

---

## OLVIDO Y PRESENCIA DEL ESPACIO

ALDO HIDALGO H.

*Ante él no hay ningún desviarse hacia otra cosa.  
Lo propio del espacio tiene que mostrarse por sí mismo.  
¿Pero se deja aún decir lo suyo propio?*

M. Heidegger. *Die Kunst und der Raum*

### INTRODUCCIÓN

Una omisión caracteriza la reflexión arquitectónica contemporánea. En efecto, desde el momento que se han impuesto procedimientos industriales o técnico-científicos, las determinaciones materiales, físicas y de nuevas estandarizaciones parecen bastar al pensamiento arquitectónico. No obstante, esas incorporaciones ha transformado el sentido y los rasgos del «espacio»: una de las dimensiones esenciales de la teoría e ideación arquitectónica. Aún más, la inclusión de estos equipamientos ha creado ambientes artificiales, que reemplazan el espacio público urbano, nos impulsa a desplazarnos rápidamente y desde luego, nos hace *ver* de manera fugaz. Todo esto, transforma la percepción del espacio y el sentido de la «experiencia» que se tenía del mismo. El espacio reducido a esa condición, parece ser un producto más de la técnica moderna. Para quien, la brevedad del tiempo, el logro de cercanías y las cuantías espaciales son sus logros preciados. ¿Es este el espacio que la modernidad nos ha legado? y si así fuese, ¿cuáles sus modos de mostrarse?

Este «descuido» en el trato con el espacio, sin embargo, no es una carga que sólo recae en el pensar calculador o técnico, también el pensar filosófico ha abandonado al espacio al privilegiar pertinazmente la reflexión sobre el tiempo. Y, pese a este descuido, a este «olvido del espacio», la arquitectura como *téchne* - su estatuto original-, sigue siendo un «saber» sobre el espacio. Suelo, recinto, lugar, paraje, límite, medida o vacío son sus *topoi* fundamentales, son los modos de «darse» del espacio en la arquitectura y así como se encuentran en la cotidianeidad.

«Sin tema espacial», nos recuerda Cesare Brandi, «la arquitectura deviene pura tectónica». No hemos considerado aún que el movimiento hacia lo técnico pueda comportar un empobrecimiento de la arquitectura desde su fundamento. Si lo ha hecho J. Derrida quien, en una entrevista publicada en «Domus» en 1986, lo manifiesta de este modo: «Pienso que, en el momento en que se diferencia entre *theoria* y *praxis*, la arquitectura se percibe como una mera técnica, apartada del pensamiento. No obstante, quizá pueda haber un camino del pensamiento, todavía por descubrir, que pertenecería al momento de concebir la arquitectura, al deseo, a la invención».

Un primer avance en la recuperación o «redescubrimiento» del concepto en el pensamiento filosófico, lo realiza Martin Heidegger. Tempranamente, en *Sein und Zeit*, en donde refiere las implicaciones espaciales de un pragmático *Dasein*. Luego, con posterioridad al «giro», Heidegger se abocará a describir la existencia en términos espaciales. Para el italiano G. Vattimo, «el descubrimiento de la dimensión espacial y su cooriginariedad con aquella temporal sería el verdadero sentido del «giro» de Heidegger en los años treinta». Últimamente, el filósofo Peter Sloterdijk ha ido más lejos afirmando atrevidamente que bajo el rótulo de *Ser y tiempo*, ese primer e importante libro, está «sistemáticamente implícito el proyecto de *Ser y espacio*» (Sloterdijk 2003:305).

El habitar del *Dasein* heideggeriano, su referencia más explícita a la espacialidad arquitectónica, deriva de la espacialidad *existencial*, analizada en *Ser y tiempo*, «desalejadora y direccionada con respecto a los entes». En la modernidad, esta especialidad está subyugada por la técnica que sólo «produce» espacio. Entonces, aunque la arquitectura se origina como una *téchne*, es decir como un saber

hacer artesano, y en lo atinente al espacio como una «libre donación de lugares» (Heidegger 2000<sup>a</sup>:27), en el proyecto moderno nos encontramos con una «técnica» que ya no es una *téchne*, sino un *dispositivo* para «tomar posesión del espacio» (Heidegger 2000<sup>a</sup>:33).

Esta posesión somete y subyuga a la espacialidad, que de tal modo es reducida al silencio y su experiencia se presenta efímera. Lo que «habla» en su reemplazo, para usar el concepto husserliano, es la *cosa espacial*, (Husserl 2000:23). En consecuencia, ha sido la determinación técnica la que ha cambiado el estatuto del espacio. Por ello, nos hemos preguntado si lo desnudo o escasez de la arquitectura moderna, como es la forma esquemática del *existenz minimum*, ¿contribuye a revelar valores existenciales, o más bien vigoriza la simple *extensión* y los atributos físicos meramente contables?

En este escrito, apoyados en algunos textos de Heidegger sobre el espacio, intentaremos abordar el vínculo entre espacio físico y espacio existencial en la arquitectura moderna. Sin embargo, el espacio no se deja asir sencillamente por el razonamiento lógico y conceptual. Concientes de ello y de que la fragancia del espacio físico es el rasgo que la modernidad presenta como *lo suyo*, como su medida y talante, queremos insistir en abordar esta relación, trazando una ruta, una suerte de hipótesis, con la cual la cual probaremos «tocar» el espacio físico. Siguiendo a Heidegger, pretendemos ensayar la idea de que más allá de la expresión física del espacio, está la *palabra* que lo pueda revelar mostrando el «sí mismo» y su potencialidad como ser.

## I. OLVIDO DEL ESPACIO

Para Hegel, la arquitectura es el arte más pobre en cuanto a la expresión de la «idea». Las formas de la arquitectura a su juicio son abstractas y genéricas. Para él es un arte simbólico «puesto que puede dar a conocer sus significados en el entorno exterior» (Hegel 1981: 34.) Hegel piensa que si bien la arquitectura representa los inicios del arte, es la limitación propia de la materia y su lucha contra la gravedad lo que la hace el arte menos «espiritual». Contrariamente, concibe la poesía como el arte supremo. Sostiene la belleza de la poesía como *obra* puesto que logra elevar la espiritualidad por sobre

la materia, «encierra la *percepción inmediata* del alma por sí misma», se mueve en el «campo de la imaginación» y se distingue de las demás artes por su «universalidad» (Hegel 1981: 34). Es la encarnación del «espíritu» en la forma. Todo ello no lo concede al espacio.

Para M. Foucault, desde Kant en adelante, pensar el «tiempo» por parte de los filósofos ha comportado un abandono del espacio. Sustenta que tal descalificación aparece del «lado del entendimiento, de lo analítico, lo conceptual, de lo fijo, de lo inerte».<sup>1</sup> En efecto, para ese pensamiento dominado por la racionalidad, lo arquitectónico constituye medida objetiva, materia inerte, como en Hegel. El carácter ambiguo del espacio, su fisonomía etérea y su expresión indecible escapan a esa lógica. Pero, aún como dimensión intangible está presente en la existencia humana, constituye la estructura del habitar del ser humano; es un «existencial». Para Heidegger es estructura ontológica del *Dasein* y su modo propio de estar en el mundo. Ya Lucrecio anticipó su carácter vacío y al mismo tiempo disponible señalando: «Un espacio se da desocupado, impalpable vacío: el movimiento sin este espacio no concebirías».<sup>2</sup>

Cuando se experimentan las obras del pasado, la experiencia no sólo refiere a las proezas técnicas, sino al sentido profundo y las afecciones que se despiertan al recorrer sus espacios. La historia de la arquitectura siempre hizo cuentas con el espacio aunque no lo haya teorizado, salvo en el Renacimiento con la perspectiva. No es de extrañar entonces que el arte y la arquitectura de la modernidad en su «carta original» -la de las vanguardias históricas-, determinan una propia noción de espacio que contradice ese olvido. Entre los protagonistas de la época la voluntad es «elevar» el espacio a «experiencia espiritual», más allá de la estética.

¿Es posible que en esta dimensión de la existencia pueda encarnar lo que Hegel llama «idea» o bien pueda ser ese *algo* que capta el «alma por sí misma»? Con todo, la arquitectura recobraría sus contenidos más allá de la técnica y, el espacio, aquellos más allá de la física, abriéndose a nuevos mundos significativos.

## 2. PRESENCIA DEL ESPACIO

Con el advenimiento de la era de la máquina se manifiesta un nuevo concepto del espacio en el arte moderno.<sup>3</sup> Paul

1 Ver <http://www.ciudadpolitica.com/modules/news/article.php?storyid=50>

2 Cf. Lucrecio. *De la naturaleza de las cosas*. Traducción del Abate Marchena. Madrid 1994, Cátedra p.105

3 Sobre la relación técnica y arte moderno ver M. Heidegger *Meditación*, trad. de Dina V. Picotti. Bs. Aires, 2006. Biblos p.37 ss.

Cézanne, por ejemplo, no busca contenidos en una realidad «externa», sino en una realidad interna, en el «mundo interior» de las cosas. A Cézanne no le interesa la perspectiva lineal en cuanto efecto visual de la tridimensionalidad. El sentido de lo sólido y la profundidad lo expresa en un soporte bidimensional. Del «trazo» pictórico fuga el color, la luz y la sombra. La tentativa es descomponer el imperativo de los «lugares» del cuadro; centro, delante-atrás, derecha-izquierda. Crea una diferencia entre soporte y espacio figurado. Desconfía del dibujo «matemáticamente exacto». Desfigura, mira las cosas desde diversos ángulos sincrónicamente. Propone entonces la *simultaneidad*, como síntesis prematura del espacio-tiempo. Para él, la pintura no es una técnica para hacer viva una sensación visual, sino un modo de escudriñar el mundo y revelar su esencia, sus movimientos generativos. Cézanne apela menos a los valores visuales que a aquellos inmateriales. Por lo mismo, su pintura es exploración de la *estructura* de los fenómenos. Descompone la apariencia de los objetos y la relación con el espacio orientado; el arte *abstrae* la realidad.

Desacreditada la representación habitual de los objetos, se impone la extrañeza frente a la realidad. Así, una generación de artistas renuncia a lo figurativo y proclama la abstracción pura. Notamos aquí que esta abstracción no es lo mismo que el *abstractum* señalado por Heidegger, cuando refiere a las tres dimensiones de la extensión. (Heidegger 1993:171). Definitivamente, es la tentativa de expresar lo esencial de las cosas, su constitución y determinación potencial. De esto emerge el espacio de la arquitectura moderna que, en su intangibilidad, quiere mostrar lo inagotable de mundo de origen. El pensar pensante heideggeriano indaga esa esencia, el pensar calculador de la racionalidad en cambio, busca lo esencial, quizá la certeza que satisfaga un objetivo previamente cuantificado. Estas sutiles diferencias separan lo vacío de lo vacuo. En el *dictum* «Menos es más», del arquitecto Mies van der Rohe, esta ambigüedad queda de manifiesto. En Mies, la pregunta sobre la esencia de la arquitectura se cimienta en sus estudios de filosofía clásica y medieval.

Esta suspensión de la representación, o *epoché* de lo figurativo, revela una liberación del academicismo, de su técnica, pero también del yo autoreferente. Es liberación de lo «artístico». En el nuevo lenguaje no basta la mirada

retiniana. Se cree en el movimiento de la imaginación y en los contenidos encarnados. Concebido por el «espíritu» los contenidos del arte derivan en figuras potenciales o *fantasmas*; el espacio *vacío*, el *silencio*, la *desnudez*, lo *blanco*. Para W. Kandinsky, sólo sentidos refinados permiten escuchar las «vibraciones» emanadas de las obras. Roberto Matta dará visibilidad a ese mundo interior de relaciones, fuerzas y espacios.

### 3. ENTRE LA FÍSICA Y LA EXISTENCIA

Esta acción del arte moderno es purificación, vaciamiento y abandono de la fragancia material de lo representativo, es emancipación de contenidos y a su vez, apertura a contenidos de la interioridad. El espacio *desocupado* resulta indeterminado. Es como lo que nos sugiere la *Khôra*, ese tercer género dificultoso y oscuro que «no es sensible ni inteligible» al decir de Platón (Platón 2000: 49a). O el *Topos*, ese algo «poderoso y difícil de captar», al decir de Aristóteles (Aristóteles 1995:21 ss). También la extensión uniforme e imperceptible a los sentidos; *extensio*, *spatium* o *campo de fuerzas* del pensar moderno. Naturalmente todas estas afirmaciones son derivaciones de la física. Para Kant, el espacio es una *forma* de la intuición y no una «cosa» que se pueda acotar desde la intuición. Es una representación *a priori*.<sup>4</sup> Para Husserl, la estructura del espacio es «bastarda». Para él, el espacio «no se manifiesta, no se fenomeniza, no tenemos, según su opinión, un específico vivir del espacio (Husserl 2000:22). Más bien se constituye junto a las cosas.

Será el Heidegger de *Ser y Tiempo* quien propone un camino hacia una comprensión de la espacialidad más allá de la física. Si bien el discurso que conduce sobre el ser parece privilegiar su relación con el *tiempo*, en escritos posteriores a ese primer libro, Heidegger renunciará a reducir la espacialidad a la temporalidad. Como lo aclara en sus libros *Tiempo y Ser*<sup>5</sup> y en *El arte y el espacio*. No obstante con los conceptos de des-alejación (*Ent-fernung*) y direccionalidad (*Ausrichtung*) sentará una teoría del espacio existencial. En esta teoría, la condición primera de cosas, útiles y obras, es estar *a disposición* en el trato cotidiano (*Zuhandenheit*). De esto se despliega la espacialidad direccionada y des-alejadora del Dasein. La *circumspección* es la mirada propia de ese interés. Pero las cosas finalmente van asumiendo sentidos

4 En el semestre de invierno 1925-1926 Heidegger imparte la asignatura de Lógica, en donde analiza los conceptos kantianos de forma e intuición de la *Estética Transcendental*, útiles para la comprensión del espacio en Kant. Ver (Heidegger 2004: 219 ss)

5 Para Gianni Vattimo, la tentativa de reducir la espacialidad del Dasein a la temporalidad ya está presente en el párrafo 70 de *Ser y tiempo*. «*Tiempo y Ser* completa lo que no quedó concluido en *Ser y Tiempo*». En ese libro «Heidegger se esfuerza en pensar una suerte de cuadridimensionalidad del espacio-tiempo». «Las tres dimensiones del tiempo no están pensadas con referencia al «proyecto» de la existencia sino a una *proximidad* que tiene que ver antes que nada con el espacio». (Heidegger 2000<sup>a</sup> :11)

impensados. «Gestan», nos enfrentan para ponernos a *su* disposición. Cuando pierden la inmediatez de su uso cotidiano se vuelven autónomas; devienen objetos desechables, piezas de colección, o simples objetos presentes en un *ahí* indeterminado (*Vorhandenheit*). En este caso surge la *contemplación*, la mirada analítica cartesiana que interroga y elucubra. ¿Es esta también una estética?

En su teoría, el espacio parece comportar *tensiones*, fuerzas que emanan entre el sujeto y los entes. Por necesidad, hábito, costumbre o preferencia, estas «tensiones físicas» se vuelven existenciales porque habitan un «mundo». La física puede estar en la base, nuestra atracción y atención por las cosas son fuerzas. También los sujetos somos atraídos por fuerzas, pero la acción de la física no lo explica todo. Es necesaria la palabra para dar el nombre, para crear el vínculo, para alegorizar. La espacialidad emerge desde el hombre, es inherente a éste, por ello no *es* antes de él, pero hay en su constitución una inconmensurabilidad que lo excede. ¿Es la palabra la que pueda trae a presencia esa fuerza sin límites?

En *El arte y el espacio* (*Die kunst und der raum*), Heidegger, modificando su primera aproximación de *Ser y tiempo*, interpreta el espacio como un *Urphänomen*, como un fenómeno primario que no puede ser remitido a otra cosa previa. Su experiencia, escribe el filósofo, «provoca la angustia o el miedo en el hombre» (Heidegger 2000<sup>a</sup>:23). Refiriendo al espacio como la «sede del acaecer del ser y de la verdad» (Heidegger 2000<sup>a</sup>:12) alude, al mismo tiempo, a una afección fundamental que *es* la misma experiencia. Radica ésta en el encuentro con el límite impenetrable de lo inefable ¿se trata de una individualización del espacio independiente del sujeto? ¿Bajo esta idea, el espacio sería algo fuera de lo humano? En este libro, Heidegger concibe la idea de espacio como un *espaciar*, como un «hacer lugar», abriendo un «entorno». Un *einräumen* es decir, un disponer «lugares» con relación a la «libre vastedad» de la comarca en la cual cada cosa «reposa simplemente en sí misma». <sup>6</sup> Si interpretamos bien ¿significa esto que el juego entre lugar y comarca no es sino comprender el espacio como potencialidad de movimiento, de desplazamiento y por lo tanto la condición para un «errar» como destino humano?

La modernidad ha interpretado esta dualidad. El espacio moderno es simultáneamente un *aquí* y un *allá*;

6 En la representación del espacio este movimiento lo entendemos como una relación *figura-figura*, como interpretación del aparecer y el ocultarse. Así lo observamos en la pintura abstracta, en los trazos negros sobre papel blanco, en la escritura, o entre materia y espacio arquitectónico. El barroco lo pone en movimiento en el pliegue y el despliegue, en la luz y la sombra. Quizá sea por este juego revelador que Heidegger elija un lito-collage de Chillida y no la fotografía de una escultura para ilustrar *El arte y el espacio*.

algo así como un arraigo y disponibilidad de fuga. Nuestra condición parece ser una constante referencia a algo fuera de nosotros mismos. Quizá por ello el esfuerzo mayor está en la radicación o en lo reunidor. El sujeto, frente a su inadecuación a un habitar «natural» ha usado la técnica; instrumentos, medios y referencias para ocupar y hacer propia la vastedad del espacio. Puntos cardinales, hitos, marcas, mapas, toponimia, lenguaje de señalamiento del espacio son los antidotos para no enfrentar lo que de suyo es inhabitable, el fenómeno originario, aquello que subyace a todo habitar.

La arquitectura y toda acción humana parece ser la tentativa de dar *medida* a aquello que nos sobrepasa por su inmensidad. Crear cercanías, vínculos físicos, visuales controlados, lugares y cerramientos, son mecanismo de defensa ante lo incierto de la exterioridad. La imposibilidad de extender eternamente esa acción es la dimensión trágica del habitar, su caída en el espacio *en cuanto tal*. Todo tiende a la ruina. Es la aridez de lo abierto. Es la intemperie, la exterioridad misma que invade la interioridad el mundo propio y secreto. Es, en definitiva, lo no templado por la acción de habitar. El espacio moderno exento de referencias, deseoso de no tenerlas, extrañado de ellas nos ofrece sólo la distancia y la virtualidad del pensar y el imaginar. No hay ya mimesis posible con un habitar natural. Sólo hay mundos posibles en la imaginación, ficciones construidas a falta de una incorporación a la realidad inefable de lo originario del espacio.

En nuestra tentativa de comprender el mostrarse del espacio vacío, intentando un *calce* con el espacio existencial,<sup>7</sup> se nos ha impuesto preferentemente el seguimiento de los textos de Heidegger. Antes de este filósofo, las reflexiones sobre el espacio se centraban en los caracteres físicos y geométricos, (inclusive hemos hablado de un olvido del espacio). Luego con Husserl, el espacio ha sido tratado con relación a la percepción del sujeto junto a las cosas. Pero con Heidegger y su interpretación del espacio como fenómeno originario (*Urphänomen*) es que podemos comprenderlo en cuanto tal, como objeto de vivencia, de experiencia y de afecciones. Sin embargo, tales afecciones refieren a modos impropios del habitar, a una especie de «caída». Como si el encuentro con este fenómeno pudiera hacernos evidente nuestras limitaciones, nuestra condición de precariedad o

7 Esta contraposición es semejante a aquella desarrollada por Cesare Brandi en su *Teoría General de la Crítica*. (Brandi 1975:275) en donde distingue entre flagrantia espacial o fenoménica y *astanza* presencia propia del arte. Lo que relacionamos al *comparecer* del espacio.



la conciencia pasada y futura de errar sin destino. El arte moderno comprende el espacio como *entidad* o *ser* potencial, al elevarlo a experiencia «espiritual», esencia y al mismo tiempo, negación de la materia. Pero ¿cómo revelar esa inmaterialidad que emana de lo físico? Queda la palabra para revelar lo que de suyo se oculta detrás de las convenciones, los usos y los caracteres físicos modernos.

#### 4. ESPACIO ARQUITECTÓNICO ENTRE FICCIÓN Y PALABRA

Fruto del Romanticismo del siglo XVIII y de la técnica, el proyecto moderno se ha manifestado efectivamente como un *no ha lugar*, como un desarraigo. Una dislocación de modos, de relaciones históricas construidas entre sujetos, cosas y espacio. La experiencia moderna del espacio no es tocante plenamente a un «lugar propio» determinado por elementos históricamente reconocibles, por «sentidos» incorporados, sino a una especie de vacío homogéneo donde límites y materia se confunden con un fondo aparente, infinito, pero elevado por la mirada poética, como la de Leopardi en *Los Cantos*. O bien, como ha escrito Heidegger, en la «libre vastedad de la comarca».

Con todo, la arquitectura desde su enunciación primera, griega o vitrubiana, se ha presentado como dispositivo, como máquina espacial dislocadora.<sup>8</sup> Ya que no hablamos del construir originario, sino de la disciplina, su carácter es infamiliar (*unheimlich*). En sus mecanismos radicaría una finalidad dialéctica. Por una parte arraigan, fijan un lugar, pero simultáneamente disponen una fuga del mismo. Hay ventanas, puertas, salimos y entramos permanentemente. En la modernidad, cambiamos casa, de lugar de trabajo. Son éstos objetos intermediarios. Sitúan pero están dispuestos para arrojarnos a otro paisaje. ¿Es ésta la condición natural de «estar en el mundo» o un modo de decir que el sujeto moderno está erradicado de un lugar propio? El hábito cotidiano se constituye en *mise en abyme* en donde se disuelven las consistencias materiales, espaciales y temporales. El lugar se difumina, el paraje disipa las cercanías. Se impone la impresión de fugacidad. Tal extrañamiento de la cercanía provoca «inquietud» y «ceguera» como afecciones propias de la modernidad. Justamente, este *alejamiento* del cuidado

8 A. Loos se pregunta con ironía ¿Por qué la obra del arquitecto deshonra el lago? Cf. «Arquitectura» en Adolf Loos *Escritos II*. Madrid 1993 El Croquis p.23

cotidiano del lugar, de la conciencia posicional permite comprender el sentido de ese rememorado habitar lugareño, recogido en la tierra natal, como *construcción* nostálgica concordante a parajes idealizados. Una *arcadia* como la trasunta melancólicamente en la poesía de Hölderlin.

Al respecto, escribe Heidegger: *Los estorninos presienten la tierra natal*, y cita este verso del poeta alemán: *Pues cuando el aire se hace camino/ y el Nordeste con su soplo afilado/más despiertos les vuelve los ojos, ellos levantan el vuelo.* (Heidegger 2005:94).

La reflexión arquitectónica sólo ha mirado el habitar originario para replicar sus insondables procedimientos, como otra de sus ficciones. Tampoco ha pretendido resolver el enigma del espacio, se ha abocado a la tarea de cómo «disponerlo», de «darle medida» y, acaso, de «mostrarlo». De allí que la arquitectura tiene la urgencia de conocer, reconocer, experimentar los modos de darse del espacio. Allí radicaría el deseo o la invención, que Derrida sugiere y quizá retornar a la *téchne* original. Pero, si la verdad es *Aletheia*, algo que aparece y oculta, entonces también la *apariencia* del espacio puede ser parte de su esencia.

En su origen artesano, forzando extemporáneamente la afirmación, el arquitecto también es *poietai*, posee una *téchne*, «sabe», «hace aparecer». ¿Qué puede aparecer desde un enigma cuyo fondo desconocemos o cuya esencia inefable se oculta? ¿Debemos inventar una *figura* para aquello que no podemos interpelar directamente con la mirada circunspectiva? La salida de esta aporía, es inventar un *factum*.<sup>9</sup> Una ficción como recurso de la imaginación. Hecho que ya se activó en Grecia, cuando sus arquitectos conjeturan la morada de los dioses, o en Palladio, que concibe la casa como el *templo* del hombre, o en Piranesi, cuya nostalgia por la ruinoso arquitectura romana lo hace dibujar *Cárceles*.

Vista así la arquitectura no es sólo utilidad, a la función se asocia la *ficción*. Cada época ha construido la suya. Con la sola utilidad, los vectores del «habitar» se circunscriben, convergen, intentan cerrarse en torno a un lugar reunidor. Las cosas están en su lugar y en su paraje inmediato. Con la ficción, en cambio, vectores de la imaginación se movilizan, fugan al exterior. En este caso las cosas remiten a otras cosas que están en otros lugares y dimensiones. O que quizá no existen, como el mundo mitológico pintado en los muros

<sup>9</sup> Este alcance útil a nuestro punto de vista lo hemos tomado de *El dios que baila* de Massimo Cacciari. Barcelona. Paidós. 2000.

palladianos o en aquellos de Giulio Romano. El espacio encarna ambos vectores, es su *extensión*, entonces esos vectores son su *forma*. En tanto forma, la arquitectura asume la tarea de conocer, delimitar (y mostrar) esa extensión.

Hemos sostenido que la praxis moderna, tiende a reducir esta dimensión existencial, acercándolo todo, reduciendo tiempo y espacio por la acción de dispositivos. Para U. Galimberti, filósofo italiano; «El objetivo de la técnica ha sido siempre la reducción del espacio y del tiempo que media entre las necesidades y su satisfacción, hasta el límite de la supresión». (Galimberti 2002:665).

La ficción de la arquitectura moderna fiel al principio de esos dispositivos en su ser útil intenta «acercar» la exterioridad, sin embargo dado el carácter de *cosa espacial* técnica, lo que logra es *remitir*. Un paisaje ideal constituye su límite, la ficción espacial moderna es *desplazar* al horizonte, al infinito. ¿Es esa la «idea» que encarna la arquitectura moderna? Si ante el espacio «no hay ningún desviarse hacia otra cosa», como dice el epígrafe heideggeriano, sólo queda entonces la fuga aporética hacia él mismo. El espacio es el *aquí*, y, al mismo tiempo, el *horizonte*.

La ficción moderna busca construir la transparencia y el espacio vacío aéreo, «exteriorizarlo todo» (Virilio 2006:113). Desea alejarse de esa «irracionalidad oscura» de la arquitectura decimonónica. La «máquina para vivir» de Le Corbusier será su ejemplo más característico. El artista (y el arquitecto decimos nosotros) configura lo invisible en el espacio» (Heidegger 2000b:45) y quizá verdaderamente se necesite de una intuición diversa para captarlo. Como escribe J. Beuys sobre las esculturas de Wilhelm Lemhbruck: «sólo se pueden captar con una intuición, abriéndole a uno su puerta intuitiva unos órganos de los sentidos completamente distintos, y es sobretodo lo oyente, lo meditativo, lo volitivo».<sup>10</sup>

Decir significa «mostrar, «dejar aparecer», (Heidegger 1987:192). Aunque ya lo hemos dicho en otro lugar, Marina Cvetaeva<sup>11</sup>, poeta rusa lo manifiesta escribiendo: *Me siento a la cabecera de la mesa/ dejando un puesto vacío/ para lo invisible, lo imperceptible*. Nos interesa el poema porque asigna un sentido al lugar vacío. No recurre Cvetaeva a la negatividad, la acepción corriente del vacío es decir, como una nada. Tampoco parece ser que ahí se pueda acoger algo

10 J. Beuys. «Agradecimiento a Wilhelm Lemhbruck», en *En torno a la muerte de J. Beuys*. Internationes.1968

11 Marina Cvetaeva. Poeta rusa (1892-1941).

en estado naciente. Refiere a la existencia cotidiana. En esta frase, espacio vacío es el eco de una disposición interior de la subjetividad. De una afeción interna; la impaciencia e intranquilidad por *ver* allí algo que con obstinación se desea encontrar.<sup>12</sup> Al mismo tiempo es una confianza *distante* que se sustrae a la racionalidad que cree en un devenir irreversible. En este caso es la palabra que hace comparecer el vacío. Una «palabra vidente». Hace emanar de ese *ahí* del puesto vacío un *allá* abismal, el infinito en donde deseo e imaginación nos trasladan; el espacio es entonces *acceso*, *distancia*, *vía de escape*, *horizonte*.

Nos parece que también las palabras del arquitecto Francesco Venezia, ayudan a hacer «ver» el espacio. En un pequeño libro sobre la Casa Malaparte, notable construcción montada sobre los riscos de Capri, Venezia describe los lazos de la casa con el *horizonte* como lo sugiere la amplia terraza superior que de algún modo la «sella» pero, al mismo tiempo, provoca un enfrentamiento con el mar Mediterráneo. Venezia refuerza la disponibilidad del espacio vacío para remitir a cercanos y lejanos límites anotando: «Y el juego se establece entre el horizonte último, tenue línea azulada que separa mar y cielo, y el horizonte próximo, sólida línea roja de flotación del solárium». Y más adelante: «Y puede acontecer que en el momento de la alineación, la blanca vela petrificada del solárium cobre vida y se confunda con una vela inmóvil en el horizonte (belleza propia de un lienzo de Carrá).» Luego, describe la ubicación de la casa entre las piedras de la alta escollera: «Surge en un enclave inhóspito de sobrehumana belleza, donde construir es temerario si no es sagrado».<sup>13</sup>

Si para Husserl el espacio vacío se da entre las cosas como «fantasma cosal» y se constituye en la esfera táctil y la visual. Para Heidegger, es escucha. Mirar «es entrar en el silencio» (Heidegger 1987:192). Lo cual no es sino *oír* una *lejanía* que subyuga la mirada. A los *poietai* le está dado el «hacer aparecer» desde lo inaccesible, y lo inaccesible, «es una característica esencial de la imagen de culto».<sup>14</sup> Entonces, al enfrentar el espacio vacío, el *entre* el aquí y el horizonte, ¿estamos frente al signo de lo religioso, frente a nuestra imposibilidad de radicación o quizá frente al espacio como «manifestación irrepitable de una lejanía»? ¿Es el «aura» de Benjamín o el *Urpheänomen*, el fenómeno originario que se sustrae al trato diario? El espacio, en

12 No podemos dejar de mencionar aquí la novela de Dino Buzzati y la película homónima *El desierto de los tártaros*. Alianza, 1999.

13 Cf. Francesco Venezia. *Casa Malaparte*. Cádiz. Arquitectosdecádiz. 2001 p.43

14 Walter Benjamín. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Buenos Aires. Leviatán 1999, p.69

cuanto tal, comparece entre las cosas y el sujeto, es *tensión*, *fuerza física* reunidora o dispersiva y a la palabra le está dado *decirlo*, mostrarlo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. (1995) *Física*. Libros III - IV Traducción, introducción y comentario de Alejandro Vigo. Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Brandi, Cesare. (1975) *Teoria Generale della Critica*. Torino. Einaudi Editores.
- Galimberti, Umberto. (2002) *Psique e Techne. L'uomo nell'epoca della tecnica*. Opere XII. Milano. Feltrinelli.
- Hegel, George W. (1981) *La Architectura*. Traducción Alberto Clavería. Barcelona. Editorial Kairos S. A.
- Heidegger, Martin (2005) *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, 1927. Versión castellana *Ser y Tiempo*. Traducción de Eduardo Rivera. Santiago de Chile. Editorial Universitaria. Cap. III, Parte C.
- (2005) *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin* Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid. Alianza.
- (2004) *Lógica*. La pregunta por la verdad, traducción de Joaquín Ciria Madrid, Ed. Alianza S. A.
- (2000<sup>a</sup>) *L'arte e lo spazio*. Traducción de Carlo Angelino. Introducción de Gianni Vattimo. Génova 2000. Il Melangolo.
- (2000<sup>b</sup>) *Corpo e Spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio*. Traducción Francesca Bolino. Génova 2000. Il nuevo Melangolo

- (2000) *Tiempo y Ser*. Traducción Manuel Garrido, Madrid. Tecnos.
- (1993) «La Pregunta por la Técnica». En *Ciencia Y Técnica*. Traducción de Francisco Soler. Santiago de Chile. Editorial Universitaria
- (1987) *De camino al habla*. Traducción de Ives Zimmermann. Barcelona, Del Serbal
- Husserl, Edmund (2000) *Libro dello spazio. Edición a cargo de Vincenzo Costa*. Milán. Guerini.
- Platón (2000) *Diálogos VI Filebo-Timeo-Critias*. Introducciones, traducciones y notas de M<sup>a</sup> Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid. Gredos.
- Sloterdijk, Peter (2003) *Esféras I*. Barcelona, Editorial Siruela
- Virilio, Paul (2006) *Ciudad Pánico*. Buenos Aires. Libros del Zorzal.