

ESTUDIOS, NOTAS, TEXTOS Y COMENTARIOS

TOTALIDAD EN ARQUITECTURA. REFLEXIONES SOBRE LA ESTÉTICA Y LA COEXISTENCIA DE LAS COSAS CON EL LUGAR QUE PRODUCEN EN NOSOTROS UNA EXPERIENCIA DE TOTALIDAD*

LAURA GALLARDO FRÍAS
Universidad de Chile

RESUMEN: Hoy en día es una revolución hablar de totalidad, —nos referiremos con este concepto a la cualidad de total, de cosa íntegra—, en un mundo tan fragmentado. ¿Dónde quedaron las enseñanzas de Vitruvio de considerar tantas cosas: el firmamento, el paisaje, las estrellas... y hoy: nuestras ciudades, sus habitantes, el contexto...? En este artículo se revisarán distintos autores procedentes de diferentes ámbitos del conocimiento que dialogan a través del tiempo, es decir, se sigue un orden en función de sus ideas, más que cronológico, que permitan una dialéctica sobre la importancia de la reflexión en los proyectos arquitectónicos más allá del objeto en sí mismo, para abrir la discusión sobre la consideración de otros aspectos relevantes que conduzcan a seguir pensando, proyectando la arquitectura con la finalidad de aspirar a generar un lugar y una experiencia de totalidad para sus habitantes. PALABRAS CLAVE: totalidad; arquitectura; experiencia estética; coexistencia; resonancia.

Totality In Architecture. Reflections on aesthetics and the coexistence of things with the place producing in us an experience of totality

ABSTRACT: Today it is a revolution to talk about totality, —we refer to this concept as the quality of the total, the integrally thing— in such a fragmented world. Where are the teachings of Vitruvius of considering many things: the sky, the landscape, the stars... and today: our cities, its inhabitants, their context...? In this article, we revise diverse authors from different academic fields who dialogue through time. That is to say, we follow a sequence related with their ideas instead of their chronology. This allows dialectics about the importance of reflection in architectural projects through the object in itself to open thr discussion about considerations from other relevant aspects in order to continue thinking, and planning architecture with the purpose of generating a place and an experience of totality for its inhabitants.

KEY WORDS: totality; architecture; aesthetic experience; coexistence; resonance.

1. INTRODUCCIÓN

«Quien pretenda conocer el alma humana (la propia o la ajena) antes ha de conocer el Todo, y la omnipotencia divina operante en él». Platón, *Fedro*. (En Gianini. 2013: 212)

* Este artículo surge como una continuación de dos investigaciones, en primer lugar de la tesis doctoral que lleva por título: «Lugar / No-Lugar / Lugar en la Arquitectura Contemporánea» 2011, ETSAM; y la investigación FAU, financiada por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile: «Del No-Lugar al Lugar en la didáctica del proyecto arquitectónico», realizada por un equipo multidisciplinar entre los años 2012-2013.

Es un gran desafío desde la arquitectura tener como horizonte de estudio el ser humano, para poder enfocar nuestros proyectos arquitectónicos a cobijar su alma y su cuerpo y hacerlo formar parte del contexto que habita.

Hoy en día parece una revolución hablar del todo, de la cosa íntegra, que denominaremos: totalidad, en un mundo tan fragmentado, tan parcelado, tan dividido, donde a la hora de realizar un proyecto arquitectónico la mayoría de las veces con suerte se alcanza a revisar el edificio que está al frente.

¿Dónde quedaron las enseñanzas de Vitrubio de considerar tantas cosas: el firmamento, el paisaje, las estrellas...y hoy: nuestras ciudades, sus habitantes, el contexto...? Recordemos que el tratadista, en sus *Diez libros de arquitectura*, año 27 a.C., define la arquitectura como «una ciencia adornada de otras muchas disciplinas y conocimientos, por el juicio de la cual pasan las obras de las otras artes. Es práctica y teórica. (...) Así, los arquitectos que se instruyeron en ambas, como prevenidos de todas armas, consiguieron brevemente y con aplauso lo que se propusieron» (1992: 2). Vitruvio indica que la arquitectura es un arte completísimo, haciendo referencia a la elección de parajes sanos para fundar las ciudades e, incluso, indicando la situación respecto a las regiones celestes. Subrayamos su famoso trío *utilitas, firmitas y venustas* (lo firme, lo útil y lo bello) que sigue siendo el abecé de la habitabilidad, la importancia que las edificaciones tengan en sus partes la exacta conmensuración y «hallada esta congruente correspondencia, y bien examinada, toca luego a la perspicacia atender a la naturaleza del sitio, al buen uso, y a la belleza de la fábrica, y dar a todo ello, quitando o añadiendo, el modo y tamaño más propio» (Vitruvio, 1992: 143).

Se propone la revisión de distintos autores procedentes de diferentes ámbitos del conocimiento que dialogan a través del tiempo, es decir, más que un orden cronológico, se sigue un orden en función de las distintas ideas, que permitan una dialéctica sobre la importancia de la reflexión en los proyectos arquitectónicos más allá del objeto en sí mismo, con la finalidad de abrir la discusión sobre la consideración de otros aspectos relevantes que conduzcan a seguir pensando, proyectando la arquitectura para que pueda aspirar a generar un lugar y una experiencia de totalidad para sus habitantes.

Así, a partir de la revisión de lo que significa una experiencia estética, lo que nos produce emoción, sobre la coexistencia de las cosas con el lugar y la resonancia que producen en nosotros para alcanzar una experiencia de totalidad, se plantea este escrito, como una posibilidad y una invitación abierta a seguir reflexionando sobre el estrecho vínculo de la arquitectura con sus habitantes, el contexto y la ciudad.

2. EXPERIENCIA ESTÉTICA

«La cuarta forma de locura es aquella que se da cuando alguien contempla la belleza de este mundo, y, recordando la verdadera, le salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo, y no lográndolo, mira hacia arriba como si fuera un pájaro, olvidado de las de aquí abajo, y dando ocasión a que se le tenga por loco. Así que, de todas las formas de “entusiasmo”, es ésta la mejor de las mejores, tanto para el que la tiene, como para el que con ella se comunica.» (Platón. 2000: 249a).

Alguna vez hemos sentido ese entusiasmo, esa «cuarta forma de locura» que plantea Platón, donde pareciera que en un determinado instante comprendemos

todo, donde interior y exterior resultan conectados, donde existe una chispa, un momento de pasión, de emoción, en el que todo pareciera relacionarse con todo, y pudiéramos rozar el infinito, experiencia que podemos denominar totalidad.

¿De dónde nace la emoción? Se pregunta Le Corbusier en su libro *Hacia una arquitectura* (1998). Es una pregunta clave que sería bueno todo artista se planteara. ¿Cuál es la relación de una determinada obra con la gente? ¿Por qué hay ciertas obras que nos afectan, que nos tocan? ¿Cuáles son las características de estas obras para que nos conmuevan? ¿Cómo surge en nosotros esta resonancia de la obra que trasciende sus límites físicos?

¿Seré yo el que ve belleza o es la belleza la que está afuera? Se pregunta Baumgarten, un referente importante en el ámbito de la estética ya que es capaz de analizar las teorías existentes de su época, provenientes tanto de Platón, Aristóteles, Descartes, como Wolff, y Leibniz sintetizándolas en la «semilla» de la Estética; a través de la cual las impulsará con fuerza para continuar su desarrollo.

Platón indica que sólo el que conoce el bien conoce lo bello, describe la belleza como un acceso privilegiado para que la inteligencia pueda volver hacia lo que alguna vez contempló. Por eso es importante la definición de *amor*: para garantizar el objeto de su estética. En *Fedro*, Platón indica que, si bien existe un amor que se puede concebir finitamente, es posible concebir otra visión del amor vinculada a la inmortalidad. Así, la experiencia estética más alta de belleza, a partir de lo que sustenta Platón, se podría comparar con la inmortalidad.

La *kátharsis* será fundamental, ya que purifica respecto de lo que el amor es. Purificación de las emociones que se busca en la tragedia, como se revisará al final de este escrito también con Wagner y Nietzsche.

Por tanto el amor, según Platón, será la mediación para alcanzar la belleza, la cual a su vez será una mediación para alcanzar el bien. Así, lo importante es la relación de la belleza con un contenido trascendental.

Baumgarten toma el concepto de *aisthesis* de Aristóteles, que es la apreciación de la tragedia por los sentidos a través de la percepción; retomando ese vínculo medial con el objeto (a diferencia de la *kátharsis*, es decir, no se refiere a los efectos de esa percepción —la purgación o purificación). Con ello se produce un desplazamiento radical que va desde lo neutro a una representación de la objetividad mediada por un modo particular de percibir: Propone una teoría del sujeto que antes no existía.

En las *Meditaciones vinculadas a la esencia del poema*, Baumgarten acuña el concepto de *Estética* en 1735 como «ciencia del modo sensible de conocimiento de un objeto», donde expresa la posibilidad de que exista un modo sensible de conocer, en el contexto donde la filosofía no autoriza un modo sensible de conocimiento. En 1750 en su obra *Aesthetica*, afirma que la estética (o teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del bello pensar, arte del analogón de la razón) es la ciencia del conocimiento sensible. Baumgarten habla de pensar con belleza. Por lo tanto, la estética, entendida como trayectoria entre sujeto y objeto, no puede sino ser una ciencia de la relación de la subjetividad a la objetividad. Así, la teoría de la verdad en Baumgarten está basada en la relación entre el objeto y el sujeto. Es decir, no es que haya una forma más «floja» de conocer, sino que en aquellos planos donde la lógica no funciona —que el conocimiento humano es en sí limitado— la

estética aparece. La intuición es el modo inmediato del modo sensible, pero bajándole el perfil, habla de un conocimiento sensible en general.

Para Baumgarten la estética es verdadera; no con esto queriendo decir que sea real, sino que es posible. Por lo tanto, la obra de arte no es creación en sí, sino la posibilidad del ser humano de acceder a objetos potencialmente reales que Dios potencialmente podría haber creado.

Consideramos importante revalorizar el «rescate» que realiza Baumgarten, —en plena época del Racionalismo—, de la sensibilidad para elevarla a la categoría de ciencia, construyendo una alternativa del conocimiento noemático, para designar a esta nueva rama de la filosofía que estudia la Belleza, definiéndola como el acuerdo del orden interno que nos sirve de guía para disponer las cosas bellamente pensadas.

Por lo tanto, será interesante retomar este pensar con belleza, entendiendo también la belleza como el esplendor de lo verdadero, como indica San Agustín. Dice Ivelic:

«Lo estético, que alcanza su culminación en la experiencia de lo bello, supone una purificación de nuestros sentidos, una irradiación de lo espiritual en lo sensible, que permite el acceso a realidades que, de otro modo no podríamos alcanzar (...) Un instante en que las cosas son percibidas en un estado de unidad de nuestras facultades, restituyendo la armonía perdida, el anhelado equilibrio que, en estos momentos tanta falta hace» (Ivelic, 1992-93: 57).

La experiencia estética, por tanto, concretiza la idea de totalidad, el «estado de unidad» donde el ser humano experimenta la suspensión del paso del tiempo y se sumerge en ese instante de contemplación en el que se funde con lo contemplado.

Tanto para Platón como para Aristóteles, el orden, la simetría, la delimitación en partes proporcionadas y distribuidas en un «todo», que es posible vislumbrar de un golpe de vista o en un chispazo de la inteligencia, como nos recuerda Covarrubias (2006), es la expresión más alta de la belleza.

En el ámbito de la arquitectura, retomando a Le Corbusier, recordemos que también «la arquitectura tiene que conmover» (1998: XVII), tiene que establecer con materias primas «relaciones conmovedoras», pues está «más allá de las cosas utilitarias», siendo «espíritu de orden y unidad de intención». Arquitectura como «emoción plástica» que tiene que emplear «elementos susceptibles de impresionar nuestros sentidos» para que su contemplación nos afecte, sin embargo, en contraposición a lo que indica Le Corbusier que afirma que nos afecte «ya sea por su finura o brutalidad, su tumulto o serenidad, indiferencia o interés» (1998: 7), podríamos decir que ojala la forma de afectarnos sea en función de una experiencia estética que nos ponga en relación con la idea de totalidad. Para lo cual será fundamental tener presente que la arquitectura es un arte, «que se propone emocionar» (Le Corbusier, 1998: 9) y esta emoción arquitectónica se produce cuando la obra «entra en nosotros», cuando la obra «nos capta» y por supuesto nosotros también la captamos.

Así, frente a la pregunta antes revisada: «¿de dónde nace la emoción?», que se hace Le Corbusier en su visita a la Acrópolis recogida en su cuaderno de viajes [Fig. 1], al igual que años más tarde Louis Kahn [Fig. 2], será fundamental considerar esta emoción en nosotros y tener presente que «existe la arquitectura cuando hay emoción poética» como indica Le Corbusier (1988: 175), quien manifiesta que la emoción surge de la concordancia o la coexistencia de las cosas con el lugar (1998).



Figura 1. Le Corbusier. Croquis de la casa oeste de la Acrópolis de Atenas, septiembre 1911. En los propileos Le Corbusier se pregunta: «¿De qué nace la emoción? De una cierta relación entre los elementos categóricos: cilindros, suelo pulimentado, muros pulimentados. De una concordancia con las cosas del lugar» (1992: 167). Fuente de la imagen: Frampton (2000: 13).



Figura 2. Louis I. Kahn. Acrópolis de Atenas. 1951. «El arte logra la unidad entre: lo que todavía no existe y aquello que es» (Kahn, en Giurgola, 1996: 16). Fuente de la imagen: http://manualdecriticadelaarquitectura.blogspot.com/2010_09_01_archive.html

3. COEXISTENCIA

Si nos centramos en la coexistencia de las cosas con el lugar, como indica Le Corbusier, sería interesante recordar la definición de Lugar que propone Leibniz de la coexistencia de tiempo y espacio.

Leibniz indica que todas las cosas coexistentes están en relaciones de situación, pero si en vez de prestar atención a las cosas coexistentes, concebimos el orden de posibles relaciones de situación, manifiesta que tenemos la idea abstracta de espacio. Define el espacio abstracto como la idea de un orden relacional posible, pero no es real. Afirma que también el tiempo es relacional, pero el tiempo abstracto, al igual que el espacio abstracto son ideales. Con respecto al lugar, el filósofo alemán afirma que los «lugares» de los coexistentes pueden ser determinados en orden de relaciones, es decir, «afecciones» o «accidentes» en las cosas relacionadas y no hay dos cosas que puedan tener los mismos «accidentes» individuales. Así, define, «el espacio es aquello que resulta de considerar juntamente los lugares» (Leibniz, Quinta carta a S. Clarke, cit. en Copleston, 1994: 285). Por tanto, para Leibniz, como sintetiza Copleston (1994: 286) «el espacio es lo que comprende todo lugar, el lugar, podríamos decir, de los lugares. Considerado de ese modo, a saber, como extrínseco a las cosas, el espacio es una abstracción mental, algo que solamente existe en idea. Pero las relaciones que constituyen la base de esa construcción mental son reales».

Leibniz, al mantener su teoría relacional sobre el espacio y el tiempo, se opone radicalmente a las teorías sostenidas por Newton y Clarke que concebían el espacio y el tiempo como absolutos. Leibniz dice «el lugar no es más que un orden de coexistencia entre el espacio y el tiempo...No solamente los objetos se distinguen gracias al espacio y al tiempo, sino que los objetos nos ayudan a discernir un espacio-tiempo propio» (Cit. en Muntañola, 1974: 25). Así, espacio es el orden de las cosas simultáneas, a saber, en tanto que coexisten. En cambio, las partes que no coexisten y que están en un orden que no es de coexistencia sino de sucesión constituyen el tiempo. Espacio es un principio de ordenación junto a otro principio de ordenación, que es el tiempo.

En esta misma línea de reflexiones y siguiendo el estrecho vínculo entre tiempo y espacio, es importante citar a Hegel, quien manifiesta, como recopila Muntañola (1974: 23), que el espacio y el tiempo no existen por separado, sino siempre en estrecha coordinación. Hegel concreta lo afirmado por Leibniz, indicando que «Lugar es tiempo en espacio»¹, el «en» equivale a «emplazado», depositado, situado, delimitado, etc. retornando siempre la idea de que «lugar es tiempo “lugarizado” en espacio». Así, lugar es en Hegel: «unión del espacio y el tiempo, en la que el espacio se concreta en un ahora al mismo tiempo que el tiempo se concreta en un aquí, donde, “el lugar sólo es espacio en cuanto es tiempo, y sólo es tiempo en cuanto es espacio”» (Muntañola, 1974: 23-24).

Lugar por tanto, como coexistencia de tiempo *en* espacio, donde el ser humano tiene la posibilidad de habitar el presente dotándolo de una identidad que lo

¹ Y mientras que para Hegel el lugar es tiempo en espacio, el espacio lo define como “la posibilidad de la exterioridad” (Hegel, «Filosofía de la naturaleza», cit. en PARDO. 1992: 49).

convierten en único y especial, rozando la totalidad, pudiéndose definir la arquitectura como el arte de imaginar, proyectar y construir lugares tanto materiales como no-materiales ofreciendo al ser humano la posibilidad de lugar (Gallardo, 2013).

Definición de arquitectura que nos recuerda a la propuesta por William Morris cuando en 1881 afirmaba que «la arquitectura abarca la consideración de todo el ambiente físico que rodea la vida humana; no podemos sustraernos a ella, mientras formemos parte de la civilización, porque la arquitectura es el conjunto de modificaciones y alteraciones introducidas en la superficie terrestre con objeto de satisfacer las necesidades humanas, exceptuando sólo al puro desierto» (Morris, cit. en Benévolo, 2002: 205-207). De ahí la importancia de la consideración del contexto, de lo que rodea la vida humana como indica Morris, así como de instalarse en el presente con la aceptación del mismo para poder mirar de forma más constructiva, desde la óptica de esta posición. De Morris también se debe destacar la importancia del *hacer*, frente al objeto terminado, el ir construyendo el lugar y valorar este proceso donde paradójicamente reside el lugar.

Con respecto a la significación de lugar, se podría extrapolar que al lugar se le puede considerar como una mónada², se debe destacar como indica Deleuze (1989), que el nombre de mónada Leibniz lo toma prestado de los neoplatónicos, que lo utilizaban para designar un estado de lo Uno: la unidad en la medida en que envuelve una multiplicidad, multiplicidad que desarrolla lo Uno a la manera de una «serie», haciendo referencia a la definición de Leibniz como sustancias indivisibles y simples, no materiales sino espirituales y que se constituyen como energía y fuerza dinámicas. «Son los verdaderos átomos de la naturaleza y, en una palabra, los elementos de las cosas» (Cit. en Copleston, 1994: 278).

Lugar como momento, instante indivisible perfectamente acotado donde conviven materialidad y espiritualidad, donde alma y cuerpo del ser se encuentran en un cruce de movimiento y quietud (Gallardo, 2011). Así, el mayor reto de la arquitectura consiste en llegar constituir *mónadas* donde confluyan materia y espíritu del lugar y del ser. Arquitectura como la posibilidad de hacer emerger un orden de coexistencia del espacio y el tiempo.

El lugar tiene algo de mónada cuando en él se da la sustancia indivisible y simple de esencia espiritual. Y todavía más allá, cuando la arquitectura es indivisible, simple y espiritual, es cuando ha conseguido llegar a su esencia. Es como la explicación de Siza (2008) de las ruinas, donde el tiempo ha quitado lo superfluo de una construcción dejando su esencia. Así, cuando la arquitectura es capaz de albergar una esencia cuya resonancia captamos además de cobijar nuestro cuerpo también da un lugar a nuestra alma. [Fig. 3].

² Se recuerda que el concepto de mónada se encuentra en la obra *Monadología* (1715) de Leibniz, que trata de átomos que no son físicos sino metafísicos. Es interesante remarcar que la mónada no puede permanecer ubicada en lo que ella genera hipotéticamente, la extensión misma, antes del acto generador, acaecido en el tiempo. Por lo que extensión y mónada coexisten por creación intemporal, pese a vincularse de forma recíproca según las apariencias.



Figura 3. Lawrence Alma Tadema. *Spring*, detalle, 1894. Desafío de la arquitectura de cobijar nuestro cuerpo y nuestra alma cuya resonancia captemos. Fuente de la imagen: www.pinterest.com

4. RESONANCIA

En el escrito *La caja de resonancia*, Juan Navarro Baldeweg afirma que no hay objetos limitados sino «materia y energías aglutinadas» como en un complejo nudo, cuyo alguno de sus hilos al prolongarse alcanza nuestro cuerpo por medio de los sentidos. Así, forman parte de acontecimientos que nos involucran en flujos sus efectos. Por lo que «al considerar un objeto o una parte del entorno, debemos comprender de inmediato que estamos involucrados también en esa aprehensión, que existen unas relaciones sin las cuales no se apreciaría su existencia» (2001:11). Será la interposición en la continuidad de las dos esferas: la externa y la interna, que puede concebirse la arquitectura, a modo de una caja que filtra o amplifica los hilos del «tejido continuo y abarcador». El arquitecto imagina la habitación o el lugar construido como una caja de resonancia, que transforma señales sensibles ajenas a ella adaptándolas a las condiciones de una recepción sensible que la cultura impone para su apreciación. Afirma que «la arquitectura se comprende como una parte de la naturaleza, como un paisaje abstracto, deducido de ella y, además, se dirige a establecer una alianza con el cuerpo entero, con un poder indisoluble. Sus

efectos son respaldados por una memoria de innumerables experiencias» (Navarro, 2001:12). Así, compara la arquitectura con un espejo en el que se mira la conciencia de estar física, orgánicamente en el mundo promoviendo ecos que conmueven y emocionan. Nos invita a ver la arquitectura como un paisaje y también como un arte del cuerpo. Y es que habitamos en una casa que está «más allá y más acá de ella», siendo la obra singular de arquitectura una interposición concéntrica y selectiva en un intervalo entre lo abarcante y lo íntimo, asentándose y revirtiéndose la obra en ambas esferas.

Juan Navarro realiza un paralelismo muy sugerente entre música y arquitectura afirmando que al igual que la música no es el instrumento, la arquitectura tampoco es la caja. Por lo que, no sólo se tiene que dirigir la atención a construir una bella caja, sino que la concepción de la arquitectura implica algo más específico como es el «construir en el eje conceptual que comprende una fuente y una fuga, un origen físico y un fin sensorial y, según nuestra metáfora, hacer una caja que, al resonar, establezca un acuerdo simultáneo en ambos extremos. La obra concebida como vehículo es conceptualmente transparente y tiene vocación de ser invisible» (Navarro, 2001: 12). Por lo que propone un enfoque con un alcance más amplio y una actitud más «generosa y desprendida» para entender la relación con el medio artificial.

Si bien la resonancia es fundamental pues nos conmueve, para que ésta se produzca es importante que los proyectos se relacionen con lo que les rodea, con lo que se pone de manifiesto la relevancia del contexto, para, una vez comprendido se pueda establecer un vínculo dialéctico con él, donde la obra coexista con el pasado, en un presente con miras hacia el futuro. Se podría comparar esta relación de proyecto y su diálogo con los tres tiempos al cuadro de Paul Klee *Ángelus Novus* [Fig. 4], pues, como describe Benjamin, (2008) el ángel de la Historia tiene su cara vuelta hacia el pasado pero está en un presente con miras hacia el futuro³.

Se pone entonces de relevancia el proyecto arquitectónico y la relación con su contexto, donde se destaca el estar *a la escucha* del lugar, como indica Jean-Luc Nancy, pero «¿Qué es un ser entregado a la escucha, formado por ella o en ella, que escucha con todo su ser?» (Nancy, 2007: 15).

Será fundamental escuchar lo que ya existe, para poder establecer un estrecho vínculo con lo que nos rodea. Se invita a aguzar el oído para comprender. Escuchar las resonancias del lugar, lo que traspasa sus límites físicos y permite acercarnos a su *genius loci*⁴, a su espíritu, alma o esencia.

³ «Hay un cuadro de Klee (1920) que se titula *Ángelus Novus*. Se ve en él a un Ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava su mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la Historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas... Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso» (BENJAMIN, 2008)

⁴ «*Genius loci* es una concepción romana; que según una antigua creencia, cada ser "independiente" tiene su *genius*, su espíritu guardián. Este espíritu da vida a pueblos y lugares, los acompaña desde su nacimiento hasta su muerte y determina su carácter o su esencia» (NORBERG-SCHULZ, 1981: 18). La traducción es nuestra.



Figura 4. Paul Klee. *Ángelus Novus*. 1920. Fuente de la imagen: <http://www.dialogica.com.ar/unr/postitulo/tecnologias/archives/imagenes/Angelus%20Novus.jpg>

«Estar a la escucha es estar al mismo tiempo afuera y adentro, estar abierto desde afuera y desde adentro, y por consiguiente de uno a otro y de uno en otro» (Nancy, 2007: 33). Lo cual significa que, si se busca sentido en el sonido, como contrapartida también se busca sonido, resonancia en el sentido. «La resonancia es, a la vez, la escucha del timbre y el timbre de la escucha, si es lícito hablar así. Es, a la vez, la resonancia de un cuerpo sonoro para sí mismo y la de la sonoridad en un cuerpo escuchante que, él mismo, suena al escuchar» (Nancy, 2007: 82).

Paul Valéry (2004) también propone un paralelismo entre música y arquitectura, pues con la música, los lugares parecieran moverse, renovarse, reconstruirse en sí mismos. Indica que existen distintos tipos de edificios: algunos son *mudos*, otros *hablan* y otros, los más raros: *cantan*. Siendo fundamental que la arquitectura sea capaz de mover a los seres humanos, como les mueve el objeto amado. Afirma que mientras una pintura o una escultura se encargan de cubrir una porción del espacio, «la arquitectura es una magnitud completa» (2004: 38), tanto su interior como sus alrededores y también nos recuerda la gran responsabilidad de los arquitectos, pues somos «presos» de las proporciones escogidas de las que no podemos escapar.

Por lo que se pone en valor la arquitectura que se abre hacia el ser humano ofreciéndole la posibilidad de generar un lugar donde formar parte de la *totalidad*.

5. TOTALIDAD

¿Por qué hablamos de totalidad y no de inmensidad o de eternidad?

Si bien los tres términos tienen puntos comunes pues hablan del todo, de lo extenso y lo íntimo al unísono, tomando las definiciones de la RAE de estos tres conceptos se infiere que, inmensidad se refiere a una extensión grande equiparada a lo infinito, y eternidad a la perpetuidad sin principio, sucesión ni fin, así, hablamos de totalidad porque entendemos que tiene un vínculo con la cosa íntegra, con el todo del ahora, del presente, que si bien se puede recordar en otros instantes, en otros momentos, tiene unos «límites» espacio temporales definidos.

También conviene aclarar la distinción entre totalidad e infinito, que como indica Lévinas⁵, mientras que la totalidad tiene una condición momentánea, lo infinito sobrepasa la totalidad, la trasciende.

A partir del recordar es posible traer a nosotros las resonancias de la contemplación de la totalidad. Gaston Bachelard (1997), refiriéndose al concepto de inmensidad, pone en duda al recordar si se trata de un recuerdo o si, por el contrario la imaginación por sí sola puede agrandar sin límite las imágenes de la inmensidad. Por tanto, la totalidad también está en nosotros, pues somos capaces de captarla, de sentirla. Totalidad relacionada con la coexistencia de los elementos cuya suma traspasa cada una de sus partes.

Es interesante recordar la relación de dos componentes que propone Nietzsche como tesis central de su obra *El nacimiento de la tragedia*, donde indica que dos grandes fuerzas opuestas gobiernan el arte: la fuerza dionisiaca y la fuerza apolínea. Estas dos fuerzas antes unidas en la tragedia griega, fueron separadas por el triunfo de la racionalidad con Eurípides y Sócrates. Nietzsche tenía la esperanza de reencontrar esa antigua unión en la música de Richard Wagner. Así, inicia su obra indicando (2008): «Mucho habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo al discernimiento lógico, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo continuado del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*». Y define el arte como la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida.

Richard Wagner, a quien Nietzsche dedicó la citada obra, habla de la obra de arte total, que integraba: las artes poéticas, las artes visuales, las artes musicales y las artes escénicas. Creía que la tragedia griega fusionaba todos estos elementos, que luego se separaron en distintas artes. Wagner fue muy crítico con el tipo de ópera de su época, a la que acusaba de centrarse demasiado en argumentos fatuos con música casi subordinada a requerimientos del texto y para lucimiento de los solistas y dejando casi ignorados los demás elementos. Concedía gran importancia a los elementos ambientales, como la iluminación, los efectos de sonido o la disposición de los asientos, para centrar toda la atención del espectador en el escenario, logrando así, con la minuciosidad de todas las partes, la totalidad: completa inmersión en el drama. La idea de «Obra de arte total», la unidad de palabra y música en la escena (Salmerón, 2013), la desarrolla en una serie de ensayos entre 1849-1852 y

⁵ Lévinas indica que «el concepto de lo infinito debiera expresar esta transcendencia respecto de la totalidad, que no es englobable en una totalidad y que es tan original como la totalidad» (2012: 15).

que refleja en su monumental tetralogía «El anillo del nibelungo», compuesta por cuatro óperas: El oro del Rin (*Das Rheingold*), La Valquiria (*Die Walküre*), Sigfrido (*Siegfried*) y El ocaso de los dioses (*Götterdämmerung*).

En una carta que escribe Wagner a Liszt en 1854 le indica «tengo en mente el plan de *Tristan e Isolda*, una obra absolutamente simple donde desborda la vida más intensa»⁶ (en Merlin, 2002: 3). Con lo que el concepto de totalidad de Wagner surge como una coexistencia de elementos sencillos que al ser combinados llegan a traspasar todos los límites.

En esta línea recordamos a Alberti, que con el concepto de *concinnitas*, también hacía referencia a la relación de las partes con el todo. Para Alberti «la belleza es un cierto acuerdo y una cierta unión de las partes dentro del organismo que componen, conforme a una delimitación y una colocación de acuerdo con un número determinado (antropomorfismo, órdenes, simetría, proporción) tal como lo exige la armonía (*concinnitas*), se ciñe la arquitectura lo más posible; de ella obtiene la dignidad, el encanto, la autoridad y el valor que posee» (Alberti, 2007. lib. IX, cap. V).

Esta unión de polos distintos, también ha sido tratada en profundidad en el libro *Intenciones en Arquitectura* de Norberg-Schulz, donde el autor manifiesta su interés por una teoría integrada de la arquitectura e indica que «la obra de arquitectura como totalidad, concretiza un sistema coherente de polos. Se caracteriza por unificar polos de *distintas* clases, y no por el deseo de abstraer objetos puros y unívocos» (2001a: 116). Así, Norberg-Schulz propone como primer criterio para alcanzar una calidad arquitectónica, la importancia de los distintos aspectos, indicando que las partes que componen la totalidad deben ser independientes entre sí. Subraya que para componer la totalidad será fundamental la edición no solo de las dimensiones principales articuladas, sino la coordinación de dichas dimensiones. Hace hincapié en la relevancia de los componentes en su grado de articulación e indica que (2001a: 118) «la relevancia es función de la totalidad y no de las dimensiones concretas». Además del espacio y el tiempo habla de la coexistencia de «imágenes» diferentes, mágicas, poéticas o científicas, que también contribuyen a la totalidad arquitectónica. Destaca Norberg-Schulz las relaciones semánticas. Indica que, si bien la totalidad arquitectónica consta de polos de todas las dimensiones principales, la obra como objeto intermediario concretiza el complejo de polos, y «las dimensiones principales han de estar coordinadas semánticamente, en otras palabras, las formas y las construcciones adquieren significado cuando se conectan con un cometido» (2001: 119).

Resumiendo, podemos decir que los aspectos semánticamente coordinados son relevantes y determinan la totalidad arquitectónica, dependiendo la calidad arquitectónica de la correspondencia entre el significado y la forma. Norberg-Schulz hace referencia a que las buenas obras de arquitectura se han etiquetado como «orgánicas» (2001a: 116), ya que la arquitectura concretiza de igual forma que la naturaleza. La obra de arquitectura, como objeto intermediario, no *describe* el mundo, sino que más bien *unifica* alguno de sus aspectos en una nueva totalidad plena de significado.

⁶ La traducción es nuestra.

Recordemos que Frank Lloyd Wright define la arquitectura orgánica como un todo, en el cual el ente es el ideal. El arquitecto indica que «orgánico significa intrínseco —en el sentido filosófico, ente— donde quiera que el todo sea a la parte lo que la parte es al todo, y donde la naturaleza de los materiales, la naturaleza del propósito, la *naturaleza* de todo lo realizado resulta evidente como una necesidad» (1978: 15). Explica con sus propias manos este concepto [Fig. 5].



Figura 5. Frank Lloyd Wright, en 1953, muestra con sus manos en la primera secuencia la antigua construcción de columna y viga, en la segunda cómo columna y viga, eran una especie de superposición. En la tercera secuencia indica que si quería tensión, tenía que remachar algo con algo y hacer una unión que podía ceder. Y en la última muestra cómo la arquitectura orgánica reunió todos estos principios para que el edificio se pareciera más a la unión de sus elementos.

Louis Kahn también considera fundamental la integridad de una edificación, a partir de muchas reflexiones filosóficas. Su concepto sobre la belleza y la composición es similar al de Tomás de Aquino, para el que existen distintos criterios a fin de determinar la belleza de un objeto: la integridad, la perfección, la simetría, las proporciones y la claridad. Según el arquitecto: «estos criterios implican la totalidad, la imposibilidad de separar una parte de un todo sin alterar el equilibrio entre sus elementos» (En Giurgola, 1996:154). Podemos tomar como ejemplo la casa Adler [Fig. 6], donde se aprecia la importancia de cada célula más la sumatoria de ellas que forma una totalidad.

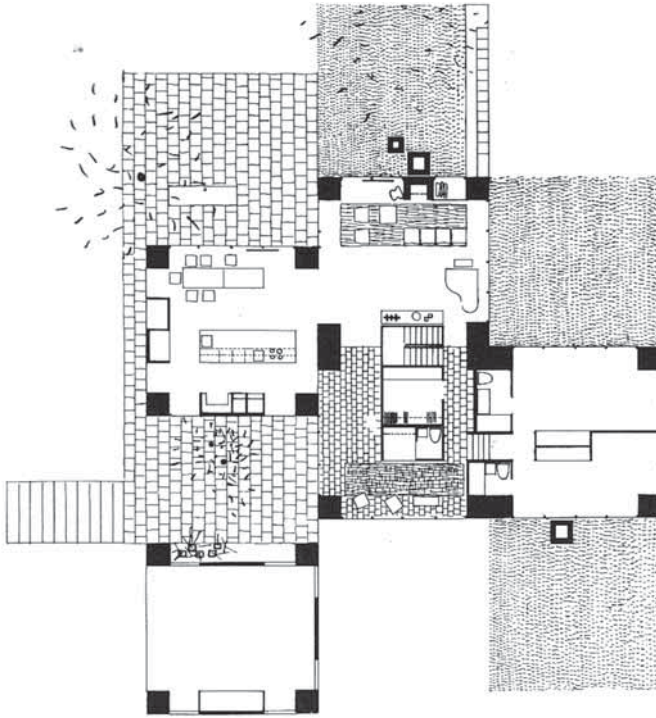


Figura 6. Louis I. Kahn. Planta Casa Adler, 1954. Podemos apreciar la importancia de cada célula más la sumatoria de ellas que forma una totalidad.

Fuente de la imagen: <http://arquitecturadescubierta.blogspot.com/2014/03/jewish-community-center-louisi-kahn.html>

El arte, según Kahn, logra la unidad entre lo que todavía no existe y aquello que es. Para el arquitecto el silencio es el origen del arte (Latour, 2003), indica que hay un conocimiento del orden de las cosas anterior a la percepción de las mismas, de sus cualidades físicas, este conocimiento es fuente de alegría. Así, no existe una obra de arte que no produzca alegría, aun cuando su tema sea trágico, cruel o falto de belleza. El silencio tiende a expresar algo, la luz lo crea, le da forma. Esta es la base de toda la actividad humana, la transición entre el silencio y la luz. (Kahn, cit. en Giurgola, 1996).

A partir de estas reflexiones surge la siguiente pregunta: ¿Cuál es la implicancia del concepto de totalidad en arquitectura? Para responder a esta pregunta proponemos realizar un breve recorrido a través de distintos períodos y obras emblemáticas a lo largo de la historia de la arquitectura, para revisar las variaciones de este concepto.

Los griegos no tenían ninguna palabra para designar el «espacio», lo cual no es casual puesto que no experimentaban lo espacial a partir de la *extensio*, sino del lugar (*tópos*), entendido como *jōra* o *khōra*, que significa lo que es ocupado y llenado por lo que está allí, «nodriza del devenir» (Platón, 1981). En ese «espacio», caracterizado por el Lugar, lo que deviene es puesto en su interior y ex-puesto a

partir de él (Pardo. 1992). Los templos griegos, obras emblemáticas de este período arquitectónico, aunque a simple vista pudieran parecer unidades aisladas, es importante destacar que tenían una relación interior-exterior y debían ser comprendidas, como en el caso de la Acrópolis de Atenas, en relación a la totalidad de la situación en que fueron creados, es decir, relacionados con la localización y con lo que debía servir. «El valor perenne de la Acrópolis ateniense se debe a su simbolización de la sociedad humana como una reconciliación entre la naturaleza y el ser humano. En la Acrópolis, el ser humano se conoce a sí mismo sin perder su reverencia por la tierra que habita, o más aún, ha llegado al conocimiento de sí mismo gracias a la comprensión de su posición en la totalidad existencial». (Norberg-Schulz. 2001b: 39).

La arquitectura romana no puede asociarse con un determinado «edificio dominante», como ocurre con el templo griego. Los romanos adoptaron los órdenes clásicos, pero los emplearon de modo novedoso. Los miembros clásicos perdieron su fuerza plástica y su independencia, pero les dieron un carácter a un nuevo tipo de entorno integrado espacialmente. Así, el carácter ya no es el de lugares individuales, espacio y articulaciones se convierten en funciones de tipos muy codificados. Aparece un nuevo hecho existencial: el deseo humano de conquistar el universo a partir de un centro conocido y significativo. La red de caminos representa la propiedad básica del espacio existencial romano. Esto no significa que los romanos carecieran de sentimiento de la naturaleza, puesto que en el mundo romano algunos lugares fueron escogidos o consagrados en razón de su carácter particular. A diferencia de la arquitectura griega, donde cada elemento contenía el carácter inmanente del conjunto, aquí cada parte por sí sola no nos dice nada sobre el edificio como totalidad. Su interacción básica era caracterizar el espacio como un escenario de la acción humana inspirada por la divinidad. El espacio se convierte en el escenario variado y dinámico, pero ordenado, en el que se desarrolla la historia: las pinturas murales pompeyanas apoyan esta interpretación. El espacio romano corporiza la dimensión del tiempo como dimensión de la acción. Un gran ejemplo es el Panteón de Roma, donde se sintetiza este concepto en la relación de los dos volúmenes el rectangular de acceso y la rotonda, que expresa una nueva imagen del universo humano. Totalidad que se reúne también en la confluencia de dos ejes: el horizontal que parte del pórtico, recorre el volumen de transición, y, tras atravesar la rotonda, termina en un ábside; y el vertical que se eleva libremente desde el suelo hacia el cielo a través de la amplia abertura hacia el cenit. [Fig. 7].

Después en la arquitectura bizantina tenemos el gran ejemplo de Santa Sofía, considerada una de las máximas obras maestras en la historia de la arquitectura. Podemos hablar de una totalidad interior que genera un espacio espiritualizado de insuperable belleza.

En la arquitectura románica nos encontramos principalmente en las iglesias las características de recorrido y meta y al mismo tiempo, el peregrino tenía la impresión de sentirse «en casa». Así, la creciente importancia de la Iglesia va acompañada de un debilitamiento del primitivo carácter macizo de la casa de dios. En la iglesia románica, Dios es todavía un objeto de aspiración. En la iglesia gótica, Dios ha descendido para morar en su casa y la transforma desde adentro con su luz divina (Norberg-Schulz. 2001b).

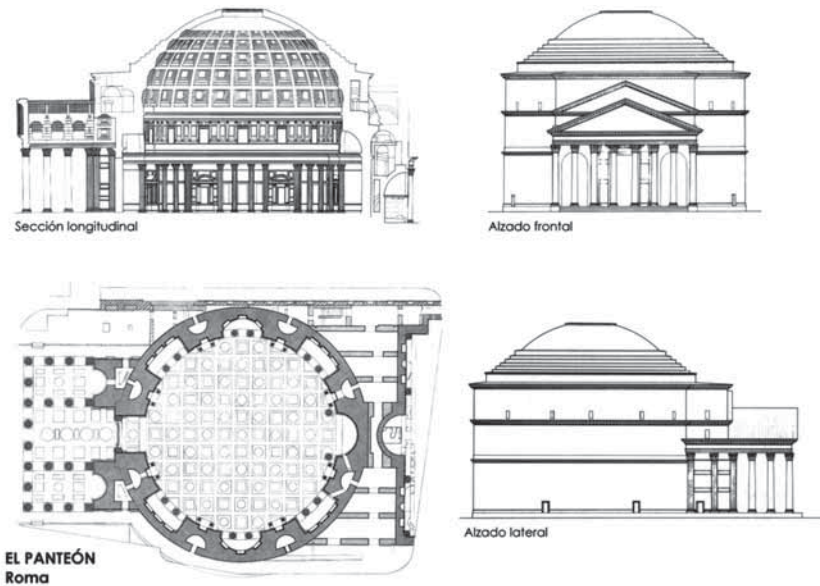


Figura 7. Panteón, Roma. «El Panteón romano representa la introducción del espacio interior como expresión de una nueva dimensión existencial. El edificio que se yergue actualmente fue erigido por Adriano (118-128 d.C.)» (Norberg-Schulz. 2001: 52). Síntesis de totalidad como confluencia del eje horizontal y vertical.

Fuente de la imagen: <http://introduccionalaarquitectura.blogspot.com/2006/11/practica-6-el-panteon.html>

Mientras que el exterior de la iglesia paleocristiana era una envolvente circunferente y continua, y la iglesia románica había conservado el carácter de fortaleza, la iglesia gótica se vuelve transparente e interactúa con el ambiente. La transparencia ofrecía una nueva interpretación del simbolismo cristiano de la luz. Los vitrales de las catedrales transformaban la luz natural en un instrumento misterioso que parecía demostrar la presencia inmediata de Dios. La arquitectura, la escultura y la pintura, contribuyeron a realizar una «obra de arte total», que sigue siendo uno de los máximos logros en la historia de la humanidad. Observando Notre Dame de París, [Fig. 8], se puede apreciar que está compuesta por una combinación de unidad y diferenciación y logra una síntesis total de los diversos temas espaciales de la arquitectura eclesiástica paleocristiana y románica.

«Los artistas del Renacimiento se aferraron firmemente al lema pitagórico: “Todo es número” (...) Veían la arquitectura como una ciencia matemática que operaba con unidades de espacio: partes de tal espacio universal que tenían en las leyes de la perspectiva la clave para su interpretación científica. Por ello, creían poder recrear las proporciones de validez universal y mostrarlas puras y absolutas, lo más cercanas posibles a la geometría abstracta». (Wittkower, cit. en Roth, 2007: 341). En general, las formas diferenciadas y jerárquicas de la arquitectura medieval han sido reemplazadas por una simple adición de elementos espaciales y plásticos relativamente independientes, unificados por una simetría formando una totalidad



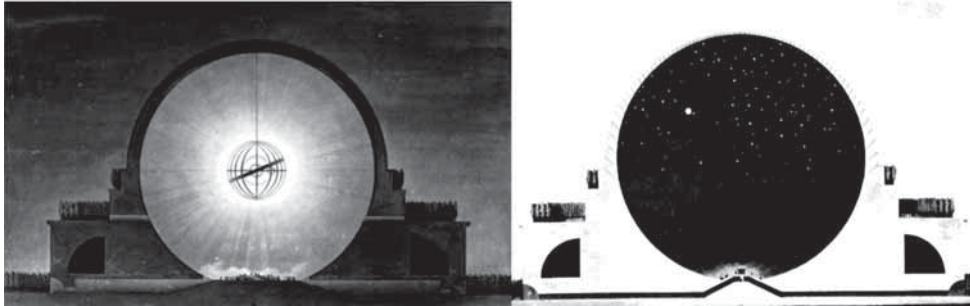
Figura 8. Notre Dame. París. 1180. En la arquitectura gótica encontramos una síntesis total de los diversos temas espaciales de la arquitectura eclesíástica paleocristiana y románica. La arquitectura gótica clásica separa el volumen interior del espacio exterior, pero quiere que aquel se proyecte a través de la estructura envolvente. (Panofsky.1967). Fuente de la imagen: <http://francoisweigel.blog.lemonde.fr/page/3/>

autónoma que obedece al principio de Alberti (2007), según el cual :«nada puede agregarse, quitarse o modificarse sin dañar». Un nuevo concepto de «perfección» domina la mente del maestro. En la antigüedad las proporciones se relacionaban con el cuerpo humano, en el Renacimiento hallaron la clave de la armonía intrínseca de toda creación, donde las obras eran sentidas simultáneamente como: cósmicas y humanas. El carácter renacentista estático y armonioso buscado por Bramante, por ejemplo en el Templete de San Pedro en Montorio, en Roma (1502), se transforma en una totalidad cargada de tensiones simbólicas.

En la época barroca los elementos naturales y humanos fueron tomados en cuenta, el cuerpo y el alma eran parte de una «totalidad dinámica» (Norberg-Schulz. 2001b) y esta experiencia fue acompañada la mayoría de las veces por un estado de éxtasis, generando un impacto emocional (Roth, 2007).

Después, en el período de la Ilustración, los «arquitectos de la Revolución», Boullé y Ledoux, querían transformar no solo la arquitectura, sino las estructuras espaciales, las dimensiones, las funciones de las grandes ciudades para que lo público primase sobre lo privado. Existe una búsqueda de contenidos inherentes a la forma del edificio como cosa en sí misma, cuya función específica está dentro de un sistema de valores: naturaleza, razón, sociedad, ley. No proyectan con plantas y secciones, sino con entidades volumétricas, la esfera como totalidad: forma cerrada y perfecta, universo dentro del universo. Como podemos apreciar en la obra

del cenotafio de Boullée dedicado a Isaac Newton (1784), [Figs. 9 y 10], con el que «deseaba evocar el majestuoso vacío de la naturaleza que creía que Newton había descubierto» (Sennett, 1997: 314). Materialización del círculo llevada a su máxima expresión, que produce un aislamiento total: en planta, en elevación y en sección, máximo aislamiento con todo lo que la rodea, que aísla también al cuerpo al que hace referencia, brindando un homenaje, construyendo una presencia a la ausencia de un cuerpo.



Figuras 9 y 10. Cenotafio a Newton. Secciones evocando el día y la noche respectivamente. Étienne-Louis Boullée. El visitante entra en el edificio por un pasaje exterior situado muy por debajo de la esfera y después sube unos escalones para entrar por la parte inferior de la cámara. Tras haber contemplado los cielos, el visitante desciende unos peldaños y sale por el otro lado del edificio. «Solo vemos una superficie continua que no tiene ni principio ni fin —escribió— y cuanto más la miramos, mayor nos parece». (En Sennett. 1997: 314). Fuentes de las imágenes: Sennett. 1997, p. 315.

A partir de este breve recorrido por la historia de la arquitectura surgen las siguientes preguntas: ¿Por qué hablar de totalidad en nuestros días? ¿Cuál es la relación entre totalidad y arquitectura?

Seguimos necesitando momentos de belleza en nuestra vida cotidiana, instantes en los cuales se nos recuerde que estamos conectados con algo que nos trasciende. Totalidad como sentimiento de plenitud en un determinado momento.

Totalidad ligada a la arquitectura para que, desde su concepción, tomemos en cuenta la relación con lo que nos rodea, con sus habitantes, y podamos incorporar la luz como componente trascendental en nuestros proyectos, la expresión de sus materiales, las texturas, los colores, los olores, integrar las vistas que enriquecen nuestra mirada, las proporciones, la música del lugar, y poder captar variables, tanto del ámbito sensible-emocional como del lógico-causal y llegar a sintetizarlas en una obra que sea capaz de concretizar la relación de lo tangible con lo intangible.

La totalidad es mucho más que la suma de sus partes. Si bien cada parte es fundamental como elemento en sí y en su articulación con las demás unidades que conforman una edificación, al vincular todas entre sí, se produce una *magnitud completa*, una totalidad edilicia que trasciende los límites materiales causando una profunda resonancia en sus habitantes y usuarios.

Por lo que será fundamental tener presente este concepto de totalidad en arquitectura a la hora de proyectar, sumergirnos en la reflexión, no solamente desde el

proyectista hacia el habitante, sino desde las percepciones del habitante y los significados que esta obra puede adquirir, siendo necesario un análisis en profundidad del contexto físico y social para que se establezca un vínculo dialógico obra-contexto. Es importante la relación interdisciplinaria en un proyecto arquitectónico, donde existe la posibilidad de enriquecer un proyecto revisándolo desde distintos puntos de vista, así, además del ámbito arquitectónico podríamos abrir una reflexión desde el ámbito: filosófico, antropológico, social y poético, entre otros. También, desde un punto de vista crítico, al revisar una obra terminada será necesario considerar si podemos hablar de totalidad, es decir, si la relación entre sus partes, sus habitantes y su contexto permite que la capturemos y que ella nos capte.

Totalidad edilicia que, como una melodía bien compuesta, un «clave bien temperado» en palabras de Bach, permanece en nosotros más allá de sus límites tangibles. La arquitectura *cantando*, nos hace elevar nuestro espíritu más allá de nuestras condiciones físicas. Arquitectura que nos invita a soñar, a vincularnos con nuestro interior... arquitectura como la posibilidad, a partir de sus habitantes, de crear un lugar especial que trascienda la materialidad, conectándonos, además de con la tierra y lo existente, con lo espiritual.

Por tanto, el concepto de totalidad en arquitectura será una aspiración para acercarnos a la experiencia estética que se produce con la coexistencia de los seres humanos con las obras, teniendo en cuenta la correspondencia entre forma y significado en una coordinación de los distintos aspectos. Así, el desafío desde la arquitectura consiste en *escuchar* el *genius loci*, las necesidades de los seres humanos como centro de nuestros proyectos, para poder ofrecerles un lugar donde habitar en una coexistencia con su contexto físico y social, donde el vínculo entre habitante, vivienda, barrio, ciudad constituya un diálogo cuya resonancia podamos captar para abrazar por un momento la totalidad.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, L. B., *De Re Aedificatoria*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- BACHELARD, G., *La poética del Espacio*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- BAUMGARTEN, A. G., *Aesthetica*. Frankfurt am Oder: 1750-1758. Traducción al español: *Aesthetica*. Meiner, Hamburg, 1988.
- BAUMGARTEN, A. G., *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Halle: 1735. Traducción al español: *Reflexiones filosóficas en torno al poema*. Barcelona: Alba, 1999.
- BENÉVOLO, L., *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- BENJAMIN, W., *Sobre el concepto de historia*. Madrid: Abada, 2008.
- COPELSTON, F., *Historia de la filosofía*. Vol. IV. Barcelona: Editorial Ariel, 1994.
- COVARRUBIAS, A., «Belleza y persuasión en el Fedro de Platón y en la Retórica de Aristóteles» en *La idea de belleza en la antigua Hélade*. Publicación: Iter, encuentros, Centro de Estudios Clásicos, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, vol. XIV, (2006) 197-209. Web
- DELEUZE, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Editorial Paidós Básica, 1989.
- FRAMPTON, K., *Le Corbusier*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

- GALLARDO, L., «Lugar / No-Lugar / Lugar en la Arquitectura Contemporánea». Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, ETSAM. 2011. Web. Fecha de ingreso: 12 de febrero de 2014. Recuperado de: <http://oa.upm.es/10903/>
- GALLARDO, L., «Lugar y Arquitectura. Reflexión de la esencia de la arquitectura a través de la noción de Lugar». *Arquiteturarevista*. Vol.9. n.2. (2013) 161-169. Web. Fecha de ingreso: 10 de marzo de 2015. Recuperado de: <http://www.revistas.unisinos.br/index.php/arquitetura/article/view/3681>
- GIANNINI, H., *La «reflexión» cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Diego Portales, 2013.
- GIURGOLA, R., *Louis I. Kahn*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996.
- IVELIC, R., «Experiencia estética y conciencia ecológica». *Revista Aisthesis*. N. 25-26. (1992-93) 53-62. Fecha de ingreso: 7 de mayo de 2014. Recuperado de: <http://estetica.uc.cl/publicaciones/revista-aisthesis/55-revista-aisthesis-nd25>
- LATOUR, A., *Louis I. Kahn. Escritos conferencias y entrevistas*. Madrid: Editorial El Croquis Editorial, 2003.
- LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998.
- LÉVINAS, E., *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2012.
- LLOYD WRIGHT, F., *El futuro de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Poseidón, 1978.
- MERLIN, Ch., *Tristan et Isolde. Wagner. Lavant-scène opéra*. París: Editions Premières Loges, 2002.
- MUNTAÑOLA, J., *La arquitectura como lugar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974.
- NANCY, J.-L., *A la escucha*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2007.
- NAVARRO BALDEWEG, J., *Navarro Baldeweg*. Sevilla: Tanais Ediciones, 2001.
- NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Editorial Gredos, 2008.
- NORBERG-SCHULZ, Ch., *Intenciones en Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001a. Medio impreso.
- NORBERG-SCHULZ, Ch., *Arquitectura Occidental*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001b.
- NORBERG-SCHULZ, Ch., *Genius Loci*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1981..
- PARDO, J. L., *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Editorial Pre-textos, 1992.
- PLATÓN, *Diálogos*. Madrid: Editorial Gredos, 1981.
- PLATÓN, *Fedro*. Madrid: Editorial Gredos, 2000.
- ROTH, L. M., *Entender la arquitectura sus elementos, historia y significado*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
- SAFRAN, Y., *Mies van der Rohe*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.
- SALMERÓN INFANTE, M. (2013), «Wagner desde Adorno: La forma como contenido social». *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*. N. 12. Fecha de ingreso: 25 de mayo de 2015. Recuperado de: <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n12/salmeron.pdf>
- SENNETT, R., *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza, 1997.
- SIZA, Á., Álvaro Siza. *Revista El Croquis*. N. 140. 2001-2008. Madrid: Editorial El Croquis, 2008.
- VALÉRY, P., *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. Madrid: Editorial La balsa de la Medusa, 2004.
- VITRUVIO, M., *Los Diez Libros de Arquitectura*. Madrid: Ediciones Akal, 1992.

Departamento de Arquitectura
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad de Chile
lauragallardofrias@uchilefau.cl
lauragallardofrias@hotmail.com

LAURA GALLARDO FRÍAS

[Artículo aprobado para publicación en diciembre de 2016]