, en tanto que un des-prender que escucha, al mismo tiempo un responder con reconocimiento. Los mortales hablan en la medida en que Corresponden al habla de un modo doble: des-prenden del habla lo que le devuelven. La palabra de los mortales habla en cuanto que, de modo múltiple, Corresponde» (Ibíd:13-14/15).

Respecto a las cosas Heidegger apunta: «¿Cuándo y cómo llegan las cosas como cosas? No llegan **por** las maquinaciones del hombre. Pero tampoco llegan **sin** la vigilancia atenta de los mortales. El primer paso hacia esta vigilancia atenta es el paso hacia atrás, saliendo del pensamiento que sólo representa, es decir, explica, y yendo hacia el pensamiento que rememora» (1951.c:11/13). Ese rememorar no es la simple añoranza de objetos antiguos, sino el aceptar ser condicionados por la Cuaternidad, esto es, pertenecer a la constitución del mundo por la unidad del cielo y la tierra, los divinos y los mortales.

Ese *pensamiento que explica* es el que, en palabras de Foucault, fragmentó «el paso ontológico que el verbo ser aseguraba entre el hablar y el pensar» (1966:289) el cual caracterizaba el modo de pensar clásico. Ruptura que, a partir del siglo XIX, convirtió al lenguaje en *objeto de conocimiento*, entre otros tantos, al tratarlo como una organización independiente de juicios, atribución y afirmación. De esta manera se abandonó temporalmente el hecho de que sólo se podían conocer las cosas del mundo habitando el lenguaje: «*El lenguaje era un conocimiento y el conocimiento era, con pleno derecho, un discurso*» (Ibíd.). Sin embargo, Foucault observa tres marcas que compensaron esa radical conversión del lenguaje en objeto.

La primera marca ha sido la inevitable recurrencia del conocimiento científico por manifestarse como discurso: «*Fue en vano que se le dispusiera, desplegara y analizara bajo la mirada de la ciencia, siempre resurgió del lado del sujeto cognoscente –puesto que se trata, para él, de enunciar lo que sabe*» (290). Por ello los esfuerzos se centraron en “neutralizar” el lenguaje científico y tratar de hallar una lógica independiente de las gramáticas.

La segunda marca que compensa la conversión del lenguaje en objeto, fue dada por lo que Foucault expone como «*el valor crítico que se ha prestado a su estudio*» (291). Ello tiene que ver con la constitución cultural e histórica del lenguaje, entendido como «*lugar de las tradiciones, de las costumbres mudas del pensamiento*» y que se realiza como una memoria que no es nombrada o conocida como tal: «*Los hombres que creen, al expresar sus pensamientos en palabras de las que no son dueños, alojándolos en formas verbales cuyas dimensiones históricas se les escapan, que su propósito les obedece, no saben*

que se someten a sus exigencias» (Ibíd.). Ese suponer que detrás de todo discurso hay “una verdad atrapable”, un pensamiento que precede a toda posible red gramatical, explica Foucault, trajo consigo el desarrollo de la filología y la renovación de las técnicas de la exégesis. «Dios es quizás menos un más allá del saber que un cierto más acá de nuestras frases; y si el hombre occidental es inseparable de él, no es por una propensión invencible a traspasar las fronteras de la experiencia, sino porque su lenguaje lo fomenta sin cesar en la sombra de sus leyes: ‘Temo que no nos desembaracemos de Dios nunca, pues aún creemos en la gramática’»(292). Esta última frase la explica el investigador venezolano Luis Miguel Izava diciendo que «erramos cuando concedemos valor cognoscitivo a las construcciones del lenguaje» (1988:40). De acuerdo con su expresión, es posible decir que el error radica en concebir una separación determinante entre conocimiento y discurso: si lo que se dice no debe tener valor cognoscitivo, entonces lo que se dice no se acerca, y mucho menos se iguala, a lo que se conoce; de este modo nos topamos con una concepción del conocimiento que pretende ser autónoma del lenguaje, en contra de la cual este trabajo ha tratado de orientar sus argumentos. Izava propone que para subsanar ese error es necesario «aceptar, entregarse a los poderes curativos del lenguaje» (Ibíd.). La encrucijada está trazada por las dos técnicas de análisis de las que disponemos: la interpretación y la formalización. Con la primera, intentamos en vano hacer hablar al lenguaje hurgando en sus entrañas sin recurrir a él, ignorando que ya, desde el primer asomo de palabra en nuestros labios, estamos poseídos por el lenguaje. Con la segunda, pretendemos someterlo al dictamen de una ley que establece lo que puede ser dicho. Por la interpretación se corre el riesgo de descarnarlo; por la formalización, disecarlo. Al interpretar se desnuda la forma, y para que la forma tenga vida hay que interpretar. La separación analítica es, pues, menos distante de lo que parece.

La tercera gran marca que Foucault expone es la literatura: «*La literatura es la impugnación de la filología (de la cual es, sin embargo, la figura gemela): remite el lenguaje de la gramática al poder desnudo de hablar y ahí encuentra el ser salvaje e imperioso de las palabras»* (Ob. cit:293). Desde ella y su reencuentro con la reflexión filosófica se inicia el rescate del lenguaje como ser unitario: «*A principios del siglo XIX, habiéndose separado la ley del discurso de la representación, el ser del lenguaje se encontró como fragmentado (...) con Nietzsche, con Mallarmé, el pensamiento fue conducido de nuevo, y en forma violenta, hacia el lenguaje mismo, hacia su ser único y difícil»* (298). Nietzsche, antes que saber, preguntaba *¿quién habla?*, porque el que tiene el discurso detenta la palabra, reúne todo el lenguaje. En correspondencia, Mallarmé se empeñó en «*encerrar todo discurso posible en el frágil espesor de la palabra, en esta minúscula y material línea negra trazada por la tinta sobre el papel (...)* [porque] *quien habla, en su soledad, en su frágil vibración, en su nada, es la*

palabra misma –no el sentido de la palabra, sino su ser enigmático y precario (...) [por eso Mallarmé no cesó] de borrarse a sí mismo de su propio lenguaje, a tal punto de no querer figurar en él sino a título de ejecutor en una pura ceremonia del Libro en el que el discurso se compondría de sí mismo» (297).

Más recientemente, Gadamer, en su ensayo titulado “La fuerza expresiva del lenguaje”, diserta sobre la importancia de la retórica para el conocimiento. Él atiende al concepto en nuestro tiempo y lo define como «*la utilización del arte del discurso en el arte de la escritura y de la lectura*» (1980:133). Pone su mirada, muy especialmente, en el fundamento del fenómeno: «*El discurso es siempre discurso de alguien o para alguien*» (Ibíd.). Ocurre porque alguien *dice* a alguien que *escucha*, aunque ello sea por medio de la escritura-lectura, y es justamente allí, en la relación entre el que escribe y el que lee, donde Gadamer busca centrarse, pues se trata no sólo de diferenciar el hablar del escribir, sino, además, reconocer la diferencia entre leer en silencio y leer en voz alta. Sin obviar la connotación peyorativa que la palabra retórica tiene ya desde el Gorgias de Platón, advierte la pertinencia que del recurso formula el ateniense en el Fedro, en el cual, según Gadamer, aquél dijo que «*la retórica puede estar en una relación esencial con la búsqueda y transmisión de la comprensión y del conocimiento*»(134). Por lo cual el autor alemán cree que Platón muestra que «*la verdadera retórica no es separable de lo que él llamaba la dialéctica: dialéctica en cualquiera de los sentidos originarios, como el arte de conducir una conversación. El arte de conducir una conversación es, al final, el arte del entendimiento*» (Ibíd.).

Estas observaciones le sirven de sustrato a Gadamer para exponer su punto, el cual se conecta con la primera marca que leíamos en Foucault: advirtiendo que separa a la matemática como la única y verdadera *ciencia de la razón*, todas las otras, que él llama *ciencia de la experiencia*, exponen la irresoluble tensión entre la tarea del conocimiento del quehacer científico moderno y la transmisión del producto de esa tarea, convertido en herencia y tradición, mediante la retórica. Baste un ejemplo: «*A pesar de Galileo y Copérnico, la interpretación retórica del mundo es todavía para nosotros dominante y efectiva. Para nosotros todavía el sol desciende (como era natural para la astronomía anterior a Copérnico). No decimos: la tierra se va*» (137). Expone así la necesidad de que el lenguaje asuma un rol adecuado ante la ciencia moderna de la experiencia, y ese rol Gadamer lo define como “prosa ilustrada”. Utiliza esa expresión para acercarse a la idea de mundo vital, contrapuesto al mundo objetivo de la ciencia. Por ese mundo vital participamos de un sentir común, de un lenguaje común. De allí, lo que importa es mantener la intensa dinámica de diálogo entre investigadores, pero permitiendo hacer público, gracias al lenguaje, ese diálogo. Gadamer dice: «*Prosa ilustrada’ significa que aquí habla alguien que domina su ciencia y es al mismo tiempo*

capaz de ser tan comprensible para el iletrado –‘iletrado’ se opone a ‘ilustrado’, claro está–, que él mismo aprende también algo»(141). Para lograrlo exige que el investigador piense, mas no crea, lo que dice. Esto le supone guardar una distancia ante los propios conocimientos, distancia que no tiene nada que ver con la petición enajenante del mundo por parte del método científico, sino una distancia de sí mismo «*que convierte en tarea un cierto trabajo de mediación entre la propia información y la falta de información del lector*». Sin embargo, ello debe cuidarse de no traicionar la univocidad de las designaciones con las cuales se construye el conocimiento, por un descontrol en el uso de la fuerza expresiva del discurso. Parafraseando una anécdota del propio Gadamer, el científico debe poder ofrecer el cuerpo formal del conocimiento con la vida que se expone en la metafísica exactitud de los poetas.

La cultura es una conversación perenne iniciada desde muy remota edad, en ella estamos sumergidos y de ella nos hacemos. Esa conversación se hace y deshace gracias al lenguaje: esa realidad absolutamente indisociable de nuestro ser, por el que conocemos y al cual, al quererlo conocer, casi petrificamos; rescatada por la reflexión y la literatura para que renovemos nuestra capacidad de entendimiento y pertenencia del mundo.

Lenguaje es todo. Digo que pienso, por eso existo.

II.2.2.- ¿QUÉ ES UN DISCURSO?

Ya he aproximado el valor que al discurso asignan autores como Foucault y Gadamer. Quiero presentar aquí otras voces que se han acercado durante el tiempo en que este trabajo ha ido buscando su presencia.

Las investigadoras Calsamiglia y Tusón afirman que «*el discurso es una práctica social (...) una forma de acción entre las personas que se articula a partir del uso lingüístico contextualizado, ya sea oral o escrito. El discurso es parte de la vida social y a la vez un instrumento que crea la vida social*» (1999:15).

Como conjunto organizado de enunciados, esto es, combinaciones de sentidos a partir del empleo de signos fonéticos-escritos, el discurso es un producto creado gracias a la facultad humana del lenguaje: «*...Los usos lingüísticos son variados. Las personas tienen a su disposición un repertorio comunicativo, que puede estar formado por una o más lenguas, por diferentes variedades lingüísticas y por otros instrumentos de comunicación. La lengua, como materia primera del discurso, ofrece a quienes la usan una serie de opciones (fónicas, gráficas, morfosintáticas y léxicas) de entre las cuales hay que elegir en el momento de (inter)actuar discursivamente*» (Ibíd.).

El discurso no es un producto *ideal* o *puro*, al contrario, «...es complejo y heterogéneo, pero no caótico. Complejo, en cuanto a los diversos modos de organización en que puede manifestarse; también en cuanto a los diversos niveles que entran en su construcción (...) asimismo, en cuanto a las modalidades en que se concreta (...) La heterogeneidad... está regulada, más allá del plano gramatical, por una serie de normas, reglas, principios o máximas de carácter textual y sociocultural que orientan a las personas en la tarea de construir piezas discursivas coherentes y apropiadas a cada ocasión de comunicación» (Ibíd:16).

El discurso, como producto, es absolutamente dependiente del concepto de *contexto*. Este concepto, en una primera acepción, tiene que ver con una respuesta a la pregunta **quién** produce el discurso: «...Los usuarios de las lenguas forman parte de la compleja red de relaciones de poder y de solidaridad, de dominación y de resistencia, que configuran las estructuras sociales, siempre en tensión entre la igualdad y la desigualdad, la identidad y la diferencia. Las identidades sociales de las personas (...) se construyen, se mantienen y se cambian a través de los usos discursivos» (Ibíd.). Por lo cual debe entenderse que es un ente dialéctico, producido por una fuente que lo transforma, pero a la que él transforma durante y luego del proceso de producción.

Por su parte, el escritor e investigador venezolano Luis Barrera Linares nos advierte que: «Comunicativamente, las sociedades humanas se agrupan bajo la orientación de las formas discursivas que (re)producen y a través de las cuales conciben y le dan forma al mundo. Convengamos para entendernos que, en ese mismo sentido, el lenguaje permite al hombre diseñar cognoscitivamente dos tipos diferentes de universos: el universo físico y el universo conceptual. (...) al organizar tales universos mentalmente, a fin de materializarlos lingüísticamente, lo hacemos a través de un 'ordenamiento' que resultará diferente, de acuerdo con la configuración interna que le damos y el propósito que nos mueve a comunicar algo» (2000:11). Ese "ordenamiento" está determinado según las distintas materias de que se componen los textos, según su coherencia interna y según el modo en que pueden aludir la realidad; en función de ello, a las distintas configuraciones resultantes se les designa como *órdenes del discurso*, a saber: narración, descripción, instrucción, exposición y argumentación, sólo por nombrar los considerados en el estudio que hasta ahora he realizado.

De acuerdo con el modelo estructuralista, la comunicación es un fenómeno que ocurre entre un hablante y un oyente, entre los cuales media el mensaje (que supone la existencia de un código lingüístico). En el fenómeno del discurso, como acto de comunicación y de acuerdo con la lingüística del discurso, los actores poseen *competencia lingüística* (manifestada por el

empleo de un código lingüístico, es decir, posee o pertenece a un lenguaje), *competencia comunicativa* (que supone el empleo de un código comunicativo, esto alude a la facultad del ser humano para desarrollar sistemas de lenguaje de distintas fuentes y posibilidades sensoriales), *competencia literaria* (por el empleo de un código estético que le permita al actor valorar el fenómeno de habla) y *competencia pragmática* (por el manejo de un código social que arraiga y regula el acto de comunicarse) (Esq.7).

La comunicación, como fenómeno de (inter)acciones discursivas, consigue realización a través de *actos de habla*. «*Un acto de habla es el acto llevado a cabo cuando un hablante produce un enunciado en una lengua natural en un tipo específico de situación comunicativa. Tal situación recibe el nombre de contexto*» (Dijk, 1987:172).

La relación entre los actores del fenómeno de la comunicación cambia sustancialmente cuando ocurre a través de la escritura, entre otras cosas, porque el escritor (emisor) y el lector (receptor) no comparten el mismo contexto, en un sentido básico: el contexto de producción y el de recepción pueden ser considerablemente ajenos. En contrapartida, el discurso contenido en el texto se realiza (y ‘preserva’) ahora en un objeto ‘físico’, ‘material’. El procesamiento de los textos, para su codificación y decodificación, supone la existencia de lo que Van Dijk denomina *marcos de conocimiento* (citado por Barrera, 2000:54).

Para finalizar este punto, quisiera afianzar y acotar brevemente algo, sobre la noción de *contexto*. Hasta donde entiendo, en el estado actual de lo que se dice conocer acerca del discurso, no es posible asumir que un texto sea algo que se explique por sí solo, sino que está consustanciado con la “atmósfera” en la que se produce. Tiene doble valor este concepto, como metáfora de espacio-tiempo y como metáfora de origen de lo que es –en este caso, el discurso. Como metáfora de espacio-tiempo no sólo puede efectivamente coincidir con una “realidad física espacio-temporal”, sino que adquiere la mayor dimensión de su sentido cuando se interpreta a las redes socio-culturales-históricas como “lugar o continente” donde “habita” el productor-receptor del discurso²⁹. Esa red incluye hasta la tradición discursiva con la que se relaciona el acto comunicacional. Simultáneamente esas “redes” pueden actuar como “origen o causa” de la producción discursiva, por su profunda compenetración con el individuo que empírica o efectivamente produce-recibe el objeto discursivo. En

²⁹ Siguiendo la proposición del profesor Enrique González, quien en el curso de El espacio como problema defendía que las distintas definiciones de espacio pueden ser entendidas como categorías desde las cuales abordar un conocimiento de la realidad social.

otra dimensión del concepto de contexto, debe ser referido a lo material, esto es, a la relación entre los componentes verbales del conjunto de enunciados, por lo cual la producción de sentido queda orientada en un rango importante, sin menoscabo de la libertad de interpretación.

¿Por qué el discurso literario?

Debo comentar que mi aproximación al estudio del discurso se inicia por uno de los casos que, sin duda, despiertan con intensidad mi deseo de conocerlo: el *discurso literario*, específicamente, *el discurso literario escrito*. Tiene particular interés para mí porque intuitivamente manejo una analogía entre lo arquitectónico y lo literario. Para empezar, ambos los entiendo como actos de creación, con vocación al Arte. Por supuesto, *Arquitectura*, *Literatura* y *Arte* son conceptos “abiertos”, por lo cual ofrecen más preguntas y problemas que los que ayudan a precisar. Sin embargo, la relación la construyo desde la misión estética que espero de ambas, donde lo artístico se realiza aun cuando cada una deba cumplir una misión pragmática simultáneamente: permitir el *habitar*, en el caso de la Arquitectura, y el *comunicar*, en la Literatura. Mi punto es que también por medio de lo arquitectónico se comunica –sobre esto han tratado diversos autores– y ello ocurre no porque lo arquitectónico acuda a otro lenguaje para lograrlo, sino porque es, en sí mismo, otra forma de lenguaje, pues, en una suerte de Rey Midas, todo lo que el hombre “toca”, para su felicidad e infelicidad, lo transforma en lenguaje.

Respecto a la Literatura, Barrera cita a Dijk para acercar una definición: «*La literatura se define esencialmente en términos de lo que alguna clase social y algunas instituciones (las escuelas, las universidades, los libros de texto, los críticos, etc.) llamen y decidan usar como literatura*» (Ob. cit:38). Esto me obliga a poner la mirada en la relación que se establece entre lo creado (literario o arquitectónico) y su contexto, entendido éste como se definió anteriormente. Es un problema de relación social, de *expresión social*, una *construcción* por la cual se le asignan distintos grados de *valor* a las creaciones. Acerca de la naturaleza y complejidad de ese fenómeno, los arquitectos estamos precariamente formados, tal vez porque los riesgos de desviarnos de lo que nos concierne son enormes (como aconteció en la década de los sesenta aquí en Venezuela); sin embargo, ello no nos excusa de no estar, por lo menos, conscientes de nuestras carencias.

Por otra parte, lo literario, según Van Dijk, nace generado por lo que él denomina *acto de habla ritual* (1977:183). Sobre este concepto, Barrera explica: «*La ritualidad del proceso comunicativo en el que entra la literatura se basaría primordialmente en el hecho de que tal tipo de comunicación excede los límites de la cotidianidad verbal, sin excluir los parámetros implícitos en*

ésta: la lectura de lo literario implica una cierta predisposición que ritualiza tal evento debido a que el receptor acepta de antemano que se va a inmiscuir en un acto de habla cuyos registros difieren del lenguaje ordinario» (Ob. cit:54).

Si se me permite trabajar la sustitución de la palabra *literatura* por *arquitectura*, podría rescribir esa proposición de la siguiente manera: “la *ritualidad* del acto de habitar suscitado por la arquitectura se basaría primordialmente en el hecho de que tal acto excede los límites de la cotidianidad sin excluirla: el habitar lo arquitectónico ha de implicar una cierta *predisposición* que *ritualiza* tal evento, debido a que el habitante acepta que ocupará espacios cuyos registros difieren del edificar ordinario”.

Con esta operación quiero mostrar lo que está ocurriendo por mi pensamiento y cuyo resultado son proposiciones que me exigen reflexión, pero que, al mismo tiempo, excitan nuevas asociaciones por las cuales, tal vez, pueda encontrar una razón arquitectónica propia que me permita comprender lo que en arquitectura busco hacer. Sé que puedo estar tomando el riesgo que advertía Nuño de obligar al lenguaje a decir y hacer decir “cualquier cosa”. Pero considero que es un riesgo necesario y un vértigo fructífero.

Invito a continuar el estudio que he realizado y, luego, a ponderar los aportes y desaciertos que presento en el capítulo III del trabajo. Sin embargo, todo el punto siguiente está incluido aquí para dejar testimonio físico del estudio, por lo cual, en el punto II.2.3 intento una síntesis y una conversión de lo que considero útil en pro de una poética personal para el proyecto arquitectónico. De modo que usted, lector, decida sin ansiedad lo que desee hacer.

II.2.3.- TRES MÉTODOS DE ANÁLISIS PARA ESTUDIAR EL DISCURSO

Los estudios han sido orientados hacia tres métodos de análisis que difieren, sustancialmente, en el ámbito al cual proponen concentrar la mirada: al texto escrito en sí, al lector y la lectura y, por último, al que muy especialmente me interesa, el discurso. Hasta donde pude entender, se presentan como modelos más o menos independientes, pero resulta que todos tratan de la comunicación, en particular, reitero, la escrita. Mantengo el orden en que los “escuché”, más que por inercia, porque creo que esta secuencia muestra un grado de complejidad creciente en la que, en lugar de excluir, se va incluyendo y ampliando.

II.2.3.1.- LINGÜÍSTICA DEL TEXTO

De acuerdo con Baugrande y Ulrich, apoyados en Van Dijk, «*en el ámbito de la ciencia del lenguaje, este término se utiliza para etiquetar cualquier tipo de estudio relacionado con el texto, siempre que éste sea el objeto principal de la investigación*» (1997:49). El problema que se intenta atender es cómo funcionan los textos en la interacción comunicativa, en situaciones discursivas diferentes.

Estos autores definen al texto como «*un acontecimiento comunicativo que cumple siete normas de textualidad*»:

- **Cohesión:** la conexión entre los distintos componentes de la superficie textual.
- **Coherencia:** la relación entre los conceptos que subyacen en la superficie textual.
- **Intencionalidad:** actitud del productor textual.
- **Aceptabilidad:** actitud del receptor.
- **Informatividad:** relativo al grado de novedad o reiteración de la información transmitida, lo cual supone secuencias predecibles o inesperadas.
- **Situacionalidad:** los factores que hacen que un texto sea relevante en la situación en la que aparece.
- **Intertextualidad:** dependencia de los “marcos de conocimientos” interactuantes.

II.2.3.2.- ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

En el capítulo VI de su libro, el autor José María Pozuelo Yvancos explica que «*la llamada “estética de la recepción” nació en 1967 a propósito de una ponencia de H. R. Jauss sobre el papel de la historia literaria y su desafío frente al anacronismo esencialista del formalismo y el materialismo (...) La teoría de la recepción no es una, sino muchas y básicamente se articula en tres direcciones: la hermenéutica, la semiótica y la histórica*» (1998:110).

Pozuelo advierte que la atención de la teoría de la recepción está puesta sobre el lector o público receptor, entendido no sólo como determinante del grado de reconocimiento o rechazo de una obra, sino además como factor condicionante de «*la propia estructura de la obra o incluso de la composición o técnica de rasgos particulares*» (Ibíd: 106). Así, se ha enfrentado claramente al paradigma formalista-estructuralista que instituyó a la textualidad como objeto, fuente y destino de toda investigación literaria. Pero más allá de tomar partido

por un momento particular de lo literario, la estética de la recepción intenta estudiar las relaciones entre autor-obra-lector, a partir del supuesto de que la obra literaria sólo alcanza su completa realización cuando es leída (DTL:285).

Siguiendo a Pozuelo, cuatro son las dimensiones del problema que se plantea la teoría de la recepción (Ibíd:107-110):

II.2.3.2.A. La sustitución del concepto de lengua literaria por el del uso y consumo de lo literario

Esto supone que lo literario sólo puede ser considerado como tal, a partir de que una comunidad de lectores use y consuma como literatura una determinada obra. Sin embargo, esto ha conllevado el riesgo de la relativización extrema de “cualquier marca textual”; por ello ha sido necesaria la definición de acuerdos consensuados, por tanto, no arbitrarios, que permitan identificar los rasgos coincidentes en la producción y en ciertas marcas textuales de lo literario entre diferentes culturas. Se intenta privilegiar, entonces, el fenómeno del colectivo por encima de lo individual, y para esto se toma en cuenta el concepto de “horizonte de expectativas” que se infiere de la obra de Hans-Georg Gadamer³⁰. Creo que esto es asociable al problema señalado por H. R. Jauss acerca de la *tradición y selección*, es decir, al estudio de «*cómo se articula según el horizonte de expectativas que nos permite analizar una experiencia estética dada, la sedimentación cultural inconsciente y la elección consciente*» (citado por Pozuelo, Ob. cit:116).

II.2.3.2.B. La posibilidad de una “competencia literaria”

Sin embargo, para la construcción de ese colectivo es necesaria la participación del individuo, quien ha de compartir los códigos del productor-emisor de la obra para poder decodificarla y comprenderla (DTL:152). Jauss apunta esto como el problema de la *recepción y acción*, es decir, el estudio del fenómeno producido por la lectura de la obra, «*lo que nos lleva al problema hermenéutico de saber qué rol desempeña la pareja pregunta-respuesta en el paso de una constitución unilateral a una constitución dialéctica del sentido*» (citado por Pozuelo, Ob. cit:116). Pozuelo habla de la “convergencia de convenciones” entre el autor y el lector, pero advierte que no siempre son de naturaleza externa o social; señala que más bien son de índole formal-textual y actúan como “marcas de género”, y el género es, en sus palabras, «*el engaste de una tradición temática, formal, y modal con una norma histórica de*

³⁰ Confróntese Gadamer, 1960: capítulos II.9, pp. 331-378 y III.12, pp. 461-486

recepción y producción» (Ob. cit.:109). Barrera Linares, por su parte, deja claro que no se trata del «*mero conocimiento implícito de las reglas gramaticales y sociales de una lengua por parte de un hablante nativo*», sino que se refiere a una “conciencia común” o capacidad para producir, interpretar, procesar y comprender textos literarios, entendida más bien como «*conocimiento cultural-literario compartido por una colectividad de una época acerca de lo que deba ser entendido como producto literario (texto) y como proceso literario (patrones estéticos y marcas que lo caracterizan)*» (Ob. cit.:46). Sin embargo, la competencia literaria se uniría a la competencia lingüística en un nivel superior de concepto que Barrera denomina *competencia discursiva o textual*, refiriéndose a «*la habilidad global del ser humano para producir y procesar textos de cualquier naturaleza (incluso de naturaleza estética)*», y ello requiere del estudio de diferentes clases de textos y de los diferentes órdenes discursivos, en consecuencia.

II.2.3.2.C. El problema de la “obra abierta” como polivalencia interpretativa

Esto atiende al problema de la *interpretación* como fenómeno de lectura. Dice Pozuelo: «*La recepción tiene, sí, una dimensión social de competencia, pero también es un fenómeno de creación de significado que ninguna obra posee cerrado o definido*» (Ob. cit.:109). Aquí se recoge el enfoque hermenéutico de Gadamer e Ingarden, entre otros, «*quienes ya establecieron que la recepción es un fenómeno interior a la textualidad y que la lectura constata una indeterminación que nunca elimina del todo*» (citados por Pozuelo, *Ibíd.*). Por lo tanto, el objeto artístico –en este caso, literario– no es algo que simplemente va a ser recibido o percibido, sino que será creado –y recreado– por la contemplación o la lectura, de tal modo que recepción, interpretación y límites del objeto artístico deben ser entendidos como variaciones de un único problema.

II.2.3.2.D. La redefinición de la “Historia de la Literatura”

Apoyados en lo individual como fuente del fenómeno de la recepción y su absoluta dependencia con un sentido de colectividad, lo cual permite a los teóricos subrayar «*el carácter movedizo y cambiante de los horizontes normativos y de los valores*» (Pozuelo, Ob. cit.:110), queda entonces por reconocer que el problema de la recepción está consustanciado con «*la historicidad del fenómeno artístico-literario y la misma historicidad de la perspectiva que lo contempla*». Jauss lo apunta como *horizonte de expectativas y función de comunicación*, preguntándose «*¿cómo la literatura puede ser comprendida en la actualidad presente y concebida a la vez como una de las fuerzas que hacen historia?*» (citado por Pozuelo, Ob. cit.:116). En

otras palabras, el fenómeno de la lectura no sólo no es universal (en el sentido positivista del término), sino que tampoco es atemporal, pues depende del momento en que ocurre la experiencia de la recepción y la confrontación de éste con la historicidad construida acerca del momento de producción. Esto significa que la estética de la recepción debe basarse en «*estudios sincrónicos y diacrónicos de las valoraciones de las obras en diferentes tiempos [y ámbitos socio-culturales]*» (DTL:286).

II.2.3.3.- ANÁLISIS DEL DISCURSO

Siguiendo la exposición que Barrera elabora a partir del modelo teórico desarrollado por Van Dijk, el análisis del discurso es un:

«enfoque teórico y metodológico para estudiar el lenguaje en uso (...) Su objetivo primordial sería producir descripciones sistemáticas de los enunciados (los textos), a partir de su funcionamiento dentro de un contexto específico y una situación comunicativa particular. Tales descripciones deben partir de dos dimensiones básicas: la textual y la contextual. La primera daría cuenta de la estructura del texto en los varios niveles posibles de análisis. La segunda relaciona estas descripciones estructurales con prioridades del contexto tales como los factores socioculturales y cognoscitivos» (Ob. cit:53).

De acuerdo con Calsamiglia y Tusón, el estudio se ordena a partir de dos unidades de análisis: el *enunciado*, como unidad básica constituida por elementos verbales combinados, y el *texto*, como conjunto de enunciados cuyo sentido se alcanza en definitiva a partir de su relación con los factores socioculturales y cognoscitivos que están presentes en su creación y recepción.

En la dimensión textual entonces se identifican dos niveles: *micronivel* (los enunciados considerados separadamente) y *macronivel* (el texto como totalidad discursiva). De allí se desprenden tres posibles ámbitos o grupos de propiedades (siempre citando a Barrera):

- **Formales:** en el micronivel, son los fonemas y sus realizaciones sonoras o gráficas, las palabras y sus combinaciones dentro de la oración. En el macronivel, aluden a la estructura global de un texto, a su esquema organizacional, a su forma total independientemente de sus contenidos globales, lo cual se expresa como *superestructura*.
- **Semánticas:** tiene que ver con las *proposiciones* contenidas (los significados desplegados como ideas constituyentes del texto) y con las *referencias* (entidades o eventos a los que se refiere la proposición). Un conjunto de proposiciones constituyen una

macroproposición y un conjunto de macroproposiciones dan lugar a la *macroestructura*.

- **Funcionales:** se refieren al papel que desempeñan los enunciados, el texto y el discurso, en tanto actos de habla.

En la dimensión contextual se requiere la determinación del contexto en diferentes sentidos: de producción, de recepción, situacional, socio-cultural y cognitivo.

II.2.4.- UNA SÍNTESIS NECESARIA Y UNA TRADUCCIÓN INSTRUMENTAL

Del instrumental teórico conocido agradezco y valoro el enfoque integral, la comprensión del fenómeno de la comunicación, concretada en el discurso, como un acto solidario entre actores, atmósfera y creación. Todo adquiere para mí un especial brillo al entender que el texto es un medio por el cual se hacen presentes por lo menos dos personas: el que escribe y el que lee; que los dos son vitales para la comprensión del texto, es decir, para el cumplimiento de su misión, la cual es ser vehículo del fenómeno comunicacional; el entendimiento de que esas personas no están solas, que pertenecen a un lugar, a una tradición, a un tiempo; que aun siendo ellas absolutamente disímiles, pueden crear nexos de trascendencia mutua; que eso no ocurre por un diálogo de sordos solipsistas, sino que el texto es el mapa de navegación que permite la posibilidad del encuentro, de la construcción, de la creación de lo literario.

A los tres modelos de estudio los comprendo como sistemas continuos y no separados, complementarios entre sí. Los conceptos de uno ayudan a entender los del otro. Por razones de resistencia personal y tiempo, los estudios específicos no son exhaustivos, pero también la virtud puede hallarse en manejar los instrumentos con cierta agilidad, aunque ello signifique que no se saca todo el provecho posible de su empleo. En todo caso, mi aproximación es inicialmente parcial, pero colabora.

Los tres modelos proponen atender tres preguntas, según creo. Primera, lo que tengo entre mis manos, ¿puedo o no puedo considerarlo un texto de determinado género? Segunda, al leerlo, ¿cómo lo recibo: lo acepto o lo rechazo, qué reacción creo sentir? Y tercero, ¿qué interpreto de dicho texto, en función de quién, cuándo y dónde ha sido producido? Otra forma de expresar esto sería: cómo identifico a la cosa en su *qué es*, cómo me relaciono con ella y cuál es la tesis que se construye a partir del fenómeno de nuestra relación.

Especialmente importante para mí es la disponibilidad de un concepto de discurso que lo define como fruto de una práctica social, contextualizada y temporal. Una construcción del mundo hecha por todos y que nos hace a

todos. Entender que pertenezco a un discurso que puedo transformar y recrear comienza a ayudarme a entender conceptos que de otro modo seguirían siendo casi inaccesibles para mí, por ejemplo, el concepto de “lenguaje” en la Arquitectura.

II.3.- LAS PREGUNTAS SIN RESPUESTAS

En el primer punto del capítulo uno, refería que la charla en el curso Opera Prima me obligó a pensar sobre *qué había hecho* durante mis primeros diez años dedicados a la práctica de la profesión; dejé entrever así la tensión que me produjo el reflexionar sobre la relación entre ese *hacer* y el significado de *ser arquitecto*. Me preguntaba: ¿qué quiero decir cuando digo *soy arquitecto*?

Ser y **hacer**, dos palabras que considero claves para acercarme a alguna comprensible respuesta a esa pregunta. De eso trato en los próximos párrafos. Pienso que son el punto de inflexión en este esfuerzo de entender y recolocar fundaciones a mi desempeño profesional y académico.

Una muy breve digresión aún es necesaria: todo protocolo de investigación acude a fundarse en la determinación de lo que debe ser considerado como *el problema*. De la “correcta” definición del problema, se supone, surge la pregunta “bien hecha”. Luego, como se ha explicado, cualquier intento de respuesta estará siempre referido a lo que se ha dado a conocer bajo el término de *paradigma*. La construcción de esa respuesta es un **discurso** que, en virtud de presentarse como una exposición determinada a partir del esquema del paradigma, intenta ser aceptado o interpretado como “*teoría*”.

De acuerdo con el DFH, un problema es: «*Dificultad, tanto teórica como práctica, que alguien se propone, o debe, resolver. (...) Cuando la dificultad es de orden práctico se denomina tarea*» (*problema:1/1*). De este modo, he de partir aceptando que interesa lo *difícil*, lo que no puede ser logrado sino gracias a un esfuerzo importante, un trabajo considerable. Así, la dificultad es la presentación de lo que se desea realizar, como si fuese un obstáculo, una interferencia, un impedimento. En ese sentido, decir que *sé lo que digo* cuando digo *soy arquitecto*, sólo es posible concebirlo como problema desde la “cristalización” de las palabras, quiero decir, la dureza de su forma unida a la vacuidad de su sentido, en un uso cotidiano y axiomático. Así, responder a la pregunta inicial es pulverizar esa “cristalización” para volver a construir el concepto.

El diccionario explica cómo se debe proceder para resolver un problema: «... *la resolución de problemas requiere el recurso a un procedimiento más o menos formal denominado cálculo o método. La dificultad, en cambio, que no*

requiere un procedimiento formal de resolución se llama cuestión o pregunta. A los problemas filosóficos les incumbe una doble característica:

- 1º Se refieren a cuestiones “vitales”, tanto prácticas como teóricas.
- 2º Proponen respuestas que no sólo no pueden considerarse definitivas, sino que incluso replantean, o ponen en discusión, los términos en que se ha propuesto el mismo problema» (Ibíd.) [a partir de la formulación de una “pregunta abierta” o filosófica].

Por supuesto, no trabajaré con el lenguaje del cálculo, pero sí habré de proceder con un *método* (argumentado en la introducción y explicado en el punto II.1) que se acoge a la segunda característica: la decisión de cómo proceder es, en sí, la primera piedra, cuyo movimiento puede desmoronar todo lo que se construya a partir de ella. Por otra parte, analizar la expresión “soy arquitecto” exige atender los dos términos: el verbo **ser** y el sustantivo **arquitecto**.

El diccionario aclara que esas respuestas emergen de una “pregunta abierta o filosófica”, la cual es la que se orienta más a comprender el problema en su conjunto y las consecuencias que se derivan para la vida humana, antes que el manejo específico de los datos concretos que constituyen una respuesta. Así, «...las preguntas abiertas se refieren al fenómeno mismo del pensar. Intentar responderlas supone, en definitiva, plantearse el problema del conocimiento humano» (pregunta abierta:1/1). Aquí se trata, entonces, de criticar el principio de “sé lo que digo cuando digo soy arquitecto”, a fin de estudiar sus fortalezas y debilidades.

Explica el DFH que uno de los aspectos cruciales en la formulación de un problema es la vigilancia por la posesión de sentido:

«Un problema o una pregunta carece de sentido, o no es significativa, si no va orientada a obtener una respuesta, existente o meramente posible, que a su vez tenga sentido. (...) En general, un problema tiene sentido cuando plantea una cuestión a la que es lógicamente posible darle respuesta; los problemas insolubles, por estar mal planteados, carecen de sentido. Algunos problemas considerados “profundos” son [para la filosofía analítica] simplemente problemas mal planteados y, por lo mismo, carentes de sentido. Entre estos problemas considerados profundos se enumeran, sobre todo, los siguientes: “¿Por qué existimos?”, “¿por qué existe el mundo?”, “¿por qué existe algo y no más bien nada?” Se sostiene –sobre todo dentro de la corriente de filosofía analítica o aledaños– que dichos problemas carecen de sentido sea porque se trata más bien de quejas y lamentaciones personales, sea porque, si se pregunta por el “universo” o el “todo”, sin restricción alguna, no se puede

suponer al mismo tiempo, sin faltar a la lógica, que haya algo fuera del todo que sea la explicación del mismo» (problema:1/1).

Ahora bien, según eso, el poseer sentido es ya un problema. Lo que argumenta el diccionario, desde la filosofía analítica y desde la lógica formal, es que todo lo que no se circunscriba a sus modelos “no tiene sentido”. Además, resulta que “una pregunta bien formulada” es aquella que contiene en sí misma la respuesta, lo cual quiere decir que “ya conozco lo que quiero conocer”.

Pues bien, no puedo dar fe de que lo que aquí expongo tenga sentido según ese modelo. Reconozco absolutamente mis “deficiencias”. Sin embargo, no debo ignorarlo: «*Todo preguntar es un buscar* –apuntaba el “primer” Heidegger–. *Todo buscar tiene su dirección previa que le viene de lo buscado*» (1927:14). El “verdadero” preguntar, como él lo señaló, “ve a través” de sí desde el primer momento en todas las direcciones, es decir, hacia *aquello que se pregunta* y hacia *aquello a que se pregunta*. Manifiesto que buena parte de mi interés está puesto en tratar de acercarme a lo que, hasta donde logro entender, podría ser llamado *metafísica contemporánea*, o más específicamente *ontología fundamental* (DFH:*ontología fundamental*:1/1) u *ontología de la existencia* (Hirschberger, 1963:432, vol. 2), de la cual Heidegger se me presenta como figura central de referencia.

La expresión *soy arquitecto* la transformo en *soy lo que hago*. Así, presento estas preguntas sin respuestas: ¿qué quiere decir **ser**?, ¿qué quiere decir **hacer**? y ¿por qué y cómo relaciono **ser** y **hacer**?

II.3.1.- ¿QUÉ DECIMOS CUANDO DIGO *SER*?

Los meandros de las lecturas que he podido realizar sobre este tema me dejan una vital advertencia: este concepto es el más fundamental e inasible, por “universal” y presente, en la historia del pensamiento occidental. Por tanto, acercarse a él equivaldría a intentar escalar una muy alta y escarpada montaña. Se requiere de mucha y correcta preparación para no salir herido de la empresa. Pero la montaña está allí, frente a mí y me maravilla. La veo, trato de tocarla y recibo el viento que proviene de ella. Así pues, el atrevimiento de incluir esta pregunta –y las otras dos– en este trabajo cumple el papel de una primera anotación, la constancia de un referente necesario que, pienso, me exige atención. La mejor atención que pueda proveerle.

Otra advertencia he recibido: la de Heidegger. El *ser* no es una “montaña” frente a mí. La montaña crece en mí justo en el momento y cada vez que surge

la palabra *ser* y retorna en su pregunta. La imagen resulta insólita e inconmensurable. Al respecto, Heidegger apunta³¹ tres prejuicios que imposibilitan una correcta pregunta sobre el ser y, en consecuencia, se sostiene la ausencia de una certera respuesta. Esos prejuicios que Heidegger anota en la introducción de su obra El ser y el tiempo (1927:12-13) son:

- 1° El *ser* es el más universal de los conceptos.
- 2° El *ser* es indefinible.
- 3° El *ser* es el más comprensible de los conceptos.

Con estos prejuicios, él llama nuestra atención sobre la preservación del concepto en una condición de “oscuridad” y desconocimiento, acusa el error de confundirlo con un *ente* mientras se conciba la definición como una forma de determinar lo cognoscible, y además mantenemos una comprensión “media” de su sentido creyendo que así realmente lo comprendemos. Por esas razones, hemos sufrido de «*un dogma que no sólo declara superflua la pregunta que interroga por el sentido del ser, sino que encima sanciona la omisión de la pregunta*» (Ob.cit.:11). Por ello, dice el autor alemán, si preguntamos llana y simplemente “¿*qué es ser?*” incurrimos en el error de asumir una comprensión cristalizada del *ser* y por tanto, no allanamos bien su sentido. Toda la introducción de la obra referida la dedica el filósofo a explicar y presentar correctamente *la pregunta que interroga por el ser*. Por ello me atrevo a formularla como lo he hecho: como acto de lenguaje.

Las respuestas que se han dado tienden a ser organizadas como sigue:

II.3.1.1.- LA CONCEPCIÓN CLÁSICA

Acerca de las concepciones que se han tenido sobre el concepto del *ser*, los textos de referencia inician la exposición en los autores griegos:

«*Parménides lo identifica con toda la realidad, que describe como una, continua e inmóvil, y lo opone simplemente a la nada, o a lo que no es*» (DFH, ser:1/2). Es decir –y no decir– el ser es *todo* y difiere de la *nada*: nos quedamos con dos palabras en los labios, tan abismales como la que nos ocupa.

«*Para Platón es la “verdadera realidad” de la idea*» (Ibíd.). Expresión problemática ésta: *verdad*, *realidad* e *idea* para explicar al ser: conceptos tan inasibles como el que nos interesa. Hirschberger la dificulta aún más: «*Para*

³¹ Pido excusas por referirme a lo que Heidegger escribió como si lo estuviera diciendo en tiempo presente. Creo que no es difícil entender que “estoy conversando” con él, hoy y aquí. El libro no es él y también lo es. La reflexión hecha sobre el lenguaje explica mejor esta nota.

Platón el camino del bien pasa primeramente por el ser y por la verdad» (Ob. cit:93, vol. 1). Esto es así porque el filósofo ateniense, según el historiador, presupone que «*la plenitud del ser debe implicar consigo la plenitud del bien (...) el fundamento del ser tiene en sí la razón de bien precisamente por su condición de origen o fuente (...) el ser mismo es bueno*». Para Platón el ser es entonces *la idea*, lo supremo inteligible de lo que participan todas las cosas del mundo, sin alcanzarla; inmutable y eterna, de ella proviene la verdad y, en consecuencia, el bien y la belleza. En su *teoría de las ideas* supone Platón un mundo de lo visible, en donde están las cosas concretas, y un mundo de lo invisible, que es el de las ideas. Las cosas existen de distintos modos; según el mito de la caverna, abarcan la apariencia, la imagen y la idea verdadera. Esos “estratos del ser” se corresponden con relaciones entre ideas diferentes (movimiento, quietud, igualdad, diferencia) que se van elevando hasta alcanzar *la idea de las ideas*, de la cual todas dependen. Una metáfora lo ilustra: «*Como el sol en el reino de lo visible confiere a todas las cosas ser, vida y posibilidad de ser vistas, así la idea de las ideas confiere en el mundo invisible, a todos los seres el ser y la cognoscibilidad. Y ella misma no depende ya de nada. Es lo absoluto*» (Hirschberger, 1963:109, vol. 1).

El concepto de *ser* como *idea* deviene en sustancia con Aristóteles, palabra que etimológicamente se nos acerca desde el latín y significa “lo que está debajo” (*substantia*). Ferrater Mora explica que Aristóteles diferenciaba «*entre el ser y el hecho de que algo sea*» (DFFA:377). Se nos dice que por la introducción y el complejo desarrollo que dio al término *sustancia*, Aristóteles dejó abierta en su obra la posibilidad de dos interpretaciones acerca del *ser*. En la primera, «*el ser es el más común de todos, válido para todos los entes y poseyendo, por consiguiente, la extensión máxima*» (378), es decir, el ser es lo común a todos los entes. En la segunda, «*el ser es el ser superior a todos y principio de todos*», que equivaldría a enunciarlo como el ser es principio de todos los entes.³² Esto ocurre así porque el filósofo concibió la *sustancia* como la categoría primordial, o género supremo de las cosas, pero además la dividió en dos géneros, *sustancia primera* y *sustancia segunda*, que luego organizó en especies y clases. En consecuencia, creó un sistema de sustancias. La *sustancia primera*, la “sustancia por excelencia”, se constituye como «*el sustrato de todo lo demás (...) algo individual, irreductible, único, que no está en otra cosa; es algo que se determina a sí mismo y se basta ontológicamente a sí mismo (...) por su propio haber, riqueza o propiedad, la sustancia primera es, formalmente hablando, entidad*» (DFFa:395). Entidad ha de entenderse aquí como *sujeto* o *individuo*: un hombre, un dragón, un caballo. Luego, en palabras

³² Nótese que incurrimos en una comprensión “media” del concepto ser, tal y como afirma Heidegger.

del Estagirita, la sustancia primera es «*aquello que no se dice de un sujeto*» (DFH, *sustancia:1/2*). Lo que se diga de ese sujeto es *sustancia segunda*, aunque no estrictamente lo que se diga, sino lo que coincide con la sustancia primera en la condición de *soporte* del ser, esto es, «*el sustrato de los cambios accidentales*» (Ibíd.) y por el cual se determina a las *sustancias primeras*. Aristóteles también distinguió dos especies de sustancias: una, la *sustancia no-sensible*, que «*no tiene ningún principio común con las demás clases de sustancias*» (DFFa:396) y es inmóvil. Otra, la *sustancia sensible*, que se constituye como el objeto de la “física”, y que es «*móvil y corruptible (como los animales y las plantas) o eterna (como los astros)*» (Ibíd.). Finalmente, afirma que hay dos clases de sustancias: la *forma* o *esencia* del ser, incorruptible e independiente, y el “*todo concreto*”, compuesto de *materia* y *forma*, corruptible y que constituye un ente o cosa determinada. Así, «*cada una de las sustancias es sujeto o sustrato y es aquello que algo es propiamente, esto es, la esencia³³; las sustancias, además, están compuestas de materia y forma, pero la sustancia propiamente es acto y forma³⁴. Una de las sustancias o entidades –el primer motor– es acto puro, carece de materia y de movimiento, pero mueve, como mueve el Bien a quien lo desea, todo el universo*» (DFH, *ser:1/2*).

De la *idea* a la *sustancia* hay una mirada que cambia: la idea equivale al sol, luz y ascenso, mientras que la sustancia trae a la tierra, sustrato y descenso. La idea es inalcanzable; la realidad imperfecta. La sustancia emana, ocasiona; la realidad deviene. Por la idea el hombre parece alejarse de sí; por la sustancia el hombre parece afirmarse en sí.

La concepción clásica funda al *ser* como *ente*, algo que se halla tras lo aparentemente real del mundo; eterno e inmutable, por lo cual todo adquiere la posibilidad de existir. Se siente “confianza” en poder *descubrirlo*, conocerlo, pues está presente pero oculto y se cree que el humano podía acometer la búsqueda de ese conocimiento sin auxilio divino.

Dos conceptos sobrevienen al interrogar por el *ser*: la realidad y la existencia.

II.3.1.2.- LA CONCEPCIÓN MEDIEVAL

Las dos interpretaciones del ser que abriera la concepción aristotélica derivó en un profundo y sostenido desarrollo de ellas durante la Edad Media, lo cual originó sendas posibles respuestas desde entonces, que se han

³³ Para continuar con las dificultades, leo esa palabra en este contexto como “*lo que existe*”.

³⁴ Esto lo leo como “*lo que hace existir*”.

convertido en la dialéctica que busca el sentido de la pregunta que interroga por el ser: la de la *esencia* y la de la *existencia*.

Al respecto, explica Ferrater lo siguiente: «...*advierde Santo Tomás, decir de la sustancia que es un ser por sí no es definir la sustancia*» (DFFa:396). Por lo cual no se debe confundir al *ente* con un género superior, pues:

«...el ser es un trascendental porque está absorbido en todos los seres y al mismo tiempo por encima de todos ellos, trascendiéndolos» (378). «La tradición cristiana y escolástica desarrollará estas nociones aristotélicas abriéndolas a la idea de creación, y el ser se convierte en “acto de ser” o “acto de la esencia”; ser es existir por otro o existir por plenitud de la propia naturaleza: en el primer caso hablamos de los entes creados, que tienen ser por participación, y en el segundo, del ser subsistente, Dios creador. Aparece la distinción entre esencia y existencia, y la multiplicidad aristotélica de sentidos de ser se convierte en el concepto fundamental de la filosofía y teología escolástica: la analogía del ser» (DFH, ser:1/2).

Cabe aquí una distinción posible: el *ser* se entiende como lo universal, mientras que el *ente* como lo particular. También es pertinente una acotación: *existencia*, en su etimología, quiere decir “*lo que está ahí*” y en ese sentido se equipara a la noción de *realidad*. (DFFa:156). Entonces, todo lo que decimos ha de alcanzar algún sentido y ello sólo puede ocurrir por las asociaciones que hacemos, por la construcción de analogías, esto es, las relaciones que creamos entre nuestros referentes. Por el concepto fundamental de la escolástica, la analogía del ser, todo término:

«Ha de afirmarse en un sentido y negarse en algún otro; los términos y los predicados, cuando no son meras abstracciones, por lo común se aplican con propiedad sólo a algún referente originario, mientras que al resto se aplican en sentido derivado o figurado y hasta metafórico (...) la realidad es analógica (...) Todo es ser o del ser; pero hay muchas “maneras de ser” (...) Estas maneras no pueden designarse ni mediante términos sinónimos ni mediante términos homónimos; los primeros son unívocos y los segundos equívocos. Pero hay una manera intermedia de afirmar un concepto: según relación a un primero, (...) un originario, del que se afirma, sin ninguna restricción, la sustancia (...) Dios también ha de entrar en la cadena de seres de los que se afirma el ser con relación a un primero. Pero el primero, el que propiamente es, en el pensamiento cristiano no puede ser sino Dios mismo, no la sustancia; de modo que Dios es realmente el primer ser de por sí, pero no en cuanto conocido, [porque esto sólo puede serlo] a partir de las cosas» (DFH, analogía del ser:1/1).

Dios es, entonces, el *principio necesario*, el primer motor, la potencia y acto que hace *existir*; la *esencia* por la cual es posible la *existencia*. Ahora, mientras los griegos tendieron a entender la *existencia* como cosa, es decir, materia y forma, los escolásticos confrontaron esa noción justamente para comprender a *Dios* como la *existencia independiente* (157). Se produjeron dos concepciones de la relación entre *esencia* y *existencia*, consecuentemente: «*Una que puede designarse como “primado de la esencia sobre la existencia”, [por la que] la existencia se concibe incluso como un accidente de la esencia. (...) La otra puede llamarse “primado de la existencia sobre la esencia”. De acuerdo con ella la esencia es algo así como la inteligibilidad de la existencia*» (Ibíd.). Por la primera, pienso en *Dios*, por la segunda, pienso en *sustancia*.

La concepción medieval, el mundo al que nos referimos cuando decimos Occidente en la edad media de su tiempo, exorcizó sus monstruos, su antiguo sueño de la razón, recogiendo sus ruinas y ordenándolas desde la primera palabra, desde el primer aliento de su primera palabra: *Dios*.

II.3.1.3.- LA CONCEPCIÓN MODERNA

La *razón* creció. Su cuerpo de palabra se hizo tan grande como el de la palabra *Dios*. Y el humano vio que la razón le era buena y la separó de la oscuridad. Y la llamó *ciencia*. Confió el humano en su ciencia y tomó provecho de su poder: el mundo cedía, lenta pero progresivamente, a la fuerza de su razón. Él, ella, hombre o mujer, cuerpo y razón, como el Rey Midas, lo tocó todo para tornarlo en *cosa de ciencia*. Inclusive a *sí mismo*.

«Con la época moderna, el interés filosófico se desplaza del ser al sujeto y al objeto del conocimiento, y a la noción de sustancia. Tanto el racionalismo como el empirismo se preocupan por saber qué son las cosas (qué tipo de sustancia son, y cuáles son sus cualidades primarias y secundarias) y cómo es posible conocerlas (a través de la razón o a través de la experiencia, a priori, a posteriori)» (DFH, ser:1/2). El *ser* importa en tanto puede ser cernido para convertirlo en conocimiento, nutriente del poder de la razón. Importa aquello a lo que pueda descubrirse la sustancia, ordenar sus accidentes, trocar en cosa conocida. A partir de la herencia antigua y medieval, y por la incesante búsqueda de nuevos caminos y construcciones sistemáticas que a la *edad nueva* mueven, surgen esas dos doctrinas filosóficas que el DFH refiere: el *racionalismo* y el *empirismo*. El primero sostiene un vínculo con la tradición y se caracteriza porque, sin desatender la experiencia, es decir, el acercamiento a lo dado como “hecho”, primordialmente busca ofrecer ontologías fundamentales y regionales, es decir, *filosofía primera*, de conceptos necesarios, sean estos del ser, del espíritu o los valores. El empirismo, por su parte, representa la ruptura moderna con el pasado; niega toda metafísica, toda trascendencia, toda verdad

inmutable y eterna; se apoya radicalmente en la experiencia sensible, los hechos son todo.

Aquí me interesa seguir la ruta del racionalismo, frente al cual, como reacción crítica, se fundó luego el *idealismo*, movimiento filosófico que procura contener la herida abierta sobre el *ser*. Con el idealismo se recobra una posición central en el quehacer filosófico: el *ser* es investigado sistemáticamente en su totalidad, desde un principio unitario, el del predominio de la *idea*. Para el idealismo el *ser* es *idea*. El desarrollo moderno del idealismo alcanza su plenitud en el *idealismo alemán*, entre cuyos autores pervive «*el viejo y eterno problema, constantemente renovado desde las postrimerías de la antigüedad, de si es posible introducir la teoría de la experiencia sensible, como pieza orgánica, en una teoría del espíritu. (...) No se contentan, en efecto, con un mundo al margen del ser de Dios; su propio tema es la reconciliación de Dios con el mundo o la manifestación de Dios en el mismo mundo» (Wundt, citado por Hirschberger, 1963:162, vol. 2). Acercaré más adelante las versiones de Immanuel Kant, cuya obra filosófica nombran *idealismo crítico*, y la de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, cuya obra filosófica nombran *idealismo absoluto*.*

El influjo de la escolástica fundó a autores primordiales del racionalismo como lo fueron René Descartes (1596-1650) y Gottfried Wilhelm Leibniz. A través, muy especialmente, del jesuita Francisco Suárez, llega hasta aquellos la concepción del existir como sustancia. Al respecto, Suárez sostiene que «*una vez dividido el ente creado en sustancia y accidente, hay que saber cuándo un modo del ente es sustancia. (...) Todo lo que pertenece a la sustancia debe ser sustancia, aunque sea incompleta; sólo después de constituida plenamente se le agrega lo que es accidente*» (DFFa:398). Ante lo cual Ferrater aclara: «*Lo que se llama sustancia es para Suárez un modo de existir*» (Ob. cit:398).

La concepción *sustancialista* se expresa en Descartes recogiendo la antigua noción que describe a la sustancia como «*aquello que existe de tal modo que no necesita nada más para existir*» (Ibíd.), y recolocándola ya no sólo como forma o modo de existir, sino también como central fundamento del *ser*. Así, para él, «*Dios es la única sustancia, pues es la única no creada, y todo lo demás ha necesitado de ella para existir*» (Hirschberger, Ob. cit:41, vol. 2). Pero además admite que el *ser* creado está constituido también por sustancias, salvadas de su abismo por la *sustancia infinita* que es Dios. Así, la *sustancia finita* del *ser* creado se divide en cuerpo (*substantia finita extensa, sive corpus*) y espíritu (*substantia finita cogitans, sive mens*), «*todas las cuales, aun siendo dependientes de Dios, no dependen ya de ninguna otra cosa en el mundo; por sí mismas pueden ser pensadas y existir*» (Ibíd.). Pero dos conceptos, que para él son verdades, fundan efectivamente –no quiero dejar de

verlo— su sistema: *Dios y pensamiento*. Mas luego habría de corregir, uniendo a aquellos el concepto de *cuerpo*, para comprender la realidad plena: *pensada y sensible*.

Nos dicen que Leibniz da otro giro a la tradición metafísica que recibe, sin abandonarla. Toda la teoría cartesiana acerca del ser y del espíritu a partir del concepto de sustancia, deriva en Leibniz hacia un concepto con el cual se identifica la metafísica desarrollada por él: la *mónada*.

«Las mónadas o sustancias simples son las únicas sustancias verdaderas y (...) las cosas materiales no son más que fenómenos (...) bien fundados y coordinados. (...) Los formalistas, como los platónicos y los aristotélicos, tienen razón en buscar la fuente de las cosas en las causas finales y formales. Pero no la tienen en descuidar las causas eficientes y las materiales y concluir de ahí, (...) que hay fenómenos que no pueden ser explicados mecánicamente. (...) Las dos partes tienen razón, a condición de que no choquen entre sí; que todo sucede en los fenómenos naturales de un modo mecánico y al mismo tiempo de un modo metafísico, pero que la fuente de la mecánica está en la metafísica» (Leibniz, citado por Hirschberger, Ob. cit:78, vol. 2).

Queda expuesto en estas palabras lo que hemos visto caracterizará el quehacer científico moderno: la realidad existe, es un mecanismo de sustancias, hay que descubrirla, conocer sus componentes y funcionamiento.

Y es que simultáneamente se desarrollaban dos tendencias que discutían la noción de sustancia: el atomismo y el mecanicismo. Ambas eran visiones reduccionistas de la realidad, por las cuales se entendía que ésta se conformaba por unidades mínimas indivisibles (*átomos*) o se la concebía como una inmensa máquina. El mecanicismo a su vez derivó en dos tendencias: la dualista-inmaterial, representada claramente por Descartes, y la materialista-determinista, defendida acérrimamente por Hobbes. Esta última niega el concepto de sustancia.

El caso es que Leibniz intenta construir unidad entre ambas posturas. El DFH lo explica así:

«La realidad no es ni una cosa ni otra; todo lo extenso es divisible y la extensión no es más que un concepto útil, pero no último (phaenomenon bene fundatum: un fenómeno bien fundado); la misma noción de átomo extenso es contradictoria. Ambas nociones no pueden aplicarse más que a fenómenos. La realidad (...) es algo metafísico, del que todo lo demás como, por ejemplo, la extensión, el movimiento, la inercia, la resistencia, la impenetrabilidad, la cohesión o cualquier actividad de los cuerpos, es manifestación fenoménica. Esta realidad última no puede ser sino inespacial, simple, indivisible, no material y una, puesto que lo que es ha de ser propiamente uno; es “fuerza”,

energía: la sustancia es principio de fuerza, y aun fuerza capaz de desarrollarse según la plenitud de potencialidad inherente a la propia naturaleza (...) Una concepción de la sustancia que no está muy lejos de la idea de “forma sustancial” de Aristóteles, que él mismo [Leibniz] pretende rehabilitar. Estos centros de fuerza o energía, que llama “mónadas”, son infinitos en número, y cada uno de ellos es un individuo, distinto, independiente de cualquier otro e indestructible –como el concepto tradicional de “alma”, cuyo lugar ocupa– y teleológicamente orientado, que tiene la capacidad de reflejar en sí, como en un espejo, todo el universo. Este conjunto de reflejos del universo está constituido por las percepciones propias de cada mónada, a las que se añade la apercepción, o conciencia, de la propia actividad en aquellas mónadas que se consideran conscientes. La actividad que despliegan las mónadas no se explica por el principio de causalidad, sino por el de finalidad: su fuerza está en su tendencia a actuar, en su apetito, o apetencia; en su mundo hay finalidad y no mecanicismo: es un mundo, por tanto, psíquico (panpsiquismo). La unidad que les es propia es causa también de su independencia: no pueden comunicarse entre sí, puesto que son sujetos con una actividad sólo immanente; por esto, dice Leibniz metafóricamente, “las mónadas carecen de ventanas”, por las que algo pueda entrar o salir. Así pretende solucionar la cuestión pendiente en el racionalismo de la interacción de las sustancias entre sí. No aceptando el dualismo de Descartes ni el ocasionalismo de Malebranche, se decide por una armonía preestablecida por Dios al crear el universo, que pone en marcha todas las sustancias y sus cambios para que armonicen entre sí percepciones y apercepciones. Definida la sustancia como inextensa, los cuerpos son, sin embargo, extensos en cuanto son manifestaciones de las mónadas: “fenómenos bien fundados”. Son fenómenos porque no son seres verdaderos; no son verdadero ser, porque sólo lo es la sustancia, aunque no son meras apariencias, porque a éstas nada corresponde en la realidad, mientras que a los fenómenos bien fundados les corresponde ser manifestación de la sustancia. Es posible coordinarlos entre sí mediante las leyes generales de los cuerpos, o de la naturaleza. Espacio y tiempo son, en cambio, meras relaciones entre fenómenos. Lo que existe es, pues, o sustancia o fenómeno; mónadas, unas e indivisibles, o compuestos y agregados extensos» (Leibniz, Gottfried Wilhelm:2-3/5).

Las mónadas son, en síntesis, “los verdaderos átomos de la naturaleza”, según Leibniz, a partir de cuyas relaciones se producen los fenómenos bien fundados que percibimos como cuerpos.

Hasta aquí el ser ha sido articulado en función de lo que se concibe como “sus sustancias”, representadas por distintos nombres; pero sólo así ha sido

posible hablar de él; por tanto, se insiste en considerar que solamente a través de lo que se predica del ser, es posible conocerlo. Immanuel Kant (1724-1804) negó eso. Según el DFH:

*«La aportación significativa a la historia del concepto de ser debe a Kant los dos sentidos tradicionales del verbo “ser”, el atributivo o copulativo (como en “Sócrates es inocente”) y el predicativo (“la reunión es a las cinco”), y dentro de éste, el existencial (“Dios es”). Kant, que hace de las categorías, y no del ser, el concepto fundamental de su filosofía, elimina el uso de “ser”, o existir, como predicado: una cosa existente –los cien táleros reales– no tiene las mismas características que una cosa meramente pensada –los cien táleros pensados– más la característica, o el predicado, de la existencia; **existir no es un predicado o una perfección del objeto, sino sólo un modo de presentarse el objeto a la experiencia**» (ser:1/2) .*

Y sólo por la *experiencia posible*, dice Kant, podemos alcanzar lo real.

Para Hegel el ser deviene de la nada, en tanto es determinado; intenta *«mostrar el ser, en su totalidad, como una realidad espiritual y como una creación del espíritu. No sólo “en el principio era el logos”, sino que “siempre es”, lo crea todo y lo es todo»* (Hirschberger, Ob. cit:256, vol. 2).

«Hegel reemprende el enfoque y el interés clásico por el ser, aunque lo piensa no como lo más genérico, sino como lo más inmediato, lo que simplemente se piensa sin compararlo – oponerlo–con nada; es la primera de las determinaciones de la realidad, o del todo –o del pensamiento de la realidad–, y se concibe como lo que “todavía no es nada y tiene que devenir algo” y sólo las sucesivas determinaciones y mediaciones hacen del ser idea, naturaleza y espíritu» (Ibíd:2/2).

Idea, naturaleza y espíritu es la tríada de conceptos que constituyen indivisiblemente al *todo* de la realidad, a la cual, así entendida, nombra como *absoluto*. Ese absoluto que es la realidad íntegra se desarrolla en el tiempo de manera dialéctica, porque ser y pensar son una unidad, porque no existe diferencia entre realidad y concepto; de tal forma que sólo por un proceso dialéctico adquiere sentido el *todo*. Esa totalidad es dialéctica porque simultáneamente es y *no-es*, porque *estar en devenir* y *existir como proceso* le son consustanciales y sólo alcanza valor de verdad en tanto se le considera como *resultado*:

«La realidad sólo puede expresarse mediante un pensamiento que comprenda el auténtico devenir de lo real, en su movimiento y vida, y abarque la contradicción que posee todo

lo vivo; este pensamiento comprensivo es la reflexión mediada, que percibe lo que es, no como un concepto vacío, sino como determinado por lo que no es, puesto en relación con el todo. (...) «lo verdadero es el todo» y (...) el todo, lo absoluto, es resultado, esto es, devenir. (...) el todo o lo absoluto no puede ser sino sujeto, esto es, sustancia espiritual, porque lo que existe en devenir es idea orientada hacia un fin y esto es ya conciencia o una forma de conciencia, tanto más que el resultado, el fin, no es sino el comienzo que vuelve sobre sí mismo, y lo que vuelve sobre sí mismo es espíritu» (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:2/5).

Esa concepción de proceso dialéctico, Hegel la representa como un círculo: «Lo absoluto, sea realidad, ser, vida, idea o pensamiento, no lo representa adecuadamente la recta infinita que se pierde en su vaguedad de lo indefinido, sino el círculo que se cierra sobre sí mismo, no en el mismo punto del comienzo, sino en el punto de mira más elevado, al que lleva la conciencia de saber lo que se ha sido o se ha conocido» (Ibíd.).

El dilema al que la fundación de lo moderno trató de atender es éste: cómo restituir la integridad de la relación entre *cuerpo y mente*, entre *cuerpo y alma*, entre *alma y mente*. Alma y mente se unen en lo intangible, por lo cual su absoluta negación fue una posibilidad considerada. Pero el camino al que condujo “la sólida concreción de lo real”, la certeza que su rugoso cuerpo en nuestras manos nos induce, no acalló la imposibilidad de silencio, la emanación inagotable de palabras que inundan y brotan de nuestro cráneo. Así que darle orden al silencio humano ha sido la empresa trascendental desde entonces. Una labor para la que, a veces, se ha creído contar con una ayuda divina, pero en la que, muchas más veces, con una angustiosa certidumbre, nos hemos sentido solos y a la intemperie de los designios de ese mismo dios o de su ausencia.

II.3.1.4.- LA CONCEPCIÓN CONTEMPORÁNEA

La contemporaneidad, tomada –según argumenta Hirschberger– desde su pasado más inmediato hasta hoy, es decir, siglo XIX y siglo XX, se ha debatido entre dos sentimientos: una indómita confianza en lo humano y la más irremisible constatación de su locura y soledad. La fe y el miedo al sí mismo. La renovación de las bases del mundo sobre las palabras *progreso y futuro*, enrielarón a la humanidad sobre una máquina que se aceleró desde la sinuosa blancura del vapor hasta la vertiginosa instantaneidad de la luz, convertida en millones de fibras casi imperceptibles, que ha capturado al planeta en una invisible red de códigos. Por ello pareciera, en momentos, que casi tocamos la felicidad. Pero también, y justo en dirección contraria, sobre el mismo cauce, la sed de poder y el poder del miedo construyeron murallas increíblemente

sólidas, de injusticia y segregación, contra las cuales han colisionado insistentemente aquellas dos positivas palabras, para trocarse, siempre, en *miseria* y *magnicidio*. Pareciera como si cada accidente, cada nuevo hecho de terror, acrecentara aún más el miedo a lo humano, y esto se tradujera, a la vez, en sofisticadísimos artefactos que ayudan al ser a huir, a mayor velocidad aun, de su propia sombra.

«La filosofía del s. XX ha vuelto sus espaldas a la filosofía clásica del ser, por lo menos en sus dos mayores orientaciones: el neopositivismo y la fenomenología, aunque en ésta con matices. Es sintomático al respecto el estudio de Carnap sobre La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje (1932), donde sostiene la tesis de que las proposiciones metafísicas son “totalmente carentes de sentido” y que la mayoría de pseudoenunciados lo son debido a un mal uso del concepto “ser» (DFH, ser:2/2).

El idealismo, que parecía haber recuperado la pertinencia del ser, dejó, en la formulación de la filosofía de los dos personajes citados, Kant y Hegel, la semilla para el desarrollo de movimientos herederos del impulso empirista y la concepción mecanicista. Así, el siglo XIX se vio cruzado por el *positivismo* y el *pragmatismo*, el *materialismo*, las *ciencias empíricas*, el *fenomenalismo* y la cultura *cientifista*. Indudable fe en el progreso; negación o escepticismo de Dios; afirmación de que la única realidad es la del fenómeno (es decir, aceptación de que lo único cognoscible es la percepción y la apariencia de las cosas y nunca las cosas “en sí”); conocimiento sólo a partir de las cosas, objetos o hechos “reales”, son los argumentos más comunes en la ontología de esos movimientos que, en definitiva, al no saber cómo conocer el ser, declaran el concepto como un error de lenguaje y orientan el esfuerzo hacia lo epistemológico, obviando, o pretendiendo obviar, que al hacerlo declaraban también una postura ontológica: el ser no existe.

«La fenomenología, después, esto sí, de que Nietzsche sostuviera la falta de sentido universal y el entero enfoque de la filosofía occidental desde Platón, critica, por obra de Heidegger, la orientación de la metafísica y, con ella, la noción de ser tradicional. Acusa a la filosofía tradicional de haber caído en el olvido del ser, por no haber sabido distinguir entre en el “ser” y el “ente”, distinción que llama diferencia ontológica, y ocuparse sólo de los entes, como ontología y teología; equivale esto a decir que la metafísica occidental habla de cosas, de entes, y del ente supremo que es su causa, cuando de lo que tiene sentido hablar es del hombre, el único de los entes que es capaz de preguntarse por el ser, de aquel ser a quien “le va en su ser” saber qué es el ser. La metafísica se convierte en análisis existencial, y queda abierta la puerta para los diversos

existencialismos de la edad contemporánea, que identifican el ser (del hombre) con la existencia (humana)» (Ibíd.).

Heidegger intenta reunir lo que de ningún modo, según él, deben concebirse como existencias separadas sino como un único existir: el *ser-ahí*³⁵. La realidad humana integra en sí su condición *óptica* y *ontológica*, pues el hombre es el único ente privilegiado a quien importa y requiere la comprensión de su *ser*. Sólo de él surge la pregunta por el *ser* y hacia él se dirige esa misma pregunta:

«Este ente que somos en cada caso nosotros mismos y que tiene entre otros rasgos la “posibilidad de ser” del preguntar, lo designamos con el término “ser ahí”» (1927:17). «El ser ahí es un ente que no se limita a ponerse delante de otros entes. Es, antes bien, un ente ópticamente señalado porque en su ser le va este su ser. A esta constitución del ser del “ser ahí” es inherente, pues, tener el “ser ahí”, en su “ser relativamente a este su ser”, una “relación de ser”. Y esto a su vez quiere decir: el “ser ahí” se comprende en su ser, de un modo más o menos expreso. (...) La comprensión del ser es ella misma una “determinación de ser” del “ser ahí” » (Ibíd.:21-22).

Pero esa comprensión, esa pertenencia al hombre de la pregunta y de la respuesta por el ser, no tiene, en la concepción de Heidegger, ningún rasgo psicológico o antropológico, por cuanto estas ciencias, en sus palabras, sólo han concebido al hombre como *ente*, olvidando al *ser*.

Heidegger acomete la pregunta por el sentido del ser e intenta responderla desde el «*análisis de la existencia fáctica del “ser-ahí”*» (DFH, *existencia (Existenz):1/1*). La existencia supera el sentido tradicional de *existentia*, es decir, “ser ante los ojos”, entendiéndose más bien como “posibilidad de ser”, esto es «*lo que se decide ser en cada caso; el “quién”, no meramente el “qué”*» (Ibíd.). Dicho en otras palabras, el autor no concibe la existencia como el “ser ante los ojos”, modo en el cual han sido concebidos los entes *intramundanos* – entre los que la metafísica tradicional ha incluido al humano–, sino del análisis del peculiar modo de ser del *serahí*. Por tanto, existir es un concepto exclusivo del *serahí*, de lo que se deduce, en consecuencia, la imposibilidad de afirmar la

³⁵ Salvo en los textos citados, de ahora en adelante escribiré este término así: *serahí*. Aunque García Bacca traduce *Dasein* como *realidad de verdad* y critica, tal vez con razón, el uso de la expresión *ser ahí*, opto por quedarme con esta última por considerar que une la idea de existencia como “lo que está ahí”, o sea, implica espacio, con la idea de que *ser* significa, exclusivamente, *ser humano*. Ello también, por todo lo difícil y crítico que he expuesto conlleva el concepto de *verdad*.

existencia de los entes intramundanos. Así, la existencia es un concepto referencial que se pone en evidencia a partir del *análisis existencial del ser* desde una fenomenología del “ser ahí”.

El *análisis del ser*, según la metafísica tradicional, ha procedido desde un determinado concepto acerca del ser, hasta obtener *caracteres esenciales* del mismo, los cuales son denominados luego como “*conceptos existenciales*” o *categorías* y se han referido a la constitución del ente. Luego de criticar ese modelo, Heidegger adopta un enfoque fenomenológico, esto es, parte del análisis de la *facticidad* de su objeto, el cual es el *serahí*. Los caracteres esenciales determinados por el análisis de su *facticidad*, él los ha denominado “*existenciales*”. Distingue con este neologismo los conceptos existenciales generados fenomenológicamente, respecto a los que se hubieran producido de un análisis tradicional. Los *existenciales* determinados por él son: “*ser en el mundo*”, “*estado de abierto*”, “*caída*” y “*cura*”, siendo este último el que reúne a los otros tres.

El “*ser en el mundo*”:

«El hombre no es primariamente un sujeto pensante, que se pone ante el mundo para conocerlo; él es mundo y el mundo pertenece a su estructura: el hombre es todo lo que llega a ser en el mundo y con el mundo; “ser” es “ser con” el mundo y con los otros. Es la trascendencia de la existencia. Las cosas, que propiamente no existen, sino que sólo “están presentes”, no son en el mundo y, por ello, son seres-a-la-mano para el hombre, utensilios, que están simplemente “ante los ojos”. En cambio, los otros, los hombres, despiertan en nosotros “solicitud”, “cuidado”, “preocupación”, porque ellos son también “ser con”» (DFH, existencia (Existenz):1/1).

El “*estado de abierto*”:

«El hombre no está meramente en el mundo como está algo encima de una mesa, sino que su forma de estar en el mundo es un estado de apertura (Erschlossenheit) al mundo; el hombre se abre al mundo con el “encontrarse”, el “comprender” y el “discurso”. El encontrarse (die Befindlichkeit) es la sensibilidad, posibilidad primera de abrirse al mundo, que expresa además la facticidad (Faktizität), porque por su medio se da cuenta sin más de que es en el mundo, se descubre en “estado de yecto” (Geworfenheit); el comprender (das Verstehen) no es simplemente el poder saber, sino el poder ser, ya que se es en el mundo sólo como proyecto (Entwurf), y se es lo que se llega a ser; el discurso (die Rede) es la capacidad de articular mediante el habla lo que se es capaz de llegar a ser o de la interpretación (Auslegung) del proyecto o sentido (Sinn) del mismo» (Ibíd.).

La “caída”:

«Describe el aspecto negativo del ser en el mundo. Es la manera cotidiana de ser del “ser ahí”, su manera inauténtica de ser, por la que no es él mismo. Representa la manera trivial de ser, en la que domina lo impersonal (das Man), y no la manera propia del ser en cuyo ser le va su ser. La “existencia trivial” es la caída (Verfallen)» (Ibíd.).

La “cura” o Sorge: definida por él como “pre-ser-se-ya-en-el-mundo”, consiste en:

«...el carácter de siempre ya haber sido (pre-ser) esencial al “ser ahí”; el de proyectar sus posibilidades (pre-ser-se), así como el de ser siempre en algo que denominamos mundo, y que es el horizonte en el que se comprenden los entes, esto es, el sentido de su ser. Con todo, la noción de cura no supone en absoluto la respuesta a la pregunta por el ser sino, en todo caso, la culminación de su preparación. Que el “ser ahí” se conciba como siempre habiendo ya sido, junto con el carácter de proyecto de su existencia, lo que pondrá de relieve es que lo que en definitiva funciona como sentido del ser es una cierta noción de temporalidad cuyo análisis, en principio, es el que debería poder llevarnos a la respuesta de la pregunta por el ser. La existencialidad, facticidad y caída del “ser ahí” no pueden por menos que causarle angustia (Angst); la “existencia trivial” que le impide ser sí mismo y se constituye en un temor amenazante que le obliga a encontrarse a sí mismo y a preguntarse por lo que puede llegar a ser. Esto es, a cuidarse de sí mismo; si respecto de los entes, el “ser ahí” siente “preocupación” (Besorgen) y respecto de otros “ser ahí” “solicitud”, respecto de sí mismo siente y se expresa como “cuidado” (Sorge). El “cuidado” es el ser del hombre, más definible así que con ninguna otra definición derivada como pudiera ser la de animal racional. El hombre es “cuidado”; todo lo demás, entendimiento, voluntad, deseo, pasiones, etc. proviene del cuidado. Ahora bien, el cuidado, como expresión del ser de hombre, no sólo no puede ejercerse más que en el tiempo, sino que además recibe su sentido de la temporalidad del hombre» (cuidado / cura (Sorge):1/1).

La cura permite entender el serahí a partir de dos conceptos: muerte y temporalidad:

«La muerte es concebida como un “no ser ya más”. Implica, por tanto, la no realizabilidad de ninguna de mis posibilidades. Es, sin embargo, la posibilidad más propia de mi existencia, es decir, su fin, en el sentido de que toda mi existencia está referida a la muerte, entendiéndose como un ser-para-la-muerte» (Heidegger, Martín:6/7).

Así muestra Heidegger el carácter eminente de posibilidad que halla en la muerte; además de destacar que la existencia comprendida de esa manera es sólo la personal, la “mía”, por cuanto «*su posibilidad más propia, la muerte, es una experiencia intransferible*» (Ibíd). El ser como posibilidad remite, en consecuencia, a una noción de *temporalidad de la existencia*: el *serahí* es comprendido como «*una posibilidad por venir*» (Ibíd), lo que nombramos *futuro*; también «*el ser-ahí se concibe como arrojado, como siempre ya siendo y, por tanto, ya sido*» (Ibíd), lo cual nombramos *pasado*. El *presente* del *serahí* consiste en un «*hacerse cargo de su futuro y de su pasado*» (Ibíd). Por tanto, la temporalidad no conforma una simple sucesión de pasado, presente y futuro, «*sino la expresión de la referencialidad del ser-ahí a algo que se sitúa fuera de él, de su carácter extático*» (Ibíd).

Ese carácter extático lo interpreto como un *serahí* siempre presente, siempre en *ya*: que dice “he sido” (previo al decir se piensa, se construye), pero que “ya no es”, y dice “he de ser” pero aún no es, siendo siempre y solamente un perenne “soy”. Así, ser es recordar, imaginar y anunciar, mientras deviene la muerte.

II.3.1.5.- ¿MI CONCEPCIÓN?

Imagino el *ser* como una rutilante esfera de acero. Tan pulida y brillante que la luz del sol se refleja en ella y me hiere en los ojos. Por el resplandor supongo que ella es la fuente de la luz. Pero por un instante la luz amaina y puedo verla sin dolor. Trato de tocarla y se desvanece. Me doy cuenta de que la nombro como *esfera*, por tanto, supongo que dentro de ella hay algo. Puede ser la luz; tal vez es plenamente sólida; quizás no hay nada. El caso es que para saberlo he de fracturarla. Y, al hacerlo, ¿podré reunirla, reintegrar su totalidad? Pero: no puedo fracturarla porque se desvanece. Entonces: ¿contiene *algo* o ella es *todo*? ¿Qué relación hay entre ella y la *realidad*? ¿En qué otro lugar de la *realidad* la encuentro? El sol se despeja y de nuevo la luz que se refleja en la esfera me hiere. Pero ahora al dolor se une la ansiedad por saber y la inquietud por imaginar cómo lograrlo. A ratos me distraigo en otra cosa y creo olvidarla. Pero cualquier destello, cualquier mínimo reflejo de luz me la recuerda, y se reaviva en mí ansiedad e inquietud por ella. Lo que no dije al inicio es lo que más me intriga: sólo puedo verla cuando cierro los ojos.

Todo ello ocurre mientras permanezco encerrado, digamos, como en un ascensor. Estoy allí, solo. Poco importa si hay o no hay luz. El hecho es que llamo, toco el botón de alarma; al rato llegan personas que invariablemente hacen la pregunta: ¿quién está ahí adentro? Siempre respondo: *yo*. En fin, nos hemos comunicado: les he dado signos de mi presencia y ellos aceptan esos signos como una existencia cierta. Sólo puedo escuchar los golpes, los amagos

de apertura del artefacto que me envuelve. Ellos no me ven. Guardo silencio. A cada tanto me preguntan cómo estoy, tal vez para no perder su convicción acerca de mi existencia. Necesitan renovar el signo. Yo necesito confiar en sus signos para soportar el confinamiento. En ese lugar, en ese momento, la voz de mi conciencia se hace estentórea: *¿Qué hago... yo dentro de mi cuerpo?*

La perfecta luz imaginada, envuelta en cuerpo, envuelta en cosa, es. La metáfora tal vez no sea muy hermosa, pero resulta útil: como una cebolla nos vamos haciendo de capas que ocultan aún más lo *invisible* o lo *no-visible*. Para quienes nos reciben somos fenómeno puro, reunión de fenómenos bien fundamentados, pero en nosotros está el íntimo *yo soy*, que se mueve por la fuerza del preguntar *quién soy, quién he sido, quién he de ser*. Nos cuidamos de que ese preguntar del *yo soy* no cese. Desde ese *yo soy-quien soy* se originan espacio, tiempo y realidad.

Puedo decir de mí: “soy un humano que intenta hacer”. Decirme “humano” es decir animal mamífero, racional, bípedo, que anda erguido y fabrica herramientas. Pero lo que me funda, sin duda alguna, surge al *decir soy*.

II.3.2.- ¿QUÉ DECIMOS CUANDO DIGO *HACER*?

A cada picotazo del águila, a cada trozo de entraña que el ave furiosa le arrancaba, Prometeo sufría y restauraba su sacrificio. Luego del desamparo y desnudez a los que fueron sometidos los “hombres de bronce” por el descuidado hermano del titán –Epimeteo, “el imprudente”, “el que aprende sólo del acontecimiento”–; y ante el rechazo y los catastróficos designios de Zeus hacia esos mortales, esos “seres que yacen bajo los fresnos como frutos caídos”, Prometeo, “el prudente”, “el providente”, “el que prevé con antelación”, dispuso sus poderes a favor de la progenie del fresno y en contra del Olímpico, entregándole a ellos el fuego que había robado a éste. De su condena ya sabemos: amarrado a una columna con especiales cadenas en la cima del Cáucaso, el águila enviada por Zeus devoraba el hígado inmortal del titán; lo destrozado durante el día se regeneraba en la noche; suplicio eterno para que los hombres no contaran de nuevo, nunca, con un aliado tan sagaz. A los hombres les fue dado un castigo doble: la pervivencia de Epimeteo entre ellos y Pandora, “la ricamente dotada”, “la que da todo”, que fue la primera mujer, artificio de los dioses y enviada por ellos como “regalo” para desgracia de los hombres a causa de su curiosidad, según los textos.

Hijo de titanes, dios rival de Zeus, benefactor de la humanidad, el mito de Prometeo simboliza la escisión mística del mundo: deidades y humanos enfrentados³⁶. Ante esa proposición de raigambre teogónica, habría que traer una más cercana a la tradición filosófica: *el paso del mito al logos*³⁷. Tal vez pudiera interpretarse el mito de Prometeo como un símbolo que anticipaba todo el proceso por el cual se originarían la filosofía y la ciencia a partir de la transformación del pensamiento mítico y religioso. Acerca de ese proceso, situado en la antigua Grecia, el DFH señala:

«La conjunción de los factores sociales (el fin de la monarquía micénica y los cambios sociales correspondientes; la ausencia de castas sacerdotales entre los griegos del siglo VI a.C.; el afán sistematizador de Hesíodo y la influencia de los saberes de otros pueblos, juntamente con la misma situación geográfica de Jonia en un cruce de civilizaciones) es la que permite entender este “paso del mito al logos”, en el que jugó también un papel importante el desarrollo de una escritura alfabética (...) Como fruto de estos procesos surgió, según J. P. Vernant, un pensamiento que excluye la presencia de dioses como explicación de la naturaleza, y la presencia de un pensamiento abstracto que se constituirá en el fundamento de la inteligibilidad de los procesos naturales sometidos al cambio: el λόγος (logos) (...) El primer elemento dependió de su relación con el mito cosmogónico griego racionalizado; para entender y explicar el segundo, hay que recurrir, según Vernant, al proceso histórico de la constitución de la polis griega como elemento determinante de la aparición de la racionalidad: “la razón griega – dice– aparece como hija de la ciudad”. A su vez, en ambos procesos jugaron un papel destacado la transmisión del saber mediante la palabra escrita y no ya meramente por tradición oral» (mito al logos, el paso del:2-3/3).

Como metáfora, Prometeo puede ser entendido como el espíritu de iniciativa y la capacidad de indagación y aprendizaje de la humanidad, manifestado también como una consecuente independencia y relativa desconfianza hacia las divinidades. Su ofrenda fue el *fuego*, símbolo de la luz del sol en las manos del hombre, de las habilidades técnicas y de la capacidad humana para transformar a voluntad la naturaleza. Al respecto dice Bachelard:

³⁶ Consúltense DFH, *Prometeo, mito y mito al logos, el paso del*; DMGR:455; DS:65 y 375 y también Kerényi, 1997:205-226.

³⁷ **Logos** (del griego λόγος, que proviene del verbo λέγειν, *legein*, que originariamente significaba hablar, decir, narrar, dar sentido, recoger o reunir). «Se traduce habitualmente como razón, aunque también significa discurso, verbo, palabra. En cierta forma, pues, significa razón discursiva que muestra su sentido a través de la palabra.» (DFH, *logos*:1/2)

«El fuego no recibe entonces su verdadero ser sino al final de un proceso en el cual se convierte en luz, y sólo cuando en los tormentos de la llama se ha desembarazado de toda su materialidad» (1975:64). Pero esa ofrenda está fundada en una rivalidad, en una provocación y también, si se quiere ver así, en una imprudencia. Prometeo comete la desmesura de enfrentar su condición de dios, al enfrentar a sus pares. En algunas versiones del mito es el creador de los hombres, tal vez como una forma de explicar su amor hacia ellos y el porqué de sus acciones. El águila, símbolo de altura y poder guerrero de lo elevado, roe las vísceras del titán que actuó “impulsivamente”. El hígado es asociable a los sentidos figurados de valentía, coraje, ira, por lo cual pienso que el castigo pretende debilitar estos sentidos o, en otras palabras, posibles manifestaciones de lo “visceral” o lo “irracional”. Así, lo anterior son imágenes para soportar la afirmación de que todo proceder no-racional del humano, le ocasiona consecuencias graves, desgracias desproporcionadas, sobre todo cuando ese actuar no-racional orienta los fines de su saber y proceder.

Una interpretación equivalente fue debatida al inicio de la segunda década del siglo XX, entre John Burdon Sanderson Haldane y Bertrand Russell. Ambos autores escribieron sendos ensayos titulados Dedalus, or Science and Future (1923) e Icarus or the Future of Science (1924), respectivamente. El primero ofrecía una «entusiasta descripción de los beneficios de la ciencia y, en consecuencia, del brillante futuro que le aguarda a la humanidad entregada al proceso industrial y a las reformas sociales»³⁸ (Russell, 1924:7). Pero Russell es escéptico y argumenta que la ciencia no es ni buena ni mala, no asegura progreso ni felicidad, no reemplaza la virtud:

«La ciencia no le ha proporcionado al hombre más autocontrol, más bondad o más dominio para abandonar sus pasiones a la hora de tener que tomar decisiones. Lo que ha hecho ha sido proporcionar a la sociedad más poder para complacerse en sus pasiones colectivas, pero, al hacerse más orgánica la sociedad, ha disminuido el papel que desempeñan en ella las pasiones individuales. Las pasiones colectivas de los hombres en su mayoría son malignas; con mucho, las más poderosas son el odio y la rivalidad con otros grupos humanos. Por lo tanto, todo cuanto en la actualidad le proporcione al hombre poder para complacerse en sus pasiones colectivas es perjudicial»³⁹ (Ibíd. : 54).

³⁸ Comentario del filósofo Juan Nuño, quien prologó la edición venezolana del ensayo de Russell.

³⁹ Si bien estoy de acuerdo con esta afirmación, no ocurre lo mismo con la proposición de Russell para enfrentar la situación: él pensaba que sólo un gobierno supranacional garantizaría la paz, el progreso correcto y la felicidad, aunque para lograr instaurar su

Así la ciencia, Dédalo, elaboraría y daría a la humanidad, Ícaro, un instrumento con el cual adquirir un poder, pero la imprudencia de la humanidad al acercarse demasiado al resplandor que le ofreciese la ciencia en su positiva idea de futuro, le haría caer irremediabilmente al abismo de su propia destrucción.

Estas dos imágenes de la mitología que siempre me han seducido, son útiles para acercar el *hacer* como problema. En los diccionarios de filosofía no se anota el verbo que yo empleo sino los vocablos *praxis*, *práctica*, *acción* y *técnica*. El hecho es que encuentro en el *hacer* el vínculo entre el *ser* y el *mundo*: se “posee” el fuego, la ciencia, el conocimiento, y con ello se actúa en y sobre el mundo. Ese actuar se realiza a través de la técnica derivada del saber. Pero, claro, ésta es la visión que más comparto, podría decir la que siento que mejor me representa; pero lo cierto es que también del actuar se produce saber. La relación entre el ser y el mundo no es unidireccional ni excluyente, y está mediada, en todo caso, por el *hacer*.

Hacer es crear, dar existencia a algo. Debería decir: dar presencia a algo. Implica pensar, imaginar, desear, decidir, fabricar, componer, causar. Traer a la realidad, realizar. Es la acción humana, quiero decir, el vehículo por el cual el ser humano trama y destrama el mundo. Supone intención, voluntad y cambio.

Tres aspectos piden atención para un desarrollo del tema: primero, el ser que hace, es decir, quién hace; segundo, qué se hace, y tercero, cómo se piensa el hacer.

II.3.2.1.- ¿QUIÉN HACE?

Más allá de las raíces etimológicas que puedan relacionar o no los vocablos *hacedor*, *practicante*, *oficiante* o *técnico*, me interesa colocar en el centro la palabra *demiurgo*. Por esta vía, genero una respuesta de acuerdo al enunciado de algunos conceptos. He de complementar esta mirada con una exposición proveniente de la antropología.

II.3.2.1.A. El *demiurgo*

Demiurgo, según los diccionarios, proviene del griego *δημιουργός*, *demiourgós* (de *démos*, pueblo y *érgon*, trabajo). Antiguamente con este término se identificaba a todo trabajador o artesano; aún sigue usándose pero con el significado de *creador* o *artífice*. Este sentido actual de *demiurgo* como

poder tuviese que hacerlo a la fuerza, pasando por la crueldad y el despotismo en un tiempo inicial.

creador se debe al uso que Platón le asignó al vocablo, pues con él caracterizó mitológicamente una concepción inteligible del universo. Para el ateniense, demiurgo era el:

«...artífice del universo, el dios ordenador de mundo, que propiamente no crea, sino que, como hacían los dioses de las cosmogonías, impone el orden a partir del caos. El artífice o el obrero no crea los materiales con que obra, sino que los dispone para un buen fin; del mismo modo, el demiurgo platónico no crea de la nada, sino que dispone de un material preexistente, la materia y el receptáculo, y con ellos él, “la más perfecta y mejor de las causas”, construye el universo a semejanza de las ideas (paradeigma); por esto el universo ha de ser forzosamente bello y bueno» (DFH, demiurgo:1/1).

En ese sentido, el demiurgo procede copiando un “modelo”, que en la construcción filosófica de Platón está dado por las ideas, como ya sabemos. Esa copia del modelo es un “receptáculo”, un espacio determinado por el conjunto de la materia informe y por los elementos materiales (aire, tierra, fuego y agua), transformables unos en otros. Al dar *orden*, el demiurgo da forma (esto es, da geometría) a las cualidades primarias (solidez, extensión, figura, apariencia, movimiento o reposo y número), que son propias de las cosas según este enfoque, mientras que las cualidades secundarias (gusto, color, sabor, sonido, calor, etc.) sólo se hallan en el sujeto, que recibe pasivamente la acción de una influencia que las cosas ejercen a través de las primeras. Lo creado por el demiurgo, entonces, se constituye a partir de tres conceptos: la idea, lo diferente a la idea y la relación entre ambas.

Me importa aquí destacar lo siguiente: el demiurgo conoce la idea, actúa sobre el caos creando un orden, con lo cual genera o produce una *alteridad de la idea*. El demiurgo no ha creado ni la idea ni lo que constituye al caos; ambos, idea y caos, “le son dados”. El demiurgo sí crea el orden, que se manifiesta en lo que hace al transformar el caos en mundo. Este modelo de relaciones conceptuales describe en mucho mi proceder y el de gran parte del mundo al que pertenezco. Pero recibe una modificación sustancial cuando, desde una posición constructorista, apunto sobre el problema de “conocer la idea” o de “crear un orden”. Nada de ello ocurre fuera de lo que nuestra estructura *existencial* provee: existe la persona en el mundo, frente a la presencia de las cosas y junto a quienes existen con la persona, los otros en el mundo, deviniendo y creando tiempo presente por su encontrarse y comprenderse a través de sus discursos, realizados en habla o en otras cosas. Esa pertenencia de unos y otros en el mundo conforma la tradición, lo que se trae; por lo cual *lo dado* es también *lo creado*, y es recreado, siempre, en el instante del existir.

Me interesa especialmente el término demiurgo, más que los vocablos alternativos de hacedor, artesano, ejecutante, técnico, etcétera, porque, antes o junto al saber *cómo hacer*, está el *qué hacer*, es decir, no esconde, antes bien, implica y exige la conciencia de una formulación ontológica por la cual se acude a una determinada metodología. Y ese modelo es, en todo caso, una construcción conceptual, por tanto, discursiva. El artesano, el *faber* o *artifex*, conoce la τέχνη, o el *ars*, que, como explica Wladyslaw Tatarkiewicz, en Grecia, en Roma, en la Edad Media e incluso hasta el Renacimiento, con esos vocablos se:

«...significaba destreza, a saber, la destreza que se requería para construir un objeto, (...) para mandar (...) para medir (...) para dominar una audiencia. Todas estas destrezas se denominaron artes (...) Una destreza se basa en el conocimiento de unas reglas, y por tanto no existía ningún tipo de arte sin reglas. (...) Hacer algo que no se atuviera a unas reglas, algo que fuera sencillamente producto de la inspiración o de la fantasía, no se trataba de arte para los antiguos o para los escolásticos: se trataba de la antítesis del arte. En siglos anteriores, los griegos habían pensado que la poesía se originaba por medio de la inspiración de las Musas y no la habían considerado entre las artes. (...) Platón había escrito que “el arte no es un trabajo irracional» (1976:39).

Canon o regla, lo que hay que seguir, copiar o reproducir, alude claramente a un instrumento fijo, preciso, respecto al cual se compara lo que se hace, y en virtud de la semejanza lograda se juzga. La pregunta es ¿quién crea el instrumento?, ¿qué sentidos le han dado origen? El artesano no participa de esas preguntas, sólo actúa para reproducir lo reglado. El *tekhnikós*, *technicus* o técnico, como término, expone aún más el apego a esa concepción del artesano, pero elude, en la palabra, todo rastro de vínculo con el arte, concepto que se ha distanciado progresivamente de su origen. En su nombre –el técnico– refleja el aprecio moderno por el conocimiento y la razón, es decir, el alejamiento ontológico del sujeto respecto a la ciencia orientada a la aplicación práctica. Pero, en definitiva, estos son modos de explicar algunas intenciones predominantes, la presencia humana siempre prevalece.

Si dios es la unidad, demonio es lo contrario, lo fragmentado. En griego, demonio (δαίμωνιον, *daimónion*) era un genio, una divinidad inferior que actuaba directamente sobre las personas. La creencia en esa deidad supone la imposición de un designio sobre la voluntad humana, por lo que se torna en un principio teleológico, es decir, le impone un fin al actuar del ser humano. Si no se considera la intervención de tal principio, la persona actúa en libertad, regida únicamente por la voluntad de respetar los acuerdos de comportamiento social, en otras palabras, el deber, y se refiere entonces a un principio deontológico.

Por otra parte, el suponer que se construye un sentido de unidad, acerca el concepto de demiurgo al de dios. Cuando se entiende el orden como una correlación entre partes por la regencia de una razón, no es posible identificar orden con unidad, pues supone necesariamente el reconocimiento y la discriminación de los fragmentos o partes, nunca su disolución. Por esta vía el demiurgo que crea orden se acerca al demonio. Cuando se le asignan valores el concepto está caracterizado por la ética, campo que me exige más estudio, pero del cual sólo destacaré ahora lo siguiente: si la felicidad es el fin, entendida como búsqueda de virtudes, se acerca entonces a la concepción aristotélica del *eudemonismo*, esto es, la posesión por un “demonio bueno”.

Por supuesto, aunque no me puedo desprender de mis inclinaciones religiosas, la anotación anterior no busca justificar ni exponer la existencia de un dios o demonio, pero acudo a las palabras y a lo que ellas reflejan para comprender, por analogía, al ser humano como demiurgo. Vale aquí una anotación más: lo que en la filosofía antigua se denominaba *nous*, *pneuma* y *psykhé* (a los que se añade *logos*, y en la filosofía romana *mens*, *animus*, *ratio*, *intellectus*, *anima*), esto es *espíritu*, fue el concepto con el que se representaba lo inmaterial como parte constituyente e indivisible del ser junto al cuerpo. La filosofía escolástica y el cristianismo tornaron el espíritu en *alma* y le despojaron de toda corporeidad, cuya perfección suprema es Dios, nombrado también “Espíritu Santo”. La doctrina sobre el alma es dependiente de la concepción platónica de la idea. Ante estas concepciones metafísicas, la ilustración y el idealismo alemán recuperan el concepto de espíritu como algo exclusivamente humano: «*Espíritu es, en los ilustrados, la misma capacidad humana de percibir, conocer, comunicar y relacionarse, esto es, el desarrollo y el progreso de la razón a lo largo de la historia, sometida a la “luz” de la instrucción y liberada de las oscuridades de los prejuicios y la superstición*» (DFH, *espíritu*:1/1).

Quiero apropiarme de este último sentido, en la condición griega de su concepción: indisoluble del cuerpo. Salvo que en lugar de considerar al ser humano “sometido a la luz de la instrucción y liberado de las oscuridades de sus prejuicios y supersticiones”, lo estimo como aprendiz activo de sus horizontes culturales, consciente crítico de ellos y deseoso de superarlos por otros más amplios y nobles.

Con todo esto quiero apuntar que el demiurgo es un ser humano cuyo espíritu busca la felicidad a través de su hacer.

II.3.2.1.B. El *homo*

La visión antropológica resulta interesante porque, allende las teorías evolucionistas, los nombres que los investigadores han dado al ser humano en distintos momentos de su temporalidad, denotan lo que han considerado “sustancial” (permítaseme aquí el uso de esta palabra) en la construcción de su *serahí*, justificado, claro, por los hallazgos de la paleo-antropología⁴⁰.

En este sentido, un concepto interesante es el de *hominización*, vocablo con el que se denota el proceso por el cual la humanidad ha devenido y deviene en su ser. El empleo de este vocablo lo ubica el DFH alrededor de los años 50 del siglo XX. Por supuesto, es un término generado desde la concepción evolucionista, por el cual se pretende superar toda concepción *fijista*⁴¹ acerca del origen del ser humano, ya sea de fundamentación mítica o religiosa. Hominización alude, entonces, al:

«Conjunto de procesos biogenéticos y evolutivos que han permitido el surgimiento del actual homo sapiens sapiens a partir de un grupo de primates homínidos de la era terciaria. El proceso de hominización se caracteriza por importantes transformaciones somáticas, de las cuales las más importantes son: 1) el bipedismo (...) 2) aumento notable de la capacidad craneal (...) 3) esqueleto facial pequeño; 4) aparición de un aparato fonador y desarrollo de las áreas cerebrales de Broca y de Wernicke, directamente relacionadas con el desarrollo del lenguaje. Estas transformaciones permitieron la independización funcional del cerebro y de las manos y, la conjunción de ambos (que metafórica y analógicamente podríamos considerar que simbolizan la conjunción de la teoría y la práctica), es la base fundamental de la hominización, que supone también transformaciones psíquicas y adquisición de habilidades: manejo

⁴⁰ «La antropología –ciencia constituida desde la mitad del siglo XIX– se extiende en diversas especializaciones y métodos: la paleontología, la genética, la etnología, la etnografía, la geología, la primatología, la arqueología prehistórica, etc., amén de diversos enfoques culturales y sociales; por ello el término “antropología” carece de un significado unívoco, pues su significado se determina según los contextos. Sin embargo, se entiende como una ciencia holística del hombre, concebido éste como una realidad compleja, natural, histórica, cultural y social. De aquí que, en la actualidad, se hable de tres orientaciones: la antropología física, la antropología cultural y la antropología filosófica, que mantiene el aspecto totalizador, aunque su reflexión es dependiente de los resultados científicos de las antropologías especializadas» (ver DFH, *antropología*). Sin duda ésta es un área de saber inmensa que no pretendo abarcar, pero me interesa no ignorarla del todo. Obviamente, la exposición que incorporo al trabajo pertenece específicamente a la *antropología física*, es decir, al enfoque más empirista.

⁴¹ «Concepción biológica especulativa que sostiene que las especies animales y vegetales fueron creadas por Dios, probablemente antes de la creación del hombre, y se han perpetuado a lo largo de las generaciones siguientes» (DFH, *fijismo*:1/1).

y fabricación de instrumentos, desarrollo del lenguaje, del pensamiento, en suma, de la cultura» (DFH, hominización:1/2).

Según nos explica el DFH, no hay acuerdo entre los paleoantropólogos sobre los antecedentes del género *homo*, término con el cual se identifica a la humanidad que abarca un período de aproximadamente dos millones y medio de años respecto a nuestra actualidad. Independientemente de las definiciones de ese enlace, el desarrollo del género actual es expuesto como sigue:

«La humanidad actual es el homo sapiens sapiens, especie del género homo. Éste habría comprendido tres especies: el homo sapiens, el homo erectus y el homo habilis, que habrían existido hace unos dos millones y medio de años (y sería el primer homo faber), y que habrían surgido inicialmente en el continente africano. El homo sapiens, procedente del homo erectus, habría aparecido hace unos 300.000 años» (Ibíd.).

Visto así, el hombre que piensa proviene del hombre que anda erguido y éste, a su vez, del hombre hábil. Se considera que el *homo habilis* fue el primer fabricante de útiles y organizador de su hábitat. En consecuencia, esa habilidad está determinada por el *hacer*. De hecho, con el término *homo faber* se ha entendido especialmente al hombre fabricante de utensilios:

«En la tradición filosófica [homo faber] se refiere a la definición formulada por Bergson del hombre (dentro del contexto de su distinción entre instinto e inteligencia), en cuanto supuso que la capacidad de fabricar instrumentos es una característica esencial del ser humano. Para Bergson el homo sapiens surge de la reflexión del homo faber sobre la fabricación de instrumentos y sobre la capacidad técnica. No obstante, la noción de homo faber no es solamente técnica, sino que ya es propiamente moral, puesto que se funda en una diferencia de naturaleza entre el hombre y el animal» (homo faber:1/1).

Esta afirmación implica, entre otras cosas, que el saber ocurre necesariamente luego de la experiencia de *hacer*.

II.3.2.2.- ¿QUÉ SE HACE?

Permítaseme traer aquí la clasificación de los saberes⁴² formulada por Aristóteles, siguiendo siempre el DFH:

- 1) El saber **poiético** o **productivo**: es el saber que conduce a la creación de un objeto físico; implica fabricar y se corresponde con las labores de los artesanos y con la técnica.
- 2) El saber **práctico**: es el saber actuar, es decir, el que guía la acción humana y la acción es su propio fin: actuar bien o mal individualmente (ética) o colectivamente (política). No crea ningún objeto.
- 3) El saber **teórico** o **contemplativo**: es el saber desinteresado, quiere decir, que no lo motiva ningún otro fin más que “la felicidad alcanzada gracias al conocimiento”. Mientras el saber teórico versa sobre lo necesario (a través de la física, las matemáticas y la filosofía), las otras formas de saber tratan de lo posible o contingente. Equivale a la ciencia y a la filosofía.

Otra anotación importante tiene que ver con la definición de τέχνη en la Antigüedad griega, concepto ya referido en el punto II.3.2.1.A. Antes debo advertir que estoy consciente de que al referirme a la “Antigüedad griega” incurro en homogeneizar una diversidad de expresiones que distan mucho de ser simples; pero lo llevo a cabo porque, hasta donde he podido estudiar, identifiqué y anoté aquellos rasgos que, considero, aún destacamos en mucho de nuestro pensamiento sobre el hacer. Así, a diferencia de nuestra concepción moderna de arte, en la cual están involucrados los conceptos *estética* y *creatividad*, para los griegos, en líneas generales, el arte o *tekhné* era siempre «una producción realizada con destrezas» (Tatarkiewicz, 1976:111). Según Tatarkiewicz, en el quehacer “artístico” griego, desde el punto de vista estético, importaba la *simetría*, entendida como orden cósmico que determinaba las

⁴² Según apuntes que tomé en los cursos del profesor Enrique González Ordosgoitty, en la actualidad se habla de la *Historia mundial del pensamiento* y esa área de estudio propone cuatro clases de saber: a través de la razón que demuestra, la filosofía; la razón que comprueba, la ciencia; la fe, en la religión; y la razón sensible, por el arte. Respecto a esta última pienso que podría desarrollarse un concepto que relacione mejor razón, percepción e intuición. Queda, pues, como tema pendiente.

proporciones conocidas más que observadas; mientras que, desde el punto de vista de la creatividad, rigió la idea de que el artista imita la realidad (teoría mimética) y su única preocupación era buscar cánones a los que, una vez descubiertos, se les habría de guardar culto:

«No valoraban la originalidad en el arte, sino sólo la perfección integral: una vez obtenido esto, había que repetirlo sin ningún tipo de cambios o desviaciones [porque] la producción artística se entendía como algo rutinario. Los griegos sostenían que sólo aparecían en ella tres factores: material, trabajo y forma. Los materiales utilizados en tales producciones son regalos de la naturaleza; el trabajo no difiere del de un operario; y la forma es, o al menos debería ser, única y eterna» (Ibíd:123).

En este sentido, la práctica de la *tekhné* exigía no sólo capacidades físicas, sino también habilidades intelectuales, pues era necesario entender la artesanía que se pretendía desempeñar:

«Por tanto –dice Tatarkiewicz–, aunque el arte comprendía también las artesanías del carpintero y del tejedor [además de la del pintor, el escultor y el músico, entre otras], los griegos lo clasificaron como una actividad intelectual. Lo distinguieron, por supuesto, del conocimiento y de la teoría, pero insistieron, sin embargo, en que se basaba en el conocimiento, formando parte él mismo en cierto modo del conocimiento» (Ibíd:109).

Por esa distinción entre destrezas intelectuales y físicas, los griegos formularon una separación de las *tekhnés* según participaran de una u otra condición: *artes liberales*, para las primeras, y *artes serviles* o *vulgares*, las segundas. La Edad Media heredó y mantuvo esta concepción, sólo que llamaron *artes mecánicas* a las vulgares. Las *artes liberales* eran: «Gramática, retórica, lógica, aritmética, geometría, astronomía y música (...) (entendiendo la música como teoría de la armonía, como musicología)» (Ibíd:42). Las *artes vulgares* o *mecánicas* fueron clasificadas en el siglo XII por Radulf de Campo Lugo y por Hugo de San Víctor, entre otros. Preocupados por considerarlas simétricas en número respecto a las liberales, el primero propuso la siguiente lista:

«Ars victuaria, que servía para alimentar a la gente; lanificaria, que servía para vestirle; architectura, que les daba cobijo; suffragatoria, que les suministraba medios de transporte; medicinaria, que curaba de enfermedades; negotiatoria, que era el arte de intercambiar mercancías; y militaria o arte de defenderse del enemigo. La lista de Hugo incluía las siguientes artes mecánicas: lanifium, armatura, navigatio, agricultura, venatio, medicina, theatrica» (Ibíd.).

Estas clasificaciones de las artes mecánicas atendían a un criterio de *utilidad*, por ello ni la pintura ni la escultura están siquiera consideradas como arte o *tekhné*, a pesar de implicar un esfuerzo físico.

Apoyado fundamentalmente en una explicación socioeconómica, Tatarkiewicz ubica el inicio de la distinción entre artesanías, artes y ciencia en el Renacimiento, momento en el cual comienza a aparecer el concepto de *Belleza* como argumento para la diferenciación. En todo caso, el concepto “Bellas Artes”, más cercano a nuestra actualidad, apareció a mitad del siglo XVIII en un tratado de arquitectura que François Blondel publicó en 1765; y ya desde entonces «*no había quedado ninguna duda de que los oficios manuales eran oficios y no artes, y que las ciencias eran ciencias y no artes: de este modo, sólo las bellas artes eran realmente artes*» (Ibíd:49).

Se incluyeron en esa denominación: la pintura, escultura, música, poesía y danza, además de la arquitectura y la elocuencia. Aun más, ya para el siglo XIX bastaba con sólo decir “arte”, pues esta expresión llamaba a aquel único concepto. Mucho más específico aun fue el significado dado a la expresión cuando en el siglo XIX se crearon la *Escuela de Bellas Artes* y la *Sociedad para el Estímulo de las Bellas Artes*, pues pasó a designar exclusivamente a las “artes visuales” o “artes del diseño”.

La evolución o transformación del concepto de arte, por supuesto, no concluye allí⁴³, pero de esta sinopsis histórica me interesa sobremanera destacar las diferencias fundacionales entre **técnica, práctica, teoría y poesía**, cuyos ecos aún resuenan vigorosamente en nuestro pensamiento.

II.3.2.2.A. La poesía

Del griego ποίησις, *póiesis*, se traduce por producción, también por creación y poesía. Sin embargo, hay notables y muy importantes diferencias entre sus significados en el tiempo. Tatarkiewicz nos da cuenta de ello. En síntesis, la producción a la que se refiere no es originalmente en un sentido físico riguroso; como acto de creación su esencia no era intelectual y designaba por igual la actividad y el resultado de lo que hacían los poetas (ποίητής, *poietés*). La formación del actual concepto de arte, separado de las artesanías, oficios, técnicas y ciencia, fue un proceso de muchos siglos, y el estudio de su formación lo hace Tatarkiewicz observando la relación que hubo

⁴³ El concepto moderno de arte, es decir, el que se desarrolló desde finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX, el cual además del criterio de belleza (que se ha transformado y vuelto aun más ambiguo) considera el contenido del pensamiento, la expresión, el grado de seriedad, la rectitud moral, la individualidad, el efecto sobre el receptor y el propósito no-comercial. (Tatarkiewicz, Ob. cit:54).

históricamente entre la poesía y el arte, entendido este último según el concepto griego de τέχνη. El estudio de esta relación supone también, a mi juicio, el análisis de la vinculación entre la intuición y el conocimiento.

Los griegos diferenciaban la poesía de la *tekhné*, al punto de considerarlas antítesis:

«No se trata de una producción en el sentido material, ni se rige completamente por leyes. No se trata del producto de unas reglas generales, sino de ideas individuales; tampoco de la rutina, sino de la creatividad; ni de las destrezas, sino de la inspiración. Un arquitecto sabe de las medidas de las obras que construirán con éxito; puede ofrecer sus proporciones con la ayuda de datos numéricos precisos de los que puede depender. Pero un poeta no puede hacer referencia a ningún tipo de normas o teorías para llevar a cabo su trabajo; puede contar sólo con la ayuda de Apolo y las Musas. La rutina producida por la experiencia de las generaciones pasadas significaba la trama y urdimbre del arte, pero comprendían que esto sería fatal en el caso de la poesía» (Tatarkiewicz, Ob. cit:113).

Una importante actitud se alude aquí: lo que participa de una tradición ha de considerarse de modo muy diferente de aquello que no lo hace.

Sin embargo, ello no significa que en el caso de la sociedad griega los poetas fuesen rechazados. Al contrario, llegaron a ser considerados profetas, vates o privilegiados de los dioses, pues veían en la poesía un factor espiritual de un nivel muy superior respecto a otras *tekhnés*, cuya procedencia sólo podían concebirla desde lo divino. De hecho, ser ejecutante de un arte vulgar les hacía subvalorar al que lo ejecutaba aun cuando apreciaran la obra:

«El oficio del escultor se clasificaba junto al del carpintero en la categoría más inferior: la razón de esto era que ambos dominios de la producción requerían de un esfuerzo físico –cosa que los griegos consideraron siempre como algo degradado. (...) “Sucede a menudo que una obra nos produzca placer, pero que menospreciemos a su productor”, escribía Plutarco en su vida de Pericles, y la mayoría de los griegos de la época clásica fueron sin duda partidarios de esta idea» (Ibíd.).

Aunque Tatarkiewicz no lo menciona, esta idea debe entenderse arraigada en la condición social de esclavitud que formaba parte del mundo griego. Como resultado, entonces, había una valorización divergente entre el realizador y su obra, así como divergían las ideas de *tekhné* y belleza, y consecuentemente una separación entre poesía y *tekhné*.

Además de esa condición de vaticinio o profecía, los griegos identificaban en la poesía propiedades metafísicas: influencia en la vida espiritual, de modo

irracional por supuesto, a tal punto que fascinaba, embrujaba y seducía a las mentes. Dicha propiedad le era reconocida como atributo de las palabras, por las que los poetas se acercan a «*los filósofos, oradores, eruditos y a otros que utilizan también las palabras para influir en las vidas espirituales de otras personas*» (Ibíd:114). Además de ello, sobre la premisa griega de que toda actividad se basa en el conocimiento (aceptable, pienso, en tanto la actividad se entiende siempre como regida por la voluntad y racionalidad humana), consideraban a la poesía como un «*conocimiento del tipo más elevado*» (Ibíd:115). Se acercaba a la filosofía aunque con la distinción de que se refería a un conocimiento “intuitivo e irracional”; diferenciándose, como ya se ha dicho, del conocimiento técnico, empírico y racional que caracterizaba propiamente a las *artes griegas*. La poesía «*intentaba expresar la esencia del ser, mientras que el arte se limitaba a los fenómenos e intereses de la vida*» (Ibíd.).

Aquí aparece el problema del objeto, es decir, de la producción del objeto. Según Tatarkiewicz «*la Antigüedad, utilizando categorías más simples que nosotros, entendía la relación que el hombre mantiene con los objetos sólo de dos maneras: o bien producimos los objetos o los comprendemos*» (Ibíd.). Ello los llevó a pensar que la poesía estaba más cercana a la cognición y, en consecuencia, a la filosofía, por cuanto no produce objetos –objetos físicos, tangibles, claro está. Tres miradas se encontraron sobre este problema, la de Platón, la de Aristóteles y la del helenismo, siempre de acuerdo con la exposición que ofrece el filósofo y esteta polaco de cuyo estudio he tomado provecho.

Esas miradas se fundaron sobre tres teorías, palabra ésta que emplearon, como ya vimos, junto a la contemplación. Esta relación se funda en la convicción de que es a través de la percepción que ocurre el conocimiento de lo existente, entendida unas veces como puramente fisiológica, otras como puramente psicológica, otras sensorial y otras más inclinadas a lo racionalista. Sólo que el fenómeno de la *tekhné* no podía ser plenamente comprendido desde esa única perspectiva, por ello desarrollaron tres modelos teóricos de la experiencia sensible: la “*apate*” o ilusión, la “*katharsis*” o liberación y la “*mímesis*” o imitación.

La teoría *apatética* o ilusionista afirmaba que un arte como el teatro creaba una ilusión o apariencia que inducía al espectador a aceptarla como realidad; por extensión el arte adquiere visos de magia y encantamiento –en ello vuelve a tocar a la poesía–, hasta el punto de hacerse muy conocida la expresión de que «*la tragedia es aquella obra peculiar en la que quien engaña es más honesto que quien no engaña, mientras que la persona engañada es más sabia que la que no lo ha sido*» (Ibíd:126).

La teoría *catártica* se apoyaba en la convicción de que el arte, la música y la poesía, creaban «*unas emociones violentas y extrañas en la mente,*

produciendo un choque en el que la emoción y la imaginación superan a la razón» (Ibíd:126-127). La experiencia artística provocaba, en consecuencia, una descarga de emociones.

La teoría *mimética*, por su parte, se apoyaba en la «*observación de que la producción humana en algunas de sus divisiones no añade nada a la realidad, sino que crea ἰδωλά, representaciones irreales, cosas ficticias, fantasmas, ilusiones»* (Ibíd:127). Estas creaciones eran imitación de las cosas reales, de ahí la condición de mimetismo que se impuso, pero la característica sustancial que esta teoría proponía era la de que la *tekhné* producía cosas irreales, lo que implica que no necesariamente era imitación y mucho menos simple copia de la realidad.

La conjunción de estas tres teorías constituía la concepción griega de la poesía inicialmente: producción de creaciones verbales irreales, producción de ilusiones en las mentes de quienes oían o recibían la obra, y producción de un choque emocional en ellos. Sin embargo, como dije, tres miradas se encuentran y se separan sobre la producción de la poesía:

Platón consideró la existencia de dos clases de poesía: «*Una poesía que surge del arrebató poético (μαῦνσις) y otra poesía cuya composición se realiza a través de una destreza (τέχνη) literaria. “Maníaca” o “arrebataada”, la poesía forma parte de las funciones más elevadas del hombre, pero el verso técnico equivale simplemente a las funciones de los oficios manuales»*. La primera noción aparece en el Fedro y la otra en la República, según acota Tatarikiewicz. Como la belleza de un poema logrado depende de ese “arrebató” o inspiración, la fuente de esa belleza, en el pensamiento de Platón, sólo proviene de los dioses –lo cual coincide con la creencia general de su tiempo– y, en consecuencia, el poeta es tan sólo un intérprete de los dioses (Tatarikiewicz cita el Ion para argumentarlo, Ob. cit:130). Para Platón –a través de la voz de *Diotima* en El Banquete–, el poeta, como intérprete de los dioses, sería equivalente a un “genio”, el que está entre lo divino y lo mortal:

«La divinidad no se pone en contacto con el hombre, sino que es a través de este género de seres por donde tiene lugar todo comercio y todo diálogo entre los dioses y los hombres, tanto durante la vigilia como durante el sueño. Así, el hombre sabio, con relación a tales conocimientos, es un hombre “genial”, y el que lo es en otra cosa cualquiera, bien en las artes o en los oficios, un simple menestral» (202d / 203a).

Así, también para Platón la poesía es cognición. En tanto es *inspirada*, se trata de una cognición *a priori* determinada por una existencia ideal, mientras que la poesía *técnica* era tan sólo cognición para simplemente reproducir la realidad sensorial. Como ya sabemos, la realidad sensorial para el ateniense

es imperfecta y degradada, diametralmente separada de la *idea*, que es elevada e inalcanzable. De esta forma la poesía y la *tekhné* permanecen separadas.

Aristóteles, por su parte, se opone a esa concepción de dos poesías, rechazando la versión vaticinadora, divina o “arreatada” y privilegiando la versión humana, técnica e imitativa. Tatariewicz toma una cita de la *Poética*, en la cual el Estagirita afirma: «*El poeta es un imitador igual que el pintor o cualquier otro productor de semejanzas*» (Ibíd:133). La fundamentación intelectual para esa concepción se arraiga en la aversión que aquél manifestaba hacia los conceptos no-rationales, verbigracia, “la interpretación de lo divino”; además de que «*el modo de describir que más se adecuaba a su mente, y que él prefería, era describirlos en categorías técnicas como actividades y productos, aplicando estas categorías a los fenómenos naturales, y todavía más a la poesía*» (Ibíd:134). Se fundó certeramente en la teoría mimética y consideraba que la satisfacción que estas obras producían en el receptor consistía en el descubrimiento de la realidad reproducida en ellas. Sin embargo, también se percató de que el ritmo y la armonía producían un placer que le era esencial a la experiencia sensible de la *tekhné*, independientemente de la percepción de la realidad subyacente o representada. No resolvió esa desconexión, nos cuenta Tatariewicz, además de que incluyó la teoría catártica en su concepto sobre la tragedia, de tal forma que forzaba la distancia respecto a la mimesis. En todo caso, Aristóteles reúne a la poesía y la *tekhné* por considerar a la primera como una clase perteneciente al género de la segunda.

Durante el **helenismo**, período post-aristotélico, dice Tatariewicz que «*Grecia se caracterizó por un cambio de mentalidad, por una búsqueda febril de elementos espirituales creativos y divinos –esta búsqueda llegaba tan lejos que los percibía allí incluso donde antes sólo habían sido observados un trabajo manual, una técnica y una rutina de lo más vulgares*» (Ibíd:135). Vale la pena no perder de vista el contexto sociocultural en el que esta afirmación puede cobrar sentido.

El helenismo fue un período signado por la figura de Alejandro Magno (356 a.C.–323 a.C.), quien durante el proceso de formación de su imperio llegó a concebir el ejercicio de su poder casi como una teocracia, pensándose como un dios vivo y creando en torno a él un mito que incorporaba temas dionisiacos y ritos persas. Esa monarquía absoluta, de derecho divino, transformó el funcionamiento y la importancia de las *poleis*: la ciudad helenística era una ciudad de súbditos regidos por funcionarios de una capital lejana. El ciudadano ya no participó de la vida pública de la ciudad y su interés se halló centrado en su propia autarquía; la filosofía pasó a ser sólo una forma de vida orientada a la felicidad del individuo. Atenas dejó de ser el centro del saber; Pérgamo, Rodas

y muy especialmente el Museo de Alejandría le sustituyeron. La ciencia griega experimentó su mayor auge y su inmediata decadencia. Se desarrolló un sincretismo religioso a través del cual el cristianismo se abrió espacio y con la llegada de la dominación romana apareció y se instauró un eclecticismo filosófico⁴⁴.

El cambio ocurrido entonces durante este período, según Tatariewicz, consistió en una reformulación de la unión entre poesía y *tekhné*: a diferencia de la relación establecida por Aristóteles, en la cual acercaba la primera a la segunda –lo que dentro de la concepción griega general significaba una degradación–, ahora se impregnaba a algunas de las manifestaciones de la *tekhné* (la pintura especialmente) de la sabiduría e inspiración que caracterizaba a los poetas. Ese cambio no fue general: Cicerón diferenciaba a los artesanos vulgares (*opifices*) de los hombres eminentes (*optimis studiis excellentes*), y entre estos últimos incluía a los poetas; también llamaba *sórdido* la *tekhné* de los arquitectos. Anota Tatariewicz: «La única diferencia que Vitrubio pensaba que existía entre la arquitectura y fabricar sandalias eran las grandes dificultades que presentaba la primera» (Ibíd:137). Pero, en todo caso, sí ocurrió una nueva comprensión del trabajo productor de objetos y ahora sí aparecen los rasgos que anuncian lo que sería luego la diferenciación del *arte* respecto de la *tekhné*. En palabras del autor polaco:

- 1) Es un *trabajo espiritual* y no puramente manual y material.
- 2) Es, por lo tanto, un *trabajo individual* y no un oficio manual rutinario.
- 3) Es un *trabajo creativo* en el que la imaginación se libera de los modelos naturales y no imita ya simplemente la realidad.
- 4) Es de *inspiración divina* y no el producto de un carácter puramente terrenal.
- 5) Llega hasta la *esencia del ser* y no se queda sólo en los fenómenos sensoriales.

En la Edad Media, con la fuerte presencia del cristianismo, la concepción helénica retornó a la de la Grecia arcaica. El espíritu cristiano no podía permitirse sentir la belleza a partir de la experiencia sensible de obras realizadas por las imperfectas manos humanas. La única y verdadera belleza debía ser *suprasensual* y sólo en Dios y su creación podría ser hallada. De ahí que el concepto de *belleza* alcanzó de nuevo el valor de idea con que Platón la identificaba. Para los escolásticos, el concepto de arte se derivó de la obra de Aristóteles, específicamente de su Física, metafísica y retórica. “Arte” retornó a ser la producción mecánica de algo con arreglo a unas normas precisas.

⁴⁴ Consúltense el DFH, *helenismo*.

«*Artifex significaba en la Edad Media el productor de cualquier tipo de objeto, cuya forma había pensado anteriormente*» (Ibíd:142). Las artesanías y el conocimiento retornaron a fundirse con el concepto de arte, y éste se guiaba por las reglas y nunca por originalidad alguna; de tal suerte que se entendió de nuevo perteneciente a un orden intelectual y «*constituía el hábito de una mente práctica*» (Ibíd.). La poesía quedó excluida de nuevo de todo concepto de arte o *tekhné*, fuese éste liberal o mecánico, y se concebía más bien como una oración o confesión. No así la poética, que era entendida como arte de hablar y escribir, la cual debía, como todas las artes medievales, ser práctica y sobria.

El Renacimiento inaugura la edad moderna fundiendo los conceptos de belleza con el de arte, ahora retomado éste desde el enfoque helenístico, por lo cual se inicia definitivamente el desarrollo de separación entre arte, artesanías y ciencia.

Me importa mucho no perder la siguiente consideración: en su concepción fundacional, la *poesía* era entendida y valorada como lo que no podía ser explicado acudiendo a los recursos que nos provee la razón y el conocimiento; esto es especialmente cierto en cuanto a la verdadera esencia de su producción: influir, afectar el espíritu del que la recibía, más allá de que tuviese que recurrir al habla y a la escritura, es decir, a ciertas operaciones técnicas para realizarse físicamente. A esta comprensión se acercaron algunas de las manifestaciones de la *tekhné* que comenzaron a ser nombradas como *ars*, especialmente todas aquellas en las que la noción de *utilidad* no era determinante. Lo útil debe ser entendido aquí como fin práctico contingente, lo que interesa por su beneficio inmediato, su provecho efectivo, verbigracia: alimentarse, vestirse, defenderse, cobijarse. Por ello la arquitectura tardó tanto en llegar a ser considerada como *arte*: sólo a partir de la segunda mitad del siglo XVI es cuando comienza a acercarse a este concepto, por ser entendida como *arti del disegno*, esto es, por su recurso al *dibujo* y es apenas, desde la segunda mitad del siglo XVIII, cuando definitivamente se la incorpora al concepto entonces formulado de *Bellas Artes*. Debe entenderse entonces que sólo cuando el pensamiento y la creatividad humana agrietan la sólida construcción de las restricciones y necesidades con las cuales se acude al *hacer*, se supera una profunda escisión entre la *realidad íntima* y la *realidad compartida*, esto es, lo que existe como construcción en mí y lo que participo de construir con los otros para que aparezca.

II.3.2.2.B. La teoría

Ferrater Mora ofrece una explicación amplia y muy esclarecedora acerca del origen de esta palabra:

«El verbo griego θεωρέω [θεωροῦν] significaba “mirar”, “observar” –lo que hacía el espectador en los juegos y festivales públicos–. Este espectador no intervenía en tales juegos y festivales; su actividad era “teórica”. Los griegos llamaban θεωροῦς al “observador”, o “embajador”, que una Ciudad-Estado enviaba a los juegos, o al oráculo. La θεωροῦς es la acción de mirar, ver, observar. Es también la función del θεωροῦς, así como el conjunto de los θεωροί. Los θεωροί formaban una “procesión”. Cuando el mirar, ver u observar se entendían “mentalmente”, el verbo θεωρέω significaba “considerar” o “contemplar”» (DFF:3221, vol. 4).

De aquí interpreto lo siguiente: si lo que acontece, juego, fiesta o ceremonia, es lo que se *hace*, esto es, lo que se produce o se realiza, el que mira no participa en ello, *no hace*, está al margen, fuera de la actividad o del *hacer*. ¿“No hace”? El que está fuera observa, y en tanto observa, física y “mentalmente”, piensa, y porque piensa, imagina, reflexiona y valora lo que acontece. Reflexionar es reflejar, especular, transformar y volver a mostrar lo que se ha visto para que sea observado de nuevo. Imaginar es creación pura. Valorar es empatía, aceptación, confrontación. Todo ello de manera íntima o compartida. La teoría es un hacer invisible que se muestra como un no-hacer de lo visible. La teoría es el hacer puro de la razón, es la construcción intangible pero contundente de la razón, del *logos*, del discurso.

El sentido filosófico originalmente dado al vocablo griego *theoría*, entonces, era el de contemplación, así como el del fruto de esa contemplación vivida. Aristóteles la definía como la actividad del primer motor, para él «*la más alta teoría es el pensar del pensar. La “vida teórica” o la contemplación es la finalidad del hombre virtuoso; mediante ella se alcanza la felicidad de acuerdo con la virtud*» (Ibíd:3222). Platón y Aristóteles se encuentran en la alta consideración que ya desde Sócrates se tenía para con la razón; sin embargo, es Aristóteles quien, como hemos visto, apuntala definitivamente una valoración de muy elevado nivel para con la teoría.

Pienso que en el mundo griego antiguo la teoría y la poesía son hermanas muy distintas que se miran, frente a frente, paradas en distintas orillas de un mismo río. Ambas provienen de la más completa intimidad de la persona, se construyen gracias al habla, al discurso y son valoradas muy en alto, a causa de su intangibilidad; explicada la una por la facultad humana del pensamiento, mientras que la otra se justificaba con argumentos suprahumanos. Las dos son productoras de lo invisible que construye al mundo, aunque ellas se construyen de la vivencia de ese mismo mundo.

Precisamente, esa relación entre la teoría y la realidad, por vía de la praxis, ha sido tan debatida y elaborada históricamente como vimos que lo ha sido la poesía respecto a la técnica.

El campo del estudio y conocimiento de las construcciones teóricas es la epistemología. Desde este enfoque, teoría es, en términos muy generales, todo *«enunciado que aporta un conocimiento que está más allá de los datos o hechos que se perciben de una forma inmediata; conjetura o hipótesis meramente especulativa que nada tiene que ver con la práctica, con la observación o con la verificación»* (DFH, *teoría:1/1*). Así que, ante todo, es un fenómeno proveniente del lenguaje. Desde el desarrollo de las ciencias empíricas en la edad moderna, teoría es sinónimo de *teoría científica*, exponiendo la casi total identificación con la que se entendieron las nociones de ciencia y empirismo. Como tal, se hace referencia a un *«conjunto de enunciados –hipótesis y leyes confirmadas– sobre un aspecto de la realidad, que establecen entre sí relaciones de deducibilidad y cuyas últimas afirmaciones son enunciados de observación, y cuyo concepto se relaciona intrínsecamente con los de ley e hipótesis»* (Ibíd.). Todo lo que aquí está implícito ya fue tratado en el punto II.1. Basta aquí reiterar lo siguiente: en la actualidad se ha extendido la aceptación del principio de que todo conocimiento es teórico y todo hacer práctico conlleva una construcción teórica *a priori*, con lo cual queda acotada la concepción reduccionista del empirismo, pero sin que ello implique una primacía absoluta de lo teórico sobre la realidad: la teoría es un discurso con el cual construimos la realidad que nos ha construido y que nos construye.

Todavía quiero anotar tres aspectos sobre el concepto de teoría: primero, una definición según la manera en que es asumida; segundo, una imagen insistente para describirla; y por último, la reiteración de una postura ontológica respecto a la misma.

Ferrater, comentando sobre las dificultades de definición entre teoría y ley científica acerca una concepción flexible de la teoría: *«Es un cuerpo coherente de conocimientos sobre un dominio de objetos; cuando este cuerpo de conocimiento es formalizado, se origina una teoría axiomática»* (Ibíd.:3222). El axioma es el enunciado que no se cuestiona y se toma como verdadero, equivale a un ladrillo en la fabricación de una pared. El axioma es, entonces, una construcción teórica incuestionable. El axioma es una tesis férreamente aceptada. Una tesis es una afirmación sobre algo, la acción de poner algo para que sea mirado, observado. Una tesis es una afirmación que se expone públicamente para probar y comprobar su fortaleza. Si resiste, se convierte en axioma. Si no, se regresa a la pregunta originante y se formula una nueva hipótesis, una afirmación que subyace, que permanece debajo, “oculta”, hasta que se le construya progresivamente su posibilidad de resistir a la intemperie

de lo público. Por otra parte, esa expresión de la relación entre un dominio de objetos y el axioma, tiene ecos de las concepciones de Kuhn, Lakatos y Sneed. En realidad las tres representan la evolución de un pensamiento acerca de la estructura de una teoría. La primera se refería al paradigma y a las aplicaciones paradigmáticas; la segunda hablaba de un núcleo teórico o núcleo fuerte, rodeado por un cinturón de protección formado por un conjunto de hipótesis auxiliares y teorías derivadas; la última desarrolla, analítica y lógicamente, la forma generada por Lakatos y se plantea, básicamente, como un núcleo teórico matemáticamente estructurado y complejo, además de un conjunto de aplicaciones propuestas.

La imagen persistente, entonces, es la de un núcleo profusamente construido para impedir su destrucción, rodeado de distintas capas de construcciones teóricas que lo amplían y protegen. La imagen me resulta persistente, tal vez por deformación disciplinar, pero me evoca al átomo, al sistema planetario, a las células, a una esfera. Todas estas concepciones se caracterizan por la idea de centro, de centralidad, de contención hacia ese centro, de centrípeto. El punto. La unidad indivisible desde la que todo se inicia. Lo contenido por ese punto imaginario es la más angustiosa necesidad humana: la certeza. El juicio sintético, *a priori* o *a posteriori*. El axioma indestructible a partir del cual nuestra razón puede construir. Otra imagen, sin embargo, amplía aquella: la metáfora de Popper que define a la teoría como una fina red con la cual tratamos de atrapar el mundo. En ese atrapar, la red tiende a cerrarse y nos retorna a la imagen de núcleo, centro del que ya no es posible escapar.

Acerca del debate sobre la naturaleza de la teoría en las ciencias naturales y la teoría en las ciencias sociales, Ferrater señala: «*En las últimas, el que produce, o abraza, una teoría es al mismo tiempo el objeto de la teoría, de modo que el tipo de teoría que produce, o abraza, incide sobre los resultados que cabe esperar de la teoría*» (3223). Pues bien, esa incidencia está permanentemente en todo quehacer científico, en tanto aceptemos que todo hacer está profusamente impregnado de teoría; de tal suerte que la ascética neutralidad es imposible (dejo aquí un axioma que debe ser empleado con inteligencia y corrección, intento que no quisiera dejar ausente en este trabajo).

Finalmente, al relacionarse la *teoría* con *la realidad*, surge la *realidad pensada* o lo *concreto pensado*, que regenera a la teoría. Esta relación y su fruto es la *práctica*, que sólo se agota cuando no ocurre una reflexión del sujeto que las asume y enfrenta. Por otra parte, lo pensado siempre se compone de lo vivido; en el *idealismo* siempre hay un rasgo de *materialismo*. De esta manera,

es pertinente preguntarse ¿cuánto de pensado hay en lo vivido y cuánto de lo vivido hay en lo pensado?⁴⁵

En este momento pienso en la relación entre la filosofía y la teoría. Me atrevo a expresarlo así: la filosofía es el deseo por saber; la teoría, la creación en que se realiza ese deseo. Si el deseo es, como dice Platón del amor, la posesión permanente de lo bueno para alcanzar la felicidad, he de pensar que a través del saber es posible intentarlo. Esa posesión permanente de saber que puede promover un acercamiento a la felicidad es la filosofía. Para realizarlo he de acudir a las facultades de mi ser, esto es, mi existencia plena hecha espacio, pensamiento y lenguaje en el tiempo presente. Discurso. La teoría es el pensamiento que discurre, que ordena, que construye orden. Para que la posesión permanente de saber, que puede promover un acercamiento a la felicidad, ocurra, se haga, ha de ser discurso: pensamiento ordenado en el lenguaje y en el mundo, es decir, teoría.

II.3.2.2.C. La práctica

El DFH señala que práctica, entendida como “actividad práctica”, es decir, lo contrario a la “actividad teórica”, proviene del griego *πρᾶξις*, *praxis*, sustantivo del verbo griego *πράττειν*, que significa acción o realización de algo. Muy específicamente, los griegos orientaban el sentido de este vocablo hacia una “acción moral”; «*por ello Aristóteles distinguía entre ποιήσεις y πρᾶξις, y consideraba que mientras la póiesis pertenece al ámbito de la técnica, y tiene un fin exterior a sí misma, la praxis pertenece al dominio de la φρόνησις (phrónesis, sabiduría y prudencia), y no tiene un fin exterior a sí misma*» (*praxis:1/1*). Por esta vía se puede anotar lo siguiente: la práctica se refiere a la acción y a su resultado, al cómo proceder o cómo actuar orientado hacia un hacer que no es un objeto. Como concepto próximo a la sabiduría y a la prudencia, supone ciencia y juicio, esto es, razón, conocimiento y actitud crítica para valorar la corrección, pertinencia y modo de ese hacer, de ese actuar.

En un sentido más coloquial, usamos práctica para referirnos a lo beneficioso que resulta un hacer (esto es juzgar) y la experiencia y destreza en el hacer (esto se acerca al saber). En este último sentido roza los vocablos rutina y cotidianidad.

En sentidos más especializados, la praxis o práctica derivó en tres nuevos conceptos: la filosofía de la praxis, el pragmatismo y la pragmática.

⁴⁵ Estas afirmaciones están en deuda con las clases del profesor González Ordosgoitti.

Filosofía de la praxis fue una expresión creada por el pensador marxista Antonio Gramsci para referirse al marxismo. Con ella hacía énfasis en que «su interés por el marxismo se centraba en sus aspectos práctico-sociales», pues particularmente destacaba la noción de praxis propuesta por Marx, para quien esa noción era «fundamento de toda teorización». Así, Gramsci señalaba «la gran importancia dada por Marx a la unión dialéctica de la teoría social con la práctica emancipatoria» (*praxis, filosofía de la:1/1*). Porque, según el modelo del *materialismo histórico*, formulado por Karl Marx y Friedrich Engels, la praxis es la actividad humana fundamental, «material y social de transformación de la naturaleza, la sociedad y del hombre mismo (...) De forma que, en lugar de oponer la praxis a la teoría, considera que la praxis es la (...) génesis de todo conocimiento» (*praxis:1/1*). Esta concepción del desarrollo de la sociedad y la historia se sustenta en la definición de una realidad económica, conformada por una estructura consistente en la interrelación de fuerzas productivas, relaciones de producción y modos de producción; y una superestructura, integrada por todas las instituciones soportadas sobre la “base real” que provee la referida estructura. Me interesa poner de relieve el término *fuerza productiva*. Según explica el DFH, en este materialismo esa noción es la que caracteriza exactamente al hombre, y se entiende como la capacidad de éste de actuar en pro de satisfacer todas sus necesidades “humanas”, biológicas, vitales, intelectuales, es decir, todas las necesidades posibles de ser manifestadas por una persona. Para lograrlo, el humano ha de transformar el ambiente en que se encuentra; ese ambiente es la realidad antes descrita: histórico-social-económica. Porque el hombre, en la concepción marxista «es un ser histórico que se construye a sí mismo satisfaciendo, en el medio que le rodea sus propias necesidades» (Ibíd.). De ahí que la actividad práctica del hombre, según el materialismo histórico, sea el trabajo. De acuerdo con esta concepción, es posible interpretar práctica como *trabajo*: la realización de una acción por la cual se recibe un beneficio cierto, efectivo, concreto o material.

Ese recibir algo caracteriza a la práctica, por lo que su hacer no es ciertamente desinteresado. Por la acción práctica se recibe dinero, un objeto o conocimiento. Sea lo que sea que se reciba, se espera de él que nos provea de *bien*.

Esa interpretación que hago no procede en absoluto de una concepción perteneciente al *pragmatismo*, aunque pudiera leerse emparentada con él. El *pragmatismo* es una corriente filosófica que emergió en Estados Unidos a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Su propulsor más destacado fue Charles Sanders Peirce. Al respecto, el DFH explica que este filósofo formuló un método para otorgar significado a los conceptos, tendente a eliminar lo metafísico, según «el principio de que el interés e importancia de un concepto reside únicamente en los efectos directos que consideramos pueda tener en la

conducta humana». Esta proposición se generalizó en la búsqueda de sentido no sólo de los términos, sino también de las grandes cuestiones metafísicas, y se configuró como una teoría sobre la verdad; en este sentido, los seguidores de esta línea filosófica afirmaban que *«más que un acuerdo o concordancia con la realidad, la verdad consiste en lo que es ventajoso para el pensamiento, o en la consecución de una relación satisfactoria con la realidad; la ventaja y la satisfacción se refieren a lo útil, o a lo práctico; “verdadero” es una clase de “bueno» (pragmatismo:1/1)*. La relatividad implícita en esa afirmación fue criticada e intentada de corregir por parte de John Dewey, psicólogo y pedagogo americano que analizó el concepto de lo “verdadero en la práctica”, considerando los requisitos de una investigación científica. Su concepción del pragmatismo derivó en lo que él llamó *instrumentalismo*:

«El conocimiento es un proceso de investigación en el cual las ideas son los instrumentos; de ellas no decimos propiamente que sean verdaderas o falsas en sí mismas, sino que los medios de que nos valemos para investigar cuáles de nuestras creencias sirven para resolver nuestros problemas, son de índole variada; el término de la investigación no es la verdad o la certeza absoluta, sino una “afirmabilidad garantizada”, esto es, un prudente juicio práctico que se apoya en el conjunto de afirmaciones que desarrolla metódicamente la empresa (comunidad) científica» (Ibíd.).

En resumen, podría aceptarse que la interpretación propuesta sobre la práctica como trabajo, coincide con lo que podría leerse como extracto último del concepto de pragmatismo: de la acción se alcanza, se recibe un bien.

Cuando traté el tema del lenguaje en el punto II.2 y siguientes, apuntando hacia la noción de discurso, me acerqué indirectamente a lo que es señalado, en buena medida, como la *pragmática*. El vocablo proviene del griego *πραγματικός*, que significa “relativo a los hechos”. Muy específicamente, con el término *pragmática* se alude a una disciplina que estudia el uso del lenguaje y el lenguaje en el uso, a diferencia del modelo de estudio de la lingüística, que se acerca al lenguaje como sistema lingüístico, esto es, un mecanismo de palabras. Se fundamenta en la noción *acto de habla*, formulada por John Langshaw Austin a partir de 1955, según la cual *«la función del lenguaje en la comunicación no es meramente descriptiva, sino que al hablar realizamos actos» (DFH, pragmática:1/1)*. En este modelo, la unidad de análisis es el enunciado, esto es, la frase estudiada en sí y en conjunto con la información que procede de la situación en que ocurre. Cuando lo que se estudia no es una frase en su situación, sino un conjunto amplio de frases en su situación y contexto, entonces nos encontramos con el análisis del discurso. Por cierto, no es un problema de “escala” del estudio, sino de comprensión ontológica de lo estudiado: mecanicista u holística. El concepto de práctica subyacente es, entonces, el del hacer ontológico, temporal y contextualmente determinado.

La práctica es el hacer de la teoría. Ese hacer debe ser comprendido holísticamente, es decir, fundamentado en quién hace, cuándo se hace y en qué contexto se hace. Y de ese hacer se espera recibir un *bien*, una aproximación a la *felicidad*.

La práctica no es un vulgar hacer por hacer. Es la acción de un discurso teórico, fundamentado en un estado de plena conciencia del *serahí*.

II.3.2.2.D. La técnica

En el punto II.3.2.1.A. se hizo una introducción al concepto de técnica o τέχνη, *tekhné*, que en griego significaba “saber hacer”. Ese hacer estaba dirigido por el dominio de conocimientos y destrezas, en función de un conjunto de reglas, cánones o procedimientos para producir un objeto. Estaba muy especialmente orientado a la producción de algo, de un objeto que podríamos llamar “artificial”, acercando la distinción aristotélica entre lo natural y lo artificial, siendo esto último aquello que está mediatizado por la actividad humana para alterar las potencialidades naturales. Por la condición de producir un objeto con un fin o interés determinado, la *tekhné* se distingue de la teoría, según la clasificación de saberes que Aristóteles propuso. También, por el dominio y adscripción de conocimientos razonados, la *tekhné* se distingue de la poesía propiamente hablando, aunque formara parte de ésta. Como ya se dijo, en la acción de crear algo, la *tekhné* es *póiesis*, pero, en tanto ese crear deriva de la razón humana, es muy específicamente *tekhné*.

Según vimos también, por el sistema socio-cultural de valores de la antigua Grecia, toda acción productiva que conllevara esfuerzo físico era valorado como degradante, tanto ética como epistemológicamente. A mayor esfuerzo físico requiriese la producción de algo, más degradado era en el sistema de valores griego. Desde que en el Renacimiento se inicia el desarrollo de conceptos que abrieran los primigenios conceptos de artes liberales y artes vulgares o mecánicas, propugnando la definición de los campos de saber e influencia de la ciencia, de los oficios y de las artes, el concepto de técnica fue adquiriendo progresivamente su constitución conceptual actual. Ello fue posible en tanto ciencia y técnica se configuraron como sistema de saber que incidió en la formación de fuerzas productivas cada vez mayores; y por la otra, a medida que arte y técnica se fueron despojando de las necesidades de culto y se fueron secularizando.

En la edad moderna, dos sentidos caracterizan entonces al vocablo *técnica*. Primero, como sustantivo, designa las destrezas y procedimientos para producir un objeto, con arreglo a unas normas claramente establecidas y codificadas. Segundo, como adjetivo, designa la acción propiamente dicha, el modo en el que esa acción debe ser realizada para producir un objeto.

El caso es que de esa arcaica valoración griega a la que nos hemos referido, se derivó lo que el DFH califica de un “gran malentendido” que ha viciado toda reflexión sobre la técnica:

«La idea de que es necesario (o posible) separar la esfera de las actividades específicamente humanas y morales, que poseen un fin en sí mismas, de la esfera de los instrumentos y las técnicas, desprovistas de finalidad propia. (...) tal separación es falaz, ya que la actividad humana en su conjunto no puede desgajarse de los medios y las técnicas, y la técnica misma forma parte de la cultura, entendida como forma de apropiación de la naturaleza. Por ello, en la actualidad, el término técnica ya no se refiere solamente a lo que es un medio, y su significado es ya bien distinto del que tenía en la antigüedad o en la Edad Media, de manera que la pregunta misma “¿qué es la técnica?” es propiamente una pregunta filosófica, que ha engendrado la filosofía de la tecnología» (técnica:1/3).

En resumen, la técnica ha sido caracterizada como la acción productiva de lo artificial, motivada por un interés y un fin. Si se le entiende según su relación con la teoría, hay que distinguir tres clases de técnicas: las meramente empíricas, que proceden por simple imitación de una acción sin acudir a ningún conocimiento elaborado, como la siembra de conuco por ejemplo; las que se evalúan según su eficacia y rendimiento, soportadas por conocimientos y procedimientos bien descritos, como las artesanías; y las que transforman la estructura económica de una sociedad, basadas en el conocimiento y proceder científico. Si se considera la técnica en virtud de su racionalidad, se habla de técnica, llanamente, para referirse a la que depende de una racionalidad, mientras que se habla de *ritos* a las técnicas que se soportan en lo mágico-religioso. Por último, de acuerdo a su fin, se califican según el objeto que producen: cognoscitivo, artístico, etcétera (técnicas docentes o técnicas fotográficas, por ejemplo), o según su capacidad para mediar entre el hombre y la naturaleza, lo cual se vincula a las ideas de máquina e instrumento.

Antes de cerrar este punto es necesario comentar lo siguiente: en el concepto de técnica está igualmente involucrada la noción de trabajo, de manera mucho más evidente que la expuesta en el concepto de práctica. Decía que por la práctica se espera recibir un bien. Por la técnica importa ese algo por el cual es posible esperar recibir un bien. Por la técnica importa crear algo que ha de ser dado y que permite la retribución con el bien. Por la técnica se ofrece un bien. Pero para hacer ese algo y poder ofrecerlo ha de acudirse a la práctica, es decir, a la “acción para” crear el bien. Esa acción comporta, como vimos, una teoría, y el crear requiere, en algún grado, de la poesía.

Ahora es posible entender por qué la técnica ocupa este lugar en el *hacer*: porque por la técnica se crea lo que ha de ser ofrecido, y ese crear exige la indisociable unión de la poesía, la teoría y la práctica.

II.3.2.3.- ¿CÓMO SE PIENSA EL HACER?

Dije que concebía a la teoría y a la poesía como dos hermanas que se miran frente a frente, desde orillas opuestas de un mismo río. Ambas desean reunirse y pretenden cruzarlo. La teoría dice conocer el río y busca el lugar que considera más seguro para intentarlo. La poesía dice estar inspirada y construye un puente. Ambas cruzan simultáneamente y se descubren de nuevo separadas. Pero el puente sigue allí luego de haber sido hecho. Se reúnen y se abrazan en el medio de él. La poesía se siente alegre. La teoría siente miedo porque considera siempre precaria la estabilidad de la construcción. Ahora se unen para consolidar la obra que les ofrece la posibilidad de ser cercanas.

La teoría *hace* por vía de la práctica. La poesía *hace* por vía de la técnica. El *hacer* de la teoría se torna práctica; el de la poesía, técnica. Cuando se reconoce el origen del hacer, su efecto se eleva, crece, vive. Cuando se ignora, se empobrece, petrifica, muere. A la teoría le importa mucho cómo proceder, al punto de guardar silencio acerca de qué pretende hacer. A la poesía le es imprescindible el qué es, para luego proceder. Ambas se unen en el porqué: *crear y vivir una realidad en la realidad*.

Precisamente, de la relación que se establece entre la técnica y la realidad encuentra campo de acción la *filosofía de la técnica*. Al respecto el DFH apunta:

«La reflexión filosófica acerca de la técnica no ha sido tradicionalmente muy abundante. Es cierto que desde la Grecia antigua hasta la actualidad, la filosofía –e incluso ciertos mitos prefilosóficos (como el de Prometeo)– han tratado la cuestión de la técnica, pero casi siempre de un modo marginal. Una visión en cierto modo altiva de la filosofía respecto a la técnica –considerada como actividad menor– ha propiciado tal marginación. Así se comprende que el término «filosofía de la técnica» sea bastante reciente: aparece por primera vez en la obra de Ernst Kapp (Filosofía de la técnica, 1877), aparición que ha de interpretarse como paralela al proceso por el que la técnica ocupa un destacado lugar en la sociedad contemporánea» (filosofía de la técnica:1/4).

Para estudiar los distintos enfoques filosóficos acerca de la técnica, el DFH toma el esquema propuesto por Carl Mitcham, según el cual este autor distingue tres etapas: el escepticismo antiguo, el optimismo del Renacimiento y la Ilustración, y la ambigüedad o desasosiego romántico.

La actitud escéptica antigua: se fundamenta, como ya señalamos, en la discriminación que los griegos tenían entre la teoría como contemplación y la *tekhne* como esfuerzo físico degradante; esa desigualdad pone en duda el hacer humano, que lo considera artificial y de menor valía que lo natural:

«Así, la técnica sería una expresión de la desconfianza hacia la naturaleza; sería la búsqueda de la satisfacción de necesidades vanas que envilecen al ser humano y lo apartan de lo trascendente; o alimentarían una seducción por objetos de entidad degradada (el objeto técnico, o sea el artefacto, se considera de menor entidad que el objeto natural)» (Ibíd:1/4).

Vimos que esta actitud se extendió plenamente hasta el período medieval, profundizada por el cristianismo, que rechazaba *«la vanidad del conocimiento técnico y del poder terrenal frente al objetivo verdadero de la salvación»* (Ibíd.).

El optimismo del Renacimiento y la Ilustración: nítidamente formulado por Francis Bacon, quien exalta la vida activa frente a la contemplación, a la *praxis* frente a la *theoria*, lo que, en consecuencia, reivindica la técnica. *«Trata de promover la idea del hombre como amo de la naturaleza –incluso como creador junto a Dios–, y para ese destino el dominio técnico es necesario»* (2/4). Ese enfoque se basa en un pragmatismo epistemológico, el cual consiste en *«la primacía de los métodos inductivos [y] en una concepción que subraya igual entidad ontológica para los objetos naturales y para los objetos técnicos»* (Ibíd.). Como resultado:

«...la naturaleza es reconducida al modelo técnico; de este modo la máquina se convierte en la gran metáfora que preside la concepción de la propia naturaleza. La sustitución de la idea del homo sapiens por la del homo faber sería una indicación paralela a la de esta transformación centrada en la primacía de la máquina, hasta el punto que el propio hombre será concebido como máquina (...) El optimismo ilustrado entiende que en esa actividad se cumple el designio humano, y la Revolución industrial será su consecuencia» (Ibíd.).

Se ha invertido completamente la relación y la técnica se torna hegemónica.

La reacción romántica: es de sublevación contra el reduccionismo mecanicista, presentando una concepción de tipo orgánico; ataca el primado de la racionalidad apelando a los valores de la imaginación y el sentimiento. Los efectos de la Revolución industrial, que ya se dejan sentir en forma de miseria social, le proveen de argumentos para exponer los límites de la técnica. En 1818 se publica la muy conocida obra de Mary W. Shelley titulada Frankenstein

o el moderno Prometeo. Sobre esta obra, la editora de la edición de CÁTEDRA de 1999, Isabel Burdiel, comenta lo siguiente:

«La historia de Frankenstein se construye a partir de los supuestos básicos de la filosofía materialista y de la ciencia de su época; en concreto, a partir de las ideas de Locke y de Condillac y de “la ciencia monística, newtoniana, de Erasmus Darwin, Joseph Priestly y Sir Humphry Davy (...) la creación del hombre artificial, como el tema en torno al cual se organiza Frankenstein, responde menos a viejas leyendas que a un problema científico y filosófico particularmente vivo en su momento» (61).

Pero más adelante anota una muy importante aclaración:

«Las consecuencias aberrantes no son de la ciencia en cuanto tal, lo son del “científico” que, en un momento crucial de su empresa, dejó de actuar como tal y se convirtió en un ser irracional, prisionero de los más antiguos y acientíficos terrores, de aquellos prejuicios que creía estar combatiendo» (68).

Porque, en definitiva, el problema de todo hacer, más que en lo hecho en sí, reside en quién hace, es decir, en el ser humano mismo; y pienso que esto ha de leerse más como problema específico de la práctica que de la técnica, entendiendo aquella como la acción del hombre que hace y a ésta como el objeto hecho. El problema implícito en la novela de Shelley es, en definitiva, el problema del ser humano que ha de juzgar sus acciones y que debe decidir para actuar:

«Frankenstein ahonda en lo más radical de la tradición romántica (...) en la posibilidad de un mundo de verdades, de respuestas y soluciones contrapuestas, incompatibles entre sí y, sin embargo, todas ellas verdaderas. El carácter mismo de la noción de verdad se convierte en problemático y, con él, la confianza en las operaciones del conocimiento racional como garante del descubrimiento de alguna solución unívocamente verdadera que traiga con ella el final de una incertidumbre. Tanto Víctor Frankenstein como el monstruo –en procesos casi paralelos– van descubriendo que la incertidumbre crece con el conocimiento y someten toda la narrativa de Mary Shelley a aquella vieja pregunta, ontológica y epistemológica: ¿Qué es lo que es? y ¿cómo saber que lo que parecer ser, es?» (93).

Queda expuesta la ruptura de los absolutos que sostenían (y que aún, parcialmente, intentan sostener) a la humanidad: unidad, verdad, orden. La conciencia romántica, heredera de la conciencia moderna, su extensión, se enfrenta al íntimo sufrimiento de la fragmentación del ser, a su identificación monstruosa de partes rudamente articuladas, que busca infructuosamente la

restitución de su propia unidad: el orden. Una fragmentación irreconciliable entre lo creado y el que ha creado. «*Debía ser vuestro Adán, pero soy más bien el ángel caído a quien negáis toda dicha*», dice el monstruo al científico, y este último le replica: «*...somos enemigos...*».

Sin embargo, después de todo, no es posible dejar de considerar que «*el romanticismo es una crítica del optimismo técnico, es una reacción contra la ciencia y la técnica modernas, pero sus ideales (la autorrealización humana, la fusión orgánica con la naturaleza, la concepción del hombre como creador) pertenecen a la misma matriz que alumbró la moderna técnica y su valoración positiva*» (DFH, *filosofía de la técnica*:3/4).

Esas tres miradas aún son perceptibles en el contemporáneo discurso filosófico sobre la técnica. Al respecto el DFH señala dos tradiciones de la actual filosofía de la técnica. Una que designa como *ingenieril*, la cual «*consiste en un análisis más bien internalista de las condiciones, factores, métodos y finalidades del desarrollo tecnológico. Su intención es claramente laudatoria y optimista*» (Ibíd.). Y la otra tradición es designada como *crítica* o *externalista*, representada por José Ortega y Gasset y Martin Heidegger. Del primero, el DFH destaca la obra Meditación de la técnica (1939) y del segundo La pregunta por la técnica (1954). El diccionario explica que Gasset:

«*...abordó el problema de la técnica desde una perspectiva antropológica, señalando que gracias a la relación que se establece entre el hombre y la técnica se puede descubrir la verdadera y auténtica constitución del ser humano, ya que la vida del hombre, a diferencia de los otros animales, no coincide con sus meras necesidades orgánicas. (...) la actividad humana puede desarrollarse para superar el mero "estar" y conseguir el "bienestar"*» (Ibíd.).

Para Heidegger, la ciencia y la técnica de Occidente han generado el olvido del ser, por intentar poseer al ente, ello «*ha conducido al hombre a dejarse atrapar por las cosas, lo que ha provocado una concepción del mundo como un objeto que debe ser explotado y dominado*. En este sentido, dice Heidegger, *la técnica es la plena culminación de la metafísica basada en el mencionado olvido del ser*» (4/4).

El mismo diccionario destaca lo afirmado por Lewis Mumford:

«*Desde la revolución neolítica (caracterizada por un gran despliegue de la técnica) hasta nuestros días, la técnica fundamental, matriz de todas las otras, ha sido la técnica político-burocrática (a la que determinados desarrollos actuales de la cibernética y las computadoras no son ajenos), que ha permitido el desarrollo de los grandes imperios (desde los neolíticos, hasta los coloniales o postcoloniales, pasando por el imperio romano)*» (DFH, *técnica*:2/2).

La técnica del tiempo moderno fundada en el programa baconiano de dominar la naturaleza:

«...se asocia a las estructuras sociales y a las relaciones de producción, de forma que, además de permitir el dominio de la naturaleza, permiten también el dominio de unos hombres sobre otros. Por ello no es de extrañar que muchos de los avances técnicos fundamentales, desde el desarrollo de las catapultas, hasta los misiles, se hayan efectuado a raíz de necesidades militares. En este sentido, es preciso notar que la misma técnica nunca es plenamente neutral, política y socialmente, sino que, como señalaba Marx, en la medida en que surge en el seno de unas determinadas relaciones de producción, está al servicio de una determinada estructura social» (Ibíd.).

Los avances técnicos a lo largo de la historia han conllevado mitos y miedos. La vida de Víctor Frankenstein, dominada por el monstruo que creó, es una clara metáfora al respecto. Pero lo que está ciertamente en el fondo de esos temores es el problema del uso social de la técnica, su característica condición de instrumento del poder:

«Desde la inicial condena eclesiástica contra la primera máquina moderna –el reloj mecánico–, que usurpaba a Dios el control del tiempo, hasta las apocalípticas invectivas de Spengler contra la técnica que mata el alma humana y es señal de decadencia espiritual, pasando por las destrucciones de máquinas por parte de los obreros en el siglo XIX, lo que está verdaderamente en juego es el control social de la técnica» (Ibíd.).

II.3.3.- ¿QUÉ DECIMOS CUANDO DIGO *SOY LO QUE HAGO*?

I

Pienso: “ser: acción de la primera existencia”

«Moisés dijo a Dios: “Bien, yo me presentaré a los hijos de Israel y les diré: ‘El Dios de nuestros padres me ha enviado a vosotros’. Pero si ellos me preguntan: ‘¿Cuál es su nombre?’, ¿qué les responderé?” Y Dios dijo a Moisés: “Yo soy el que soy. Así responderás a los hijos de Israel: ‘Yo soy’ me ha enviado a vosotros» (Éxodo, 3, 13 y 14).

La primera existencia es un perenne presente, un único e infinito *yo-aquí-ya* que actúa. En ese actuar ocurre el ser que deviene, que siempre ha sido, que siempre ha de ser.

Decir *Yo* es decir conciencia indivisible de pensamiento y espacio, alma y cuerpo en el mundo. Decir *soy* es actuar, *hacer del yo*, que se ha venido haciendo desde que se pronuncia por primera vez y que habrá de hacerse hasta que muera.

Toda persona es la primera existencia perenne, siempre haciéndose y deshaciéndose y siempre perteneciendo a las otras primeras existencias.

Somos imagen y semejanza porque somos plenamente esto: conciencia y acto. Un eterno *yo soy*, es decir, un eterno actuar, ocurrir. *Yo soy* es acción pura de mi voluntad, libre; unida a las voluntades de los otros *yo soy*, también libres. Una libertad mutuamente tramada, y en ello reside su valor y fuerza.

Dios es eterno en la persona.

Dios está en todas partes y en todo momento porque Dios somos todos en tanto uno.

Sólo hay, entonces, una única y eterna primera existencia: toda voz que dice *yo soy*, en cada vuelta que el mundo da sobre sí mismo y en torno al cosmos pleno.

Cada vez que digo *yo soy* me creo como existencia, conciencia y acción perenne en el mundo.

II

Yo soy es un color pleno, único e intenso, formado por una “cuatricomía” de *seres-espacios*: mortales y tierra, Dios y cielo. Mi presencia en ese color lo

modifica solamente la cercanía de una mirada. La realidad, pensada así, en forma y semejanza, es como cuatrocientos millones de personas que hablan todas un mismo idioma o como todas las personas del mundo tomadas de la mano. Si nos acercamos todos aquellos que creemos compartir *algo en común*, sin soltarnos jamás de las manos de quienes nos rodean y que ya no poseen ese *algo en común* con nosotros, probablemente pasarán tres cosas: que creamos que el mundo lo formamos sólo nosotros porque no alcanzamos a ver el horizonte de los otros, que los otros nos identifiquen como algo efectivamente diferente y que Dios vea cuánta armonía logra –o no– el color que somos en el color de sí y en el de su creación, que es también nuestra.

III

Yo soy lenguaje y por el lenguaje soy: cuerpo, pensamiento, imaginación y acción. Ésa es la realidad. Ahí radica el puro sentido de su orden y unidad. La realidad es lenguaje. Dios es la primera palabra del lenguaje que me crea. Y cada palabra deviene en imagen, y cada imagen troca en cosa para que después cada cosa regrese a mí como imagen y se regenere en palabra, esto es, forma, pensamiento y acción. Mi cuerpo es el sistema “edilicio” en el que todo esto ocurre: no puedo ser sin sus espacios; sus espacios no pueden ser sin los sistemas que los conforman; sus espacios y sus sistemas no pueden ser sin mi pensamiento, sin mi alma y sin mi voz; nada en mi cuerpo sería, ni siquiera él mismo, si no es habitado por las palabras *Dios, yo, los otros y el mundo*.

IV

Eugenio Montejó (1976:63) escribe su Labor:

Para que Dios exista un poco más
–a pesar de sí mismo– los poetas
guardan el canto de la tierra.
Para que siempre esté al alcance
la cantidad de Dios
que cada uno niega diariamente
y puedan ser al fin ateos
los hombres, las nubes, las estrellas,
los poetas en vela hasta muy tarde
se aferran a viejos cuadernos.

Dios rota en sus eclipses
y se deja soñar desde muy lejos.
En medio de la noche
las sombras borran las ventanas
de rectos edificios.
Son pocas las lumbres encendidas
que tiemblan a esa hora
en la intemperie,
son pocas, pero cuánto resisten
para inventar la cantidad de Dios
que cada uno pide en sueños.

V

Yo soy el que hace. Yo soy a través de lo que hago. Yo soy en lo hecho.

Escribo la palabra creada al vivir en el mundo. Y cada palabra crea de nuevo al mundo en el que vivo.

Yo soy hacer y mi hacer es lenguaje. Mi hacer es ir hacia los otros para reunirnos y ser en nosotros *el Yo soy*.

VI

Cuando digo *yo soy*, a imagen y semejanza le digo al mundo tú eres, él es, ella es; esto es, eso es, aquello es. Todo habrá de ser. Cuando designo y predico, creo, en las palabras y por las palabras, lo designado. En ese crear está la poesía. En ese designar, lo creado torna entonces en anuncio, previsión, prescripción, proscrición. Eso es teoría: decir lo que es y lo que ha de ser, en tanto posibilidad de la acción del *yo soy*. Ese decir es tesis: un discurso expuesto a la intemperie de lo público.

VII

La materia de la palabra es intangible cuando es hablada. En todo caso, mi cuerpo, la nada y el aire han de ser su materia. Pero la palabra a través de mi mano se hace en otras materias: restos de rocas y fibras. Cada vez que con

mis manos hablo, creo un *artefacto*. Una cosa hecha con *arte*. Con arte y con técnica. Con *tekhné* y con *póiesis*. Porque deseo para mí la felicidad del bien, actúo: *deseo hacer*. He ahí la práctica. Tener práctica es decir que se siente deseo por alcanzar la felicidad del bien, a través del bien-hacer. La práctica es la acción impulsada por el deseo de una felicidad virtuosa. Toda acción que juzgue como equivocada, infeliz, es una mala praxis. Lo que une a la acción impulsada por el deseo y al artefacto es la técnica: el *saber cómo hacer*. Un buen artefacto es aquél que ofrece un bien. El mal artefacto promueve la degradación del ser y anticipa su muerte. La belleza del artefacto es lo que promueve mi admiración hacia él; despierta en mí un acercamiento ritualizado hacia él; me induce el deseo de poseerlo, de ser en él, de convertirlo en mundo. La belleza del artefacto surge de todos mis sentidos y de las voces que me habitan.

VIII

Cuando nos referimos a los hechos como si fueran una realidad inmovible caemos en una conjetura paradójica: lo que el *yo soy* hace se torna, con el tiempo, en una realidad concreta, dura, sólida, infracturable; compuesta de cosas, hábitos, rutina, cotidianidad. Sea eso algo físico, algo pensado e inclusive algo social. A esa consideración sobre la realidad vulgarmente llamamos "la realidad". *La realidad* no está hecha, la hacemos permanentemente, por tanto es permeable, fluida, transformable. En ello reside la vida del *yo soy*.

IX

La cotidianidad real del *yo soy* es un rito perenne que se vive en su origen siempre, una práctica consciente del vivir. La cotidianidad es la hechura de tiempo del *yo soy*. La conciencia de esa temporalidad cotidiana es la tradición. La tradición es la realidad que se hace perennemente en su temporalidad. Es gracias a la cotidianidad que ocurren los momentos que intensifican el vivir. Los momentos no pueden ocurrir sin la cotidianidad, pero la cotidianidad no puede ocurrir sin el impulso de los momentos. Confundir los momentos con la cotidianidad es arruinar la realidad y el vivir.

X

No he de olvidar que el *yo soy* es un eco, el recuerdo de un acto, inextinguible mientras otro *yo soy* pueda escucharlo. Todo *yo soy* es la primera existencia perenne, siempre haciéndose y deshaciéndose y siempre perteneciendo a las otras primeras existencias. Todo *yo soy* es un origen, un lugar desde el cual emana el mundo y hacia el cual se vierte. Ese lugar de origen perenne ha de ser sereno, intenso, fijo en su siempre instantáneo movimiento. El *yo soy* es un centro dinámico (bienvenidas sean aquí la geometría y la dinámica: la forma y su acción). De tal suerte que quienes logran abandonar el planeta pueden ver una aparentemente infinita inmensidad de puntos, una red de millares y millares de centros en movimiento. Toda la humanidad es una larga playa, entre una tierra que aún está siendo creada y conocida, y un océano del que conocemos casi nada y del que apenas logramos abarcar un mínimo horizonte que nos produce la sensación de ser infinitamente minúsculos y de estar indeciblemente íngrims.

III- DEMIURGO Y DISCURSO

En el capítulo anterior traté de interpretar la expresión *soy lo que hago*, ayudado por una multitud de voces entre las que, como en toda conversación, uno distingue aquellas con las que piensa tener más o menos coincidencia. El resultado es, por cierto, una trama hecha de lo que uno cree que logra entender, lo que se quiere entender, lo que no se concientiza y lo que se propone. Por la hechura de esa trama uno es demiurgo y lo hecho, propiamente humano, es discurso: creador a partir de lo creado y acto de creación y mundo creado fundados en el lenguaje.

Pero lo que quisiera reconstruir en mí es el *ser arquitecto*: ¿qué quiero decir cuando digo *soy arquitecto*? ¿Cómo participo de la figura del demiurgo y qué tiene que ver el discurso con el arquitecto, si en nuestra cotidianidad, llana y directamente, no nos concebimos sino como otro *hacedor de cosas*? Efectivamente, nos medimos y valoramos por las cosas que decimos hacer, aun más, por las que vemos hechas. Este preguntar podría parecer ocioso por la obviedad con que tendemos a responder, pero, precisamente, quiero dudar de esa “cristalizada” obviedad de lo que decimos. El resultado nunca será infructuoso, pues, aunque parezca que diré lo que ya ha sido dicho hasta el cansancio, si eso ocurre, el estado de conciencia sobre lo dicho se habrá renovado y en ello radica la posibilidad y el impulso para continuar buscando mejores respuestas sobre el hacer que intento como arquitecto. [Ver Lámina 13].

III.1.- ¿QUÉ HACE EL ARQUITECTO?

Cosas. El arquitecto es, en apariencia, un indudable participante del mundo físico. Casi no podría concebirse de manera distinta a un empirista: aquél que dice derivar de la experiencia los conocimientos que posee; alguien para quien los hechos son causa y consecuencia, es decir, todo; y que además entiende lo hecho como cosa física, lo real concreto, “verdadero sostén del pensamiento”.

Es claro que estoy empleando la palabra cosa en un sentido restringido. Según el DFH, cosa es una:

«Palabra de uso algo indefinido, también en los contextos filosóficos, donde en general se refiere al objeto intencional de la conciencia, por lo que la cosa pensada, querida o imaginada puede ser tanto real como simplemente mental. En un sentido más estricto, se aplica al objeto físico que existe de forma individual: equivale, así, a “objeto material”. No obstante, los distintos usos filosóficos dan a la palabra significados distintos, según los diversos autores. Así, Descartes utiliza “cosa” (en su

caso, res) como equivalente de “sustancia” y es cosa tanto el pensamiento (res cogitans) como la extensión (res extensa), pero también se refiere a “cosas materiales” y “cosas corporales”. Para Kant, “cosa” tal como la conocemos es el objeto del conocimiento sensible o intuición, al cual llama preferentemente fenómeno, que distingue de la “cosa en sí”, o noumenon, el objeto tal como es en sí mismo más allá de la experiencia humana, en realidad desconocido, aunque pensable. En la ética distingue al hombre de cualquier “cosa”, porque el hombre no es nunca medio o instrumento para nada, sino fin en sí mismo. Heidegger observa que preguntar ¿qué es una cosa? –pregunta que sólo la filosofía, a diferencia de las ciencias, se atreve a plantear– lleva a preguntarse por ¿quién es el hombre?, dado que no puede responderse a ella a menos de plantearse qué es el espacio y el tiempo, qué es la verdad, cómo conoce el hombre y cómo ha respondido a ello a lo largo de la historia» (cosa:1/1).

Dos aspectos quiero destacar: primero, estoy usando ahora la palabra cosa para referirme a todo “objeto material” afirmando y queriendo conocer la relación que se realiza entre ese objeto y el pensamiento; segundo, he de llegar al ser *arquitecto* a través de la cosa hecha por dicho ser.

El arquitecto hace cosas. Una duda que siento es si él recibe su nombre de lo arquitectónico o lo arquitectónico sólo es posible a causa de él. Sin duda caigo aquí en la telaraña de una de mis imágenes favoritas: «*La Arquitectura tiene existencia, pero no tiene presencia. Sólo una obra de arquitectura tiene presencia, y una obra de arquitectura se presenta como una ofrenda a la Arquitectura*» (Kahn, 1968?:48). Si mi duda se disipa por asumir que *el arquitecto es porque existe Arquitectura*, entonces ello sólo puede entenderse tomando las palabras de Kahn como clave y acudir al concepto platónico de la idea (dejando de lado, por un momento, la lectura religiosa que, ya anuncié, hago de esta cita): si la Arquitectura es la idea, lo arquitectónico es lo que se acerca a ella y el arquitecto sólo el mediador, el demiurgo entre la materia caótica que preexiste y la idea eterna de Arquitectura. En este sentido, él sólo aporta el orden para que pueda propiciarse la transformación y los tres, idea, cosa y mediador, son independientes del resto del mundo y de la humanidad.

Pero si, por el contrario, afirmara: *la Arquitectura es porque la hace el arquitecto*, es indispensable hurgar los posibles sentidos involucrados en esta concepción.

En todo caso, el acercamiento a esa aparente dualidad de posiciones debe ser cuidadoso, pues se trata de un fenómeno dialéctico que sería inexplicable sin su origen cierto: *el ser humano que hace una cosa*. Como “cosa humana” es cosa hecha con “arte”, esto es, lo que un ser humano hace desde todo su saber, a través de sus destrezas, aspirando equilibradamente a fines éticos y

estéticos, otorgando presencia física en el mundo e inmerso, además, en la temporalidad de una cultura. El énfasis puesto en ese *todo su saber* involucra, como ya hemos visto: poesía, teoría, práctica y técnica. También referimos que esas destrezas son un actuar desde la conjunción de lo poético, de lo teórico y de lo práctico, manifestados a través de lo técnico. Por el hacer se le da presencia en el mundo a lo creado, con arreglo a unos fines y una temporalidad cultural, esto es, en función de un contexto.

Esa “cosa hecha con arte”, en el sentido indicado, es el *artefacto*. Un poema, un cuadro, una canción, una fotografía, un libro, un teléfono, un satélite artificial y hasta un edificio, son artefactos. En la premura de nuestro diario hablar hemos escondido detrás de nuestras palabras un inmenso universo de significados y pasamos a designar, con algunas de ellas, sólo un fragmento de ese universo, olvidando casi por completo al resto. Así, con la palabra *edificio* aludimos, cotidianamente, tan sólo a un pequeño grupo de artefactos.

La Arquitectura adquiere existencia porque la hace el arquitecto. Esto me impone revisar qué, cómo y para qué hace el arquitecto. Digamos entonces: el arquitecto hace cosas. Como tantas otras cosas hechas por el humano, las cosas que realiza el arquitecto son hechas con “arte”, en el sentido antes referido. Entre el universo de cosas hechas con arte, se distingue una clase de ellas que empíricamente asociamos al arquitecto, es decir, recibimos del arquitecto una determinada clase de cosas hechas con arte. En función de ello decimos que el arquitecto hace con arte una clase de cosas: *edificios*. Si el edificio es un artefacto adjetivado en función de quien lo realiza, diremos: *el arquitecto hace artefactos arquitectónicos*.

¿En qué consiste un *artefacto arquitectónico*?, ¿cuál es el “arte” que distingue el hacer del arquitecto de otros “haceres”?

III.1.1.- EL ARTEFACTO ARQUITECTÓNICO: *EL ESPACIO EDIFICADO*

El arquitecto manifiesta su existencia en el mundo a través de lo que hace. Eso que hace es un artefacto arquitectónico y éste es realizado por acción del *edificar*. La existencia del arquitecto en el mundo ocurre en tanto esas cosas hechas con arte, que llamamos *edificios*, alcancen también su presencia en el mundo.

Un edificio es *lo que ha sido edificado*. Implica que la acción de edificar ha cesado y queda, ante y alrededor de nosotros, un artefacto.

Edificar proviene del latín *aedificare* y éste de *aedes*, que significaba por igual *templo* o *casa*, y *facio* que es *hacer*. *Aedes* era la Diosa del fuego y el vocablo también aludía a *templo* o *casa* por lo cual es posible afirmar que esta

palabra designaba un artefacto muy específico: el que cobija el morar del *ser ahí*.

Según el DRAE, **edificar** es «*fabricar, hacer un edificio o mandarlo a construir*» (790), según lo cual se denotan dos acciones específicas: *hacer* un edificio o *encargar* a otro que lo haga. Los significados implícitos en esa palabra han generado que, en sentido figurado, edificar sea también «*infundir en otros sentimientos de piedad y virtud*» (Ibíd.). Luego, un **edificio** es «*obra o fábrica construida para habitación o para usos análogos, como casa, templo, teatro*» (Ibíd.). Una *obra* es una cosa hecha por un agente, quien, en el contexto que nos atañe, es un artesano específico: el *architectus*⁴⁶. Se apunta con precisión que esa obra es para *habitar*.

Fabricar proviene del latín *fabricāre* y dice el diccionario que en su primera acepción significa «*producir objetos en serie, generalmente por medios mecánicos*» (942), con lo cual se le da primacía a un sentido industrial. En su segunda acepción recupera el sentido de su voz latina, la cual es «*construir un edificio, un dique, un muro o cosa análoga*» (Ibíd.). Por extensión, se le da el significado de **elaborar**, esto es, «*transformar una cosa por medio de un trabajo adecuado*» (795), también, «*trazar o inventar algo complejo*» (Ibíd.). **Fábrica**, igualmente, nos es presentada en primer término con la acepción más contemporánea: «*Establecimiento dotado de la maquinaria, herramientas e instalaciones necesarias para la fabricación de determinados productos o transformación industrial de una fuente de energía*» (942). Luego lo señala como sinónimo de *edificio* y también alude a «*cualquier construcción o parte de ella hecha con piedra o ladrillo y argamasa*». Con esto se indica no sólo para qué (*habitar*), sino también una materialidad que nos sugiere la noción de *permanencia* (Ibíd.).

Respecto a **construir** dice «*fabricar, edificar, hacer de nueva planta una obra de arquitectura o ingeniería, un monumento o en general cualquier obra pública*» (550). En la segunda acepción de *construir* se advierte: «*En las antiguas escuelas de gramática, disponer las palabras latinas o griegas según el orden normal en español a fin de facilitar la traducción*» y específicamente entonces, en gramática, significa «*ordenar las palabras, o unir las entre sí con arreglo a las leyes de la construcción gramatical*» (Ibíd.). En el DC lo expresan así: «*Referido especialmente a una obra de albañilería, fabricarla o hacerla juntando los elementos necesarios para ello. (...) Referido a algo inmaterial, crearlo o idearlo*» (473). Indica este diccionario que la palabra se deriva del latín *construere*, de *construo*. Esta voz latina, según el DSL, viene de *cum*, con,

⁴⁶ **artesano**: *faber*, obrero; *artífex*, maestro en algún arte o ciencia; *opífex*, el que hace una obra, creador, autor, artífice.

y *struo*, «*disponer, arreglar, ordenar por capas, hacinar, acumular, amontonar, poner unas cosas sobre otras; agregar, juntar*» (470). Por *struo* también se entiende «*disponer con orden, poner en orden los elementos de que una cosa está formada; ordenar*» (Ibíd.). De donde se entiende que *construo* sea «*amontonar en capas o ringleras superpuestas, ordenadamente*», enunciado que convoca la imagen de hiladas superpuestas de ladrillos en una pared.

Construir es, entonces, ordenar partes para crear otra cosa en función de la unión adecuada de ellas. Cuando esa construcción ha adquirido valores materiales claramente predominantes, el vocablo **fabricar** pareciera haber correspondido más apropiadamente a ese sentido. La fábrica es también el taller del artesano, el lugar donde labora. Cuando ese fabricar conlleva las nociones de habitar y permanencia, entonces se precisa la palabra **edificar**. Dicho de otro modo, **edificar es dotar de orden e inteligibilidad (construir) a un conjunto material (fabricar) con el fin de crear un artefacto para el habitar del ser humano.**

Los arquitectos nos hemos apropiado injustamente de la palabra construir. Por mera especulación, probablemente ella pudiera anteceder a la palabra edificar, pues se refiere a una acción gracias a la cual se crea una cosa que específicamente es habitada por el humano. Pero cuando tratamos de diferenciar lo que pensamos es arquitectónico de lo que no lo es y empleamos el término construcción con un dejo peyorativo para referirnos a lo último, incurrimos en un serio error.

Lo que hace el arquitecto es crear un artefacto habitable a partir de dotar de orden e inteligibilidad a un conjunto material. Tres conceptos son sustanciales según esta definición: *habitar, orden inteligible y materia*. Eso lo digo también de la siguiente manera: dos condiciones primordiales caracterizan a lo edificado: *habitabilidad y factibilidad*, es decir, capacidad para ser *habitable* y capacidad de ser hecho materialmente, o sea, poseer *tectónica*. La capacidad para ser habitable descansa en la noción de *espacio*, mientras que por la tectónica se conjuga lo inteligible del orden y la disposición material de las partes que conforman el conjunto. En esto reside la técnica del arquitecto gracias a la cual puede ofrecer un artefacto arquitectónico: el arquitecto sabe *edificar espacios*.

Sin embargo, aún no concluye este acercamiento, antes bien, tenemos conceptos que es preciso comentar: habitar, espacio, orden y materia. Además una pregunta nos inquieta: ¿de qué manera ese *edificar espacios* es Arquitectura? La secuencia que le he dado a los conceptos y la pregunta exponen la forma en que los jerarquizo, según sus fines, de manera decreciente. Pareciera haber un sesgo pragmático en ello, pero más adelante argumentaré por qué pienso que no es así, sino que más bien prima un sesgo ontológico. Desarrollo mi comprensión acerca de los conceptos, entonces,

desde cómo pienso que se manifiestan, esto es, en una secuencia inversa a la escrita.

III.1.1.1.- ¿DE QUÉ MANERA ESE EDIFICAR ESPACIOS ES ARQUITECTURA?

En el fragmento II.2.1 (p. 28) citaba la definición de Van Dijk sobre literatura: «*La literatura se define esencialmente en términos de lo que alguna clase social y algunas instituciones (las escuelas, las universidades, los libros de texto, los críticos, etc.) llamen y decidan usar como literatura*» (citado por Barrera, 2000:38).

Eso quiere decir que adjetivar algo como literario sólo es posible a partir de un acuerdo social respecto a ello. El vocablo denota un juicio hecho por las personas de una sociedad, en un contexto-tiempo determinado, acerca de ese algo. Así, el nombre Literatura quiere contener, en el universo de artefactos de habla, una clase determinada de discursos que se entienden con una propiedad específica: pertenecer al Arte.

El Arte es, hoy por hoy, uno de los géneros del saber humano. Siguiendo la línea trazada por Tatarkiewicz en nuestro estudio sobre el hacer, podemos decir que el Arte es contemporáneamente concebido como la manifestación no racionalizada de la intimidad y la “emocionalidad” de un individuo. Lo que hoy llamamos el *saber científico* lo caracterizamos por una exposición intencional y pretendidamente exhaustiva de las razones que sustentan la construcción de certezas instrumentales, de validez y aplicabilidad pública, mundial y atemporal; intencional y pretendidamente, también, despojadas de toda emocionalidad. Por el contrario, lo que llamamos el saber artístico lo caracterizamos por una intencionada intensificación de lo emocional, de fuente definitivamente individual, pero con aspiración decididamente trascendental, cuya dependencia de lo racional para realizarse no es necesariamente explícita y, más bien, intencionadamente implícita.

Por el desarrollo de los temas que he ido exponiendo hasta aquí, es posible reconocer que no estoy exactamente de acuerdo con esa diferencia conceptual, aunque sí reconozca y comprenda las diferencias de manifestación de cada uno de los géneros de saber que he aludido. El estudio de la relación de los conceptos poesía, teoría, práctica y técnica me permiten argumentar que el dilema se presenta en la medida en que hemos pretendido suponer que cualquier obra humana pertenece exclusivamente a una de esas concepciones, es decir, a lo poético, a lo teórico, a lo práctico o a lo técnico.

Todo lo que una persona hace participa de esos cuatro conceptos. Lo imagino como una pirámide de base cuadrada: poesía, teoría, práctica y técnica son la base de esa forma, el yo es su cúspide; su integridad es la obra. La inclinación de la cúspide hacia uno de los vértices de la base genera las

innumerables variaciones de la forma, incluyendo estadios límites donde pareciera negarse la forma original. Esas variaciones nos dibujan las tendencias que reconocemos. [Ver Láminas 14 a 16].

Arquitectura, al igual que Literatura, es un acuerdo que alcanzamos respecto a un determinado género de artefactos. En el caso de la Arquitectura dijimos que esos artefactos son *espacios edificados* (en plural o singular). Según el juicio de valor que hacemos de ese artefacto decimos que es o no es arquitectónico. Si utilizo la palabra “elevado” para significar una conjunción no necesariamente equitativa entre el Bien (valor ético superior) y la Belleza (valor estético superior), entonces diré que en la medida en que ese juicio que hacemos del *espacio edificado* es elevado, más dispuestos estamos de adjetivarlo como arquitectónico y, como tal, perteneciente a la Arquitectura, esto quiere decir, perteneciente al universo concebido de *espacios edificados elevados*. Los límites y orientaciones de esa *elevación* los define cada grupo humano en su contexto y temporalidad. Es claro que el concepto de elevación que estoy empleando tiene ecos platónicos, sólo que en este caso la idea es también una creación humana tornada símbolo.

III.1.1.2.- ACERCA DE LA MATERIA

No es mucho lo que siento que puedo aportar al respecto en este momento. Sin embargo, quiero dejar testimonio de la tensión espiritual e intelectual que me ha producido, desde que leí por primera vez un ensayo del profesor e investigador de la Arquitectura, Alberto Sato, titulado La materia de la materia (1999).

Las primeras lecturas que hice del manuscrito que él gentilmente me cedió, me enfrentaban a las siguientes proposiciones: primero, *el espacio no existe*, es tan sólo un concepto relacional y segundo, *tan sólo lo material es pertinente a la arquitectura*. Una lectura un poco más cuidadosa coloca estas afirmaciones en un justo valor.

Sato critica la “petrificada” dependencia que el quehacer arquitectónico del siglo XX ha tenido respecto al concepto de *espacio*.⁴⁷ Sobre todo por dos consideraciones específicas:

- a) El desconocimiento del concepto de *espacio* por parte de los arquitectos y su invocación permanente de algo cuya ignorancia se oculta convenientemente, llegando a la “esquizofrenia” –en el decir

⁴⁷ Este problema es acotado y desarrollado luego en su tesis doctoral. Consúltese Sato, 2010.

de Sato– de pretender “crear” el espacio, es decir, lo intangible e ignorado.

- b) La “duda razonable” que incluye el profesor al preguntarse «*cómo es posible proyectar el espacio sin considerar a la materia que lo determina*» (introducción: p. 1/18 del manuscrito impreso). En este sentido, materia y espacio son dos factores imprescindibles y equivalentes de una única “ecuación”.

Le concedo razón a Alberto en sus consideraciones y preocupación por rescatar el valor que la materia ha de tener para el arquitecto. Sin embargo, con matices.

Sato afirma que «*la idea de materia no se refiere al material, es decir, a las características físicas de la substancia, o a la materia ya dotada de sentido, sino a ésta en tanto objeto de conocimiento de la arquitectura, en el reconocimiento de que la arquitectura se ocupa de aspectos físicos del habitar humano, o sea, su materia es el mundo físico, y el mundo físico es materia*» (Ibíd: p. 2/18). Esta versión de él la entiendo así: lo que el arquitecto puede y debe conocer es el mundo físico, ya que el fin de su hacer se remite exclusivamente a los aspectos físicos del habitar humano⁴⁸. Sin duda, es una interpretación sesgada, de mi parte, para radicalizar su postura, pero útil para enfocar el problema de la materia en lo arquitectónico.⁴⁹

Respecto a lo cognoscible afirma:

«La materia, la cosa, es inseparable del Sujeto de conocimiento, de la información que se posee de dicha cosa y de las sensaciones que producen, estos aspectos permiten la percepción de la cosa (...) A los efectos de la percepción, el mundo no podría ser observado desde el exterior del sujeto que forma parte de él, y su conocimiento incluye, como decía Jung, el alma, donde se arraiga todo conocimiento. En los ámbitos de la Ciencia cuesta reconocer este nuevo principio en tanto se opera con el principio de exclusión, pero el sujeto que observa no sólo

⁴⁸ No me interesa en este momento introducir las consideraciones acerca del proyectar que, por supuesto, él mantiene en un indudable primer término durante su discurso. Quiero centrarme justamente en lo que él afirma como fruto del hacer del arquitecto y su conocimiento.

⁴⁹ Una nota adicional es necesaria: cuando Sato afirma, refiriéndose a la arquitectura como “disciplina”: «*su materia es el mundo físico, y el mundo físico es materia*», juega con las acepciones de la palabra “materia” provocando desconcierto en el lector. En su enunciado, la primera materia debe leerse como “asunto o tema”, mientras que la segunda se queda en la acepción que lo físico le impone, es decir, una determinada característica de las cosas físicas en la realidad. Un manejo parecido encontré en el libro titulado El territorio de la arquitectura, del arquitecto italiano Vittorio Gregotti (1972:52-63).

es una cosa más colocada en la observación, sino que dicha observación se modifica por la acción del sujeto que observa» (2. Materia:7/18).

Con esta afirmación pienso que él está, sin duda, procurando recoger la preeminencia de lo abstracto en la arquitectura del siglo XX, para darle la justa cabida que debe tener lo concreto, específicamente, lo físico. Se acerca al reconocimiento que compartimos de que las cosas del mundo no son excluyentemente ni ideales ni materiales, sino necesariamente conjugadas. Aunque mi inclinación hacia lo ideal y abstracto está expuesta, agradezco a Sato el recordarme que ello carece de sentido si se renuncia a la vivencia de lo real; y la vivencia de lo real por sí solo es nada, si no se acude a lo inteligible y lo emocional para intensificar la experiencia de vivir.

Aquí considero necesario un inciso: eso que se conforma de la reunión entre el sujeto que conoce, lo real cognoscible y el conocimiento creado, en un tiempo y lugar, es lo que comprende el mundo de las construcciones sociales (véase II.1. 4). Ese construir es el hacer del pensamiento que, por la facultad del lenguaje, otorga al ser humano el poder de crear todo en discurso. Si digo que para poder crear necesito una sustancia o varias sustancias primeras, y que a estas, en esa condición, nombro *materia*; y si, además, digo que sólo después de haber elaborado con esa materia original *algo*, dicha materia se carga de los sentidos que la experiencia de crear me impulsa a otorgarle y a esta condición nueva la nombro *material*; entonces puedo decir que todo lo que uso por vez primera para construir es materia y que todo lo que uso por vez segunda o más es material. Al hacer esto he relacionado analógicamente la noción de materia-material, a dos dimensiones de la realidad: la física y la discursiva⁵⁰. Si releo la advertencia de Sato acerca de que «*la idea de materia no se refiere al material, (...) sino a ésta en tanto objeto de conocimiento ...*» referido a los «*...aspectos físicos del habitar humano...*», me doy cuenta que apunta hacia las construcciones que cultivamos acerca del habitar, muy específicamente, las construcciones acerca de la física de ese habitar y que, según él, es de esas construcciones específicas de lo que se ha de ocupar el arquitecto.

Más adelante escribe: «*El conocimiento de la materia en arquitectura es materia de conocimiento, (...) y de este modo se instala como saber. La materia debe ser conocida, pero a la vez se conoce a través ella. En esta relación recíproca, la arquitectura compromete a sus propios instrumentos de realización y deben ser conocidos en tanto causa y no en tanto efecto, puesto*

⁵⁰ Esta analogía es la que encontré en el texto de Gregotti ya citado.

que éstos son impredecibles» (Ibíd:10/18). Dos preguntas surgen: ¿qué es lo que en definitiva se intenta conocer? y, si no es posible predecir los “efectos” de la realización arquitectónica, ¿por qué deben ser conocidos como “causa”? En otras palabras, esta preocupación por asociar los momentos de la realización arquitectónica según una relación de causa-efecto, deja entrever raíces positivistas. De acuerdo con eso, el concepto de conocimiento implicado supone la posibilidad de predecir, de poder controlar los acontecimientos futuros; o sea, el conocimiento es concebido como instrumento de poder, enfoque ya comentado en la primera parte del capítulo II. Si el conocer lo que le es pertinente al arquitecto no le significa la posibilidad de tener poder sobre el futuro, entonces ¿conoce el arquitecto?

Un enfoque construccionista me permite exponer lo siguiente: lo que al arquitecto conoce, en sentido último y primero, es *quién habita* y esto implica conocer las construcciones y contexto del habitante. Ello, en conjunto, será a la vez, contexto construido de una construcción por venir, realizada por alguien para alguien, siempre en tiempo presente. En ese proceso el arquitecto “dice” arquitectónicamente, esto es, *enuncia lo edificable*. El arquitecto “pre-dice” por medio de lo que habrá de presentarse como edificio y, por tanto, requiere de conocer el mundo físico, pues a través de la materia lo construido será fabricado para el habitar. Así, ese edificar es también comunicarse con el habitante, o sea, manifestar comunión con él. Es en el *serahí* donde se funda el quehacer, centrífugo y centrípeto, del arquitecto. Para poder hablar debo poseer y ser poseído por el lenguaje; digo que lo conozco porque me han hecho participante de una gramática y un léxico. Al hablar o escribir modifico al mundo. El arquitecto modifica una parte de ese mundo, asociada a lo físico en relación con el habitar. Esa modificación del mundo dentro de ciertos límites me permite ser consciente del poder del lenguaje: la facultad que le ofrece al ser la posibilidad de manifestar en el mundo su alma encarnada.

El *yo soy* es indivisible del *mi cuerpo en el mundo*. Pero *mi cuerpo en el mundo* es nada sin el *yo soy*. (Pienso en la lamentable circunstancia de las personas en coma o en estado vegetativo). El *yo soy* es la manifestación del alma de mi cuerpo. Conocer mi cuerpo me ayuda a cumplir la misión de mortal que me corresponde: cuidarme y cuidarnos durante la temporalidad del ser, mientras adviene la muerte. Yo no soy cosa, aunque mi cuerpo así lo parezca. Soy alma expuesta en el mundo a través del cuerpo.

Con la expresión *espacio edificado*, la cual caracteriza al artefacto que hace el arquitecto, quiero expresar un concepto que reconcilie versiones. El arquitecto tiene que saber edificar, aunque no sea él quien directamente lo haga; porque sólo a través de lo edificado es posible concebir y comunicar el espacio, es decir, el orden con el cual se relacionan unas clases de cosas

físicas en el mundo, que se hacen presentes para colaborar con el habitar del ser humano.

III.1.1.3.- ACERCA DEL ORDEN

Como demiurgo, el arquitecto crea un artefacto a partir de las cosas del mundo físico. Así entendido, las cosas materiales están presentes y “caóticas” ante el arquitecto y éste las dispone o correlaciona para crear otra cosa. Hasta aquí, ello no distingue plenamente al arquitecto. La distinción se produce, justamente, cuando ese arreglo de materia tiene que presentarse como *espacio edificado*.

Ese disponer y/o correlacionar las cosas es el orden. El arquitecto ordena cosas para crear un artefacto arquitectónico, esto es, *espacio edificado*.

El DFH explica la noción de orden como sigue:

«Si se hace hincapié en la disposición de las distintas partes según su esencia o su ser, se habla de un ordo essendi de tipo ontológico, que fue la noción predominante en el mundo antiguo y medieval, donde el orden se entendía como contrapuesto a caos, e implicaba que lo ordenado está sometido a regla, medida y razón, de forma que aquello que es ordenado sucede según una cierta necesidad. Si, en cambio, se entiende el orden desde la perspectiva de los criterios de ordenación de las cosas conocidas, entonces se trata del ordo cognoscendi de naturaleza gnoseológica, que es la que predomina desde la modernidad. Además, si se tiende a pensar el orden como disposición de partes, se concibe el orden como una propiedad espacial. En cambio, también puede pensarse una ordenación meramente temporal o cronológica. En el primer caso, el orden es de tipo geométrico; en el segundo, de tipo numérico. En ambos casos, lo ordenado se halla sometido igualmente a una razón, pero en el sentido de la razón matemática (entendida como proporción, por ejemplo)» (orden:1/3).

Apunta el diccionario que *la disposición*, como esencia, se refiere a:

«...las propiedades o cualidades de las cosas, que sólo se manifiestan si se dan determinadas condiciones. La solubilidad en el agua, por ejemplo, sólo se pone de manifiesto cuando un cuerpo es sumergido en el agua; lo son también la conductividad, la maleabilidad o la dureza, como propiedades físicas, la sinceridad o la magnanimidad como propiedades psíquicas, o el respeto o el amor al prójimo como cualidades morales» (disposición:1/1).

La *correlación*, por otra parte, consiste en la:

«...relación entre dos o más objetos, acontecimientos o variables cualesquiera, que puede definirse como una simple vinculación recíproca no causal entre sus características o propiedades, cuya intensidad puede medirse mediante una comparación estadística de la frecuencia con que aparecen ambos factores. Los hechos o propiedades correlacionados no están causalmente vinculados por una relación de causa y efecto. La relación de causalidad implica la de correlación, pero a la inversa. Por lo mismo, una correlación no excluye una posible relación de causalidad. Las correlaciones son accidentales, mientras que las relaciones causales son naturales y, en este sentido, necesarias. Siempre hay que recordar, no obstante, que correlación no es causación» (correlación:1/1).

Como relación de esencias, las cosas se relacionan respecto a una idea. Como relación cognoscitiva, las cosas se relacionan como seriación regulada causalmente, o como relaciones cuantificables entre realidades. Como relación respecto de una idea, el orden deriva en las nociones de *subordinación* y *jerarquía* que, como ya se comentó, expresa regla, medida y razón, es decir, *logos*. Como seriación o cantidad, el orden se torna número.

Según nos comenta el DFH, para Henri-Louis Bergson (1859-1941):

«...el orden es un cierto acuerdo entre el sujeto y el objeto: es el espíritu que se encuentra de nuevo en las cosas. Pero esto puede darse en dos direcciones opuestas que dan lugar a dos tipos de orden: por una parte el orden inerte, matemático, físico o automático y, por otra, el orden vital, el orden querido u orden de los fines, relacionados, respectivamente, con la espacialidad y con la duración. La inteligencia –afirma Bergson–, se reconoce en el orden geométrico o físico-matemático, pero ello es debido a que la misma ciencia (de carácter convencional según Bergson) está organizada sobre la aceptación previa del orden geométrico, fruto de la espacialización de la inteligencia y del olvido de la duración pura. Pero ninguna complicación matemática es capaz de introducir auténtica novedad ni creación en el mundo, y esta tendencia negativa es la que expresan las leyes particulares del mundo físico, incapaces de aprehender el segundo tipo de orden: el orden vital. Bergson critica también la idea negativa de desorden (entendida como ausencia de orden), y señala que tal idea es fruto de una confusión entre los dos tipos de orden mencionados» (orden:3/3).

De este enfoque recupero la concepción de que el orden es una construcción humana orientada hacia las cosas presentes. Porque predico sobre las cosas, las concibo relacionadas. Los grados de esa relación, entendida como interdependencia, los resumo en el concepto de orden. Como construcción humana, el orden configura al artefacto arquitectónico como un

soporte de discurso. Las cosas que han sido relacionadas por la persona implican y exponen un orden o un conjunto de órdenes, esto es, concepciones, pensamientos: quien ordena conoce, valora, abstrae, interpreta, decide, rechaza. Esas “acciones” de pensamiento sólo se sustentan, como pensamiento, en el lenguaje. No me refiero sólo al lenguaje como habla, aunque de él viene toda comprensión e inteligencia posible. Todo hacer, como manifestación de saber, por tanto, de pensamiento, es lenguaje. El lenguaje es la fuente de todo orden posible.

Así, el orden le confiere al artefacto arquitectónico propiedades de lenguaje y, en consecuencia, medio discursivo. Un edificio es un artefacto expuesto a la intemperie de lo público, en ese sentido es equiparable a una tesis y, como tal, conlleva un discurso teórico-poético, realizado a través de la práctica-técnica. Por otra parte, el mortal edifica para cuidar su morar, por tanto, *se piensa en correlación con un género de cosas* que, reunidas según un orden, generan el edificio. El concepto de espacio es el que soporta esa correlación entre el *serahí* y las cosas de lo edificado. En ese sentido, el espacio es el orden de lo edificado. El arquitecto concibe las cosas de lo edificado para *pensar como creación un espacio edificado*.

III.1.1.4.- ACERCA DEL ESPACIO

¿Cuáles son esos géneros de cosas que el arquitecto ordena?

Las cosas del edificio.

¿Cuál es el orden creado por el arquitecto, gracias al cual se disponen y/o correlacionan las cosas del edificio?

El *espacio*.

Para el arquitecto este vocablo denota no sólo un determinado *concepto* sino también ha sido construido como un *ente intangible* y, por este caso, es que Sato identifica la paradoja: el *espacio* se refiere «...a lo *inmaterial*, en una *actividad que se dedica a producir cosas*» (Ob. cit:2/18). Respecto de la noción de *espacio*, él advierte:

«En la cultura arquitectónica moderna, el Espacio se ha convertido en su protagonista, como objeto de operaciones, como cosa creada. Es difícil tratar de entender que un término tan abstracto, que carece de substancia, que es una: representación apriori, necesario fundamento de los fenómenos (Kant), pueda ser objeto de creación, de manipulación o de configuración. En efecto, algo ha ocurrido que el Espacio se ha convertido en posible sustancia, en materia. La operación preliminar consistió en colocar a la arquitectura en la esfera de la mente. (...) [el concepto de espacio] pertenece a la filosofía y la ciencia, y si bien

la arquitectura no tiene pertinencia en un primer acercamiento hacia la noción, en tanto que disciplina que actúa con la geometría, las distancias y las posiciones, ha estado presente en la arquitectura desde la tratadística del Renacimiento hasta instalarse como su objeto a fines del siglo XIX, cuando se pensó que el Espacio en sí era materia de la arquitectura. Desde mediados del siglo XX, Bruno Zevi, Christian Norberg-Schulz, Gastón Bachelard, Sigfried Giedion y Mircea Eliade, en sus distintas interpretaciones fenomenológicas, aseguraban que el arquitecto trabaja el Espacio. La lista de historiadores, críticos y arquitectos que en el siglo XX suscribieron la idea del Espacio como objeto de la arquitectura, es tan abrumadora que se hace difícil proponer otro argumento. En efecto, Zevi cita a A. Schmarsow, A. E. Brinckmann, Sörel, G. Scott, F. Ll. Wright, H. Focillon, F. Stelé, Th. M. Hartland, J. Hudnut, R. E. Wader, A. I. T. Chang, J. Posener, L. Moholy-Naghy, U. Boccioni, Th. Van Doesburg, Argan, Wittkower, Pevsner, Bettini, Pane, F. Gutheim, A. Drexler, C. L. Ragghianti, J. M. Richards, P. Francastel, es decir, casi todas las figuras del campo arquitectónico, histórico, artístico y estético estaban en relativo acuerdo» (Ibíd:3/18).

Según puedo entender, dos concepciones destacan en una revisión histórica del concepto de *espacio*: el espacio como *concepto* y el espacio como *ente*. En tanto concepto, el espacio es una abstracción, una pura creación de la mente; por el contrario, como ente, ha tendido a ser aprehendido como realidad material, como cosa con sustancia. Como concepto, el espacio es tan real como el número “1” o la letra “A”. (Quiero acotar el sentido de la palabra *existencia* al ser humano, mientras que *realidad* a todo lo que se hace presente ante el *serahî*). Todo lo que sea creación del ser, por su facultad del lenguaje, es *(in)existente*, esto es, proviene desde y permanece en el ser, mientras se manifiesta sobre la realidad a través de los medios por los que se hace presente el lenguaje, verbigracia, el habla o la escritura⁵¹. Esto no significa que lo concebido “no exista”, pues sólo el *serahî* existe o no. Lo contrario a la existencia es la *no-existencia* o la *nada*. Lo real sólo se hace presente ante el

⁵¹ Lenguaje y lengua son fenómenos humanos distintos. Lenguaje es la facultad humana para comunicarse y está intrínsecamente relacionada con el pensamiento y las emociones. Lengua es uno de los sistemas (por tanto, una realidad estructurada por lo humano) que es producto e instrumento de un lenguaje específico, el del habla. Mantienen una relación dialéctica, esto es, por el lenguaje se crea la lengua, y por la lengua se recrea el lenguaje. Lengua y habla constituyen un idioma, en tanto contextualización de una de las realizaciones específicas de las posibilidades del lenguaje. El castellano, el alemán y el francés son idiomas, lenguas-hablas unidas a una historicidad, a una geografía y a una cultura determinada. Porque el lenguaje no se realiza únicamente a través de la lengua-habla, la música, la matemática, el teatro y la arquitectura son otros sistemas-comunicativos gracias a los cuales también se realiza la facultad humana del lenguaje.

serahí; no se puede pensar lo *no-real*, lo real no tiene contrario; toda irrealidad –para referirme momentáneamente a aquello que creo es *no-real*–, en tanto lo concibo, es *(in)existente* y todo lo *(in)existente* deviene en realidad por el hacer del ser. Como concepto, el espacio es una *(in)existencia* y lo que se alcanza de él sólo puede ser *grados de definición*, manifestados en la realidad a través de un hacer.

Una sinopsis de la evolución del concepto de *espacio* nos la ofrece el DFH. El vocablo proviene del latín *spatium*, que deriva del griego $\sigma\pi\acute{\alpha}\delta\iota\omicron\nu$ = $\sigma\tau\acute{\alpha}\delta\iota\omicron\nu$, *spadion* o *stadion*, que significa, primero, una longitud determinada (extensión) y, luego, el lugar que ocupa la misma (posición). Este doble referente anuncia las diferencias de concepción que ya he destacado.

Desde el enfoque filosófico de la Grecia antigua, «*el espacio fue tratado en relación con el problema del ser y del no ser, lo lleno y lo vacío; así en Parménides (el espacio es todo) y en los atomistas (hay el ser, distribuido en infinitas partículas, átomos, y el vacío infinito: el todo es átomos y vacío)*» (espacio:1/2).

Para Platón el espacio era «*un receptáculo universal (khora), donde las cosas toman la forma de las ideas por obra del demiurgo*» (Ibíd.). De acuerdo con esta tesis, el espacio es un continente, es decir, un mediador entre las formas o ideas (que es *lo-no-contenido* y no se “halla en ninguna parte”) y las cosas sensibles (que serían *lo-contenido* y ocupan el vacío de ese receptáculo); además, Platón manifiesta: «*...la negatividad del espacio por ser “lo que no es” y por lo tanto carecer de cualidades*» (González Ordosgoitti, 1998:83):

«*Como el espacio carece de figura, las definiciones que pueden darse de él son, al parecer, solamente negativas: es lo que propiamente no es, sino que únicamente es llenado (...) El espacio en cuanto receptáculo puro es un “continuo” sin cualidades. El espacio es un “habitáculo” y nada más: no se halla ni en la tierra ni en el cielo (inteligible) de modo que no puede decirse de él que exista*» (DFF:1080, vol. 2).

Aristóteles no aceptaba la idea de vacío que los atomistas empleaban para explicar el movimiento. Él consideraba que todo cuerpo estaba siempre en relación con un *plenum* en el que ocurría el movimiento (entendido como desplazamiento o como cambio) y desde esa condición generó la idea de *lugar* (*topos*). Un cuerpo independiente está contenido y en contacto con la superficie interna del cuerpo mayor que lo contiene, sin que el continente forme parte de lo contenido ni viceversa; en consecuencia permanecen contiguos. Una persona que nada en una piscina ilustra bien la idea: el cuerpo humano se mueve en el “cuerpo” de agua. Si el cuerpo humano y el agua fuesen continuos

se moverían juntos, pero, al ser contiguos, lo contenido se mueve en el continente. La mano del nadador se mueve con su brazo y éste con todo su cuerpo, mientras que él se mueve en el agua. Desde esta comprensión Aristóteles explica que el lugar no es la forma, pues ésta «es el límite de la cosa, mientras que el lugar es el límite del cuerpo continente» (DFH cita a Aristóteles⁵², *definición de lugar:2/3*). No es materia, puesto que ésta es inseparable del cuerpo y tampoco contiene, mientras que el lugar presenta ambas propiedades. Tampoco es una extensión entre los extremos, es decir, una extensión que existe por sí y permanece en sí misma: la piscina, sin nadador y sin agua, es un recipiente inmóvil tallado en la tierra y ocupado por el aire; la piscina como lugar «es una parte de un lugar, el cual es a su vez un lugar de todo el universo» (Ibíd.). Así, para el Estagirita, el lugar es la distribución natural de los cuatro elementos en el Universo:

«Porque lo que está en alguna parte es algo, y junto a ello tiene que haber algo distinto en donde esté y lo contenga. Pero no hay nada además del Todo o el Universo, nada fuera del Todo; por esta razón todas las cosas están en el cielo, pues el cielo es quizás el Todo. Pero su lugar no es el cielo, sino la parte extrema del cielo que está en contacto con el cuerpo movable; por eso la tierra está en el agua, el agua en el aire, el aire en el éter, el éter en el cielo, pero el cielo no está en ninguna otra cosa» (Ibíd., maneras de estar en un lugar:1/3).

El lugar entonces es «el límite del cuerpo continente que está en contacto con el cuerpo contenido» (Ibíd., *definición de lugar:2/3*) y el cuerpo contenido es el que puede ser movido. No debe confundirse con forma, con materia o con extensión; el lugar es *límite* y, como tal, se asemeja a una superficie o a un recipiente, es decir, a un contenedor, algo que contiene. Así entendido, «el lugar está junto con la cosa, pues los límites están junto con lo limitado» (Ibíd.), pero, si bien la cosa se desplaza, lo mismo sugiere la noción de recipiente al pensarlo como transportable. El lugar es un recipiente “no-transportable”:

«Por eso, cuando algo, que se mueve y cambia, está dentro de otra cosa en movimiento, como la barca en un río, la función de lo que contiene es más bien la de un recipiente que la de un lugar. El lugar, en cambio, quiere ser inmóvil, por eso el lugar es más bien el río total, porque como totalidad es inmóvil. Por consiguiente, el lugar de una cosa es el primer límite inmóvil de lo que la contiene» (Ibíd.).

⁵² Tomando la cita de Física. (208a-213^a, según la edición de GREDOS, Madrid 1995, p.234-241)

Esta noción del lugar según Aristóteles es crucial, a mi entender, por lo siguiente: el concepto de *espacio* es una abstracción del de *lugar*: imagínese que el nadador se desaparece como materia pero se logra mantener de él su forma y magnitudes; la imagen sería como la de un hueco en el agua; pero ya sabemos que Aristóteles no acepta el vacío, así que debemos pensar que *forma-extensión* se comporta como un cuerpo inmaterial en el continente. Cuando el filósofo advierte que no se trata de “una extensión entre los extremos”, entendida como una “entidad en sí misma”, justamente perfila lo que ha ocurrido con el concepto: ha sido asumido ocasionalmente como *ente* o *cosa*:

«La Edad Media, siguiendo en lo sustancial a Aristóteles, distinguió entre locus (el “lugar” aristotélico), situs (la extensión de las partes de un cuerpo en el lugar que ocupa, la situación) y spatium (concepto geométrico de intervalo entre dos puntos). En el Renacimiento predominan las visiones cosmológicas de tendencia platónica y pitagórica –y algunas atomísticas– que lo describen según cualidades geométricas, algunas de las cuales lo extienden al infinito (Nicolás de Cusa, Giordano Bruno). La geometrización llega con Descartes a su punto álgido, al identificarlo con la materia, res extensa –cuerpo y espacio son lo mismo– y describirlo fundamentalmente con las propiedades geométricas de la tridimensionalidad (altura, anchura y profundidad)» (DFH, espacio:1/2).

En estos conceptos se observa, nota aparte, la hermosa y difícil relación entre lo vivido y lo pensado.

Pues bien, esas dos miradas han fundado la dicotómica interpretación que comento acerca del espacio: *concepto* o *ente*, y derivaron en otra discusión que marcó el pensamiento filosófico moderno: la concepción del *espacio absoluto* enfrentada a la del *espacio relativo*.

La concepción del *espacio absoluto* tuvo en Isaac Newton su fundamental expositor:

«Según él, el espacio es una extensión real, inmóvil, subsistente en sí misma e independiente de los cuerpos que la ocupan, de manera que constituye el ámbito en donde están las cosas y donde ocurren los fenómenos, sin que él mismo se vea afectado por ellos; el tiempo igualmente es una especie de marco temporal donde ocurren todos los fenómenos y que fluye con independencia de que existan o no fenómenos; ambos sirven de referencia para el movimiento inercial» (Ibíd.).

Esto implica que el espacio posee propiedades invariables respecto a las cuales los cuerpos se mueven, en lugar de unos en relación a otros. En esta

formulación encuentro reflejada la idea platónica del espacio como “continente puro”, que en la formulación aristotélica equivaldría al Universo como primer continente de toda realidad. Como absoluto, el espacio supone las siguientes dificultades: cómo puede ser conocido, no es creable, no es creación, es inmanente a lo divino, se confunde con un ente o con un ser.

Al contrario, para Leibniz, como pudimos ver en nuestro estudio sobre el ser, el espacio y el tiempo son “meras relaciones entre fenómenos bien fundados”. En este sentido, el espacio es una abstracción generada a partir de la experiencia vivida y, como tal, un *concepto*, nunca una entidad. La extensión y la posición son concepciones de relación entre los cuerpos y, en este sentido, el concepto de *espacio relativo* es heredero de la noción aristotélica de lugar. Pero vale aquí una acotación adicional: en la concepción de Leibniz los cuerpos son conjuntos de fenómenos o manifestaciones de las *mónadas* y éstas son centros de fuerza o energía, noción que se ha desarrollado ampliamente en la física contemporánea. Esa noción de cuerpo como intensidad de energía modifica la noción de extensión y lleva a sustituir el concepto de espacio por el de *campo* que, con los aportes de Albert Einstein, implica la unión de los conceptos espacio y tiempo en uno solo, el *espacio-tiempo*. Este concepto requiere siempre de la definición de un sistema inercial o de referencia, sólo respecto al cual adquiere sentido todo acontecimiento.

Así entendido, encuentro una extraña e interesante superposición de los conceptos: definir un sistema referencial equivale a crear un orden respecto al cual los acontecimientos del caos pueden ser conocidos por el ser humano. Percibo en esto un eco platónico de la noción de espacio como medio en el cual lo real sensible puede participar de la idea. El caos es la posibilidad del todo y el todo deviene a partir de la creación del demiurgo humano, gracias al poder que le confiere el lenguaje. Luego de nombrar los elementos mayores: el Yo, la Tierra y el Cielo, el demiurgo crea el *orden espacial*: arriba, abajo, aquí, allá, adelante, atrás, a los lados. Éste es el primer sistema referencial donde el ser halla la posibilidad de existir. Ese *orden espacial* es lo que Kant llamó una “*forma a priori de la sensibilidad*” o una “*intuición pura*”, es decir, «*una condición de la experiencia que pertenece a la constitución trascendental de la mente humana a modo de representación previa a todo conocimiento sensible*»⁵³ (Ibíd:2/2).

⁵³ El DFH explica esta concepción de Kant un poco más: «*La necesidad que tiene el hombre de referirse a un espacio no le viene de la concomitancia necesaria entre cosas y espacio, sino de la imposibilidad de no poder pensar cualquier experiencia posible sin el espacio. Es una forma, porque no contiene nada empírico y es una intuición porque no es un concepto abstraído de una multiplicidad de sensaciones; sólo hay un espacio y toda sensación lo supone, porque percibir es ya conocer el*

La experiencia de ese *primer orden espacial* registra la relación básica entre el género de cosas que permiten la creación del *espacio edificable*: *suelo, paredes y techos*. El humano, es decir, el ser erguido, reconoce que su cuerpo limita *abajo* con la superficie de la tierra, sobre la cual transcurre su vida; *arriba*, el cielo desata el poder de la intemperie sobre su cuerpo desnudo; y, a su *alrededor*, sus ojos recorren *horizontes* que ni sus brazos extendidos ni el cansancio de sus piernas le permiten alcanzar. El humano, es decir, el ser consciente, reconoce la superficie de la tierra como *larga y ancha*, como el lugar del que proviene la base firme de su existir. Al dormir regresa a ella pero al despertar, esto es, al estar consciente y erguido, él crea la nueva dimensión: la vertical, el primer movimiento que aspira reunir lo separado y desde el cual reconoce la gravedad que le sostiene. El lenguaje funda todo pensamiento y el pensar es abstraer, es decir, traer hacia sí, trocar en *(in)existente* lo vivido: suelo, pared y techo son conceptos hechos cosas. Tres géneros de cosas: el límite con la tierra, el límite con los horizontes, el límite hacia el cielo y, siempre, *límite del serahí con*.

Así, el fundamento de toda posible obra de arquitectura es el *espacio edificable*. El *espacio edificable* es el sentido esencial en el decir del arquitecto. Pero el *espacio edificable* no es el mundo, tampoco está estrictamente en el mundo. El espacio edificable ocurre en el mundo por la relación del *serahí* con las cosas arquitectónicas que el demiurgo hace presentes en el mundo: suelos, paredes y techos. De ahí que el arquitecto hable del espacio como cosa y, ciertamente, olvide la *(in)existencia* del concepto. Por eso Louis Kahn pensó en la presencia de una obra de arquitectura y dijo: “*Un edificio es una sociedad de espacios*”.

III.1.1.5.- ACERCA DEL HABITAR

En este desarrollo de argumentos, en un sentido de creciente importancia, el *habitar* tiene el nivel más elevado o la misión de ser el concepto núcleo por el cual el *espacio edificado* adquiere toda posibilidad de acontecer.

Esta toma de postura no es inocente ni arbitraria: tiene por fuente el estudio de Heidegger sobre el ser y de ese muy leído y aun seductor texto de él titulado Bauen Wohnen Denken (1951), seguido de otros dos textos que amplían lo tratado por él en aquél: Das Ding [La cosa] (1951) y “...dichterisch wohnt der Mensch...” [“...Poéticamente habita el hombre...”] (1951).

espacio. La relación primaria del hombre con su exterioridad es espacial (y temporal) y ésta es también la razón de que el conocimiento fundamental de la naturaleza sea matemático, en cuanto la geometría no es sino el desarrollo de la intuición del espacio y la aritmética el del tiempo» (espacio:2/2).

Respecto a Bauen Wohnen Denken, aclaro que cotejé la versión del profesor Alberto Weibezahn Massiani (CIHE, nº1) con la del traductor Eustaquio Barjau; esta última fue publicada por la editorial catalana SERBAL (1994) en un volumen que reunió las conferencias y artículos del filósofo alemán, pero que pude consultar por la página del *World Wide Web* titulada Heidegger en castellano. El profesor Weibezahn traduce así: “Edificar-Morar-Pensar” mientras que Barjau lo hace así: “Construir, Habitar, Pensar”. En principio considero lo siguiente: la intención del filósofo era cuestionar lo que parece obvio, para interpretar otros sentidos desde ese cuestionar. Las palabras *construir* y *habitar* se emplean más cotidiana o coloquialmente que las palabras *edificar* y *morar*, de las cuales se puede inferir una sonoridad más cercana a intenciones “estetizantes”. En consecuencia, creo que el título de Barjau es menos bello que el de Weibezahn, pero tal vez más aproximado a las intenciones del autor alemán⁵⁴. Confieso que me parece hermoso el problema que me dan las parejas de palabras *construir-edificar* y *morar-habitar*, pues en un uso cotidiano del idioma las empleamos como sinónimos muy indiferenciados.

El estudio hecho desde las fuentes latinas de las palabras *edificar* y *construir* me acercaron a la tesis de que *construir* es un vocablo cuyo sentido tiene un nivel abstracto y que proviene de la experiencia física de hacer, por ejemplo, “una pared de ladrillos”; es decir, disponer partes adecuadamente para configurar un todo. Construir, entonces, se refiere, en un sentido intelectual, a *dar orden a unas cosas*. La palabra *edificar* supone el construir, pero con una misión muy clara: erigir los lugares que serán ocupados por el ser humano, por ejemplo, la casa o el templo. Resumiendo: *construir* supone el sentido abstracto de crear orden, mientras que *edificar* supone un sentido concreto de ordenar cosas materiales para erigir un lugar que será ocupado por personas. Escribí que edificar es dotar de orden e inteligibilidad (construir) a un conjunto material (fabricar) con el fin de crear un artefacto para el habitar del ser humano.

El problema central ahora es el *habitar*, confundido entre palabras como *residir* y *morar*. ¿De qué hablan cada una de estas voces?

Habitar proviene del latín *hābitare* y significa «*vivir, morar*» (DRAE:1080); «*referido a un lugar, ocuparlo y hacer vida en él*» (DC:913). Como voz latina, *hābitare*, que presenta las acepciones de vivir, residir, ocupar, deriva de *habeo*,

⁵⁴ Me manejo con la idea de que *bauen* tiene la cotidianidad y generalidad que presenta el vocablo *construir* en nuestro idioma. Respecto al vocablo *whonen*, en sentido general, se usa para referirse a dónde o cómo se desarrolla el acto de existir, que en castellano se acerca más a vivir.

que significa «*tener, poseer, ser dueño de, ocupar*» (DSL:223). Morar, que es entendido como «*habitar o residir habitualmente en un lugar*» (DRAE:1400), «*residir o habitar (...) su uso es característico del lenguaje literario*» (DC:1232), proviene del latín *morāre* o *morāri*. Esta voz latina deriva de *mōra*, que denota tardanza, retardo, demora, dilación, y *morāri* ha recibido, propiamente, los siguientes significados: detenerse, entretenerse; quedarse, permanecer, estar en; dar largas, esperar, hacer tiempo; retrasar, contener, suspender, impedir. Residir, por su parte, en castellano es entendido como «*estar establecido en un lugar*» (DRAE:1780) «*o vivir habitualmente en él*» (DC:1591); etimológicamente proviene de *residēre*, que se entendió como permanecer, quedarse sentado, sentarse, estar sentado; quedarse, quedar, subsistir (DSL:424). Esta palabra latina se compone de *res* y *sēdēo*, la primera se ha entendido como «*cosa material u objeto, ser, acontecimiento, hecho, circunstancia, asunto, cosa (en un sentido vago y general) además de material*» (DSL: 424); a la segunda, los autores latinos la han significado como «*estar sentado, posarse en algún sitio, permanecer o estar quieto en alguna parte, permanecer ocioso, inactivo, detenerse, cesar de moverse, pararse, fijarse en, echar raíces, tomar o cobrar consistencia, arraigar, penetrar*» (DSL:446).

Interpreto que las palabras *morar* y *habitar* tienen, en castellano y en su fuente latina, sutilezas de sentido muy hermosas. Lo resumo así: *morar* alude al tiempo mientras que *habitar* alude al espacio. Resido cuando me siento, me asiento, me poso en algo. Ese posar es detener mi cuerpo, tornar mi temporalidad, aunque sea aparentemente, en una sola: un perenne presente, un único y perdurable estar. Detengo mi cuerpo en algo. Detenido mi *yo-cuerpo*, las cosas que me rodean intensifican su presencia: la silla en que descanso, la mesa sobre la que se posa mi brazo, el suelo tibio que mis pies descalzos tocan, la pared rugosa, de barro, a través de cuya ventana alcanzo el río con la mirada y mis recuerdos. Morar es ese permanecer, entre-tenerme detenido en un instante, aunque ese instante sea todo el tiempo de mi vida misma. Cuando estoy quieto, el tiempo pareciera no transcurrir. Habitar es vivir, referido a la estancia, al lugar; tomar conciencia de las cosas, *acercarme a* y *alejarme de* ellas, trasegar entre ellas. Habitar es conocer el lugar donde me he detenido, ocuparlo, hacer mi vida en él. Así, puedo ser dueño del lugar que ocupo y en el que mi vivir parece sosegar hasta la casi detención del tiempo. Como no puedo explicar ni pensar mi existir sino espacial y temporalmente, habitar y morar parecen hablar de lo mismo: *yo soy ya en el mundo*, desde siempre, entre siempre, hasta siempre, hasta el instante pleno, posible y seguro de mi *no*.

Ahora bien, asumamos que Heidegger pensó en la relación entre *construir* y *habitar*. Ambas acciones, en el impulso del filósofo, logran ser salvadas por él gracias al pensar. Porque antes de ser acción, ambas voces son exhortaciones

al lenguaje. La duda útil, la gota de agua que disuelve la sal cristalizada, la acerca él a las ideas más obvias que tenemos sobre construir y habitar:

«Al habitar llegamos, así parece, solamente por medio del construir. Éste, el construir, tiene a aquél, el habitar, como meta. Sin embargo, no todas las construcciones son moradas. (...) [el hombre] mora en ellas, y sin embargo no habita en ellas, si habitar significa únicamente tener alojamiento (...) aquellas construcciones que no son viviendas no dejan de estar determinadas a partir del habitar en la medida en que sirven al habitar de los hombres. Así pues, el habitar sería en cada caso el fin que preside todo construir. Habitar y construir están el uno con respecto al otro en la relación de fin a medio» (1951.a:1-2/11).

En su preguntar sobre la esencia del *construir*, Heidegger escucha al lenguaje responderle lo siguiente:

III.1.1.5.A. «*Construir es propiamente habitar*»

Asociación que él produce a partir de una lectura etimológica de la palabra *bauen* (construir). Nuestras palabras no tienen los mismos trazos, pero si tomamos ese *construir* en el sentido de *edificar*, como ya hemos visto, es posible afirmar, haciendo eco de la expresión de Heidegger: *edificar es propiamente habitar*. Él dice: «*No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos*» (Ibíd:3/11).

Ahora bien, conocimos su interpretación del ser: ser humano es *ser en el mundo*, con *los otros* y ante las cosas, en un *estado de abierto temporario*, es decir, encontrándose en su facticidad, comprendiéndose como proyecto y realizándose desde el instante siempre presente del habla; el *ser en el mundo* que se olvida en la inauténtica cotidianidad de su lenguaje deja caer su existencia y sólo puede salvarla gracias al cuidado de sí curando su lenguaje, encargándose permanentemente de su *haber sido* y de su *poder ser* para acercarse digna y elevadamente a la única posibilidad cierta del *serahí*: su *ya no ser*, es decir, *la muerte*.

El ser humano se cuida y deviene por su lenguaje, es gracias a su lenguaje. Y ese ser sólo puede *ser en el mundo*, no puede separarse de éste, lo habita. Ese estar en el mundo hecho lenguaje devela cómo el habitar funda el construir: por el pensar. *Yo estoy en el mundo* porque *el lenguaje que me hace* permite a mi pensamiento tocar y hacer el mundo a través de mi cuerpo.

El construir como producir cosas es dejar que algo aparezca en el mundo, se haga presente. Construir es dejar aparecer. Pero ¿aparecer de dónde? Desde lo pensado e imaginado, es decir, desde el habitar íntimo, e

intransferible, de la imagen de lo que se hará presente para dejarse ver. «*La esencia de la imagen es: dejar ver algo*» (1951.b: 9/12).

«*Sólo si somos capaces de habitar, podemos construir*» (1951.a:10/11); y sólo si construimos, somos capaces de edificar.

III.1.1.5.B. «*El habitar es la manera como los mortales son en la tierra*»

Ésta es otra imagen por la que Heidegger expuso al *serahí*. Una imagen sensible, es decir, cercana a la memoria de los sentidos del cuerpo para que exhortara aun más al lenguaje. La traje al texto en el inicio del trabajo (I.2.1.2).

Los mortales habitan y moran en la tierra. Residen. Permanecen. Heidegger desbroza sus palabras y dice que ese permanecer es «*estar satisfecho (en paz); llevado a la paz, permanecer en ella*» (1951.a:3/11). Estar en paz es ser libre, preservado de daño y amenaza, cuidado. Liberar es cuidar:

«*El cuidar, en sí mismo, no consiste únicamente en no hacerle nada a lo cuidado. 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*» (Ibíd.)

Habitar es ser cuidado, es decir, liberado por un cuidar que *todo corresponda a su esencia*. La esencia del ser humano es su lenguaje, la esencia de las cosas es el eco del lenguaje humano que se orienta hacia ellas.

«*El rasgo fundamental del habitar es este cuidar (mirar por). Este rasgo atraviesa el habitar en toda su extensión*» (Ibíd: 4/11). Por ello pensamos – según Heidegger– que en el habitar se funda el ser del hombre, en el sentido del «*residir de los mortales en la tierra*» (Ibíd.).

Él elabora esa expresión, reconoce que ese decir “en la tierra” significa también “bajo el cielo”. Las dos situaciones *cosignifican* “permanecer ante los divinos” y esto implica que sólo ocurre “perteneciendo a la comunidad de los hombres”. La tierra es «*la que sirviendo sostiene*», el cielo es «*el camino arqueado del sol*», los divinos son «*los mensajeros de la divinidad que nos hacen señas*» y los mortales –«*los que pueden morir*»– son los humanos. En esto consiste el concepto de **Cuaternidad** heideggeriano: «*Desde una unidad originaria pertenecen los Cuatro –tierra, cielo, los divinos y los mortales– a una unidad*» (Ibíd.). Estos forman una unidad desde sí mismos, se pertenecen mutuamente:

«Cada uno de los Cuatro refleja, a su modo, la esencia de los restantes. Con ello, cada uno se refleja a sí mismo en lo que es suyo y propio dentro de la simplicidad de los Cuatro. (...) En este juego, reflejando de este modo apropiante-despejante, cada uno de los Cuatro da juego a cada uno de los restantes. Este reflejar que hace acaecer de un modo propio franquea a cada uno de los Cuatro para lo que les es propio, pero a la vez vincula a los franqueados en la simplicidad de su esencial pertenencia mutua (...) Este reflejar que liga en lo libre (...), desde la cohesión desplecante de la unión (...) es el juego de espejos de la Cuaternidad» (1951.c:9/13).

Este “juego de espejos de la Cuaternidad” es lo que Heidegger entiende y nos comunica como *mundo*. *Ser en el mundo* es “pertenecer” a la Cuaternidad. Los mortales están en el mundo al habitar, entendido este habitar como cuidar la Cuaternidad: salvando la tierra; recibiendo al cielo como cielo, es decir, como cosmos e intemperie; esperando a los dioses, en sus ritos, en sus símbolos y sosteniendo la esperanza de su advenimiento; y cuidando su muerte para que sea “una buena muerte”. La unidad de esa Cuaternidad, entonces, no es una anulación de las diferencias de los Cuatro para igualarlo todo, antes bien, es la unión o coligación desde lo mismo que une a los Cuatro:

«Lo mismo no coincide nunca con lo igual, tampoco con la vacía indiferencia de lo meramente idéntico. Lo igual se está trasladando continuamente a lo indiferenciado, para que allí concuerde todo. En cambio lo mismo es la copertenencia de lo diferente desde la coligación que tiene lugar por la diferencia. Lo Mismo sólo se deja decir cuando se piensa la diferencia. En el portar a término decisivo de lo diferenciado adviene a la luz la esencia coligante de lo mismo. Lo mismo aleja todo afán de limitarse sólo a equilibrar lo diferente en lo igual. Lo mismo coliga lo diferente en una unión originaria. Lo igual, en cambio, dispersa en la insulsa unidad de lo que es uno sólo por ser uniforme» (1951.b:4/12).

Lo *mismo* que une a los Cuatro en la Cuaternidad es, en este caso, el *hacer mundo* para el habitar de los mortales.

Pero ese habitar de los mortales no es, según él, solamente un «*residir en la tierra, bajo el cielo, ante los divinos, con los mortales*» (1951.a:5/11), sino un residir *cerca de y junto a las cosas*. El habitar es cuidar la Cuaternidad en aquello donde los mortales residen, esto es, en las cosas:

«Los mortales abrigan y cuidan las cosas que crecen, erigen propiamente las cosas que no crecen. El cuidar y el erigir es el construir en el sentido estricto. El habitar, en la medida en que

guarda (en verdad) a la Cuaternidad en las cosas, es, en tanto que este guardar (en verdad), un construir» (Ibíd.).

III.1.1.5.C. «...*Poéticamente habita el hombre...*»

El ser humano habita en vecindad con las cosas en el mundo. La cosa es lo construido, cultivado o edificado, para acompañar el cuidado que los mortales obran de la Cuaternidad. Dijimos que el construir las cosas es dejar que aparecieran en el mundo, que se hicieran presentes, provenientes de la imaginación. He ahí el origen de las cosas:

«En la plena esencia del pro-venir prevalece un doble pro-venir; por una parte, el pro-venir en el sentido del tener su origen..., ya sea un traerse a sí delante, ya sea un ser producido; por otra, el pro-venir en el sentido del entrar-a-estar de lo producido en el estado de desocultamiento de lo ya presente. (...) Sin embargo, toda representación de lo presente en el sentido de lo proveniente y de lo obstante, no alcanza nunca a la cosa en cuanto cosa» (1951.c:3/13).

Porque la cosa se hace cosa cuando acoge, es decir, permite «*el permanecer que coliga y hace acaecer la Cuaternidad*» (Ibíd:6/13). Sólo así *la cosa hace cosa al mundo*. El mundo se acerca a la cosa y la cosa acerca al mundo. En este sentido, el habitar es cercanía, y esta es «*la dimensión auténtica y única del juego de espejos del mundo*» (Ibíd.).

Una cosa que acerca el mundo es un *lugar*: hace y otorga espacio a un espacio. «*Un espacio es algo aviado (espaciado), algo a lo que se le ha franqueado espacio, o sea, dentro de una frontera⁵⁵*» (1951.a:7/11). La frontera, entendida como “primer frente”, lo frontal de algo, alude justamente no a lo que define el final de ese algo, sino a su inicio: «*Aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia)*» (Ibíd.). De este modo, él interpreta «*que los espacios reciben su esencia desde lugares y no desde “el” espacio*» (Ibíd.). Una cosa que hace y otorga espacio, como lugar, es una edificación porque es producto del construir que produce y erige, hace presente, deja ver, crea la vecindad del habitar de los mortales con los otros y las cosas.

⁵⁵ *Frontera* proviene del antiguo *fronte* y éste a su vez del latín *frons, frontis*, que quiere decir, *frente*.

«Cuando se habla de hombre y espacio, oímos esto como si el hombre estuviera en un lado y el espacio en otro. Pero el espacio no es un enfrente del hombre, no es ni un objeto exterior ni una vivencia interior. No hay los hombres y además espacio; porque cuando digo «un hombre» y pienso con esta palabra en aquel que es al modo humano, es decir, que habita, entonces con la palabra “un hombre” estoy nombrando ya la residencia en la Cuaternidad, cabe las cosas. Incluso cuando nos las habemos con cosas que no están en la cercanía que puede alcanzar la mano, residimos cabe estas cosas mismas» (Ibíd:8/11).

El ser humano y su vecindad con los otros y con las cosas hacen el mundo y son el espacio. Ser y espacio en Heidegger son conceptos indisociables, pero diferentes, creando y perteneciendo a la unidad, es decir, a la Cuaternidad, como ya hemos considerado. Un espacio es, según interpreto a Heidegger, el lugar desde donde se inicia la existencia del ser. No es “el” espacio, pues éste sólo puede serlo el mundo hecho por la Cuaternidad. Ni por el construir ni por el edificar se crea “el” espacio sino “los” espacios que pueden proveer los lugares producidos para que habite y more el serahí. El ser que habita, el mortal que refleja y pertenece a la Cuaternidad, halla cuidado en la casa, es decir, en el lugar que prevé a la Cuaternidad, la admite y la instala. Así, la casa es el lugar donde esencia el habitar:

«El lugar deja entrar la simplicidad de tierra y cielo, de divinos y de mortales a un sitio⁵⁶, instalando el sitio en espacios. El lugar avía la Cuaternidad en un doble sentido. El lugar admite a la Cuaternidad e instala a la Cuaternidad. Ambos, es decir, aviar como admitir y aviar como instalar se pertenecen el uno al otro. Como tal doble aviar, el lugar es un cobijo de la Cuaternidad o, como dice la misma palabra, un Huis, una casa. Las cosas del tipo de estos lugares dan casa a la residencia del hombre. Las cosas de este tipo son viviendas, pero no moradas en el sentido estricto. (...) El producir de tales cosas es el construir. Su esencia descansa en que esto corresponde al tipo de estas cosas. Son lugares que otorgan espacios. Por esto, el construir, porque instala lugares, es un instituir y ensamblar de espacios. Como el construir produce lugares, con la inserción de sus espacios, el espacio como spatium y como extensio llega necesariamente también al ensamblaje cósmico de las construcciones. Ahora bien, el construir no configura nunca “el” espacio. Ni de un modo inmediato ni de un modo mediato. Sin embargo, el construir, al producir las cosas como lugares, está más cerca de la esencia de los espacios y del provenir esencial “del” espacio que toda la

⁵⁶ Barjau emplea la palabra “plaza” en lugar de la palabra “sitio”, empleada por Weibezahn. Como vimos, sitio es la “*extensión de las partes de un cuerpo en el lugar que ocupa, la situación*”. Prefiero utilizar “sitio”, pues la palabra “plaza” en nuestro contexto se refiere casi exclusivamente a un tipo de espacio urbano.

Geometría y las Matemáticas. Este construir erige lugares que avían un sitio a la Cuaternidad. De la simplicidad en la que tierra y cielo, los divinos y los mortales se pertenecen mutuamente, recibe el construir la indicación para su erigir lugares. (...) Desde la Cuaternidad, el construir toma sobre sí las medidas para toda medición transversal de los espacios y para todo tomar la medida de los espacios que están cada vez aviados por los lugares instituidos.(...) De este modo, las auténticas construcciones marcan el habitar llevándolo a su esencia y dan casa a esta esencia» (Ibíd: 9/11).

Pero ¿cuál es la esencia del habitar? Heidegger dice que «*el habitar es la manera como los mortales son en la tierra*». Interpretamos que el habitar es cuidar la Cuaternidad en aquello donde los mortales residen, esto es, en las cosas. Ese cuidar de la Cuaternidad es la esencia del habitar de los mortales. El mortal «*sólo es capaz de habitar si ha construido ya y construye de otro modo y si permanece dispuesto a construir*» (1951.b:4/12) Ese permanecer dispuesto a construir significa, en sus palabras, que hay que «*construir desde el habitar y pensar para el habitar*» (1951.a:11/11).

Ahora bien, las cosas son lugares en tanto acercan el mundo y proveen de sitio y cuidado a la Cuaternidad. La casa es el lugar de la Cuaternidad. ¿De qué manera se origina el habitar en el lugar? Heidegger recibe del poeta Friedrich Hölderlin una respuesta que yo acepto y comparto: *poéticamente* por el *poetizar*:

Una advertencia es fundamental ante esto, el mortal que poetiza «*no sobrevuela la tierra ni se coloca por encima de ella para abandonarla y para flotar sobre ella. El poetizar, antes que nada, pone al hombre sobre la tierra, lo lleva a ella, lo lleva al habitar*» (1951.b:4/12). Ese poetizar no es pensar, pero se une al pensar en la exhortación del lenguaje a la esencia del habitar.

El ser en el mundo mira hacia arriba, al cielo, a lo celeste. Por «*este mirar hacia arriba recorre el hacia arriba, hasta el cielo, y permanece, no obstante, en el abajo, sobre la tierra*» (Ibíd:6/12). Al mirar «*mide el entre de cielo y tierra*». La *medida* es ese *entre* cielo y tierra del habitar de los mortales y ella es lo que se designa con el vocablo *dimensión*: conocer el *entre* de dos. La *dimensión* no es espacio, «*pues todo lo espacial, en tanto que espaciado (en tanto que algo a lo que se ha aviado espacio), necesita a su vez ya de la dimensión, es decir, de esto a lo que se le ha dejado entrar*» (Ibíd.). La *dimensión* refleja la cercanía, connota la frontera, soporta el *estar entre*. Ese *estar entre* es a lo que refiere el *entrar*: habitar, ser en el mundo, presentarnos entre cielo y tierra:

«La esencia de la dimensión es la asignación de medida del entre (...) el hombre mide la dimensión al medirse con los celestes (...) es en esta medición, y sólo en ella, como el hombre

es hombre. El habitar del hombre descansa en el medir la dimensión, mirando hacia arriba, una dimensión a la que pertenecen tanto el cielo como la tierra» (Ibíd.).

Ese “medirse con los celestes” es compararse: parase junto a, pararse con, hallarse uno ante otro y mirarse, decirse:

«Esta medición no mide sólo la tierra y por esto no es sólo Geo-metría. De igual modo tampoco mide nunca el cielo por sí mismo. La medición no es ninguna ciencia. El medir saca la medida del entre que lleva a ambos el uno al otro, el cielo a la tierra y la tierra al cielo. Este medir tiene su propio metrón y por esto su propia métrica (...) El medir de la esencia del hombre en relación con la dimensión asignada a él como medida lleva el habitar a su esquema fundamental (...) Poetizar es medir. (...) El poetizar es la toma-de-medida, entendida en el sentido estricto de la palabra, por la cual el hombre recibe por primera vez la medida de la amplitud de su esencia» (Ibíd.).

Heidegger se refiere a la *revelabilidad* para explicar su concepto de medida. Según lo interpreto, consiste en “reconocer lo desconocido”, o sea, alcanzar un conocimiento de lo desconocido, sin que esto deje de ser tal, para dar origen al construir. Esa noción la asocio a las de intuición o inspiración, en el sentido de asociación no justificada a partir de la cual se desarrollan argumentos. El filósofo lo dice así: *«La medida consiste en la manera como el dios que permanece desconocido es revelado en tanto que tal por medio del cielo.(...) el dios desconocido aparece como el desconocido por medio de la revelabilidad del cielo. Este aparecer es la medida con la que el hombre se mide»* (Ibíd: 7/12). De ese modo, tomar la medida no significa agarrar, arrebatar, sino percibir, intuir, “estar a la escucha”: *«Sólo esta medida saca la medida de la esencia del hombre»* (Ibíd.). Ese conocer por la intuición es la poesía, y el poeta no es quien describe la realidad, sino quien la revela aun desconociéndola:

«El poeta, si es poeta, no describe el mero aparecer del cielo y de la tierra. El poeta, en los aspectos del cielo, llama a Aquello que, en el desvelarse, hace aparecer precisamente el ocultarse, y lo hace aparecer de esta manera: en tanto que lo que se oculta. El poeta, en los fenómenos familiares, llama a lo extraño como aquello a lo que se destina lo invisible para seguir siendo aquello que es: desconocido (...) El poeta poetiza sólo cuando toma la medida, diciendo los aspectos del cielo de tal modo que éste se inserta en sus fenómenos como en lo extraño a lo que el Dios desconocido se destina» (Ibíd:9/12).

Poetizar es percibir la revelabilidad de lo desconocido y por ello tomar medida, es decir, reconocer la dimensión y disponerla para el habitar de los mortales. Pero esa medida que toma el poeta no es un *quantum*, no es un número, sino la esencia de la medida: «*Con números podemos calcular, pero no con la esencia del número*» (Ibíd: 8/12).

Para habitar, dice Heidegger, el ser humano ha de poetizar:

«El habitar acontece sólo si el poetizar acaece propiamente y esencia, y si lo hace en el modo cuya esencia ya presentimos, es decir, en la toma-de-medida para todo medir. Ella es lo que es propiamente el medir, no un mero sacar la medida con los módulos ya dispuestos para la confección de planos. Por esto el poetizar no es ningún construir en el sentido de levantar edificios y equiparlos. Pero el poetizar, en tanto que el propio sacar la medida de la dimensión del habitar, es el construir inaugural. El poetizar es lo primero que deja entrar el habitar del hombre en su esencia. El poetizar es el originario dejar habitar. (...) La proposición: el hombre habita en tanto que construye, ha recibido ahora su sentido propio. 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. Propiamente el construir acontece en cuanto que hay poetas, aquellos que toman la medida de la arquitectónica, del armazón del habitar. (...) El poetizar construye la esencia del habitar» (Ibíd:10/12).

Para edificar hay que construir y este último ocurre sólo si primero se habita. Ese habitar es poético, es decir, se reconoce la revelabilidad de lo desconocido y se crea la dimensión de lo que habrá de dejarse ver entre la tierra y el cielo. El ser humano que logra esto es poeta. El poeta origina la construcción. El poeta que imagina lo edificable es el arquitecto. La toma de medida que el arquitecto hace, como poeta, es *la escala*: aquello por lo cual todo adquirirá la justa magnitud para su presencia. La *escala arquitectónica* no es número, no es la medida vulgar del escalímetro. La *escala arquitectónica* es la que determina las medidas del todo, y a partir de él, la de cada una de sus partes. La *escala* troca en proporción. Y la *escala* es la verdadera metáfora del arquitecto, su intuición, su poetizar. En la toma de medida que significa la *escala* se hace presente la Cuaternidad, acontece el origen del habitar.

III.1.2.- LA TÉCNICA DEL ARQUITECTO: PROYECTAR Y DISEÑAR ESPACIOS EDIFICABLES

Louis Kahn, en un artículo para "The Voice of America" (1960), comentaba lo siguiente:

«Un joven viene a plantearme un problema: "Sueño espacios llenos de maravilla. Espacios que se forman y se desarrollan fluidamente, sin principio, sin fin, constituidos por un material blanco y oro, sin juntas. Cuando trazo en el papel la primera línea para capturar el sueño, el sueño se desvanece". (...) La primera línea sobre el papel es ya una medida de lo que no puede ser expresado plenamente. La primera línea sobre el papel es poca cosa. "Entonces" –dijo el joven arquitecto– "¿cuál será la disciplina, cuál será el ritual que nos lleve más cerca de la psiquis, en esta atmósfera de no-material y no-lenguaje?". Yo creo, en verdad, que es el hombre» (Norberg-Schulz, 1981:63).

Este pequeño relato refleja muy bien lo que acontece en cada uno de los que, actuando como poetas, tratamos de hacer algo. En nuestro caso específico el arquitecto es quien imagina *espacios edificables*, que luego debe tratar de comunicar a otros, con quienes se acompaña o quienes llevarán a cabo la empresa de edificar lo imaginado. Esa conversión de lo imaginado en posibilidad es el *proyecto* y la transmutación de éste a posibilidad material se logra por acción del *diseño*. Poetizar y pensar se manifiestan en el mundo a través del cuerpo humano, gracias a la facultad del lenguaje. Pues bien, el lenguaje del arquitecto reside en la estructura del *espacio edificable: el orden espacial dado por suelos, paredes y techos*. Todo el universo arquitectónico deriva de ello. Lo pensado o poetizado por el arquitecto trata de hacerse presente en el mundo como *artefacto edificado* desde ese orden espacial fundamental. Pero entre lo poéticamente imaginado y la cosa ya habitada como cuerpo físico ruidoso y tangible, median las manos del arquitecto guiadas por su pensamiento. Esa mediación es su técnica, una técnica dialéctica: *proyectar y diseñar*.

Son técnicas porque son un compendio del *saber hacer* del arquitecto en dos sentidos: saber decir a otro qué habrá de edificar y, saber qué es fabricable y cómo se edifica. Ese saber decir sólo es posible si, además, sabe edificar; ambos saberes son interdependientes. Ambas técnicas se soportan en la constructibilidad de lo inteligible, por lo cual el proyecto produce los argumentos y el diseño los realiza. Por eso, la esencia del proyectar es el construir y la del diseñar es el edificar. Sin embargo, siendo diferentes, ambas se mantienen unidas en lo mismo: en *el habitar como proyecto*.

Kahn afirmaba que una cúpula no está plenamente concebida cuando nos preguntamos cómo construirla. Esto tiene dos sentidos: como *forma* y como *artefacto edificado*. Como *forma* es un *orden espacial (in)existente*; como *artefacto edificado* es un *orden espacial edificable*. Para que ambas imágenes devengan como posibilidad de lo presente, es decir, como productos que se dejarán ver, anticipaciones, el habitar debe regir la *pro-ductibilidad* de lo transformable, es decir, de las cosas con las que se hará presente un lugar que albergará a la Cuaternidad.

El proyectar rige la relación dialéctica de las técnicas proyectar-diseñar, pero sólo por el diseñar el proyecto se manifiesta en la realidad como *artefacto edificado*. El proyecto es la acción que media entre el habitar y el artefacto. Ocurre según tres concepciones: como comprensión, como pertinencia y como libertad. De la conjunción de estas comprensiones el proyecto se constituye siempre como *autobiografía*.

Estas concepciones son ontológicas y se expresan en el proyectar.

El proyecto como *comprensión* deriva de la concepción de Heidegger acerca del ser. Para este autor, como vimos, el proyecto es la comprensión que de su “poder ser” alcanza el *serahí*. En este sentido, el *serahí* no es una realidad que proyecta, sino un permanente *proyectarse*; no es tampoco una simple anticipación de lo posible, sino, reiteramos, un “poder ser” comprendido y, como consecuencia, posible. Esto lo asocio a la noción de *lo intuitivo*, del nombrar lo que es o será siendo aún desconocido. En este sentido, el proyecto como comprensión depende del poetizar.

El proyecto como *pertinencia* se apoya en la concepción de Ortega y Gasset de la vida como “programa vital”. Ferrater Mora lo explica así:

«Mientras que Heidegger entiende el proyecto dentro del marco ya entendido de la “comprensión”, Ortega lo entiende como manifestación de la “autodecisión” (...) la vida tiene que decidir en todo instante lo que va a ser, lo que hace de la vida un proyecto (...) El proyecto como quehacer es “lo que hay que hacer” y este está de algún modo condicionado por una situación concreta. No basta decir que en el proyecto uno se anticipa a sí mismo; hay que agregar qué sí mismo concretamente tiene que proyectarse (...) “entre las cosas que se pueden hacer con algo, hay una que es la que hay que hacer”. Así, el proyecto no es “hacer cualquier cosa mientras uno se haga a sí mismo” porque uno no se hace a sí mismo haciendo cualquier cosa, sino justamente la que hay que hacer» (DFF:2725, vol. 3).

Asocio esta concepción de proyecto a lo racional, es decir, al empleo de la razón como instrumento para sistematizar la toma de decisiones que conlleva todo proyectar, incluyendo la primera de ellas: la intuición. No quiero decir con

esto que se sistematice la intuición “previamente”, sino a orientarla respecto a un fin determinado.

La concepción del proyecto como *libertad* se debe a Jean-Paul Sartre: «Hay un “proyecto inicial” que está constantemente abierto a toda modificación, de modo que se trata, en rigor, de un proyecto que es siempre, por decirlo así, “preproyecto”. El proyecto no está nunca “constituido”, porque, si tal ocurriera, dejaría de ser proyectado; el proyecto es tal sólo porque es conciencia de libertad absoluta» (Ibíd.). En esto radica la diferencia entre proyecto y programa.

El proyecto es un discurso proteiforme caracterizado por la aspiración o deseo de ser y hacer futuro, en el cual la duda es un factor sustancial en el devenir del proyectar; por su parte, el programa es un futuro prescripto, en el que la duda no tiene cabida o, a lo sumo, está prevista. Ese “dudar fluido” es lo que convierte al proyectar en un proceso de investigación. A través de un programa no ocurre investigación alguna, sino sólo corroboración o reiteración de lo ya investigado. En tanto comprensión, pertinencia y libertad, proyectar es investigar, propiamente hablando.

Comprender e intuir equivalen a una hipótesis, es decir, una tesis que no está suficientemente construida para soportar la intemperie de lo público. A través del proceso de diseño y del factor de pertinencia, esto es, la sistematización racional de las decisiones que se han de tomar, se construye una argumentación que pretende convertir lo intuido en diseñado, la hipótesis en tesis, la imaginación de lo posible en lo posible imaginado. Saber que ese proceso no se termina, sino que se detiene abruptamente, por obligación o por cansancio, es necesario para asumir la libertad en el proyecto, su permanente estado de “haciéndose”. Todo conjunto de documentos que dan cuenta del momento y nitidez temporal del proceso de proyecto, sólo constituye el estamento de una *proposición provisoria*.

Comprensión e intuición de sí, conocimiento de lo pertinente en su momento y lugar, junto a la libertad para preguntar y responder, para construir y reconstruir, constituye una *autobiografía del que proyecta*, una exposición del ser y sus circunstancias. La profesora Dyna Guitián lo nombró como *biografía proyectual* y formuló así el concepto:

«Método para reconocer e interpretar el recorrido proposicional y cognoscitivo del [arquitecto] para elucidar sus condiciones para la construcción de un modelo propio. Este método requiere una introspección en todo el proceso formativo [y durante el desempeño de su] oficio, reconocer los modelos transitados y, sobre todo, ser capaz de reconstruir los constructos básicos que subyacen en la actividad propositiva del [arquitecto]» (1998:12).

La “actividad propositiva del arquitecto” es *proyectar-diseñar*.

Sobre este proceso del proyectar, conviene incorporar la noción de “*constructividad*” del proyecto, propuesta por Massimo Cacciari, citado por Manuel Martín Hernández en su libro La invención de la Arquitectura. Según ese concepto de *constructividad* del proyecto, lo que se destaca de un proyecto es la capacidad para “*construir a partir de entidades dadas*”. Cito textualmente a Martín:

«El objetivo es “construir un orden que excluya la ley”, a base de elecciones sucesivas (“en el encuentro de lo arbitrario con el contexto”) en un mundo de indeterminación “donde se encuentran el sujeto y el objeto”. Ante la imposibilidad de plantear principios universales, lo que procede ahora es la consideración de cada proyecto como una modesta construcción crítica» (1997: 61).

La naturaleza del proyecto, entonces, implica la noción de crear: como poesía y teoría, como intuición y como razón, como hacer desde “la nada” y como hacer desde “lo conocido”. El proyecto es una construcción y, como tal, está fundado en el concepto de orden. Como técnica del arquitecto, el proyecto es el proceso de “materialización” de lo que existe sólo en el mundo ideal, mental, imaginal, intuitivo o psíquico, del que proyecta; es decir, la construcción de una realidad (in)existente.

Esas “entidades dadas” a las que se refiere Cacciari son “fragmentos de conocimiento”, representaciones creadas desde y sobre una determinada realidad. El proyecto necesita de esos fragmentos, se vale de ellos para desprender el producto de su naturaleza incorpórea, transformándola hasta entregarla a nuestro espacio cartesiano de cada día. Al manejar esos “fragmentos” el proyecto los pone en crisis, los critica, los interroga. Al intentar responder genera una teoría, una afirmación proyectada que alcanza su “*realizabilidad*” a través del diseño. Esas re-afirmaciones, en una suerte de palimpsesto, reconstruyen los fragmentos, se presentan como nuevos fragmentos, como “nueva realidad”. Todo ello ocurre discursivamente. Todo ello es, al momento de dudar, preguntar y responder, una investigación.

Gutián lo expone así:

«El objeto de prefiguración y el proceso de proyectación son indisociables y es precisamente su articulación lo que da lugar al proceso de generación de conocimiento. El momento del proceso de prefiguración es el momento de la investigación. (...) El proceso se caracteriza por su posición discontinua, no hay prelación, superposición o dominación de la razón sobre la creación, ni viceversa, pero sí hay un primer momento implantado por la producción de la primera idea y la primera imagen; a partir de allí la racionalización produce un primer momento de representación de la idea, de prefiguración de una realidad, y de

ahí en adelante, la razón asume el papel de convertidor de la creación en representación» (1998: 11).

El arquitecto habla por intermedio de su *imaginación de espacios edificables*, para lo cual el proyectar es la técnica que emplea para darle *realizabilidad* concreta a su creación del mundo. De ahí que el proyecto sea en sí la exposición del discurso del arquitecto. Y es en el discurso donde se debe hallar el origen y devenir del artefacto arquitectónico.

Proyectar es la técnica para justificar, exponer los argumentos que un artefacto edificado habrá de conllevar; es la conciencia de los motivos e intenciones de la práctica que soporta a la técnica. El diseñar es la técnica para otorgarle realizabilidad al proyecto, el saber hacer por el cual se prevé la realización del artefacto arquitectónico. Lo que caracteriza al proyectar es un perenne y presente *a futuro*; al diseñar, un permanente *ya*. No hay diseñar sin proyectar, aunque sí puede haber proyectar sin diseñar. Un diseñar que no manifieste conciencia y coherencia hacia el proyectar que lo alienta, corre siempre el riesgo de ser una frivolidad. Y un proyectar que no se realice a través del diseñar, es una hipótesis permanente cuando no una quimera.

III.1.3.- LA PRÁCTICA DEL ARQUITECTO: LA PROFESIÓN DEL PROYECTAR

Hasta aquí he afirmado que el arquitecto hace *artefactos edificables*. Que esos artefactos son arquitectónicos en tanto desarrollan y atienden al concepto de *espacio edificable*, es decir, al orden espacial estructurado por tres géneros de cosas: suelos, paredes y techos. Que la esencia del espacio edificable radica en el habitar, y que es desde el habitar que todo edificar adviene. Que el arquitecto le confiere *realizabilidad* a lo edificable a través de sus técnicas fundamentales: proyectar y diseñar.

Afirmé al final del fragmento II.3.2.2.C. que la práctica es el hacer de la teoría; que ese hacer debe ser comprendido holísticamente, es decir, fundamentado en quién hace, cuándo se hace y en qué contexto se hace. Y de ese hacer se espera recibir un *bien*, una aproximación a la *felicidad*. Dije también que la práctica no es un vulgar hacer por hacer, sino la acción de un discurso teórico, fundamentado en un estado de plena conciencia del *serahí*.

La pregunta que se acerca es ¿cuál es el bien que espera recibir el arquitecto? El artefacto edificado, como cosa hecha, provee de un bien: alberga la Cuaternidad. El quehacer del arquitecto ofrece un bien: provee la imaginación y la realizabilidad del artefacto edificable. El bien que el arquitecto espera recibir es la confirmación de que la Cuaternidad acontece en lo

edificado, proyectado por él. Que los mortales habitan *bien* en el lugar que él ha imaginado y ha ayudado a presenciar. El bien del arquitecto es saber que el otro, el que se beneficia de su hacer, encuentra un buen lugar para su habitar. De eso trata el buen hacer del arquitecto, en eso se apoya su trabajo bien hecho, y el saber que está bien hecho debe ser el fundamento de su felicidad como arquitecto. De eso trata también la responsabilidad del arquitecto, de responder bien, esto es, consciente de su práctica.

Para el historiador Spiro Kostof el arquitecto es la persona que concibe un edificio. Los arquitectos, argumenta:

«...lo que hacen es diseñar, es decir, proporcionar imágenes concretas para que pueda erigirse una nueva estructura. La tarea primordial del arquitecto, entonces como ahora, es comunicar cómo deben ser y qué aspecto deben tener los edificios propuestos. El arquitecto no comienza los edificios, ni toma parte, necesariamente, en el acto físico de la construcción. El papel del arquitecto es el de mediador entre el cliente y el patrón, es decir, la persona que decide construir, y la fuerza del trabajo con sus capataces, lo que, de un modo colectivo, podríamos llamar el constructor» (1984: 9).

Aunque Kostof centra el hacer del arquitecto en el diseñar, creo que he desarrollado argumentos para desplegar ese aparentemente sencillo y último acto de “diseñar”: por lo menos implica proyectar, de otra forma no pueden advenir las imágenes que habrán de “concretarse”; ese proyectar es ya un construir que sólo ocurre desde el habitar como fruto del pensar, y ese pensar sólo acontece como hechura de lenguaje. Así que ese diseñar del arquitecto es, ante todo, un decir y, por eso, el “comunicar” cómo habrán de presentarse los edificios es el verdadero centro de su hacer.

Entonces, el arquitecto es alguien que sabe que se debe realizar un mundo, alguien que asume como obligación moral el encargo de prever el futuro. Esto es una *misión*. Él tiene que profesar la posibilidad de lograrlo, alcanzar la disposición del alma que le permita perseguirlo; sentir fe, afecto e interés para perseverar voluntariamente en la realización de su empresa. En eso radica lo que nombramos como *profesión*. Para hacerlo, es menester que traduzca, que convierta, que *gramatice* lo intangible; debe proceder con método, eficacia y cuidado. Esto es laborar.

Por eso pienso que el arquitecto, aunque sus manos estén cada vez más lejos de la piedra y de los medios, será siempre el *primer constructor*. Él es la persona, el artífice, cuya misión es edificar, su profesión es imaginar y su labor es, y continuará siendo, proyectar y diseñar lo imaginable.

Oficio es un vocablo que viene del latín *officium*, el cual es una contracción de *opificium*, de *opus* y *facio*, esto es, obra y hacer, por lo que denota *obrar*,

hacer obra. Hacer una obra conlleva un fin y un beneficiario, para qué y a quién; así entendido, oficio alude a servir, ofrecerle el bien del trabajo propio a alguien. Pero todo hacer implica una conciencia del hacer y un saber hacer, además de un desear hacer; por ello denota teoría, práctica y técnica. Nunca queda excluida la poesía de ningún quehacer humano, así que, aunque no pueda explicar cómo, en algún rasgo, aun mínimo, sé que está presente. Como hacer, como acción, como práctica y al igual que ésta, el oficio se confunde con la experiencia, que es el saber que produce el mismo hacer, durante el tiempo, en quien hace. Pero el oficio es a lo que se dedica la vida, lo que vulgarmente llamamos profesión. Oficio es aquello en lo que demoramos nuestro habitar, aquello que nos entretiene mientras esperamos la muerte, aquello por lo cual nuestra muerte será una buena muerte. Oficiar es demorarnos bien en nuestro habitar, volver nuestro hacer un rito. Hacer con fe.

Para el arquitecto, oficiar es llevar a cabo su labor para ejercer su profesión y aspirar al cumplimiento de su misión: proyectar y diseñar para mostrar lo imaginable que habrá de ser un artefacto edificado. El oficio del arquitecto no es hacer arquitectura, sino *proyectar espacios edificables*. Pero es en la profesión de imaginar donde descansa, esencialmente, la práctica y el oficio del arquitecto. El arquitecto puede aspirar a sentir la felicidad de haber hecho bien cuando imagina bien y, para ello, debe tener fe y perseverancia, formación y deseo de poder hacerlo, es decir, poder imaginar lo edificable.

III.1.4.- LA TEORÍA DEL ARQUITECTO: *EL DISCURSO ARQUITECTÓNICO*

El arquitecto no edifica, proyecta lo edificable. No actúa en la obra colocando ladrillo tras ladrillo, la supervisa, mira, observa cómo procede el artesano, el obrero. Él no interviene en el rito de edificar, lo contempla. Es testigo de cómo el proyecto de lo edificable deviene a la realidad de lo edificado, esto es, cómo se realiza. En ese devenir el arquitecto observa y habla con los que hacen. Entre todos conforman un cuerpo en el que el arquitecto es una mirada y un pensamiento, mientras los otros son mano y pensamiento. Ninguna sustituye a la otra, no se puede vivir bien con la ausencia de alguna. Ninguna es superior a la otra. Si lo que importa es edificar para justificar nuestra existencia, ambas son imprescindibles en el rol que les corresponde. El arquitecto, entonces, no edifica, proyecta lo edificable. Hace teoría: dice cómo habrá de ser lo edificado y para ello recurre a enunciarlo a través de, por lo menos, tres “idiomas”: el del habla –oral y escrita–, el del dibujo y el del modelo. Mediante cada uno el arquitecto traduce la realidad que piensa e imagina, para que otros la puedan conocer y participen de ella y de su realización, es decir, su conversión a realidad sensible. El arquitecto, entonces,

lo que hace es proyectar: elabora una construcción teórica de teorías, cuya trama es la experiencia pensada junto a la experiencia vivida y su urdimbre es la facultad humana del lenguaje. Ese tramado de teorías, para el arquitecto, es *el proyecto*. Toda teoría es un discurso, y un entramado de teorías es un discurso muy elaborado, muy bien urdido. El arquitecto hace *discurso de lo edificable*.

Un físico hace ciencia de lo físico; un biólogo, ciencia de lo vivo. Ambos traducen sus interpretaciones de la realidad a través de un sistema de lenguas que les permite reunirse, una suerte de “esperanto” por medio del cual la “ciencia normal” ha construido su hegemonía: la matemática y la lógica analítica. Un arquitecto, si decimos que hace espacios edificables, ¿a qué lengua, a qué “esperanto” debe acudir para permitir que otros conozcan su tesis escrita en el idioma de lo edificado?

Tres son los géneros de elementos fundamentales, que actúan como signos básicos, con los que se constituye un artefacto arquitectónico como lengua: *suelos, paredes y techos*. A ellos se unen, en un segundo orden, los dispositivos básicos, que equivalen a signos derivados o “etimológicamente” dependientes de los primeros: puertas y ventanas, columnas y dinteles; luego, en un tercer orden fundamental y constitutivo, nuevos elementos derivados de las relaciones que son posibles de construir entre aquellos: rampas y escaleras. La sintaxis de estos elementos, es decir, el orden por el cual se convierten en idioma, está dado, ya lo sugerí así, por el concepto de espacio como lugar-relativo; es un orden espacial. Ese orden tiene núcleo o centro en el *yo soy* erguido y se despliega en tres dimensiones: arriba-abajo, adelante-atrás, izquierda-derecha. Esto es también: tierra, cielo y horizontes. Su origen, su primer vocablo, su *aleph* es el *ser en el mundo* parado sobre la superficie de la tierra.

La ciencia del arquitecto es una *topología*, es decir, estudio de lugares. Como *lugar*, como “primer límite inmóvil de los cuerpos”, es decir, como «*límite inmediato del cuerpo continente, que está en contacto con el cuerpo contenido*» (DFH, topos:1/1), requiere justamente de conocer tres entidades: lo que contiene, lo contenido –a partir de su condición de contigüidad–, y el límite en el que ambos se definen y diferencian. Pero el conocimiento de esas entidades no es en abstracto, no es un “universal”, en arquitectura depende inexorablemente del habitar. La arquitectura es ciencia de una *topología del habitar*, o dicho de otro modo: *topología de lo edificable y de lo edificado*. Con esto quiero decir que todo el entramado de conocimientos que el arquitecto pueda crear o producir, aprehender, categorizar, relacionar y emplear, tiene un núcleo esencial en su constitución: *el habitar*. Todo sistema teórico sobre el cual se presente la ciencia arquitectónica depende exclusiva y sustancialmente de ese núcleo conceptual, que es, simultánea y dialécticamente, vida y

pensamiento, experiencia e idea, intuición y conocimiento, existencia e (in)existencia.

La topología de las matemáticas es tan sólo uno de los entramados teóricos sobre los cuales puede apoyarse el construir teórico de la arquitectura; así como se apoya también de la geometría, de la estática, etcétera. Sólo que con el mismo nombre se designan misiones distintas en ambas ciencias, caracterizadas por su grado de abstracción: la topología arquitectónica es una realidad que ocurre por, para y desde la existencia del ser en el mundo, por lo cual es absolutamente dependiente de ella; la topología matemática es, ante todo, (in)existencia. Dicho de otro modo, la topología arquitectónica no es “teoría pura”, si por esto refiero el concepto aristotélico según el cual no había ningún fin para el hacer teórico más que el hacer por el puro beneficio de saber; concepto construido, por cierto, con impecable pertinencia para las matemáticas. Sin embargo, el hacer del arquitecto siempre ha de soportarse en un entramado de conocimientos que son, llana y cabalmente, teoría.

Teoría es decir, decir es pensar y ese pensar es construcción posible por la facultad humana del lenguaje; fenómeno que ocurre en un lugar, en un tiempo y en relación con quienes hacen que ocurra. Teoría es *discurso*:

«Dentro de la disciplina de la arquitectura, la teoría es un discurso que describe la práctica y la producción de arquitectura e identifica los retos de ésta. La teoría se solapa con la historia y con la crítica de la arquitectura, pero simultáneamente se diferencia. De la historia, porque ésta es descriptiva de las obras del pasado y de la crítica, porque ésta es una actividad de juicio e interpretación de obras existentes específicas en relación a las normas establecidas para el crítico o para el arquitecto. La teoría se diferencia de ellas porque coloca soluciones alternativas basadas en el estado actual de la disciplina, o también porque ofrece nuevos paradigmas de pensamiento para aproximarse a los problemas. Su naturaleza anticipadora, especulativa y catalítica distingue la actividad teórica de la historia y crítica. La Teoría opera sobre diferentes niveles de abstracción, evaluando la profesión arquitectural, sus intenciones y su relevancia y pertinencia cultural a lo largo del tiempo. Le conciernen tanto las aspiraciones de la arquitectura como sus realizaciones. (...) Puede ser caracterizada según su actitud hacia la presentación del sujeto de su interés: para la mayor parte de las veces es prescriptiva, proscriptiva, afirmativa o crítica. Todas difieren de una “neutral” posición descriptiva⁵⁷» (Nesbitt, 1996:16-17).

⁵⁷ Traducido por mí.

Este discurso del arquitecto impregna su práctica y su técnica hasta quedar “impreso”, materializado, en la realidad física del artefacto arquitectónico. Dicho de otro modo, lo que piensa el arquitecto deviene, a través de su mano, en cosa realizable, es decir, cosa presentable y útil para los mortales. Y si ahora recuerdo a Kahn cuando dijo que la grandeza de un arquitecto depende más de su pensamiento acerca de “la casa” que de su proyecto para “una casa”, me reconozco muy cercano a su expresión. Reflexiono a partir de esa afirmación en el sentido siguiente: el pensar es lo que sostiene al arquitecto en su posibilidad de ser, y ello se desarrolla de acuerdo a una temporalidad distinta, no necesariamente coincidente, con sus posibilidades de hacer y con la realización de lo hecho. El mismo Kahn es un ejemplo nítido de lo que digo: la historiografía da cuenta de su obra a partir de la edificación de la Galería de Arte de Yale (New Haven, 1951-1953). Para 1951 Kahn contaba cincuenta años de edad (había nacido en 1901), tenía veintiséis años desempeñándose como arquitecto y tan sólo diecisiete años como director de su propio taller; murió veintitrés años después de ese edificio, en 1974⁵⁸.

El discurso teórico del arquitecto es su posibilidad de comunicarse con los otros en el mundo, confirmar su existencia y participación en él. Pero el arquitecto que discurre sobre su quehacer, no lo hace desde la nada. El arquitecto siempre actúa a partir de criticar la realidad, de problematizarla, ponerla en crisis; necesita analizarla, comprenderla, para luego convertirla en dato para su proyectar. Porque su fin último es transformarla, recrearla. Toda selección es un discurso, dice positivamente lo que importa y negativamente lo que no o lo que no se puede ver. El arquitecto que hace crítica dice, a la vez, de qué manera habrá de abordar la reconstrucción de esa realidad; porque apela a un contingente de supuestos, creencias, axiomas y tesis, gracias a los cuales juzga y actúa. El discurso del arquitecto es, entonces, de crítica y reconstrucción.

Por supuesto, no me refiero a la crítica institucionalizada y hegemónica. Esa crítica a la que Ignasi de Solá-Morales califica de sádica porque la angustia que le supone estar consciente de la fragilidad de sus argumentos para juzgar, sólo es compensada con agresividad; dando como resultado que la relación entre críticos de oficio y arquitectos practicantes resulta más una lucha

⁵⁸ Tiempo en el cual se reseña la producción de treinta y ocho proyectos (considerados “principales” por Norberg-Schulz) por encima de un total de ciento cinco que realizó en ese período, respecto a un total de ciento noventa y siete proyectos (1925-1974, construidos y no construidos) que la curaduría de la exposición realizada por el Museo de Arte Contemporáneo de los Ángeles reseñara en 1991. Según eso, sólo un 20% de su producción total es reconocida por Norberg-Schulz como “principal”, o un 36% de la producción de esos veintitrés años entre la Galería de Yale y el ataque al corazón que detuvo su vida.

marcadamente violenta que una inteligente y fructífera conversación entre pares. No hay certidumbres universales sobre las cuales sustentar la verdad de los juicios y la responsabilidad del hacer, en consecuencia, críticos y arquitectos se hallan confrontados en una incomunicación aparentemente insalvable. Los primeros, porque no logran eco o coro con los sentidos materializados por el arquitecto en los artefactos que proyecta; los segundos, porque, al no poseer una disciplina, un canon al cual someterse sin duda ni reproche, se encuentran necesariamente obligados a reflexionar sobre su hacer y reconocer el reflejo de sus intenciones, discurso y producción, en los temas que inquietan a los seres humanos con quienes conviven en el planeta; y esa reflexión, esa comprensión de su discursividad, el arquitecto tradicionalmente sólo la ha abordado extrañándose de su quehacer propio. He ahí una crisis profunda y angustiante. La misma que me ha acompañado en el devenir de todo este trabajo.

Sin embargo, y hallo en ello una importante coincidencia con Solá, ese abismo tiene posibilidad de salvarse desde la construcción del *discurso arquitectónico*, o el *discurso interno* como lo llama él, o la *autobiografía científica* que ensayara Aldo Rossi. Es así porque la crítica, lejos de ser un quehacer ajeno a la práctica, está consustanciada con ella desde la comprensión que soporta el andamiaje de la teoría.

Una vez más el análisis nos ha ayudado a comprender las partes de un todo, pero también, como siempre, olvidamos el todo para tomar partido excluyente por una de sus partes. El todo es el hacer del arquitecto y ese hacer, como todo hacer humano, es complejo y diverso: discurso fraguado en mundo por nuestro incesante y dialéctico actuar en nosotros y en las cosas, entre la tierra y el cielo.

El ser del arquitecto se manifiesta por su hacer en el mundo, pero el esfuerzo de su hacer ha de acompañarse de otro esfuerzo, aquél que le permita «*escapar del aislamiento del estudio profesional y del cerco de los trabajos y de la pura experiencia con el deseo de encontrar una palabra digna de ser escuchada*» (Solá-Morales, 1995:169). La palabra que sin duda tiene, pero que debe pronunciar para poder participar, amable e inteligentemente, en la conversación que demora a los mortales en el mundo.

III.1.5.- LA POESÍA DEL ARQUITECTO: LA VOZ DE LA MATERIA

Dije en el fragmento I.2.1.3 (p.14) que escuchar hablar sobre un proyecto es para mí, básicamente, un relato, un cuento ofrecido de modo oral. Un relato cuyo desenlace es el *edificio* y su tema es la *imagen-idea* que lo origina. La

felicidad plena, tal vez, se halla en el reflejo de uno en el otro y el proyecto es la escritura que intenta traerlo a los ojos, a las manos, a la realidad de hambre y sol.

Pero lo cierto es que, en muchas ocasiones, esa conversación, la escucha de ese relato, no ocurre o no es posible. Uno se encuentra a solas con el geométrico artefacto hecho de rocas y sombras. Es entonces cuando el silencio nos invade y no sabemos explicar por qué la piel se eriza, la garganta es un río represado y la mirada un cúmulo de nubes y destellos. Uno se conmueve, quiere quedarse allí para siempre. Quiere ser abrazado perennemente por el orden de esas cosas que nos rodean.

Yo he sentido eso en las viejas calles de Angostura, en las galerías que duermen frente al Orinoco, en las ruinas de una casa llamada La Etcétera; en la casa del poeta Ramos Sucre, en la sala de la quinta Caoma, en el Taller Galia. Cuando divisé a lo lejos la silueta y me acerqué a la base de la Torre Chrysler en Nueva York, en el atrio del Seagram, bajo la inmensa bóveda de la Estación Central. Cada vez que me acerco a las Torres de El Silencio, cuando recorro el Centro San Ignacio. Sentí la alegría de ese desasosiego todos y cada uno de los días en que fui un efímero habitante del viejo Hospital de Lutowsky, en Ciudad Bolívar.

Cuando se vive ese instante, lo edificado deja de ser apenas lo útil y alcanza también a ser lo conmovedor. Los saberes humanos se reúnen en ese conjunto de cosas arregladas con *arte* para crear una realidad con la que nuestros sentidos se impresionan en una intensidad diversa, inasible e indecible. Todo artefacto arquitectónico es una conjunción de razones utilitarias, éticas y estéticas. El arquitecto se manifiesta como el poeta que es, cuando logra una síntesis indivisible de ellas, según su momento y contexto. El poeta y ensayista venezolano Luis Pérez Oramas lo comenta así:

«Esta distinción capital entre arte y usufructo, hace de la arquitectura una disciplina en estado permanente de autocrítica, de autoconciencia sobre la diferencia fundamental que existe entre monumento y evento, entre objeto artificial y objeto estético. Disponibilidad y anticipación, parecen ser los términos claves de la poética de Rossi, por ejemplo, cuando enuncia con una claridad sorprendente que la arquitectura es, a fin de cuentas, lo que en ella sucederá, imprevisible e inevitable, o lo que con ella sucederá: Arcadia futura, túmulo, fragmento y ruina» (1997:26).

Cuando un elemento del artefacto edificado, por ejemplo, una escalera, supera su condición llana y simple de servir, de ser útil, entonces decimos que se convierte en un objeto con valor poético, lo consideramos perteneciente a la Arquitectura. Es un objeto arquitectónico cuando además de su condición utilitaria sentimos o presentimos una conmoción, una (*in*)tensión que sólo he

podido llamar *Belleza*. El escritor mexicano Octavio Paz dice que sólo la poesía «*puede mostrarnos la diferencia entre creación y estilo, obra de arte y utensilio*» (1967:21). Aunque todo es lenguaje, esto es, «*signos expresivos dotados de poder significativo y comunicativo*», y todo participa de la expresión de un período histórico determinado –lo que Paz define como estilo–, sólo el poeta trasciende los límites de su lenguaje, libera la materia: «*La piedra triunfa en la escultura, se humilla en la escalera*» (Ibíd: 22). Pero si recuerdo la escalera de la Biblioteca Laurenziana o la de la casa de Barragán, debo decir que la piedra o la madera, si se “humillan”, sólo ocurre de manera *noble, elocuente y bella*.

Para el arquitecto está prohibido imaginar una escalera que no sea, ante todo, una plegadura del suelo para permitir que una persona se traslade a otro nivel. Pero desde la colocación de esa pieza en relación a los lugares, hasta el cómo se despliega y se realiza, la inspiración o la intuición del arquitecto halla un campo fértil de posibilidades. Intentamos razonarlo todo, es la herencia que nos ha dado nuestro fecundo siglo XX, pero la Poesía del arquitecto, la Arquitectura, emana de su intuición del espacio edificable, de los recorridos que imagina, de la *toma-de-medida* que convertida en escala. De la cosa, en fin, creada por él, desaventajado aprendiz de demiurgo.

En la intuición, en eso que llamamos ingenuamente la inspiración y que los griegos pensaban que era la voz de los dioses; en fin, en esa voz inaudible de las cosas tocadas por el ser, alcanza la luz, la verdadera luz de sol y de sí, un lugar, un espacio edificado por unas manos rugosas y mortales. De esa luz proviene la silenciosa belleza de los pórticos del Kimbell, o el innumerable sosiego de las miradas reunidas en el patio del Salk, que se encuentran, frente a frente, con la invisible mirada de Dios.

III.2.- SER ARQUITECTO

I

«Un arquitecto –escribió Tatarkiewicz– ...sabe de las medidas de las obras que construirán con éxito; puede ofrecer sus proporciones con la ayuda de datos numéricos precisos de los que puede depender. Pero un poeta... –entre los antiguos griegos, a decir del filósofo polaco– ...no podía hacer referencia a ningún tipo de norma o teoría para llevar a cabo su trabajo; sólo podía contar con la ayuda de Apolo y las Musas. La rutina producida por la experiencia de las generaciones pasadas significaba la trama y urdimbre del arte, pero comprendían que esto sería fatal en el caso de la poesía». (Ob. cit.: 113)

Porque el poeta, según esa concepción, era un genio, alguien que estaba entre los dioses y los humanos.

«Lo característico de los poetas...» –escribía por su parte Heidegger– «...es no ver la realidad. En vez de actuar sueñan. Lo que ellos hacen sólo son imaginaciones. Las imaginaciones son cosas que simplemente se hacen» (1951.b: 2/12).

He dicho que el arquitecto crea el orden para un determinado género de cosas: suelos, paredes y techos. Que ese orden es espacial y lo llamamos *lugar*. Que como espacio, sólo podemos entenderlo como creado desde la relación que mantiene o deriva de esas cosas. Que esas cosas son fabricadas cuando se somete la materia a una construcción. Que el fabricar suelos, paredes y techos para albergar el habitar es edificar. Que porque habitamos y moramos, construimos; y sólo porque construimos desde el habitar, edificamos. Que el pensar sostiene la vida del habitar. Que el habitar se origina en el poetizar. Que sólo los mortales pueden poetizar al reflejar en sí y al ser reflejados en la Cuaternidad que hace al mundo: tierra, cielo, divinos y mortales. Que ser es *serahí*, ser con los otros *seres ahí* y *ser ante las cosas* del mundo, en el mundo; siempre en un perenne presente en proyecto, que comprende su facticidad y se proyecta como lenguaje; curándose de su olvido y cuidándose para el instante de *no ser ya más*. Que el ser es una hechura de lenguaje; se hace y hace por el discurso. Que el hacer del ser es siempre una conjunción de poesía, teoría, práctica y técnica. Que el hacer del arquitecto es proyectar espacios edificables. Que edificar es la misión de la cual participa el arquitecto. Que para cumplir su misión, el arquitecto tiene que profesar la

imaginabilidad de lo realizable y que su labor es proyectar lo imaginable que ha de ser edificado.

Ser arquitecto es *serhacer* discursos edificables de roca, sombra y geometría: ser en el mundo por el hacer (del arquitecto).

II

Para los antiguos, de quienes heredamos esta palabra que aún nos da nombre, esta palabra que predica en mi nombre: ἀρχι-τεκτων, el arkhi-tekton, era “el maestro de obras principal”. Tal vez lo puedo decir así: el que sabía el principio de la obra realizable, el que da origen al hacer que creará la obra, en quien se enciende la luz del origen de lo que habrá de ser creado. El arquitecto ha sido y es el que sabe lo edificado desde su (in)existencia. Sabe construir para fabricar y sabe fabricar para edificar. Su construir es voz e imagen, pensamiento y conocimiento poético. Su hacer es discurso de lo edificable. Él provee el ἀρχή, el **arkhé**, esto es, el principio, el comienzo, la voz rectora, el punto de origen, el fundamento. La primera palabra que habrá de trocarse en piedra clave y fundación.

Tatarkiewicz tiene razón: el arquitecto sabe las medidas de la obra que se edificará. Pero esas medidas provienen de la toma de medida que poéticamente realiza; su primera metáfora: la escala. Luego esa metáfora da origen a otra: el orden espacial de los lugares. Luego imagina que modela las rocas de la tierra con sus manos y le otorga a lo creado el aliento de sus palabras: *casa, templo, tumba*.

Pero todo ese aparente virtuosismo es también su tragedia.

Poeta y artífice, se pierde luego en el laberinto que él ha creado, y para huir de ese mundo de artefactos se viste con un frágil artilugio de cera y plumas, precarias alas para un animal acostumbrado a moverse entre las grietas de las piedras. La cera es una coherencia tomada de otros seres, las plumas son las palabras. Teme acercarse a la luz del sol: esta derrite su coherencia. El terror de estrellarse inerte sobre los cantos de su sólido laberinto le enseña a sostener, provisoriamente, su ridículo vuelo. Si piensa bien, regresará a la tierra, ésta le perdonará y tal vez le dará una nueva oportunidad para que la edifique. Si escucha el canto de las cumbres, se hallará solo en una de ellas y será visitado, eternamente, por un buitre mecánico que le devorará cerebro y corazón. Así acabará por ser la patética parodia de un mal dios.

III

Erguido sobre la tierra, el arquitecto, como todo *serahí*, podrá contemplar su realidad.

Su realidad es imaginación plena, creada y cultivada; deviene así de su (in)existencia primera y sólo alcanza su realización última cuando discurre en artefacto.

El arquitecto es, como todo hombre, *homo orater*; pero su sentido de pertenencia social le obliga a manifestarse casi exclusivamente como *homo faber*; hasta el punto de comportarse, valga la expresión a pesar de su crudeza, como una clase de *fetichista* al venerar y desear poseer objetos en los que cree representados la belleza, la razón y la utilidad. Ciertamente es que esto tal vez no caracteriza exclusivamente al arquitecto, sino, más bien, a casi todos los que hacemos ese trozo de historia que aún llamamos siglo XX: la preponderancia de la imagen, la simulación de inteligencia y saber, amén de una enorme necesidad de sentirnos cómodos. Sólo que nuestro deseo de posesión está muy especialmente orientado hacia una clase particular de objetos: los proyectos de los edificios y los edificios realizados, en tanto nos proveen de aceptación y reconocimiento social y cultural (muchas veces más allá de las motivaciones económicas). Por ello, más que la figura del gran empresario o la del héroe, al arquitecto le mueve el deseo de ser un reconocido “gurú” de su sociedad y civilización.

Por supuesto, yo me manifiesto a través de mis palabras. Estoy consciente de ello. No puede ser de otra forma, he sido construido así por múltiples influencias y he participado activamente de esa construcción al aceptar o rechazar lo que se me ofrecía o quitaba, todo lo cual se halla nítidamente expuesto en la cartografía que este trabajo deviene. El asunto es: ¿qué hago yo con esa herencia?, ¿qué conservo y de qué puedo prescindir? Si sé, además, que la fuerza de la costumbre es a veces invencible, ¿cómo hago para despojarme de lo que he decidido prescindir?

Cuando Bertrand Russell dice: «*El objetivo de una gran empresa no es hacer dinero, sino ganar en su pelea con alguna otra empresa. Si no existieran empresas que derrotar, todo el trabajo resultaría de lo más aburrido*», está hablando de que la motivación por el poder y el placer del triunfo en la lucha es considerablemente superior a la producción en sí, al logro de hacer. Por esta vía, ¿qué mueve la práctica entre grupos docentes o profesionales: ser mejor que los grupos rivales o acercarse cada vez más a la realización de la arquitectura que conciben e imaginan? Sin duda alguna, la inmersión en una atmósfera social predominantemente motivada al poder político-económico ofrece una patética respuesta, aun cuando las características de esa atmósfera dependan de un sentido de simple estar más que de bienestar, es decir, de

llana supervivencia. Con esto quiero decir que me cuesta mucho juzgarla negativamente: la rivalidad, el poder y la lucha por el logro, parecen ser inexorables manifestaciones de lo humano; por mucho que me cueste comprenderlo y aceptarlo. Muy cierto es que estamos en una realidad sociocultural en la que la lucha por el pan y la defensa personal caracterizan miserablemente nuestra existencia; castra nuestra capacidad de proyectar y, lo que es peor, como arquitecto –específicamente como arquitecto–, nada puedo hacer para cambiarlo. El único modo en que puede suceder alguna transformación es siendo un ciudadano más *proactivo*, esto es, siendo socialmente más dinámico, participativo y expuesto. Pienso que esas dos expresiones del ser compiten. La situación ideal para mí sería que el ciudadano se expresara a través del arquitecto, pero en una realidad que ignora y desatiende al arquitecto, entre otras cosas, porque el arquitecto no ha sabido decir: pareciera que no puedo esperar lograr nada por esa vía. De todas formas, no he de desistir, soy arquitecto. Soy *ciudadano arquitecto*: pienso y vivo la realidad ciudadanamente, la imagino y construyo arquitectónicamente.

Soy arquitecto, o por lo menos intento serlo. Lo cual quiere decir que, aunque mis manos estén cada vez más lejos de la materia y de los medios, seré siempre *un constructor de discursos edificables en roca, sombra y geometría*; es decir, una persona cuya misión es *edificar*, su profesión *imaginar* y su labor es, y continuará siendo, *proyectar y diseñar lo imaginado edificable*.

La poesía es la luz que brota por una grieta de la mirada.

El arquitecto contemporáneo es un ambicioso conocedor del ente y la causa, un determinista acérrimo; pero también, hijo arbitrario e ilegítimo de la Ilustración, heredero renegado de la soledad romántica, escandaloso rodrigón del *ismo* y de las sectas.

El arquitecto contemporáneo ha olvidado que puede y debe ser poeta de lo edificable.

IV

El arquitecto es poeta de lo edificable. Como tal, de su ser emerge intuición y ciencia, palabras dibujadas, formas (in)existentes en el mundo. Lugares.

El arquitecto conoce poéticamente.

El *conocimiento poético* es la luz que proviene de la profunda ensoñación del demiurgo, para iluminar lo imaginado, crearlo, recrearlo y reconocerlo. Para lograrlo, el ser no sólo debe buscar, debe crear. Debe encontrarse ante una

cosa que todavía no existe y a la que sólo él puede dar realidad adentrándola en el campo de su luz.

El conocimiento del arquitecto es un *conocimiento poético*.

Porque la soledad no existe, ningún arquitecto está verdaderamente solo; siempre estará en deuda con las voces que lo habitan. Sea cual sea el origen de la Arquitectura, ésta se inició como un acto de interpretación, un *rito de habitación* que se desarrolló como lenguaje y se transformó luego en acción constructiva.

Construir es crear un ente real, una totalidad, a partir de la reunión, la articulación, la asociación de partes absolutamente disímiles y dispersas; bajo un significado de orden y por medio de una proposición estructural, es decir, disponiendo unas de las partes como sustrato necesario de las otras. Ocurre en un contexto definido y en un tiempo determinado, pero siempre cambiantes. Ese orden lo confiere sólo el lenguaje y el objeto creado desde ese lenguaje es un discurso. El objeto arquitectónico es un discurso construido con materia construida, enraizado a una tradición y transformador de ella. El discurso arquitectónico es proyecto. El proyecto se muestra como un acontecimiento productor de futuro, pero esto es una paradoja: hoy diré cómo será un mañana que no existe, que nada garantiza que así sea y que todo atenta para que no pueda ser. Sin embargo, proyectar es impulsar la construcción de un *autodestino* (que no es futuro, siempre es presente). Por eso, pensar la Arquitectura es pensar el encuentro entre el artefacto edificado y el ser que respira, vale decir, la reunión de lo construido y de sus constructores: lo arquitectónico es una producción humana habitada por personas, por tanto trasciende de su condición de cosa para adquirir un sentido de vida, convirtiéndose así en otra dimensión de lo humano. Una dimensión política, fruto de la conciencia pública del hombre que se reúne en comunidad a partir de una dimensión religiosa del ser que decide habitar en comunión⁵⁹. Visto así, lo arquitectónico es un lenguaje construido a partir de las construcciones precedentes de la otredad, un lugar creado para resguardar un rito de habitación, un discurso que es una recreación del cosmos. Por ello, interpreto los distintos momentos de la arquitectura como la concatenación de distintos discursos en el tiempo: el clásico, el medieval, el románico, el gótico, el humanista, el barroco, el pragmático, el racionalista, el purista, el moderno. El inconcluso.

⁵⁹ Estas ideas no sólo están en deuda con todo lo ya expuesto, sino además con la obra de **Dripps**, R.D. The first house. Myth, paradigm, and the task of architecture. MIT Press, Massachusetts: 1997.

Esos discursos están escritos en y con la materia, son legibles por quien habita o por quien habitará, pero para llegar a serlo han pasado siempre por tres procesos: el primigenio, el de la conversación entre personas; luego, el de la imaginación conversada por una o más personas; y, finalmente, el de la realización, la edificación conversada del artefacto *arquitecturizable*.

Cada uno de esos procesos son contextos diferentes para el arquitecto.

V

El modelo construccionista para el fenómeno del conocimiento [Ver Lámina 11, esquema 3] traducido al quehacer arquitectónico requiere de distinguir esos contextos referidos. Hasta ahora me permito distinguir dos: el *contexto-tiempo del proyecto* [Ver Lámina 11, esquemas 4 y 5] y *el contexto presente del arquitecto* [Ver Lámina 11, esquema 6]. El primero es simétrico en su efecto al que pudiera definirse como contexto-tiempo de la edificación, con la salvedad de que los actores son mucho más numerosos y de muy diferentes grados de incidencia, lo cual ameritaría una observación más atenta a la que mi saber y experiencia me permiten hasta el momento. Estando en el proyecto, cierto es que participan otros actores, pero en esta ocasión me interesa destacar la necesaria relación del arquitecto con el futuro habitante de un objeto arquitectónico a edificar (para mi estudio ese objeto será la casa). Es indudable que el modelo construccionista tiene la posibilidad de darse a plenitud si el arquitecto rompe los vestigios positivistas que aún privan en su formación; estos se manifiestan, entre otras cosas, en un modelo de relación en el que el arquitecto asume que sabe cómo habrán de ser los espacios que el habitante necesita y, a su vez, ignora. Si el arquitecto se asume como un intérprete, por ejemplo, una de las consecuencias del resultado sería la imposibilidad de adjudicar la autoría de la obra exclusivamente a él, pues requiere de exponer la consubstanciación de su proceso con el imaginario del habitante enmarcado por las circunstancias y el momento en que se lleva a cabo el proyecto. Otra consecuencia, por ejemplo, consistiría en la dificultad para clasificar la obra dentro de una corriente estética “pura”, lo cual le exigiría una crítica profunda, basada en los significados y no en los amagos formales. Si el arquitecto debe trabajar “en soledad” [Ver Lámina 11, esquema 5], pues no conoce a quien habitará la casa, entonces actuará como un escritor o un pintor, imaginando su *habitante ideal* –que creo siempre será él–, pero el modelo construccionista no se pone en riesgo porque el autor se desdobra en ejecutante y crítico, convocando todas las voces de la tradición cultural en la que está inmerso. Finalmente, el modelo se hace necesaria y extrañamente híbrido cuando ocurre la experiencia vital de conocer un artefacto edificado [Ver Lámina 11, esquema 6],

sea porque el arquitecto puede habitarlo o recibe las representaciones sobre el mismo (planos, fotos, textos, etcétera). Sin embargo, prefiero atenerme a la experiencia del *estar allí*. Como si se tratara de un texto, hay una separación física evidente-aparente, además de que el contexto en donde el edificio fue proyectado y construido es absolutamente distinto al del arquitecto que quiere conocer. Sin embargo, él se apropiará de todo el conocimiento que le sea posible para trazar muy distintas miradas y aproximaciones hacia dicho artefacto. Por ese proceso múltiple y disímil y por el diálogo que se establece así entre la cosa y el humano, ocurre la transformación de ambos: el arquitecto ejerce la libertad y el derecho de interpretar, despojar, asociar y recrear la realidad construida frente a él; y, al concluir, al asentarse el polvo de la fábrica y cesar el ruido de la acción, se refleja la luz que brota de sus ojos iluminando el nuevo objeto reconocible.

VI

Es necesario un inciso final: he tratado de fracturar palabras obvias y cotidianas en mí: *soy arquitecto*. He tratado de reconstruirlas. El hecho es que antes de yo poder disponer de textos y orientación tutelar al respecto, mi pensamiento ha actuado y generado proposiciones y relaciones. Por eso inicio generalmente las respuestas a las preguntas con una reflexión mía para mostrar el contraste, identificar mis dudas, deudas e incoherencias. Por eso también he sentido que toda lectura que he hecho es como llegar tarde, siempre muy tarde, a los acontecimientos que otros han producido, a la conversación que otros viva y hábilmente sostienen; es como transitar un camino bastante trillado por quienes me antecedieron y que, sin duda, son mucho más serios e importantes que yo. Pero lo cierto es que nadie puede caminar por mí y es a mí a quien en este momento toca escuchar, reflexionar y ofrecer la posibilidad de una proposición que amplíe, niegue o transforme en algún grado, aunque sea mínimo y breve, la producción que como seres humanos hacemos.

VII

El arquitecto es poeta de lo edificable, como tal, conoce poéticamente. Produce conocimiento poético: un conocimiento iluminado desde el hacer poético-teórico y manifestado en el mundo por la práctica y la técnica. Profesa la posibilidad de proyectar lo edificable y proyecta y diseña para comunicar lo imaginado. Construye discursos en roca, sombra y geometría. Imagina lugares,

los dibuja, los recorre en sueños. Teme, se rebela, critica y reconstruye la realidad. Ama lo creado. Conversa en un lenguaje de formas espaciales. Tres palabras lo fundan: suelos, paredes, techos. Una sola palabra le alienta: habitar. Por una sola palabra muere: tiempo.

El arquitecto nunca está solo, siempre está con las voces de los siglos que le heredan, con el silencio de las voces que han de venir, con las voces en las que su voz hace coro. Sus manos no son sus manos, son las de todos. Su mirada es colectiva en su intimidad e íntima en su colectividad. Su verdadero oxígeno es la conversación; su verdadera fuerza, la reunión.

El arquitecto habita poéticamente un mundo de artefactos edificados.

El arquitecto es poeta de lo edificable.

LOS RASGOS DE UN EPÍLOGO DONDE HABITE EL OLVIDO

En mi pensamiento, escribir y proyectar se igualan [Ver Lámina 18]. Son actos de mediación entre lo pensado-imaginado y lo real-concreto. El resultado de ambos es un artefacto discursivo, un discurso, hecho de fibras vegetales y restos minerales o de rocas cortadas, talladas, fundidas o evaporadas. Materia hecha *otra-materia*, para dar cuerpo a lo físico, lo material. Al final, el yo vive a través del habla, a través del cuerpo: el yo habita.

Afirmé que al decir soy *arquitecto* digo: “soy lo que hago”. ¿Cómo ha sido posible esto? ¿No incurrí en algún error al permitírmelo? La razón de la duda estriba en que tal vez debí decir: “soy una persona que ejerce la profesión de arquitecto”, “soy un ser humano que se desempeña como arquitecto” o “soy alguien que se dedica al oficio de la arquitectura”. De esa forma, parece claro que no debía de confundir el *ser* con el *hacer*, so pena de cometer un exabrupto. Por esta vía, todo el trabajo terminaría siendo un error insalvable.

A mi favor, argumento que procedí estudiando las partes separadamente: indagué qué es *ser*, luego hice lo propio con el *hacer* y después acudí a revisar mi experiencia, conocimiento y desconocimiento de la arquitectura, por lo cual, entre líneas, estaba intentando responderme una vieja pregunta: ¿*qué es Arquitectura?* [Ver Lámina 17]. Todo ello pautado por la conciencia de estar, siempre, interpretando y produciendo discursos. El discurso es el concepto que trama todo estudio, toda investigación, toda producción humana, y el discurso es obra de lenguaje en un contexto preciso y en un tiempo determinado.

Al decir *soy lo que hago*, discuro: *el ser hace*, hace porque es y en su hacer el *ser* también se hace. El *ser hace* el *ser*. Lo hecho por el *ser* deviene del *ser* y es así extensión del *ser*. Lo hecho es *lo otro*, lo devenido del *ser*: *la otredad*.

Cuando hablo de la Arquitectura me refiero a una de las formas de mi otredad. Tal vez sea una construcción “*cogenética*” de mi plena otredad. Como arquitecto me hago en lo que hago: en *lo arquitecturizado*, es decir, lo hecho pensado como arquitectura, lo que cotidianamente llamamos *perteneciente a lo arquitectónico*. Ser arquitecto es *arquitecturizarme* al *arquitecturizar* lo otro.

La tesis provisoria que extraigo de este esfuerzo es que no puedo pensar el *ser* y el *hacer* separadamente, pues ambos los concibo unidos por una relación que aún, arcaicamente, sólo puedo explicar como fuente y emanación; *ser* y acción del *ser*; razón, causa y efecto. El *hacer* es la manifestación del *ser* en el mundo, pero no puedo quedarme satisfecho pensando que sólo con conocer el *hacer* ya sé, es decir, ya conozco implícitamente lo que el *ser* es. Esto tal vez sea cierto, pero en parte: por el *hacer* se manifiesta el *ser*, en

consecuencia, si acepto eso, conociendo el hacer debo conocer el ser; pero debo también aceptar que ello sólo es plenamente cierto si me esfuerzo en interpretar el hacer, si asumo que no puedo permanecer mudo e inerte ante él. El ser es en el mundo con los otros y ante las cosas. Todos juntos son y devienen en mundo. El ser es el ser y su otredad. Mi pensamiento analítico casi me impide comprender que no puedo pensarlos excluyentemente. La síntesis es la más difícil de las operaciones del pensamiento. La única forma en que el ser puede existir en el mundo es a través de su hacer. Según este argumento, cuando digo *soy lo que hago* estoy manifestando la síntesis que enuncia mi comprensión del ser y el hacer. [Ver Láminas 14 a 16].

Hemos creado el hacer como un concepto complejo. Le hemos dado realidad sólo a través de sus frutos y consecuencias, entendidas éstas como cosas presentes en el mundo; cosas ocasionalmente útiles para nuestro habitar y morar, es decir, para nuestro estar y transcurrir. Casi hemos olvidado que el hacer brota del silencio y de la oscuridad, que desde el desconocido instante en que algo comienza a revelarse en nuestra más absoluta intimidad, acontece el hacer. Olvidamos también que ese silencio y oscuridad a los que me refiero serían semejantes a la sensación de nadar sumergidos en el fondo de un río, casi a ras de su sedimentado y siempre cambiante lecho. Estar en ese medio que casi nos asfixia o nos arrastra, nos pierde o mata, es la realidad, hecha de todas las voces que nos rodean, que nos han precedido, que somos. Olvidamos que nuestro hacer es tomar decisión ante esa nuestra realidad, luchando contra su corriente, hundiéndonos más para aferrarnos a su lecho, dejarnos llevar, arrastrarnos transversalmente, llegar a la superficie y quedarnos en ella, en fin, tomar una decisión de vida. Decisión que es, por demás, absolutamente íntima y silenciosa. Hacer o morir. Morir sin vivir o morir haciendo. De eso trata el hacer: vivir. Y ese vivir, existir o ser en el mundo brota, se origina, tiene su *arké* en la epifanía vital de la palabra, en la primera letra de la primera palabra. En ese efímero, brevísimo momento, acontece la creación de la primera (in)existencia desde la cual deviene toda realidad. Porque la realidad no es lo que está allí sin el ser, sino todo aquello en donde el ser está y es a su vez creación y herencia, herencia y creación, patrimonio siempre, siempre recreación realizada. Y en esa esfera de materia y nada en combustión, sólo energía plena, sol, el ser brilla, ilumina, da vida.

Ser es hacer y hacer es ser. El ser es *ser en el mundo* y habita poéticamente, esto es, recrea su existencia en el mundo, transformando su ser en el mundo y, al hacerlo, transforma al mundo mismo. Habitar es saberse mortal, y en simultánea y absoluta dependencia y relación con la tierra, con el cielo y con los divinos. Ser mortal es saber que se puede efectivamente *ya no ser*. La muerte es *ya no ser*. La tierra es *a lo que estamos unidos*, de donde provenimos, lo que nos sostiene, lo que percibimos: el agua del río. El cielo es

ante lo que estamos, a lo que parece que no pertenecemos, de lo que estamos separados y alejados, lo que nos cubre sobre la tierra, lo inconmensurable, lo desconocido y revelado, lo que no podemos percibir: el aire, las orillas y los horizontes del río. Los divinos son las voces que creemos no escuchar, los signos del cielo, su apariencia, la inspiración y razón de nuestros ritos, lo que intuimos: el lecho profundo del río. Ser es ser en el río, la unión de todo lo diferente. Lo uno es el Ser y su otredad. Habitar es ser uno.

Cuatro son los modos del hacer: la poesía, la teoría, la práctica y la técnica. El saber es el hacer (in)existente, es decir, el hacer que acontece en la intimidad del ser. El hacer es la manifestación del saber del ser en el mundo. El hacer poético es el hacer que no se explica, que conmueve, que oculta su origen en el silencio y la oscuridad, es la voz de los divinos. El hacer teórico es el hacer que no toca, el hacer que no mueve al cuerpo; es el hacer (in)visible, que muestra sus partes y articulaciones como conjunto autosoportante y soportante; es transparente, declarado, expuesto a la intemperie de lo público, sobrevive por su coherencia (la interdependencia de sus partes) y por su realizabilidad, esto es, la capacidad de convertirse en espejo de la realidad e instrumento para realizar, crear realidad. El hacer práctico es el ser en acción, durante su acción; ocurre por la intención del ser y su intensión, surge del hacer teórico y del poético, a su vez los recrea, los transforma; persigue el logro del Bien y la Belleza; es el hacer práctico el que trae el ser al mundo; es el hacer que mueve al cuerpo. El hacer técnico es la acción del ser; es el hacer que convierte al mundo en residencia del ser, presenta lo producido por la acción del ser en el mundo, su plena manifestación; crea la ilusión de que el mundo es creación del ser o dominio del ser; es el cuerpo en movimiento; ofrece lo Bueno y lo Bello.

Todo lo hecho por el ser es un artefacto: obra hecha con arte. El arte es la realización del ser a través de su hacer. El hacer ha recibido su nombre del hacer que parece predominar en el artefacto: arte, si predomina lo poético; ciencia, si predomina lo teórico; profesión, si predomina el hacer práctico; tecnología, disciplina o artesanía, si predomina el hacer técnico. Decir "obra hecha con arte" es decir: *obra*, que es decir: hechura a través de la cual el ser se manifiesta en el mundo. Todo hacer produce artefactos: una pintura, un texto, un sonido; una imagen, una idea, un cigarrillo encendido; un zapato, un plato, una conversación. Hemos nombrado cada artefacto. Nombramos el mundo: hernán, ojos, *aleph*, silencio.

Todo artefacto es una presencia en el mundo; conforma, participa de la realidad. Todo artefacto es, a su vez, artefacto de artefactos. A través de los artefactos el ser ejerce la facultad de su existencia, el origen de su existir: el lenguaje; la fuerza que lo crea, crea al mundo y lo une y lo reúne a él. El lenguaje es la esencia, la fuente, el *elán* vital, la sustancia, el primer motor, el

aliento de vida. Por el lenguaje el ser es. Gracias al lenguaje el ser es *demiurgo*: da orden a lo creado y, al ordenar, crea y recrea. La primera creación es *Yo soy*.

Dar orden a lo creado es construir y esto sólo puede hacerlo el ser gracias al poder del lenguaje. El lenguaje del ser es su poder, simultánea e indivisiblemente, poético-teórico-práctico-técnico. A esto nombro *pensar*. Cuando el lenguaje transmuta en construcción lo nombramos habla, idioma, arquitectura, música, pintura, agricultura, matemática. Pensar es construir, construir es pensar. Pensar o construir sólo acontece por el poder del lenguaje: pensar y lenguaje son las facetas indivisibles del origen del ser. Todo lo hecho por el ser deviene discurso: hechura de lenguaje. Ser es construir discurso: construir perennemente, temporalmente.

Construir es, estrictamente, el hacer del ser. El *ser hace* quiere decir *el ser crea y ordena, ordena y crea: construye*. Ello ocurre en la intimidad del ser: el *ser hace* es, ante todo, el ser construye saber. El saber es el mundo irreal, el mundo (in)existente, (in)visible. El mundo real y el irreal están unidos *en* el ser y *por* el ser. Ambos mundos son discurso. El ser es el *límite* entre ambos. Construir el mundo real es fabricar, operar, cultivar, poner las manos guiadas por el pensamiento, sobre las cosas, con un fin. Así, toda fábrica es construcción y su resultado es un artefacto. La fábrica que produce un texto es escribir, la fábrica que produce vegetación en la tierra es cultivar, la fábrica que produce cosas en general es fabricar y la fábrica que produce para albergar el habitar es *edificar*. Todo artefacto es discurso.

Ser arquitecto es hacerme a través de lo que hago para albergar el habitar. Ser arquitecto es hacer el artefacto que albergará el habitar. El artefacto que alberga el habitar es un artefacto visible, un artefacto presente, un discurso hecho de cosas materiales: un discurso edificado. Un artefacto edificado es también un *edificio* o *lugar edificado*. El lugar es el límite entre el ser y su otredad: el cuerpo es el lugar del ser. El lugar es inseparable del ser. El mundo es el lugar de los seres, esto quiere decir que es lugar de lugares. Mi cuerpo es un fragmento del mundo y es, por analogía, lugar de lugares. Cuando digo *lugar edificado* estoy realizando una metáfora: un límite edificado para el habitar del ser. Ese límite es la reunión de tres géneros de cosas originalmente separadas, no relacionadas unas con otras, puestas en una determinada relación, esto es, según un orden. Esos géneros de cosas son: suelos, paredes y techos, y el orden en que ellos se disponen es espacial. El espacio es una (in)existencia que se convierte en un orden a partir del cual puedo construir. El espacio es la definición de relación entre diferentes. Cuando ordeno espacialmente esos géneros de cosas construyo un determinado tipo de espacio: un lugar para el habitar. A esto también lo nombro *espacio edificado*.

Suelos, paredes y techos son las cosas del espacio edificado y son, en rigor, las construcciones originarias de lo arquitectónico. Ser arquitecto es el ser que se hace a través del espacio edificado. Un edificio es el espacio edificado que reúne espacios edificados: un discurso de espacios edificados. A esto nombro *artefacto arquitectónico*.

Sin embargo, estrictamente hablando, el arquitecto no edifica, no hace propiamente el artefacto arquitectónico: lo piensa. El arquitecto construye lo edificable. El hacer del arquitecto es (in)existente y el producto de su hacer lo presenta como *antepresentación* de lo edificable. Pensar lo edificable es proyectar. Proyectar es hacer discurso de lo que puede ser discurso edificable: un palimpsesto de lo irreal realizable. Proyectar es, analógicamente, escribir. Por eso el dibujar es imprescindible para el proyectar del arquitecto: el dibujo es la escritura del arquitecto, porque el discurso edificable sólo puede serlo si el pensamiento se transmuta en imagen de espacio edificable. Imagen es la transmutación de lo real en lo irreal y viceversa. Cuando esa transmutación va de lo real a lo irreal, la nombro *percepción*; en la dirección contraria, es decir, de lo irreal a lo real, lo nombro *imaginación*. El arquitecto acrecienta su río, su realidad, gracias a la percepción y a la imaginación; pero, además, puede proyectar lo edificable gracias a la imaginación.

El arquitecto es demiurgo y su creación es el discurso de lo edificable. Para lograrlo, él debe estar consciente de la intensidad y modo de su participación en el edificar: provee la imagen arquitectónica, esto es, construye un lugar edificable. Él profesa ese particular imaginar y lo practica para hacerlo ética y estéticamente elevado. Para que su construcción pueda ser compartida y realizada por quienes efectivamente edificarán, el arquitecto debe proyectar lo que ha imaginado, con ello quiero decir que debe: poetizar la unión de las diferencias y tomar la medida de esa unión (esto es, la escala), comprender esa proposición poética y transformarla en tesis; conocer, prever y proponer la pertinencia de su hacer a través del diseño y no renunciar a la libertad de imaginar. En la complejidad de su hacer, el arquitecto asume el edificar como misión última, y para participar de ella profesa el imaginar y acomete su producción elaborando el proyecto –el artefacto que otorga realizabilidad al discurso que proyecta y diseña la imaginación de lo edificable.

Si la roca simboliza para mí toda la materia del mundo, si la sombra es la intuición poética y la geometría simboliza todo la producción de teoría que le otorga realizabilidad a lo imaginado, entonces puede leerse lo que afirmo:

Ser arquitecto es *construir discursos edificables de roca, sombra y geometría*.

La arquitectura es siempre lo que hace el arquitecto y, al hacer arquitectura, el arquitecto también se hace. La arquitectura es la producción de

artefactos arquitectónicos, es decir, espacios edificados. El principio de un espacio edificado es la creación de un orden espacial específico dado a tres cosas originarias de todo lo arquitecturizable: suelos, paredes y techos. Esas cosas son construcciones fabricadas con materia. Edificar significa ordenar esas cosas con el fin de albergar el habitar de los mortales sobre la tierra, ante el cielo, esperando a los dioses y cuidando su *serahí* para que deje de *ser en el mundo* por una *buena muerte*.

La Arquitectura es la memoria que todos los seres cuidan de aquellos artefactos arquitectónicos que mejor han albergado el habitar de los mortales.

Cuando digo *Yo soy arquitecto* digo: yo soy mortal, hechura y memoria de un fragmento del mundo en el que todo habitar acontece. [Ver Lámina 13].

En las grietas que abren mis palabras está el olvido. Por él retorna mi ser a la *nada*, no al *ya no ser*, sino a la *Nada*: la absoluta ausencia que precede al *Yo soy*.

Soy arquitecto.

Soy.

.

La última mirada antes de abandonar este artefacto: una crítica necesaria

Inicié todo este trasegar deseando estudiar simplemente casas, porque he querido (y aún quiero) proyectar mi casa. Ello me llevó a pensar en el autorretrato y a cultivar la convicción de que el arquitecto se expresa, dice, arquitectónicamente. Eso significó reconocer el fenómeno del discurso: estudiar el discurso del arquitecto –muy específicamente el mío. Conocer el discurso ocurrió por dos vías: una aproximación desde lo que acostumbramos a llamar el quehacer epistemológico y otra aproximación desde la lengua –es una obstinación de mi vida la sed por lo literario. Son dos mundos discursivos diferentes, que están tramando mis maneras de leer. Toda lectura es una confrontación de mundos disímiles que sólo alcanzan a reunirse en el arte de la conversación: el respeto de las versiones que se comparten y el deseo de construir una versión a partir de la reunión de aquellas.

Supe y asumí que el mundo se construye día a día, que nada se descubre, todo se hace y se rehace. Que de la capacidad de las construcciones para ayudar a cuidar la vida derivo su calidad y permanencia. Que el construir ocurre a partir de unas construcciones “tan bien cocidas como un buen ladrillo” que llamamos *conocimientos*. Que la construcción con conocimientos es saber. He interpretado que el saber es el discurso íntimo y que el discurso compartido, colectiva o públicamente, lo llamamos también saber, pero, además, ciencia, profesión, oficio, etcétera. Por ese camino llegué a la tesis provisoria de que el hombre es esencialmente un hacedor de discursos. Así quise mirar al arquitecto: como un determinado productor de una clase muy particular de discursos: “textos escritos” en materia con el fin de habitarlos.

El caso es que la escritura del texto de este trabajo me puso ante los ojos una construcción primordial para mí: la que diera una respuesta a una pregunta quizás muy poco académica, pero fundamental: *¿quién soy?*

Esa pregunta adquiere una importancia aún más esencial cuando la respuesta que le acompaña es: *soy arquitecto*. De ese modo las nociones de *ser* y *hacer* aparecieron durante el trabajo y me exigieron una enorme dedicación, cuya importancia y dimensión aún no he comprendido plenamente. Así, este trabajo no es una construcción cerrada, pero su producción modifica de manera importante todas mis lecturas.

He incluido esta nota crítica para manifestar en qué forma pienso inconcluso este documento. Sé que una lectura de él, según critico, es que estuvo mal formulado desde el principio y que por lo tanto no actué “metodológicamente” de manera “correcta” para descubrir lo que me interesaba

saber, pues si mi estudio era sobre el ser arquitecto, debía revisar el estado del arte al respecto. Argumento que no es así, pues lo que está testimoniando el texto es la transformación que va aconteciendo en el trabajo durante su desarrollo, el cual se inicia creyendo que lo que se iba a construir era una cosa y que en un momento de esa construcción uno se da cuenta de la posibilidad de otra. En ese instante la pregunta que surge es: ¿continúo pretendiendo lo inicial o esto amerita la redefinición de todo? Pues bien, este trabajo es una pausa para pensar sobre lo pensado antes de continuar haciendo con las manos. Es plena construcción en avance.

Otro aspecto es que puede entenderse que me extrañé de mi red natural, la del gremio de arquitectos y docentes de arquitectura, para buscar respuesta en otro lado; sobre todo porque puedo haber incurrido en el error del aprendizaje de brujo, “pretendo hechizar sin conocer las yerbas”. Cuando ante mí surgieron las palabras *ser* y *hacer* busqué en las voces de filósofos una versión, hallé muchas, traté de reconocerme en ellas hasta donde me fue posible. De ahí vengo en regreso. Por ello, no digo que he descubierto algo, sólo doy informe de mi situación.

Como dije, no puedo descubrir nada, mucho menos, pensar que puedo encarrilar “metodológicamente” toda la investigación para descubrir exactamente lo que supuestamente ya sé, porque “está contenido en la pregunta”. Lo que sí puedo hacer siempre es construir y, antes y durante la construcción, imaginar que emplearé lo construido en algo o de una manera, a la vez que estoy dispuesto a imaginar otras formas de emplearlo, aun de construirlo o, aun más, de derivar nuevas construcciones a partir de ello. De eso trata un proyecto que se comprende, que considera su pertinencia y se mantiene en libertad. De eso trata el proyectar y de esa forma, por lo menos idealmente, hace el arquitecto.

Otra crítica posible sobre el texto que entrego es: ¿por qué reflexionar sobre la expresión soy arquitecto?, ¿por qué repetirla tanto?, ¿estoy tratando de reforzar en mí algo de lo cual dudo?, ¿dudo acaso que soy arquitecto y debo recordármelo insistentemente?

Sí. Creo que es así. Sobre todo porque decidí detener temporalmente mi práctica de arquitecto para practicar la docencia en arquitectura. Pero esa dualidad entre ser arquitecto y ser profesor de arquitectura es algo que, como el iceberg, apenas está mostrando un ápice de su descomunal presencia.

Sólo que esa presencia es (in)visible: soy yo.

Y yo: ¿quién soy?

¿Qué hago... yo detrás de los ojos?

Bibliografía

Consultada y citada

- ALDAY**, Ignacio (1996) Aprendiendo de todas sus casas. Barcelona: Gustavo Gili.
- BACHELARD**, Gastón (sin fecha de la edición en el idioma original) (1948, 1ª edición en español) La formación del espíritu científico. Traducción: José Babini. Buenos Aires: Siglo XXI, 10ª edición en castellano, 1982.
- _____. La llama de una vela. Traducción: Hugo Gola. Caracas: Monte Ávila, 1975.
- BARICCO**, Alessandro (1993) Océano Mar. Traducción: Laura Cannas. Bogotá: Norma, 1998.
- BARRERA LINARES**, Luis (2000) Discurso y literatura. Introducción a la narratología. Caracas: Comisión de estudios de postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- BEAUGRANDE**, Robert-Alain de (1997) "La saga del análisis del discurso", en **DIJK**, Teun A. van. (compilador) (1997), El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I. Una introducción multidisciplinaria. Traducción: José María Lebrón. Barcelona: Gedisa, 2000, pp. 67-106
- BEAUGRANDE**, Robert-Alain de y **ULRICH DRESSLER**, Wolfgang (1997) Introducción a la lingüística del texto. Traducción: Sebastián Bonilla. Barcelona: Ariel. Capítulo I: "Nociones básicas" y capítulo II: "La evolución de la lingüística del texto".
- BIELACZYC**, Katerine y **COLLINS**, Allan (1999) "Comunidades de aprendizaje en el aula: una reconceptualización de la práctica de la enseñanza", en **REIGELUTH**, Charles M. (editor) (1999) Diseño de la instrucción. Teorías y modelos. Un nuevo paradigma de la teoría de la instrucción. Traducción: Rafael Llanori de Micheo Ernesto Alberola Blázquez. Madrid: Santillana, 2000, 2 vols., vol. 1, pp. 279-304
- BORGES**, Jorge Luis. (1944) "Funes el memorioso", en Ficciones. Tomado de: Borges. Obras Completas. (1974) Buenos Aires: Emecé, 12ª impresión en offset, 1981
- _____. (1960) "Del rigor en la ciencia", en El hacedor. Tomado de: Borges. Obras Completas. (1974) Buenos Aires: Emecé, 12ª impresión en offset, 1981
- BROTO**, Carles y **MOSTAEDI**, Arian (editor) (1999) Casas para el nuevo milenio. Nuevas casas. Barcelona: Monsa.
- BROWNLIE**, David B. y **DE LONG**, David (1991) Louis I. Kahn: In the realm of architecture. New York: Rizzoli y The Museum of Contemporary Art, Los Angeles
- BUNGE**, Mario (1958) ¿Qué es la ciencia? La ciencia, su método y su filosofía. (Sin referencia de traductor) Buenos Aires: Siglo Veinte, 1976, p. 9
- BURDIEL**, Isabel (ed.) y **PUJALS**, María Engracia (trad.), (1999) "Frankenstein o la identidad monstruosa", en **SHELLEY**, Mary W. (1818) Frankenstein o El moderno

Prometeo. Madrid : Cátedra

CADENAS, Rafael. (1994) En torno al lenguaje. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 5ª

_____. (1999) Antología. Selección y prólogo de: Ana Nuño. Madrid: Visor

CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y **TUSÓN VALLS**, Amparo (1999) Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso. Barcelona: Ariel. Capítulo 1: "El análisis del discurso"

CARNAP, Rudolf (1932) "La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje", en: **AYER**, A.J. (compilador) (1959) El positivismo lógico. Traducción: L. Aldama, U. Frisch, C.N. Molina, F.M. Torner y R. Ruiz Harrel. D.F. México: Fondo de Cultura Económica, 1993

_____. (1932-33) "Psicología en lenguaje fisicalista", en: **AYER**, A.J. (compilador) (1959) El positivismo lógico. Traducción: L. Aldama, U. Frisch, C.N. Molina, F.M. Torner y R. Ruiz Harrel. D.F. México: Fondo de Cultura Económica, 1993

CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN (CID) (1980) Carlos Raúl Villanueva. Textos escogidos. Caracas: Facultad de Arquitectura y Urbanismo de La Universidad Central de Venezuela.

CHALMERS, Alan F. (1976) ¿Qué es esa cosa llamada ciencia?. Traducción: Eulalia Pérez Sedeño y Pilar López Máñez. D.F., México: Siglo XXI, 21ª, 1998

CORBUSIER, Le (1959) "Si tuviese que enseñarles arquitectura" en **CORBUSIER**, Le (1957) Mensaje a los estudiantes de arquitectura. Traducción de: Nina de Kalada. Buenos Aires: Infinito, 6ª, 1978 (artículo originalmente publicado en la revista *Architectural Design*, vol. 29, en febrero de 1959)

DIJK, Teun A. van (1977) "La pragmática de la comunicación literaria", en **MAYORAL**, J. A. (editor) (1987) Pragmática de la comunicación literaria. Traducción: Fernando Alba y José Antonio Mayoral. Madrid: Arco

DRIPPS, R.D. (1997) The first house. Myth, paradigm, and the task of architecture. Massachusetts: MIT Press.

ECHEVERRÍA, Javier (1989) Introducción a la metodología de la ciencia. La filosofía de la ciencia en el siglo XX. Barcelona: Barcanova.

FLICK, Uwe (1998) An introduction to Qualitative Research. Londres: SAGE, 1998

FOUCAULT, Michel (1966) Las palabras y las cosas. Traducción: Elsa Cecilia Frost. D. F. México: Siglo XXI, 16ª, 1985

GADAMER, Hans-Georg (1960) Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Traducción: Ana Agus Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: SÍGUEME, 1977. Capítulos I.1.2.a, pp. 38-48 y II.9.2.a, pp. 344-353

_____. (1980) "Elogio de la Teoría", en Elogio de la teoría. Discursos y artículos. Traducción: Anna Poca. Barcelona: Península, 2000 (1ª edición en castellano: 1993)

_____. (1980) "La fuerza expresiva del lenguaje", en Elogio de la teoría. Discursos y artículos. Traducción: Anna Poca. Barcelona: Península, 2000 (1ª edición en

- castellano: 1993)
- _____. (1981) "La cultura y la palabra", en Elogio de la teoría. Discursos y artículos. Traducción: Anna Poca. Barcelona: Península, 2000 (1ª edición en castellano: 1993)
- _____. (1986) Verdad y método II. Traducción: Manuel Olasagasti. Salamanca: Sígueme, 1992. Capítulos I.1, pp. 11-29; II.6, pp. 71-80; III-14, pp.181-194; IV.22, pp. 293-308; IV.24, pp. 319-348 y IV.25, pp. 349-359
- GONZÁLEZ O.**, Enrique A. (1998) Los sistemas de fiestas en Venezuela. Hacia una sociología de uso del tiempo extraordinario festivo en las sociedades Estado-Nación contemporáneas. Tomo I. Capítulo 6. "Tesis sobre la dimensión cultural en las sociedades estado-nación contemporáneas, especialmente en américa (aportes para una sociología ubicua)" Caracas: Trabajo de tesis doctoral. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Doctorado en Ciencias Sociales. Copia del manuscrito, provista por el autor. pp. 70-71 y 81-91
- GUBA**, Egon G. (editor) (1990) The paradigm dialog. Newbury Park: Sage Publications.
- GUITIÁN**, Carmen Dyna (1998) "La Biografía Proyectual: ¿Una posibilidad de encuentro entre investigación y diseño arquitectónico?" en *Tecnología y Construcción*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, vol. 14-2, pp. 9-13
- HAWKING**, Stephen W (1988) Historia del Tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros. Traducción: Miguel Ortuño. Caracas: Grijalbo, 3ª, 1991
- HEIDEGGER**, Martín (1927) El Ser y el Tiempo. Traducción: José Gaos. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2ª, 1995
- _____. (1950) "El habla". Tomado de: *Heidegger en castellano*, 15 pp. Traducción: Yves Zimmermann. Recuperado el 09 de febrero, 2002, del World Wide Web: http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/el_habla.htm
- _____. (1951.a) "Edificar, morar y pensar", en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*. Traducción: Alberto Weibezahn Massiani. Caracas: Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Universidad Central de Venezuela, nº 1, pp. 64-80 Cotejado con la versión tomada de: *Heidegger en castellano*, 11 pp. Traducción: Eustaquio Barjau. Titulada: "Construir, habitar, pensar". Recuperado el 09 de febrero, 2002, del World Wide Web: http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/construir_habitar_pensar.htm (Esta versión es la que he empleado para tomar las citas).
- _____. (1951.b) "...poéticamente habita el hombre...". Tomado de: *Heidegger en castellano*, 12 pp. Traducción: Eustaquio Barjau. Recuperado el 09 de febrero, 2002, del World Wide Web: http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/poeticamente_habita_hombre.htm
- _____. (1951.c) "La cosa". Tomado de: *Heidegger en castellano*, 13 pp. Traducción: Eustaquio Barjau. Recuperado el 09 de febrero, 2002, del World Wide Web: http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/la_cosa.htm
- _____. (1952) "¿Qué quiere decir pensar?" Tomado de: *Heidegger en castellano*, 9 pp. Traducción: Eustaquio Barjau. Recuperado el 09 de febrero, 2002, del

World Wide Web:

http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/poeticamente_habita_hombre.htm

- HIRSCHBERGER**, Johannes (1963) Historia de la filosofía, Traducción: Luis Martínez Gómez. Barcelona: Herder, 9ª, 1977, 2 vol.
- IBÁÑEZ GRACIA**, Tomás (1996) Fluctuaciones conceptuales en torno a la postmodernidad y la psicología. Caracas: Comisión de Estudios de postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- ISAVA**, Luis Miguel (ene-jun, 1988) "La herejía de las refutaciones: reflexiones en torno a la noción de crítica como articulación de los discursos filosófico y literario", en *ESTUDIOS. Revista de investigaciones literarias y culturales*. Caracas: Universidad Simón Bolívar, año 6, N° 11, pp. 33-50
- JAFFÉ**, Verónica (1990) El relato imposible. Caracas: Monte Ávila -CELARG.
- KOSTOF**, Spiro (coordinador) (1977) El Arquitecto: historia de una profesión. (Sin datos de la traducción) Madrid: Cátedra, 1984
- KAHN**, Louis I. (1960) "Forma y proyectación" en **NORBERG-SCHULZ**, Christian y **DIGERUD**, J.G. (1981) Obra citada. pp. 63-66
- _____. (1962) "Premisa" en **NORBERG-SCHULZ**, Christian y **DIGERUD**, J.G. (1981) Obra citada. pp. 63-66
- _____. (1967) "El espacio y las inspiraciones" en **NORBERG-SCHULZ**, Christian y **DIGERUD**, J.G. (1981) Obra citada. pp. 95-98
- _____. (1968?) "Architecture" en **LOBELL**, John. (compilador) (1979) Between silence and light. Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn. Boulder, Colorado: Shambala.
- _____. (1901-1974) en **WURMAN**, Richard S. (compilador) (1986) What will be has always been. The words of Louis I. Kahn. New York: Access y Rizzoli
- KUHN**, Thomas S (1962) La estructura de las revoluciones científicas. Traducción: Agustín Contin. D.F. México: Fondo de Cultura Económica, 1998
- LINCOLN**, Yvonna y **GUBA**, Egon (1985) Naturalistic Inquiry. Londres: Sage
- LINCOLN**, Yvonna S (sin fecha de la edición en el idioma original) "The making of a constructivist. A remembrance of transformations past", en: **GUBA**, Egon G. (editor) (1990) The paradigm dialog. Newbury Park: Sage Publications. pp. 77-79
- MARÍAS**, Julián (1952) El tema del Hombre. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- MARTÍN H.**, Manuel (1997) La Invención de la Arquitectura. Madrid: Celeste.
- MARTÍNEZ MIGUELEZ**, Miguel (1993) El paradigma emergente. Barcelona: Gedisa.
- MONTEJO**, Eugenio (1976) Algunas Palabras. Caracas: Monte Ávila.
- NESBITT**, Kate (editor) (1996) Theorizing a new agenda for Architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995. New York: Princeton Architectural Press.

- NEURATH**, Otto (1931-32) "Sociología en fiscalismo", en: **AYER**, A.J. (compilador) (1959) El positivismo lógico. Traducción: L. Aldama, U. Frisch, C.N. Molina, F.M. Torner y R. Ruiz Harrel. D.F. México: Fondo de Cultura Económica, 1993
- _____. (1932-33) "Proposiciones protocolares, en: **AYER**, A.J. (compilador) (1959) El positivismo lógico. Traducción: L. Aldama, U. Frisch, C.N. Molina, F.M. Torner y R. Ruiz Harrel. D.F. México: Fondo de Cultura Económica, 1993
- NORBERG-SCHULZ**, Christian y **DIGERUD**, J.G. (sin fecha de la edición en el idioma original) Louis I. Kahn, idea e imagen. Traducción de Ángel Sánchez Girón. Madrid: Xarait, 1981
- PAZ**, Octavio (1967) El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª (ampliada y corregida de la 1ª, 1956); 1996 (décima reimpresión de la Tercera edición, 1972).
- PÉREZ ORAMAS**, Luis (1997) Mirar furtivo. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- PLATÓN** (385-391 a.C.) El Banquete o Del amor. Traducción: Luis Gil. Madrid: Aguilar, 2ª, 1992
- POZUELO YVANCOS**, José María (1994) La teoría del lenguaje literario. Madrid: Cátedra.
- PROUST**, Marcel (1919-27) En busca del Tiempo perdido: 1. Por el camino de Swan. Traducción: Pedro Salinas. Bogotá: Oveja Negra, 1982, 2 vols.
- _____. (1919-27) En busca del Tiempo perdido: 2. A la sombra de las muchachas en flor. Traducción: Pedro Salinas. Madrid: Alianza, 19ª, 1998
- _____. (1919-27) En busca del Tiempo perdido: 7. El tiempo recobrado. Traducción: Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 14ª, 1998
- RUSSELL**, Bertrand. (1924) Ícaro o el futuro de la ciencia. Traducción: Juan Nuño. Caracas: Monte Ávila, 1ª, 1987
- SÁNCHEZ**, Euclides (2000) Todos con la "Esperanza". Continuidad de la participación comunitaria. Caracas: Comisión de estudios de postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- SATO**, Alberto (1999) La materia de la materia. Seminario en la Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Arquitectura y Artes. Copia del manuscrito, provista por el autor.
- SOLÁ-MORALES**, Ignasi (1995) Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili, 2ª, 1996
- TATARKIEWICZ**, Wladyslaw (1976) Historia de seis ideas. Arte, belleza, creatividad, mimesis, experiencia estética. Traducción: Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, 6ª, 1997
- VICENTE**, Henry (1994) La representación del espacio en Borges. Caracas: Universidad Simón Bolívar. Tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana. Copia del manuscrito, provista por el autor.
- VITRUVIO P.**, Marco L (s. I d.C.) Los diez libros de Arquitectura. Versión de: José Luis Oliver Domingo. Madrid: Alianza, 1997

VODIČKA, Félix () “La estética de la recepción de las obras literarias”, en: **WARNING**, Rainer (editor) (1989), Estética de la recepción. Madrid: Visor.

WIESENFELD, Esther (1994) “La Teoría Crítica y el Construccinismo: hacia una integración de paradigmas”, en *Revista Interamericana de Psicología*. Vol. 28, N° 2, pp. 251-264

ZABALBEASCOA, Anatxu (1995) La Casa del Arquitecto. Barcelona: Gustavo Gili, 3ª, 1996

De referencia

Para citar las obras de referencia en el texto he empleado las siglas que forman la columna de la izquierda. Para las obras en papel, se indican el número de página y el número del volumen en caso de que corresponda, por ejemplo: (DFF : 2715, vol. 3) y la obra en CD-ROM se indica con la entrada y luego con el número de página resultante de la impresión del artículo en hoja tamaño carta, seguido por una barra y el total de páginas impresas, ejemplo: (DFH : *caverna, mito de la* : 2/3)

DAT **ARNAU**, Joaquín (2000) 72 voces para un diccionario de Arquitectura Teórica. Madrid: Celeste.

DSL **BLANQUEZ FRAILE**, Agustín (1984) Diccionario manual Latino-español y español-latino. Barcelona: Sopena

DS **CIRLOT**, Juan-Eduardo (1984?) Diccionario de símbolos. Barcelona: LABOR, 6ª, 1985

DCE **COROMINAS**, Joan (1955-57) Diccionario crítico etimológico. Madrid: Gredos, 1976, 4 vols.

DFH **CORTÉS M.**, Jordi y **MARTÍNEZ R.**, Antoni (1996) Diccionario de filosofía en CD-ROM. Barcelona: Editorial Herder.

DFFa **FERRATER MORA**, José (1970) Diccionario de filosofía abreviado. Buenos Aires: Sudamericana, 12ª, 1982

DFF _____ (1979) Diccionario de filosofía. Madrid: Alianza, 1981, 4 vols.

DMGR **GRIMAL**, Pierre (1951) Diccionario de mitología griega y romana. Traducción: Francisco Payarols. Barcelona: Paidós. 8ª reimpresión de la 1ª edición castellana en esta editorial, 1997

DC **MALDONADO G.**, Concepción (ed.) Clave. Diccionario de uso del español actual. Madrid: SM, 3ª, 1999

DTL **PLATAS TASENDE**, Ana María (2000) Diccionario de términos literarios. Madrid: Espasa Calpe.

- CEAA **RAMÍREZ**, Juan Antonio (1996) Cómo escribir sobre arte y arquitectura. Barcelona: Serbal.
- DRAE **REAL ACADEMIA ESPAÑOLA**. Diccionario de la lengua española. Madrid: Espasa Calpe, 21ª, 1992, 2 vols.

Consultada y no citada

- ALMANDOZ**, Arturo (1989, 18 de marzo) "Habitar Urbano", en el diario *Últimas Noticias*, Caracas, Suplemento cultural N° 1139, p.14.
- ALMELA**, Harry. Una casa entre los ojos. Copia del manuscrito, provista por el autor.
- ASHBERY**, John (1990) Autorretrato en espejo convexo. Madrid: Visor.
- BACHELARD**, Gastón (1957) La poética del espacio. Traducción: Ernestina de Champourcin. D.F. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, 1986.
- CALVINO**, Italo (1989) Seis propuestas para el próximo milenio. Traducción: Aurora Bernárdez y César Palma. Madrid: Siruela, 1998
- CONDOR**, Susan y **ANTAKI**, Charles (1997) "Cognición social y discurso", en **DIJK**, Teun A. van. (compilador) (1997) El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I. Una introducción multidisciplinaria. Traducción: Elizabeth Maiuolo. Barcelona: Gedisa, 2000, pp. 453-489
- CORBUSIER**, Le (1923) Hacia una arquitectura. Traducción de: Josefina Martínez Alinari. Barcelona: Apóstrofe, 1998 (1ª reimpresión de la 2ª edición, 1978)
- DERRIDA**, Jacques (1986) "La metáfora arquitectónica". Tomado de: *Derrida en castellano*, 6 pp. (Entrevista de Eva Meyer con Derrida en febrero de 1986, publicada en: *Domus*, 671, abril 1986, pp. 16-24) Recuperado el 09 de febrero, 2002, del World Wide Web:
<http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/arquitectura.htm>
- DIJK**, Teun A. van (1997) "El estudio del discurso", en **DIJK**, Teun A. van. (compilador) (1997) El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I. Una introducción multidisciplinaria. Traducción: José Ángel Álvarez. Barcelona: Gedisa, 2000, pp. 21-65
- ECHEVERRÍA**, Javier (1995) Cosmopolitas domésticos. Barcelona: Anagrama.
- Eco**, Umberto (1968) La estructura ausente. Traducción: Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Lumen, 4ª, 1989
- EGGINS**, Susan y **MARTIN**, J. R. (1997) "Géneros y registros del discurso", en **DIJK**, Teun A. van. (compilador) (1997) El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I. Una introducción multidisciplinaria. Traducción: Perla Wagner. Barcelona: Gedisa, 2000, pp. 335-371
- FAYERABEND**, Paul K. (1991) Diálogos sobre el conocimiento. Traducción: Jerónima García Bonafé. Madrid: Cátedra.
- FERNÁNDEZ-GALIANO**, Luis (sept-oct, 1995) "Casas modelo", en *Arquitectura Viva*.

Madrid, N° 44, p. 3

FRANCASTEL, Galiene y Pierre (1978) El Retrato. Traducción: Esther Alperín. Madrid: Cátedra.

GREGOTTI, Vittorio (1972) El territorio de la arquitectura. Traducción: Salvador Valero Rofes. Barcelona: Gustavo Gili.

_____. (1991) Desde el interior de la arquitectura. Un ensayo de interpretación. Traducción: Marco-Aurelio Galmarini. Madrid: Península, 1993

GUITIÁN, Carmen Dyna (1998) Biografía y sociedad. Una lectura desde la sociología del habitar. Tomo I. Capítulo IV: "El mundo, los actores y los escenarios", Sección IV.5: "El habitar". Caracas: Trabajo de tesis doctoral. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Doctorado en Ciencias Sociales. Copia del manuscrito, provista por el autor. pp.165-176

GUTIÉRREZ, Arturo (1989, 18 de marzo) "La escritura del habitar", en el diario *Últimas Noticias*, Caracas, Suplemento cultural N° 1139, p.11

HEIDEGGER, Martín (1962) "Tiempo y ser". Tomado de: *Heidegger en castellano*, 16 pp. Traducción: Manuel Garrido. Recuperado el 09 de febrero, 2002, del World Wide Web: http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/tiempo_y_ser.htm

_____. (1936). Hoelderlin y la esencia de la poesía. Traducción y comentarios: Juan David García Bacca. Mérida: Universidad de los Andes, 1ª, 1968

IBÁÑEZ GRACIA, Tomás (1994) Psicología social construccionista. Guadalajara: Universidad de Guadalajara

JUNG, Carl G. y otros (1964) El hombre y sus símbolos. Traducción: Luis Escobar Bareño. Barcelona: Caralt, 6ª, 1997

KERÉNYI, Karl (1951) Los dioses de los griegos. Traducción: Jaime López-Sanz. Caracas: Monte Ávila, 1997

KOSTOF, Spiro (1985) Historia de la arquitectura. Madrid: Alianza, 1996, 3 vols.

NORBERG-SCHULZ, Christian (1967) Intenciones en arquitectura. Traducción: Jorge Sainz Avia y Fernando González Fernández V. Barcelona: Gustavo Gili. 1979 (1ª edición en castellano)

_____. (sin fecha de la edición en el idioma original) Existencia, espacio y arquitectura. Traducción: Adrian Margarit. Barcelona: Blume. 1975 (1ª edición en castellano)

ORDÓÑEZ, Javier (1999) La melancolía de Prometeo. Una metáfora para la ciencia y la tecnología del final de siglo. Caracas: Espacios Unión, (cuadernillo n° 32 de los "Encuentros filosóficos hacia el tercer milenio")

PAVÁN, Carlos (2000) "Apuntes para una defensa del concepto de imaginación", en *Apuntes filosóficos*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, n° 17, pp. 11-31

PEREC, Georges (1974) Especies de espacios. Traducción: Jesús Camarero. Barcelona: Montesinos, 1999

- PÉREZ ORAMAS**, Luis (1996) La década impensable. Caracas: Museo Jacobo Borges.
- POLITO**, Luis (1992) Los primeros arquitectos egresados de la FAU proyectan sus propias casas. Copia del manuscrito, provista por el autor.
- POPLE**, Nicolas (2000) Casas experimentales. Traducción: Carlos Sáez de Valicourt. Barcelona: Gustavo Gili.
- QUARONI**, Ludovico (1977) Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura. Traducción: Ángel Sánchez Gijón. Madrid: Xarait, 1980
- RAGLAN**, Lord (1964) El Templo y la Casa. Traducción: Leticia Halperin Donghi. Caracas: Monte Ávila, 1969
- RAYDÁN**, Pablo (2000) "Fuentes de lo imaginario", en *Apuntes filosóficos*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, nº 17, pp. 105-118
- RILEY**, Terence (1999) The Un-Private House. New York: Museum of Modern Art.
- ROSSI**, Aldo. (1981) Autobiografía Científica. Traducción: Juan José Lahuerta. Barcelona: Gustavo Gili, 2ª edición en castellano, 1998 (reimpresión de la 1ª edición, 1984)
- RUSSELL S.**, Tomlin y otros (1997) "Semántica del discurso", en **DIJK**, Teun A. van. (compilador) (1997) El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I. Una introducción multidisciplinaria. Traducción: José Ángel Álvarez. Barcelona: Gedisa, 2000, pp. 107-170
- RYBCZYNSKI**, Witold (1986) La casa: Historia de una idea. Traducción: Fernando Santos Fontenla. Madrid: Nerea, 1989
- RYKWERTH**, Joseph (1974) La casa de Adán en el Paraíso. Traducción: Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili, 2ª, 1999
- SATO**, Alberto (1998) Asquerosa Privacidad. Copia del manuscrito, provista por el autor.
- SATO**, Alberto (2010) Los tiempos del espacio. Caracas: El Nacional.
- SBRIGLIO**, Jacques (1996) Apartment Block 24 N.C. and Le Corbusier's home. París: Fundación Le Corbusier.
- SCULLY**, Vincent (1962) Louis I. Kahn. New York: Braziller.
- STROETER**, João Rodolfo (1994) Teorías sobre Arquitectura. Traducción: Santiago Calcagno. D. F. México: Trillas, 1999 (2ª reimpresión de la 1ª edición de 1994)
- SUDJIC**, Deyan y **BEYERLE**, Tulga (1999) Hogar. La casa del siglo XX. Traducción: Margarita Kirchner. Barcelona: Blume, 2000
- TAFURI**, Manfredo (1968) Teorías e Historia de la Arquitectura. Traducción: Martí Capdevilla. Madrid: Celeste, 1997
- _____. (1982) El ángel de la Historia. Teorías y Lenguajes de la Arquitectura. Traducción: Jorge Sainz Avia. Madrid: Blume, 1985
- VILLANUEVA**, Paulina (2000) Villanueva en Tres Casas. Caracas: Fundación

Villanueva.

VIOLLET-LE-DUC, Eugene (1875) Historia de la Habitación Humana. Traducción: Manuel A. Domínguez. Buenos Aires: Víctor Leru, 1945

WITTKOWER, Rudolf y Margott (1963) Nacidos bajo el signo de Saturno. Traducción: Deborah Dietrick. Madrid: Cátedra, 1988

ZEVI, Bruno (1951) Saber ver la Arquitectura. Traducción: Cino Calcaprina y Jesús Bermejo Goday. Buenos Aires: Poseidón.

ANEXOS

Nosotros los de entonces boteando desde el umbral

(reflexiones de un arquitecto, diez años después)▲

Comencemos jugando a la distancia – un juego, como todo juego, imitación de la realidad-. Esa distancia ingenua con la que uno mira las fotografías en donde aparece en lugares que han sido muy queridos, con personas que han sido muy queridas, haciendo algo que se ha querido hasta el desaliento.

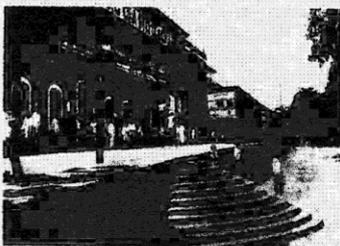
Comencemos jugando a que nos ponemos la máscara que nosotros mismos hemos hecho – si me permiten la nostalgia: yo pasaba largas horas en el corredor de la casa de mi bisabuela, en Ciudad Bolívar, haciendo máscaras con los retazos de tela que ella me daba mientras cumplía con sus encargos de costurera -. Y me pongo esta máscara que Antonio Scarmeta confesó, con pudor, fue la que le inició en los ritos de la escritura:



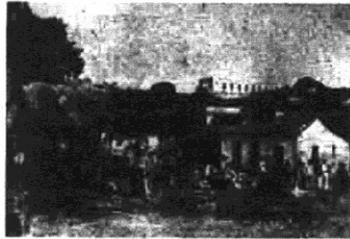
*Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.
La misma noche que hace blanquear los mismos árboles.
Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.
Ya no la quiero, es cierto, ¡pero cuánto la quise!
Mi voz buscaba el viento para tocar su oído.
Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.
Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.*

Comencemos imaginando que ustedes están sobre sus mesas de trabajo, tratando de dibujar el diseño de un encargo: una casa, una puerta, un armario. El calor les dificulta pensar: parte de su concentración está en la forma idealizada, otra parte en la solución de diseño que requiere y, otra parte, tan grande como las otras dos juntas, tratando de no pensar en el calor que se siente. En esas circunstancias, en verdad, uno trata, *hace lo que puede*, pero es inútil: el sudor está ahí, chorreándose en los antebrazos y goteando, fatídicamente, sobre el croquis.

Imaginemos que salimos de la casa, que debemos dirigirnos a la ciudad. El sol se carga sobre nosotros. El ardor de las aceras traspasa las suelas de nuestros zapatos y quema la planta de nuestros pies. Debemos subir por calles empinadísimas. El sol se recarga sobre nosotros.



Y llegamos a un lugar, alto, con buenas sombras, donde el viento cruza a sus anchas, donde nuestros ojos comienzan a contemplar la ciudad – obra y natura – y se deleitan en hacer eso: contemplar. Contemplamos la silueta de ese cuerpo recostado sobre inmensas rocas negrísimas; muy, muy antiguas; levantándose hacia un cielo que se abre, que se cierra, pero donde siempre habita el sol



con toda su inconmensurable fuerza. Contemplamos la forma de un cuerpo rodeado por un río muy viejo, cuyo rumor es el eco de nuestros fantasmas y la terredad de las piedras aún habita sus orillas.

Desde una de las llanuras de ese cuerpo, quizás desde su mano abierta, podemos contemplar un edificio. Un edificio erigido, en el final del siglo pasado, para ser Hospital de Caridad; ideado por un infatigable ingeniero polaco que vino a *soñar lo posible* en estas tierras y encontró *la posibilidad real de la verdadera desilusión*.

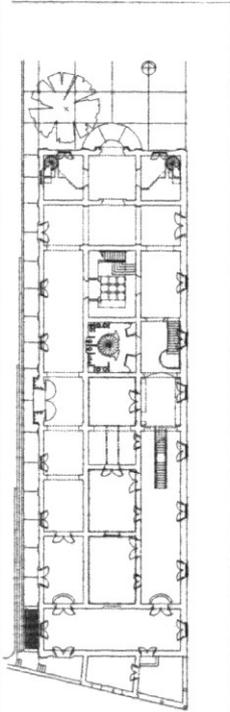
Se llamaba Wojciech Zdzislaw – en criollo, simplemente, **Alberto - Lutowsky**.

Como todos los edificios de nuestro país, a lo largo de toda nuestra historia, este edificio también fue mutilado, deformado, transgredido. Como suele ocurrir en esos casos, muy poco de él se podía entrever como bueno o recuperable. Cuando nos encontramos, yo sonreía y soñaba lo imposible, mientras que él estaba cubierto de mentiras y dolor. Pude habitarlo, sin embargo, y día a día fui descubriendo que el sol también lo había habitado, pero con más amabilidad. Por fuera, su figura serena, primaria, silenciosa, anunciaba poco de la recuperación que se había conformado por dentro. En su interior prevaleció la forma que le dio origen, pero fortalecida con la mirada descansada de quien ha heredado. Al cielo, el edificio, mostraba su alegría.



Quando tuvimos que separarnos él aún respiraba con brío. Me di cuenta que habíamos convivido durante tres años. Él me había ofrecido el privilegio de poder sentirme el *arkhitecton*: ensucié mis manos y no importaba si sudaba o no porque el papel no estaba de intermediario – bueno, si estaba, pero su fin no era sobrevivir al tiempo, sino permitir una precisa comunicación -.

Luego vinieron muchas otras posibilidades para ser habitadas bajo la bravura del mismo sol: el viejo corazón de la ciudad clamaba por ser re-habitado, así llegó La Etcétera a nuestras manos. Luego nos movimos un poco más al sur, allí debíamos pensar en un lugar para quienes eran detenidos, por la fuerza, para decidir si habían delinquido o no: los retenes de la policía civil y de la policía judicial tomaron forma. Un módulo policial vecino al viejo edificio también surgió. Después vino el cuerpo edificado para un periódico, que no halló permisos para existir y, al final de ese período, la posible presencia de la autoridad ciudadana, erguida en la orilla del río abriendo su plaza para los ciudadanos, fundó piedra sobre piedra el inconcluso realismo de la verdad.





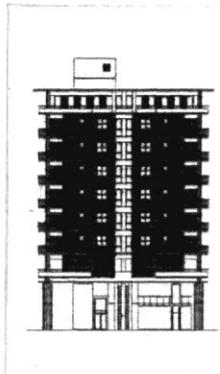
En algún momento las sombras y los fantasmas nos habitan y nos impelen a lanzarnos al río, creyendo que viviendo en él venceremos la tormentosa mirada de Heráclito. Muy pronto nos damos cuenta que no sabemos respirar en el agua, que nuestra piel se hace más blanda en lugar de endurecerse y que la ignorancia sobre nuestro destino es tan grande como la noche. Urge entonces que nos hundamos, que nos aferremos a alguna de las piedras que se han hundido antes que nosotros, que descendamos a las cavernas.

Luego, quizás, habremos de emerger y, como Lázaro, recorreremos otra vez la tierra tratando de continuar un camino imposible, porque ahora erramos por la otra orilla. Somos, de nuevo, diferentes: ahora poseemos el haber conocido la oscuridad, el desánimo y el terror.

De tanto mirar al suelo, escondiéndole los ojos al cielo por la vergüenza que se siente, descubrimos algunas otras pequeñas piedras que van aplacando nuestra fútil batalla contra el tiempo. Entre ellas, tal vez, encontramos una que nos recuerda a las negras y muy antiguas piedras de nuestra infancia. Y así imaginamos un patio y unos corredores en algún lugar de Puerto La Cruz, y así despertamos la esperanza de La Victoria. El paisaje se vuelve a abrir ante nuestros ojos, y es un mar de cañas de azúcar, y es una ciudad añeja, y es un cielo caluroso y amplio, a veces despejado, a veces azul. Y brota el balcón, se levanta un poco la mirada, se vuelve al trabajo: se vuelve a contemplar.

Yo sigo buscando aquel corredor donde hacía mis máscaras para jugar, no para vivir. Aquel corredor que me permitía estar en dos sitios a la vez, en las dos orillas del río al mismo tiempo, donde el río pasaba y el tiempo sólo era una palabra, casi una quimera. Quiero reconstruir en otros, que no soy yo, la felicidad de estar en el corredor, mirando, oyendo, escuchando, conversando, viviendo. Y quiero que el sol esté siempre allí, bien cerca, mas no sobre mi ni sobre ellos; por eso busco la fresca penumbra, pero no la de la celosía que es, al fin y al cabo, una barrera; sino la de las hojas y las ramas, la de la fronda tupida de una siempre noble, verde y divertida *mata de mango*, la de una *uva de playa*, la de un *mandarino*, o la de una femenina y muy seductora *pomalaca*.

Cada vez más aquel arquitecto está más lejos de la obra y nada predice que pueda ocurrir lo contrario. Cada vez más, el arquitecto está más lejos de la materia: ya ni siquiera el papel y el grafito le hacen falta para trabajar. Inexorablemente el arquitecto y su obra serán habitantes solitarios, del efímero e intangible universo de las ideas humanas: por eso tanta revista, por eso tanta foto, por eso tanta charla...porque ya no nos hallamos en la ciudad, en ninguna de nuestras globalizadas, destruidas y *zipeantes** ciudades. (* *viene de un aglicismo, to zap: gesto de interrumpir la comunicación, cambiar el canal incesantemente con el control remoto*)



Siempre me he sentido
respirar la
muerte al
mirar al
cielo. El
cielo es
una
barrera.
Respirar
la
ciudad.

Me pongo, sobre la primera, esta otra máscara; un poco raída, un poco oscura. No tiene género, no hay etiqueta; se sigue caminando aunque se sepa que el sendero sólo conduce a la extinción, al predominio de los más aptos. Por eso esta máscara, la que se nombró *Alberto Caeiro*:

*Desde mi aldea veo cuanto de la tierra se puede ver en el Universo,
Por eso mi aldea es tan grande como otra tierra cualquiera,
Porque yo soy del tamaño de lo que veo
Y no del tamaño de mi altura...*

*En las ciudades la vida es más pequeña
Que aquí en mi casa en la cima de este otero.
En las ciudades las grandes casas cierran con llave la vista
Esconden el horizonte, empujan nuestra mirada lejos de todo cielo,
Nos vuelven pequeños porque nos quitan lo que nuestros ojos pueden dar,
Y nos vuelven pobres porque nuestra única riqueza es ver.*



re la cítara de la *Ninfa del Orinoco* en estos términos

CIUDAD-BOLIVAR.

Hernán Zamora

♣ Charla para el ciclo *Operas Prima*, curso del Prof. Abner Colmenares, FA-UCV el 16/02/98

Anexo 1

AUTORRETRATO

Una línea dibuja el vacío
se curva frente al olvido
contiene los rasgos mortales de la memoria

Otra línea se sumerge hasta el fondo de los ojos
busca lo inasible
lo que nunca ha estado
lo perdido
Se hunde en esa luminosa arena
de la que se hacen fuegos
y lagartos

Fluye horizontal una tercera línea
hasta aquella presencia azul de tan lejana
(escurridiza certeza entre las manos)
fluye aún entre las piedras rueda cantos
moja tierra y pie rostros sombras
en su vientre un dragón sueña
un puente que no alcanza las orillas
una palabra presa en las telarañas de un antiguo corredor

La cuarta línea está de punta
parece inmóvil
en torno a ella giran
unos niños que juegan a la *ere*
comienza a ras del suelo y no sé su nombre
nadie sabe de qué está hecha
hacia dónde va

DÉDALO

Máscara de otra máscara
de otra máscara
de otra máscara
Sólo graves anuncios le acusan

Sombras
de un árbol que deja noches amarillas en el canto de un pájaro
Piedras
que se estrellan contra nada
Rostros derramados sobre rostros
ecos yacientes bajo el reflejo de la luna en el agua

Insomne
recorro los recintos ocultos en mis manos

Busco una vena de la noche
pronuncio la palabra *sombra*
amago en el aire amarillo un pájaro de madera
y la palabra se deshoja como un árbol muerto
un eco antiguo intenta despertar
desde el profundo silencio de la piedra que no soy

Miro el agua
y sobre la tierra se inician fuegos
que mis ojos no alcanzan

Rasgo todas las certezas de mi rostro
hasta sangrar una mirada
que ya no logre sostener
ninguna ausencia
ninguna voz
ninguna máscara

EL PRISIONERO

Cincelar con la punta de la palabra
martillar el extremo con las horas
siempre oblicuo
que caigan los excesos
lo informe

Buscar la figura con la memoria de los dedos
lijar ruidos
pulir silencios

Detenerse cuando la luz se invierte
el preciso justo instante en que el prisionero
vive
siendo aún
roca y sombra



Imagen de una escultura de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), "San Mateo" (1505-1506). Tomada de: Los grandes museos de Europa. Galería de la Academia. ACTA, CD-ROM, 1999.

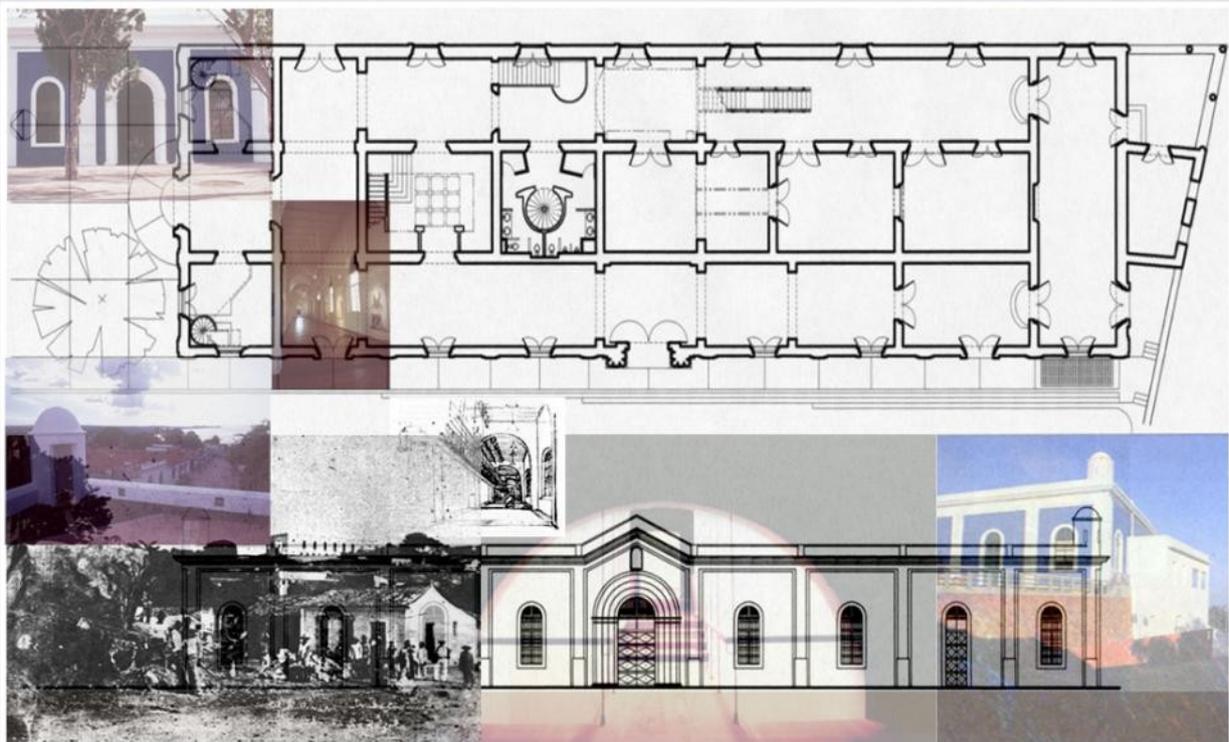


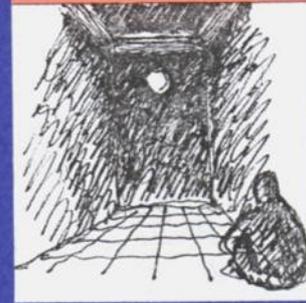
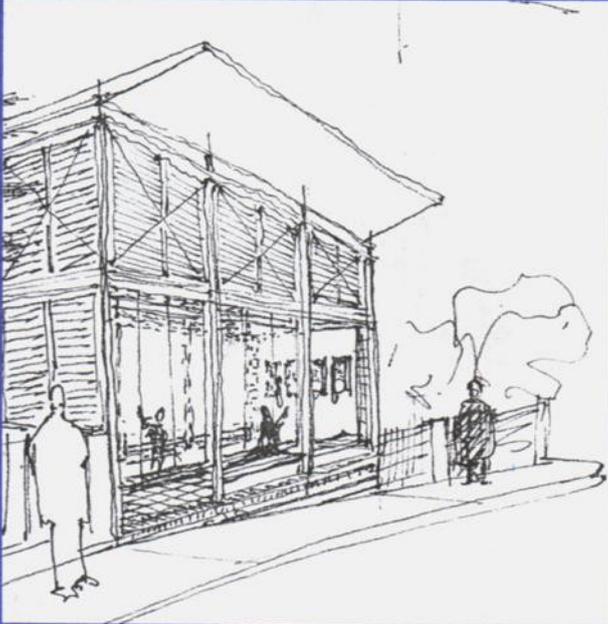
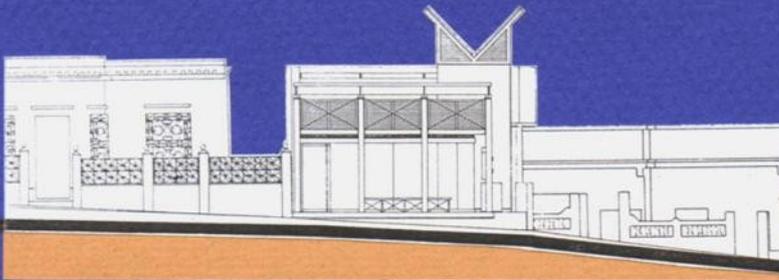
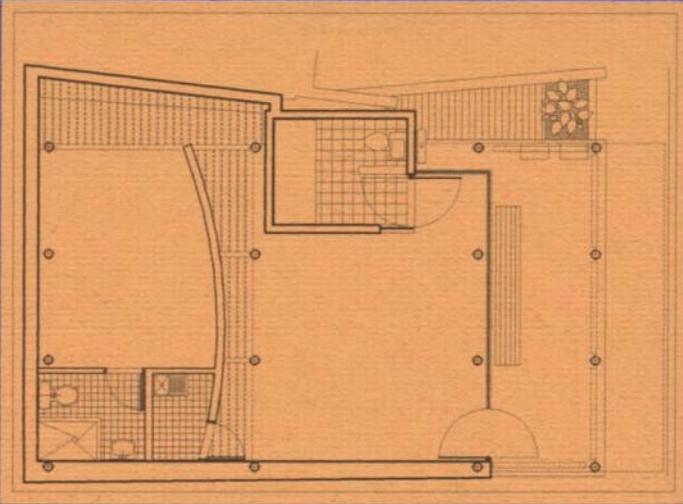
Lámina 1

En esta página:

MÓDULO POLICIAL en el Centro Histórico de Ciudad Bolívar, diagonal al Centro de las Artes (Proyecto de inserción de nueva planta en un terreno abandonado).

En la página opuesta:

RETÉN POLICIAL, en Unare - Ciudad Guayana (en construcción); este edificio formaba conjunto con el **Retén para la PTJ** que permanece a nivel de proyecto.



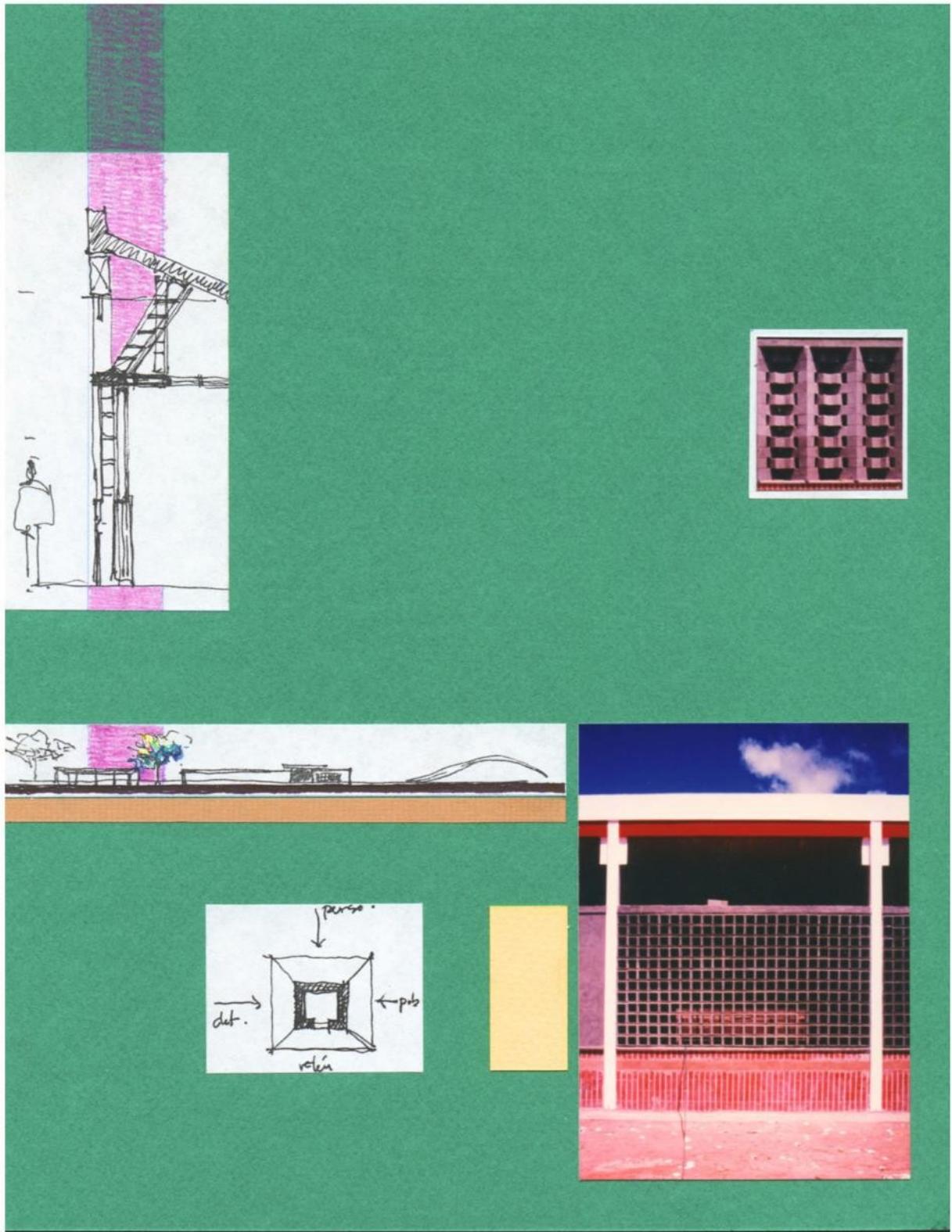
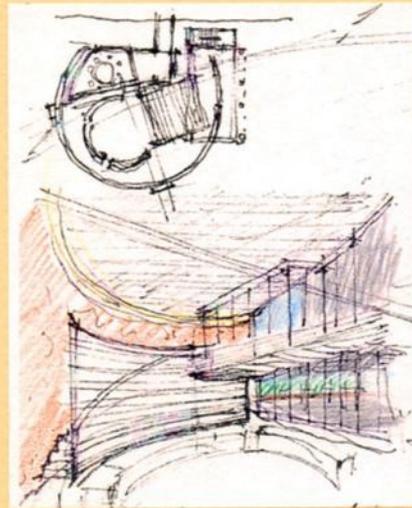
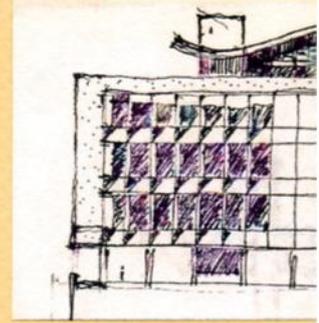
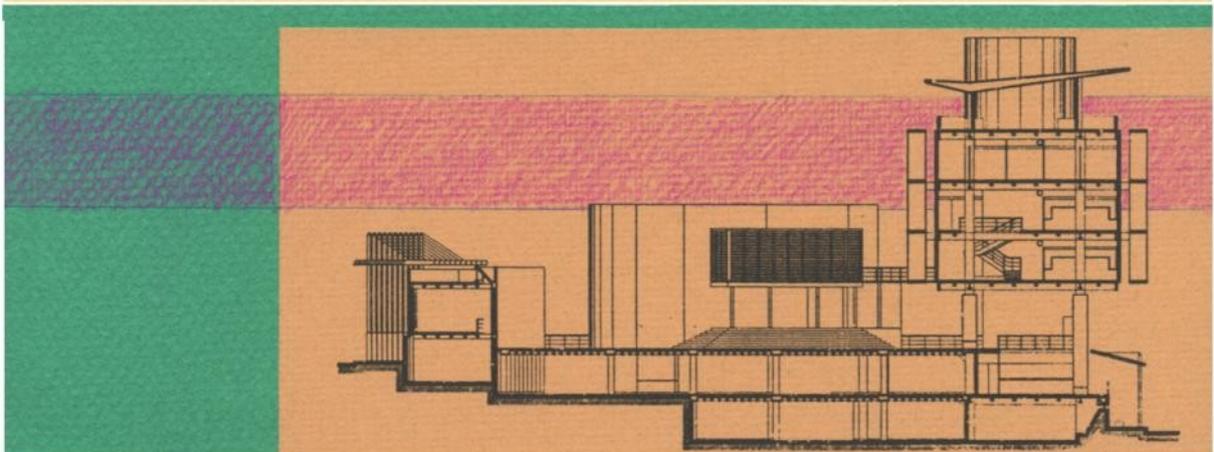


Lámina 3



CÁMARA MUNICIPAL DE CIUDAD GUAYANA en el Centro de San Félix, frente al paseo a orillas del Río Orinoco. Edificio de Oficinas para los concejales, Secretaría de Cámara, Procuraduría y Contraloría municipal; Sala de Sesiones, Zona Rental, Conector peatonal con el edificio de la Alcaldía (existente) y Plaza alegórica de la ciudad.



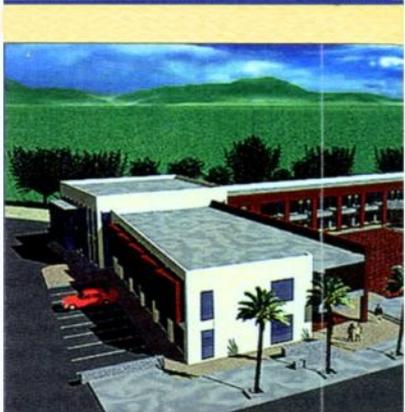
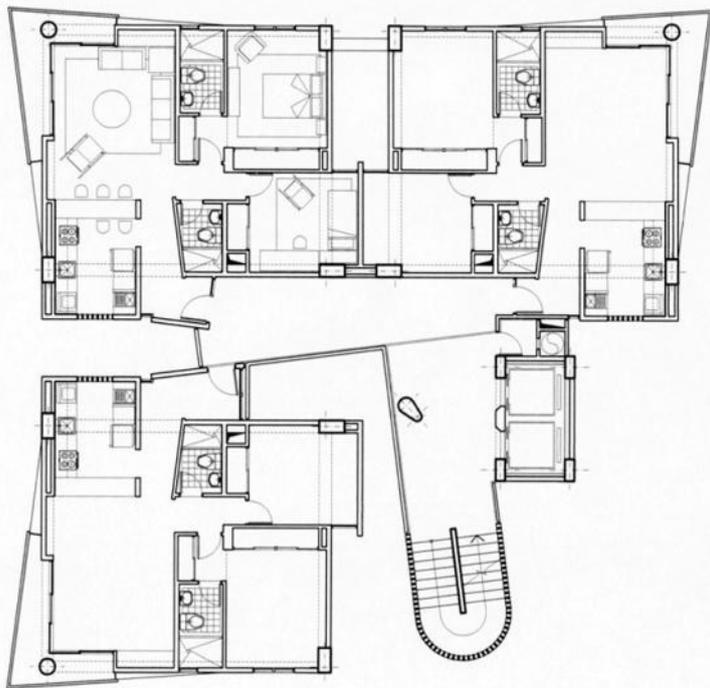
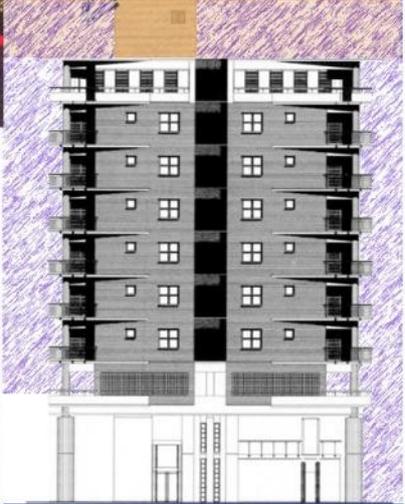
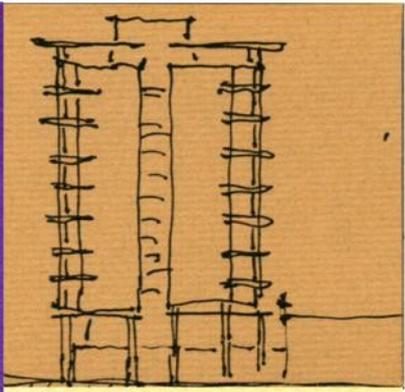


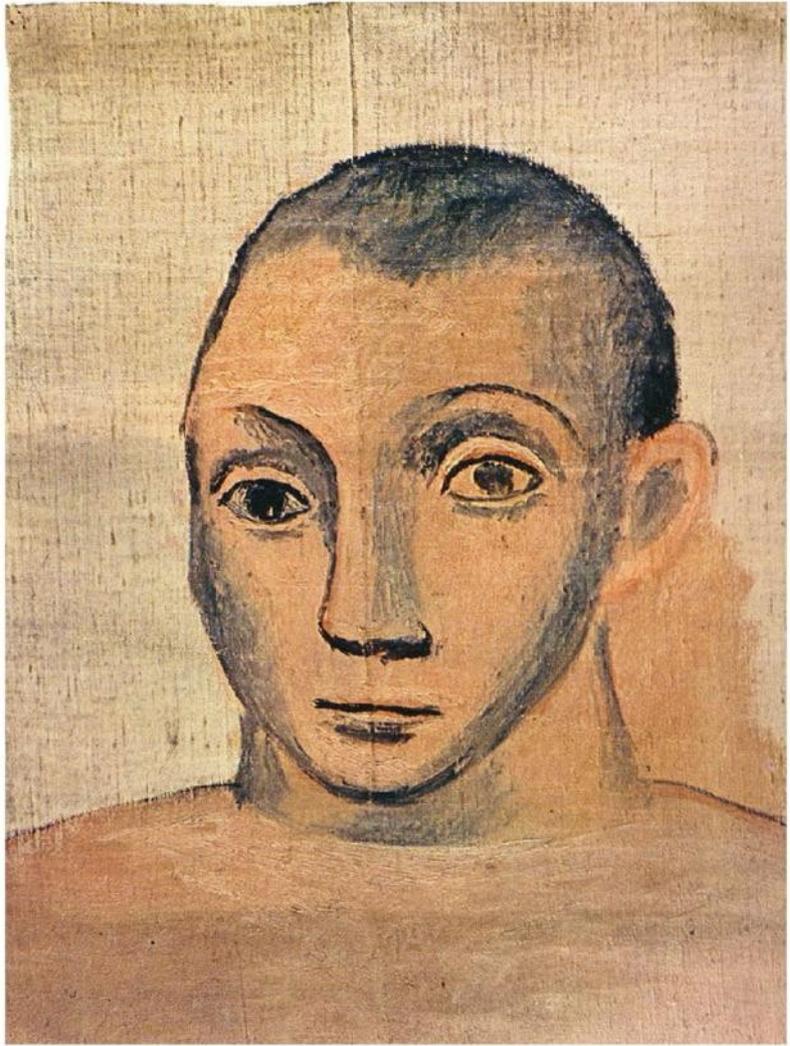
Lámina 5



Lámina 6



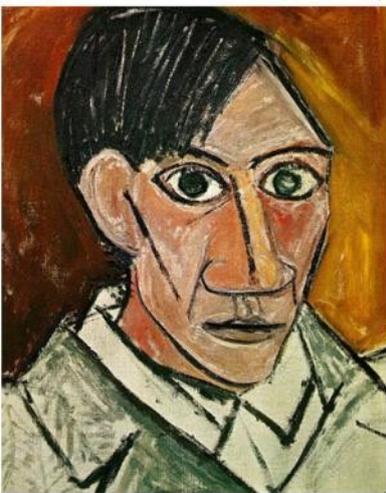
1



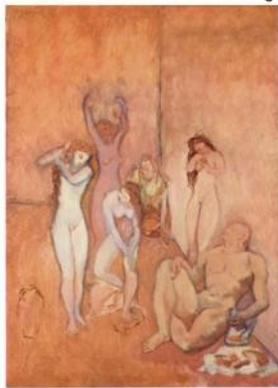
3



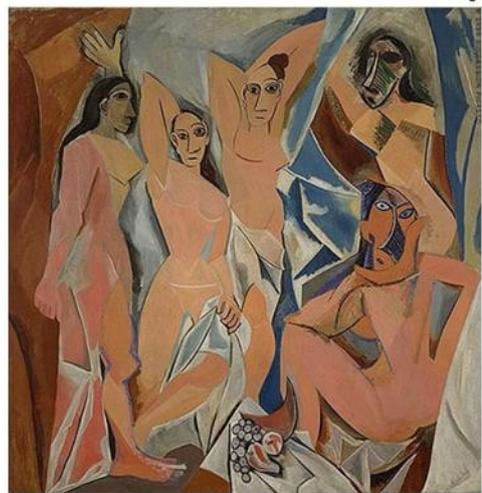
2



4



5



6

Lámina 7

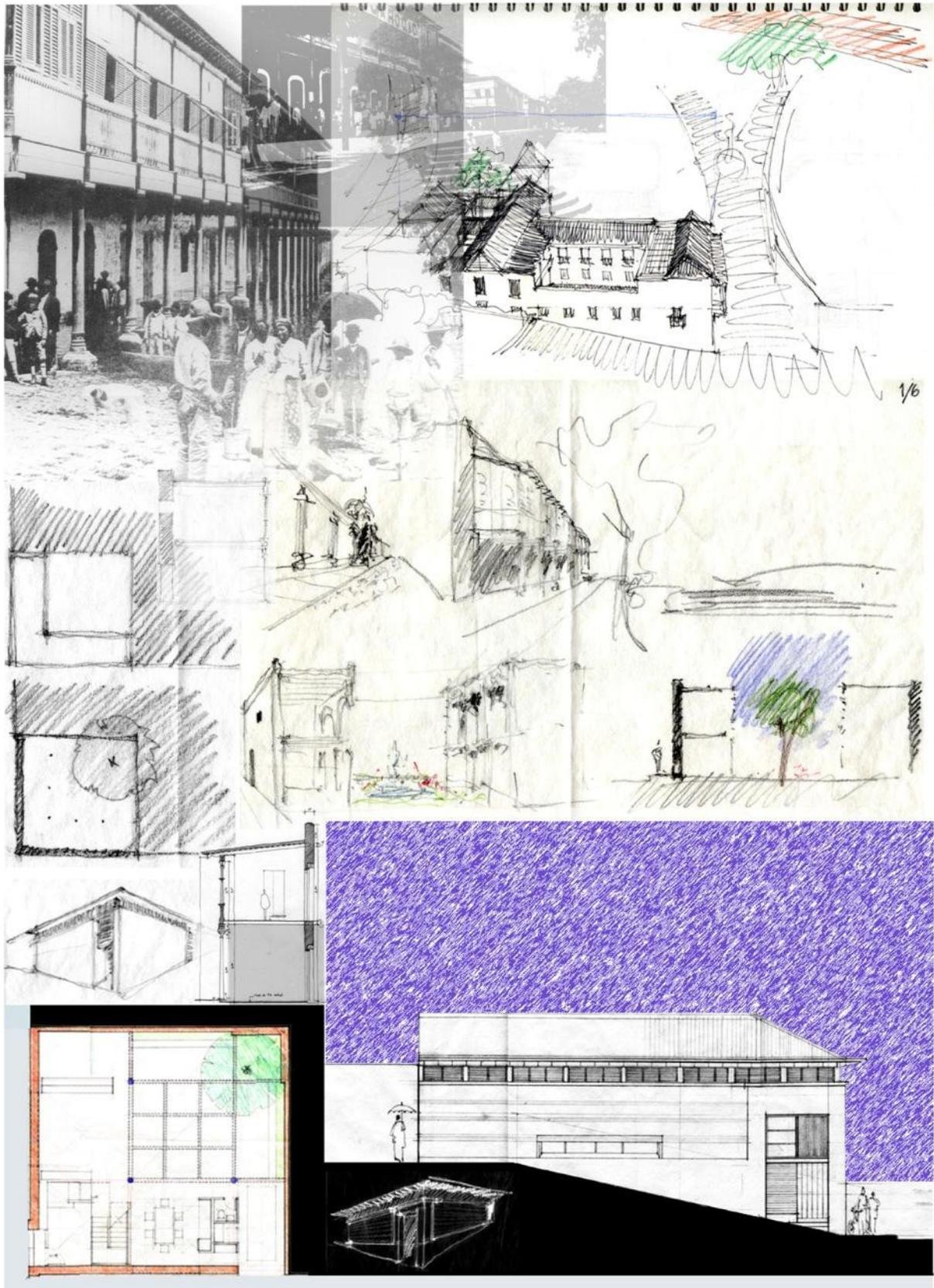
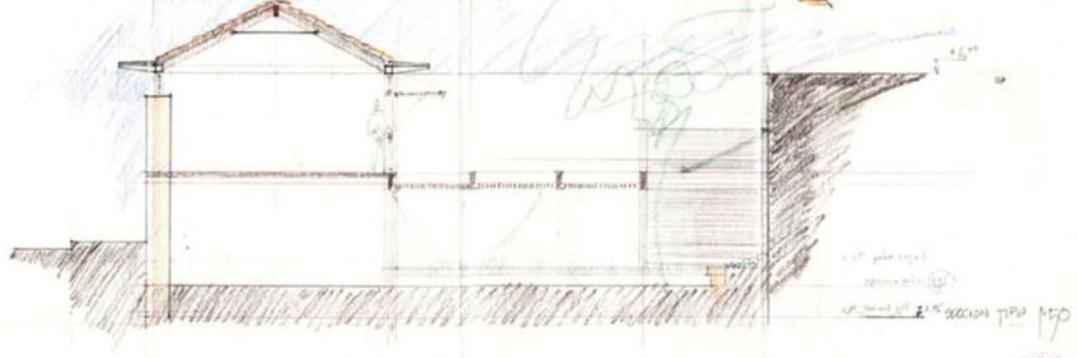
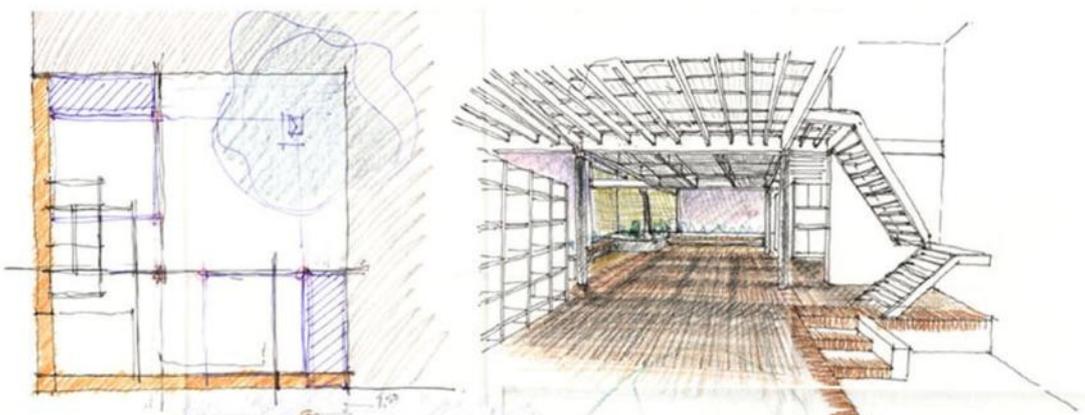
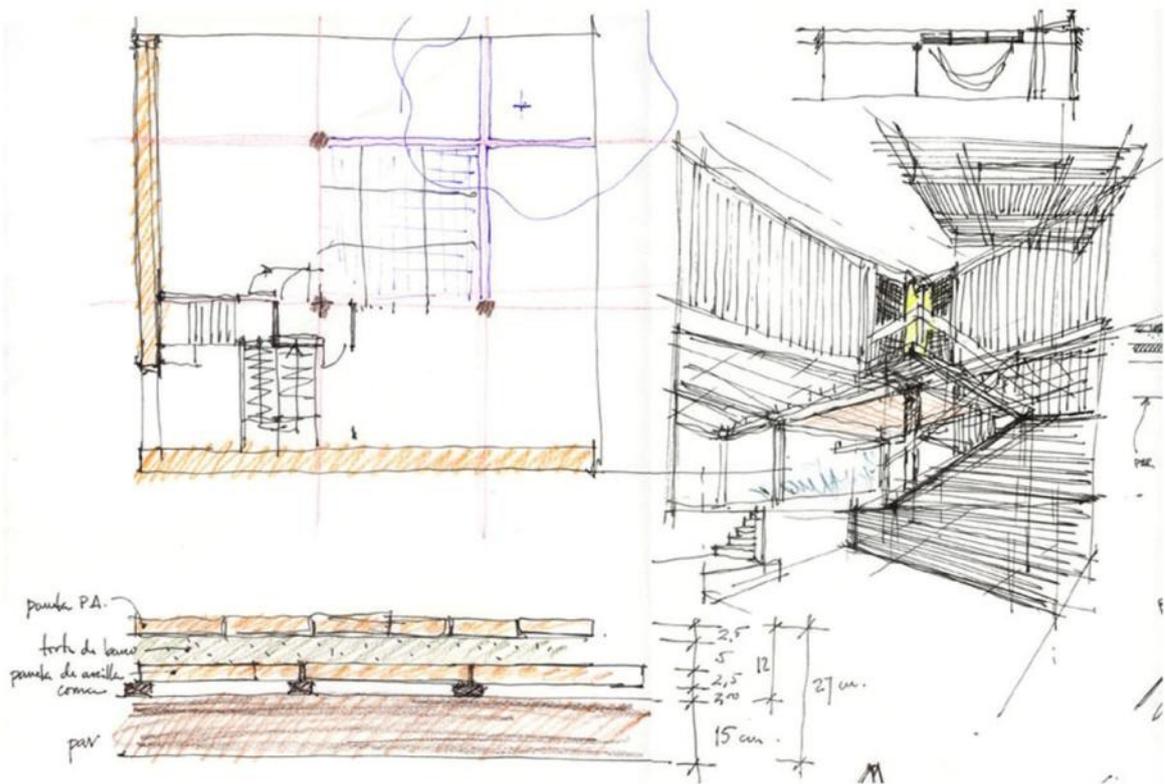


Lámina 8



ZAMPRA · 13-7-98 · CONCURSO DE OPOSICION · VIVIENDA · EL ESPACIO EXTERIOR COMO UN INTERIOR ·



Lámina 9

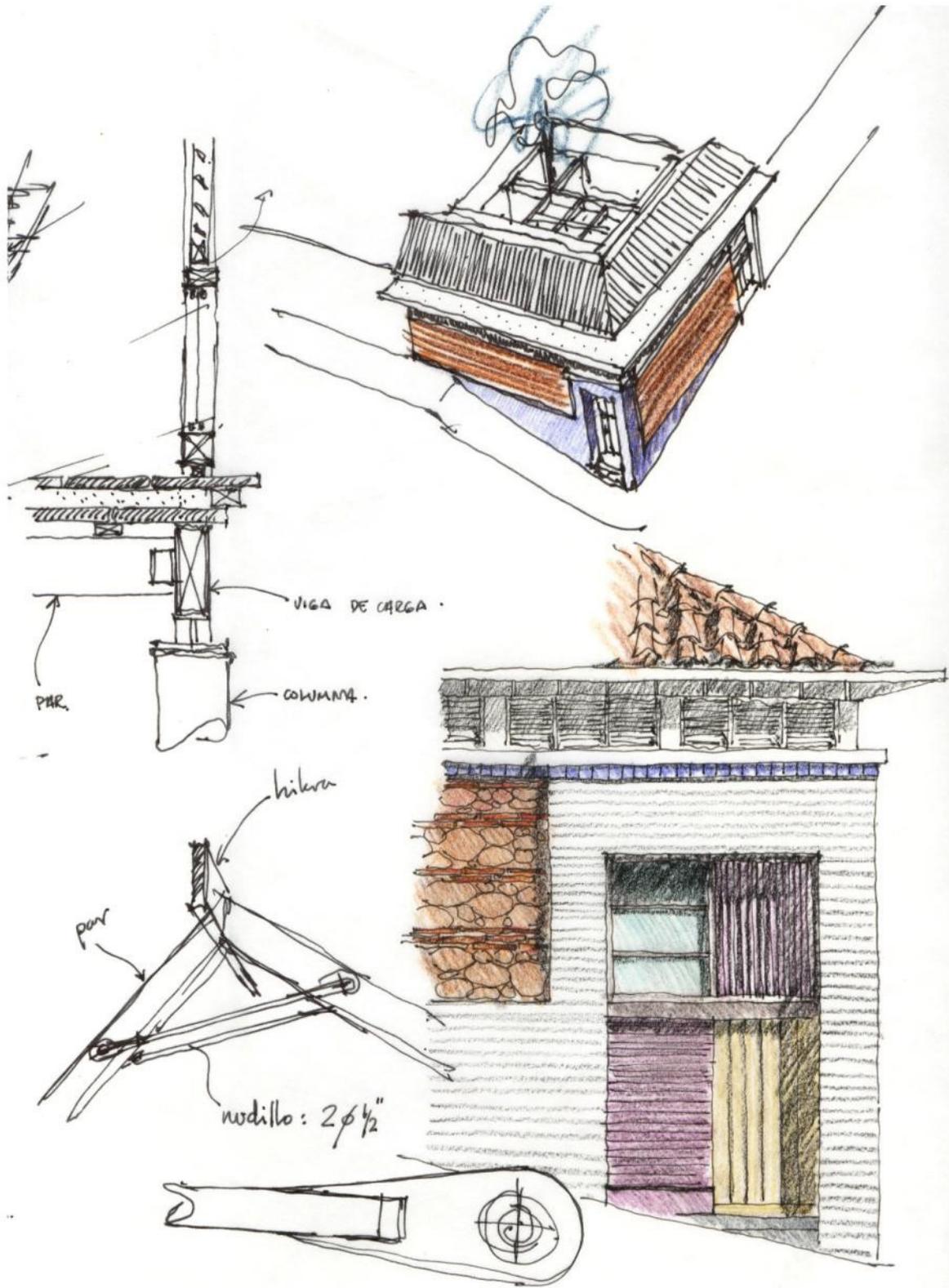


Lámina 10



Lámina 12

SER

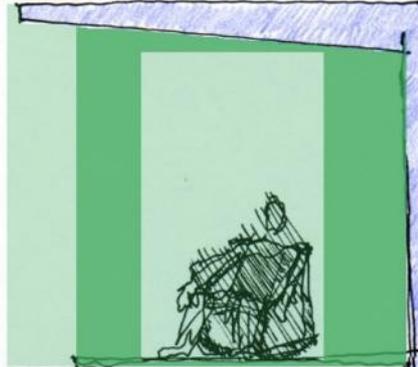
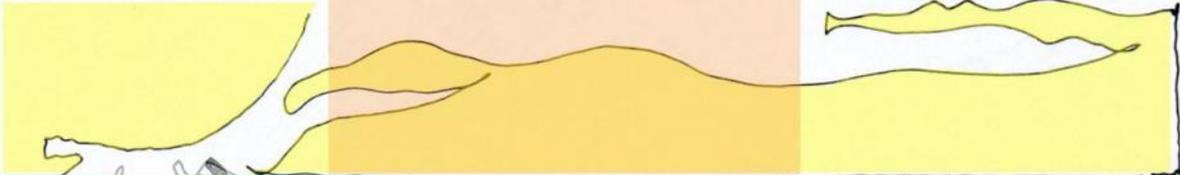
H A C E R

MUERTE

CIELO
YO TÚ ELLOS
TIERRA

MUNDO

DIOSSES
MORTALES
COSAS



*El hombre es por natura la bestia paradójica,
un animal absurdo que necesita lógica.
Creó de nada un mundo, y, su obra terminada,
"Ya estoy en el secreto, dijo, todo es nada"*

Antonio Machado

Diez libros de
Arquitectura
VITRUVIO

Lámina 13

Hemos pretendido suponer que cualquier obra humana pertenece exclusivamente a una de estas concepciones: a lo poético, a lo teórico, a lo práctico o a lo técnico. Por el contrario, todo lo que una persona hace participa de esos cuatro conceptos.

No puedo pensar el ser y el hacer separados sino íntegramente.

Por su hacer, se manifiesta el *serahí*.

Por su hacer, el *serahí* se construye y reconstruye.

Por su hacer, el *serahí* se realiza.

La relación entre el ser y su hacer la imagino como una pirámide de base cuadrada: poesía, teoría, práctica y técnica son la base de esa forma, el yo es su cúspide; la integridad de la base es la obra, la integridad del volumen es el *serahí*.

La inclinación de la cúspide hacia uno de los vértices de la base genera las innumerables variaciones de la forma, incluyendo estadios límites donde pareciera negarse la forma original. (Ver Lámina 15).

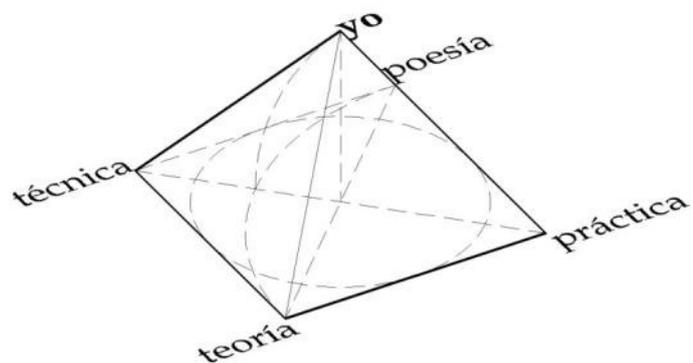
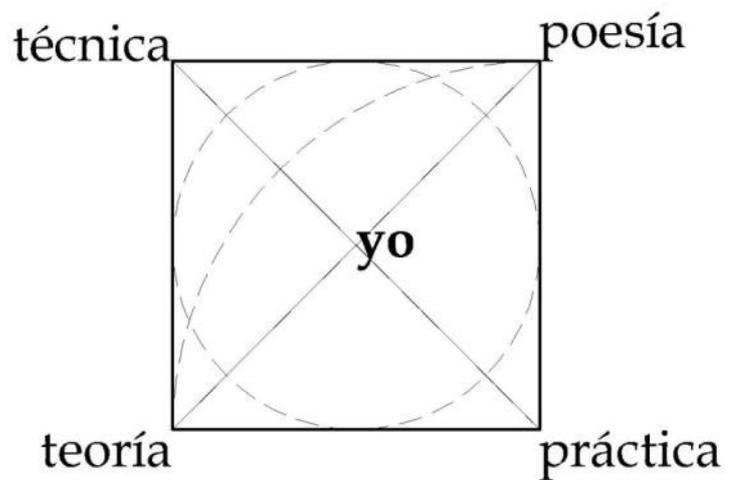
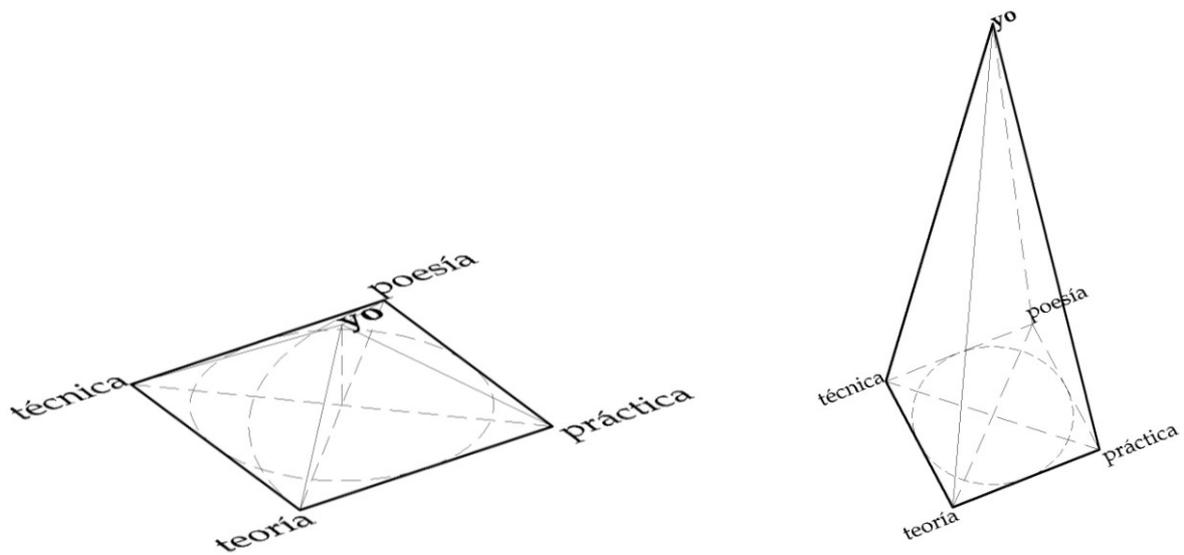


Lámina 14



Arriba a la derecha: cuando la pirámide es llana, el yo está muy cercano a la obra, el ser se manifiesta fragmentado y no se reconocen los vínculos con las otras formas del ser-hacer. *Arriba a la izquierda:* cuando el yo se eleva todo se une; la pirámide tiende a convertirse en un línea que, vista de punta, es un punto, una unidad; así el ser-hacer es continuo, íntegro, nítido y coherente. *Abajo a la derecha:* la inclinación del yo produce los distintos matices del hacer, así un hacer es siempre “más” sin excluir: algo es “más poético” no “exclusivamente poético”. *Abajo a la izquierda:* mientras la inclinación del yo se mantiene entre los límites del hacer, podemos referirnos a un ser “centrado” o equilibrado”; un yo fuera de esos límites es un “descentrado” o “excéntrico”, lo que supone “otro centro” efectivo, a esto lo llamamos “genialidad” o “locura”.

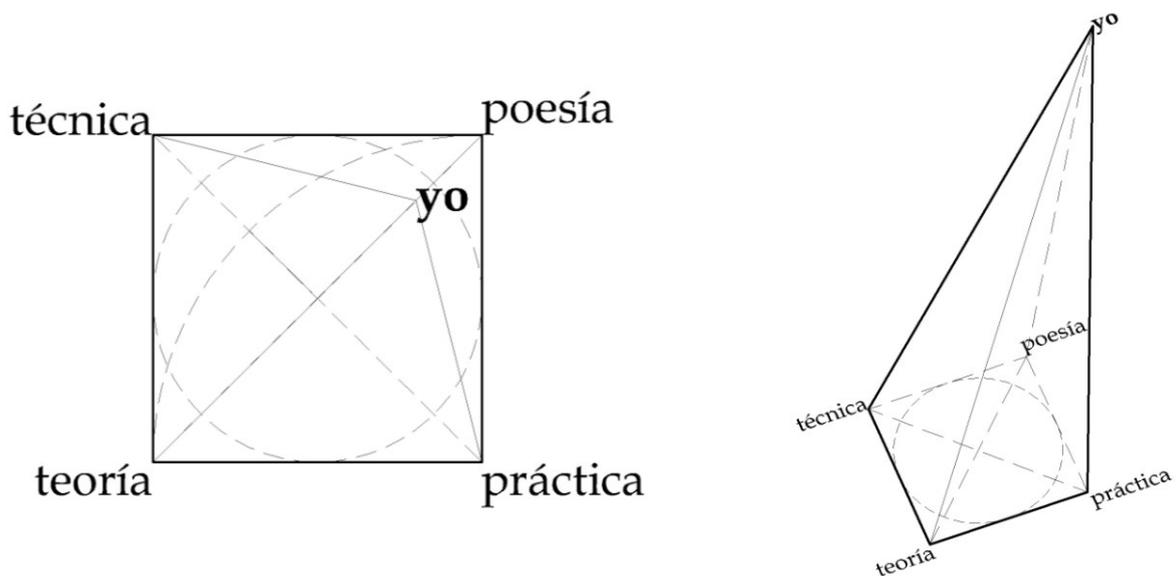
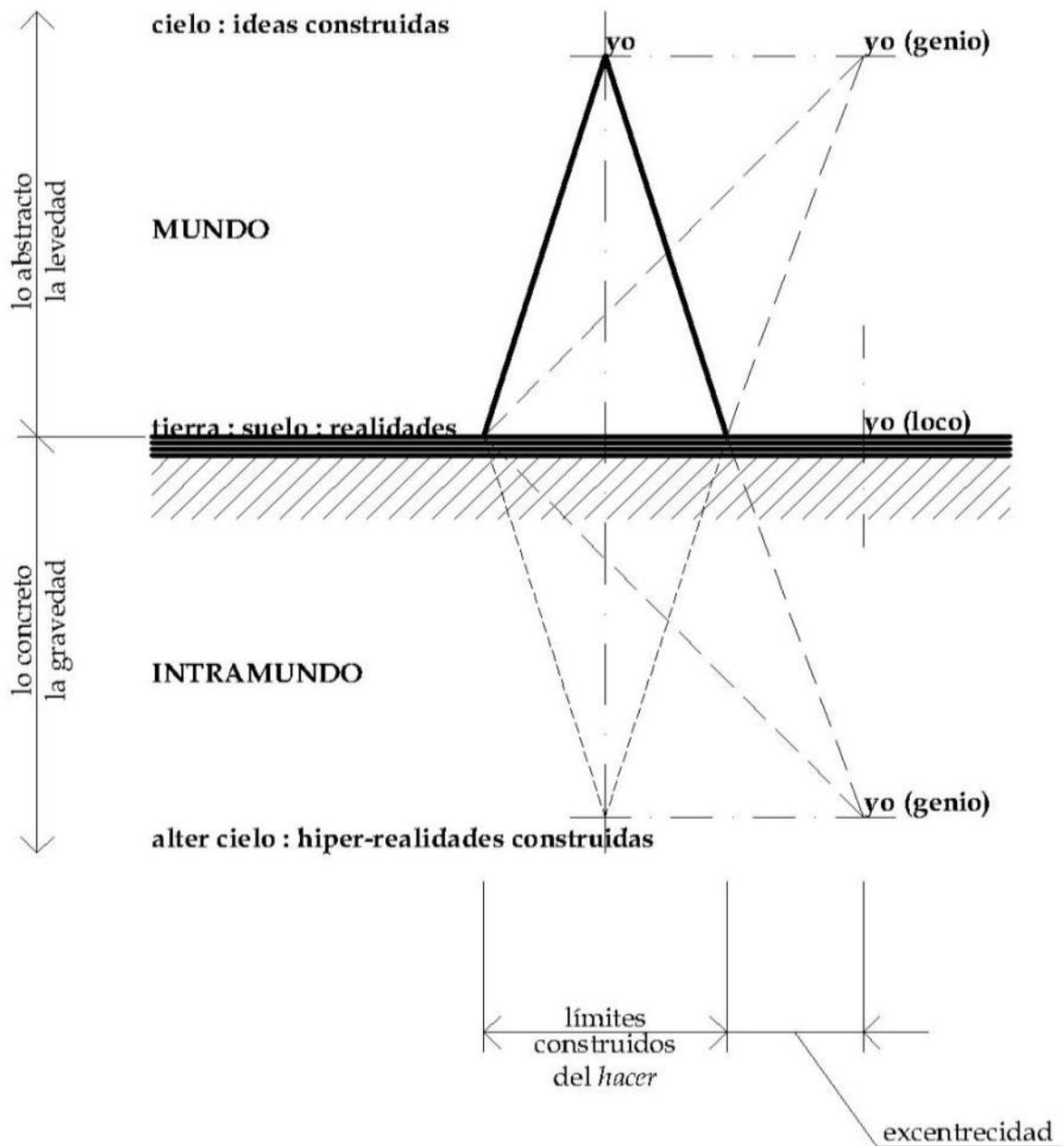
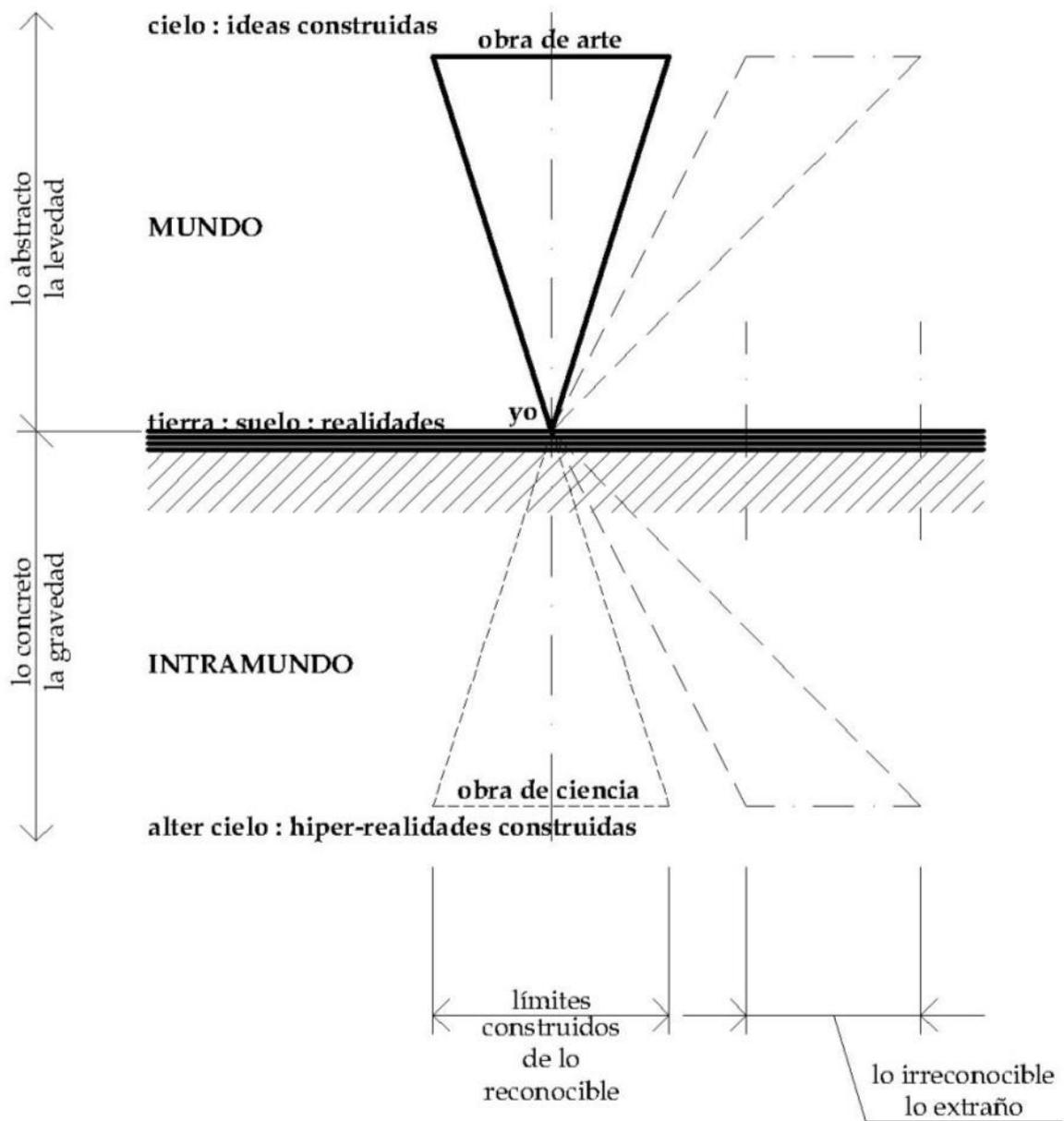


Lámina 15



Desde el *yo* emanan todas las cualidades del ser: su razón, sentimientos, cuerpo, todo lo que lo define como *serahí*. El *serahí* habita, en estricto sentido, el suelo, la superficie de la tierra, el límite entre el cielo y lo subterráneo. Su obra se realiza en ese límite, modificándolo tan solo en su espesor, en su constitución, no en su esencia.

Lámina 16a



Toda obra del ser ahí la valoramos en relación a si la reconocemos dentro o no de los límites que hemos construido del hacer y cuánto y hacia dónde trasciende la realidad desde la que se produce: más allá del mundo o hacia el dominio de él.

Lámina 16b

LAS TRES PALABRAS MÁS EXTRAÑAS

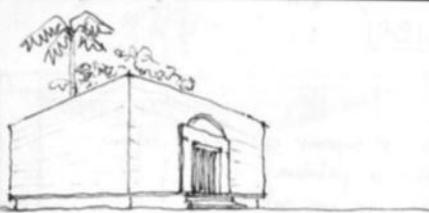
Cuando pronuncio la palabra Futuro,
la primera sílaba pertenece ya al pasado.

Cuando pronuncio la palabra Silencio,
lo destruyo

Cuando pronuncio la palabra Nada,
creo algo que no cabe en ninguna no existencia.

Wisława Szymborska

Traducido por Abel A. Murcia Soriano para
poema HIPERION, España, 1997.



Un día, mi casa, era un cubo...

Un cubo
que no pisaba tierra

Un cubo
de piedra



Un cubo
de noche al día
de noche en la noche
y el pecho verde
habitado por una paloma y un viejo mango

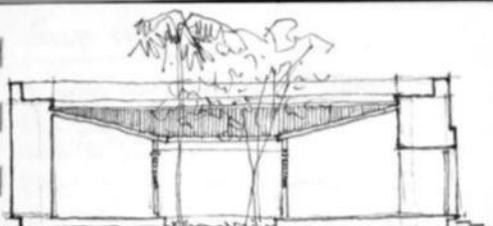
COLIBRÍ

para Tess

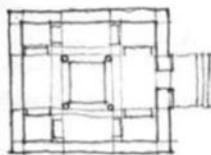
Vamos a suponer que digo verano,
oculto la palabra "colibrí";
la meto en un sobre,
y la llevo colina abajo
hasta el buzón. Cuando abras
mi carta recordará
aquellos días y cuántos,
cuántísimo, te quiero.

Raymond Carver

Colección Visor de Poesía. Un Sendero Nuevo a la
Cascada - Oltimus poemas. Trad: Mariano Antónin Pardo
VISOR LIBROS. Madrid, 1993



Cuatro aguas vertidas hacia el pecho
El fondo del pecho descubierta al cielo
En cada rincón un arcano



piedra fuego agua aire

Un silencio recorre cada estancia
Siempre se ocupan los opuestos
Siempre se está en el punto
Siempre se persigue algún futuro

El presente está en el pecho
es inaccesible.

Mi casa, era un cubo, un día.



Lámina I



Lámina II

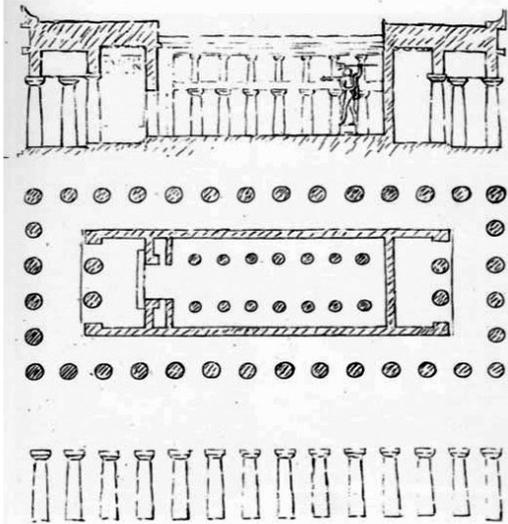


Lámina III

Créditos de ilustraciones e imágenes

- Lámina 1** Título: Centro de las artes. Rehabilitación y restauración del antiguo Hospital de la cruz. Centro Histórico de Ciudad Bolívar. Proyecto (1989-1992). Edificado (1989-1992).
- Autor: Hernán Zamora (proyecto original del ingeniero polaco Alberto Lutowsky).
- Dibujos y ensamblaje del autor.
- Fotografías:
- Vista del antiguo hospital, hacia 1910, desde el sureste de la ciudad.*
Fuente: Archivo de la Oficina Técnica del Centro Histórico en Ciudad Bolívar. (A la derecha del fondo de fachada).
- Esquina del Centro de las Artes en los días de la inauguración.* Fuente: TENREIRO, Oscar (1992) "Un diciembre optimista junto al Orinoco". *Arquitectura y Diseño* en El Diario de Caracas. 27 de diciembre, p. 6.
- Sala Este del Centro de las Artes, luego de la rehabilitación.* Fotografía de Luis Brito. (Mitad inferior de la lámina). Fuente: SESTO, Francisco y otros (compilador) (1995) "Centro de Las Artes. Antigua Prefectura y Cuartel de Policía" en catálogo Cultura y patrimonio en ciudad Bolívar. Realidades de una gestión 1990-1995, Gobernación del Estado Bolívar, Dirección de Cultura y FUNDARTE. Caracas, diciembre; pp. 22-24
-
- Lámina 2** Título: *Módulo policial*. Centro Histórico de Ciudad Bolívar. Proyecto (1994).
- Autor: Hernán Zamora.
- Dibujos y ensamblaje del autor.
-
- Lámina 3** Título: *Retén policial*. Unare, Ciudad Guayana. Proyecto (1992). Edificación no concluida.
- Autor: Hernán Zamora.
- Dibujos y ensamblaje del autor.
-
- Lámina 4** Título: *Cámara municipal de Ciudad Guayana*. Centro de San Félix. Proyecto (1994).
- Autor: Hernán Zamora.
- Dibujos, fotografía de maqueta y ensamblaje del autor.

Lámina 5 Título: *Edificio de apartamentos articulado al centro comercial La Hacienda*, La Victoria, Edo. Aragua. Proyecto (1997).
Autor: Hernán Zamora, para ESQUEMA-Taller de Arquitectura.
Dibujos y ensamblaje del autor.
Imagen tridimensional digitalizada del edificio proyectado (arriba a la izquierda), elaborada por ARQUIMEDIA.
Imagen tridimensional digitalizada del centro comercial (abajo a la derecha), tomada del tríptico de venta.

Lámina 6 Rembrandt, Harmenszoon Van Rijn (1606-1669)
Arriba: *Autorretrato* (hacia 1629). Colección Mauritshuis, La Haya.
Abajo: *Autorretrato en figura de San Pablo* (1661). Colección Rijksmuseum, Ámsterdam.
En: Los Grandes Museos de Europa. El Rijksmuseum de Ámsterdam y otras colecciones. CD-ROM. Acta, 1998

Lámina 7 Picasso, Pablo Ruiz (1881-1973)
Autoportrait. Barcelona. 1899-1900. Museu Picasso.
Autoportrait à la palette. Paris. Verano-otoño, 1906. The Philadelphia Museum of Art.
Autoportrait. Paris. Verano, 1906. Herederos de Picasso.
Autoportrait. Paris. Verano, 1907. Národní Gallery, Prague.
Le Harem. Paris. Verano, 1906. The Cleveland Museum of Art.
Les demoiselles d'Avignon. Paris. Junio-Julio, 1907. The Museum of Modern Art of New York.

Tomados de:

On-Line Picasso Project <http://www.tamu.edu/mocl/picasso/> (9-10, Julio 2000)

© 2000 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), New York

© 1997-2000 Dr. Enrique Mallen

Láminas 8, 9 Y 10 *Vivienda. El espacio exterior como un interior*. Concurso de oposición para optar al cargo de Instructor de la materia Diseño, en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. (Ensamblajes de imágenes digitalizadas). Caracas, Julio de 1998.

Autor: Hernán Zamora.

Lámina 11 Esquemas de modelos conceptuales sobre el conocimiento.

- Lámina 12** Arriba: Cole, Thomas (1801-1848) *The architect's dream* (1840). Museo de arte de Toledo:
<http://www.yale.edu/amstud/cole/> (14/04/2001)
 Abajo: Manet, Edouard (1832-1883) *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863). Museo de Orsay:
<http://www.musee-orsay.fr/> (17/01/2001)
- Lámina 13** *El serahí*. (Ensamblaje de imágenes digitalizadas). Caracas, junio 2002.
 Autor: Hernán Zamora.
- Láminas 14, 15 y 16** *Modelo conceptual del ser-hacer*.
 Autor: Hernán Zamora.
- Lámina 17** *Arquitectura*. (Ensamblaje tipográfico). Caracas, 09 de noviembre de 2000.
 Autor: Hernán Zamora.
- Lámina 18** *Mi casa*. (Reproducción de páginas de un cuaderno de bocetos). Caracas, febrero de 1999.
 Autor: Hernán Zamora.
- Lámina I** KANH, Louis I. *Kimbell art museum*, Fort Worth, Texas, 1966-1972. Pórtico norte (arriba), detalle del patio-jardín sur (abajo a la izquierda), vista de una galería (abajo al medio) y patio norte (abajo a la izquierda). Fotografías de Grant Mudford. Tomada de: BROWNLEE, David B. y DE LONG, David (1991) Louis I. Kahn: In the realm of architecture. New York: Rizzoli y The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, p. 266-287
- Lámina II** KANH, Louis I. *Salk institute for biological studies*, La Jolla, California, 1959-1965. Patio, mirando hacia el este (arriba); patio, mirando hacia el oeste (abajo). Fotografías de Grant Mudford. Tomada de: Brownlee y De Long, Ob. cit. p. 181-191

Lámina III

Arriba: *Templo en Sigesta*. Fotografía de Henri Stierlin. Tomado de: LOBELL, John. (compilador) (1979) Between silence and light. Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn. Boulder, Colorado: Shambala, p.19

Abajo a la izquierda: *Segundo templo de Hera, Paestum, del cuaderno de bocetos de Louis I. Kahn* (1969). Tomado de: Brownlee y De Long, Ob. cit. p. 127

Abajo a la derecha: *Templo de Hera II, Paestum, detalle*. Fotografía de Alinari. Tomado de: SCULLY, Vincent (1962) Louis I. Kahn. New York: Braziller, p.61