

Universidad de Valparaíso

Escuela de Arquitectura

Profesor: Juan Luis Moraga

Alumno: Andrés Rosas

Marzo de 2016

EL SILENCIO DEL MATERIAL

“Sólo a partir de la verdad del Ser puede pensarse la esencia de lo sagrado.” (1)

Martin Heidegger

INDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	4
DESARROLLO.....	9
1.- ESCUCHAR EL SILENCIO.....	10
1.1.- Volverse escucha.....	11
1.1.1.- La tactilidad de escuchar.....	13
1.1.2.- La filosofía de escuchar.....	15
1.1.3.- La observación que escucha.....	17
1.1.4.- El animal que escucha.....	20
1.2.- El silencio del espacio.....	23
1.2.1.- La serena presencia de la obra.....	25
2.- LA VERACIDAD DE LA MATERIA.....	28
2.1.- La esencia del material.....	30
2.2.- Proceso y no producto.....	32

2.3.- Lo sutil de la frontera material.....	34
2.4.- El sentido fundado en los materiales.....	35
2.5.- La nobleza del material.....	36
2.6.- La Tierra libre de toda utilidad.....	39
CONCLUSIONES.....	41
BIBLIOGRAFÍA.....	44

INTRODUCCIÓN

Nuestra época se caracteriza por un constante desarrollo técnico-científico, traducido en bienes materiales, que son producidos para satisfacer las “cada vez nuevas necesidades de la gente”. Lo anterior quiere decir que la producción de insumos y artefactos de todo tipo, más todo lo relacionado con su comercialización, en un primer momento cubren una necesidad al mismo tiempo que vienen a crear nuevos hábitos y junto con ello nuevas necesidades. Se produce para la gente y la gente consume. La gente es un consumidor. Pero, ¿quién es exactamente la gente? Lo impersonal es otra de sus características.

En nuestra época la credibilidad sobre un asunto viene de la mano de la ciencia. La ciencia abala y certifica. Las cosas están “científicamente comprobadas” (y aquello es la luz del mundo). Nuestra sociedad tiende desmedidamente a valorar bajo los parámetros de cantidad, velocidad, transparencia, higiene. Sin reparar, además, en el hecho de que muchas veces los medios y procesos para lograr dichas aspiraciones resultan contradictorios con las mismas. El peligro que todo ello encierra es algo cada vez más evidente. Esta imagen de nuestra época, ha sido expresada en forma de diagnóstico por el director de cine Andréi Tarkovski, a través del monólogo de uno de sus personajes en la película “El Sacrificio” [Alexander- Paisaje abierto. Sobre la hierba y bajo un árbol. Junto a su hijo de 6 años]:

“... El hombre se ha defendido a sí mismo, siempre - de otros hombres, de la naturaleza. Él ha violado la naturaleza constantemente. El resultado es una civilización construida en la fuerza, poder, miedo, dependencia. Todo nuestro “progreso técnico” - nos ha proporcionado un confort, un standard. Y de instrumentos de violencia para mantener el poder. ¡Somos como salvajes! - ¡Usamos el microscopio como un garrote! - no, está mal. ¡Los salvajes son más espirituales que nosotros! - Tan pronto como logramos un avance científico - lo ponemos al servicio del mal. Y

con respecto al standard, algún sabio dijo una vez: “que pecado es aquello que es innecesario.” - Si ese es el caso, toda nuestra civilización - está construida en el pecado, de principio a fin. Hemos adquirido una horrible desarmonía - un desequilibrio, por así llamarlo, - entre nuestro desarrollo material y espiritual...”⁽²⁾

La imagen de nuestra época expresada aquí como la consecuencia de un desequilibrio entre desarrollo material y desarrollo espiritual, ciertamente explica, a grandes rasgos, por qué algunas cosas gravitan más que otras en nuestra sociedad. Pero lo que nos convoca en esta investigación es una preocupación que nace desde la arquitectura, entendida como arte. A propósito, es el mismo Tarkovski que señala en su libro “*Esculpir en el tiempo*”, precisamente:

“En el contexto de esta situación, la función del arte reside - para mí - en expresar la idea de la libertad absoluta de las posibilidades interiores y espirituales del hombre. En mi opinión, el arte siempre ha sido un arma en la lucha del hombre contra la materia, que amenaza con devorar su espíritu.”⁽³⁾

Obviamente, la vida del ser humano es con la materia, está rodeado de materia. La cuestión es, entonces, de qué manera se relaciona con esa materia. Con esa materia transformada hoy en productos. Donde pareciera ser que todo viene hecho y que el ámbito de la experiencia con las cosas se reduce a ocuparlas según catálogo.

La motivación de esta investigación tiene que ver con la materia como material de construcción. Porque cuando se habla de “desarrollo material”, en el oído del arquitecto debiera quedar resonando algo más... como por ejemplo: ¿Qué consecuencias tiene “ese” desarrollo material en la arquitectura? ¿Es correcto afirmar que la arquitectura de nuestra época -en tanto arquitectura- se caracteriza

por un desarrollo material? Al respecto, desde nuestra disciplina, José Cruz Ovalle señala:

“...el progreso técnico no es hoy ninguna aventura, es un punto seguro en la construcción del mundo.”⁽⁴⁾

Por un lado Tarkovski nos remite al arte y luego Cruz Ovalle nos señala que si en algún momento el progreso técnico fue una aventura como materia y campo para el arte, hoy ya no lo es.

En medio de este panorama, es lógico que las materias con las que se construyen nuestras edificaciones hayan sido transformadas. En el caso particular de las maderas, por ejemplo, los cambios han sido revolucionarios en aspectos como: la concepción estructural, las propiedades físicas y la estética. Se ha llegado a tal punto que ya no se construye con materiales sino que con productos. Y en ocasiones con productos que intentan imitar un material. Productos que con el paso del tiempo ya no envejecen sino que se arruinan, se desechan, se convierten en basura.

Luego, es lógico también pensar que esto tenga consecuencias en la conformación de los espacios y en la percepción que se tiene de ellos: “...la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el *BUAN*, el *habitar*”⁵ -nos recuerda Heidegger- y en la medida que habitamos, construimos.

Además, teniendo en cuenta el fuerte protagonismo del factor técnico-financiero, o simplemente mercantil, que está operando de forma generalizada en la sociedad como parámetro de evaluación sobre las cosas del mundo: ¿Sería deseable una aproximación diferente al material? Seguramente que sí, por cuanto podría, ¿por qué no?, contribuir a renovar la concepción de valor que se tiene de las cosas,

como regalo de la arquitectura. En definitiva, **nos preguntamos por la posibilidad de un conocimiento del material anterior y libre del dominio del mundo técnico.**

Sería necesario, entonces –citando al poeta Hugo Mujica- *“Volver a ponerse a la escucha de las cosas”*.⁶ Un volver a ponerse a la escucha de nuestros materiales. Ir tras una especie de indicación sobre “qué significa trabajar con tal o cual material” en el sentido de: Qué trae consigo el material como materia. Pero esta investigación no busca definir el silencio de los materiales como tal o cual cosa, sino que trata de dar con las condiciones que son previas para poder acceder a eso que sería el silencio del material.

La estructura del desarrollo, en base a dos capítulos, obedece a los dos grandes conceptos involucrados en el título de esta investigación: El Silencio- y -El Material.

El primer capítulo “Escuchar el silencio” expone la actitud necesaria para acceder al silencio, es decir: escuchar.

El segundo capítulo “La veracidad de la materia” presenta una reflexión acerca del lugar esencial del material en la obra de arquitectura.

DESARROLLO

CAPÍTULO 1.- ESCUCHAR EL SILENCIO

“El silencio es algo que está ahí expresando lo que no escuchamos porque hablamos. Entonces, en realidad el silencio encarnado es volverse escucha”⁽⁷⁾

Hugo Mujica

Esta primera parte de nuestro trabajo consiste en la introducción a un modo de estar. Un modo de estar que en el fondo es una vuelta a un origen, a una apertura desde donde volver a encontrarse con las cosas.

Para comprender la orientación del curso de esta investigación, es necesario hacer un primer esfuerzo por aclararnos eso que intentamos nombrar como “el silencio del material”, que tiene que ver con una manera de relacionarse con las cosas escuchándolas, esto quiere decir, tratar de entender las cosas desde las cosas, en la cercanía de las cosas; contrario a una actitud que pretenda un conocimiento sobre las cosas, desde una distancia fundada por el concepto de las cosas.

Más que definir un concepto, se trata de encontrar un canal, o un estado personal de los sentidos, que constituye un intento por volver a relacionarse con las cosas de una manera renovada. Es esto lo que se propone el primer capítulo a través de varias estaciones, que son alcances, del escuchar. Finalmente, se hace una aproximación al espacio arquitectónico desde esta mirada de la escucha.

1.1.- Volverse escucha

Este acercamiento al material; este hacer contacto con la materia, poniéndose a la escucha de ella, es, antes que todo, un dar cabida a un modo especial de percibir y experimentar las cosas. Ponerse a la escucha quiere decir, que mediante acto consiente y voluntario, me sitúo -siendo- en la proximidad de las cosas. Hacerse escucha o volverse escucha quiere decir: ser desde una abertura y atendiendo a ello.

Este acercamiento, poniéndose a la escucha, se diferencia de lo que viene siendo el modo, malamente habitual, que se ha instaurado en esta nuestra época como modo dominante. Este modo distinto, poniéndose a la escucha, es uno que viene a romper con una mirada dominadora -sobre- las cosas, que está permanentemente diciéndole a las cosas lo que son, para dar lugar a que sea la cosa la que se muestre, la que se manifieste, la que me afecte, la que me transforme informándome de lo que es.

Cambiar de una actitud dominante sobre la realidad a una actitud de escucha, implica un atreverse a ser vulnerable, porque se queda expuesto a ser afectado, o mejor dicho, implica caer en la cuenta de ello. Afectado por aquello que antes se dominaba a través de una conceptualización y categorización previa.

El modo dominante se caracteriza por una exagerada economía de los sentidos, descansando en una aparente auto suficiencia de la comunicación a través de la vista, principalmente, y en menor medida del oído, para terminar relegando a los demás sentidos a una funcionalidad de orden secundario y, con ello, dejando en el olvido que parte importante de la intelección humana es desde aquellos sentidos considerados, hoy, como secundarios. Ponerse a la escucha es con el oído, sí, pero también con los demás sentidos.

Por otra parte, no es casualidad que en un mundo donde la velocidad es un factor determinante, casi un bien de primera necesidad, la vista haya sido el sentido de mejor adaptación y el más adecuado a las circunstancias, de allí su explotación y hegemonía. Pero aun así, no se puede afirmar que en nuestra época se haya desarrollado efectivamente el sentido de la vista, más bien lo que se tiene es una sobre oferta de estímulos visuales, que se podría considerar como ruido en el ambiente visual, por cuanto la vista también requiere de un silencio para capitalizar lo que percibe, es decir, se requiere de “un silencio” para pasar del mirar al ver. Y esto tiene que ver con la observación.

Una insensibilización general de los sentidos, por un exceso de ruido o por olvido de nuestra variada condición sentiente, ha traído la consecuencia “lógica” de que nos hayamos distanciado, como civilización, de la esencia de las cosas del mundo, pero no de la esencia entendida como algo añadido a la cosa, sino a la esencia como la cosa misma. Nos hemos distanciado incluso de la esencia del lenguaje. Asunto de gravedad, por cuanto nos hemos distanciado de ese mundo que hace posible que existan otros mundos, y que es la vida misma como conciencia de la existencia.

Con “volverse escucha” se intenta retomar el curso extraviado desde la experiencia táctil.

1.1.1.- La tactilidad de escuchar

“Escuchamos con nuestros cuerpos” ⁽⁸⁾

Diane Ackerman

“Todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos de tocar...” ⁽⁹⁾

Juhani Pallasmaa

Cuando se habla de hacer con-tacto con la materia, evidentemente, ya se está aludiendo al sentido del tacto en su significación epidérmica, sin embargo, la intención del uso del término en esta investigación es de un significado más amplio, u hondo si se quiere. Lo que se quiere designar mediante el sentido del tacto, a través de un acercamiento táctil al material, es un estado cognitivo del ser, que aprehende el ser de las cosas desde el escuchar como espacio de recepción. Y lo que se escucha es el silencio de las cosas, en tanto estén veladas por lo que correspondería llamar ruidos de distinta naturaleza. Entonces, **el silencio se escucha** para acceder a la sonoridad propia del ser de las cosas. Plantear esa posibilidad es el planteo de esta investigación.

Las especializaciones del aparataje cognitivo del ser humano dan cuenta de un largo proceso evolutivo, donde éste se ha ido adaptando al medio que le rodea en su anhelo de subsistir. En ese sentido podríamos decir que el cuerpo es una sabiduría encarnada.

A propósito de lo anterior, Diane Ackerman en “Una historia natural de los sentidos” nos comenta acerca de los sentidos del olfato y de la vista:

“El olfato fue el primero de nuestros sentidos, y tuvo tanto éxito que, con el tiempo, el pequeño montículo de tejido olfativo situado encima del tendón nervioso se desarrolló hasta convertirse en el cerebro. Nuestros hemisferios cerebrales fueron originalmente pétalos del tallo olfatorio. Pensamos porque olemos.” ⁽¹⁰⁾

“El proceso de ver empezó de modo muy simple. En los antiguos mares, los seres vivos desarrollaron un trozo de piel sensible a la luz. Así podían distinguirla de la oscuridad, y también la dirección de la fuente de luz, pero eso era todo. Estas habilidades resultaron tan útiles, que se desarrollaron ojos que pudieran juzgar el movimiento, después la forma y, al fin, un deslumbrante conjunto de detalles y colores.” ⁽¹¹⁾

Son datos que a pesar de provenir de una aproximación científica y a pesar de la distancia que nos separa del aquel primigenio estado biológico al que se hace referencia, son lo suficientemente sugerentes como para llamar la atención sobre la naturaleza de las relaciones que subyacen y que existen entre nuestros “distintos sentidos”, como son considerados hoy en día.

De manera que, se podría afirmar, que es todo el cuerpo el que entiende, en la percepción que tenemos de la realidad, desde una tensión sinfónica de los sentidos. La idea anterior coincide con lo señalado por el filósofo español Xavier Zubiri:

“Realidad es como se nos dan las cosas en un sentir. La inteligencia humana es siempre sentiente, está en los sentidos (...)

No hay en el hombre ninguna intelección que no sea sentiente. Con el cuerpo.” ⁽¹²⁾

Entonces, el escuchar pasa necesariamente por reconocer, recibir y ejercer con la tactilidad de nuestro cuerpo, para volver a sentir lo extraño de las cosas, y pensar con ello.

1.1.2.- **La filosofía de escuchar.**

La corriente filosófica que se ha dedicado a pensar lo relacionado a estos asuntos es la fenomenología, que en su desarrollo, comprensión y transmisión, se debe por necesidad al ámbito de la experiencia. De ahí la dificultad a la hora de aprehender en palabras y conceptos algo que en esencia está fuera de la codificación de la escritura y que se encuentra en el contacto con las cosas. Pero, sin embargo, se requiere de un lenguaje que permita pensar la cuestión y de paso observar su manifestación a través del pensamiento.

La noción filosófica acerca del ser del hombre que hace posible pensar esto de “ponerse a la escucha de un silencio” es una donde el ser del hombre es concebido como excéntrico, es decir, que el centro del ser del hombre se encuentra fuera del hombre: “arrojado al mundo” como advertiera Heidegger en “Ser y Tiempo”. Esto quiere decir que la existencia del hombre es desde una abertura que abre hacia el ser de las cosas y hacia su propio ser que las abarca y las presenta. Apareciéndose, en nuestro caso, como entes audibles. Es lo que nos recalca el filósofo Jorge Eduardo Rivera, traductor al castellano de “Ser y Tiempo” de Martín Heidegger:

“Para Heidegger, el ser humano no es una esfera encerrada, es pura abertura. Está siempre afuera” ⁽¹³⁾

Es decir, el ser del hombre no es un ente encapsulado que eventualmente se relaciona con las cosas que se encuentran en un exterior. No. El ser del hombre trasciende los límites de su cuerpo y se encuentra “rodeado” por, y entre las cosas, inevitablemente; se encuentra tropezando con las cosas o entes. Y son esas cosas, o entes, las que lo constituyen.

Entonces, para la realización de su ser, el hombre, se tiene que hacer con las cosas del mundo, con los demás. Se tiene que hacer con lo otro. Y aquello implica un comportamiento ético.

Caer en la cuenta de que se está habitando en una abertura es un hecho que se puede apreciar en la medida que el hombre experimenta la ausencia de cosas o entes, ya sea por causa de un determinado estado anímico como podría ser el de angustia por ejemplo (en el cual desaparece el interés por las cosas), o por su propia voluntad decide que nada le distraiga, entonces el hombre se encuentra a “solas consigo mismo” cercano a la naturaleza de su ser. Es decir, cae en la cuenta de que las cosas - **son** - sólo a través de su propia existencia humana. Donde no hay existencia humana no aparece el ser de las cosas. Sobre esta particularidad del aparecer del ser a raíz de la experiencia de una nada, nos comenta Jorge Eduardo Rivera:

“En la nada resplandece el Ser. O sea, lo que llamamos nada es un fondo donde no hay ninguna cosa que nos interesa. Nada es no ente (...) y queda desnudo nuestro ser abierto al Ser. Por eso le interesa a Heidegger. La nada, la angustia, tiene una función ontológica. Ontológica significa relativo al Ser.” (14)

Si para efectos de esta investigación, se hace una correspondencia o un paralelo entre la palabra Nada y la palabra Silencio, resulta que una nada de entes es un

silencio de entes. Y, haciendo una extensión, resulta que, en el silencio del ente aparece el ser del ente. Es decir, cuando no hay capas de ruido que cubran al ente.

1.1.3.- **La observación que escucha.**

A partir de lo que dice el poeta Hugo Mujica, se podría deducir que: “volverse escucha” es abrirse espacio de recepción, tanto para lo que, hasta ahora, había estado afuera como también para eso que creíamos dentro de nosotros. Es decir, volverse espacio de recepción incluso de uno mismo, a través de los sentidos.

La idea de volverse escucha como espacio de recepción de uno mismo tiene que ver con una condición propia de la observación, como acto de observar, según lo señala Mauricio Puentes Riffo en su tesis sobre la observación arquitectónica de Valparaíso:

“Considerando el hecho de observar como un acto, éste requiere de una primera contemplación ante sí mismo. Un acto que dé cabida al acto mismo de observar. A partir de entonces se puede afirmar que se está en y ante un estado contemplativo, y este estar en y ante ya es en sí un acto.” ^(1.5)

Así, la construcción de un silencio, a través de un volverse escucha, es esencialmente de carácter hospitalario. O sea, es hacerse hospitalario. Pero ¿por qué hacerse hospitalario? Porque la observación requiere de un tiempo de permanecer junto a las cosas. Observar, volviéndose escucha, es volver a demorarse junto a las cosas, es decir, volver -a- morar- con las cosas. De manera de traer a presencia aquello que es ocultado tras lo aparente, generalmente en forma de conceptos, o de unas imágenes, o de unas ideas sobre la realidad. Es

decir, se trata de traer a presencia aquello que está siendo velado por el ruido del rodar de la época, entre otras cosas. O como lo expresa Mauricio Puentes Riffo:

“Reconociendo esto, la observación es una instancia que des-vela, quita el velo de alguna singularidad que parece ocultarse a la mirada, o a los sentidos cotidianos. La observación es un proceso originario de los descubrimientos, de quitar aquellos elementos que cubren al objeto de estudio ocultándolos aun cuando persisten en el estar presentes.” ⁽¹⁶⁾

Observar, como se ha dicho, es con un tiempo de permanencia, por lo tanto es en realidad **un estar**, o, mejor dicho, un modo de estar. Y volverse escucha es un modo de estar en la observación, observándose observar. Puesto que el ser del hombre está siempre afuera, en el mundo, como ya se dijo.

Además, la acción de demorarse en las cosas, a la manera que se viene explicando, se condice con una expresión utilizada por el poeta Hugo Mujica, en la que se refiere al modo de proceder del poeta:

“El poeta es el que se demora a escuchar el susurro de la realidad”
⁽¹⁷⁾

En realidad lo que está haciendo es darnos una pista sobre la condición poética de la observación. Porque si volvemos sobre la característica de la hospitalidad que implica la observación, notaremos que aquello tiene que ver con el recibir; con el hacerse visitar. Pero ¿hacerse visitar por quién? o ¿por qué cosa? Hacerse visitar por lo que, hasta entonces, no era y que, sin embargo, puede llegar a ser, mediante la intermediación de un oficio. Es decir, se está hablando del paso del -no ser- al ser. O sea, se trata de algo poético. Como lo señala, en su tesis, Puentes Riffo:

“La relación entonces entre permanecer mirando lo que existe para dar forma a lo que no, es la condición propia del ser humano: su condición poética. La poiesis, pasar del no ser al ser es una particularidad del ser humano, es, como tal, su realización.” (18)

Es una idea en la que se puede advertir lo señalado anteriormente con respecto a la realización del ser del hombre, es decir, se hace con las cosas del mundo, y que sólo a través de él aparecen siendo. Por lo tanto la condición humana es poética desde la observación en tanto es una actividad creativa. Es una idea que viene rodando ya con Alberto Cruz y anteriormente con Martin Heidegger que recogiera la palabra del poeta alemán Friedrich Hölderlin, como se puede apreciar en los siguientes fragmentos:

“Nos parece que la condición humana es poética, vale decir que por ella el hombre vive libremente y sin cesar en la vigilia y coraje de hacer un mundo” (19)

Alberto Cruz

“Lleno de méritos, sin embargo, poéticamente habita el hombre en esta tierra” (20)

Friedrich Hölderlin

En definitiva, la observación que escucha es una que hace posible la construcción de un silencio en torno a la cosa observada, pero también en torno a uno mismo en tanto observador arrojado al mundo en contacto con las cosas y construyéndose con ellas.

1.1.4.- El animal que escucha.

*“...y para cumplir con los divinos
le ha sido asignado al hombre el más peligroso de los bienes,
el lenguaje, para que el hombre al crear, destruir y
decaer, retorne desde aquél a la madre y maestra eterna,
y para que produzca lo que a él le haya sido legado desde ésta,
lo suyo más divino, que aprenda de ella
la forma del amor que todo lo sustenta.”⁽²¹⁾*

Friedrich Hölderlin

Un ejemplo de ponerse a la escucha del lenguaje nos lo da el mismo Martin Heidegger en el año 1951, en un ensayo titulado “Construir, habitar, pensar” en el contexto de la problemática de la vivienda por la que atravesaba la Alemania de posguerra, se preguntaba en qué consistía verdaderamente aquella problemática y cuál era su origen. Heidegger, en primera instancia, se vuelca hacia el lenguaje. Hacia la palabra. Señalando que estaría en ella la clave para pensar el asunto. Indicaba también, que el tipo de relación que el hombre ha establecido con la palabra es inapropiado. Es decir, una relación donde el hombre utiliza al lenguaje para los fines que estima convenientes para sí. El lenguaje queda, de esta manera, reducido a ser un mero código funcional; un medio de intercambio en la comunicación. Una relación adecuada del hombre con el lenguaje, sugiere el filósofo, debería ser una donde el hombre reconoce en el lenguaje una jerarquía que le antecede. Entonces, es el hombre el que se debe poner al tanto del lenguaje. Y precisamente, porque las cosas no se han dado de esta manera, es que el

lenguaje, al no ser considerado en su real dimensión, queda guardando silencio para el oído de un hombre saturado de imágenes superficiales. Es necesario, recomienda Heidegger, volver a prestar atención a ese silencio:

“La exhortación sobre la esencia de una cosa nos viene del lenguaje, en el supuesto de que prestemos atención a la esencia de éste. Sin embargo, mientras tanto, por el orbe de la tierra corre una carrera desenfrenada de escritos y de emisiones de lo hablado. El hombre se comporta como si fuera él el forjador y el dueño del lenguaje, cuando en realidad es el lenguaje el que es y ha sido siempre el señor del hombre. Tal vez, más que cualquier otra cosa, la inversión, llevada a cabo por el hombre, de esta relación de dominio es lo que empuja a la esencia de aquel a lo no hogareño.” (22)

Por esencia del hombre habría que entender: “dependiendo del ser”, que, como ya se dijo, se hace con las cosas, que a su vez “aparecen siendo” sólo cuando las nombramos. Entonces, un descuido de la palabra es un descuido del ser. Por eso dice Hölderlin: *“que aprenda de ella”*.

Cuando Heidegger se pone a la escucha de las palabras para encontrar el significado del habitar y nos dice: *“El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres **somos** en la tierra es el BUAN, el habitar”*, lo que nos quiere decir, es que la habitación del hombre se da **desde el ser** y junto a las cosas, en un modo o manera determinada. Es por esta razón que cualquier pregunta por el habitar del hombre, conlleva, necesariamente, una pregunta por el ser.

“El lenguaje le retira al hombre lo que el lenguaje, en su decir, tiene de simple y grande. Pero no por ello enmudece la exhortación

inicial del lenguaje. Simplemente guarda silencio. El hombre, no obstante, deja de prestar atención a este silencio.”⁽²³⁾

Martin Heidegger

Volver a prestar atención a ese silencio, implica reconocer que la condición esencial de la palabra es poética y que es anterior a su significación funcional en la comunicación, donde se encuentra en una condición degradada. El origen del aparecer de la palabra está en el nombrar eso desconocido y de este modo hace que aquello cobre existencia. Pero lo nombra de una manera que no es necesariamente la definitiva, aunque sí es conclusa en cuanto a ella misma. En todo caso, lo que dice la palabra queda para ser escuchado y tampoco se agota en tan sólo un primer contacto. En ese sentido es más probable que las palabras se agoten, en su decir, en la medida que no son escuchadas en todas sus posibilidades.

El silencio del lenguaje tiene que ver con lo no escuchado de aquel y tiene que ver también con una dimensión de lo no dicho aún, accesibles por una capacidad que es anterior al hablar, como dice Hugo Mujica:

“Y volverse escucha, es volverse curiosamente algo más esencial que lo que desde Aristóteles en adelante entendemos por hombre, que es el animal que habla. Porque yo cuando nací yo escuchaba. (...) la comunidad me dio un lenguaje, que yo pude adquirir porque tenía una capacidad innata anterior al hablar que era el escuchar. Entonces yo creo que el escuchar es volver a un lugar de recepción, incluso del lenguaje.”⁽²⁴⁾

1.2.- El silencio del espacio.

“El silencio de la arquitectura es un silencio receptivo, que hace recordar. Una experiencia arquitectónica potente silencia todo el ruido exterior; centra nuestra atención sobre nuestra propia experiencia y, como ocurre con el arte, nos hace ser conscientes de nuestra soledad esencial.” ⁽²⁵⁾

Juhani Pallasmaa

Como se decía anteriormente, el hombre deja de prestar atención al silencio del lenguaje, pero también, habría que agregar, deja de prestar atención al silencio del espacio.

¿Qué es el silencio del espacio? Para saber qué es el silencio del espacio, primero hay que entender cuál es la naturaleza de ese espacio como espacio.

No hay un espacio y, además, un hombre, como dos cosas que se encuentren una alrededor de la otra o cada una por su lado. De acuerdo al pensamiento de Heidegger, se tiene que:

“los espacios se abren por el hecho de que se los deja entrar en el habitar de los hombres. Los mortales son; esto quiere decir: habitando aguantan espacios sobre el fundamento de su residencia junto a cosas y lugares.” ⁽²⁶⁾

El espacio es lo dispuesto por un lugar (lo espaciado por un lugar) y el lugar es lo abierto por una cosa. Una construcción puede ser una de estas cosas. Por esta

razón, los espacios reciben su esencia desde lugares. Los lugares son aberturas por donde resuena el espacio.

La exhortación del espacio es con el hombre, esto es, con aquel que habita, es decir, es con el rasgo fundamental del ser según el cual son los mortales. El habitar. La exhortación del espacio es a través de los lugares, los que a su vez son abiertos por cosas. Por cosas que vienen a re-ligar la unidad del ser del hombre. Porque el ser del hombre se hace con las cosas. Ellas, le señalan rumbos. El silencio del espacio está siempre accesible desde la escucha del ser. Y aventurándonos un poco en esto, podríamos decir que el silencio del espacio es el cuerpo mismo del silencio. Aquello que podamos escuchar de ese silencio, que es otorgado por una cosa como lo es una construcción, emana desde una presencia material que es percibida por nuestros sentidos.

1.2.1.- La serena presencia de la obra.

“Para mí, en los edificios hay un estar callado que es hermoso, y que asocio con conceptos como serenidad, evidencia, duración, presencia e integridad, pero también con calidez y sensualidad; ser él mismo, un edificio; no exponer nada sino ser algo.” (27)

Peter Zumthor

Si hacemos el ejercicio de llevar esta inquietud de “volverse escucha” al plano de la arquitectura, nos encontramos con la complejidad propia de tratar con una cosa producida para albergar la vida de sus moradores. La construcción arquitectónica tiene una relación especial con la vida de las personas, diferente a un objeto cualquiera. Una relación que, en última instancia, siempre acaba siendo misteriosa.

La experiencia del silencio en una obra de arquitectura tiene que ver con palpar con los sentidos lo que hay como ofrecimiento de esa realidad, desde la serena presencia de la obra. Impresión recíproca: In-presionar y ser in-presionados por un ser con su propio cuerpo. Tal como lo expresa Peter Zumthor:

Para mí se trata de algo así como una anatomía. En realidad, al hablar de “cuerpo” lo hago en el sentido literal de la palabra. Como nuestro cuerpo, con su anatomía y otras cosas que no se ven, una piel, etc., así entiendo yo la arquitectura y así intento pensar en ella; como masa corpórea, como membrana, como material, como recubrimiento, tela, terciopelo, seda..., todo lo que me rodea. ¡El cuerpo! No la idea de cuerpo, ¡sino el cuerpo! Un cuerpo que me puede tocar.” (28)

El cuerpo de la arquitectura es la cosa concreta habitable y su silencio es lo por él otorgado como espacio.

Hay que tener presente que el cuerpo es siempre más que sólo cuerpo. Obviamente cuando alguien se imagina un cuerpo, se lo imagina vivo de lo contrario recurriría a otra imagen. Pero entonces, ¿qué es aquello que hace que un cuerpo esté vivo? Y que es tan fundamental en la constitución de un cuerpo como tal. Aunque no podamos dar una respuesta de qué es aquello, si podemos afirmar que hay algo. De tal manera que, al concebir la arquitectura como cuerpo, tenemos que asumir eso de vida que tiene una obra. Y sería algo fundamental a considerar cuando nos referimos a la integridad de la obra y a su unidad esencial.

Por un lado tenemos que: “*El silencio encarnado es volverse escucha*”. Y por otro: “*el silencio de la arquitectura es un silencio receptivo*”. Si hacemos la comparación o paralelo entre el cuerpo del hombre y el cuerpo de la arquitectura, notaremos que el cuerpo de la arquitectura, en tanto cuerpo, también podría estar a la escucha de algo.

Tal vez aquello tenga algo que ver con lo dicho por Zumthor:

“...hay una acción recíproca entre nuestros sentimientos y las cosas que nos rodean. [...] Para mí, la magia de lo real es esa “alquimia” por la que sustancias reales se transforman en sentimientos humanos, ese momento especial de apropiación emocional o transmutación de materia y forma en espacio arquitectónico.” ⁽²⁹⁾

Para finalizar este capítulo, dedicado a la escucha del silencio, lo haremos con una idea expresada por Jorge Eduardo Rivera, que interpreta una intuición que se tenía

en un comienzo de esta investigación, y que se sigue teniendo, acerca de lo tratado en este capítulo:

“Si comparamos con la vista, la vista tiene un horizonte visual, dentro del cual aparecen las cosas visibles. Ese horizonte visual siempre es muy amplio, pero está lleno de cosas. En cambio en el oído, el horizonte auditivo es el silencio y no tiene nada adentro. Y por consiguiente, yo creo que la forma más radical de conocer el ser, es oírlo en el silencio.” ⁽³⁰⁾

CAPÍTULO 2: LA VERACIDAD DE LA MATERIA

“La obra de arte es la puesta en obra de la verdad”⁽³¹⁾

Martin Heidegger

Luego de introducir en el primer capítulo lo que entendemos por “ponerse a la escucha del silencio”, ahora, tenemos que traer a presencia el material. En esta segunda parte se trata de hacer una reflexión acerca del lugar esencial del material en la obra de arquitectura.

A grandes rasgos podríamos decir que así como la poesía y la filosofía se construyen con palabras, así las obras de arquitectura se construyen con materiales. Mientras la poesía y la filosofía dependen del cuidado de la palabra para su realización, las obras de arquitectura dependen del cuidado de los materiales con los que se materializan.

El cuidado al que nos referimos tiene que ver con un *-dejar ser-* a las cosas desde su esencia. Dejar que las cosas expresen su esencia. Y esto requiere un volver a pensar lo que entendemos por “verdad”. Para el pensar occidental de nuestra época, la verdad es aquello que puede ser sostenido a plena luz como algo demostrable, cuantificable y manipulable. En cambio, lo que se propone acá es volver a una concepción de la verdad imaginada como un *“claro abierto de un bosque”*³² donde las cosas surgen desde un fondo oscuro y misterioso que constituye el corazón mismo de aquello que se revela, sin que este fondo llegue a agotarse en su develamiento. Es el planteamiento de Heidegger comentado por Mujica:

“Volver a comprender que el ente se devela en razón del velamiento, del retiro del ser, y que ese repliegue es la esencia misma del Ser -La esencia de su verdad, de su manifestarse-, y que ambos aspectos no son sino una verdad- la verdad misma-” (33)

Esto quiere decir que la verdad debe ser entendida como manifestación y ocultación al mismo tiempo. Apertura. Así la obra puede ser manifestación de la verdad en la medida que *“guarde”* silencio como misterio. Y al misterio se le cuida como lo que es, como misterio, que *“no precisa ser dicho sino escuchado”*.

La veracidad de la materia, a la que se refiere este capítulo, tiene que ver con su aparecer -a través de una relación de pertenencia- en el cuerpo de la arquitectura que hace posible un espacio. Es decir, tiene que ver con cómo la materia logra imprimirse en el espacio.

2.1.- La esencia del material.

“Pavimentos de listones de madera como ligeras membranas, pesadas masas pétreas, telas suaves, granito pulido, cuero delicado, acero rudo, caoba bruñida, vidrio cristalino, asfalto blando recalentado por el sol; he aquí los materiales de los arquitectos, nuestros materiales.” ⁽³⁴⁾

Peter Zumthor

Cualidades y referencias a otras cosas están siendo dichas por Zumthor cuando habla de los materiales. Cuando los nombra. El material es más que un material. Se refiere a ellos de tal modo que da a entender que lo que verdaderamente construye está en el ámbito de lo esencial.

Heidegger aconsejaba que a *“la esencia no había que entenderla como sustantivo sino como infinitivo verbal, como lo que permanece en el conjugarse”*.³⁵ De este modo, para nosotros, la esencia del material es lo cada vez revelado de una materia en las obras de arquitectura, que se resiste a ser fijado de una sola vez; es lo escurridizo.

El material entendido de este modo esencial es algo que podría ser deducido a partir de una definición del material que hace Luis Izquierdo Wachholtz:

“[...] la materia es una serie de posibilidades de construir algo con ello; un material es la suma de posibilidades y de cosas que uno puede hacer con él. Ese ámbito de lo posible, incluye también una posible definición de espacio: El conjunto de todos los actos posibles de realizar en un lugar puede ser una buena definición del

espacio arquitectónico. Entendido así, el espacio como aquello que es el conjunto de lo posible, el material es un espacio constituido con las posibilidades de construir.”⁽³⁶⁾

*“Construir es propiamente habitar -Nos dice Heidegger- Y el rasgo fundamental del habitar es un cuidar”*³⁷ Estamos siempre entregados a un cuidado. Y este cuidado recae sobre las cosas junto a las cuales residimos los mortales. El cuidar, en el sentido de edificar cosas, guarda o custodia, en lo edificado, la esencia simple del habitar; lo grande y unitario de la existencia humana.

Un material es aquello que porta la posibilidad de construir algo con él. Y ese material es llevado a su esencia sólo una vez que se ha dejado formando parte del cuerpo de la obra. De este modo, la materia al ser parte de algo único, que es la obra, es cada vez distinta en su aparecer.

2.2.- Proceso y no producto.

“... toda forma artificial no es otra cosa que un conjunto de huellas de herramientas y procesos en una materia inerte. Huellas que transmiten a tal materia inerte una espiritualidad y que por lo tanto han de ser en extremo cuidadosas.” ⁽³⁸⁾

Fabio Cruz

Otra arista del material es cómo abordar la cuestión sobre su procedencia. En la actualidad la materia prima con la se construye presenta cada vez más niveles de elaboración, son materiales producidos para determinados usos, es decir, tienen un proyecto previo. Este hecho marca un momento actual de la arquitectura, como consecuencia del desarrollo técnico.

El material lo encontramos con unas formas, dimensiones y propiedades dadas. O bien, lo entramos como un material a conformar, es el caso del hormigón por ejemplo, pero que, aun así, también viene con un proceso previo que determina un cierto rango de conformación posible. En todo caso, la mayor parte de las veces nos encontramos frente a materiales que son tratados como un “producto” para la construcción.

La técnica moderna ha organizado un mundo donde las construcciones están previstas como -citando a Hugo Mujica- *“Un todo que ensambla mecánicamente pero que no late orgánicamente”*.³⁹

El hecho de contar con productos, orientados para las diferentes labores de la construcción, conlleva una serie de beneficios que se pueden apreciar en términos de eficiencias, reducción de costos y tiempos de construcción principalmente. Sin embargo, el mismo hecho de ser “productos”, es decir, tender a lo unitario en sí mismos, les termina confiriendo una cierta rigidez de uso, lo que se traduce en soluciones o respuestas constructivas repetitivas o de fórmula si se quiere. Lo que implica que los procesos constructivos se vuelven menos sensibles y considerados a la hora de enfrentar los problemas de una realidad particular. Frente a este panorama, un modo distinto y renovado de abordar la situación podría estar en volver a dirigir la atención en el proceso de esos productos, encontrarse con la materia y con el trabajo realizado sobre esa materia. Volver a ver el material como un proceso, es decir, como energía adicional aplicada sobre una materia, puede contribuir en flexibilizar el uso del material al abrir sus posibilidades constructivas, en su destino como parte de una totalidad mayor en la obra.

Las cosas que actualmente se producen suelen tener tantos grados de elaboración que se dificulta la comprensión de las mismas a través de un simple contacto con ellas. En nuestra capacidad de leer las huellas de los procesos, está la posibilidad de mantener un contacto auténtico con las cosas. Por lo tanto, dejar a la materia evidenciando su naturaleza, es, antes que un discurso, una consideración hospitalaria y compasiva con todo aquello que está involucrado en la existencia de la obra.

2.3.- Lo sutil de la frontera material.

“la frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia).” ⁽⁴⁰⁾

Martin Heidegger

El material es una materia a la que se le ha imprimido una forma. “Impresión”, según la etimología de la palabra, proviene del latín “*impressio*”, compuesto por: *in- premere - sion*, que significa “presionar hacia dentro”.⁴¹ Esto quiere decir que el material es el resultado de una serie de huellas de herramientas y procesos sobre una materia capaz de asimilarlas desde sus propias características internas. Estas huellas vienen dictadas por un proyecto formal cuyo objetivo final es la construcción entendida como edificación.

Del mismo modo nos podríamos imaginar el aparecer de la materia en el espacio, es decir, imprimiéndose en él. Pero la materia delimita el espacio por medio de la construcción. Necesita del cuerpo de la construcción para alcanzar el espacio. Es, desde esa unidad mayor. Una vez en la obra, lo que la materia, como material, está expresando, en sus distintos niveles de elaboración, es algo que está más allá de las exigencias funcionales para las que fueron creados e incluso más allá del sentido que se les dio. El asunto sobre qué puede significar tal o cual material en un determinado sitio de la obra y cómo ello contribuye a una unidad mayor, es, propiamente, la construcción sensorial del cuerpo de la arquitectura, y lo sutil de la frontera material.

Por otra parte, el hecho de “presionar hacia dentro” vale tanto para, lo que habitualmente consideramos, el espacio interior como para el espacio exterior. En ambos casos, el interior y el exterior, lo son con respecto de un adentro y de un afuera de la construcción. Sin embargo, ambas pertenecen al espacio otorgado por la construcción. Espacio interior y exterior, no son distintos espacios, sino dos momentos del espacio creado.

2.4.- El sentido fundado en los materiales.

“Creo que, en el contexto de un objeto arquitectónico, los materiales pueden adquirir cualidades poéticas si se generan las pertinentes relaciones formales y de sentido en el propio objeto...”⁽⁴²⁾

Peter Zumthor

El material se hace parte del cuerpo de la arquitectura generando sentido, el que está orientado a cumplir con una integridad de la obra. El sentido fundado en los materiales, desde la construcción, trasciende a la materia misma, pero, sin embargo, sólo es posible a través de ella; a través de su presencia. La obra de arquitectura es el lugar del despliegue de la materia en espacio, cuyo sentido surge en su darse a habitar. Este sentido es su verdad, su apertura:

“El sentido que se trata de fundar en el material reside más allá de las reglas de composición, e incluso de la tangibilidad, el olor y la expresión acústica de los materiales, todos ellos elementos del lenguaje en el que nosotros mismos tenemos que hablar. El sentido surge cuando se logra suscitar en el propio objeto arquitectónico significados de determinados materiales constructivos que únicamente son perceptibles en este objeto de esta manera.”⁽⁴³⁾

Una de las mayores complejidades de la arquitectura, sino la mayor, es que se trata de un arte útil, es decir, debe satisfacer unas necesidades de uso. Por lo tanto, el sentido fundado en los materiales acontece en la experiencia del acto, como una doble apertura al Ser.

2.5.- La nobleza del material.

“La nobleza es... que las cosas coincidan con lo que son, desnudadas de toda apariencia.”⁽⁴⁴⁾

Hugo Mujica

Generalmente el término “nobleza” aplicado a un material funciona como un indicador de su valor económico, derivado, por supuesto, de alguna característica en particular como podría ser su grado de pureza por ejemplo. Para nosotros, en cambio, la posibilidad de una nobleza de los materiales está dada en la medida de la desnudez en la que hayan sido dejados en la obra. Una desnudez entendida

como la manifestación de su naturaleza esencial. Es decir, la materia apareciendo como lo que en verdad es, como misterio y gratuidad.

Hay ciertas leyes internas que rigen el comportamiento de cada material, aquello es parte de su esencia, de su naturaleza, y que de cierto modo nos sugiere lo que las cosas quieren ser o llegar a ser. Son sus propiedades de conformación, como nos dice Fabio Cruz: *“...los materiales o materia prima tienen propiedades o potencialidades formales. Es decir, son capaces de asumir-en virtud de estas propiedades-, cierta gama de formas y no otra”*.⁴⁵ Sin embargo, las múltiples posibilidades que tienen los materiales en la obra quedan intactas para configurar con ellas, como nos dice Peter Zumthor:

“...Los materiales no tienen límites; coged una piedra: podéis serrarla, afilarla, horadarla, hendirla y pulirla, y cada vez será distinta. Luego coged esa piedra en porciones minúsculas o en grandes proporciones, será de nuevo distinta. Ponedla luego a luz y veréis que es otra. Un mismo material tiene miles de posibilidades.”⁽⁴⁶⁾

La posibilidad de una desnudez pasa también por aceptar la fragilidad propia de los materiales y comprender sus maneras de resistir, y construir con ello. *“Por eso creo en una noción de belleza, donde la fragilidad de las cosas se muestra sin disfraz, en su condición más brutal y sin reparos”* ⁴⁷ -nos dice Eduardo Castillo Ramírez- y esto también podría tener una consideración política, como el mismo nos comenta:

“...La arquitectura es política, pero tampoco puede ser panfletaria, y está subyacente en ella, en las definiciones, en cómo uno instala las cosas y cómo las presenta o cómo las configura... y tiene que ver un poco con los rasgos de exposición que uno deja al cuerpo arquitectónico, en ese

sentido cuánto uno lo refugia o envuelve o cuánto lo deja descubierto, un poco de sus propias características...” (48)

Una belleza de las cosas frágiles es, generalmente, una belleza de las cosas vivas. Algo más cercano al orden de lo orgánico. Luego, permanecer bien en el tiempo, no es un permanecer a toda costa. Los materiales en la obra deben resistir el paso del tiempo, el clima y el uso, pero padeciéndolo e incorporándolo, primero en el proyecto y después, como huella profunda y evocadora. Aunque no de manera excluyente, este fenómeno ocurre con los materiales denominados “naturales”, según nos explica Juhani Pallasmaa: *“Los materiales naturales-piedra, ladrillo y madera- permiten que nuestra vista penetre en sus superficies y nos capacitan para que nos convenzamos de la veracidad de la materia. Los materiales naturales expresan su edad e historia, al igual que la historia de sus orígenes y la del uso humano.”* (49)

2.6.- La Tierra libre de toda utilidad.

“Respetar la Cuaternidad, redimir la tierra, recibir el cielo, esperar a los dioses, guiar a los mortales, este cuádruple respeto es la esencia del habitar.”⁽⁵⁰⁾

Martin Heidegger

La problemática actual acerca de los materiales de construcción se encuentra confinada en una dimensión estrictamente técnica. En general, aquello es parte de un fenómeno mayor: el proyecto de la modernidad, proyecto técnico-productivo, aplicado a todos los ámbitos de la vida humana. Proyecto que ha organizado un mundo objetivado por la razón, en el cual los entes de la naturaleza, también, son objetos disponibles para la producción.

Sin embargo, la técnica en sus orígenes difiere de, lo que es hoy, la técnica moderna, como nos recuerda Juan Ignacio Baixas: *“Esto es lo que reclama Heidegger; que la técnica moderna, si bien se origina en la “techné” griega, que forma parte del producir en el más alto sentido: la “poiesis” (y por tanto es algo poético), deriva hoy a ser fundamentalmente una “provocación más de la naturaleza”.*⁵¹ Diferencia entre la técnica antigua y la técnica moderna que –citando a Hugo Mujica- se manifiesta como dos actitudes diferentes:

“Para una -la antigua- la naturaleza es, en palabras de Holderlin, <<madre de los dioses>> y <<más antigua que los tiempos>>. Para la otra -la moderna- la naturaleza es <<material>>, diferencia que reclama ella misma a una diferente actitud técnica, llama a

<<escuchar>> y <<co-responder>>, como antaño, o apela a <<decir>> y <<producir>>, como ahora.” ⁽⁵²⁾

La obra de arquitectura se levanta, al modo de un árbol, desde un espesor de suelo. Así, la obra “*co-responde*”, en buena medida, a ello: a la tierra. La tierra que es misterio, promesa, apertura y vínculo con lo sagrado.

CONCLUSIONES

La primera conclusión de nuestro trabajo, corresponde a una confirmación de la intuición que estructura el desarrollo de esta investigación en dos áreas, que son sus respectivos capítulos. Es decir, para acceder al “Silencio Del Material” primero tenemos que “Escuchar el silencio” y luego tenemos que entender “El lugar esencial del material en la obra de arquitectura” que hemos nombrado como “La veracidad de la materia”. En resumen: Al silencio del material se accede sólo a través de la escucha de su lugar esencial en la obra de arquitectura.

Con respecto a la pregunta que nos planteábamos en nuestra introducción en cuanto a *“la posibilidad de un conocimiento del material anterior y libre del dominio del mundo técnico”* y según nuestra primera conclusión: Entendemos que esa posibilidad se encuentra en el arte, y se cumple desde la apertura que acontece en la obra de arquitectura. Desde donde los materiales son llevados a su esencia, a través del cuidado que se concreta en un habitar poético, un habitar creativo. Con el hombre *“sustrayéndose a la sola medida de la eficacia, dejando a la tierra libre para ser ella misma.”*⁽⁵³⁾

Dejar a la tierra -ser- ella misma es renunciar a la voluntad de dominio de la razón técnica -cuyo pensar deriva en cálculo- que violenta lo existente objetivándolo, no viendo en ello más que la posibilidad de productos: *“En el concepto de <<objeto>>, podríamos sintetizar, se manifiesta y confiesa la <<voluntad de dominio>> del sujeto que aspira a poner a disposición suya el mundo como objeto: lo objetivado es lo dominado”*.⁵⁴ El pensar de la técnica moderna es un pensar que ignora al Ser, y -dejar ser- es la condición de la manifestación de todo lo que “es”.

El gran peligro de la técnica moderna es que en ella el hombre olvida su esencia: que él mismo depende del Ser (y, *el habitar es el rasgo fundamental del Ser*).⁵⁵ Es el Ser vibrando en las cosas lo que se deja escuchar en el silencio. Escuchar es volver a recibir aquello que nos constituye y habitar desde ahí.

El esfuerzo de la obra de arte en ese sentido resulta fundamental frente al desarrollo material del mundo de la técnica moderna por el que se caracteriza nuestra época. Si bien es cierto que la materialización de nuestras obras en la actualidad es con los medios de nuestra época, eso no significa que las obras dependan de ello. Si aceptamos el hecho de que una obra de arte no viene a superar, necesariamente, a otra obra anterior en el tiempo, concluiremos que: La “progresión” del desarrollo tecnológico y científico –donde el conocimiento que surge, va superando y dejando obsoleto a uno anterior- no aplica en el arte, y por tanto, quedan al margen del <<origen>> de la obra. Esta característica de la obra de arte, abre la posibilidad de un contacto original con las cosas, que no depende del consentimiento de la razón técnica.

Ese contacto original con las cosas, que hoy es “sensación de ausencia” expresada en –el silencio de los materiales- acontece en la apertura del espacio poético de la obra. <<Apertura>> que es la simultánea manifestación y ocultación de la verdad del Ser. Espacio poético que es despliegue de la frontera del “*arte de la reconciliación entre nosotros y el mundo.*”⁵⁶

BIBLIOGRAFÍA

- (1)_Mujica, H. (2015). *La palabra inicial*. Valparaíso: Editorial UV. Pág. 125
- (2)_Tarkovski, A. (1986). *El sacrificio*. Minuto 18:51
- (3)_Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. Sexta edición. Madrid: Ediciones RIALP. Pág. 257
- (4)_Cruz Ovalle, J. (2004). *Hacia una nueva abstracción*. Santiago: Ediciones ARQ. Pág. 17
- (5)_Heidegger, M. (1951). “*Construir, habitar, pensar*”. <http://www.farq.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>. Pág. 2
- (6)_Mujica, H. (2006). “*El misterio del silencio*”. <http://www.otrocanal.cl/video/hugo-mujica-el-misterio-del-silencio>. Minuto. 07:18
- (7)_Mujica, H. (2006). “*El misterio del silencio*”. <http://www.otrocanal.cl/video/hugo-mujica-el-misterio-del-silencio>. Minuto 16:45
- (8)_Ackerman, D. (1992). *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona: Editorial Anagrama. Pág. 250
- (9)_Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Pág. 10
- (10)_Ackerman, D. (1992). *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona: Editorial Anagrama. Pág. 38
- (11)_Ackerman, D. (1992). *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona: Editorial Anagrama. Pág. 269
- (12)_Rivera, J. E. (2003). “*La filosofía como vocación*”. <http://www.otrocanal.cl/video/jorge-eduardo-rivera-la-filosofa-como-vocacin> Min. 18:25
- (13)_Rivera, J. E. “Ser y Tiempo de Heidegger por Jorge Eduardo Rivera”. <http://alea-blog.blogspot.cl/2013/08/entrevista-con-jorge-eduardo-rivera.html>. Min. 35:35
- (14)_Rivera, J. E. “Ser y Tiempo de Heidegger por Jorge Eduardo Rivera”. <http://alea-blog.blogspot.cl/2013/08/entrevista-con-jorge-eduardo-rivera.html>. Min. 10:45
- (15)_Puentes, M. (2013). *La observación arquitectónica de Valparaíso: su periferia efímera*. Viña del Mar: E [AD]. Pág.40
- (16)_Puentes, M. (2013). *La observación arquitectónica de Valparaíso: su periferia efímera*. Viña del Mar: E [AD]. Pág.27

- (17)_Mujica, H. (2006). “*El misterio del silencio*”. <http://www.otrocanal.cl/video/hugo-mujica-el-misterio-del-silencio>. Minuto 11:04
- (18)_Puentes, M. (2013). *La observación arquitectónica de Valparaíso: su periferia efímera*. Viña del Mar: E [AD].Pág. 35
- (19)_Puentes, M. (2013). *La observación arquitectónica de Valparaíso: su periferia efímera*. Viña del Mar: E [AD].Pág. 35
- (20)_Heidegger M. cit. Hölderlin. “*Poéticamente habita el hombre*”. http://olimon.org/uan/heidegger-poeticamente_habita_el_hombre.pdf. Pág. 4
- (21)_Hölderlin F. “*En el bosque*”. <http://www.unabellenueva.org/wp-content/uploads/documentos/entrevista-hugo-mujica.pdf>. Pág. 16
- (22)_Heidegger, M. (1951). “*Construir, habitar, pensar*”. <http://www.farq.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>. Pág. 1
- (23)_Heidegger, M. (1951). “*Construir, habitar, pensar*”. <http://www.farq.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>. Pág. 2
- (24)_Mujica, H. (2006). “*El misterio del silencio*”. <http://www.otrocanal.cl/video/hugo-mujica-el-misterio-del-silencio>. Minuto 17:10
- (25)_Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Pág. 54
- (26)_Heidegger, M. (1951). “*Construir, habitar, pensar*”. <http://www.farq.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>. Pág. 6
- (27)_Zumthor, P. (2009). “*Pensar la arquitectura*”. Barcelona: Gustavo Gili. Pág. 34
- (28)_Zumthor, P. (2006) “*Atmósferas*”. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Pág. 23
- (29)_Zumthor, P. (2006). “*Pensar la arquitectura*”. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Pág. 85
- (30)_Rivera, J. E. (2003). “*La filosofía como vocación*”. <http://www.otrocanal.cl/video/jorge-eduardo-rivera-la-filosofa-como-vocacin>. Min. 52:18
- (31)_Mujica, H. (2015). *La palabra inicial*. Valparaíso: Editorial UV. Pág. 97

- (32)_Mujica, H. (2015). *La palabra inicial*. Valparaíso: Editorial UV. Pág. 103
- (33)_Mujica, H. (2015). *La palabra inicial*. Valparaíso: Editorial UV. Pág. 102
- (34)_Zumthor, P. (2006). “*Pensar la arquitectura*”. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Pág. 66
- (35)_Mujica, H. (2015). *La palabra inicial*. Valparaíso: Editorial UV. Pág. 200
- (36)_Aravena, A. (2003) *Material de arquitectura*. Santiago: Ediciones ARQ. Pág.129
- (37)_Heidegger, M. (1951). “*Construir, habitar, pensar*”. <http://www.farq.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>. Pág. 3
- (38)_Cruz, F. (2012). *Construcción formal*. Valparaíso: Ediciones e [ad]. Pág. 8
- (39)_Mujica, H. (2015). *La palabra inicial*. Valparaíso: Editorial UV. Pág. 40
- (40)_Heidegger, M. (1951). “*Construir, habitar, pensar*”. <http://www.farq.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>. Pág. 5
- (41)_Cruz, F. (2012). *Construcción formal*. Valparaíso: Ediciones e [ad]. Pág. 18
- (42)_Zumthor, P. (2006). “*Pensar la arquitectura*”. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Pág. 10
- (43)_Zumthor, P. (2006). “*Pensar la arquitectura*”. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Pág. 10
- (44)_Mujica, H. (2006). “*El misterio del silencio*”. <http://www.otrocanal.cl/video/hugo-mujica-el-misterio-del-silencio>. Minuto 03:00
- (45)_Cruz, F. (2012). *Construcción formal*. Valparaíso: Ediciones e [ad]. Pág. 28
- (46)_Zumthor, P. (2006) “*Atmósferas*”. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Pág. 25
- (47)_Aravena, A. (2003) *Material de arquitectura*. Santiago: Ediciones ARQ. Pág. 135
- (48)_Castillo Ramírez, E. (2014). Entrevista: <http://vimeo.com/93069924>. Minuto 06:10
- (49)_Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Pág.30
- (50)_Mujica, H. (2015). *La palabra inicial*. Valparaíso: Editorial UV. Pág. 216

- (51)_Aravena, A. (2003) *Material de arquitectura*. Santiago: Ediciones ARQ. Pág. 123
- (52)_Mujica, H. (2015). *La palabra inicial*. Valparaíso: Editorial UV. Pág. 58
- (53)_Mujica, H. (2015). *La palabra inicial*. Valparaíso: Editorial UV. Pág. 191
- (54)_Mujica, H. (2015). *La palabra inicial*. Valparaíso: Editorial UV. Pág. 47
- (55)_Heidegger, M. (1951). "Construir, habitar, pensar". <http://www.farq.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>. Pág. 8
- (56)_ Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Pág. 72

OTRAS OBRAS CONSULTADAS:

- _Bachelard, Gastón. (2012). *La poética del espacio*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- _Borchers, J. (1968). *Institución Arquitectónica*. Capítulos: *Meditación del alfarero/Reflexión del Alfarero*. Santiago: Editorial Andrés Bello
- _Castillo Ramírez, E. (2002). Revista ARQ, (51), *El sur de América*. Santiago: ARQ ediciones.
- _Deplazes, A. (2010). *Construir la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- _Rasmussen, S. E. (2004). *La experiencia de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté, S. A.