ESPACIO ARQUITECTÓNICO Y CORPORALIDAD

estudio desde una perspectiva fenomenológica

Arq. Lucas Javier Bizzotto

2024

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO
Doctorado en Arquitectura

Tesis para la obtención del Grado Académico de Doctor en Arquitectura

ESPACIO ARQUITECTÓNICO Y CORPORALIDAD
estudio desde una perspectiva fenomenológica

Autor: Arq. Lucas Javier Bizzotto
Director: Dr. Fil. Manuel Berrón
Codirector: Dr. Arq. & Dr. Fil. Vicente Esteban Medina
2024

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a mi director de tesis Manuel Berrón, por el apoyo, la confianza y la amistad que me ha brindado durante estos años. A mi codirector, Vicente Medina que, desde el primer encuentro, incluso antes de formar parte del equipo, me ha orientado sabia y humanamente para desarrollar la investigación.

La idea de esta tesis comenzó con el trabajo realizado en el marco de una asignatura optativa "GPS: Guía de Posicionamientos Singulares". En ese sentido, mi más profundo agradecimiento a mis amigas y colegas Claudia Bertero, Angélica Chingolani, todo el equipo docente y al grupo de estudiantes que, en cada cohorte, compartieron pensamientos críticos acerca de la corporalidad, la arquitectura, el diseño y la enseñanza en las disciplinas proyectuales.

Son varias instituciones las que propiciaron el desarrollo de esta investigación: la Universidad Nacional del Litoral que me permitió acceder al programa de Becas de Posgrado para Docentes de la UNL; la Secretaría de Posgrado y el Comité del Doctorado en Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo; la *KU Leuven* a través de Cecilia Chiappini quien muy amablemente hizo posible una Residencia Académica en dicha casa de estudios en Bélgica.

A profesores de Seminarios y Talleres cursados, al tribunal evaluador del proyecto de tesis y al Comité Académico del Doctorado en Arquitectura por sus valiosos aportes. A Griselda Parera que nos bajó a tierra en un momento clave, a Paula(s) y a todas las personas que colaboraron en este trabajo de alguna manera: leyendo, aguantando, corrigiendo, discutiendo, preguntando, comprendiendo, invitando, escuchando, movilizando, animando, relacionando, activando...

A las familias, a este cuerpo y a este espacio.

Índice general

AGRADECIMIENTOS 3
RESUMEN 6
ABSTRACT 7
INTRODUCCIÓN 11

TEMA 11
HIPÓTESIS 21
OBJETIVOS 21
APUNTES METODOLÓGICOS Y ESTRUCTURA DE LA TESIS 25

CAPÍTULO 1. ESPACIO ARQUITECTÓNICO, FENOMENOLOGÍA Y CRISIS DE LA EXPERIENCIA 31

EL ESPACIO COMO MATERIA DE LA DISCIPLINA 32
Las primeras voces del modernismo 32
Un giro en la concepción del espacio arquitectónico 34
(i) Objeto arquitectónico | Experiencia arquitectónica 35
Norberg-Schulz y la introducción de la fenomenología existencial a la arquitectura 40
FENOMENOLOGÍA: UN ESPACIO PARA LA EXPERIENCIA 44
(ii) (Parent-tesis): el cuerpo en oblicuo 47
Tiempo vivencial 53
FENOMENOLOGÍA DE LA CORPORALIDAD Y ESPACIO ARQUITECTÓNICO 58
Cuestión de percepción 62
Juhani Pallasmaa y la experiencia multisensorial 64
(iii) ¿Neuroarquitectura? 67
CRISIS DE LA EXPERIENCIA CORPORAL 71
Del optimismo tecnológico a los peligros de la velocidad y la sobreabundancia 73
(iv) De la mecanización a la ausencia del cuerpo 80

CAPÍTULO 2. ESPACIO ARQUITECTÓNICO ENCARNADO: UN PROCESO DE RECONOCIMIENTO 87

ESQUEMA CORPÓREO 88
DOMINIO DE LA PROPIOCEPCIÓN EXTENDIDA 91
La herramienta como propiocepción extendida 95
(v) Guantes, máscara y bicicleta 96
Experiencia del cuerpo | cuerpo de la experiencia 99
(vi) Cuerpo virtual en el espacio virtual 102
HABITUD. APREHENDER CON EL CUERPO 106
El hábito en la fenomenología merleau-pontiana 106
(vii) Habilidad: conocer desde la práctica y practicar con conocimiento 109
Habitar lo habitual 111
(viii) Movimiento, cognición y representación 116
COTIDIANIZACIÓN 119
Una cuestión de actitud 121
ENTRAÑAMIENTO: EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO ENCARNADO 124
(ix) El cuerpo en ~~el espacio de~~ la arquitectura 131
Espacio doméstico como propiocepción extendida 134
Espacio velado 137

CAPÍTULO 3. EXTRAÑAMIENTOS: EXPERIENCIAS ALTERADAS DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO 143

RUPTURA DE LAS CONCEPCIONES NATURALIZADAS O ARQUITECTURA DEL EXTRAÑAMIENTO 144
FENOMENOLOGÍA Y EXTRAÑAMIENTO 147
(x) One [strange] week 155
EXTRAÑAMIENTO DE LA ARQUITECTURA 156
Deshabituar lo habitual 161
(xi) Extraños paisajes: Yunga Ishigami 166
(xii) Svizzera 240: House Tour 175
Habitarlo inhabitual 181
(xiv) Dado vuelta estás vos 187
(xv) Deriva y détournement situacionista 192
GPS: EXTRAÑA ESCENA DIDÁCTICA 195
Lo sutil del cambio, Las piedras y las migas y La cápsula cartonera 197

CAPÍTULO 4. EL CUERPO EN JUEGO: COGNICIÓN DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO 203

CONOCIMIENTO Y CORPORALIDAD 204
Conocimiento tácito 206
COGNICIÓN DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO 207
Re-presentar para re-conocer 211
(xvi) Dibujar. Acerca de un arte de hacer y conocer 214
TENTATIVAS DE AGOTAR UN ESPACIO ARQUITECTÓNICO 217
In situ in corpore 220

CAPÍTULO 5. ESTUDIO DE CASOS 225

LICEO MUNICIPAL (EX MOLINO MARCONETTI): LA NAVE CENTRAL 229
EL MOLINO FÁBRICA CULTURAL (EX MOLINO FRANCHINO) 247
Acerca de los casos y el extrañamiento 262

CONCLUSIONES 264
BIBLIOGRAFÍA 272

Resumen

Esta investigación desarrolla una propuesta teórica sobre los vínculos entre el espacio arquitectónico y la corporalidad, centrada en la experiencia de lo extraño y lo propio como momentos, aparentemente opuestos pero interrelacionados, de un proceso de reconocimiento. El trabajo asume dos dimensiones principales: una interpretación fenomenológica, basada en las ideas de Merleau-Ponty sobre la percepción y las estructuras de comportamiento vinculadas al esquema corpóreo; y otra epistemológica, que entiende el conocimiento como un proceso encarnado, resultado natural de la interacción entre el cuerpo y su entorno. Se argumenta que los fenómenos de propiocepción extendida y de extrañamiento desempeñan un papel fundamental en la cognición del espacio arquitectónico. Para defender esta hipótesis, se adopta un enfoque cualitativo que identifica, reflexiona y describe las nociones clave que sustenta la temática propuesta. Se aborda inicialmente el concepto de espacio arquitectónico, destacando la incorporación del pensamiento fenomenológico a la disciplina y la crisis de la experiencia corporal en la actualidad. Posteriormente, se presentan los fenómenos clave para comprender el proceso de reconocimiento del espacio arquitectónico: la experiencia incorporada, centrada en la propiocepción extendida y las experiencias alteradas, en las que se exploran fenómenos de extrañamiento. Estas categorías fundamentan el desarrollo conceptual de la cognición del espacio arquitectónico y se aplican en el estudio *in situ* de dos casos: el Liceo Municipal (ex Molino Marconetti) y El Molino Fábrica Cultural (ex Molino Franchino), ambos en la ciudad de Santa Fe. A partir de una metodología denominada “tentativas de agotar un espacio arquitectónico”, que pone el cuerpo en juego, se describen las particularidades de estos espacios. Finalmente, las conclusiones destacan el valor crítico de la fenomenología de la corporalidad y la síntesis reflexiva de los conceptos desplegados, reafirmando la experiencia corporal como medio esencial para el reconocimiento del espacio arquitectónico.

Abstract

It is well known that bodily experiences represent a sense of unity that can serve as a foundation for a renewed recognition and interpretation of architecture. These experiences form the basis that sustains acquired knowledge and can also enable new conceptual frameworks in the understanding of architecture. A qualitative approach that incorporates two main dimensions is employed: a phenomenological interpretation based on Merleau-Ponty's ideas on perception and behavioral structures centered on the body schema; and an epistemological approach that understands knowledge as an embodied process. In this context, the purpose of this work is to develop a theoretical framework on the connections between bodily experience and architectural space, focusing on extended proprioception and estrangement as phenomena that, while seemingly opposed, are part of a unified recognition process. It is argued that these phenomena play a central role in the cognition of architectural space. To support this hypothesis, a qualitative approach is employed, identifying and reflecting on the notions underlying the proposed topic. First, the concept of architectural space, the incorporation of phenomenological thought, and the crisis of experience are addressed. The second part introduces the key notions for understanding the recognition process: the embodied experience of architectural space, centered on extended proprioception. Then, estrangement: the altered experience of architectural space is explored. This set of categories contributes to the conceptual development of the cognition of architectural space. The theoretical framework developed is applied in an *in situ* study of two cases, the Liceo Municipal (former Molino Marconetti) and El Molino Fábrica Cultural (former Molino Franchino) in the city of Santa Fe, using a methodology called an attempt to exhaust an architectural space. Finally, the conclusions highlight the critical evaluation of Merleau-Ponty's phenomenology of embodiment and the reflective synthesis of the concepts discussed in relation to bodily experience as a means of recognizing architectural space.

Abel Monasterolo. De la serie "Monte" del año 2020 madera policromada.
Fotografía del autor

Tout nous renvoie aux relations organiques du sujet et de l'espace, à cette prise du sujet sur son monde qui est l'origine de l'espace (Merleau-Ponty, 2001, p. 291).

Todo nos remite a las relaciones orgánicas del sujeto y el espacio, a esta presa del sujeto sobre su mundo que es el origen del espacio (Merleau-Ponty, 1984, p. 266).

Introducción

Tema

El interrogante inicial que circunscribe el tema de la presente investigación es: ¿cómo son los vínculos que se establecen entre la corporalidad y la percepción del espacio arquitectónico? La respuesta a esta pregunta podría ser ofrecida por diversas ciencias empíricas, como las neurociencias[1]. Sin embargo, esta investigación opta por un marco filosófico, que brinda la fenomenología de la corporalidad, constituido principalmente por el pensamiento de Husserl (1859-1938) del segundo libro de *Ideas relativas a una fenomenología pura* (2005 [1952]) y el de Merleau-Ponty (1908-1961)[2]. Este marco conduce al reconocimiento de estructuras que configuran los actos y la consciencia comprendidos como experiencias corporales, donde la percepción juega un papel central al establecer una conexión directa con la exterioridad. La fenomenología de la corporalidad busca ampliar la definición de racionalidad al considerar su existencia encarnada, según la cual el cuerpo constituye el medio fundamental para relacionarse con el mundo[3]. Tal como expresa Merleau-Ponty, "el cuerpo es nuestro medio general de poseer un mundo" (1984, p. 163). En otras palabras, es el cuerpo lo que permite que el mundo se constituya como tal y sólo a través del cuerpo en acción se puede ser parte de ese mundo. La experiencia corporal y el espacio están inscritos en el horizonte de la corporalidad, por lo tanto, centrarse allí implica entender la cognición corporal como *involucrada* en la comprensión del espacio arquitectónico.

A lo largo del siglo XX, el espacio arquitectónico ha sido un objeto de estudio fundamental en nuestra área. Desde las primeras voces de los precursores del modernismo arquitectónico, quienes aspiraban a una autonomía creativa y una originalidad artística, se ha reconocido la profunda relación entre la arquitectura y la espacialidad. Diversas declaraciones corroboran esta estrecha conexión. En 1908 Berlage afirmaba que el objetivo de la arquitectura es la creación del espacio; en su *Manifesto* de 1912, Schindler sostenía que el diseño arquitectónico se centra en el espacio como materia prima y en la articulación de diferentes habitaciones como producto, declarando que el arquitecto finalmente ha encontrado el medio de su arte: el espacio. Asimismo, en 1919, Van Doesburg escribía que el espacio es el fundamento del edificio y que precisamente es el espacio lo que determina su valor estético. Estas son algunas de las primeras manifestaciones de la historia de la arquitectura en las

---

[1] Véase Mallgrave (2010); Albright (2015); Jelic *et al.* (2016); *ANFA* (*Academy of Neuroscience for Architecture* es una organización que busca ampliar la comprensión del entorno construido dentro del marco de las neurociencias. Sus propuestas pueden encontrarse en https://anfarch.org/).

[2] Especialmente las investigaciones de los años 40 (1976 [1942], 1984 [1945]) y su último ensayo publicado en vida (1986 [1961]).

[3] Como se desarrolla más adelante, la línea teórica sigue el camino de la corriente fenomenológica desde Husserl hasta Richir y Waldenfels. Sin embargo, se hará un énfasis en Merleau-Ponty, ya que profundizó en el estudio de la percepción como una experiencia que involucra todo un complejo esquema corpóreo para la comprensión del mundo y, en gran medida, sirvió de base para estudios acerca de la arquitectura.

que sus profesionales[4] destacan explícitamente la concepción del espacio como el principio de su arte (Mattens, 2011). La idea del espacio como materia de la disciplina sigue presente tanto en los discursos como en la enseñanza de la arquitectura. De hecho, el concepto de espacio es fundamental, teniendo en cuenta que la arquitectura es considerada como el arte de proyectar, diseñar y construir espacios habitables[5] que satisfagan diversas necesidades humanas: simbólicas, emocionales, corporales, funcionales, entre otras. En definitiva, la arquitectura busca humanizar el espacio.

Sin embargo, las reflexiones disciplinares que entienden al espacio arquitectónico como espacio vivido y que destacan la importancia de la experiencia corporal para su comprensión son relativamente recientes[6]. En las últimas décadas han surgido trabajos que prestan especial atención al aspecto experiencial del espacio arquitectónico[7] y lo relevante es que están basados en las experiencias de los propios autores, contadas en primera persona. En general, el conjunto de estas producciones se desarrolla a partir de la influencia de la fenomenología, principalmente de Merleau-Ponty, que busca dar cuenta del conocimiento que tiene un agente acerca del mundo a partir de su experiencia directa, es decir, del modo en que el mundo se le presenta sin la mediación de las representaciones convencionales. Según esta perspectiva, la experiencia del espacio está constituida fundamentalmente por el cuerpo como un conjunto de posibilidades de acción, esto es, un sitio de percepción, aprendizaje y conocimiento. En concreto, el cuerpo juega un papel de agente activo, una base de procesos perceptivos que proporciona una comprensión primordial, previa a la objetivación, de la experiencia cotidiana del mundo. De allí que, para dichas producciones, el espacio arquitectónico se conciba como encarnado (Hale, 2017). En ese sentido, el cuerpo articulado con cierto mundo concibe un espacio esencialmente heterogéneo, anisótropo, *i.e.* un espacio vivido, y el espacio vivido es aquel que se percibe y experimenta antes de ser objetivado (Morris, 2004). Así, el espacio arquitectónico tiene mucho más que puertas, muros y techos; para los habitantes no es un objeto o un conjunto de elementos físicos con cierta materialidad y nombre determinado, sino que se compone por diferentes líneas de fuerza, campos, eventos, preeminencias, jerarquías, acontecimientos y pregnancias, entre otros.

En este punto la experiencia corporal resulta central, pues manifiesta un saber sustantivo y primigenio sobre el espacio arquitectónico, plausible de ser interpretado y registrado. Según Solá-Morales, "la mayoría de los edificios reseñan formas y conductas de los cuerpos que han sido largamente consensuadas, corregidas, educadas, discernidas a través de los mecanismos por los cuales se reprimen ciertos comportamientos y se facilitan o se implementan otros" (2009, p. 91). Entonces, el espacio arquitectónico, como contexto físico en donde se sitúan las actividades

---

[4] Aunque, desde algunas teorías estéticas de la historia del arte (como en Schmarsow o Wölfflin) ya se habían referido a la arquitectura como *creadora de espacio*.

[5] Es una idea socialmente establecida, aunque resulte una reducción, que el propósito o la intención funcional de la arquitectura es, justamente crear espacios habitables.

[6] Véase Bloomer & Moore (1982 [1982]), Frampton (1983) o Rasmussen (2012 [1957])

[7] Holl *et al*. (1994), Pallasmaa (2012, 2014a, 2015) y Spuybroek (2008), entre otros.

humanas, también comprende una dimensión tácita que está constituida por fenómenos implícitos. Éstos no son indiferentes al cuerpo, sino que se experimentan cotidianamente y de manera silenciosa facilitan, obstaculizan, ordenan, articulan, segregan las acciones corporales reales y potenciales. Se podría argumentar que el espacio arquitectónico y la experiencia corporal se constituyen mutuamente[8]. Así como las características del espacio arquitectónico influyen sobre el accionar de las personas, éstas pueden, a su vez, alterar la percepción de los espacios con sus prácticas.

Puede señalarse que existe un creciente interés de la teoría y la crítica disciplinar por estudiar la percepción de la arquitectura en términos de experiencia multisensorial. Para Pallasmaa "las cualidades del espacio [arquitectónico], de la materia y de la escala se miden en partes iguales por el ojo, el oído, la nariz, la piel, la lengua, el esqueleto y el músculo" (2015, p. 52). Por su parte, Holl afirma que "el paso del tiempo, la luz, la sombra y la transparencia; los fenómenos cromáticos, la textura, el material y los detalles..., todo ello participa en la experiencia total de la arquitectura" (2011, p. 9). Así, la arquitectura se comprende a través de la experiencia corporal de habitar trascendiendo los cinco sentidos clásicos[9]. En los discursos arquitectónicos —ya sea en documentos académicos, en las diversas expresiones de los arquitectos sobre sus obras o en testimonios profesionales— han proliferado las reseñas a los aspectos sensibles de las propuestas espaciales, lo que refleja una noción de espacio arquitectónico que integra la dimensión de la experiencia corporal.

Se asume entonces que hay una relación de doble vía según la cual, la experiencia corporal es determinada por el espacio arquitectónico, y el espacio arquitectónico, a su vez, está determinado por la experiencia corporal. Piénsese, para el primer caso, el modo en que las proporciones de los espacios pueden provocar diferentes acciones —tales como circular, permanecer, cautivar o repeler— o bien el modo en que un cambio de materialidad puede modificar la velocidad del movimiento. Para el segundo caso, considérese cuando se realizan acciones no previstas en ciertos espacios o cuando se altera la percepción habitual[10]. Considere, cómo un simple cambio de posición o de

---

[8] Se llama la atención sobre las expresiones *dimensión tácita*, *fenómenos implícitos*, *manera silenciosa,* puesto que se refieren a un aspecto del espacio que no es mensurable según los estándares de la ciencia natural. En efecto, esta dimensión empírica escapa a los cánones del método experimental moderno, pero no por ello se debe prescindir de la misma. Por el contrario, se trata de un aspecto de la realidad que reviste suma importancia para la arquitectura y, así, para la investigación en curso.

[9] Clásicos o fundamentales, los cinco sentidos aristotélicos. Pallasmaa, luego de citar la idea de *sistemas perceptivos* del psicólogo James Gibson: "sistema visual, sistema auditivo, sistema gusto-olfativo, sistema de orientación y sistema háptico" (2015, p. 52) y para ampliar su desarrollo acerca de la experiencia multisensorial, expresa que los estudios filosóficos de Rudolf Steiner "distingue doce sentidos: el sentido de la vida, el del movimiento propio, el equilibrio, el olfato, el gusto, la vista, el sentido de la temperatura, el oído, el sentido del lenguaje, el sentido conceptual y el sentido del ego" (Pallasmaa, 2015, p. 84).

[10] En relación con esta vía, entre 2017 y 2021 llevamos adelante una asignatura optativa para las tres carreras de FADU-UNL que, mediante una serie de ejercitaciones de coleccionismo, clasificaciones, mapeos, problematizaciones, derivas y alteraciones espaciales, buscó desautomatizar, desfamiliarizar y desnaturalizar las miradas situadas/sitiadas sobre el espacio. El extrañamiento frente a los conocimientos adquiridos fue la estrategia pedagógica para resignificar

acción afecta el modo en que se presenta el espacio o cómo las interpretaciones subjetivas sobre un mismo fenómeno, en diferentes momentos con otros conocimientos, pueden mostrar otras propiedades y sentidos que antes pasaban inadvertidos.

Dentro de esta perspectiva pueden advertirse dos problemas: uno de orden teórico y otro práctico. La dificultad teórica radica en que, aunque diversos autores han abordado los conceptos de 'experiencia corporal' y 'percepción del espacio arquitectónico', su tratamiento ha quedado circunscripto a lo multisensorial sin estar vinculado a un proceso significativo de reconocimiento[11]. Incluso, autores como Pallasmaa, Pérez-Gómez y Holl son señalados como esencialistas y fundacionalistas (Beitz, 2017). En adición, desde las ciencias cognitivas se les acusa de ser excesivamente analíticos (Kwon & Iedema, 2022), es decir que tienden a separar todo en exceso para estudiarlo. Desde la historia de la arquitectura, historiadores con base fenomenológica como Moore y Bloomer son criticados por hacer un reduccionismo al presente experiencial (Otero-Pailos, 2010). Más allá de estas críticas, es importante reconocer que dichos autores desempeñaron un papel fundamental como precursores en la exploración de la arquitectura desde una perspectiva fenomenológica centrada en la corporalidad. Además, allanaron el camino para el desarrollo de una capacidad crítica, que se ha convertido en un elemento distintivo del enfoque fenomenológico en la cultura arquitectónica.

Por su parte, la dificultad de orden práctico consiste en que la formación disciplinar acentúa el privilegio que la cultura occidental le otorga al sentido de la vista, a las imágenes, a las representaciones y analogías, destacando el carácter visual en el análisis crítico-descriptivo y en el proceso del proyecto arquitectónico. Es bien sabido que el desarrollo de nuevas tecnologías ha posibilitado la construcción de diferentes técnicas de enseñanza para la configuración y el estudio del espacio arquitectónico, así como de su concepción, construcción y habitabilidad. Las tecnologías digitales han optimizado el rendimiento laboral, promoviendo beneficios como la economía del tiempo, la facilidad en la comunicación y el acceso inmediato a datos e información. Sin embargo, se ha discutido poco aún sobre cómo configuran una percepción y representación del espacio arquitectónico que pueda reconocerse sustancialmente diferente a la percepción y representación que habilitaban las viejas prácticas. En las prácticas actuales "lo corpóreo pierde importancia frente a lo informático, lo concreto

críticamente las herramientas disciplinares. En www.catedrabertero.wixsite.com/catedrabertero/copia-de-programa se encuentra disponible el programa y las ejercitaciones de la asignatura. Algunos de estos ejercicios se han empleado como base para el estudio de casos presentados en el capítulo 5 del presente trabajo.

[11] Asimismo, puede notarse un giro, de los estudios fenomenológicos en arquitectura, hacia las neurociencias, como un creciente interés por el estudio del diseño arquitectónico basado en la evidencia empírica (Jelic *et al*., 2016; Mallgrave, 2010; Robinson & Pallasmaa, 2015); pero también, aunque en menor medida, hacia la espiritualidad y las emociones (Barrie *et al.,* 2016; Bermúdez *et al*., 2015). Además, existe el *Architecture, Culture and Spirituality Forum* (ACSF), un foro que reúne miembros de diferentes disciplinas convencidos del poder del diseño y la experiencia del entorno construido para contribuir al desarrollo espiritual de la humanidad. Sus propuestas pueden encontrarse en *https://acsforum.org/*

frente a lo representativo, y lo real frente a lo simulado" (Bermúdez & Hermanson, 1999, p. 1). Frente al diseño o análisis de un espacio arquitectónico determinado, suele privilegiarse el arribo al resultado por sobre el proceso que éste supone, se desvaloriza la percepción, se reduce el contexto espacio-temporal y, por lo tanto, las experiencias corporales.

En estas circunstancias, la simulación virtual de los proyectos arquitectónicos o la posibilidad de ver y *visitar* diferentes sitios del planeta a través de las pantallas amplían y extienden el repertorio de posibilidades experienciales desde el sentido de la vista, pero al mismo tiempo reducen y distancian las contingencias de la experiencia vivencial concreta. Según Pallasmaa (2015) son cada vez más numerosas y significativas las experiencias de alienación en el mundo tecnológico actual. A causa de esta no-corporalidad, se deprecian, por expresarlo de alguna manera, ciertas cualidades de la percepción propias de la experiencia de recorrer corporalmente un espacio arquitectónico. Así, se evidencia una suerte de pérdida, dado el reemplazo de los nuevos medios, dispositivos e interfaces que, si bien legítimamente habilitan caminos inexplorados para la producción de sentido en la disciplina, desplazan prácticas tradicionales de la arquitectura —tales como dibujar *in situ*— que, desde una perspectiva pragmática o procedimental, favorecen el conocimiento del espacio arquitectónico a través de la experiencia corporal.

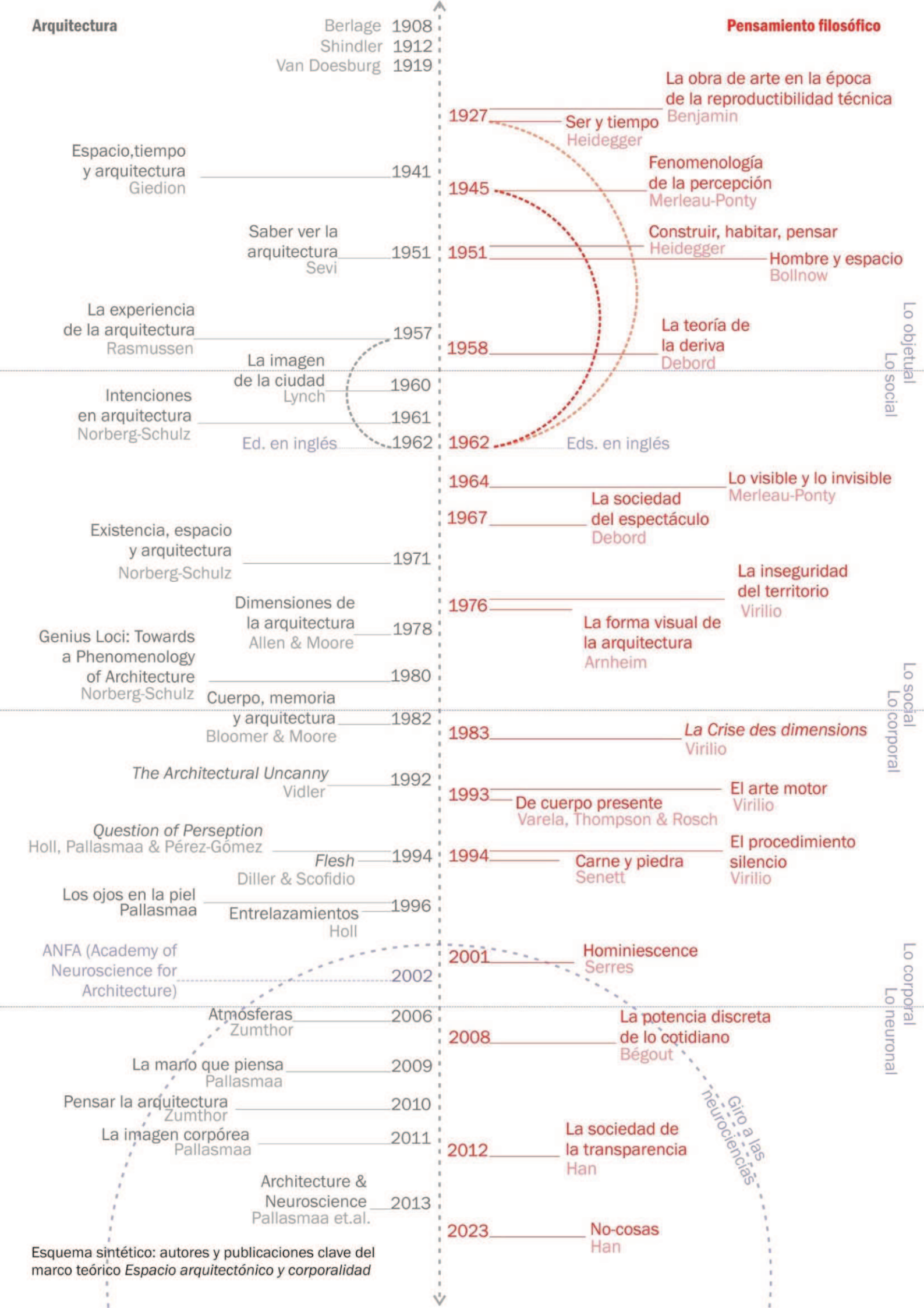
Ciertamente, las actividades que involucran habilidades corporales han sido progresivamente reemplazadas por sustitutos mecánicos o mediadas por pantallas[12], lo que permite, incluso, prácticas arquitectónicas remotas[13] —piénsese en la proliferación de participación internacional en concursos para ideas arquitectónicas en cualquier sitio del mundo sin siquiera haber estado allí. Frente a la multiplicación de los medios tecnológicos, Holl se pregunta "¿maduramos o más bien nos atrofiamos desde un punto de vista perceptivo?" (2011, p. 8). Sennett (2009 [2008]), por su parte, resalta la separación —interrupción del contacto— entre el trabajador y los productos en la fabricación mecanizada. De hecho, reconoce ciertos defectos arquitectónicos que se agudizan con el uso de programas de diseño virtual. Uno de ellos es la desconexión entre la simulación y la realidad, sobre lo cual expresa que "la

---

[12] "Durante las últimas dos décadas, los avances tecnológicos en almacenamiento y potencia de proceso han hecho posible la aparición de ciertos productos innovadores basados en *machine learning*, como el motor de recomendaciones de *Netflix* y los coches autónomos." (https://www.ibm.com/es-es/topics/machine-learning, consultado 13 de abril 2024). Es importante abordar estos desarrollos con una perspectiva crítica, ya que podrían conducir a una redefinición de los modos de acceder al conocimiento, así como a una transformación en la manera en que se forman las percepciones y entendimientos sobre el mundo circundante.

[13] En su tesis doctoral, Nielsen (2022) entiende que una observación meticulosa de los procesos de diseño de prácticas arquitectónicas remotas contribuye a comprender y preparar los cambios que ocurren en la disciplina vinculados a los recientes eventos geopolíticos y la pandemia global. Sin embargo, admite que trabajar a distancia implica interpretaciones ingenuas, ideas preconcebidas asumidas y a veces posiciones románticas del sitio. Ahora bien, en su estudio revisa los aspectos enriquecedores del proceso creativo de prácticas remotas construidas, pero no los referidos a su apropiación (aspecto central en el presente estudio). Como sugiere el escritor santafesino Saer: "La distancia, eliminando accidentes y rugosidades, resuelve todo en geometría: ese peñasco estéril y poroso que llamamos luna, se estiliza en círculo perfecto para nuestros ojos inventivos que, incapaces de ver los detalles, le otorga la apariencia de un arquetipo" (1991, p. 14).

simulación es un sustituto imperfecto de la descripción de la *sensación*" (p. 59). Ciertamente, los arquitectos están cada vez más desconectados del entorno físico en el que deben intervenir (Nielsen, 2022). Un caso paradigmático es el paulatino abandono o desuso de la práctica del dibujo ejecutado *in situ* (Bertero, 2009; Carpo, 2013), cuya herramienta singular es el desarrollo de croquis-sensibles motivados por la cognición corporal involucrada (recorrer, observar, describir, notar, anotar, abstraer, esquematizar, medir, analizar, problematizar, retroalimentar) que genera el estudio del espacio arquitectónico. Tendencias como éstas llevan a visiones incompletas sobre la realidad de los espacios arquitectónicos, dado que desestiman el valor que la experiencia corporal tiene como vía de acceso y reconocimiento del espacio arquitectónico.



Esquema sintético: autores y publicaciones clave del marco teórico *Espacio arquitectónico y corporalidad*

Lo propio extraño.
Fotografía del autor

Considerando lo antedicho, la presente investigación busca discutir el alcance de los conceptos y afirmaciones propuestas por diversos autores cuyos desarrollos teóricos comprenden una dimensión de experiencia corporal como inherentemente necesaria para el reconocimiento del espacio arquitectónico. En particular, se pretende mostrar que, aun cuando existe un creciente interés en el estudio de la percepción del espacio arquitectónico desde una perspectiva multisensorial y cognitiva, los desarrollos teóricos en el campo disciplinario de la arquitectura todavía son incipientes. Además, se identifica un aspecto del fenómeno de la relación entre el espacio arquitectónico y la corporalidad que aún no ha sido suficientemente explorado.

En efecto, el presente estudio analiza la relación entre la experiencia corporal del agente cognoscente con la comprensión del espacio arquitectónico percibido, entendida como un proceso de reconocimiento, o 'cotidianización' según lo describe Bégout (2009 [2008]), que supone la transición de lo extraño a lo propio o familiar. Este proceso revela al menos dos dimensiones relacionadas con conceptos fenomenológicos clave que serán abordados en esta investigación. Por una parte, la propiocepción extendida[14], que se refiere a la ampliación o prolongación de las capacidades perceptivas mediante la utilización de objetos externos. En la experiencia corporal de espacios arquitectónicos cotidianos (o "cotidianizados", para enfatizar con Bégout en la idea de proceso), se manifiesta una cierta *connaturalidad*, una relación de incorporación mutua al punto que ese espacio podría considerarse como extensión del propio esquema corpóreo. Por otra, el extrañamiento[15] es una experiencia en la que, por alguna modificación en la relación con el contexto espacio-temporal habitual, se alertan los sentidos y, en efecto, se produce una mayor atención por parte del sujeto. Este fenómeno puede considerarse como una estrategia para evidenciar lo cotidiano, aquello a lo que se ha dejado de prestar, justamente, atención. Opera como un catalizador para reactivar el proceso de reconocimiento al hacer que lo conocido se vuelva extraño o, como en un acto fenomenológico, suspender los supuestos previos. Es crucial destacar que, trasladado al ámbito del diseño, el extrañamiento opera como

---

[14] Aunque el concepto propiocepción, es utilizado sólo de manera ocasional en *Fenomenología de la percepción* (pp. 115, 125), tal como en García (2018), se utilizará para hacer alusión a lo que denomina *consciencia del cuerpo*, *consciencia del cuerpo propio* o, más frecuentemente, *experiencia del cuerpo*. Ahora bien, resulta más claro, para evitar la posible interpretación del cuerpo como una posesión y en vistas al calificativo que le precede en este caso, considerar a la propiocepción como la consciencia del *esquema corpóreo*, como un todo dinámico. Esto quiere decir que el cuerpo se manifiesta como una disposición o actitud dirigida hacia la realización de una tarea específica, ya sea actual o potencial. Se ampliará sobre este concepto y su relación con la experiencia del espacio arquitectónico en el capítulo 2.

[15] Tal como expresa Battán Horenstein, en ciertas descripciones de experiencias en la obra *Fenomenología de la percepción* "se puede verificar la experiencia de lo extraño radical, por llamarlo de alguna manera, en la medida en que se trata de situaciones en las cuales lo cotidiano ha sido sustituido por un orden completamente diferente" (2015a, p. 172). Sin embargo, se recurrirá, también, al extrañamiento como técnica de desautomatización o desfamiliarización utilizada por el formalista ruso Viktor Shklovsk, así como a otros fenomenólogos que siguen la corriente merleau-pontiana (Waldenfels; Richir) y dentro del ámbito disciplinar, a la tesis doctoral de Nuria Vallespín *Extrañamientos. Exploraciones y técnicas operativas en arte y arquitectura* (2019) y la tesis doctoral de Suelen Camerin *A estranha arquitectura da América Latina: Benitez, Bucci e Radić 1994-2014* (2022).

un estímulo que tiene un impacto positivo en el proceso creativo. La percepción renovada de lo cotidiano desafía las suposiciones preestablecidas y abre nuevas posibilidades para la experimentación y creación en el ámbito proyectual.

Se entiende entonces que existe un tipo de cognición especial, que aquí será denominada como *cognición del espacio arquitectónico,* en que la experiencia corporal determina un aspecto central del conocimiento del espacio arquitectónico. Dicha cognición supone un proceso de apercepción[16] que primeramente reconoce al espacio arquitectónico como extraño para luego volverlo propio. Asimismo, se propone que 'extrañamiento' y 'propiocepción extendida' son categorías teóricas centrales para comprender que las cualidades del espacio no se dan inmediatamente, sino que exigen una actitud perceptiva atenta. Teniendo en cuenta esta caracterización de la cognición del espacio arquitectónico, se ve con claridad de qué manera la experiencia corporal es fundamental. En efecto, es imposible ahondar en la cognición del espacio arquitectónico sin la experiencia corporal.

Siguiendo este razonamiento, se plantean las siguientes preguntas: ¿cómo se relacionan el espacio arquitectónico y la experiencia corporal en el proceso de reconocimiento que transita de lo extraño a lo propio? ¿Cuál es la importancia de la propiocepción extendida y del extrañamiento para la cognición del espacio arquitectónico? ¿Qué potencial transformador tienen las experiencias de extrañamiento en el proceso de reconocimiento del espacio arquitectónico? y ¿Cómo impacta la reducción de la experiencia corporal en la disciplina de la arquitectura?[17]

---

[16] Se refiere al acto de tomar consciencia que implica la atención e interpretación dirigido a lo percibido. Sugiere una intención de conocimiento en el contexto de la experiencia consciente de un sujeto. Es la percepción atenta, unida a la consciencia. En la fenomenología husserliana "remite al hecho de la aprehensión directa de la aparición genuina del objeto" (Escudero, 2011, p. 157). Véase también la nota al pie n°18.

[17] Es importante considerar estos interrogantes como anclados a una preocupación por la enseñanza de la arquitectura y al deseo de fomentar la reflexión crítica que toda práctica educativa requiere.

Hipótesis

Partiendo de la hipótesis principal según la cual los fenómenos de propiocepción extendida y extrañamiento, como parte de un proceso de reconocimiento e interacción entre el cuerpo y el entorno, desempeñan un papel fundamental en la cognición del espacio arquitectónico; y bajo la convicción de que las experiencias corporales no sólo contribuyen a aprehender y articular el fundamento de los conocimientos teóricos, sino que también enriquecen el análisis y diseño arquitectónico, se derivan las siguientes premisas:

1. El espacio arquitectónico cotidiano es un espacio encarnado, en el que se facilita la acción corporal al extender la propiocepción y que, por estar naturalizado, tiende a permanecer oculto a la consciencia reflexiva.
2. El extrañamiento, como instrumento crítico para cuestionar lo naturalizado, enriquece el repertorio analítico y proyectual de la arquitectura.
3. Al estudiar *in situ* el espacio arquitectónico, se desarrolla un modo particular de cognición corporal que reúne un conjunto de acciones perceptivas y de movimientos, lo que permite profundizar en el reconocimiento del mismo.

Objetivos

El objetivo principal es analizar el proceso de reconocimiento que se manifiesta en la relación entre el espacio arquitectónico y la experiencia corporal, con el fin de precisar y contribuir al desarrollo conceptual de la cognición del espacio arquitectónico. Para ello, se indaga en los vínculos de propiocepción extendida y de extrañamiento, fenómenos fundamentales para entender el proceso de reconocimiento.

Este análisis se enmarca en dos perspectivas teóricas principales: una interpretación fenomenológica, basada en las ideas merleau-pontianas sobre la percepción del espacio y el tiempo, las estructuras del comportamiento y el esquema corpóreo. Otra, epistemológica, desde una configuración encarnada del conocimiento que entiende a los procesos cognitivos como una deriva natural de la interacción entre el cuerpo y su entorno. Mediante el estudio y la articulación de saberes de la fenomenología de la corporalidad y el espacio arquitectónico, se describen y comprenden las condiciones en que se manifiestan los fenómenos de propiocepción extendida y de extrañamiento en el espacio arquitectónico.

Con el fin de poner en práctica la construcción teórica, se establece una metodología descriptiva/analítica centrada en la acción del cuerpo *in situ*, que será aplicada en el estudio de dos espacios arquitectónicos particulares, (i) el Liceo Municipal “Antonio Fuentes del Arco” (ex Molino Marconetti) y (ii) El Molino Fábrica Cultural (ex Molino Franchino) ubicados en la ciudad de Santa Fe, para percibir y registrar fenómenos específicos relacionados con la temática propuesta.

GPS, 'cartonautas' de la cohorte 2019.
Fotografía del autor

Las inquietudes e hipótesis que fundamentan este trabajo se originaron en el estudio y las discusiones desarrolladas durante la elaboración (junto con la Mg. Arq. Claudia Bertero y la estudiante Angélica Chingolani) de una propuesta académica de Asignatura Optativa para las tres carreras presenciales de grado de la FADU-UNL (Arquitectura y Urbanismo, Licenciatura en Diseño de la Comunicación Visual y Licenciatura en Diseño Industrial) *GPS: Guía de Posicionamientos Singulares. El extrañamiento corporal frente al espacio.*

Las iniciales del nombre de la asignatura GPS (Guía de Posicionamientos Singulares) juegan intencionalmente con las de *Global Positioning System* como modos opuestos de abordaje de la experiencia del espacio. Mientras la primera apela a la percepción directa, la segunda se centra en el control de las pantallas (Virilio, 2001 [1994]). La propuesta se abordó de forma lúdica utilizando las tecnologías como registro de la experiencia corporal de los sujetos, tomando como marco referencial cuentos, poesías, películas o juegos, para, a partir de ellos, tomar una posición propia, asimilar sutilezas de las cualidades del espacio y alcanzar, de este modo, una aprehensión[18] más directa y sensible. Se buscaba reconocer el valor fundamental de la experiencia corporal en la escena didáctica. En este contexto, el extrañamiento frente a los conocimientos adquiridos fue el detonante que permitió desandar, desnaturalizar y desautomatizar las herramientas y saberes disciplinares instaurados para resignificarlos críticamente.

Algunas de las ejercitaciones que se realizaron en las cinco cohortes de *GPS* conforman la metodología denominada *tentativas de agotar un espacio arquitectónico*[19]*,* que ha sido elaborada para el estudio de casos en la presente investigación.

[18] Por *aprehensión* se considera la captación de algo en una determinada manera. En la fenomenología de Husserl, el término *hylé* hace referencia a la materia prima de la experiencia sensorial antes de ser organizada por la consciencia, en ese sentido lo visible o lo táctil no son un objeto sino aprehensiones (López Sáenz, 2014).

[19] En alusión a *Tentativa de agotar un lugar parisino* de George Perec (1992 [1975]) donde se propone cuestionar lo habitual para redescubrir aquello que, por cotidiano, se ha vuelto invisible. (Más precisiones en el Capítulo 3)

A Line Made by Walking, 1967, Richard Long, © VG Bild-Kunst Bonn, 2021. Digital photograph: Photo © Tate. Recuperada de https://www.tate-images.com/

Método es una palabra que significa "el camino a seguir" los pasos requeridos para realizar una cosa, procedimiento. Se compone por dos palabras griegas: Meta (más allá, después) y Hodos (camino). (https://etimologias.dechile.net/?me.todo)

Apuntes metodológicos y estructura de la tesis

El contexto actual, marcado por transformaciones cada vez más rápidas, exige cultivar una actitud crítico-reflexiva que permita construir un modelo de interpretación. Este marco teórico funcionaría como herramienta analítica y, al mismo tiempo, como un posicionamiento frente al objeto de estudio. Ese modelo interpretativo es, siguiendo a Groat y Wang (2013), un sistema de investigación (*system of inquiry*): un marco general de teorías que sirve de base para sustentar una visión del mundo que suele etiquetarse como *paradigma* y que conlleva amplias suposiciones sobre la naturaleza del mundo, el conocimiento y la realidad. En este contexto, la investigación se sitúa en un paradigma relacional, *intersubjetivo*, en el que se prioriza lo inmaterial e intangible. En tal sentido, se subraya que, en la relación entre las personas y los espacios arquitectónicos, lo que importa son las experiencias humanas. El paradigma intersubjetivo, tomando distancia de una posición objetivista, asume a la causalidad como una de las muchas posibles relaciones acerca del fenómeno estudiado y, lo que es más significativo, toda relación causal es situada espacial y temporalmente (Groat & Wang, 2013). La presente tesis desarrolla una propuesta teórica situada dentro de una perspectiva intersubjetiva y fundamentada en la fenomenología de la corporalidad. A través de este enfoque, se estudia la relación entre la intencionalidad[20] de las acciones y las cualidades del contexto en el que se inscriben, destacando cómo la experiencia corporal y la percepción del entorno se entrelazan en el proceso de conocimiento. La investigación, de carácter especulativo, adopta un marco cualitativo analítico-descriptivo que privilegia las interacciones entre sujeto y contexto como elementos constitutivos de la experiencia vivida.

Se indaga en los vínculos que se establecen entre el espacio arquitectónico y la experiencia corporal, específicamente el extrañamiento y la propiocepción extendida entendidos como fenómenos, aparentemente contrapuestos, de un proceso de reconocimiento. En este sentido, el pensamiento fenomenológico es central, pero también lo es desde el punto de vista de las estrategias metodológicas asumidas. La fenomenología hermenéutica se vale principalmente de una combinación de argumentación y/o análisis textuales con los que, intuitiva y racionalmente, se tienden redes de relaciones para construir una base documental. Por ello, se procura identificar y relacionar conceptos, ideas y perspectivas provenientes de diferentes autores y disciplinas. Además, se busca acompañarlos con ejemplos significativos de la producción cultural de diversos tiempos y que proceden de las artes plásticas, la literatura, la fotografía, el cine y, fundamentalmente, la arquitectura. Un principio básico que subyace a este tipo de investigación es el concepto de 'puesta entre paréntesis', por el que se intenta dejar de lado cualquier prejuicio y confiar en la

[20] Entendida fenomenológicamente, la intención es el acto de dirigirse a algo co-presente en una vivencia, aunque puede estar dirigida a otras vivencias, como teniendo un significado particular. Lo importante es remarcar su diferencia con el significado ordinario de intención como objetivo de una acción o como pensamiento de realizar una cosa. En este contexto, la intencionalidad es un modo particular de atención, como un entendimiento dirigido al conocimiento de algo (Escudero, 2011, p. 164).

intuición e imaginación para develar las cualidades esenciales de los fenómenos (Groat & Wang, 2013, p. 228).

Siguiendo el mismo esquema, resta definir la estrategia y las tácticas. El primero de ellos refiere al plan general de investigación, es decir a la estructura. La estrategia del presente estudio es fundamentalmente la argumentación teórica. Ello implica la formulación de teorías explicativas amplias que se aproximan, en sus formas de análisis, a la construcción filosófico-teórica. También es un estudio con estrategias de tipo cualitativas con base fenomenológica. Con ello quiere significarse que busca comprender un determinado fenómeno a partir de identificar y describir los factores involucrados. En ese sentido, las tácticas se dirigen a conformar un conjunto de instrumentos de investigación específicos que privilegian la búsqueda organizada y sistemática de los antecedentes sobre la temática para establecer relaciones que permitan la construcción teórica.

Para poner en práctica el valor operativo de la argumentación teórica, se presentarán dos casos de estudio específicos. En lo que respecta al alcance de esta investigación, es importante señalar que se presenta temporal y espacialmente abierta, es decir que atiende tanto a lo local como a lo internacional de la percepción actual[21]. La razón que justifica dicho criterio es apuntar a cierto conjunto de obras, más allá de los casos mencionados, en donde se advierta, por algunas de sus cualidades particulares, la relevancia de las categorías de estudio.

El trabajo se organiza en siete secciones. La presente introducción está dedicada a la definición de los aspectos críticos en el examen del reconocimiento del espacio arquitectónico por medio de la experiencia corporal. En ella, además, se sintetizan los elementos formales de la investigación científica. El primer capítulo (*Espacio arquitectónico, fenomenología y crisis de la experiencia*) introduce la base conceptual y los autores de referencia. Se estudia cómo ha variado el concepto de espacio en las teorías de la arquitectura, desde su apropiación disciplinar a finales del siglo XIX. Se detendrá en aquellas teorías en que la fenomenología ha sido un detonante para incorporar la experiencia como condición necesaria para la comprensión de la arquitectura. El capítulo cierra con la presentación de la crisis de la experiencia como un fenómeno que surge en la ciudad moderna y que se ha profundizado en la actualidad. El capítulo segundo (*Espacio arquitectónico encarnado: un proceso de reconocimiento*) se enfoca en el fenómeno de propiocepción extendida. Para comprenderlo será necesario incorporar una serie de nociones fundamentales del pensamiento fenomenológico de la corporalidad como 'esquema corpóreo', 'hábito' y 'actitud' entre otros. A partir de allí se estudiará el proceso de cotidianización (Bégout, 2009) en relación con la experiencia corporal del espacio arquitectónico. Se presenta, además, el caso del espacio doméstico como caso paradigmático del espacio encarnado. En este momento, se comienza a entrever cómo la experiencia corporal

[21] 'Percepción actual' es una alusión a Merleau-Ponty, según la cual "así como está necesariamente «aquí», el cuerpo existe necesariamente «ahora»" (1984, p. 157).

configura y es configurada por el espacio arquitectónico. El tercer capítulo (*Extrañamientos: experiencias alteradas del espacio arquitectónico*) desarrolla el concepto de extrañamiento como una estrategia dual, tanto proyectual como perceptiva, para desentrañar o desnaturalizar lo *cotidianizado*. De esta forma, se indaga sobre la intencionalidad como actitud fenomenológica de estar dirigido perceptiva y atentamente al conocimiento de un objeto. En la última sección del capítulo se presentan algunas prácticas de la experiencia pedagógica 'GPS: Guía de Posicionamientos Singulares' enfocadas en el extrañamiento corporal frente al espacio y llevadas a cabo entre 2017 y 2021. En el cuarto capítulo (*El cuerpo en juego: cognición del espacio arquitectónico*) se presenta el desarrollo conceptual de la cognición del espacio arquitectónico y se analiza la importancia del estudio *in situ,* junto con las acciones corporales involucradas en la técnica de dibujar a mano alzada; defendiendo así la incorporación del cuerpo como una forma de resistencia científica y disciplinar. Este marco teórico contextualiza la propuesta metodológica, denominada *Tentativas de agotar un espacio arquitectónico*, que se aplica en el quinto y último capítulo al estudio de los casos: Liceo Municipal (ex Molino Marconetti) y El Molino Fábrica Cultural (ex Molino Franchino) ambos en la ciudad de Santa Fe. Aunque comparten el mismo objetivo, en cada caso se emplean estrategias diferentes y complementarias. Es importante señalar que al tratarse de una investigación que requiere la conexión con diversas disciplinas, fue necesario desarrollar el marco teórico con cierta independencia. La extensión de los primeros capítulos se justifica precisamente para comprender los casos presentados. Por esta razón, puede advertirse cierta complementariedad entre los tres primeros capítulos, mientras que el cuarto opera como una síntesis que deriva en dos caminos: uno teórico y otro metodológico para abrir paso al estudio de casos. Finalmente, se presentan las conclusiones dedicadas a reflexionar sobre las limitaciones, contribuciones y el valor operativo de la investigación.

Con el espíritu de generar una especie de extrañamiento al lector, se ha agregado una serie de escolios en el cuerpo del documento. En el contexto de esta tesis, los escolios son notas más o menos breves que se insertan en el texto alterando la tabulación de la hoja y el color de la tipografía. Sin intenciones de confundir al lector, estos escolios buscan relacionar, ampliar o ejemplificar el tema en discusión. Con esto, se pueden identificar al menos tres niveles de lectura: uno se deja leer en la forma corriente del texto; otro prescindiendo de los escolios; y el tercero alude a una lectura visual a través de las imágenes.

Considerando el posicionamiento de esta investigación que, para reconocer y aprehender el espacio arquitectónico, además de la lectura interpretativa de las teorías y representaciones disponibles es imprescindible la experimentación corporal, la mayor parte de las obras mencionadas han sido objeto de la experiencia directa. Sin embargo, también se incluyen obras no visitadas que presentan componentes

específicos vinculados a variables fundamentales de esta tesis; aun así, son obras ampliamente publicadas sobre las cuales existe suficiente información textual y audiovisual, tanto sobre las intenciones proyectuales como sobre las vivencias que generan. Por esta razón, la mayoría de las fotografías y dibujos presentes en este documento son de autoría propia.

Siguiendo este argumento justificativo, la tapa y la contratapa se componen con una fotografía de El Molino Fábrica Cultural y el Ex Molino Marconetti, respectivamente. Sobre estas imágenes se superponen otras del grupo escultórico *Le Grazie (1813)* de Antonio Canova. La obra del escultor neoclásico, expuesta en la *Gipsoteca canoviana,* corresponde al modelo de yeso que el artista utilizaba como guía para replicarla en mármol. Canova introdujo una innovadora metodología de trabajo al desarrollar una técnica escultórica que, sintéticamente, iniciaba con dibujos, continuaba con una miniatura de estudio realizada en arcilla seguido de un modelo provisorio en escala real para realizar un molde de yeso; del molde se realizaba, por vaciado, la réplica de la estatua que le serviría de modelo final. Los puntos que pueden apreciarse en la fotografía son referencias utilizadas para medir a través de unos compases especiales y trasladar las proporciones al bloque de mármol. La inclusión de estas fotografías busca, por una parte, presentar la idea del estudio sobre el cuerpo y, por otra, reflejar metafóricamente el proceso en que, como sucede en el mito de Pigmalión y Galatea, la piedra se vuelve carne o el espacio arquitectónico se incorpora al esquema corpóreo en la experiencia.

Abel Monasterolo. De la serie "Monte" del año 2020 madera policromada.
Fotografía del autor

Tout l'univers de la science est construit sur le monde vécu et si nous voulons penser la science elle-même avec rigueur, en apprécier exactement le sens et la portée, il nous faut réveiller d'abord cette expérience du monde dont elle est l'expression seconde (Merleau-Ponty, 2001, p. III).

Todo el universo de la ciencia está construido sobre el mundo vivido y, si queremos pensar rigurosamente la ciencia, apreciar exactamente su sentido y alcance, tendremos, primero, que despertar esta experiencia del mundo del que ésta es expresión segunda (Merleau-Ponty, 1984, p. 8).

Capítulo 1. Espacio arquitectónico, fenomenología y crisis de la experiencia

Para proporcionar un marco teórico y contextual que enmarque la experiencia corporal del espacio arquitectónico, se considera el surgimiento y el camino de la noción moderna de 'espacio' en la arquitectura, tomando como punto de partida la adopción como concepto disciplinar clave a principios del siglo XX. Se examina cómo, en la década de 1960, una nueva generación de arquitectos reclama humanizar la arquitectura y así la noción de espacio arquitectónico comienza a adquirir nuevos significados. Con la incorporación de ciertos elementos de la fenomenología, especialmente la del existencialismo, como el estudio de las esencias, el valor de la experiencia humana y la intencionalidad, esta generación de arquitectos (principalmente Norberg-Schulz) contribuyó con otras perspectivas teóricas sobre el espacio arquitectónico. Más tarde, la obra del fenomenólogo francés Merleau-Ponty orientó el desarrollo de diferentes proyectos arquitectónicos y, principalmente, estudios contados en primera persona donde se reconoce y defiende la necesidad de la experiencia corporal del espacio para comprender la arquitectura. En este sentido, se dedicará un parágrafo a la implicancia de la experiencia del cuerpo, el espacio y el tiempo para la fenomenología de la corporalidad, así como su impacto en la teoría de la arquitectura. En este punto, la publicación de Holl, Pallasmaa y Pérez-Gómez (1994), *Questions of perception,* tiene la potencia de reformular la interpretación de espacio arquitectónico introduciendo la perspectiva de la corporalidad a la disciplina. Se destaca la producción teórica de Pallasmaa quien, denunciando el ocularcentrismo, busca resalta la idea de multisensorialidad en la arquitectura. La experiencia constituye un pilar fundamental en esta perspectiva filosófica y arquitectónica, por lo tanto, el capítulo cierra con un fenómeno que se expresa con el advenimiento de la ciudad moderna: la crisis de la experiencia, cuyos procesos se ven acelerados en la actualidad y afecta tanto la corporalidad como el modo en que se percibe el mundo.

El espacio como materia de la disciplina

Las primeras voces del modernismo

Desde principios del siglo XX el espacio arquitectónico ha sido un objeto de estudio cardinal en nuestra disciplina. A partir de las primeras voces de los precursores del modernismo arquitectónico se ha reconocido la íntima relación entre la arquitectura y la espacialidad. Según Van de Ven (1981 [1977]) las ideas de Hilderbrand y Schmarsow, de finales del siglo XIX, que suponían al espacio como esencial a las artes plásticas, fueron las que tomaron los arquitectos más destacados de ese momento para proclamarlo como concepto fundamental de la arquitectura. En concordancia, Mattens (2011) sugiere que, a raíz de la búsqueda de una autonomía creativa y originalidad artística, Berlage, Schindler y Van Doesburg, entre los más destacados arquitectos, se manifestaron explícitamente sobre una concepción del espacio como el principio de su arte.

Diversas declaraciones corroboran esta estrecha vinculación. Siguiendo con Mattens (2011): en 1908 Berlage afirma que el objeto de las creaciones y la esencia de la arquitectura es el arte del espacio; Schindler, por su parte, en su *Manifesto* de 1912, apunta que el diseño arquitectónico se interesa por el 'espacio' como materia prima y por la articulación de diferentes habitaciones como producto; también, declara que el arquitecto ha encontrado finalmente el medio de su arte: el espacio; en 1919 Van Doesburg escribe que el espacio es el fundamento del edificio y es el espacio, justamente, lo que determina su valor estético. Éstas son algunas de las primeras manifestaciones en la historia de la arquitectura en que sus profesionales se expresan explícitamente acerca del espacio como materia disciplinar.

Como se ha expresado, algunas teorías estéticas de la historia del arte (como en Hildebrand o Schmarsow) ya se habían referido, en la década de 1890, a la arquitectura como "creadora de espacio". Schmarsow adopta, luego, ciertas ideas de la reciente fenomenología propuesta por Husserl y lo considera un "espacio unificado, continuo y profundo [que] se adquiere por la experiencia, por la paulatina maduración relacionada con el crecimiento del cuerpo, un cuerpo humano que adopta la posición vertical y el movimiento" (Montaner, 2013 [1999], p. 28). Además, Schmarsow entiende que

> [l]a arquitectura se genera a partir del cuerpo humano, no como imitación, como sostuvo Vitruvio, sino como fuente vital para toda imaginación. [Y que] [l]a escultura está enraizada en la primera dimensión, esto es, en el eje vertical; la pintura, en la segunda, en el eje horizontal; y la arquitectura, por propia naturaleza, en la tercera dimensión, la sucesión en espacio y tiempo, siendo su principal objetivo el movimiento del cuerpo humano y sus extensiones en el espacio (Van de Ven, 1981, p. 123).

Así, Schmarsow no sólo colabora a conformar una nueva concepción de la esencia de la arquitectura como formadora o creadora de espacio (*Raumgestaltung*), sino que

a su vez introduce un valor epistemológico a la relación entre los atributos espaciales de la arquitectura y las propiedades del cuerpo humano[22].

Si bien los arquitectos no adoptaron esas teorías estéticas de vinculación corporal con la arquitectura, sí profundizaron en la defensa del espacio como noción esencial para la disciplina. En resumen, la apropiación del espacio como 'materia' de la arquitectura es esencialmente moderna y lo importante es que, con su incorporación, se pudo, entre otras cosas, superar la utilización de los estilos históricos y, en efecto, valorizar el contenido (el espacio interior) por sobre el tratamiento del continente o envolvente (Van de Ven, 1981). Ahora bien, esas expresiones iniciáticas dentro de la disciplina discurrían por una idea de espacio, tomada de Euclides y Newton, que lo entendía como abstracto, homogéneo y geométrico matemático, susceptible de ser medido. En cambio, como expresa Bollnow, éste "no es más que un aspecto unilateral del espacio y el espacio concreto experimentado en la vida de un modo inmediato no coincide en absoluto..." (1969 [1951], p. 24). La nueva idea del espacio, sin embargo, se ha ido resignificando con el transcurrir del tiempo.

Con esta nueva apropiación disciplinar han surgido diversas teorías destinadas a explicar la arquitectura desde su dimensión espacial y a reescribir la historia de la arquitectura bajo la premisa del espacio. Es decir que reconocer al espacio como fundamento de la arquitectura produjo un conocimiento inédito. En efecto, el discurso arquitectónico se distancia de la propensión a contar el hecho construido vinculado a los estilos, a los sistemas constructivos o a la innovación material y tecnológica. Para mencionar sólo algunos de los enfoques más relevantes, reconociendo en esto un reduccionismo, en 1941[23] Giedion, interesado particularmente por el origen y desarrollo de *la nueva tradición en la arquitectura*, afirma que "el objetivo de la arquitectura ya no es la forma independiente y sin relación, sino la organización de formas en el espacio: la concepción del espacio" (2009, p. 21). Zevi, diez años después, expresa que "[l]a ausencia de una historia aceptable de la arquitectura proviene de la falta de habituación en la mayoría de los hombres para comprender el espacio" (1963 [1951], p. 13) y que los motivos por los cuales las personas no han apropiado la idea del espacio arquitectónico se fundan en los métodos de representación con el que se la comunica —plantas, vistas, cortes, fotografías, entre las más utilizadas—. La imposibilidad de representar el espacio arquitectónico complejiza su comprensión y es por ello que Zevi argumenta que la única manera de aprehender la arquitectura —valga decir de comprenderla e incorporarla— es a través de la experiencia directa[24].

---

[22] Este entendimiento encarnado del espacio arquitectónico en muchos aspectos prefigura las observaciones de posteriores pensadores de la fenomenología o cercanos a esta corriente, entre ellos Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Otto Friedrich Bollnow y Gastón Bachelard. (Mallgrave, 2013, p. 145).

[23] "Hacia 1930 el período de florecimiento del concepto de espacio en los movimientos modernos pareció detenerse [...] Después de 1930 no aparecieron nuevos conceptos del espacio, y las ideas ya emitidas fueron repetidas sin cesar" (Van de Ven, 1981, p. 17).

[24] Esta opinión de Zevi es crucial ya que el autor no sólo evidencia una problemática ampliamente estudiada en la actualidad, como la representación, sino que también destaca la importancia de la experiencia *in situ* para entender, léase analizar, el espacio arquitectónico.

En síntesis, la idea de la construcción del espacio en la arquitectura ha sido apropiada y utilizada en los discursos arquitectónicos. Sin embargo, a esa idea de espacio abstracto, continuo, transparente, conceptual y funcionalmente fragmentado del movimiento moderno, a mediados del siglo XX, comienza a oponérsele[25] otra de espacio histórico, simbólico, situado y humano. Es decir, un espacio donde se pone de manifiesto la importancia de la experiencia del habitante como pauta de producción y estudio arquitectónico.

Hacia principios de la segunda mitad de siglo el espacio entró en una nueva fase. Los conceptos del espacio y espacio-tiempo aplicados en los proyectos urbanos de los arquitectos del CIAM[26] fueron denunciados y rechazados por la nueva generación de profesionales de la arquitectura (Van de Ven, 1981). Es entonces cuando se toma al pensamiento fenomenológico existencialista como fundamento para las nuevas teorías acerca del, en este caso, 'lugar', *i.e.* el espacio vivido, el espacio de la experiencia humana.

Un giro en la concepción del espacio arquitectónico

En la década del 60' del siglo XX, una generación de arquitectos se opuso a la ideología modernista de la racionalización, la industrialización y la tecnología como factores principales del desarrollo. Los nuevos ideales, centrados en las experiencias humanas, dieron paso a una comprensión renovada del espacio arquitectónico sustentada en gran medida en el pensamiento fenomenológico existencial[27].

Dos obras fundamentales de la filosofía son clave para comprender el debate y el cambio en la concepción del espacio arquitectónico. Por un lado, el *Timeo* de Platón, que, desde el Renacimiento, se ha convertido en un texto sumamente influyente en la teoría y producción arquitectónica. Según Platón, el espacio (o bien los elementos platónicos que podrían identificarse como tal, a saber, aire y cosmos) estaba definido por proporciones armónicas y matemáticas y se concebía como algo finito que puede subdividirse (Van de Ven, 1981). Allí reside la importancia para la arquitectura occidental, la idea de que el espacio es un receptáculo ideal y estructurado, una totalidad que puede fragmentarse para definir un microcosmos a partir del macrocosmos. En efecto, las formas arquitectónicas se manifiestan, como el espacio

---

[25] La polémica "se puede resumir bajo la expresión *descubrimiento del espacio*. Este descubrimiento consiste en atribuir, no sin cierta simplificación, a la variedad de concepciones espaciales desarrolladas por la arquitectura de vanguardia, el concepto de *espacio abstracto"* (Paniagua & Pedragosa, 2015, p. 35)

[26] En los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) participó un grupo de arquitectos del movimiento moderno que, organizado por Le Corbusier, realizaban reuniones tipo laboratorio de ideas. El ámbito de reflexión y debate acerca de la nueva arquitectura se mantuvo entre 1928 y 1959. En este contexto, el espacio era un espacio racionalizado, organizado a partir de las funciones humanas básicas (trabajo, vivienda, transporte y recreación) y estandarizado.

[27] Es probable que esta situación haya estado influida por la primera edición (en 1962) traducidas al inglés de dos obras sustanciales del pensamiento fenomenológico: *Ser y tiempo* de Heidegger y *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty. Estas obras, al introducir las ideas fenomenológicas en la esfera angloparlante, posiblemente hayan contribuido a ampliar el interés y la comprensión sobre el papel de la experiencia corporal en la percepción y comprensión del espacio arquitectónico.

en general, racionales, inteligibles, absolutas, homogéneas, regulares y de geometrías euclidianas. Este mundo platónico, tridimensionalmente ordenado y espacialmente sometido a la geometría, es apropiado y renovado por el movimiento moderno, pero la abstracción formal es llevada al límite de la desmaterialización configurando la espacialidad arquitectónica a partir de otros aspectos. La arquitectura, en paralelo a los movimientos artísticos de vanguardia como *De Stijl* (neoplasticismo), el suprematismo o el constructivismo, se enfoca en las formas geométricas y abandona toda referencia figurativa.

Por otro lado, en contraste con las ideas estereométricas[28] de Platón, la *Física* de Aristóteles concibe un nuevo sentido del espacio. Con su teoría de lugar (*topos*), discute la identificación del espacio con la materia y lo lleva hacia algo en donde todos los elementos del mundo son parte de una unidad orgánica, como un sistema de receptáculos contenedores de cuerpos (Van de Ven, 1981). Las ideas aristotélicas acerca del espacio fueron retomadas por filósofos fenomenólogos y existencialistas a principios del siglo XX. En ese contexto, se cuestionó el carácter infinito del espacio para centrarse en la percepción del mundo y en el contexto circundante como sitio de la experiencia. En paralelo, la generación de arquitectos de los años 60, con el objetivo de oponerse al espacio abstracto y alienante del movimiento moderno, introduce esta nueva concepción de lugar a la arquitectura. Así, diseñadores y arquitectos como Peter y Alison Smithson, Utzon o van Eyck adoptan la idea topológica del espacio para criticar la indiferencia por el contexto y las preexistencias del movimiento moderno.

Como expresa Van de Ven, "cuando después de la Segunda Guerra Mundial se levantó una nueva ola de filosofía existencialista en Francia y Alemania, el concepto aristotélico del espacio fue rehabilitado[29], ya que había quedado suprimido por el pensamiento platónico del Renacimiento" (1981, p. 35). El espacio estático, homogéneo e isotrópico se trueca por un espacio topológico, relativo y vivido. El espacio que se habita —casa, calle, plaza, oficina, escuela, parque, playa, etcétera— ya no se reduce a las tres dimensiones cartesianas. En cambio, se lo concibe como un lugar para el acontecimiento y se pasa del objeto arquitectónico a la experiencia arquitectónica.

(i) Objeto arquitectónico | Experiencia arquitectónica

Un caso que resulta llamativo y proporciona indicios sobre ciertas diferencias en las concepciones arquitectónicas sobre el espacio, antes y después del giro de

---

[28] En efecto, sobre la teoría platónica de los sólidos, "el espacio, visto como aire, se convirtió de ese modo en un objeto tangible, diferente en carácter de todos los demás objetos del mundo" (Van de Ven, 1981, p. 27).

[29] Sobre la incidencia de Aristóteles en la filosofía y el pensamiento del S. XX consultar Berti, Enrico. *Estructura y significado de la metafísica de Aristóteles*. Además, Berti ha reflexionado sobre la diferencia entre el mero tiempo físico y el tiempo humano (Berti, 2011 [2008]). Paralelamente se puede distinguir entre el espacio de la física y el espacio humano.

los 60' es el de los pabellones[30] diseñados, respectivamente, por Gerrit Rietveld en 1955 y por Aldo van Eyck en 1965. Ambos fueron originalmente construidos para albergar una edición de la Exposición Internacional de Escultura en el *Sonsbeek Park* de Arnhem y posteriormente fueron trasladados y reconstruidos en los jardines del *Kröller-Müller Museum* en Otterlo[31], Países Bajos, a pocos kilómetros de su ubicación original.

El primero de ellos, el *Rietveldpaviljoen*, presenta una forma espacial elemental configurada por una serie de planos ortogonales. La reducción y simplificación de los elementos, características propias del movimiento de *De Stijl,* parecen alcanzar un punto de desmaterialización arquitectónica. Esto crea una transición fluida entre el exterior y el interior y lleva a que se perciba como una forma abierta en conexión con su entorno. Los elementos horizontales y verticales del pabellón están hechos de materiales simples, y se colocan de tal manera que el espacio arquitectónico se lee como fluido y dinámico. "Rectas y planos flotantes constituyen una composición escultórica construida con bloques perforados de hormigón en los muros, cubiertas de madera y medidos paños de vidrio [...] en sus galerías" (Goitia Cruz, 2014, p. 258). El espacio vacío y la luz determinan el valor de la arquitectura dentro, alrededor y entre los límites, que solo están allí para definir el espacio, expresó Rietveld más tarde[32]. Cabe aclarar que, si bien Rietveld perteneció al movimiento *De Stijl*, llegó a incorporar "la concepción de Newton de los espacios relativos como parte del espacio absoluto" (Van de Ven, 1981, p. 54). Con eso, de alguna manera, proyecta un camino hacia el cambio de actitud de la siguiente generación frente al espacio arquitectónico. Rietveld manifiesta: "si, a los efectos prácticos, separamos, limitamos y realizamos a escala humana una parte del espacio limitado, tendremos un segmento de espacio concretado como realidad. De este modo, una parte especial del espacio queda absorbida en nuestro sistema humano" (Van de Ven, 1981, p. 54).

El segundo caso, como una especie de contraparte arquitectónica, el pabellón diseñado por Aldo van Eyck, muestra una concepción del espacio radicalmente diferente.

---

[30] En términos generales, un pabellón es un tipo de arquitectura efímera que puede cumplir con diversas funciones como refugio, ornamentación o, como en estos casos, espacio de exposición.
[31] En 1959, en Otterlo, se realizó la última reunión del CIAM, del cual Gerrit Rietveld fue miembro fundador. Celebrado en el *Kröller Müller Museum*, un grupo de profesionales de la arquitectura, entre los que se encontraba Aldo van Eyck, proclamó la muerte del CIAM.
[32] Recuperado de https://krollermuller.nl/en/gerrit-rietveld-rietveld-pavilion-1

Aunque también utiliza una materialidad austera, como bloques de hormigón y una cubierta translúcida de nailon tensado[33], el diseño formal genera una espacialidad muy diferente. El espacio se organiza mediante la sucesión de seis planos verticales, paralelos y más o menos continuos que, al socavarlos, curvando el plano con arcos de diferentes tamaños, genera recintos semicirculares en los cinco canales resultantes. Esta disposición laberíntica y caleidoscópica del espacio proporciona una experiencia dinámica y lúdica, donde las esculturas y el entorno aparecen y desaparecen sorpresivamente. En efecto, el pabellón tiene la apariencia de una plaza de juegos, pero también sugiere una idea de ciudad, con canales donde se producen encuentros fortuitos con otras personas, con esculturas o con recintos que se vuelven acontecimientos efímeros pero significativos que estructuran y activan el conjunto. Esta visión de la parte en el todo y el todo en la parte lo expresa creativamente en el diagrama *Tree-leaf* presentado por Van Eyck en un encuentro del *Team 10* en 1962, donde compara y relaciona un árbol con una hoja y una casa con una ciudad. Van Eyck utiliza un lenguaje poético en sus escritos para abordar la arquitectura, empleando conceptos como lugar, umbral y entre —en medio de—, asimismo, cualidades como ambigüedad, reciprocidad y reversibilidad, desafiando el árido lenguaje arquitectónico convencional (Ligtelijn, 1999, p. 14). Esta visión de Van Eyck permitió trascender la forma en que se concebía al sujeto, de un prototipo universal a un sujeto particular y sensible.

[33] El nailon fue utilizado en la construcción original, en la reconstrucción del 2010 se utilizó una especie de bovedilla corrida de policarbonato.

Rietveldpaviljoen, 1954-1955 (reconstruido en 1964-1965 y 2010)
Fotografía de Walter Herfst. Recuperadas de https://krollermuller.nl/rietveld-kunst
https://seearch.es/obra/pabellon-del-museo-kroeller-mueller
Composición del autor

Aldo van Eyck-paviljoen, 1965-1966 (reconstruido en 2005)
Fotografías del autor

Diversos autores, en las últimas décadas, incluyendo a Solá-Morales (2003 [1995]), Sato Kotani (2010), Sztulwark (2015) y otros, e incluso desde las bases de la Escuela de arquitectura de Talca[34] en Chile, coinciden en que el concepto de 'espacio' como categoría de la arquitectura no puede ser considerado *a priori* como variante fundamental. Esto se debe a que abordar la arquitectura desde la idea de espacio requiere una notable capacidad de abstracción —razón por la cual fue descartada en la Escuela de Talca—; y porque se defiende esa visión de 'lugar' ligada al existencialismo. Sin embargo, esto no implica que no se reconozca el valor del espacio en la arquitectura. La noción moderna del espacio como materia y producción arquitectónica persiste y ha sido enriquecida. En otras palabras, las primeras teorías de la arquitectura, vista a través de su espacialidad, allanaron el camino para otros estudios que, por oposición o complementación, han ampliado su perspectiva. Asimismo, han permitido que investigaciones más recientes exploren al cuerpo como centro de toda experiencia espacial e indispensable para reconocer, comprender y proyectar la arquitectura. En síntesis, las investigaciones acerca del espacio arquitectónico han ido, de a poco, incorporando la experiencia humana como noción fundamental para su comprensión (Rasmussen 2012 [1957]; Lynch 2008 [1960]; Norberg-Schulz 2008 [1963], 1975 [1971]; Allen y Moore 1978 [1976]; Bloomer y Moore 1982 [1977]; Frampton, 1983), completando, por decirlo de alguna manera, el vacío del espacio considerado simplemente como continente homogéneo de las cosas.

Norberg-Schulz y la introducción de la fenomenología existencial a la arquitectura

La primera referencia a un enfoque expresamente fenomenológico en la teoría de la arquitectura se introduce con *Genuis Loci. Towards a Phenomenology of Architecture* de Norberg-Schulz (1979); es el primer libro que incorpora la palabra fenomenología en el título[35]. En el prefacio, el autor declara que dicha publicación forma parte de una secuencia junto a sus trabajos teóricos precedentes: *Intenciones en arquitectura* (2008 [1963]) y *Existencia, espacio y arquitectura* (1975 [1973]). La teoría desarrollada, especialmente en los dos primeros libros, se dirige a distinguir y desarrollar la idea de 'espacio existencial' como una estructura estable de relaciones entre las personas y el entorno, donde la arquitectura juega un rol fundamental.

La preocupación del autor por liberar al espacio de su significación como mero receptáculo vacío o un conjunto de coordenadas lo lleva, siguiendo a Heidegger, a

---

[34] Adriá explica que "un paso clave en todo el proceso de gestación de este proyecto académico fue la decisión de abordar la arquitectura desde la experiencia de lo material y ya no desde la percepción del espacio" (2013, pág. 19). Es decir, todo un planteo pedagógico y una construcción didáctica basados en lo material, en lo táctil y no ya en lo espacial, en lo visual.

[35] Aunque, el subtítulo de la edición original de 1979, en italiano, es *Paesaggio, Ambiente, Architettura*. Dicho cambio no parece ingenuo, pudo deberse a varias razones: a la búsqueda de una formulación que transmita mejor el contenido original, a una estrategia de *marketing*, o a la necesidad de adaptarlo a una audiencia más amplia, lo que evidenciaría cierta preferencia o moda de la fenomenología entre profesionales de la época. El artículo de Ulrikke Andersen (2018), que analiza una nota inédita de Norberg-Schulz acerca de *la traducción*, podría ofrecer indicios para entender dicha variación en la publicación inglesa.

considerar la espacialidad del *Dasein*[36] en relación con un mundo práctico circundante. Sobre esa base y como resultado de oponer la dimensión existencial del espacio a la concepción abstracta y cientificista centrada en la visualidad, la homogeneidad y la zonificación funcional, Norberg-Schulz desarrolla el concepto de 'lugar', noción cardinal para comprender la perspectiva existencial de la teoría de la arquitectura. En este sentido, el autor se inclina por arquitectos como Van Eyck, Aalto o Utzon quienes reivindican la idea de la arquitectura como lugar para los acontecimientos humanos. De hecho la teoría de Norberg-Schulz "aparece como el último intento para salvar el concepto efímero, contemporáneo y humanista de espacio" (Montaner, 2013, p. 69) como espacio existencial y lugar.

Si bien reconoce el aporte de Zevi, quien define a la arquitectura como 'arte del espacio', Norberg-Schulz busca *describir* (tarea de una crítica fenomenológica) la naturaleza del espacio existencial. Para dicho propósito distingue dos aspectos fundamentales: uno abstracto, referido a esquemas generales, geométricos o topológicos y otro concreto, articulado y empírico como la captación del contexto. Con ese planteamiento incorpora la perspectiva de otros fenomenólogos como la de Bollnow o Bachelard y los estudios psicológicos de Piaget y de la *Gestalt*[37].

En *Genius Loci,* Norberg-Schulz intenta conquistar la dimensión existencial concentrándose en el estudio de las implicaciones psicológicas de la arquitectura más que en su aspecto práctico. En este enfoque, la fenomenología existencial de Heidegger es la que se constituye como referencia básica de ese 'lugar' entendido como experiencia[38]. Sin embargo, probablemente lo más importante que recupera de su pensamiento filosófico es la consideración del espacio existencial como un sistema holístico de relaciones significativas que resulta de un modo de ser-en-el-mundo (*dasein*), contrario al espacio como suma de partes aisladas. Recuérdese que para el filósofo alemán las personas y el espacio son fenómenos que no existen por separado.

Así, para Norberg-Schulz, una arquitectura significativa se manifiesta como la concreción del espacio existencial y, puesto el énfasis en demostrarlo, no profundiza en los aspectos de la experiencia corporal esenciales como la percepción, para comprender el espacio arquitectónico. De hecho, sostiene que se llegaría a conclusiones absurdas si no se considera que "toda percepción tiene que estar referida a un sistema más estable de esquemas o imágenes para ser significativa" (1975, p. 15). No obstante, "lo más criticable, tanto del objetivo como del planteamiento, es la evidencia de un único y constante conjunto de significaciones basadas principalmente en la percepción externa del objeto arquitectónico" (Paniagua

---

[36] Heidegger se refiere en Ser y tiempo (1927) al *dasein* como ser-en-el-mundo para dar cuenta del vínculo esencial entre el ser humano con el mundo. En alemán *dasein* corresponde a *existencia* en español, aunque etimológicamente indica *ser-ahí* (Pedragosa, 2003).

[37] Originada a principios del siglo XX, esta corriente de pensamiento se fundamenta en la percepción del mundo de modo tal que se presenta inmediatamente como estructuras de conjuntos o patrones significativos (Hale, 2017).

[38] De hecho, *genius loci* hace referencia a cierto *espíritu del lugar* que la arquitectura debiera perseguir para ser significativa y permitir la habitabilidad (*dwelling*), noción que adoptó de Heidegger.

& Pedragosa, 2015, p. 35). Esta circunstancia podría abordarse, en cierta medida, a través de la fenomenología de Merleau-Ponty quien destaca que "si la percepción reúne nuestras experiencias sensoriales en un mundo único, no lo hace tal como reúne objetos o fenómenos el coleccionismo científico, sino como la visión binocular capta un solo objeto." (1984, p. 245). Siguiendo esta línea de pensamiento, el espacio arquitectónico no se revisa y analiza únicamente a través de representaciones externas: la fusión de todas las representaciones posibles que existan de un espacio arquitectónico deja de darse por separado en el momento en que se está corporalmente envuelto por él.

Lo relevante de la propuesta de Norberg-Schulz, además de su concepción del lugar como esencia existencial de la arquitectura, es su aporte a la introducción (¿traducción?, ¿translación?, ¿transposición?)[39] del pensamiento fenomenológico al campo disciplinar, en este caso derivado del existencialismo heideggeriano, fortaleciendo el vínculo entre el espacio arquitectónico y la experiencia de habitar. Además de aportar un nuevo enfoque teórico para abordar la historia arquitectónica, donde, influenciado por los trabajos de Arnheim o Lynch, tanto las fotografías[40] como los esquemas cobran valor de interpretaciones narrativas (Otero-Pailos, 2010). Con todo esto, consolidó su posición como uno de los pensadores más influyentes de finales del siglo XX y allanó el camino para el desarrollo de teorías dentro del marco de una arquitectura fenomenológica.

[39] El 18 de abril de 1979, Norberg-Schulz dedicó una única página de su bloc de notas a la traducción [...] el tema de la traducción es un hilo conductor a lo largo de toda su obra teórica (Andersen, 2018). En su enfoque, se percibe una intención claramente fenomenológica: comunicar el 'cómo' de las cosas, más que el 'por qué'. Este aspecto repercute también en otros autores, como Pallasmaa (2015) y Pérez-Gómez (2016), quienes consideran la arquitectura como un encuentro entre la tierra y el cielo, un horizonte caracterizado por su porosidad y potencialidad.

[40] Aunque cabe también criticar la enorme cantidad de fotografías que muestran espacios deshabitados o tomas aéreas que no expresan aspectos de la experiencia corporal; en *Existencia, espacio y arquitectura* (1975) pueden encontrarse 18 fotografías aéreas, 8 fotografías de maquetas y del resto sólo 26 de 67 muestran personas, además de esas 67 sólo 22 muestran espacios interiores.

18.4.79. "Translation"

stone building (e.g. classical) translated into wood becomes a "box" (e.g. my own house)

"translation" ↔ "transposition"

translocation.

preserve
import
export

translation is a tool for gathering ⇕ Arch. as language. cf. mirror-play

(stave: earth. stave-church: sky)

→ loft as meeting of earth and sky (Heivi!)
(also as content: agriculture (products) as product of earth and sky.)
(flower: roots in the ground
opens towards the light →
meeting of earth and sky.)

earth → floor
sky → ceiling
wall: meeting.

not "why", but "how"
(to hell with explanations).

Christian Norberg-Schulz, 'translation', 18.04.1979. Box 60,70,80-tall. Recuperado de Andersen (2018).

Fenomenología: un espacio para la experiencia

La fenomenología, más que una corriente o un método filosófico, es una actitud crítica dirigida hacia las fuentes del conocimiento. Aun siendo muy crítica del pensamiento cientificista, se la considera una "ciencia de los fenómenos" (Heidegger, 2007 [1927]) que "termina allí donde empieza la ciencia objetivadora" (Husserl, 2011 [1907], p. 117) la cual es reconstructiva, representativa y apriorística. Contraria a las ciencias tradicionales, la fenomenología procede intuitivamente con la idea de que no hay nada más allá de los fenómenos que son la manifestación, lo que se muestra o hace presente en la aprehensión directa de un sujeto. Es decir que quien se dirige fenomenológicamente hacia algo, lo aprehende, lo percibe de una manera determinada, atenta, directa y en la aparición genuina de ese algo. La máxima husserliana de "ir a las cosas mismas" requiere colocarse en una actitud actual, situarse en una percepción espaciotemporal presente *hic et nunc* para describir los fenómenos.

Husserl reconoce que la fenomenología es un conocimiento de esencias. Es en el ámbito de la experiencia directa donde se conocen *las cosas mismas* sin mediaciones. Para el autor, la experiencia proporciona datos sobre fenómenos que ocurren continuamente en el presente inmediato, tal como este color azul de la pared a mi izquierda, este sonido de música y el fondo de los motores de automóviles y motocicletas que recorren la avenida a pocos metros de donde me encuentro escribiendo, el sabor del mate que bebo y la dureza de la mesa sobre la que apoyo mis codos. Así, la experiencia, no sólo permite acceder a estos fenómenos presentes y apresentes[41], sino también captar sus esencias: *el color, el* sonido, *el* sabor, *la* dureza. Por esta razón, Merleau-Ponty señala que la fenomenología, "es una filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su «facticidad»"[42] (1984, p. 7).

En el prólogo de su *Fenomenología de la percepción* busca aclarar un malentendido que dificulta la comprensión de la noción de esencias en Husserl: la esencia no es el fin de la fenomenología sino un medio, para comprender nuestra participación y acción efectiva en el mundo y para conceptualizar y advertir aquello que orienta nuestra atención direccionando y dividiendo todos nuestros conocimientos. Esto implica estudiar al mundo, al hombre, al espacio, al tiempo dentro de la existencia, desde la realidad o en tanto vividos y lejos de representaciones, generalizaciones y abstracciones. La fenomenología procede a partir de una recuperación descriptiva de la experiencia directa, "se trata de describir, no de explicar ni analizar" (Merleau-Ponty,

---

[41] La apresentación refiere a un modo de percepción del objeto que no está presente pero que es indirectamente sugerido a través de otro fenómeno. Apunta a "[l]os aspectos no percibidos (o no pensados, no asociados o intentados de otro modo: «apresentados») de algo, pero que indican otros aspectos de la misma cosa" (Wolff, 1988, p. 575). Al observar un objeto o un espacio arquitectónico no se perciben directamente todas sus partes, sin embargo, se puede tener una idea completa a partir de esa sola percepción.

[42] En esta dimensión fáctica y existencial de interacción al nivel de la experiencia de los objetos del mundo como útil, resuena la fenomenología de Heidegger.

1984, p. 8). Ciertamente, analizar y explicar son determinaciones de las ciencias acerca del mundo previamente experimentado y percibido. De acuerdo con el fenomenólogo, la experiencia directa está en la base del conocimiento científico; en otras palabras, el saber de la ciencia se construye a partir de la experiencia del mundo vivido.

Merleau-Ponty se plantea la cuestión de si el espacio no constituye una forma de conocimiento. Desde este punto de partida, se percibe una intención de trascender la idea clásica del espacio, de ir más allá de la noción de espacio como una mera entidad física. Tradicionalmente, en las ciencias clásicas, el espacio se define como un medio homogéneo donde los objetos se disponen en tres dimensiones (ejes x, y, z)[43] y mantienen su identidad, incluso cuando cambian de lugar. En efecto, la profundidad entendida como una coordenada más y sin un punto de vista no informa sobre la experiencia humana. El espacio es más que eso, es el medio que posibilita la disposición y relación de las cosas y, justamente, la profundidad es la dimensión más «existencial». Ahora bien, desde este planteo fenomenológico, el espacio no tiene tres dimensiones, ni más ni menos: "las dimensiones son deducidas por las diversas métricas en una dimensionalidad, un Ser polimorfo que las justifica a todas sin ser completamente expresado por ninguna" (Merleau-Ponty, 1986, p. 37). La naturaleza del espacio no aparece al medirlo ya que puede manifestarse de múltiples formas y dimensiones. El espacio es una experiencia más compleja que contenedores tridimensionales. Merleau-Ponty (2020 [1948]) intuye que en el pensamiento y el arte modernos, preocupados por la verdad y la experiencia, se desplazan de la claridad y sencillez del sentido común hacia estas ideas más complejas. En efecto, las nociones aprehendidas son puestas en crisis y revisadas. "Se vuelve imposible distinguir rigurosamente el espacio y las cosas en el espacio, la mera idea del espacio y el espectáculo concreto que nos dan nuestros sentidos" (2020, p. 23). Es así como algunos artistas de vanguardia invitan a reconsiderar la manera en que se entiende y experimenta el espacio.

El espacio, vinculado a la percepción y la acción corporal, presenta orientación, direccionalidad, jerarquías y elementos de diferentes naturalezas. Para el fenomenólogo francés somos un espíritu *con* un cuerpo encarnado en el mundo y es a través de esta encarnación que se accede a la verdad de las cosas, porque el cuerpo está como incrustado en ellas. La experiencia corporal se torna fundamental para comprender el espacio, pues resulta imposible lograrlo aislándose en una percepción desprovista del mundo. Es por ello que un espíritu incorpóreo, una mente desencarnada, hipotéticamente hablando —aunque allí resuenan ecos de la virtualidad posibilitada por las nuevas tecnologías— no tendría cómo acceder al espectáculo del espacio. Por lo tanto, antes de cualquier conceptualización, categorización o teorización sobre el espacio, es necesario experimentarlo corporalmente, situarse dentro de él y habitarlo.

---

[43] Como se ha visto, esta idea de espacio cartesiano, que es también euclidiano, newtoniano y, de alguna manera antiaristotélica, es la que se apropian los primeros modernistas de la arquitectura.

En este contexto, ciertos aportes de la fenomenología adquieren importancia para la arquitectura. En primer lugar, la identificación y posterior descripción de los fenómenos tal y como se presentan en la experiencia: preteórica y libre de prejuicios. Esto supone una apertura a la experiencia directa y a la percepción sin filtros culturales previos. En otras palabras, exige adoptar una postura crítica frente a los presupuestos e implica dirigir la atención hacia las cosas como se manifiestan en la realidad, sin la interposición de otra cosa.

En segundo lugar se encuentra la intencionalidad, que supone que las experiencias no son sólo estados internos sino que se caracterizan por ser siempre "conscientes *de* algo, es decir, que están dirigidas *hacia* algo, que remiten *a* algo" (Escudero, 2011, p. 18). Estar intencionado es tender a comprender las manifestaciones, cosas o aspectos del mundo. Este concepto está estrechamente ligado a la actitud, entendida como un carácter activo que determina la profundidad de la intencionalidad. Las experiencias presentan tanto contenidos aprehendidos de vivencias pasadas como otros intencionales y es un cambio de actitud hacia la realidad lo que habilita el descubrimiento y el develar las raíces o esencias de los fenómenos. Así, la actitud fenomenológica se podría definir como un modo particular de intencionalidad, de estar dirigidos con atención hacia la realidad; diferente a la actitud natural que, por su parte, conforma las suposiciones de la experiencia cotidiana[44].

Merleau-Ponty (1984) considera que la fenomenología husserliana es una filosofía en que las características fundamentales de las cosas no existen independientemente de la experiencia humana y, como se ha dicho, destaca la importancia de la facticidad, que se refiere a las interacciones con el mundo. El fenomenólogo francés busca la esencia de la 'percepción', como una condición previa y fundamental que subyace a todas las acciones, para lo cual adopta ciertas cuestiones de la experiencia vivencial, como el modo de encontrarse en contacto inmediato y directo con el mundo. En esta búsqueda, coloca a la 'percepción' como un acto de todo el cuerpo y este último como centro de las experiencias. En ese sentido, la experiencia es el modo a través del cual se accede al mundo y se configura como un proceso cognitivo, una acción dirigida a la comprensión en el que participa todo el cuerpo y, la percepción, el trasfondo de esa aprehensión directa que se produce al vivenciar corporalmente el mundo.

La fenomenología de la corporalidad enfatiza el papel central del cuerpo, que se manifiesta en una dualidad: *Leib*, que se refiere al cuerpo vivido, fenomenológico y situado que estructura la experiencia perceptiva del mundo, *i.e.* el cuerpo en la medida que lo vivo y lo siento en este momento y lugar, sedimento de los modos habituales de comportamiento y de relación significativa con el espacio y las cosas, es el punto cero de orientación en el espacio; y *Körper*, que representa al cuerpo objetivo, visto desde fuera como un objeto físico que se mueve en el espacio como parte de las cosas del mundo, que actúa como un agente cognoscente, móvil y percipiente, articula las dimensiones espacio-temporales en la experiencia, susceptible de ser medido y

---

[44] En el parágrafo *Una cuestión de actitud* del capítulo 2 se amplía sobre las diferentes actitudes de estar dirigido hacia algo.

descrito. “Mi cuerpo [expresa Merleau-Ponty] tiene su mundo o comprende su mundo sin tener que pasar por unas «representaciones», sin subordinarse a una «función simbólica» u «objetivante»” (1984, p. 158). Interpretado de esta manera, el cuerpo se convierte en un todo cognitivo, capaz de aprehender el mundo e influir en el nivel de su comprensión.

De acuerdo con este punto de vista, la experiencia vivida es intrínsecamente corporal y constituye una condición tanto para la experiencia en general como para cualquier construcción conceptual específica. Para comprender el espacio, teorizar sobre él, conceptualizarlo o categorizarlo, es imprescindible experimentarlo, recorrerlo y aprehenderlo directamente con el cuerpo. Desde esta perspectiva, el cuerpo no *está* simplemente en el espacio arquitectónico, sino que lo vivencia y lo comprende de manera activa; lo aprehende no como algo homogéneo, isotrópico o geométrico, sino como un campo de fuerzas para la acción. El espacio vivido de la experiencia no es un objeto inmutable, su percepción y todas sus relaciones se modifican sustancialmente con el desplazamiento corporal.

(ii) (Parent-tesis): el cuerpo en oblicuo

Si el *Raumplan* (plan espacial o planta en el espacio) de Adolf Loos marcó un hito en la concepción arquitectónica del siglo XX al superar la noción de plantas independientes, articulándolas verticalmente para hacer perceptible la configuración espacial, no fue hasta la década de 1960 cuando los diferentes niveles del espacio construido se fusionaron en un *continuum* que abarcaba toda experiencia corporal.

En 1963 Claude Parent y Paul Virilio formaron el grupo *Architecture Principe* con el objetivo de explorar un nuevo modo de pensar y hacer arquitectura y ciudad. La tesis principal que sostuvieron, *la fonction oblique*, constituye un aporte fundamental, aunque poco reconocido[45], para la arquitectura contemporánea. En rechazo a las dos direcciones fundamentales del espacio Euclidiano, proclamaron ‘el fin de la vertical como eje de elevación’ y ‘el fin de la horizontal como plano permanente’ (Jacques Lucan en Johnston, 1996, p. 5).

De acuerdo a este manifiesto de lo oblicuo, inspirado en gran medida por la psicología de la forma (*Gestalt*), se busca una apropiación continua y fluida del espacio en donde el

[45] De hecho, arquitectos como Jean Nouvel, alumno de Virilio en la *École Nationale Superieure des Beaux Arts* de Paris, o Daniel Libeskind han colaborado con Parent y virilio extendiendo las ideas del *Architecture Principe.* “La continuidad espacial, el flujo de circulación, o el equilibrio inestable [...] han servido en las últimas décadas para proyectos contemporáneos de Zaha Hadid, Greg Lynn, Lars Spuybroek, *Foreing Office Architects* o Lacaton & Vassal” (Moreno Moreno, 2020, p. 42). Además de Snohetta, OMA, NOX, Vicente Guallart, Peter Eisenman, Dominique Perrault o MVRDV (Fullaondo Buigas de Dalmau, 2011).

cuerpo debe adaptarse a la inestabilidad y *sentir* la fuerza de gravedad, el desequilibrio a través de llevar a una relación de hapticidad[46] consciente con la arquitectura. Con este propósito anticipan una crítica, desarrollada en las últimas décadas principalmente por Pallasmaa, acerca de la centralidad del sentido de la vista respecto de los demás sistemas perceptivos y la importancia de lo multisensorial para la arquitectura. Ciertamente, la utilización de superficies inclinadas "conlleva una variación continua de la percepción del espacio; una lectura necesariamente cambiante del lugar en cada instante" (Fullaondo Buigas de Dalmau, 2011, p. 39) y, "[d]esde esta necesidad funcional básica que posibilita los estados de desequilibrio estable sucesivos, la materia, la textura, cobra una importancia capital en la configuración del espacio" (2011, p. 40).

La arquitectura oblicua se convirtió en un generador de actividad que utilizaba principios fisiológicos para hacer que los edificios fueran más habitables. Virilio cierra esta idea con una cita de quien fuera su profesor en la Sorbona, el filósofo Maurice Merleau-Ponty: no es el ojo el que ve, sino el cuerpo como una totalidad receptiva (Virilio en Johnston, 1996, p. 13). La finalidad de las investigaciones del grupo *Architecture Principe* fue cuestionar los preceptos antropométricos de la época clásica: la idea del cuerpo como una entidad estática con una propiocepción esencialmente estática y llevar el hábitat humano a una era dinámica del cuerpo en movimiento (Virilio en Johnston, 1996, p. 13). La corporalidad, en efecto, es esencial en las propuestas teóricas y espaciales de Parent y Virilio.

Es importante destacar que, incluso durante el corto período que duró *Architecture Principe* (1963-1969), no sólo se presentaron ideas innovadoras para espacios arquitectónicos y urbanos centrados en el esfuerzo corporal, sino que también se propuso una espacialidad a partir de la alteración de los elementos habituales de la arquitectura, lo que generó un fenómeno de extrañamiento (Consultar el Capítulo 3) relacionado principalmente con el desequilibrio y la desestabilización. Además, lograron cuatro encargos, dos de los cuales fueron construidos: la iglesia *Sainte-Bernadette du Banlay* en Nevers y las Oficinas de Thomson-

[46] Refiere, en pocas palabras, al sistema que relaciona la percepción táctil y kinestésica, de manera que se involucra al tacto de todo el cuerpo en movimiento sincronizado con el sentido de la vista. Siguiendo al psicólogo J. J. Gibson, Bloomer y Moore refieren al sistema háptico como un sistema perceptivo que "incluye todas aquellas sensaciones (presión, temperatura, dolor y cinestesia [o kinestesia, percepción del movimiento del cuerpo]) en que previamente se había dividido el sentido del tacto" (1982, p. 47). Por otra parte, sostienen que es un sistema perceptivo que establece una relación directa con el espacio más que cualquier otro.

Houston en Villacoublay y dos que quedaron en la fase de proyecto: el Centro Cultural de Charleville y la Casa Mariotti en St-Germain-en-Laye (Fullaondo Buigas de Dalmau, 2011). Sin embargo, el más desafiante en cuanto a la alteración del espacio y, quizás, el más representativo de sus preceptos teóricos es el pabellón francés construido para la Bienal de Venecia de 1970.

El pabellón francés de la Bienal de Venecia, realizado en colaboración con una serie de artistas, pone de manifiesto los fundamentos de la teoría de la *Fonction Oblique*. El proyecto, de reducidas dimensiones, se concreta al interior de un volumen preexistente de planta cuadrada de 12 metros de lado. "Según Bruno Zevi, el pabellón [a causa de su tamaño] no llegó a plasmar lo más '*escandaloso*' de la teoría, aunque sí consiguió autodefinirla" (Moreno Moreno, 2019, p. 193). Esa propuesta, ciertamente experimental y con poco presupuesto, permitió concretar físicamente la crítica al orden cartesiano utilizando el plano inclinado como un espacio habitable. El suelo que deviene muros, techo, rampas, fachada o mobiliario, sugiere un contacto inédito entre el espacio arquitectónico y la corporalidad. El desplazamiento se vuelve consciencia corporal del contacto sensible con el suelo. Este escenario espacial complejo, donde todos los planos de cerramiento se perciben inestables al inclinarse en diferentes direcciones, coloca al cuerpo en tensión, en desequilibrio, involucrándolo con una mayor consciencia del plano del suelo y de su situación multidimensional.

> ...el pabellón francés: enteramente confiado a una poética de planos inclinados, cortes luminosos, colores y textura anormales, obligaba al espectador a tener que trepar a veces con auxilio de cuerdas y pasarelas, moviéndose incómodamente, por temor a resbalar de un momento a otro o caer en alguna trampa. Sin embargo, al detenerse, las sensaciones cambiaban, se acababa por participar en el juego arquitectónico gozando de sus múltiples deformaciones espaciales... (Bruno Zevi citado en Moreno Moreno, 2019, p. 199).

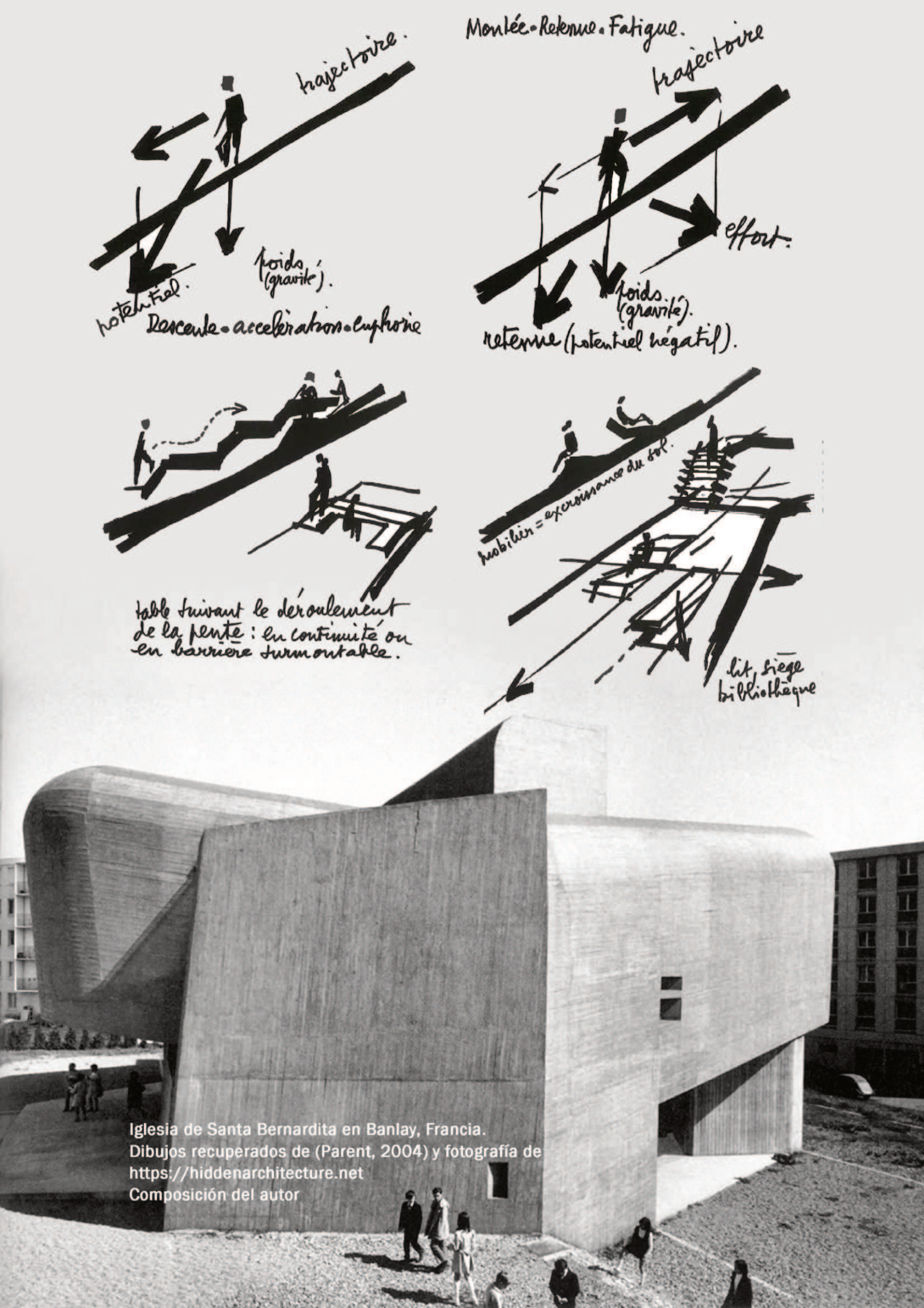
Si la *promenade architectural* de Le Corbusier supuso una serie de elementos, la rampa entre ellos, para incorporar el tiempo al espacio arquitectónico y concatenar las diferentes áreas del escenario a través de la acción de recorrido perceptivo; Parent y Virilio van más allá al colocar el cuerpo, su gravedad y su posición, en relación con unas condiciones particularmente extrañas del espacio construido, la circulación se hace habitable. Aunque paradójico, habitar el tiempo de la circulación puede

relacionarse con volver a las raíces del nomadismo o, contemporáneo a Virilio y Parent, llevarlo hacia un tiempo no utilitario, como propone el Situacionismo[47], una posibilidad para el acontecimiento lúdico.

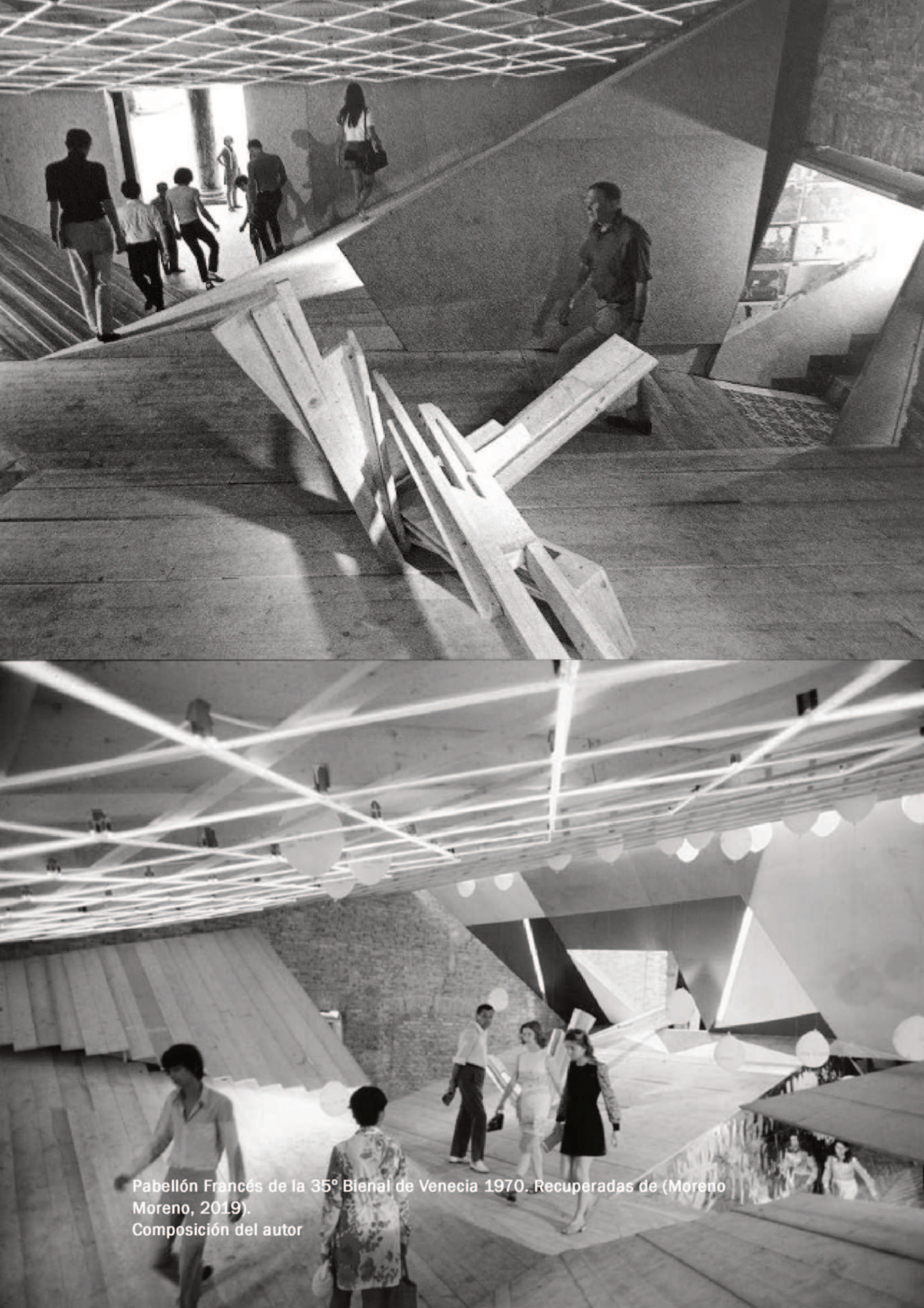
Con estas propuestas arquitectónicas, críticas y teóricas, no sólo comienza a evidenciarse la fusión, el carácter unificado, del cuerpo con el espacio arquitectónico, sino que también representan una respuesta arquitectónica a la crisis que veían en las actividades humanas: la reducción de los movimientos corporales[48]. El cuerpo, entrelazado con un entorno particular, configura el espacio vivido de la experiencia.

[47] La Internacional Situacionista es un movimiento artístico e intelectual surgido en Francia en 1956. Fundado, entre otros, por Guy Debord, el situacionismo propone un campo crítico y de acción de la experiencia del espacio y la vida cotidiana. “Si el tiempo de recreo se convertía cada vez más en un tiempo de consumo pasivo, el tiempo libre tenía que estar dedicado al juego, tenía que ser un tiempo no utilitario, sino lúdico” (Careri, 2014 [2002], p. 89). Consultar el Escolio *(xv) Deriva y détournement situacionista*.

[48] Consultar el parágrafo *Crisis de la experiencia corporal* del presente capítulo.



Iglesia de Santa Bernardita en Banlay, Francia.
Dibujos recuperados de (Parent, 2004) y fotografía de https://hiddenarchitecture.net
Composición del autor



Pabellón Francés de la 35° Bienal de Venecia 1970. Recuperadas de (Moreno Moreno, 2019).
Composición del autor

Tiempo vivencial

Del mismo modo en que se hace la diferenciación entre espacio matemático y espacio vivido se distingue una noción del tiempo susceptible de ser medido por diversos instrumentos, en segundos, minutos, horas, días, semanas o meses, y el tiempo vivencial de la experiencia. Según Husserl, se tiene "conciencia de un mundo extendido sin fin en el espacio y que viene y ha venido a ser sin fin en el tiempo" (1962 [1913], p. 64). El horizonte del ahora se extiende infinitamente en dos direcciones, el pasado conocido y el futuro incierto.

Frente a este horizonte infinito, del mismo modo que con el espacio, el tiempo ha sido antropizado. Pallasmaa (2016) sugiere que la arquitectura es una manera de humanizar el tiempo y el espacio infinitos, *i.e.* crear una escala acorde a la experiencia corporal. Expresa que "el tiempo también debe reducirse de escala hasta las dimensiones humanas y concretizarse como una duración continua" (2016, p. 9). Los espacios arquitectónicos, con sus morfologías, sintaxis, materialidades, tipologías, entre otros atributos proyectuales, proporcionan una escala humana al espacio y tiempo inconmensurables. El espacio arquitectónico reproduce un tiempo específico en él, que refleja las relaciones sociales de un momento histórico de la humanidad. El espacio está, además, dominado por diferentes ritmos, desde los propuestos a partir del proyecto por medio de diferentes representaciones formales estáticas (la sintaxis, los agrupamientos y las substancias formales), hasta los ritmos vitales de su habitabilidad. A su vez, el cuerpo que se desplaza es un cuerpo que se mueve, el movimiento incorporado relaciona espacio, tiempo y cuerpo en el acto.

La manifestación más evidente de un tiempo antropizado se refleja en la mayoría de las actividades cotidianas. Se está sujeto a una serie de tiempos habituales que *pendulan* entre las dos *funciones* principales: ir a trabajar y estar en casa[49]. El espacio se tensiona con esta serie rítmica que se reitera con frecuencia e intervalos determinados. Si se entiende el ritmo como un modo general de organizar los movimientos en relación con las formas del mundo, es posible develar lo que a menudo permanece oculto. En otras palabras, al observar cómo se organizan los movimientos de acuerdo con un ritmo establecido, es posible descubrir aspectos o patrones que normalmente no son evidentes a simple vista. No sólo es posible observar las interacciones entre individuos y entre individuos y espacios, sino que también se aprecian las diferentes transformaciones de estas interacciones. Es como visualizar la red de intencionalidades, como si el ritmo permitiera descubrir una perspectiva más amplia acerca de cómo las personas se mueven y se relacionan con el espacio.

El tiempo también se expresa en la materialidad de las construcciones y las cosas, en *Merleau-Ponty for architects* (2014), Hale propone dos tipos de tectónicas: (i) la

---

[49] Esta idea, relacionada con el urbanismo moderno, donde tiempo y espacio parecían estar en armonía, actualmente sufre una especie de crisis; en la vida cotidiana contemporánea el tiempo prevalece sobre el espacio, la velocidad sobre la lentitud y la pausa. El tiempo ha experimentado cambios significativos, mientras que el espacio se mantiene prácticamente inalterado, contrastando dramáticamente (Cacciari, 2010 [2004]).

tectónica de construcción, que se expresa a través de aquellos indicios del hacer, de los procesos y las técnicas de fabricación y (ii) la tectónica de ocupación que, por su parte, se manifiesta en las huellas de uso, a través de marcas que se acumulan gradualmente con el paso del tiempo. En este contexto, se puede asumir que la materialidad en arquitectura también externaliza, refleja y revela ciertos matices del tiempo; es frecuente encontrar escaleras cuyas huellas evidencian signos del desgaste, incluso la piedra se deforma en las áreas más transitada. Podría agregarse al planteo de Hale una tercera categoría: (iii) la tectónica del abandono que, apreciada en la materialidad, visibiliza el transcurso del tiempo a través de su deterioro. El tiempo, como en la casa de Cortázar, ocupa el espacio, lo *toma*, se lo apropia. En cualquier caso, esos indicios o huellas expresados en la materialidad no remiten por sí mismos al pasado, sino que se interpretan como vinculados a actos repetidos o acontecimientos pasados debido a que ya se ha formado una significación de *pasado* en la consciencia.

No obstante, por lo general se requiere una percepción atenta para reconocer las diferentes señales de cambios por el paso del tiempo. Es decir, hay diferencias lo suficientemente pequeñas —o se presentan tan lentamente— que son imperceptibles[50]. No alcanzan el umbral necesario para producir un efecto en la percepción. "Transformaciones silenciosas" propone Jullien (2010 [2009]): para él, la razón por la cual no se percibe algo tan sutil no radica en su escala o tamaño, sino más bien en una carencia en el pensamiento occidental desde la época de Platón y Aristóteles en relación con ese momento en particular. Se refiere a pensar al movimiento como una yuxtaposición entre momentos activos, una transición que ocurre de forma contigua. Jullien considera que en el pensamiento oriental no hay una mera yuxtaposición de momentos, sino una relación continua y una modificación constante en los cambios; entonces, "la transformación es global, progresiva y se inscribe en la duración, resulta de una correlación de factores y como «todo» en ella se transforma, no se desmarca nunca lo suficiente para ser perceptible" (2010, p. 16). De esto se desprende que el reconocimiento de la mutación en el tiempo está asociado a fenómenos perceptivos, cognitivos y culturales[51].

El tiempo fenomenológico se relaciona íntimamente con la subjetividad, con un modo particular de atención sobre el mundo. Para Merleau-Ponty "el tiempo no es una línea, sino una red de intencionalidades" (1984, p. 425) y la intencionalidad es justamente un estar dirigido, un acto de comprensión o conocimiento de algo. Es, quizás, por ello que puede sentirse muy diferente el tiempo dependiendo en dónde se está colocando la atención. Si se piensa en el tiempo, éste se percibe más extenso al

---

[50] El caso opuesto vendría dado por diferencias que superan —por enormes— el alcance de la percepción actual o modificaciones demasiado veloces que también ocultan información o datos perceptivos.

[51] En *Funes el memorioso*, cuento de Jorge Luis Borges incluido en *Ficciones* publicado en 1944, a raíz de un accidente Funes desarrolla una capacidad sobrenatural para recordar. En efecto, recuerda con extraordinaria precisión cada detalle de su vida, "discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad. Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso" (Borges, 2015, pp. 133–134).

escuchar una música con un tempo acelerado, incluso parece transcurrir más rápido mientras se está entretenido, se experimenta ansiedad o se está enojado. Ciertas obras arquitectónicas, como la Plaza o el espacio de talleres del KITE diseñados por Yunga Iyigami, pueden generar diversas percepciones del tiempo[52] debido a sus marcadas diferencias espaciales. En consecuencia, la experiencia del tiempo variará según las cualidades del contexto y la acción que se realiza.

Como en la música, la experiencia de la temporalidad está ligada al movimiento. Cada experiencia corporal del espacio tiene momentos de agitación y de pasividad similar a las del sonido y el silencio. Al recorrer un espacio puede darse cierta cadencia, es decir un ritmo o repetición de determinados elementos o fenómenos que regulan, de alguna manera, el movimiento. Los atributos de la escala espacial y temporal de una obra arquitectónica son medios que, vinculados con el cuerpo, confieren singularidad a la experiencia perceptiva. Un determinado espacio estará definido por el tiempo del accionar corporal: momentos de contemplación, de quietud, de dinamismo, de desplazamientos a diferentes velocidades, entre otros. De modo recíproco, las cualidades del espacio precisan posibles escalas temporales. Le Corbusier ha contribuido, entre otras cosas, a la idea de conectar los diferentes espacios a través de movimientos alternativos: escaleras y rampas se conjugan para hacer de la *promenade architecturale* una serie de complejas relaciones espaciales y temporales por medio del cuerpo en movimiento. Ingresar a la *Ville Savoye* (por tomar un caso conocido) a través de la rampa conlleva una temporalidad, un ritmo, una cadencia muy diferente al de tomar la escalera. La cualidad de los espacios arquitectónicos diseñados por Scarpa incita a la exploración perpetua, donde la percepción se dilata y la atención se enardece. Su arquitectura, conocida por ser una celebración de los detalles, provoca un detenimiento en lo sutil y una actitud de atención perceptiva, pues pareciera que allí se pueden seguir encontrando detalles inadvertidos.

---

[52] En el escolio (xi) *Extraños paisaje: Yunga Ishigami*, se describe cómo estos dos espacios *juegan* con la alteración de ciertos elementos proyectuales.

Museum Gipsoteca Antonio Canova. Ampliación diseñada por Carlo Scarpa, 1957.
Fotografía del autor

Museum Gipsoteca Antonio Canova. Ampliación diseñada por Carlo Scarpa, 1957.
Fotografía del autor

El elemento arquitectónico determina, en este caso, la velocidad del ritmo de ingreso. Constantemente, aunque no se esté consciente del proceso, el cuerpo en movimiento, el tiempo y el espacio cooperan para que una acción suceda o tenga lugar. El cuerpo, en acción, compone la reunión espaciotemporal y aprehende la realidad a través de los sentidos. Es así que, el tiempo parece desplegarse en diferentes secuencias de planos perceptivos y reflexivos, unos referidos a aspectos estáticos (detenerse, sentarse, apoyarse) y otros a aspectos dinámicos con diferentes velocidades reales o aparentes (desplazarse por los espacios, lentamente, considerado un tránsito aún multisensorial o rápido, incluso a un punto tal que se necesite utilizar algún medio o artefacto de aislamiento).

Para Zumthor (2017 [2010]), el espacio arquitectónico mantiene un vínculo corporal con la vida humana y, para conseguir una riqueza especial, debe ser capaz de incorporar las huellas de las experiencias. Cuando Benjamin [1933] critica las edificaciones de vidrio que empezaban a proliferar en la ciudad moderna, argumentaba que se concebían espacios donde, el paso del tiempo difícilmente dejaba su huella, debido a las características propias del material, tales como la dureza y la lisura (1989 [1972], p. 171). Tal cancelación (la de ya no poder percibir las huellas de la experiencia en el tiempo) evidencia, en palabras de Pallasmaa, que "se ha producido un cambio bien diferenciado en nuestra experiencia sensitiva y perceptiva del mundo" (2015, p. 39). En la actualidad, se tiende a producir y utilizar materiales que no permiten ver ese deterioro o desgaste por el uso. Los espacios arquitectónicos están expuestos a las experiencias, a las vivencias y, si la materialidad con la que está construido es suficientemente sensible, puede reflejar en ella parte de su historia. Según Virilio, "conocemos el efecto de la duración a través de la experiencia de nuestra propia vida, sabemos de las modificaciones aportadas por el tiempo a las formas y los cuerpos; ahora hay que estudiarlas en el espacio edificado" (1993 [1976], p. 146). Ciertamente, la temporalidad es una dimensión fundamental para comprender la experiencia corporal del espacio arquitectónico.

Fenomenología de la corporalidad y espacio arquitectónico

La fenomenología mantiene una relevancia fundamental en el campo de la arquitectura. Su contribución al movimiento fenomenológico dentro de esta disciplina es sumamente importante. En su forma moderna, la fenomenología se propuso desafiar algunos de los principios de la filosofía occidental, como la división entre la mente y el cuerpo que había prevalecido desde la época de Platón (Hale, 2017).

Montaner comienza una sección de *La condición contemporánea de la arquitectura* (2015), titulada *Arquitectura y* fenomenología, de esta manera:

> Sin duda, en esta interpretación de los últimos veinticinco años, una de las más grandes novedades y aportaciones en la arquitectura ha sido la paulatina importancia otorgada a los sentidos, a la percepción y a la experiencia humana. La tradición del realismo ha evolucionado hacia el realismo específico de la fenomenología de los filósofos Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Edith Stein y

> Gastón Bachelard y del existencialismo de Martin Heidegger y Hannah Arendt. Ello se ha conceptualizado en las teorías de Juhani Pallasmaa y Alberto Pérez-Gómez, y se ha expresado en las obras de Steven Holl, Glenn Murcutt, Peter Zumthor, Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio, Tod Williams y Billie Tsien, entre otros (2015, p. 52)[53].

El autor destaca una serie de fenómenos como la luminosidad, la textura, el olor, la temperatura, el color, la lentitud, la atmósfera y los rozamientos, entre otros, para evidenciar el valor de la experiencia multisensorial. Justamente, esta valoración es sustentada por la inclusión de la actitud fenomenológica al pensamiento arquitectónico.

Desde las publicaciones de Norberg-Schulz, la teoría y la producción arquitectónica ha ido mostrando un continuo interés en la fenomenología. Es notable la metodología inaugurada bajo esta perspectiva para analizar y teorizar acerca del espacio construido: un novedoso carácter historiográfico sustentado en fotografías, dibujos, esquemas, secuencias espaciales que enfatizan, cada vez más, los detalles de la experiencia sensitiva de los espacios y, no menos importante, narrados en primera persona como relatos de experiencias. En este contexto, una nueva generación de autores como Allen y Moore (1978), Bloomer y Moore (1982), Pérez-Gómez (1983), entre otros, han contribuido a reforzar e incorporar nuevos elementos de la fenomenología al pensamiento arquitectónico.

La interpretación fenomenológica clave en los escritos de Allen y Moore se basa en *La poética del espacio* de Bachelard, desde allí construyen la noción de 'imágenes poéticas' como experiencias influenciadas por ciertos patrones universales. Para Moore la búsqueda de esas 'imágenes poéticas' no podía llevarse a cabo de manera desvinculada e intelectual, sino que se trataba de experimentar directamente con los edificios (Otero-Pailos, 2010). En *Dimensiones de la arquitectura*, Allen y Moore destacan que "[e]l espacio arquitectónico es una categoría especial del espacio libre, fenomenológicamente creada por el arquitecto cuando da forma y escala a una parte del espacio libre" (1978, p. 17). En otras palabras, el espacio arquitectónico es el diseño de una sección o parte, del espacio continuo; una delimitación acorde a las cualidades humanas, una especie proyectada de antropización del espacio total.

Aunque los autores sitúan algunos aspectos fenomenológicos de la percepción humana en el núcleo de la interpretación y producción del espacio arquitectónico, es en 1977 cuando Moore y Bloomer, *inauguran*[54] el estudio del espacio arquitectónico

---

[53] El arquitecto Jacques Herzog escribe acerca de su producción arquitectónica junto a de Meuron (H&dM): Nuestro enfoque es fenomenológico. Todo lo que hemos diseñado procede de la observación y la descripción. Todo lo que hemos hecho lo hemos encontrado en la calle. Todos nuestros proyectos son producto de nuestras percepciones proyectadas sobre los objetos. Por eso nuestros edificios son tan diferentes entre sí. Porque giramos la cabeza en distintas direcciones, los edificios surgen de percepciones cambiantes. Recuperado de: https://www.herzogdemeuron.com/writings/poesis-production/

[54] Para Pallasmaa, *Cuerpo, memoria y arquitectura* de Moore y Bloomer, es "uno de los primeros estudios sobre el papel del cuerpo y los sentidos en la experiencia arquitectónica" (2015, p. 41).

vinculado a las experiencias corporales concretas y a la memoria. El enfoque *experiencial* los lleva a afirmar que, si no se logra comprender "la manera en que los individuos y las comunidades se ven afectadas por los edificios, en qué modo éstos proporcionan a las personas sentimientos de *gozo*, identidad y lugar, nunca podremos distinguir la arquitectura de otras actividades constructivas." (Bloomer & Moore, 1982, p. 9). Aunque podría cuestionarse si es precisamente por proporcionar tales sentimientos; es decir, si estas variables son suficientes para reconocer los espacios arquitectónicos en comparación con los no arquitectónicos.

Además, sostienen que el cuerpo humano "no había sido objeto de consideración especial en el entendimiento de la forma arquitectónica y que la arquitectura, en cuanto arte, ha sido caracterizada en sus etapas de diseño más como un arte visual abstracto que como un arte corporal" (1982, p. 9). De este modo, hacen énfasis en la experiencia corporal como origen del sentimiento de espacialidad, de volumetría y de tridimensionalidad; la que justamente permite la distancia necesaria para abrir el horizonte de experimentación, de movimiento, de contemplación y de su consecuente reconocimiento. Para estos autores, "el estudio sobre la construcción de la imagen corporal[55] en los individuos [definidas por las experiencias hápticas y de orientación] proporciona claves importantes sobre cómo son los sentimientos que tienen que ver con las formas arquitectónicas" (1982, p. 56). Tales 'sentimientos' sobre el espacio recuperan la idea de centralidad del cuerpo en la experiencia, distante a la objetividad del espacio cartesiano sustentado por una retícula regular y homogénea.

Ciertamente, esta línea de pensamiento representa una importante posición relacional entre cuerpo y espacio para comprender la arquitectura. Sin embargo, es también reduccionista pues se sesgan a lo sensual –específicamente lo visual y lo háptico– apartándose de los procesos cognitivos, los análisis racionales y los aspectos teóricos que contribuyen a un profundo entendimiento del espacio arquitectónico.

Otro caso singular vinculado directamente a la filosofía fenomenológica es Pérez-Gómez quien, en 1983, publicó *Architecture and the Crisis of Modern Science*, haciendo una clara alusión a *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*[56]. Pérez-Gómez propone una visión fenomenológica de la arquitectura

---

[55] En este punto podría establecerse una relación con la noción del *esquema corpóreo* (consultar el Capítulo 2), sin embargo, los autores no se refieren directamente al filósofo francés. En un llamado de atención al lector, los autores expresan: "...A efectos del presente discurso, aceptaremos que la imagen corporal se refiere al sentimiento global o Gestalt (sentido de forma) tridimensional que posee un individuo en un determinado momento, incluyendo sus intenciones espaciales y su conocimiento de un cuerpo personal y sentido. Ha de entenderse más como un modelo psíquico que físico." (Bloomer & Moore, 1982, p. 49). Luego explicitan que la imagen corporal está regida por un principio fundamental de organización en que cada persona se sitúa como al interior de una envoltura tridimensional, lo que podría vincularse con la idea del mundo circundante de Von Uexküll (2016 [1934]).

[56] Husserl E., *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*, editada por Walter Biemel, Husserliana VI, La Haya, Martinus Nijhoff, 1954. (Husserl, 2008). Además, el último libro de Pérez-Gómez, como una especie de continuidad con su libro de 1983, se titula "*Attunement: architectural meaning after the crisis of modern science*". Allí sostiene que, en los dos últimos siglos, la arquitectura ha sufrido un tipo de solipsismo, el síndrome de la arquitectura hecha para arquitectos, que desvinculó la disciplina del lenguaje y de las

como experiencia, con cierto sustento teórico en Merleau-Ponty, y expresa que el 'cuerpo propio' es el *locus* [lugar o posición] de todas las formulaciones sobre el mundo. Sostiene que el cuerpo, a través del movimiento, se convierte en una herramienta de sentido y cuya experiencia, por lo tanto, es 'geo-métrica' (1983); concibe al cuerpo en movimiento como medida de la tierra que se habita. La extensión de esta 'geometría de la experiencia', más allá de su propia espacialidad corporal, constituye el impulso central del diseño arquitectónico, es decir la creación de un orden que resuena con el del propio cuerpo. 'Ir', para el autor, no sólo ocupa espacio y tiempo, sino que consiste en espacialidad y temporalidad, indicando que el movimiento va más allá de la dimensión objetiva para involucrar un modo de vivir, experimentar y relacionarse con esa dimensión. El llamado a la fenomenología parece justificarse en el reconocimiento de una crisis de la arquitectura occidental desde el S. XVIII. Esta crisis radica en la imposibilidad de derivar la arquitectura únicamente de su función, del juego de combinaciones formales, de la coherencia o de la racionalidad del estilo entendido como lenguaje ornamental, o del uso de tipología como estructura generativa[57]. Ahora bien, sus estudios se dirigen primordialmente a revalorizar los vínculos de la arquitectura con la cultura del lugar y están sustentados principalmente por la fenomenología hermenéutica de Gadamer.

La revisión crítica de los postulados del Movimiento Moderno y del funcionalismo, surgida a partir de la década de 1960, y la paulatina incorporación del pensamiento fenomenológico motivó un cambio de dirección en la producción proyectual e intelectual arquitectónica. La atención a una escala humana, a las cualidades de las preexistencias y la promoción de la diversidad, entre otras cuestiones, supuso un gran enriquecimiento del espacio arquitectónico. En efecto, a la idea de espacio abstracto y de la tecnología como única pauta productiva arquitectónica se le contrapusieron el espacio histórico, simbólico, situado y humano junto con el valor de la experiencia del habitante. Así, la experiencia del espacio vivido cobró importancia como medio necesario para comprender la arquitectura.

En este contexto, la fenomenología conforma una base teórica que provee las herramientas conceptuales para sostener el discurso crítico arquitectónico. Hasta aquí, Norberg-Schulz es quien abre el camino fenomenológico para la teoría crítica de la arquitectura y enlaza esa línea existencial heideggeriana con la percepción de una configuración espacial y material. Mientras que, fundamentalmente, Bloomer y Moore se centraron en la experiencia personal y corporal para explicar la arquitectura. Su trabajo *Cuerpo, memoria y arquitectura* (1982) es germinal para el desarrollo de una interpretación de la relación entre el espacio arquitectónico y la corporalidad. Sin embargo, será la siguiente generación de teóricos, apoyada en la fenomenología merleau-pontiana, la que profundice en la corporalidad y en el sujeto de la percepción, ofreciendo una teoría del espacio arquitectónico ampliamente reconocida.

---

preguntas críticas adecuadas. En efecto, esta situación ha contribuido a prolongar la crisis de la arquitectura hasta el presente (Pérez-Gómez, 2016).

[57] De hecho, la publicación original (1980) se titula *La génesis y superación del funcionalismo en arquitectura*.

Cuestión de percepción

A partir de la década de 1990, bajo el influjo de la fenomenología de la corporalidad, comienza un cambio de enfoque en diferentes disciplinas. Este *giro encarnado*, como lo define Battán-Horenstein (2015), "alude a los programas de investigación que se ocupan de la experiencia corporal y situada (esto es, contextualizada en un entorno o medio determinado) de todo organismo vivo" (2015a, p. 332). En este contexto, la experiencia es una interacción continua entre la percepción, que involucra todo el cuerpo, y la acción o actividad que realiza en un contexto determinado. Se trata pues de una experiencia sensible, corporal, encarnada y situada. La experiencia del espacio supone así la espacialidad de la experiencia, en otras palabras, que la experiencia tiene sitio, está impregnada de las características y dimensiones del espacio en el que ocurren y permite acceder de forma corporal y directa a las cosas mismas.

Con esta perspectiva surge en la disciplina una corriente fenomenológica que busca comprender las esencias experienciales y pre-reflexivas de la arquitectura, es decir, aquellas que pertenecen directamente a 'las cosas mismas' y que fundamentan las teorías, los conceptos y las abstracciones aprendidos. Estos estudios arquitectónicos convergen en el esfuerzo por trascender la comprensión del espacio arquitectónico basada en aspectos cuantificables y en representaciones. La filosofía de Merleau-Ponty ha ejercido gran influencia en el diseño proyectual de arquitectos tan diversos como Steven Holl y Peter Zumthor y ha servido de fundamento a renombradas escuelas de teoría arquitectónica, en particular las de Dalibor Vasely en Cambridge (Reino Unido), Kenneth Frampton, David Leatherbarrow y Alberto Pérez-Gómez en Norteamérica y Juhani Pallasmaa en Finlandia (Hale, 2017); todos ellos comparten el valor de la experiencia corporal e inmediata de los espacios arquitectónicos, la importancia de la percepción multisensorial, la crítica a los sistemas científico-matemáticos abstractos para comprender y representar el mundo y la narración de experiencias arquitectónicas en primera persona.

La publicación que marcó el rumbo de la teoría de la arquitectura con base fenomenológica de las últimas décadas es *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture* (1994)[58]. Se trata de una publicación especial de la revista *a+u* con ensayos de Holl, Pallasmaa y Pérez-Gómez, quienes buscaban reivindicar la importancia de la experiencia del espacio arquitectónico con el cuerpo propio como centro[59]. Entonces, el interés en recurrir a la fenomenología merleau-pontiana y heideggeriana se fundamenta en la importancia atribuida a la experiencia del espacio que surge del compromiso corporal. En efecto, el objetivo principal de esta obra conjunta es manifestar y enfatizar el origen experiencial de la arquitectura.

---

[58] En palabras de Holl, desde fines de 1991 comenzaron con Pallasmaa a "compartir ideas sobre la fenomenología en arquitectura" (prólogo en Pallasmaa, 2015).

[59] Cabe aclarar que centro, aquí, no remite a la idea egocéntrica del yo, tampoco es el ego cogito cartesiano totalmente transparente y fortuito (Pérez-Gómez, 1994).

Pérez-Gómez, con el objetivo de superar el funcionalismo del modernismo y los pastiches del historicismo, vuelve a los principios de la cultura arquitectónica con Vitruvio y al *Timeo* de Platón para resignificar el espacio arquitectónico, introduciendo la noción de '*chora*'[60] como espacio de la acción y significación de la arquitectura (Holl *et al*., 1994). Pallasmaa destaca que tanto el predominio del sentido de la vista como el énfasis de dimensiones conceptuales e intelectuales, puesto de relieve en la arquitectura del momento, tienden a disipar la esencia física, sensual y encarnada (*embodied*) de la arquitectura (1994). En consecuencia, evidencia la necesidad de analizar la experiencia táctil, acústica, olfativa, gustativa, esquelética y muscular en el espacio y tiempo arquitectónicos. Así, aunque considerándolos individualmente, reconoce la importancia de los sentidos y el papel del cuerpo para conseguir una experiencia memorable de la arquitectura como arte de mediación y reconciliación (1994). De aquí se desprende que el cuerpo es el mediador entre las cualidades sensoriales y emocionales de los espacios arquitectónicos y el conocimiento que se obtiene a través de la experiencia. Es central porque experimenta e interpreta los espacios arquitectónicos mediante la percepción de la luz, el sonido, las texturas, la escala, la temperatura, el movimiento, el tiempo, la interacción con el entorno, entre otros atributos espaciales.

Holl, a cuya obra se dedicó la publicación de la revista, es quien considera de manera explícita la teoría desarrollada por Merleau-Ponty. Este arquitecto considera que la clave del filósofo es la descripción de "una realidad 'intermedia'[61] o un 'terreno en el que es posible reunir las cosas de un modo universal'" (Holl, 2011, p. 14); un momento en que la individualidad de los elementos se difumina y funde con el campo perceptivo. Holl propone superar las distracciones cotidianas para lograr una percepción sensible[62] profunda y detallada, al ser consciente que en la experiencia de la arquitectura se entrelaza "el paso del tiempo, la luz, la sombra y la transparencia; los fenómenos cromáticos, la textura, el material y los detalles" (2011, p. 9). En efecto, describe un conjunto de 'zonas fenoménicas' donde relaciona estos fenómenos con la

---

[60] Entre 1994 y 2016, Pérez-Gómez y Stephen Parcell editaron una serie de libros dedicados al vínculo entre arquitectura y filosofía. El prefacio del volumen 1 comienza de esta manera: *chora*, la palabra griega que significa espacio, es el título de una nueva colección de libros dedicada a explorar el potencial de la arquitectura más allá de las reducciones estéticas y tecnológicas convencionales.

[61] Holl no aclara a qué hace referencia precisamente con "realidad intermedia", podría estar referida a esa dimensión intermedia que en *Lo visible y lo invisible* denomina como carne, donde la individualidad (el yo) y la otredad (humana u objetual) se encuentran entrelazadas. Justamente, la *experiencia enmarañada*, como la llama Holl, de esa realidad intermedia, podría aludir al *quiasmo* (noción a la que dedica el diseño del museo de arte contemporáneo ubicado en Helsinki, Finlandia). Como expresa Merleau-Ponty, "[n]os colocamos, como el hombre natural, en nosotros y en las cosas, en nosotros y en otra persona, hasta el punto en que, por una suerte de quiasmo, devenimos los otros y devenimos mundo." (2010, p. 146). O bien podría referirse a la "dimensión entre la acción voluntaria y los automatismos orgánicos involuntarios, entre el presente y el pasado, entre la conciencia intelectual y la inconsciencia refleja" que García (2017, p. 53) reconoce en el análisis del *hábito* en la *Fenomenología de la* percepción.

[62] El autor no deja expresado cuáles son ni cómo se superan esas distracciones cotidianas, tema que se explorará a partir del capítulo 2 en esta tesis. Se revisará el proceso de reconocimiento para comprender cómo opera el fenómeno cotidianización y, en el capítulo 3, cómo el extrañamiento altera su condición distractiva devolviendo el proceso de reconocimiento al inicio.

experiencia directa y multisensorial de los espacios. Además, expone una serie de 'experiencias arquetípicas de la arquitectura' para describir ciertos detalles de su experiencia directa en espacios urbanos y arquitectónicos. En este punto es importante resaltar que esas experiencias, para el autor, no son meros encuentros emocionales o intelectuales sino "percepciones puras en tres y cuatro dimensiones" (Holl, 2011, p. 64) y que las percepciones arquitectónicas subyacen en la intencionalidad. Él las presenta como experiencias vividas que incorporan el movimiento, la exploración, el recuerdo y la emoción para distinguir un tipo de percepción —la de un estudiante de arquitectura— que busca captar la revelación del mundo.

A pesar de sus diferentes estilos, los tres autores consolidan una manera de interpretar la arquitectura, desde la fenomenología, que ha influido y sigue influyendo significativamente en el modo en que se aborda la teoría y el proyecto arquitectónico.

Juhani Pallasmaa y la experiencia multisensorial

Tras el éxito de *Questions of perception,* Juhani Pallasmaa ha ganado gran relevancia en el panorama actual de la teoría de la arquitectura. Su preocupación por cómo la creciente hegemonía del sentido de la vista y la consecuente anulación del resto de los sentidos ha provocado la desaparición de las cualidades sensuales en la arquitectura actual[63] ha sido un tema central en su trabajo. Ha llevado adelante una serie de estudios en los que recupera elementos de la fenomenología de la corporalidad para su enfoque teórico, destacando:

(i) El cuerpo como medio de conocimiento: Pallasmaa enfatiza la importancia del cuerpo en el análisis, la crítica, la enseñanza y el diseño de la arquitectura. Subraya que la experiencia corporal es esencial para la percepción del espacio, destacando que no solo se ve la arquitectura con los ojos, sino que se la siente y vive con todo el cuerpo. Esta percepción encarnada también se manifiesta en el proceso de diseño; el arquitecto proyecta su propio cuerpo en la arquitectura y esa proyección se refleja en la experiencia de los habitantes al interactuar en la obra construida.

(ii) La experiencia multisensorial: en oposición al ocularcentrismo predominante en la cultura occidental, defiende la participación de todos los sistemas sensoriales en la percepción de la arquitectura. En lugar de considerar los cinco sentidos separados, describe cómo interactúan y colaboran de manera simultánea y singular en el acto de percibir. Para ilustrar esta idea, recurre repetidamente –en al menos cuatro de sus textos– a una misma cita:

> Mi percepción no es [...] una suma de datos visuales, táctiles, auditivos; yo percibo de una manera indivisa con mi ser total, me apodero de una estructura única de la cosa, de una única manera de existir que habla a la vez a todos mis sentidos. (Merleau-Ponty en

[63] Emparentado a la actual cultura que califica de consumista, industrial y mecanizada.

Pallasmaa, 2014a, p. 60, 2014b, p. 231, 2015, p. 25; Robinson & Pallasmaa, 2015, p. 61).

Percibir es una actividad cognitiva y una experiencia *enactiva*[64]. Todos los sentidos juegan un papel fundamental en la percepción del espacio, más allá que en la contemporaneidad se intensifique la primacía del sentido de la vista sobre los demás. El ocularcentrismo, que coloca la visión en el centro de la experiencia y de la producción cultural, ha sido fuertemente criticado en las últimas décadas. Pallasmaa sostiene que "estamos siendo testigos de una clara vuelta a las dos dimensiones" y que "la vista es el único sentido lo suficientemente rápido como para seguir el ritmo del increíble incremento de la velocidad en el mundo tecnológico" (2015, p. 25). Aun cuando los sentidos de la visión, el oído y el olfato perciben estímulos a distancia, existe una diferencia fundamental: la visión es intencional y controlable, ya que se puede cerrar los ojos o mirar en otra dirección, mientras que el oído y el olfato son inevitables, ya que no pueden bloquearse de manera voluntaria. Mediante el oído, la espacialidad se extiende más allá de lo permitido por el campo visual. Por su parte, el olfato posee un profundo poder evocativo: un olor, tanto agradable como repulsivo, puede despertar recuerdo de experiencias pasadas con una notable riqueza de detalles. En cuanto al tacto, Pallasmaa sostiene que "la piel lee la textura, el peso, la densidad y la temperatura de la materia" (2015, p. 68). El tacto implica una relación directa con las cosas y, aunque puede parecer no tener implicaciones en la experiencia del espacio-tiempo, es fundamental para reconocer la materialidad de la arquitectura. Para Pallasmaa el tacto es el sentido primordial, esencial e integrador de las experiencias del mundo y de uno mismo. Afirma que "[n]uestro contacto con el mundo tiene lugar a través de la piel mediante las partes especializadas de nuestra membrana envolvente" (Pallasmaa, 2012, p. 111) indicando que todos los órganos sensoriales son diferentes especializaciones de la piel y, por ende, se relacionan con el tacto. Merleau-Ponty identifica tres dimensiones distintas pero interrelacionadas del tacto, que a su vez se superponen con los demás sentidos: "[d]ebemos acostumbrarnos a pensar que todo visible está tallado en lo tangible [...] que la visión es palpación por la mirada" (2010, p. 122).

En la segunda parte de *Fenomenología de la* percepción, dedicada al mundo percibido, se aborda la unidad de los sentidos en relación con el cuerpo, haciendo referencia a la sinestesia[65] que, aunque generalmente no advertida, constituye la regla de la percepción. "La forma de los objetos no es el contorno geométrico: está en una cierta relación con su naturaleza propia y habla a todos nuestros sentidos al mismo tiempo que a la vista" (p. 244). Así, puede apreciarse lo homogéneo en el brillo del oro,

---

[64] Este término es un anglicismo acuñado por las ciencias cognitivas a partir del verbo *to enact* (representar o poner en acto). Supone que la percepción está constituida y depende de la capacidad de aprender a partir de la acción, del movimiento y de lo sensomotor, en una dialéctica con el medio que experimenta. Es un enfoque que explícitamente surge en *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana* de Varela, Thompson y Rosch publicado en 1991.

[65] La sinestesia significa unión de sensaciones. Sería algo así como una comunicación entre los sentidos que permite ver los sonidos, oír los colores o saborear los números.

la fragilidad en el sonido de un cristal al romperse, lo heterogéneo de la madera en su color opaco o su dureza en el sonido, la ductilidad en el acero fundido, etcétera.

La multisensorialidad es un tema esencial en el desarrollo teórico de Pallasmaa, quien retoma la noción de 'atmósfera' de Zumthor (2006) para profundizar en ella desde una perspectiva fenomenológica de la percepción multisensorial. Dentro de este marco, a los sentidos aristotélicos[66] le incorpora una serie de juzgamientos que se involucran en la percepción atmosférica: sensaciones de orientación, gravedad, equilibrio, estabilidad, movimiento, duración, continuidad, escala e iluminación (Pallasmaa, 2014b). El valor significativo que le atribuye a la multisensorialidad radica en la recuperación de la idea merleau-pontiana del cuerpo como el centro del mundo de la experiencia y de un todo indivisible o unidad experiencial que vincula al habitante con las cualidades del espacio-tiempo arquitectónico.

Para Pallasmaa, siguiendo la línea de pensamiento de Dewey, la experiencia vivida, directa y presente, surge del vínculo e interacción entre la naturaleza y el hombre. Esto configura, de alguna manera, al 'sujeto de la sensación' merleau-pontiano que se sincroniza con el medio en el que co-existe[67] (1984, p. 227). En este contexto, la experiencia del espacio arquitectónico es corporalmente vivida en una relación de reciprocidad con el entorno y, por lo tanto, se considera un acto situado.

Lo 'situado' de la experiencia arquitectónica se corresponde con otra perspectiva en la teoría de Pallasmaa, relacionada directamente con el giro al cual se hizo referencia al principio de este parágrafo: el *embodied cognition*[68], específicamente con la corriente *enactiva.* De hecho, Noë (2009) aclara que la consciencia, entendida como pensamiento, sentimiento y percepción, es en esencia experiencia. Sostiene, además, que la consciencia no es algo que suceda *dentro* del sujeto en sí mismo, sino que es el sujeto de la experiencia quien la gesta activamente a través de la interacción dinámica con el entorno, en los procesos de vivir, relacionarse y responder al mundo circundante. Basándose en esta tesis, Pallasmaa (2016, p. 114) reconoce la importancia e implicación que tiene la arquitectura, como contexto cotidiano de todas las actividades, en la conformación de la consciencia. Desde las perspectivas de la cognición encarnada, "percepción y acción intencional son los pilares fundamentales de la experiencia del cuerpo propio y es desde ellos que se establece un cuerpo, un entorno significativo..." (Battán Horenstein, 2015, pág. 342). Por consiguiente, al concederle un carácter *situado* a la experiencia del espacio arquitectónico refuerza su cualidad encarnada.

---

[66] En otros autores, como Moore y Bloomer, también se encuentra la noción "sentidos aristotélicos" para referirse a la clasificación de cinco sentidos (vista, oído, gusto, olfato y tacto).

[67] Este fenómeno de co-existencia sincronizada con el medio será una de las claves para comprender la propiocepción extendida a través del espacio arquitectónico en el Capítulo 2.

[68] Siguiendo a Battán-Horenstein (2015a), el término *embodied* es traducido por quienes siguen la tradición filosófica anglosajona como *corporizado*. Sin embargo, la autora prefiere traducirlo por *encarnado* para resaltar la perspectiva fenomenológica continental, que define la subjetividad como consciencia encarnada y que sirve como fuente de inspiración teórica para este nuevo enfoque.

La interpretación fenomenológica y de cognición encarnada de la arquitectura, expuesta por Pallasmaa, adquiere relevancia en un mundo cada vez más automatizado y mecanizado. Al destacar la importancia de la experiencia corporal para el análisis, la crítica, la enseñanza y el diseño de la arquitectura, su teoría se ha convertido en lectura primordial en diferentes espacios y niveles académicos de teoría, crítica y diseño arquitectónico.

(iii) ¿Neuroarquitectura?

En publicaciones recientes de diversos autores, entre ellos Pallasmaa, se observa un acercamiento a las neurociencias, insinuando una tendencia hacia un enfoque empírico que valide, de manera científica, aspectos fenomenológicos. De este modo, puede notarse cómo gran parte de los estudios fenomenológicos acerca de la arquitectura están comenzando a tomar nuevos rumbos.

Las últimas investigaciones acerca del espacio arquitectónico desde una perspectiva fenomenológica abarcan temas como: (i) el análisis fenomenológico del espacio arquitectónico y urbano, en el que se profundizan conceptos tales como atmósfera, movimiento, paisaje, poética, sensorium, por nombrar algunos, o bien, que particularizan en la producción teórica de algún autor (Böhme et al., 2014; Martínez Sánchez, 2015; Muntañola Thornberg, 2015; Paniagua & Sánchez Medrano, 2018; Períes, 2022; Salazar González & Jiménez-Fajardo, 2022; Vroman & Lagrange, 2017) o los estudios fenomenológicos de casos de obras construidas (Molarinho Marques, 2021; Navarrete, 2016); (ii) descripciones de experiencias didácticas centradas en la fenomenología para la enseñanza de la arquitectura (Bianchi, 2020; Linares, 2017; Ocampo Hurtado, 2014); y (iii) estudios interdisciplinarios que combinan la neurociencia y la arquitectura para, de alguna manera, confirmar empíricamente los enunciados e hipótesis fenomenológicos (Eberhard, 2009; Mallgrave, 2010, 2013; Pallasmaa et al., 2013; Robinson & Pallasmaa, 2015). De este último grupo se desprenden algunos autores particularmente interesados en estudiar aspectos espirituales de la arquitectura (Barrie et al., 2016; Bermúdez, 2014; Bermúdez et al., 2015)[69] que, a pesar de sustentarse en los estudios fenomenológicos de la experiencia, el cuerpo y la percepción anulan, por así decirlo, la actitud fenomenológica de dirigirse intencionalmente a las

[69] Lo último encontrado es (2023) *Spirituality in Architectural Education*. Editado por Bermúdez. Washington: CUA Press.

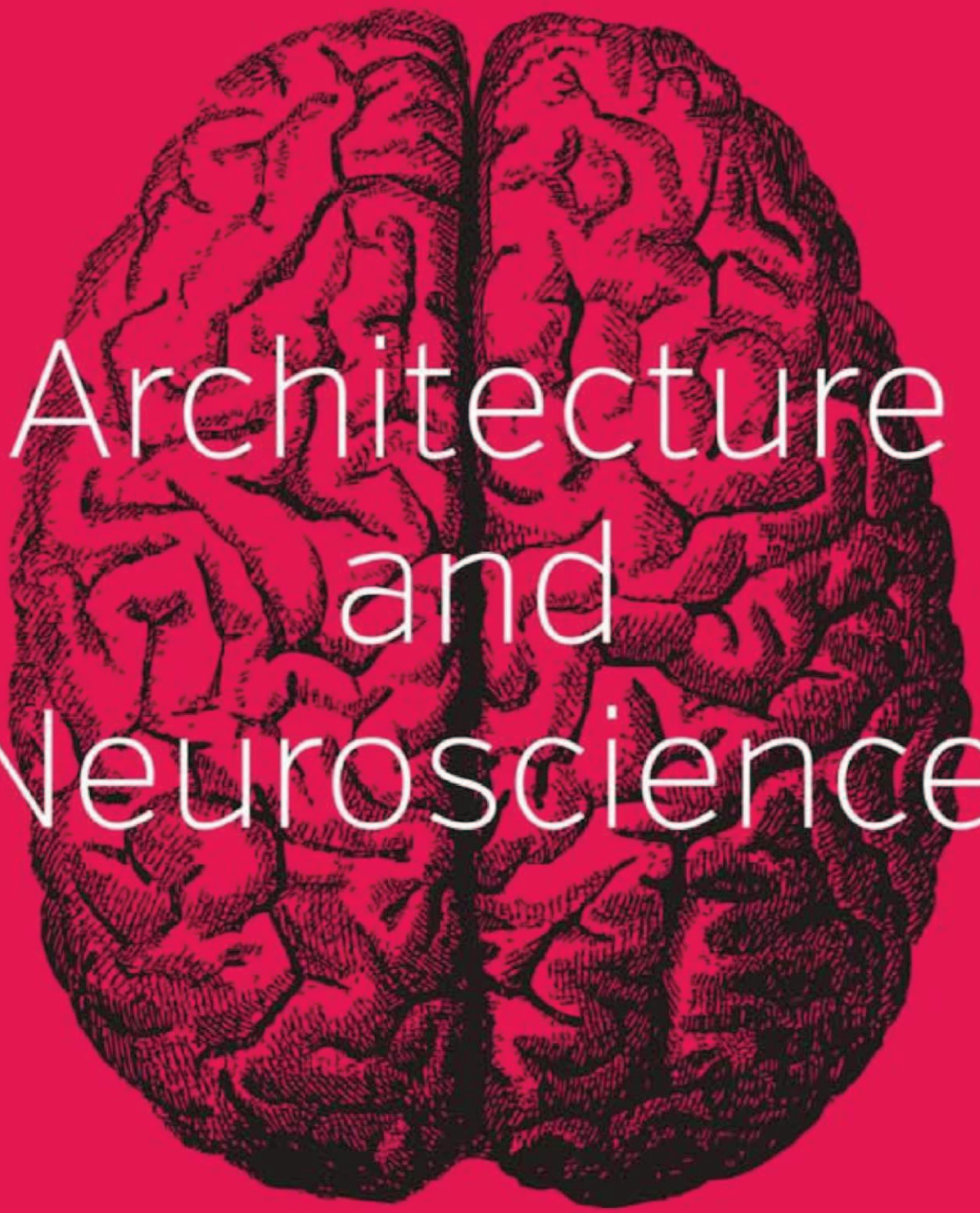
cosas mismas *sin mediaciones*[70]. Como expresa Merleau-Ponty "mi cuerpo tiene su mundo o comprende su mundo sin tener que pasar por unas 'representaciones', sin subordinarse a una 'función simbólica' u 'objetivante'" (1984, p. 158).

La inteligencia o consciencia corporal es opacada u olvidada frente a la tendencia predominante de explicar el conocimiento principalmente a partir de datos derivados del monitoreo de los procesos neuronales. Como consecuencia, gran parte de estos estudios con base neurocientífica, han reducido la corporalidad a la acción cerebral: "[l]a neurociencia está comenzando a proporcionarnos una comprensión de cómo el cerebro controla nuestras actividades corporales, afectando la forma en que pensamos, nos movemos, percibimos, aprendemos y recordamos..." expresa Ian Ritchie en la introducción de la revista *Architectural Design* (06 - Vol. 90 - 2020) titulada *Neuroarchitecture. Designing with the mind in mind*. Ahora bien, "en el ámbito de las ciencias humanas, rara vez ofrece algo nuevo más allá de usar técnicas de neuroimagen" (Vidal, 2019, p. 236). En este contexto, las experiencias espaciales son analizadas mediante imágenes que representan la actividad localizada en diferentes áreas del cerebro. Paradójicamente, se intenta encajar la complejidad del entramado que atraviesa a un sujeto dentro de una versión reduccionista del paradigma neurocientífico (Buffone, 2023).

"El destino de la era moderna está profundamente marcado por el hecho de que la matematización de la naturaleza y el entronamiento del ego caminan de la mano y se fortalecen recíprocamente." (Waldenfels, 2015, p. 54). Volver a la mínima expresión, naturalmente imperceptible, del cuerpo para dar cuenta de un tipo de experiencia puede requerir un desplazamiento de los marcos de referencia convencionales. Tecnologías como el *smartwatch* advierten una tendencia hacia la medición constante del cuerpo, desplazando el concepto de *körper* y reduciendo la importancia del *leib* fenomenológico a favor de la representación de datos. Las neurociencias se están imponiendo como el principal enfoque para comprender la

[70] En https://youtu.be/nmknuP8ckj0?si=pGXN84pCTP-QjU34 Bermúdez explica que, al intentar comprender empíricamente el funcionamiento de una obra arquitectónica, se pueden medir diferentes aspectos. En este marco, recopila datos sobre la actividad eléctrica del cerebro mediante encefalogramas, así como estudios fisiológicos utilizando una pulsera que mide el pulso, la variabilidad cardíaca, la presión arterial y otros parámetros. Además, realiza estudios psicológicos mediante encuestas a las personas que experimentan la visita a dos espacio arquitectónicos, uno de ellos relacionado con la divinidad.

naturaleza humana y prometen revelar los secretos detrás de una amplia gama de fenómenos. Desde las experiencias más elementales hasta las manifestaciones culturales más complejas, parece darse un cambio de un sujeto corpóreo a un sujeto cerebral. Sin embargo, pocos de los hallazgos de la neurociencia sobre la experiencia del mundo en general y del entorno construido en particular, han resultado suficientes para resolver cuestiones fenomenológicas largamente debatidas hace tiempo sobre la naturaleza de la arquitectura (Saidi, 2019).



Architecture and Neuroscience

Imagen en la portada del libro Pallasmaa, J., Mallgrave, H. F., & Arbib, M. (2013). Architecture & Neuroscience

Crisis de la experiencia corporal

En el contexto actual, donde se reconoce una nueva era geológica como el antropoceno o un nuevo período de la historia denominado como *de la información* o *digital*, los espacios arquitectónicos, los espacios públicos urbanos y las prácticas cotidianas están experimentando una transformación profunda. En este nuevo escenario, se plantea la posibilidad de una transición hacia un mundo *posthumano*, caracterizado por una fusión con la tecnología que altera la experiencia del tiempo y el espacio. Las nuevas tecnologías han llevado a la construcción de una situación inédita: por un lado, han hecho posible la disolución de sus propias fronteras, es decir, que tanto el cuerpo como el espacio se extienden a través de las tecnologías a nuevos escenarios virtuales, como mímesis o expansión de la realidad; y, por otro, la simultaneidad de acción en diferentes espacios suprime el tiempo de movilidad y las contingencias experienciales del espacio real. Es en este punto donde las nuevas formas técnicas advierten de un peligro que pone en jaque la experiencia corporal del espacio.

Gran parte de los discursos predominantes en arquitectura tienden a enfatizar lo memorable, lo extraordinario y lo trascendente de las construcciones, dejando escaso sitio para la proximidad sensible de lo corporal, lo real y lo vivido. A lo largo de la historia, muchos pensadores de diferentes culturas y tradiciones han problematizado y redefinido la noción de experiencia, lo que ha generado una carga conceptual llena de conflictos y contradicciones que han enriquecido y motivado su estudio. Una de las aportaciones más significativas de la fenomenología ha sido la ampliación de la noción de experiencia heredada del empirismo tradicional. Para Merleau-Ponty, "[e]s preciso que encontremos el origen del objeto en el corazón mismo de nuestra experiencia, que describamos la aparición del ser y comprendamos cómo, de forma paradójica, hay *para nosotros un en-sí*[71]" (1984, p. 91). El esfuerzo por subrayar la experiencia del sujeto para comprender el objeto implica cuestionar el papel exclusivo de la ciencia, por ello, siguiendo el discurso del fenomenólogo, "todo cuanto sé del mundo, incluso lo sabido por ciencia, lo sé a partir de una visión más o de una experiencia del mundo sin la cual nada significarían los símbolos de la ciencia" (1984, p. 8). Además, esos símbolos y las representaciones convencionales si bien comunican ciertos aspectos, no pueden ser completas y reemplazar la experiencia corporal, real o vivencial del mundo. Si las representaciones del mundo que exhibe la ciencia fueran completas no quedaría sitio para plantearse alguna cuestión.

El valor de la experiencia[72], junto con lo corporal, lo perceptivo y lo sensible que conlleva, es clave en las investigaciones sobre la arquitectura desde una perspectiva

---

[71] El *en-sí* hace referencia a lo que existe sin intervención de la consciencia. Resulta paradójico porque justamente está vinculado a la experiencia vivida, surge en la interacción entre el sujeto y el mundo.

[72] En la actualidad el concepto de experiencia se ha vuelto central en la esfera comercial. Es utilizado como un recurso estratégico para diferenciarse en la venta de productos y servicios en un

fenomenológica. Una de las primeras producciones teóricas que se refiere a la experiencia de la arquitectura es el estudio de Steen Eiler Rasmussen: *La experiencia de la arquitectura*, publicado en 1957. En la edición española (2004) se agregó el subtítulo: *Sobre la percepción de nuestro entorno.* En este libro, el autor reúne una serie de ideas y conceptos acerca de la arquitectura que considera fundamentales para una mejor comprensión de la profesión y, a su vez, promover el interés por los objetos de su producción. Sin una base fenomenológica explícita, Rasmussen fundamenta su estudio en la comprensión de la arquitectura a partir de la unidad experiencial, en lugar de un conjunto de representaciones aisladas. "La arquitectura [expresa en sintonía con Zevi (1951)] es algo indivisible, algo que no se puede separar en una serie de elementos. La arquitectura no se hace simplemente mediante la suma de plantas, secciones y alzados. Es otra cosa y algo más" (Rasmussen, 2012, p. 15). En ese sentido, es la experiencia la que habilita el reconocimiento y el aprendizaje de elementos básicos de la arquitectura como: *sólidos y cavidades, efectos de contraste, planos de color, escala y proporción, el ritmo, la textura, la luz natural, el color y el sonido*[73].

En sintonía, Pallasmaa considera que "la verdadera cualidad arquitectónica se manifiesta en la plenitud e incuestionable dignidad de la experiencia. Entre el espacio y la persona que lo experimenta se produce una resonancia y una interacción"(2012, p. 115). La arquitectura constituye un campo único para el estudio de la experiencia, ya que en ella se manifiesta la espacialidad que sustenta la vida de las personas. "La experiencia arquitectónica trae al mundo a un contacto más íntimo con el cuerpo" (Pallasmaa, 2015, p. 72), destacando una mayor aproximación al objeto de estudio y la capacidad del espacio arquitectónico para vincular profundamente la percepción corporal con el entorno. Es así que la experiencia se configura como un proceso, una

---

mercado competitivo. Esta comercialización de la experiencia ha llevado a una cierta banalización, donde incluso aspectos cotidianos se presentan como experiencias únicas y emocionantes.

En las disciplinas proyectuales, como la arquitectura, puede encontrarse la idea de "diseñar experiencias". A partir de la aparición de los motores de modelación tridimensional digital y las animaciones, Bermúdez sostiene que es posible "por primera vez en la historia representar y por lo tanto diseñar y criticar la arquitectura desde un punto experiencial" (1995, p. 1). Según Pallasmaa, "un impacto emocional arquitectónico está vinculado a una acción, no a un objeto o elemento visual o figurativo" (2016, p. 23). Con esta afirmación, el autor destaca la importancia de la corporalidad como el centro de la experiencia. Aunque el diseño puede preparar o facilitar un contexto propicio para una determinada emoción o experiencia, en última instancia, ésta dependerá de la percepción y la intención individual de cada persona. De este modo, uno puede dejarse llevar por la propuesta espacial arquitectónica o, por el contrario, transgredirla. Entonces, para evitar una apreciación reduccionista del concepto o que se vuelva trivial, es importante reconocer que es posible crear, al menos, las condiciones propicias para el desarrollo de ciertos tipos de experiencias. El antropólogo Delgado es muy claro al expresar que "la idiosincrasia funcional y sociológica del espacio urbano no está —no puede estar— preestablecida en el plan, no puede responder mecánicamente a las direccionalidades y los puntos de atracción prefigurados por los diseñadores, puesto que resulta de un número inmenso e inmensamente variado de movimientos y ocupaciones transitorias, imprevisibles muchas de ellas, que dan lugar a mapas móviles y sin bordes" (Delgado, 2007, p. 13).

[73] La lista de palabras en cursiva remite al título de cada capítulo en el libro de Rasmussen.

intencionalidad fenomenológica dirigida hacia la comprensión, el entendimiento y el conocimiento en el que participa todo el cuerpo. En este proceso de cognición la experiencia corporal integra no sólo el discernimiento, la razón y la intuición, sino también el movimiento, la manipulación y la experimentación, desempeñando un papel crucial en la comprensión y adquisición de conocimiento. En síntesis, la experiencia corporal se revela como un componente fundamental para la cognición del espacio arquitectónico.

Jay sostiene que la experiencia "se halla en el punto nodal de la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada" (2009 [2005], p. 20). Esta tensión entre lo público —externo, compartido y comunicable— y lo privado —personal, interno e inexplicable— sugiere una doble dependencia subjetiva-objetiva del fenómeno y la capacidad de volverse intersubjetiva a través su comunicación interpersonal. La experiencia encierra un acontecimiento paradójico, ya que por mucho que la interpretemos como una posesión o propiedad personal, "inevitablemente se la adquiere a través de un encuentro con la otredad, sea humana o no" (2009, p. 20). Lo significativo de este encuentro es el acontecimiento de un cambio: algo debe mutar, moverse de un estado dado a otro diferente. Estas perspectivas proponen una reflexión acerca de una experiencia que supera la dualidad del sujeto que observa y el objeto observado, así como el proceso interior desencadenado por el fenómeno exterior.

Desde principios del siglo XX se ha observado un empobrecimiento de la experiencia vinculado a la profusión de nuevas tecnologías de producción y comunicación. Como consecuencia, el espacio, el tiempo, la corporalidad y la materia se han disgregado. Con el advenimiento de la virtualidad, se produce una tensión constante entre el aquí y el ahora, o mejor dicho, entre el dónde y el cuándo. Ya no existe un único emplazamiento del sujeto, ahora hay disociación y multiplicación del mismo en diferentes lugares en un mismo lapso de tiempo.

Del optimismo tecnológico a los peligros de la velocidad y la sobreabundancia

Se vive una histórica ruptura en el modo de relacionarnos con el mundo, que da lugar, entre otras muchas, a novedosas formas de analizar, proyectar y habitar los espacios arquitectónicos. Dicha ruptura consiste, siguiendo a Serres (2014 [2012]), en una importante revolución cultural y cognitiva similar a la ocurrida con la escritura y con la invención de la imprenta. Frente a esos cambios cognoscentes, fundados en la correspondencia entre tecnología y cuerpo, se distinguen diferentes posiciones. Serres sostiene que, al externalizar en objetos todo tipo de capacidades corporales, sólo queda ocuparse de ser inteligentes y creativos. En contraste, otros autores, como Virilio, Cacciari y Han, señalan una crisis de la experiencia sensible frente a la aceleración y la sobreabundancia tecnológica.

Gran parte de las actividades que antes requerían un esfuerzo corporal ahora son realizadas por todo tipo de máquinas, mientras los cuerpos permanecen inmóviles. Desde las críticas formuladas por Benjamin, pasando por las tesis debordianas de la *Sociedad del espectáculo* y la Internacional Situacionista, hasta las ideas de Virilio sobre la catástrofe global que conlleva la *hipercentralidad* tecnológica, el progreso y la

aceleración, se ha venido expresando un empobrecimiento o crisis de la experiencia corporal. Las técnicas han cambiado, al igual que los cuerpos y, con ellos, las actividades y los espacios donde éstas se desarrollan (Serres, 2014). Aun así, se sigue habitando en espacios cuadrados como páginas[74], reproducidos como herencia de la historia y, más aún, se sigue siendo cuerpos que se mueven, se transportan y se topan con objetos sólidos, puntuales y singulares.

Tanto el espacio como el cuerpo se viven como un impedimento frente a los deseos de ubicuidad y desarraigo absoluto que prometen las tecnologías informáticas; sin embargo, reducir el cuerpo y el espacio arquitectónico a meros datos transmisibles los haría completamente indiferentes y homogéneos (Cacciari, 2010). En contraste, la realidad de los espacios urbanos inmoviliza con el tráfico y con la rigidez y pesadez voluminosa de los edificios. "La arquitectura tiene un anhelo paradójico y patético por el simbolismo del edificio [...] que contradice totalmente esta tendencia de movilidad universal" (Cacciari, 2010, p. 49). El cuerpo, por su parte, es el modelo de toda resistencia, pues "[t]odas las limitaciones me vienen de él. Me limita y me pesa" (Xirau en Battán Horenstein, 2015b, p. 173). "[E]l hecho de que no podamos volar, o alcanzar altas velocidades, el límite que el cansancio o la enfermedad me imponen y la frontera ineluctable de la muerte constituyen pruebas irrefutables de ello." (2015b, p. 173). Las diferentes interacciones con el mundo, las condiciones externas del espacio circundante y las capacidades individuales, entre otras disposiciones pueden modificar esta resistencia. Aunque la homogeneización, el orden y la velocidad pueden favorecer el movimiento, llevado al extremo acaban por paralizar, conduciendo al fin de la percepción.

Benjamin (2003 [1936]) explica que, considerando períodos históricos extensos, no sólo se transforma el modo de habitar de las sociedades, sino que "se transforma también la manera de su percepción sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana —el medio en que ella tiene lugar— está condicionado no sólo de manera natural, sino también histórica" (2003, p. 46). Es decir que el contexto espaciotemporal incide en la percepción y, de manera circular, las formas o modos de percepción sensorial transforman el contexto[75]. En la contemporaneidad, cuando paradójicamente las realidades son *aumentadas,* muchas de esas críticas coherentes con experiencias del siglo pasado, lejos de quedar obsoletas, se hacen más sustantivas. A principios del siglo XX, Walter Benjamin denunciaba una *pobreza de la experiencia* [1933] dada no por falta o deseos de novedades, sino todo lo contrario: por un proceso en que "lo han «devorado» todo, «la cultura» y «el hombre», y están sobresaturados y cansados" (1989, p. 172). La excesiva estimulación y vertiginosidad de la vida cotidiana actual se presenta como un desafío para la reflexión y la contemplación. La constante demanda de atención, junto con la sobrecarga sensorial,

---

[74] "He aquí una unidad espacial de percepción, de acción, de pensamiento, de proyecto, he aquí el formato multimilenario, tan omnipresente" (Serres, 2014, p. 48): planos, croquis, proyectos, dibujos, entre otros, imitan los cuadrados sembrados, parcelas labradas, espacios recortados y trabajados.

[75] En una escala temporal más reducida se reconoce otra serie de procesos naturales que tienen que ver con la cotidianización. Aspecto que se analizará en el capítulo 2.

genera una enajenación que obstaculiza la percepción y el pensamiento crítico-analítico.

Aunque reconociendo un origen más profundo que el de un fracaso profesional de los arquitectos, Sennett (1997 [1994]) expresa que la mayoría de las construcciones actuales sufren de una privación sensorial del espacio. Precisamente, "[e]l sentido, el contenido, pero también más sutilmente el sentido mismo de la forma", está alienado[76] (Blanchot, 2001 [1958], p. 82). Bégout, sugiere que existen *lugares comunes*[77] arquitectónicamente y simbólicamente pobres, banales y vulgares a los cuales considera un "símbolo de nuestra situación contemporánea; es decir la precariedad, el aburrimiento, el sentimiento de estar solo, despegado de lo demás, la pobreza de la experiencia, etc." (2011, p. 227). Cacciari, considerando la relación entre cuerpo, tiempo y espacio, entiende que "nuestra mente razona ya en términos de ubicuidad por un lado, y, por tanto, vive el espacio como una condena y, por otro, pedimos que la ciudad se organice en lugares y que además sean acogedores" (2010, p. 57). El autor sitúa al cuerpo como ese lugar primero y fundamental que habitamos y se pregunta si "¿sería alguna vez concebible un espacio-sin-lugar si, como resulta evidente, 'resiste' ese lugar absolutamente fundamental que es nuestro cuerpo?" (2010, p. 45). Este interrogante podría apuntar al espacio virtual donde la percepción a menudo se diluye en pequeñas *teselas* o *ventanas* ordenadas y agrupadas en la pantalla, pero dispersas en el espacio real que, además, muestran sólo fragmentos de esa realidad lejana. La realidad así representada se percibe, entonces, desmembrada, exclusivamente visual y auditiva, desprovista de unidad y en espacios diferidos.

Virilio (2001), advierte sobre la llegada de un espacio pos metropolitano instituido por el deseo de la velocidad llegando al punto de la instantaneidad y la ubicuidad. Siguiendo las lógicas de las tecnologías informáticas, todo tiende a hacerse virtual e incorpóreo, con relaciones cada vez más hipervinculadas (en espacios cibernéticos). Un aspecto fundamental de los medios de relación experiencial con la realidad es el movimiento. Habitar espacial y temporalmente un edificio está vinculado a la cuestión del movimiento. La aceleración impulsada por el progreso de la técnica y las tecnologías *disuelve*, de algún modo, la materialidad tangible y extensiva de los espacios. La velocidad de movimiento dentro del hogar puede ser limitada, pero es innegable que el cuerpo está en constante movimiento. La rapidez no siempre implica velocidad en línea recta, en el contexto de la *dromología*, *i.e.* el estudio de la velocidad y su impacto en el espacio, se expresa más claramente en espacios de gran escala como terminales, complejos industriales o centros hospitalarios, donde el diseño del espacio está pensado para facilitar desplazamientos rápidos y eficientes. En efecto, se suprimen las distancias y esto influye considerablemente sobre el espacio: "allá donde se trataba únicamente de *disponer* el entorno para alojar en él nuestras actividades

---

[76] "La palabra alienación, recibida de Hegel, más tarde de Marx, indica el movimiento por el cual bien sea la idea, bien sea el hombre se vuelven ajenos a sí mismos afirmándose" (Blanchot, 2001, p. 82).

[77] En su obra *Lugar común* Bégout describe los moteles norteamericanos que, aunque de usos temporales, revisten una riqueza antropológica.

corporales, se trata ahora de *controlar* ese mismo entorno gracias a las técnicas de la interactividad en tiempo real" (Virilio, 1999 [1989], pp. 101–102). Así, en lugar de organizar el espacio arquitectónico en relación con diferentes acciones corporales concretas o potenciales, el tiempo intensivo de la simultaneidad *centra* el espacio en un punto de control y relación. Para Virilio, más que un individualismo reforzado, se trata de una transferencia de la situación espaciotemporal humana: "de «lo extensivo» en que dominaba las referencias externas (masa, extensión, clima, etcétera) a «lo intensivo», donde reina en solitario la auto-referencia de un ser presente aquí y ahora" (1999, 103). La profundidad del espacio arquitectónico cede su lugar a la profundidad del tiempo, a la ubicuidad inorgánica.

Recientemente, las reflexiones de Han (2013, 2015) dan cuenta de la vigencia y la profundización de esta situación problemática dando lugar a lo que denomina la sociedad de la aceleración. Nociones tales como transparencia, pulido, liso o allanado, sirven a Han para advertir y evidenciar el estado de una sociedad que no opone resistencia a la hiperinformación y la hipercomunicación y que requiere de la inmediatez como forma de registro y de relación con el medio. Es decir, según este autor no sólo se habita el tiempo-espacio segmentado, fragmentado, sino que además necesita liberarse de toda profundidad, complejidad y reflexión. Se vive inmerso en un mundo cada vez más conectado, la velocidad de los medios de comunicación y transporte, de información y de personas, es cada vez mayor. De alguna manera, esta situación repercute en la percepción. Las respuestas automáticas, la aceleración, el deseo de inmediatez, entre otras características de la sociedad actual proponen modos relacionales y de reconocimiento corporal del espacio-tiempo inéditos que son sugestivos para ser estudiados. Se asiste a una sobreabundancia de información, que, a diferencia del saber, "habita un tiempo que se ha satinado a partir de puntos de presente indiferenciados. Es un tiempo sin acontecimientos" (Han, 2015, p.22). Es decir que el avance de la resolución de problemas ha provocado la inhibición o desvinculación de procesos en los que se participaba y, la imperante velocidad que manda sobre las comunicaciones vulnera los ritmos naturales y desencarna la experiencia humana. Pallasmaa sostiene que en esta "era de producción industrial en serie, consumo surreal, comunicación eufórica y entornos digitales ficticios, seguimos viviendo nuestros cuerpos de la misma manera en que habitamos nuestras casas" (2012, p. 8), enfatiza en que, acostumbrados a la superficialidad, se está perdiendo la conexión corporal con la realidad física y existencial. Entonces, desvinculados de los acontecimientos y sofocados los sentidos, los cuerpos están cada vez más ausentes (Leder, 1990) y asistidos.

Para Virilio se está frente a la llegada de "un mundo en el que la experiencia corporal y espacial decaen, en el que el tiempo deja de ser duración para ser perpetuo tiempo diferido" (2001, p. 30). La interactividad se desarrolla sobre el campo de la virtualidad a través de pantallas: una especie de sobreactividad virtual y, por el contrario, inactividad corporal "en el que dominan nuevos valores como la tele-acción o la tele-presencia y en donde todo se alcanza sin realizar ningún movimiento" (2001, p. 30). Como un eco del Manifiesto futurista donde Marinetti anuncia la muerte del tiempo y del espacio. "[E]l explosivo desarrollo de la tecnología moderna desafía y

reclama con más fuerza al abstracto sentido de posibilidad que al concreto sentido de realidad“ (Waldenfels, 2004, p. 31). La sobreabundancia y proliferación de nuevas tecnologías exige repensar conceptos como domicilio, acción o movimiento. La velocidad y la omnipresencia de las tecnologías de transporte[78] e información sugieren un profundo cambio en la percepción, así como en el entendimiento y la experiencia del tiempo, el espacio y el cuerpo propio. La pérdida del cuerpo, sustituido por una serie de replicaciones de cuerpos virtuales en el ciberespacio, implica también la pérdida del espacio. La duplicación de la realidad, –una real y otra virtual en la que se opera a distancia– disloca al ser que opera desde la teleacción (Virilio), es decir que interactúa a distancia. La telepresencia se asemeja bastante a la omnipresencia, a una especie de perspectiva divina sin punto de vista y sin dimensiones.

Las tecnologías, aunque se presentan como extensiones de las capacidades perceptivas, principalmente las visuales, auditivas y motoras, provocan, en ese mismo acto extensivo, un alejamiento de lo próximo y tangible. Es decir que se reducen o menosprecian los demás sentidos. Virilio (2001, p. 94) expresa que la arquitectura se ha convertido en un arte audiovisual y llama la atención sobre el riesgo de que acabe identificándose con un arte virtual. Sennett (2009) advierte los defectos entre la simulación asistida por prácticas de diseño virtual y la realidad construida. “La simulación es un sustituto imperfecto de la descripción de la *sensación* de luz, viento, calor sobre el terreno” (2009, p. 59). Ciertamente, las prácticas arquitectónicas a distancia, posibilitadas por las nuevas tecnologías, implican interpretaciones ingenuas, ideas preconcebidas asumidas y a veces posiciones románticas del sitio (Nielsen, 2022). El fraccionamiento artificial del mundo para extender las posibilidades corporales, lleva indefectiblemente a una simulación del cuerpo en el espacio y a una desmaterialización del cuerpo en el ciberespacio.

Si se considera el reconocimiento, en tanto estudio para comprender el espacio arquitectónico, mediante herramientas como los *tours* virtuales de *Google Street View*, fotografías, videos libros o revistas, se presenta una especie de usurpación del mundo y de los proyectos motores. Según Pallasmaa (2015, p. 31), mediante las extensiones tecnológicas de la vista y la multiplicación de imágenes, el observador tiende a suprimir el resto de los sentidos y pierde conexión corporal con el entorno. A través del *smartphone* se puede acceder a todo el mundo, por medio del GPS, a cualquier lugar y con el internet, a todo el conocimiento disponible. En consecuencia, se habita un espacio topológico de vecindades (Serres, 2014, p. 23), un espacio en donde las distancias no son físicas, sino relaciones de conexión o cercanía inmediatas. Estas tecnologías privilegian la comodidad y la facilidad de acceso, pero, al mismo tiempo, plantean el desafío de la acción remota y la ubicuidad de la visión. Se enfrenta una dificultad inherente a la disminución de la experiencia corporal completa que ofrece la interacción real con el espacio arquitectónico real. “Es necesario que el pensamiento

[78] Para Virilio, desde la eliminación del esfuerzo físico al caminar hasta la disminución de la capacidad sensoriomotriz con los primeros medios de transporte rápidos, se llegó finalmente a condiciones cercanas a la privación sensorial –considere aquí cómo se ha aislado el interior del vehículo de los fenómenos del exterior.

de ciencia [...] se vuelva a situar en un 'hay' previo, en el sitio, en el suelo del mundo sensible y del mundo trabajado, tal como está en nuestra vida, para nuestro cuerpo" (Merleau-Ponty, 1986, p. 11). Situarse en el espacio arquitectónico implica devolver al cuerpo en acción su papel central en la experiencia cognitiva.

Se está frente a un modelo de pensamiento y percepción de *interface* en el que prima la representación por sobre la cosa real. Siguiendo a Debord (2007), podría decirse que la experiencia está cada vez más en relación con lo *suprasensible* "donde el mundo sensible se encuentra reemplazado por una selección de imágenes que existe por encima de él y que al mismo tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible por excelencia" (2007, p. 37). Las representaciones, como intermediarias, juegan un papel importante en el empobrecimiento de la experiencia sensible. En *El presente está solo,* introducción al libro de Berger [1972], Eulalia Bosch afirma que "Berger, en su programa de televisión *Modos de ver*, empezó a plantear cómo las formas de reproducción de las obras de arte, que en apariencia nos las acercan, podrían también falsearlas, *descarnarlas* incluso" (2007, pp. 8-9). Las reproducciones fotográficas y el video –en aquel momento–, sumado a los modelos digitales, las simulaciones virtuales, entre otros tipos de representaciones de la arquitectura, alteran y hasta anulan la experiencia corporal. Así, "toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación" (Debord, 2007, p. 24). Evidentemente, se tiende a reemplazar la experiencia sensible de un objeto por sus apariencias, a menudo se identifica la arquitectura con la existencia de tal o cual edificio independientemente de la experiencia.

Se vive un contexto donde cada vez son más numerosas y significativas las experiencias de alienación en el mundo tecnológico actual (Pallasmaa, 2015) y se desplazan prácticas tradicionales de la arquitectura –tales como dibujar *in situ*–[79] que, desde una perspectiva pragmática o procedimental, favorecen el conocimiento del espacio arquitectónico a través de la experiencia corporal. El observador, en el contexto actual, "pasa a desprenderse de una relación corpórea con el entorno a través de la supresión del resto de sentidos, en concreto mediante las extensiones tecnológicas del ojo y la proliferación de imágenes" (Pallasmaa, 2015, p. 31). Las tecnologías se integran en la experiencia corporal mediante diversos tipos de prótesis; un número creciente de dispositivos suplanta ciertas capacidades corporales naturales.

Existe lo que podría denominarse una rivalidad histórica entre las diversas formas de comunicación que ha llevado a discutir el lugar de los dibujos hechos a mano en esta era digital. Indudablemente, con la llegada del diseño asistido por computadora (CAD) y el modelado de información de construcción (BIM), los procesos creativos disciplinares se han modificado profundamente. En el presente, la virtualidad, los deseos de ubicuidad y la confianza depositada en los dispositivos tecnológicos, han

[79] En el capítulo 4 se analiza la importancia del estudio *in situ* y las acciones corporales involucradas en la técnica de dibujar a mano alzada.

dado lugar no sólo a una transformación de los espacios, sino también al modo en que se los percibe, reconoce y habita. Puede decirse que la sustitución de diversas herramientas manuales por la información digital o el *tour* virtual, como práctica de recolección de datos, evidencia una crisis de la experiencia corporal. Para Virilio "estamos llegando al fin de un ciclo de la percepción en que se produce una visión sin mirada, un intenso enceguecimiento cuyo objetivo final es la industrialización de la no mirada" (2001, p. 19), de la no corporalidad. La Realidad Virtual empuja el doble movimiento de incorporación y descorporeización a nuevos límites. Equipados con un casco y guantes que constituyen una nueva armadura sensible, ojos, oídos y manos se extienden en un mundo ilusorio tridimensional, simulado digitalmente, un paso más hacia la incorporación de instrumentos al cuerpo y la descorporeización del propio cuerpo al mismo tiempo (Teyssot, 1994, p. 19).

Puede reconocerse cierta no-corporalidad en los estilos de vida, en los modos de habitar. Diversos tipos de *cápsulas*[80] (De Cauter, 2004) contribuyen a una separación del compromiso directo con el mundo. Caminar por una pendiente y sentir el terreno bajo los pies permite una conexión inmediata y un conocimiento del lugar que no se puede obtener de manera tan directa si uno se desplaza en vehículo. La interacción corporal proporciona una comprensión específica del mundo y del sitio del cuerpo en él, que se pierde cuando el movimiento es mediado por máquinas. A través de la utilización de dispositivos y maquinarias automáticas se anula el vínculo con las acciones que antes se realizaban con el propio cuerpo. Las veloces tecnologías de comunicación y transporte permiten trascender lo que solían ser los límites naturales impuestos por el cuerpo. El reciente fenómeno de *recuperar* el cuerpo a través de extremos cuidados de la imagen (piénsese en la creciente popularidad de actividades como el ejercicio en gimnasios, la práctica de yoga, el *runnning*, el ciclismo deportivo-recreativo (pero no como transporte) y la atención cuidadosa a la alimentación) no surge como una consecuencia, sino más bien como una resistencia a lo que podría denominarse una desconexión, alienación, desencarnación o no-corporalidad del propio cuerpo (Leder, 1990). Paradójicamente, detrás de esta moda o tendencia hacia el cuidado del cuerpo, se manifiesta un vacío, una ausencia o una disminución de la experiencia corporal.

Se puede observar que, al ser asistida o sustituida por artefactos, máquinas o dispositivos, la corporalidad tiende a reducirse en las experiencias. Así, tanto el cuerpo como el espacio arquitectónico se hunden en la cotidianidad del horizonte habitual, como si no acontecieran de manera significativa. No obstante, esta es una condición cultural por la que ciertas acciones corporales y el mundo circundante quedan fuera de juego. Naturalmente existen otras formas de corporalidades ausentes (Leder, 1990). La cotidianización es un proceso natural de relación con el mundo que también altera significativamente el cuerpo y el contexto. Este proceso tiende a la incorporación del campo perceptivo habitual automatizando las acciones corporales y dificultando la

[80] Con esto no sólo se alude a una serie de objetos que *aíslan* de las particularidades sensibles del contexto, sino que también se incluye el conjunto de hábitos y prejuicios de la experiencia cotidiana. Remítase al parágrafo *Una cuestión de actitud* del capítulo 2.

apercepción de las cualidades espaciales. Frente a esta tendencia general hacia una existencia descorporeizada, que subyace a la crisis actual de la experiencia corporal, se pretende defender la *cognición del espacio arquitectónico*. Esta perspectiva sostiene que la experiencia corporal determina un aspecto central del conocimiento sobre la arquitectura.

(iv) De la mecanización a la ausencia del cuerpo

¿Cómo (se) percibe el cuerpo en la actualidad? Desde comienzos del siglo XX las concepciones de espacio arquitectónico y cuerpo compartieron una serie de transformaciones. El ornamento fue visto con desprecio y llegó a ser considerado algo superfluo en la arquitectura; y la *carne*, la dimensión sensible del cuerpo vivido como propio –o *Leib* en la terminología fenomenológica–, fue en gran medida desatendida por los estudiosos de la arquitectura. Con un afán geométrico y funcional, ambos se alteraron y fueron reflexionados, representados y reproducidos como máquinas.

El dualismo y el intelectualismo cartesiano parecen haberse superado en la filosofía, pero siguen presentes en el pensamiento cotidiano. En ese sentido Pallasmaa sostiene que "[p]or un lado existe un culto al cuerpo obsesivamente estetizado y erotizado, pero, por el otro, se celebran de la misma manera la inteligencia y la capacidad creativa como algo completamente diferente" (2012, p. 7) dando a entender la separación categórica entre actividades físicas e intelectuales. Asimismo, el éxito del método científico, lo que llevó a Husserl a proclamar la crisis de las ciencias, se ve reflejado en el positivismo de la arquitectura funcionalista de las primeras décadas del siglo XX.

La mecanización fue uno de los tópicos en el que la vanguardia artística de principios de siglo configuró gran parte de sus expresiones. Una época en que "el debate sobre las consecuencias de la tecnificación del mundo y sobre la mecanización de la vida son preocupaciones recurrentes entre filósofos, pensadores, políticos y sociólogos" (Solá-Morales, 2009, p. 92). Puede reconocerse cómo en el dadaísmo el cuerpo comienza a mecanizarse, a incorporar partes de aparatos o incluso abstraer sus formas y movimientos simplificándolos geométricamente. La máquina es la expresión de la época de avance industrial, del incremento de la velocidad y del crecimiento exponencial de las ciudades y la población. La máquina, parafraseando a Dziga Vértov en su manifiesto (1923) para el *Kinoki* (cine-ojo), se libera de las ataduras del espacio y el tiempo y coordina todos los puntos del universo creando una nueva

percepción del mundo. En efecto, la máquina se libera mientras que los cuerpos se encierran[81].

El concepto de *máquina de habitar* de Le Corbusier, referido a la concepción estandarizada de la vivienda frente a los cambios en la vida moderna y el de *modulor* que representa un cuerpo igualmente estandarizado, objetivado y tomado como dato, reflejan la mecanización en la arquitectura. La casa trasladada al sentido figurado de máquina, a la par de un automóvil, un barco o un avión, refleja el deseo de tender a cierto perfeccionamiento técnico, a la precisión y a la normalización. Pero, a diferencia de una herramienta, la máquina cada vez más automatizada restringe la independencia del operario llevándolo a acciones mecánicas. Una máquina de habitar implica, de alguna manera, la mecanización de las acciones del habitante. Una arquitectura pensada como un dispositivo diseñado para optimizar todos los órganos de un cuerpo (ergonómica) es "protésica, una tecnología capaz de mejorar el rendimiento de los movimientos, de las capacidades y del dispendio energético de un cuerpo desaparecido como tal y sustituido por la suma de sus órganos" (Solá-Morales, 2009, p. 95). El fenómeno de mecanización organiza los espacios y con ellos la vida cotidiana de las personas. "Una excesiva practicidad y funcionalidad tiende generalmente a diluir el significado arquitectónico [...] los escenarios altamente tecnológicos tienden a provocar reacciones emocionales frías y distantes" (Pallasmaa, 2014a, p. 168), pero más importante aún, tiende a desplazar o automatizar la acción corporal. Un espacio arquitectónico como máquina de habitar, o máquina de trabajar, o máquina de recrearse, mecaniza a su vez la corporalidad del habitante.

En las últimas décadas la percepción del cuerpo ha experimentado un cambio notable. Entre otros artistas que consideran al cuerpo una especie de coraza de la que hay que liberarse, Stelarc sostiene que el cuerpo es obsoleto o incompleto y Neil Harbisson, por su parte, ha llevado a cabo una serie de *updates* o actualizaciones de su propio cuerpo. Por otra parte, "en los saberes hegemónicos contemporáneos fulguran ciertas tendencias *neo-gnósticas*, que rechazan el carácter orgánico y material del cuerpo humano y pretenden superarlo, buscando un ideal aséptico, artificial, virtual e inmortal" (Sibilia, 2005, p. 43). Sibilia,

[81] El ojo mecánico del cineasta Vertov fue, sin embargo, en su momento, una idea que colocaba al director (al *Hombre de la cámara*) en una situación extraña, transgresora de los usos del espacio para aprehenderlo desde puntos de vistas inexplorados. El cuerpo se ponía en acción y la máquina registraba. Diferente al ojo mecánico actual, como el *drone*, que se 'desprende' del cuerpo del camarógrafo que por su parte permanece inmóvil vigilando la pantalla.

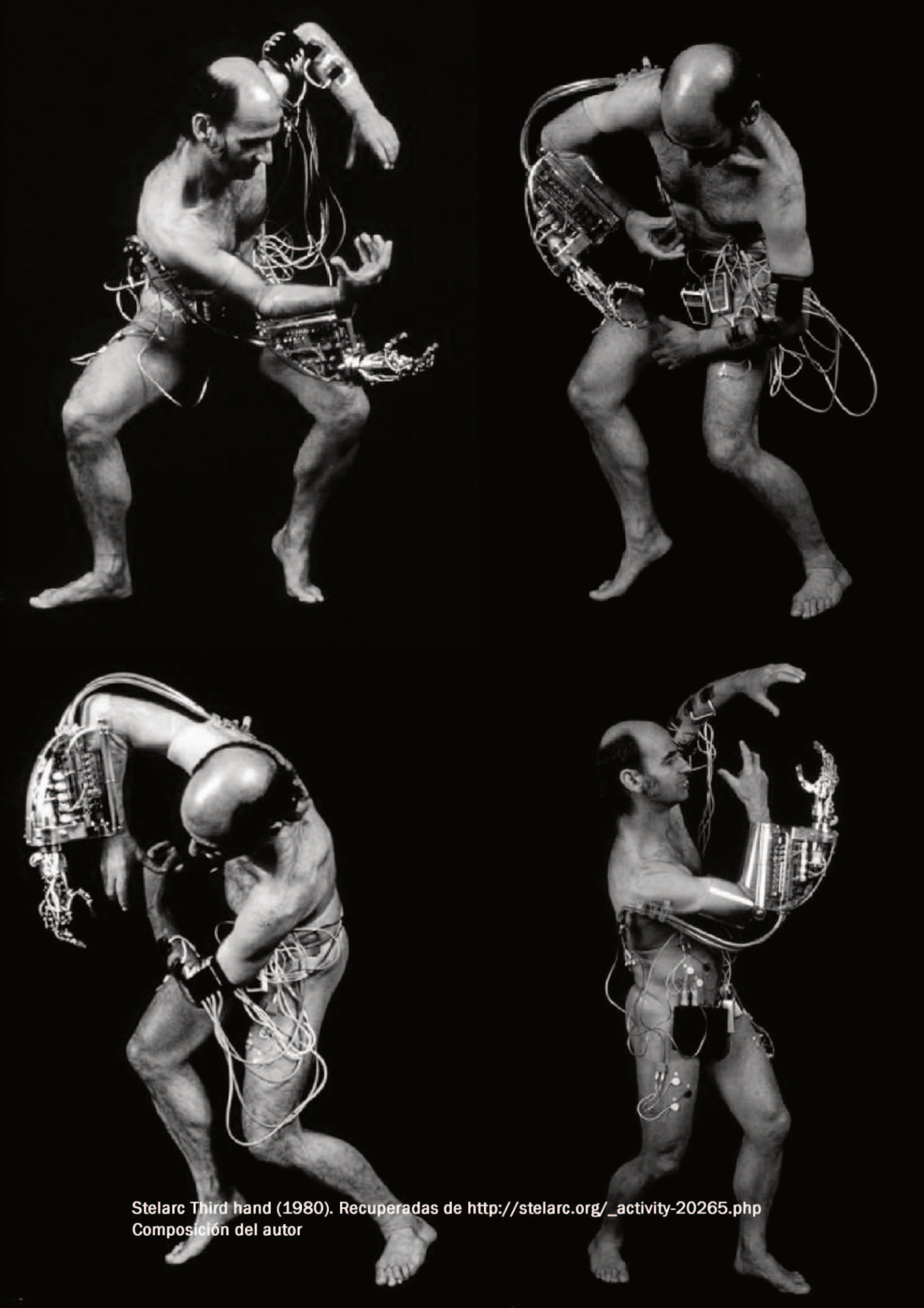
recupera una doble visión del problema de la relación con la técnica y los saberes contemporáneos: la prometeica y la fáustica. La primera de ellas refiere a "cierto 'perfeccionamiento' del cuerpo, pero sin quebrar jamás las fronteras impuestas por la 'naturaleza humana', ya que los artefactos técnicos constituyen meras extensiones, proyecciones y amplificaciones de las capacidades corporales" (Sibilia, 2005, pp. 47–48). Mientras que la segunda, imperante en la tecnociencia contemporánea, "anhela superar todas las limitaciones derivadas del carácter material del cuerpo humano, a las que entiende como obstáculos orgánicos que restringen las potencialidades y ambiciones de los hombres" (Sibilia, 2005, p. 52)[82] [83].

El *cuerpo* virtual del ciberespacio satisface todos los deseos de perfección y de autoconstrucción de la imagen. Además, no enferma ni muere, se transporta instantáneamente, se transforma a voluntad y es reproducible en diferentes plataformas al mismo tiempo, en definitiva, un cuerpo sin cuerpo. "La vida ya no se opone ontológicamente a la máquina; a la inversa ésta es la medida de un espíritu liberado de sus oropeles de carne" (Le Breton, 2007 [1999], p. 208). La tecnología se manifiesta como extensión y expresión de un cuerpo liberado de su propia condición de cuerpo. La experiencia corporal ya no se vive tanto como se expone. El predominio de la imagen en tiempo y espacio diferidos es la decadencia de la corporalidad y su relación con la realidad *in situ et in tempore*.

---

[82] Una corriente filosófica o de pensamiento transhumanistas que, entre sus principios, busca ampliar las capacidades humanas a través de la ciencia y las tecnologías es el extropismo. Uno de sus objetivos es lograr la Inteligencia Artificial Amigable. Promueven el desarrollo de robots, computadoras y todas las máquinas que puedan emular el pensamiento humano, copiar mentes y alcanzar una inteligencia que supere a la humana. Extraído de https://web.archive.org/web/20100223133017/http://www.extropism.com/post/393563122/the-extropist-manifesto#

[83] "Elon Musk anunció que su empresa Neuralink implantó el primer chip cerebral en un humano" (Diario digital Página12 consultado el 30 de enero de 2024, nota completa en: https://www.pagina12.com.ar/708512-elon-musk-anuncio-que-su-empresa-neuralink-implanto-el-prime?ampOptimize=1). Según esto, se podría llegar a controlar casi cualquier dispositivo con solo pensar. Así como puede notarse una especie de giro hacia las neurociencias en los estudios de muchas disciplinas, incluida la arquitectura, destaca la importancia de la mente separada de las razones del cuerpo.



Stelarc Third hand (1980). Recuperadas de http://stelarc.org/_activity-20265.php
Composición del autor

Collage de Raoul Hausmann. Recuperado de https://kneut.org/tag/raoul-hausmann/

Abel Monasterolo. De la serie "Monte" del año 2020 madera policromada.
Fotografía del autor

Se demander comment on peut, dans un acte exprès, déterminer des relations spatiales et des objets avec leurs «propriétés», c'est poser une question seconde, c'est donner comme originaire un acte qui n'apparaît que sur le fond d'un monde déjà familier, c'est avouer que l'on n'a pas encore pris conscience de l'expérience du monde (Merleau-Ponty, 2001, p. 325).

"Preguntarse cómo, en un acto expreso, podemos determinar unas relaciones espaciales y unos objetos con sus «propiedades», es plantear una cuestión segunda, es dar como originario un acto que solamente aparece sobre el trasfondo de un mundo ya familiar, es confesar que todavía no hemos tomado consciencia de la experiencia del mundo" (Merleau-Ponty, 1984, p. 296).

Capítulo 2. Espacio arquitectónico encarnado: un proceso de reconocimiento

El presente capítulo comienza a delinear la respuesta a una de las preguntas fundamentales de esta investigación, saber ¿cómo la experiencia corporal configura y es configurada por el espacio arquitectónico? Éste está dedicado a comprender el espacio arquitectónico encarnado o incorporado a partir del fenómeno de propiocepción extendida. Para ello, es necesario revisar una serie de nociones fundamentales del pensamiento fenomenológico de la corporalidad. En primer lugar, el esquema corpóreo que constituye el principal soporte de la consciencia corporal. Este esquema es dinámico en sí mismo y, además, se extiende más allá de los límites físicos del cuerpo. En efecto, el cuerpo incorpora a su repertorio de posibilidades perceptibles, sensibles y motoras, todo tipo de habilidades y herramientas. En este sentido, el esquema corpóreo está en mutación continua en relación con el contexto habitual. Por este motivo, en segundo lugar, se revisa el dominio de la propiocepción extendida. La propiocepción se relaciona con el sentido del equilibrio, los movimientos y la postura, representa el saber la posición del cuerpo en acción en el espacio. Al considerarla extendida, se la entiende como la prolongación de las capacidades perceptivas, sensibles y corporales a través de las cosas externas al cuerpo. En tercer lugar, se examina la noción de hábito; la actualización del esquema corpóreo en general, y en particular de la propiocepción extendida, se realiza a través de los hábitos que representan el sedimento de experiencias pasadas. La habitud es crucial para comprender el fenómeno de cotidianización o reconocimiento que supone una relación habitual con el mundo que implica un movimiento que va de lo extraño a lo familiar. En este contexto, se analizan tanto la actitud natural como la actitud atenta entendidas como dos modos diferentes de estar dirigido hacia algo. Mientras que la primera expresa la forma del comportamiento habitual, la segunda es específica y requiere una voluntad determinada para adoptarla, mantenerla y abandonarla. Finalmente, para advertir la manera en que el espacio arquitectónico se asimila e integra al esquema corpóreo (que aquí se propone como *entrañamiento*), se vuelven a traer las nociones anteriores refiriéndolas específicamente al espacio arquitectónico. En ese sentido, se considera la experiencia del espacio doméstico como caso paradigmático o arquetípico de espacio encarnado. Para cerrar el capítulo, se infiere que el tejido sensible del espacio encarnado, tiende a darse por obvio y a pasar desapercibido, las cosas habituales rehúyen a la reflexión al darse por sobreentendidas. Es decir que la potencia de la incertidumbre inicial del encuentro con lo extraño, al igual que el cuerpo y el espacio encarnado, *desaparece*.

Esquema corpóreo

El esquema corpóreo ocupa un lugar clave en la *Fenomenología de la percepción,* desarrollo teórico fundamental de la propuesta filosófica de Merleau-Ponty. Con éste, uno de sus libros capitales, el fenomenólogo busca redefinir la experiencia corporal y, para ello, posiciona la percepción como plataforma para aprender a observar el mundo de una manera renovada. Es decir que sitúa al cuerpo, con intencionalidad, como una forma de consciencia primaria y punto cero desde donde se entrelaza con los continuos acontecimientos de la experiencia en el mundo.

Merleau-Ponty entiende que la consciencia está constantemente dirigida hacia el conocimiento del mundo. Ésta interactúa con el mundo preobjetivo tal como se presenta en la experiencia directa, antes de ser conceptualizado u objetivado, en un esfuerzo continuo por comprenderlo. Esto se refiere a la intencionalidad *operante*, en términos de Husserl, que relaciona intrínsecamente a los sujetos con el mundo exterior y las cosas en él y "se manifiesta en nuestros deseos, nuestras evaluaciones, nuestro paisaje, de manera más clara que en el conocimiento objetivo" (Merleau-Ponty, 1984, p. 17). La novedad de este enfoque radica en proponer una consciencia perceptiva que emerge de la experiencia directa. En este contexto, la intencionalidad se redefine como estar dirigidos *corporalmente*. De este modo, el cuerpo proporciona la primera comprensión de una situación, previa a la reflexión. Esta consciencia implícita o intuitiva[84] que precede al análisis intelectual facilita, entre otras acciones, la capacidad de realizar una actividad mientras se está concentrado en otra (Hale, 2017, p. 14). Dicha capacidad se sustenta en una serie de conocimientos tácitos, como un sistema de funciones que cooperan particular y *silenciosamente* a la concreción de un proyecto general.

La intencionalidad, vista de esta manera, sitúa al cuerpo en el modo de ser-del-mundo y lo convierte en el medio para vincularse a un contexto específico. Para explicar este fenómeno de entrelazo con el mundo y entender cómo se accede al conocimiento del entorno mediado por el cuerpo, Merleau-Ponty redefine la noción de *esquema corpóreo*. Aunque reconoce cierto grado de reduccionismo científico en las conceptualizaciones previas, las emplea como fundamento para desarrollar su propia perspectiva. Inicialmente, al esquema corpóreo se lo entendió como una especie de síntesis, un *resumen* de las experiencias que podría dar sentido a la sensibilidad interoceptiva –relacionada con la capacidad de percibir funciones de los órganos internos del cuerpo– y la propioceptiva –vinculada a la posición, el movimiento y la orientación de las diferentes partes del cuerpo–, aunque se reveló como insuficiente para evidenciar esa consciencia preobjetiva y carnal que la enlaza con la carne del mundo. La perspectiva asociacionista que considera al esquema corpóreo simplemente como una evolución en la interconectividad de las funciones táctiles,

---

[84] La idea de una consciencia corporal situada, que se presenta subtendida en el contexto formal, se vincula con la dimensión tácita del conocimiento personal (Polanyi, 2005 [1958], 2009 [1966]). Es uno de los aspectos que se recuperará en el capítulo 4 para construir la noción de cognición del espacio arquitectónico.

cinéticas, articulares y visuales también fue criticada por el fenomenólogo. Sin embargo, le sirve para destacar una idea de consciencia global de la propia postura corporal a nivel inter-sensorial, como la noción gestáltica de *forma*[85], es decir que la totalidad es más que la suma de las partes. Por ello no habría que asociarlo con una simple superposición de imágenes, sino que se establece como un conjunto de correspondencias que se dirige de lo general a lo particular. Finalmente, Merleau-Ponty arriba a una definición positiva: el esquema corpóreo es "una manera de expresar que mi cuerpo es-del-mundo" (1984, p. 118). Es, por lo tanto, un complejo entrelazamiento experiencial con el mundo, una unidad integrada al espacio circundante y sus contenidos, que se expresa a través de diversos patrones interrelacionados. En este contexto, el sentido de orientación y posición en el espacio, así como la relación entre las partes del propio cuerpo, desempeñan un papel fundamental.

"[M]i cuerpo no es sólo un percibido entre los percibidos, es modelo de todos, *Nullpunkt* [punto cero o punto de partida] de todas las dimensiones del mundo." (Merleau-Ponty, 2010, pp. 219–220). Este aspecto es especialmente relevante ya que, con la idea de esquema corpóreo, el cuerpo, además de percibir las sensaciones internas de los órganos y la posición de cada una de sus partes, participa como modelo de cuerpo percibido en la escena espacial y, además, determina la relación con el entorno. La experiencia del cuerpo refiere entonces a cierta subjetividad, intersubjetividad, materialidad y medida.

Esta reformulación nocional del esquema corpóreo abre caminos a un modo de conocimiento, previo al conceptual, vinculado a la experiencia corporal y esencialmente a la espacialidad y la motricidad del propio cuerpo, siempre en relación con las cualidades del contexto en el que acciona. Se distingue así la comprensión corporal del devenir de las experiencias de la vida cotidiana respecto del conocimiento racional mediante el cual puede entenderse dicha experiencia. De esta manera subraya la importancia del movimiento, de la acción de todo el cuerpo, para comprender el espacio y el tiempo que habita[86]. Se comprende mejor cómo se habita el espacio al considerarse el movimiento propio y la acción que desarrolla el cuerpo en la experiencia, "porque el movimiento no se contenta con soportar pasivamente el espacio y el tiempo, los asume activamente, los vuelve a tomar en su significación original que se borra en la banalidad de las situaciones adquiridas"[87] (Merleau-Ponty, 1984, p. 119). Así, la cognición integra factores del ambiente y al cuerpo como sujeto epistémico necesario para todo conocimiento: se conoce conforme al cuerpo.

---

[85] Gestalt es una locución alemana que se refiere a estructura, forma y configuración. De manera simplificada, la llamada psicología de la experiencia o psicología de la forma, con un marcado carácter asociativo, considera a la forma como una totalidad significativa de elementos que se perciben organizados e integrados por condicionantes objetivos y subjetivos (Reinante, 2020).

[86] Este singular aspecto de conocimiento corporal se vincula con el *giro encarnado*, al que se hizo referencia en el parágrafo *Cuestión de percepción* del Capítulo 1, en las tradiciones de las ciencias cognitivas a fines del siglo XX. Particularmente con el *enactivismo*.

[87] La idea de *banalidad* deja entrever un aspecto negativo de la facilidad práctica en la vida cotidiana.

Lo que interesa en este punto del esquema corpóreo es precisamente su capacidad plástica como resultado en constante actualización de la forma en que las personas se relacionan corporalmente con el mundo. El espacio del cuerpo se extiende más allá de su piel, aunque siempre anclado a su propio ser. En este proceso dinámico, el esquema se presenta como una construcción capaz de ser moldeada, en *sintonía* con los cambios de las actividades y el contexto. Es por ello que, "[l]as fronteras de mi propio cuerpo no son definitivas y pueden fluctuar en virtud de las relaciones habituales que establecemos con los otros y con las cosas que nos rodean" (Buffone, 2023, p. 83). Así, la constitución del propio cuerpo puede extenderse a través de los objetos del entorno que se utilizan habitualmente.

El ejemplo más común es la herramienta *a-la-mano* (*zuhanden*), el instrumento cuya espacialidad está determinada por la proximidad variable y regulada a través de la manipulación que *calcula viendo entorno*, sostiene Heidegger (2007) quien continúa explicando que "[e]sta cercanía del útil dotada de dirección [¿intencionalidad no consciente?] significa que el útil no se limita, siendo 'ante los ojos' en algún lugar, a tener éste en el espacio, sino que en cuanto útil es esencialmente colocado, puesto, instalado, situado" (2007, p. 117)[88]. De este modo, la percepción, relacionada con la acción, se implica directamente con el uso de las cosas y en la interacción con el entorno. Puede afirmarse entonces que el martillo no es sólo un objeto con cierta materialidad, forma, volumen y peso, sino que también evoca inmediatamente a la madera y a una acción específica de martillar para la cual es indispensable. Al utilizarlo, el martillo deja de ser un objeto para transformarse en una extensión sensible del cuerpo que amplía el alcance y la dureza del brazo del operario.

Así concebido, el esquema corpóreo permite comprender cómo es posible experimentar un precepto, entendiendo esto como algo que regula la conducta o la acción, sin necesidad de haber evocado previamente un concepto. En este sentido, el reconocimiento corporal del *aspecto* y la *sensación* constituye el punto de partida para comprender una situación. Esta forma de reconocimiento global de un determinado tipo o categoría de espacio crea una anticipación corporal de lo que se va a experimentar (Hale, 2017, p. 16). La apercepción de la distancia y la forma del objeto que se pretende asir o de un espacio que se quiere atravesar ya está, previa e intrínsecamente, inscrita en el esquema corpóreo. De algún modo, el objeto está preformado y las relaciones espaciales están preconfiguradas en el cuerpo antes de ser conscientemente consideradas, como una percepción anticipada.

En la medida en que es una apertura al mundo, el esquema corpóreo tiene ciertas características que hacen replantearse la determinación de lo uno (lo propio) respecto a lo otro (lo externo o extraño). Una apertura tal que, al dirigirse a lo otro (otros cuerpos, objetos, situaciones, etc.) funda todo tipo de correlaciones y se transforma.

---

[88] Heidegger (2007, pp. 118–119) propone al sol, con sus sitios espaciales determinados: levante, mediodía, poniente y medianoche, como ejemplo de ente a la mano. La posición del sol oficia como indicador de puntos cardinales sin necesariamente tener un significado geográfico. Además, el sol, como orientado hacia otros entes a la mano es útil para orientar una casa y la disposición de los espacios y, dentro de estos, el ordenamiento de los enseres.

Pero a su vez, el cuerpo posee un esquema del mundo, en el sentido de un proyecto tácito que antecede a las percepciones particulares que se ponen de manifiesto en cada una de ellas. (Ralón de Walton, 2010). Es decir que tiene una comprensión subtendida del mundo, que precede a las percepciones individuales que se experimentan en cualquier momento dado. Esta comprensión previa del mundo se refleja en las percepciones y acciones cotidianas.

Se habilita la idea de unidad corporal, pero también, a través de ésta, la unidad sensorial y la de cada objeto del mundo. "Mi cuerpo es la textura común de todos los objetos y es, cuando menos respecto del mundo percibido, el instrumento de mi «comprehensión»" (Merleau-Ponty, 1984, p. 250). Bajo esta interpretación, los sentidos y la experiencia corporal del espacio no se yuxtaponen, hacen parte de una tarea coordinada de simetrías, transposiciones y superposiciones. Estos efectos, como resultados de un sistema de relaciones, son superiores a la singularidad de cada parte del cuerpo, de los sentidos o del mundo. Así, el esquema corpóreo reviste al cuerpo propio de una *espacialidad* situacional (1984, p. 117), que se configura no como una articulación mecánica ni de forma meramente intelectual, sino a través de una conjunción de las experiencias vividas en concordancia con el mundo.

Dominio de la propiocepción extendida

Como se ha señalado, el esquema corpóreo es una apertura al mundo, una estructura que oportunamente muta para relacionarse, en la acción intencional, con el entorno. Aunque, en principio, el esquema corpóreo fue entendido como una suma de partes, se refería a una síntesis de la experiencia corporal capaz de comprender y dar sentido a las sensaciones internas –interoceptividad– y al conocimiento del movimiento y posición del propio cuerpo en el espacio –propioceptividad– en un momento determinado (Merleau-Ponty, 1984). En otras palabras, comprende esta doble sensibilidad, aunque también de un dominio vinculado a la percepción y comprensión del entorno a través de los sentidos como la vista, el oído, el tacto, etc. –exteroceptividad–. En este parágrafo, se centra la atención en el dominio propioceptivo, ya que sugiere una extensión particular de la ubicación, posición y sentido de lo propio, lo apropiado y del lugar del cuerpo en un contexto que lo envuelve y que participa de un modo específico en la experiencia de los espacios arquitectónicos construidos[89].

Se denomina sensibilidad propioceptiva a la habilidad de una persona para reconocer la posición y el movimiento de su propio cuerpo sin depender de la información visual. En efecto, no se puede percibir al propio cuerpo como un objeto, si fuera así se debería tener la posibilidad de explorarlo a distancia como los objetos del mundo o incluso recorrerlo y atravesarlo como a un espacio. El cuerpo fenomenal es inabarcable como unidad, porque, como el mundo fenomenal, se ofrece siempre desde

[89] Al final de este capítulo, se revisa el fenómeno de propiocepción extendida a través del espacio doméstico como arquetipo de la relación quiasmática, por utilizar una noción Merleau-pontiana que refiere al intercambio del cuerpo fenoménico (*Leib*) con el mundo, de lo que percibe con lo percibido (2010, p. 191).

cierto punto de vista. Sin embargo, es posible *pensar* en él y *sentir* la ubicación de cada una de sus partes. Es decir, no puede darse el cuerpo como sí mismo percibiéndose desde el exterior, se manifiesta de manera intuitiva, sensible e inmediata.

El cuerpo no se percibe a sí mismo de la misma manera que los objetos externos; no puede ser completamente manipulado o examinado, tampoco se lo puede recorrer o girar a su alrededor. Incluso los objetos adheridos al cuerpo, como la vestimenta, resultan, en cierto modo, imperceptibles; mejor dicho, sólo se presentan desde un punto de vista específico, a menos que sea retirada. Para ser objeto, el cuerpo debe poder alejarse, tomar distancia y, en última instancia, desaparecer del campo perceptivo. Ciertamente, los objetos también muestran algunos lados mientras ocultan otros, los cuales están, de alguna manera, prometidos a la percepción desde otro punto de vista. Sucede lo mismo cuando se percibe el sonido de algo que no está dentro del campo visual. Desde este lugar se pueden escuchar claramente los motores y el sonido de las ruedas de los autos en la avenida; incluso se percibe la vibración del suelo cuando pasa un colectivo o camión; además, el sonido rítmico del semáforo se hace presente, por lo tanto, se puede *sentir* la existencia de esa realidad oculta a la vista, aunque, ciertamente, al acercarse a la ventana, también se la podrá *ver.*

Para contraponer a la idea mecanicista del cuerpo, entendido como un cuerpo-objeto que existe *parte extra parte*, es decir, que no establece más que relaciones exteriores y mecánicas entre sus partes, así como con los demás objetos, Merleau-Ponty propone una visión alternativa: un cuerpo consciente de sí mismo como una forma, en el sentido de la *Gestalt*[90]. Para ilustrar esta perspectiva, introduce el caso de atrofia en la propiocepción, específicamente el fenómeno del miembro fantasma[91]. Esto le sirve también para reemplazar la idea de la psicología clásica basada en ciertas huellas o restos de actividad en el cerebro que permanecen luego de la amputación o por la memoria sensorial. En ese sentido, el fenomenólogo sugiere que el esquema corpóreo, como "residuo de la cinestesia consuetudinaria[92] deviene su ley de constitución" (1984, p. 116). Podría decirse que la propiocepción, como dimensión del esquema corpóreo, alude a una consciencia global o unidad espaciotemporal que se construye a través de la relación del cuerpo con el mundo y, por lo tanto, antecede los contenidos asociados a la experiencia actual.

"[L]as acciones a las que me empeño por habitud incorporan a sí mismas sus instrumentos y les hacen participar de la estructura original del propio cuerpo" (Merleau-Ponty, 1984, p. 109). El mundo y los objetos que lo conforman constituyen un

---

90 "Bürger-Prinz y Kaila definen el esquema corpóreo como «el saber del propio cuerpo como término de conjunto y de la relación mutua de sus miembros y sus partes.»" (Merleau-Ponty, 1984, p. 116). Se refiere a que se perciben patrones y estructuras integradas y no solo componentes individuales.

91 "Se trata de la persistencia de sensaciones, por lo general dolorosas, percibidas en un miembro que ha sido amputado" (García, 2022, p. 68). Cuando la sensación de una parte amputada del cuerpo todavía está presente.

92 Esto es, la percepción acostumbrada o habitual del equilibrio y de la posición de las partes del cuerpo. Puede advertirse cierta relación con la propiocepción.

horizonte que subyace implícito y *disponible* para la experiencia, lo que sugiere una situación de propiocepción extendida del esquema corpóreo.

> A través de la propiocepción la colina es sentida por los músculos de las piernas como resistencia (cuando vamos en ascenso) o como una persistente aceleración (cuando vamos en descenso). Subir y bajar una colina es entonces establecer una especie de diálogo con la superficie de la tierra, una impresión directa del lugar en uno mismo (Adams en S. Martínez, 2018, pp. 51–52).

En esta correlación cuerpo-colina se sugiere a su vez, superposición y coextensión. El fenómeno de propiocepción extendida, a través de las cosas, hace todo tipo de objetos carne de su carne y esta incorporación se concreta a través del hábito. "La habitud expresa el poder que tenemos de dilatar nuestro ser-del-mundo, o de cambiar la existencia anexándonos nuevos instrumentos." (Merleau-Ponty, 1984, p. 161). Con la idea del cuerpo como *carne del mundo* (como ser percipiente y percibido) y *quiasma* (como sujeto y objeto), podría pensarse al cuerpo como extensión del mundo, pues "[n]os colocamos, como el hombre natural, en nosotros y en las cosas, en nosotros y en otra persona, hasta el punto en que, por una suerte de quiasmo, devenimos los otros y devenimos mundo." (Merleau-Ponty, 2010, p. 146). La existencia coloca al cuerpo en el mundo como parte del espectáculo en el que está comprometido y del cual es partícipe[93].

[93] El físico John Archibald Wheeler se preguntaba cómo es posible que todo en el mundo esté tan perfectamente dispuesto para la vida de los seres humanos. A partir de esta reflexión, propuso la idea de un "universo participativo," según la cual, en pocas palabras, la existencia no depende solo de las leyes físicas, sino también de la percepción de los observadores, quienes se convierten en partícipes de la realidad. Esto sugiere que la humanidad, de alguna manera, ha preconfigurado la realidad, creando y alterando el mundo de manera retroactiva en el pasado. Recuperado de https://youtu.be/IhhI2H94Gi4. Ciertamente una aseveración radical pero, si se quiere, concomitante con la idea fenomenológica de que todas las nociones científicas son, en última instancia, inherentes al lugar que los seres humanos ocupan en el mundo.

Remedios Varo (1960) Mimetismo [fragmento]. Óleo sobre lienzo. Recuperada de https://www.remediosvaro.art/paintings/mimetismo-mimesis

La artista escribe sobre el significado de esta obra: “Este es un inquietante caso de mimetismo; esta señora quedó tanto rato pensativa e inmóvil que se está transformando en sillón, la carne se le ha puesto igual que la tela del sillón y las manos y pies ya son de madera torneada, los muebles se aburren y el sillón muerde a la mesa, la silla del fondo investiga lo que contiene el cajón, el gato que salió a cazar, sufre susto y asombro al regreso, cuando ve la transformación” (recuperado de http://www.remediosvaro.art/painting/mimetismo-mimesis). Aunque se inscriba en una obra de arte surrealista, expresa la idea de sinergia entre el cuerpo y las cosas del mundo, de una cierta complicidad e interdependencia.

La herramienta como propiocepción extendida

Las extensiones del cuerpo amplían sus posibilidades, aunque también revelan sus limitaciones. Todo arte requiere instrumentos, y el uso de herramientas y dispositivos genera hábitos, rutinas y patrones de comportamiento que, con el tiempo, se retiran de la consciencia directa integrándose al repertorio corporal de habilidades y destrezas. Estos instrumentos, por acción del hábito, llegan a participar de la estructura originaria del cuerpo. Pero el cuerpo, intencional y físico, también opera como una herramienta, como un componente necesario de la técnica: "Toda técnica es 'técnica del cuerpo'. Ella figura y amplifica la estructura metafísica de nuestra carne" (Merleau-Ponty, 1986, p. 26). Ahora bien, cuanto más compleja es la cultura, mayor es el conocimiento necesario para desarrollar las herramientas y menor la habilidad manual, (Feibleman, 1966). El humano crea herramientas que extienden las posibilidades sensibles de su cuerpo, pero ellas también evolucionan y terminan, en muchos casos, por suplantarlo. Gran parte de las tecnologías actuales funcionan como herramientas que imitan las acciones del cuerpo humano procurando igualarlas para luego excederlas.

La explicación de pérdidas y ganancias en el discurso de Serres (2019 [2001]) puede interpretarse como una mirada evolutiva de las tecnologías en relación con el cuerpo. Para el filósofo francés, en el proceso de creación y evolución de las herramientas, los artefactos y las máquinas, el cuerpo humano externaliza o se desprende de sus capacidades. Sostiene que, a grandes rasgos, esto sucede con la razón, la imaginación y la memoria, es en esta última donde se evidencia claramente el profundo cambio que produjo y produce el lenguaje, la escritura, la imprenta y la programación, en orden de aparición. Es decir que la posibilidad de externalizar y poder ver (escrito, impreso en un papel o en la pantalla de la computadora) lo que antes debía memorizarse produce una pérdida de la capacidad mnémica. Ese movimiento original de funciones orgánicas hacia objetos que exteriorizan los medios de adaptación, es lo que Serres (2019) denomina *exo-Darwinismo*. Por ejemplo, la piedra actúa como externalización de una mano endurecida (primera mejora), luego, el martillo, como una extensión del brazo y esa *mano* endurecida adquiere una forma más apropiada y se materializa en metal adquiriendo otras ventajas (segunda mejora). Es un proceso de pérdida de subjetividad que se traduce en una ganancia de objetividad universal. "Las nuevas tecnologías externalizan finalmente los mensajes y operaciones que circulan por el sistema neuronal, informaciones y códigos, blandos; la cognición, en parte, migra a este nuevo instrumento" (Serres, 2014, p. 50). La extensión de la percepción a través de las tecnologías ha provocado un cambio en el viejo empirismo, ya que se trascienden los cinco o siete sentidos de los cuerpos individuales para ampliar su alcance a todas las especies vivas, creando así una suerte de *cuerpo global* (Serres, 2019).

Para que una herramienta, objeto o espacio sea útil, el cuerpo del usuario debe ajustarse y adaptarse a su morfología. El sujeto aprehende y modifica su esquema para que el cuerpo y la herramienta funcionen como una unidad coherente. En Merleau-Ponty (1986) se interpreta una situación de prolongación, de extensión o de anexo del cuerpo en relación con los objetos del entorno: las cosas alrededor del cuerpo "están

incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con [su] misma tela" (p. 17). Lo anterior se refiere a una extensión de la propiocepción y a una cooperación de las cosas del mundo y el propio cuerpo en el acto perceptivo. En ese sentido, podría considerarse a la arquitectura como una herramienta y, en gran medida, como una extensión del cuerpo humano.

No obstante, como se menciona en el capítulo 1, se vive una revolución tecnológica cuya evolución objetual reemplaza y mejora gran parte de las funciones de los cuerpos. Las herramientas ya no extienden directamente el esquema corpóreo, sino que se desprenden disipando algo esencialmente vital y sensible: la experiencia corporal directa. En muchos casos el cuerpo, sin su participación activa, deja de ser sujeto de la experiencia y se convierte en objeto de una acción.

(v) Guantes, máscara y bicicleta

¿Por qué deberían los cuerpos terminar en la piel, o incluir como máximo a otros seres encapsulados por su piel? (Haraway, 1991, p. 178) En el campo de lo artístico, la artista Rebecca Horn realiza una serie de *performance*[94] con objetos que extienden (y/o restringen) su cuerpo. La artista indaga sobre la construcción social del cuerpo humano y explora su equilibrio con el espacio. Para ello, modifica su cuerpo con una serie de instrumentos diseñados especialmente para un objetivo específico denominados *esculturas corporales*.

En *Finger Gloves* o Guantes de dedos en español, explora la extensión del tacto mediado por una extensión de sus dedos a través de unos guantes de madera balsa y tela. Ciertamente es un tacto extendido, aunque mediatizado, no es un contacto directo, que crea una alteración perceptiva. Tocar los objetos guardando cierta distancia, "[a]largar la acción de la palanca de los dedos, intensifica los datos de los sentidos de la mano"[95] y amplía, o distancia, el espacio de intimidad. Luego, con su obra *«Berlin Exercises in Nine Pieces» Exercise 1: Scratching Both Walls at Once, 1974 – 1975* (Berlín, ejercicios en nueve piezas –Ejercicio 1: rascando ambas paredes a la vez, en español) la artista adapta el largo de sus dedos para tocar simultáneamente las paredes contrarias de su estudio. Con *Bleistiftmaske* (máscara de lápices, en español), máscara realizada con una serie de correas en forma de cuadrícula en la que cada

[94] Es una disciplina artística que implica una acción donde el cuerpo individual o social ocupa un sitio relevante. El *performance* es comportamiento reiterado, aunque no se limita a lo mimético, sino que incluye "la posibilidad de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición [...] suelen tener su propia estructura, sus convenciones y su estética, y están claramente delimitadas y separadas de otras prácticas sociales de la vida cotidiana" (Taylor, 2012, p. 17).

[95] Roma Vaquero Díaz, recuperado de https://mundoperformance.net/2020/06/10/performance-y-cuerpo-extendido-en-la-piel-de-rebecca-horn/

intersección hay un lápiz, Horn *dibuja* lo invisible en el acto con la cara: "Muevo mi cuerpo rítmicamente de izquierda a derecha enfrente de una pared blanca. Los lápices hacen marcas en la pared, la imagen de lo que corresponde al ritmo de mis movimientos"[96]. Las performances de extensión corporal de la artista crean nuevas relaciones de percepción y dinámicas de movimiento en el espacio.

En el caso particular del ciclista, lo que le es común deriva de la relación dialéctica de su esquema corpóreo y las propiedades de la bicicleta. Entre cuerpo y herramienta se establece "un diálogo similar al que mantenemos con nuestro cuerpo, cuyas partes se anticipan a los mensajes de la mente y parecen moverse con autonomía...al incorporarlo con los sentidos, el objeto bici se vuelve extensión de nuestro cuerpo, otra extremidad" (Kreimer, 2012, p. 13). Esto, que refiere a la propiocepción extendida, va más allá del mero andar en bicicleta ya que integra cuerpo-bicicleta-contexto de una manera particular. Además, al estar a la intemperie, sin protección y expuestos al aire libre, se evitan ciertas aislaciones que, en otros medios de transporte, (a)condicionan la percepción multisensorial del entorno.

Al utilizar la bicicleta, el cuerpo adopta nuevas referencias propioceptivas. Como medio de transporte, la bicicleta permite cubrir distancias mayores y a mayor velocidad que a pie, lo que implica considerar nuevas relaciones espacio-temporales. Esto no sólo implica cálculos de velocidad, tiempo y distancia que pueden realizarse en función de lugares u objetos visibles, o de aquellos que aún no están en el campo visual (como una proyección futura de un itinerario programado), sino también con las nuevas relaciones de extensión que adquiere el cuerpo al estar montado en la bicicleta respecto al entorno inmediato. Esto incluye una amplificación del sentido del tacto: a través de una serie de contactos –suelo, ruedas, cuadro, manubrio, asiento, manos y cadera– se captan las diferentes texturas del terreno; al mismo tiempo, la percepción visual se modifica por el cambio de altura en la posición de los ojos respecto al suelo. De este modo, pueden distinguirse dos situaciones: lo que percibe el cuerpo y lo que percibe el cuerpo-en-bicicleta.

---

[96] Rebecca Horn, recuperado de http://kaleidoscopio.com.ar/performateca/portfolio-item/rebecca-horn/

Rebecca Horn Finger Gloves 1972 fotografía de Achim Thode
Recuperada de https://hvrd.art/o/351496

La fenomenología propone una distinción entre diferentes dimensiones del cuerpo propio: por una parte, la ya desarrollada, entre *Leib* y *Körper* y por otra, entre *habitual y actual* que distingue aspectos relacionados con la temporalidad de la experiencia. El cuerpo actual es el resultado, siempre provisorio, de adaptaciones, acostumbramientos y patrones de comportamientos sedimentados con el tiempo como habitualidades perceptivas. Por ello, como expresa Merleau-Ponty (1984), el estrato actual del cuerpo *confía* su accionar no consciente al estrato habitual. Esta distinción surge de una ambigüedad, una paradoja tal que el cuerpo comporta el nivel existencial de ser-del-mundo, ya que se dirige intencionalmente hacia objetos que se le presentan como anteriores y externos y que, sin embargo, existen para él (y *en* él) en cuanto le presta atención.

Desde esta perspectiva, el cuerpo integra una dimensión preobjetiva, como un asentamiento de hábitos, a la vez que una dimensión objetiva correspondiente a este cuerpo actual y real que experimenta en este momento. Esta ambigüedad se manifiesta y entiende a través de la temporalidad. El recuerdo, en cuanto reflexivo reabre el tiempo pasado e invita a reanudar la situación que evoca. Este tipo de memoria representa en el presente, tenues e irreales, percepciones basadas en encuentro pretéritos con el mundo. Sin embargo, hay otra memoria, en cierta medida irreflexiva, de impresiones fisiológicas vinculadas al mundo práctico, que se instaura en el cuerpo en acción y se constituye como hábitos en la experiencia corporal. Esta doble estratificación corporal revela una dimensión temporal que, más allá de la experiencia inmediata y singular, se hunde en unas características vinculadas a experiencias compartidas por muchas personas. En pocas palabras, propone una intersubjetividad que *reclama* cierta objetividad, cierta idea de un cuerpo y un mundo común[97].

El cuerpo actual representa al cuerpo de las experiencias actuales, ese "que llamo mío, el centinela que asiste silenciosamente a mis palabras y mis actos" (Merleau-Ponty, 1986, p. 11). El cuerpo actual está en relación plena con el mundo mientras que el cuerpo habitual es relativamente autónomo. Dentro de las experiencias cotidianas el cuerpo se manifiesta a partir del nivel del cuerpo habitual en el que lo psíquico y lo físico se funden. En palabras de Merleau-Ponty "ya no se distinguen como el orden del en-sí y el orden del para-sí, y que ambos se orientan hacia un polo intencional o hacia un mundo" (1984, p. 106). Esta integración de órdenes, que incorpora también cierto automatismo, es necesaria para la vida cotidiana. "[T]odos nuestros hábitos son un cuerpo impalpable para el yo de cada instante" (Merleau-Ponty, 1976, p. 291). Vale decir que el cuerpo habitual está disponible, como un andamiaje de poderes (yo-puedo) construido en base a experiencias vividas, para afrontar los actos del cuerpo actual. La garantía que ofrece el hábito a la percepción hace que esta última parezca como

[97] Para Husserl "los campos plurales de experiencia de cada hombre terminan unificándose, con la experiencia continuada y conexa, en un único campo de experiencia" (2006 [1940], p. 10), como sucede con la unidad de la representación de la Tierra.

inmediata, sin embargo, es una interpretación sustentada por una habilidad que primero fue intuición y luego corregida y perfeccionada por el razonamiento.

Para el cuerpo habitual, las cosas alrededor aparecen como constituyentes en la experiencia perceptiva. Se tiende a percibir y a experimentar lo que está circundante como parte integral de la percepción. "Si el cuerpo objetivo puede ser descripto por sí mismo como algo independiente, el 'cuerpo habitual' es en cambio un término inseparable del sistema práctico que conforma con un 'mundo habitual', el cual comporta cierta fisionomía familiar" (García, 2017, p. 50). Los objetos del entorno aparecen como determinantes de la experiencia porque están intrínsecamente ligados al cuerpo; es por ello que motivan conductas determinadas para las que, el cuerpo habitual, está allí como semi-presente en el campo práctico, con vistas a realizar una cierta acción. Así visto, el cuerpo es *una experiencia* que mantiene una comunicación íntima con el mundo, consigo mismo y con los demás, es decir que está *con* y no *al lado de* ellos.

Tanto los hábitos como las conductas, o patrones de comportamiento comunes culturalmente aprehendidos, *sostienen* las experiencias actuales, inmediatas y situadas. Al orientar la atención en estas estructuras físicas y conductas culturales, se puede entender mejor cómo las personas, como sujetos corporales, interactúan con el espacio construido[98]. Pero también el espacio arquitectónico es un tipo de estructura cultural con sus propias tipologías históricamente consensuadas y construidas. Así, situación (el entorno y el momento actual) y reacción (los movimientos y comportamientos) están intrínsecamente imbricadas. El conjunto de acciones específicas emprendidas en el contexto de una situación espacial particular, que puede implicar movimientos físicos, ajustes de posición o cambios en el comportamiento son destinadas a adaptarse al espacio de manera efectiva. En esencia, las experiencias corporales se articulan con las propiedades del espacio arquitectónico.

Como se ha visto, tanto los espacios arquitectónicos como las prácticas o acciones corporales pueden considerarse como estructuras socialmente conformadas que son apropiadas de forma activa. Aunque, ciertamente cada persona, con sus experiencias, habilidades y configuraciones particulares, lo adoptará a su modo, dependerá, como expresa Hale (2017), de su propia encarnación, esto es, una apariencia subjetiva. El cuerpo tiene incorporado ese montaje del mundo a pesar de estar efectivamente comprometido al contexto circundante. Esto se relaciona con la noción de mundo circundante (*umwelt*) desarrollada por el biólogo Von Uexküll[99] por la que se entiende que un organismo y su medio ambiente no puede comprenderse por separado, están

---

[98] Marcel Mauss, estudió cómo en diferentes sociedades y momentos históricos se desarrollan técnicas corporales específicas (maneras de usar el cuerpo en actividades cotidianas) y cómo estas técnicas están profundamente influidas por la cultura. El antropólogo y sociólogo francés cita la técnica de la natación y el modo de enseñarla, la posición de las manos, la manera de zambullirse, entre otras características técnicas que van mutando con el tiempo y las culturas.

[99] "...a partir de sus proposiciones teóricas se abrirá una vasta problematización relativa a la idea de mundo y de sentido que, por nuestra parte, vemos culminar en la noción husserliana de *Lebenswelt*." (Juan Manuel Heredia en prólogo de Von Uexküll, 2016, p. 14).

intrínsecamente ligados. Para el biólogo el mundo circundante está conformado por el *mundo perceptual* y el *mundo efectual*, todo lo que un sujeto percibe y hace. "[I]maginemos en torno a cada uno de los animales que habitan el prado una burbuja de jabón que representa su mundo circundante y contiene todos los signos accesibles al sujeto [...] Un nuevo mundo surge en cada burbuja" (Von Uexküll, 2016, p. 35). Entonces para cada organismo se da un mundo circundante diferente en relación con capacidades fisiológicas, según lo que puede percibir y hacer. El espacio arquitectónico, desde esta perspectiva, estaría adaptado a las capacidades fisiológicas humanas.

El mundo circundante, entendido como todas las cosas en el campo perceptivo y las posibles acciones, tiene al cuerpo actual como punto de pivote. Todo lo que se encuentra dentro de este *umwelt* está orientado, a una cercanía o lejanía, un arriba o abajo, delante o detrás, izquierda o derecha, etcétera, en relación con el cuerpo. Si el sujeto se desplaza en el espacio, el cuerpo actual cambiará de posición, pero las "*cosas* conservarán su sistema fijo de acuerdo con la forma; la forma de la intuición" (Husserl, 2005, p. 198) organizadas en relación con el *centro* a cada momento y lugar. Es precisamente el cuerpo en movimiento y el concepto de mundo circundante desarrollado por Uexküll lo que toma Merleau-Ponty como base para su teoría de la carne (Ostachuk, 2013)[100].

Al explorar espacios arquitectónicos nunca visitados, la orientación suele depender de experiencias previas[101]. Las vivencias pasadas, el reconocimiento de ciertas tipologías y la naturalización de situaciones típicas, colaboran a la orientación espacial. Esto podría vincularse a la capacidad de anticipación que filtra y atenúa gran parte de los estímulos del contexto. A nivel corporal, esta capacidad anticipatoria es la que impide que pueda uno hacerse cosquillas; también se relaciona con el acto de priorizar las sensaciones, en ocasiones sólo distinguir diferencias, para no agotarse en la concentración de cada estímulo. Las vivencias de espacios arquitectónicos desconocidos descansan sobre la base de un mundo previamente vivido, conocido y tipificado, que conforman la experiencia del cuerpo habitual. Por lo tanto, no sólo se accede corporalmente al mundo, sino que todo lo exterior se envuelve de la propia corporalidad.

Ahora bien, para la orientación de la experiencia, lo que importa "no es mi cuerpo tal como de hecho es, como cosa en el espacio objetivo, sino mi cuerpo como sistema de acciones posibles, un cuerpo virtual cuyo «lugar» fenomenal viene definido por su

---

[100] En la tercera parte de las notas del curso *La nature: Notes Cours Du Collège de France*, Merleau-Ponty (1995) dedica una sección al estudio del comportamiento animal descrito por von Uexküll. En el texto puede leerse que el *Umwelt* marca la diferencia entre el mundo como existe en sí mismo y el mundo como el mundo de tal o cual ser vivo. Es una realidad intermedia entre el mundo tal y como existe para un observador absoluto y un ámbito puramente subjetivo (1995, p. 220). Y, más adelante, expresa que la vida debe entenderse como la apertura de un campo de acción. El animal se produce por la producción de un entorno [...] con su temporalidad y espacialidad específicas (p. 227). Con lo que da a entender la importancia que tiene la relación del cuerpo y el medio para estudiar la naturaleza del ser.

[101] Incluso en espacios que, como el bosque o el monte, probablemente sigan un sistema específico que no se conoce o pasa desapercibido, es posible realizar diversas actividades en ellos.

tarea y su situación" (Merleau-Ponty, 1984, p. 265). El cuerpo actual abre camino a un cuerpo virtual, definido por las posibles acciones que puede realizar en un contexto más amplio que aquel en el que está posicionado. "Este cuerpo virtual [continúa el autor] desplaza al cuerpo real hasta el punto de que el sujeto no se siente ya en el mundo en el que efectivamente está" (1984, p. 265). Mediante una anticipación intuitiva, el cuerpo se proyecta virtualmente, delimita el espacio y *calcula* la acción corporal necesaria para alcanzar un objetivo.

(vi) Cuerpo virtual en el espacio virtual

La experiencia cuenta con un núcleo actual que consiste en aquello que se destaca del fondo, se objetiva y capta la atención. Este núcleo determina la dirección inmediata de la experiencia, guía, de alguna manera, lo que se va a percibir y hacer a continuación abriendo dos tipos de horizontes: el interno (dirigido al objeto destacado) y externo (volviendo al entorno) (Husserl, 2006). "[E]ste núcleo de experiencia del mundo resulta el núcleo de lo que él mismo diseña como campo de juego de posibilidades" (2006, p. 16). Por lo tanto, la percepción actual nunca es fija, interactúa constantemente con el contexto. En esas interacciones puede darse lo que en *Fenomenología de la percepción* Merleau-Ponty se refiere como *movimiento virtual* (p. 249), *i.e.* el proyecto de un movimiento objetivo, una especie de *proyecto* motor. El autor describe, además, un *espacio virtual* como un espacio humano que se superpone al espacio físico, una extensión de la espacialidad del cuerpo propio. Finalmente, la noción de *cuerpo virtual* que reúne las dos anteriores. La idea de un cuerpo virtual revela que el esquema corpóreo puede *desprenderse* o *extenderse* del cuerpo real, lo que confirma que no es una mera representación de éste (Parmentier, 2018).

"Abro los ojos sobre mi mesa, mi consciencia está colmada de colores y de reflejos confusos, se distingue apenas de lo que a ella se ofrece, se expone a través de su cuerpo en el espectáculo que no es aún espectáculo de nada. De pronto miro fijamente la mesa que aún no está ahí, miro a distancia cuando todavía no hay profundidad, mi cuerpo se centra en un objeto todavía virtual y dispone sus superficies sensibles para hacerlo actual" (Merleau-Ponty, 1984, p. 254). La descripción sugiere un proceso de atención direccionada, de estar dirigidos a tal o cual objeto, y una idea de temporalidad en la virtualidad de la experiencia, que abre posibilidades hacia diferentes direcciones.

El espacio concreto es, a su vez, un campo de acciones posibles. Desde el campo proyectual podría interpretarse

también como un campo de modificaciones, transformaciones o resignificaciones. Tanto para la acción del cuerpo como para el diseño del espacio arquitectónico se requiere de una comprensión del espacio y de la corporalidad. Imaginar lo que experimentaría un ser diminuto en un jardín florido (como un liliputiense en el mundo de Gulliver), requiere haber construido previamente una serie de experiencias corporales relacionadas que lo posibiliten. Para interpelar e interpretar un espacio a partir de una serie de representaciones disponibles, es indispensable considerar la memoria de experiencias pasadas con las que se construyó el propio espacio expandido.

Se "«comprende» no solamente tal medio definido, sino una infinidad de medios posibles" (Merleau-Ponty, 1984, p. 340). El espacio virtual está constituido por la cantidad de acciones que un cuerpo determinado puede o se imagina, y al utilizar objetos cotidianos el horizonte del espacio se extiende. Como al utilizar un automóvil el universo motor del espacio virtual se actualiza, del mismo modo que al hablar por teléfono en donde además se crea el cuerpo virtual de quien está *del otro lado*. El espacio virtual es, por lo tanto, un espacio mental montado sobre el sedimento experiencial, un espacio concreto que se amplía significativamente.

Aun así, un espacio virtual encuentra su origen en el cuerpo de un sujeto perceptor en la medida en que éste constituye el punto de partida de trayectorias reales o posibles (Parmentier, 2018, para. 25). Las acciones posibles de un cuerpo (con sus propias capacidades y herramientas) como caminar, sentarse, saltar un obstáculo o utilizar la mesada para cortar vegetales, define los límites del espacio virtual, que puede, eventualmente ser el espacio concreto de los fenómenos.

Antes de cualquier experiencia, la percepción supone una dimensión o estrato espacial en el que los elementos del espacio se constituyen en puntos de anclaje. Esta dimensión espacial es cierta aprehensión corporal del mundo y, en ese sentido, el movimiento virtual abre una nueva dimensión espacial que conjuga las intenciones motrices y el campo perceptivo (Parmentier, 2018, para. 44). Una sincronización virtual entre el mundo y la experiencia corporal puede, también, ser la investigación y preparación para un *free-runner*[102], como Johan Tonnoir, para anticipar cada acrobacia en un espacio determinado. El

[102] Refiere a una disciplina atlética y acrobática similar al *parkour* que, a diferencia de éste, incorpora la dimensión estética.

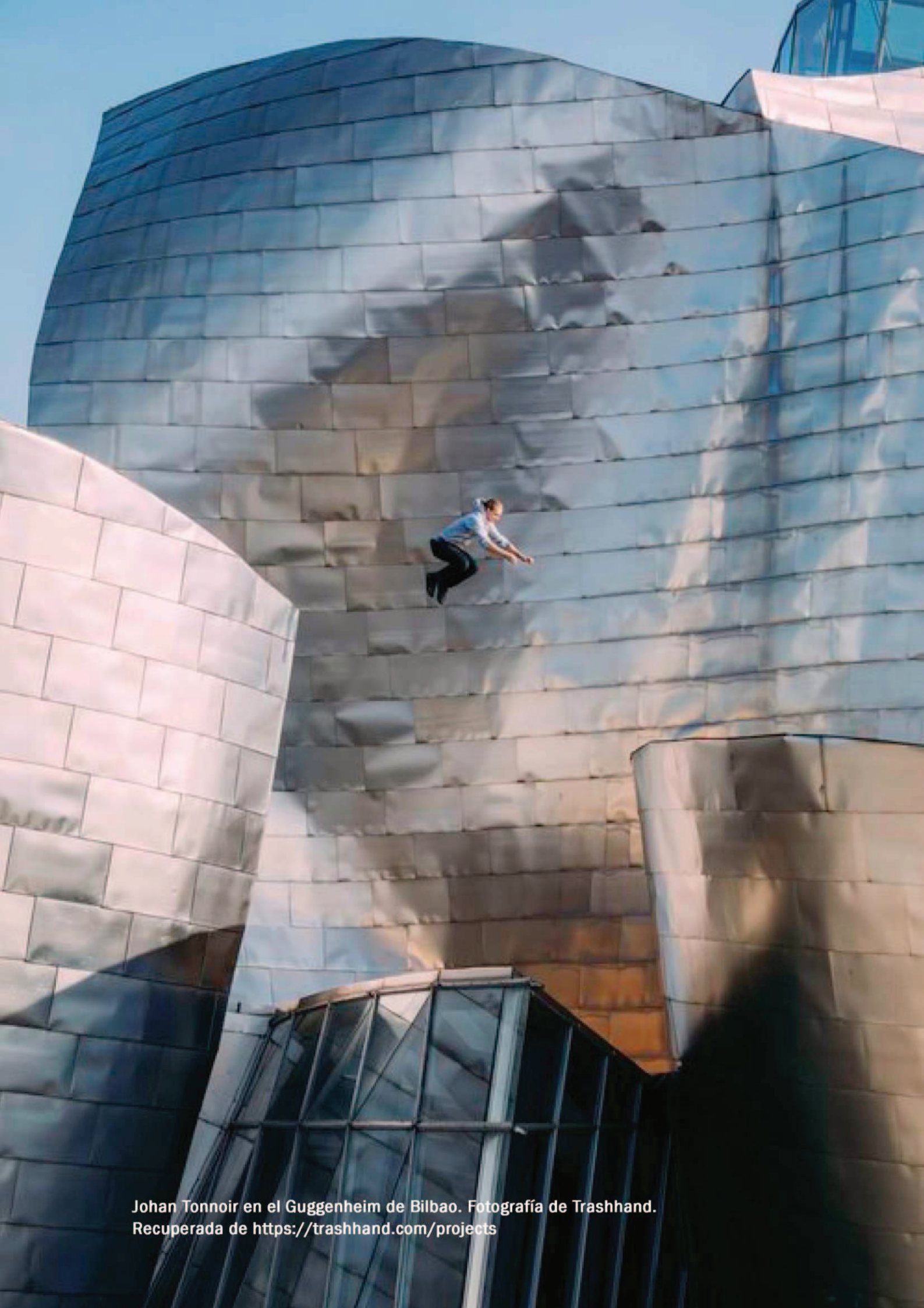
cuerpo no es únicamente un objeto en el espacio, sino que es también, como el espacio mismo, un repertorio de posibilidades experienciales.

"[S]e trata de saber cómo usar las capacidades de tu cuerpo en tu entorno" expresa Tonnoir[103]. Sostiene que su práctica consiste en continuar una experimentación que se comienza a hacer desde la infancia cuando, a través de jugar con objetos cotidianos, se desarrolla el cuerpo en su entorno, una forma de exploración que, sin embargo, suele abandonarse tempranamente.

El cuerpo virtual también implica un grado de previsibilidad sobre lo que puede ocurrir o aparecer. Puede considerarse un cuerpo que (se) proyecta desde la arquitectura, en respuesta a una solicitud concreta de modificación espacial, e imaginar un cuerpo en segundo orden que abre un espacio virtual, al interior del espacio de las experiencias plenas, de reflexión y creatividad. En este caso el espacio es virtual porque se desarrolla, se desmarca y se superpone de manera imaginativa en la consciencia en relación con el horizonte concreto del espacio real.

El espacio arquitectónico, como espacio diseñado para ciertas actividades, facilita, niega, ordena, articula, segrega, entre otras, las posibles acciones, aunque también sugiere subrepticiamente todo un conjunto de acciones posibles no pensadas desde el proyecto. El espacio *finito* del edificio se expande virtualmente con las dimensiones (concretas y posibles) experienciales de los habitantes.

[103] Recuperado de https://youtu.be/NYEBFKeA6Zc



Johan Tonnoir en el Guggenheim de Bilbao. Fotografía de Trashhand.
Recuperada de https://trashhand.com/projects

Si se acepta que habitar es el modo esencial en que las personas se relacionan con el mundo y que la habitabilidad representa el objetivo fundamental de la arquitectura, no sólo se puede vincular directamente con el esquema corpóreo, sino con la idea de propiocepción extendida, de intercambio y composición con el mundo. Al habitar, "el habitante se sitúa en el espacio y el espacio se sitúa en la conciencia del habitante, [y además,] ese lugar se convierte en una exteriorización de su ser, tanto desde el punto de vista mental como físico" (Pallasmaa, 2016, p. 7). Siguiendo a Heidegger, "[e]l construir como el habitar, es decir, estar en la tierra, para la experiencia cotidiana del ser humano es desde siempre, como lo dice tan bellamente la lengua, lo «habitual»" (1994 [1951], p. 142). En este contexto, hace resonancia una noción cardinal en la fenomenología de Merleau-Ponty que es el hábito.

Habitud. Aprehender con el cuerpo

El hábito en la fenomenología merleau-pontiana

Desde una perspectiva fenomenológica, la noción de hábito constituye un importante punto de reflexión para acceder a la descripción de la correlación entre el espacio arquitectónico y la experiencia corporal. "La habitud reinaugura la dialéctica cuerpo-mundo" (Battán Horenstein, 2015b, p. 174). Ahora bien, el desarrollo que se realiza en la *fenomenología de la percepción* sobre el hábito es más bien ambiguo e indeterminado (García, 2017) y sin embargo parece atravesar subrepticiamente toda la obra. Por ello, es importante puntualizar cómo opera en el contexto del presente estudio, aunque, previo a llegar al espacio arquitectónico encarnado, será necesario estudiar el ámbito nocional con el que se vincula.

Lo habitual se refiere a la dimensión de la experiencia vivida que configura la percepción a través de los efectos de las vivencias anteriores. Como se ha señalado, la diferencia entre cuerpo habitual y cuerpo actual radica en que el primero es el resultado de acciones repetidas y sedimentadas, formando parte de la historia de los actos; es un cuerpo al que se está habituado de manera natural y en tanto consciencia de continuidad con una cultura determinada[104]. Los hábitos componen un esquema de capacidades (acerca de lo que se sabe) y de posibilidades (en relación con lo que se puede), y son garantes de las experiencias corporales actuales y virtuales. García (2016) advierte que, por esta razón, el hábito es un tema medular en el proyecto filosófico de Merleau-Ponty pues "el cuerpo vivido [...], aquel que desborda y prima por sobre la tradicional consideración objetiva del cuerpo y aquel a partir del cual se pretenderá dar cuenta de la percepción del mundo, es definido precisamente como un 'cuerpo habitual'" (2016, p. 50).

El hábito es un proceso corporal, un fenómeno global, que se forma en la relación de la percepción y la motricidad en un contexto determinado. Para dar cuenta de esto, Merleau-Ponty se refiere a un caso de transferencia de hábito a partir de la habilidad

[104] Al respecto, Merleau-Ponty afirma que "[e]s imposible superponer en el hombre una primera capa de comportamiento que llamaríamos «naturales» y un mundo cultural o espiritual fabricado. En el hombre todo es fabricado y todo es natural" (1984, p. 206).

para escribir: si a un diestro le amputan la mano derecha no necesitará, en el estricto sentido de la palabra, aprender a escribir con la izquierda, de igual manera se entiende que al cambiar la escala, escribir en una hoja o en una pizarra, no requiere de un nuevo aprendizaje. La escritura tiene características constantes que no varían por el hecho de utilizar los músculos de la mano, sobre la hoja, o de todo el cuerpo, sobre la pizarra (1976, p. 65). Este fenómeno demuestra que lo aprehendido es una aptitud encarnada, lo que permanece inmanente a una adaptación.

El esquema corpóreo, que ordena la percepción del mundo, así como también la propiocepción, se conforma a través de comportamientos, capacidades y acciones habituales. Es decir que los hábitos, son experiencias vividas que se repiten y sedimentan componiendo el esquema corpóreo. Esquema que, como ya se ha visto, determina los comportamientos, la intencionalidad y, en definitiva, el modo en que se percibe. El cuerpo, a partir del cual se establece una conexión con un *aquí* (situacional), abre horizontes de posibilidades motrices y perceptivas en el espacio asociado a ese *suelo* que, a su vez, vincula a un pasado experiencial. Esto da lugar a una circularidad y un ciclo que se potencia, una retroalimentación continua, ya que las experiencias perceptuales influyen en el esquema corpóreo y éste, a su vez, amplía el horizonte de sus posibilidades perceptivas[105] las cuales impactan nuevamente en el esquema corpóreo. Dicho de otra manera, este vínculo crea una serie de fenómenos u operaciones reiteradas en que la percepción y el aprendizaje se refuerzan mutuamente. Desarrollar una destreza implica no sólo haber recurrido y adquirido ciertos hábitos, sino también abrir un campo en el que todo lo percibido puede expresarse de otra manera[106].

Romano (2011) realiza un estudio acerca del concepto de hábito. El autor considera sutiles diferencias entre diversos tipos de comportamientos que pueden parecer similares. Distingue tres fenómenos principales con los que puede identificarse la noción de hábito: acostumbramiento (*accoutumance*), rutina (*routine)* y aptitud (*aptitude)* (2011, para. 11). Según Romano, cada uno de ellos depende del aspecto que se busca enfatizar. “Los aspectos referidos son: la repetición, el esfuerzo, el componente corporal, la composición y descomposición del movimiento, la acción mecánica y la generación de un orden inmutable y cerrado de movimientos.” (Battán Horenstein, 2015b, p. 174). Resumiendo, Battán Horenstein (2015b, p.174) los explica de esta manera: el acostumbramiento se trata de un fenómeno pasivo que afecta principalmente la dimensión fisiológica del cuerpo y da cuenta de cómo participan los aspectos biológicos y físicos en la experiencia. Implica una repetición de un fenómeno que se desenvuelve en el cuerpo, pero sin ser consciente de ello. La rutina, en cambio, es un fenómeno activo basado en la repetición de acciones similares. A diferencia de la mera repetición de acciones mecánicas, la rutina no

---

[105] Piénsese en el aprendizaje de un deporte, un instrumento musical o una herramienta. Este proceso no sólo permite profundizar en su dominio, explorando sus técnicas y posibilidades operativas, sino que también amplía el campo perceptivo, mecánico y motriz. A través de esta adquisición de habilidades se incrementa el repertorio de interacciones con el mundo.

[106] En el parágrafo *Re-presentar para re-conocer* del Capítulo 4 se revisa la destreza de dibujar como técnica corporal.

requiere esfuerzo constante y puede renunciarse a ella en cualquier momento. Aunque involucran principalmente al cuerpo, las rutinas pueden ser intelectuales. Finalmente, la aptitud se refiere a la experiencia, en el sentido de experticia, adquirida por repetición, que permite ejecutar acciones con flexibilidad en la ejecución ya que incorpora un gradiente de improvisación y libertad. Sin embargo, también incorpora una determinación normativa y criterios específicos que guían la ejecución adecuada de una acción. En coincidencia con la autora, se entiende la habitualidad como el cúmulo incorporado de "hábitos, rutinas, aptitudes y costumbres que nos permiten en una determinada situación 'sentirnos como en casa', esto implica no sólo un determinado dominio de la situación presente sino también un índice de previsibilidad acerca de lo que puede sobrevenir" (Battán Horenstein, 2015b, p.175).

La repetición de una práctica deviene hábito como un aprendizaje significativo dentro de un cierto marco orgánico. La adquisición de un hábito "es la captación de una significación, pero la captación motriz de una significación motriz" expresa Merleau-Ponty (1984, p. 160). El cuerpo, comprometido en cierto contexto físico y cultural, es el medio para habituarse a algo. Esa repetición incorporada persiste, en la actualidad, como una experiencia pasada que "se distingue de lo recordado, en la medida en que el pasado habitual está *siempre* presente de modo latente" (García, 2017, p. 51). En otras palabras, el hábito representa una modalidad de la memoria práctica, una memoria completamente distinta de la que se actualiza en *imágenes* porque está en funcionamiento en la propia corporalidad (Romano, 2011). Considerando la extensión de la propiocepción, el hábito opera como una forma de memoria que reside tanto en el cuerpo como en los objetos.

La etimología de la palabra incorporación refiere a «meter dentro de un cuerpo». Una habilidad se aprende definitiva y plenamente cuando algo que antes era extrínseco, [extraño o ajeno], captado sólo a través de reglas o ejemplos explícitos, pasa a impregnar la propia corporeidad (Leder, 1990, p. 31). En este sentido, Merleau-Ponty (1984, pp. 159–161) cita una serie de casos que unifican su descripción del esquema corpóreo, de la propiocepción extendida y de la adquisición de la habitud. Para Hale (2017) una de las ideas más influyentes del fenomenólogo surge de este análisis de las experiencias de manipulación de diferentes objetos, en el que describe el proceso por el cual se incorporan al esquema corpóreo. La adquisición del hábito de unos pasos de baile requiere aprehender corporalmente los movimientos (*atrapar* y *comprender* escribe Merleau-Ponty resignificando, con el fenómeno de la habitud, la noción de comprender y la noción de cuerpo). Debe dedicarse cierta práctica para integrar esos nuevos movimientos a la motricidad general. Del mismo modo sucede con objetos que se utilizan habitualmente: una mujer que lleva un sombrero con una pluma, sin cálculo alguno, puede mantener cierta distancia con los obstáculos que podría tocar. La mujer *siente* la pluma como una extremidad de su propio cuerpo, la incorpora a su esquema y en efecto extiende la propiocepción a través del objeto. Otro caso citado es el de un automovilista que, habituado a conducir, no necesita bajarse a medir en cada situación de pasaje entre obstáculos, sino que las dimensiones del cuerpo se extienden abarcando las dimensiones del automóvil. Más allá de las dimensiones, ciertos objetos pueden ampliar la sensibilidad del esquema corpóreo. El

bastón que utilizan las personas no videntes extiende el tacto, incrementa el alcance sensible, su radio de acción y posibilita la interpretación de las diferentes texturas y accidentes en el plano del suelo, así como la posición de objetos. Tanto el paso de baile aprehendido, el sombrero y el automóvil convertidos en anexos voluminosos del cuerpo, como el bastón que se transforma en zona sensible del no vidente, son ejemplos del modo en que, por habitud, se expande el ser-del-mundo. El hábito reside en el cuerpo como mediador de la relación con el entorno.

Para entender mejor cómo el hábito no reside en el pensamiento, sino que es un saber corporal, Merleau-Ponty recurre al caso del instrumentista (específicamente, el de un organicista que debe ejecutar un piano diferente al que está habituado). Explica que, con unas horas de trabajo, termina por habituarse y estar en condiciones para el concierto. En ese breve lapso el sujeto "se sienta en el banco, acciona los pedales, saca los juegos, mide el instrumento con su cuerpo, incorpora a sí direcciones y dimensiones, se instala en el órgano como uno se instala en una casa"[107] (1984, p. 162). A través de esas acciones, el pianista incorpora el piano a su esquema corpóreo, no aprende las posiciones objetivas de cada parte del instrumento, sino que las integra a la espacialidad de su propio cuerpo. Con el hábito, el instrumentista inaugura un nuevo núcleo de significación motriz y convierte el piano en un instrumento que se proyecta hacia el exterior.

La propia encarnación de los sujetos es la que ofrece la promesa de la adaptación y el cambio creativos. Así, la variación de hábitos permite el desarrollo de nuevas habilidades y patrones de comportamiento. Contrariamente a lo que podría pensarse, la novedad creativa se nutre del sustrato de hábitos adquiridos. "En mi obra nunca he empleado temas de los que supiera algo con anterioridad" dijo el escultor Eduardo Chillida a Pallasmaa (2016, p. 60). Esta idea es fundamental para comprender la creatividad y la crítica inherentes a toda actividad encarnada, ya se trate del arte, la literatura, la filosofía o incluso la arquitectura (Hale, 2017, p. 97).

(vii) Habilidad: conocer desde la práctica y practicar con conocimiento

Las prácticas derivan en gran medida de las teorías combinadas con la experiencia y devienen, con procedimientos regulares y repetidos, en habilidades (Feibleman, 1966). La habilidad, posee muchos significados, la mayoría de ellos centrados en la combinación de conocimiento práctico con la capacidad de hacer algo. En efecto, tal conocimiento es la técnica que culturiza la naturaleza a través del uso de herramientas, y es

---

[107] "instalarse como en una casa" (p. 162), "sentirse como en casa" (p. 381), "en casa y a salvo" (p. 386), "en la paz de mi casa" (p. 443) escribe Merleau-Ponty para referirse a cierto modo apropiado, incorporado, ameno, seguro, agradable de relación con el mundo. Sustenta, de alguna manera, la identificación del espacio doméstico como paradigma de espacio arquitectónico encarnado o incorporado, tema que se aborda en el parágrafo *El espacio doméstico como propiocepción extendida* del presente capítulo.

esencialmente corporal. Tanto los pensamientos como las percepciones están involucrados, en la medida en que sean necesarios para guiar una acción (Feibleman, 1966), en línea con el cuerpo como primera técnica.

Adquirir una habilidad es modificar intencionalmente la estructura del esquema corpóreo. La habitud posibilita un comprender a través del cuerpo que capta y se adapta en concordancia con el contexto espacial y la actividad que se está realizando. De modo que la habilidad es un saber que expresa la capacidad de extender las posibilidades corporales y cambiar el modo de comprender y ser-en-el-mundo.

Para Sennett (2009), tres habilidades básicas fundamentan el saber artesanal –un saber de sí relacional, activo y transformador–: "la de localizar, la de indagar y la de desvelar. La primera implica dar concreción a una materia; la segunda, reflexionar sobre sus cualidades; la tercera, ampliar su significado" (p. 340). La capacidad de localización tiene que ver con los procesos corporales involucrados en la atención de señales (en el espacio o en los objetos) que permiten determinar la presencia de un fenómeno importante. Indagar, por su parte, refiere a la curiosidad e investigación en relación con ese fenómeno detectado. Finalmente, desvelar es abrirse a partir de la incorporación de un conocimiento para una actividad determinada, a otras acciones o tareas y hacerlas de otra manera; es un estímulo o catalizador para pensar diferente los problemas, incluso de otros campos disciplinares (Sennett, 2009).

El acto creativo en la experimentación del diseño proyectual se externaliza a través de alguna técnica. Este proceso implica la aplicación de un conjunto de procedimientos y recursos que requiere capacidades y una disposición específica. Estas habilidades constituyen una forma de cognición corporal que, desde una posición pragmatista, se adquieren con el entrenamiento y con la reiteración de acciones corporales. Sennett señala que "[e]l desarrollo de la habilidad depende de cómo se organice la repetición" (2009, p. 54), sugiriendo que el dominio técnico corporal surge de un entrenamiento estructurado. Estos conocimientos incorporados sirven tanto para el reconocimiento interpretativo como para la transformación de la realidad. Cabe señalar que, en disciplinas como las ciencias descriptivas, se estudian fisonomías que no pueden ser captadas ni por palabras y ni por imágenes. Esto revela la existencia de una dimensión del conocimiento que permanece oculta, a la que se denomina *conocimiento tácito*.

Habitar lo habitual

Etimológicamente, hábito y habitar comparten la raíz del verbo latín *habere,* que significa poseer una habilidad. El hábito, pasó a designar la prenda de vestir, aquello que se *tiene* puesto, mientras que habitar es un frecuentativo de *habere*, es decir que requiere una frecuencia reiterada de repetición de la acción de tener[108]. En esa raíz posesiva del habitar es quizás donde puede vincularse la propiocepción extendida en los espacios cotidianos: expandir, amplificar, prolongar lo que se posee (como cuerpo) en/con las cosas alrededor. Podría decirse que habitar es subjetivar el espacio, encarnarlo[109], es hacerlo propio y habitual, es aquello que es sentido como la experiencia en la que se vinculan íntimamente el sujeto de la percepción y de la acción con esos espacios que se perciben y experimentan.

En el caso en cuestión, esta idea refuerza la hipótesis del espacio arquitectónico habitual como una incorporación y extensión del esquema corpóreo (de percepción, de pensamiento y de acción). No sólo el espacio, sino todos los objetos en él operan de manera similar, aunque la intensidad e intención (no consciente) sean diferentes. Cada espacio habitado conserva, de algún modo, su propia historicidad a partir de las relaciones con quien lo habita o lo habitó. En un espacio arquitectónico, el hábito se convierte en una memoria que se fusiona con el entorno físico. Al familiarizarse con un edificio, como una biblioteca, la memoria corporal se articula con ese espacio. Intuitivamente, se recuerda las ubicaciones de las secciones y estanterías específicas. Así, al buscar un libro en particular, la memoria espacial oficia de guía y posibilita encontrarlo rápidamente al recorrer con los ojos y las manos los estantes. Un caso paradigmático es el espacio doméstico, donde este fenómeno se extiende aún más: la memoria de los objetos y el entorno espacial se integra de tal manera que no se requiere una exploración corporal explícita para ubicarlos, operando incluso de manera virtual. En otras palabras, el hábito, como memoria encarnada, se extiende más allá de la percepción visual o táctil.

Con el paso del tiempo, los hábitos repetidos se *incorporan* definitivamente y desaparecen de la consciencia, quedan envueltos en el interior de un cuerpo-estructura desde el cual se habita el mundo (Teyssot, 1994, p. 15). El hábito se adquiere o se aprehende a través de actos[110], y funciona como una forma de dominio tanto sobre el cuerpo propio como sobre los objetos externos. Para Pallasmaa el acto de habitar “es fundamentalmente un intercambio y una extensión” (2016, p. 7); esto implica que al entrar en un espacio se hace parte integrante de él, al mismo tiempo

---

[108] Referencias etimológicas recuperadas de https://etimologias.dechile.net/

[109] “Habitar en algo significa estar encarnado en algo” sostiene Bollnow (1969, p. 257) luego de considerar la idea merleau-pontiana de habitar el cuerpo.

[110] Para la fenomenología husserliana, “un acto es una vivencia que contiene tanto contenidos ingredientes [*i.e.* (*reell*) componentes, diferentes a los reales (*real*), constitutivos de una vivencia] como contenidos intencionales” (Escudero, 2011, p. 156). Esto significa que un acto integra lo actual, como actividad corporal y del pensamiento, junto con las experiencias arraigadas en hábitos, recuerdos o patrones motores, y el correlato objetivo al cual se dirige. En este marco, la arquitectura desempeña un papel clave al proporcionar la estructura elemental que participa en dicha interacción, ya sea como contexto o como objeto de estudio.

que el espacio se integra en la consciencia. Además, cuando se establece una relación frecuente con dicho espacio, se convierte en una especie de extensión integrada al esquema corpóreo. En este contexto, la arquitectura puede considerarse como un hábito en tanto genera el recubrimiento de un espacio que se separa del cuerpo[111] pero lo con-tiene, también es un hábito en cuanto a lo habitual y allí reside la expansión corporal e irreflexiva.

"Habitar es estar en casa en todas partes" sostiene el eslogan Situacionista. "Habitar significa en primer lugar investir un lugar, apropiárselo (Virilio, 1993, p. 147), en efecto, es la manera humana de existir, es darle dimensiones al espacio y al tiempo indeterminados acordes a las experiencias corporales humanas. Pallasmaa propone que "[e]l habitar se entiende habitualmente en relación con el espacio, como una forma de domesticar o controlar el espacio" (2016, p. 9).

> - No puedo jugar contigo –dijo el zorro–, no estoy domesticado. [...]
> - ¿Qué significa "domesticar"?[112]
> - Es algo demasiado olvidado –dijo el zorro– significa "crear lazos..."
> - ¿Crear lazos?[113]
> - Claro –dijo el zorro–. Todavía no eres para mí más que un niño parecido a otros cien mil niños. Y no te necesito. Y tú tampoco me necesitas. No soy para ti más que un zorro parecido a otros cien mil zorros. Pero, si me domesticas, tendremos necesidad uno del otro. Tú serás para mí único en el mundo. Yo seré para ti único en el mundo... (de Saint-Exupéry, 1999 [1943]).

El vínculo del que habla el zorro, si se lo piensa en una relación con la arquitectura, refiere al proceso de familiarización que Bégout (2009) define como *cotidianización*. En ese sentido, la apropiación tiene, por mucho que le importune al zorro y al principito, otro perfil: a la vez que facilita la experiencia como relación protésica, empática, amigable, entre cuerpo y espacio arquitectónico (entre zorro y principito), se naturaliza y se da por obvio a tal punto que pasa desapercibida y se dificulta reflexionar al respecto. Shklovski cita una nota del diario de León Tolstoi que ilustra muy bien esta idea:

> Yo estaba limpiando la pieza, al dar la vuelta me acerqué al diván y no podía acordarme si lo había limpiado o no. Como esos

---

[111] Piénsese aquí la teoría de Semper que relaciona el surgimiento de la construcción con la del arte textil y en las comparaciones entre arquitectura y vestimenta. Un profesor solía repetir, para aclarar el modo en que se debía proteger la construcción, un dicho que hace referencia a la importancia de vestirse adecuadamente según las condiciones climáticas: "no hay mal tiempo, sólo vestimentas inapropiadas".

[112] En la traducción al español se recurre a la palabra "domesticar" para "*apprivoiser*", utilizado por el autor, cuando en francés existe "*domestiquer*". Lo interesante aquí es que existe otra significación de *apprivoiser* que el diccionario *Le Robert* define como "*devenir plus familier avec. S'accoutumer, se familiariser.*" (en: https://dictionnaire.lerobert.com) es decir, devenir más familiar con, acostumbrarse, familiarizarse. Esta significación resulta especialmente relevante al analizar la apropiación o la habituación de los espacios.

[113] La *Fenomenología de la percepción* finaliza con una cita de Saint-Exupéry que se vincula a este "crear lazos" que propone el zorro al principito. La cita en concreto está en *Piloto de guerra*: "... El hombre no es más que un nudo de relaciones, las relaciones son lo único que cuentan para el hombre" (Saint-Exupéry en Merleau-Ponty, 1984, p. 463).

> movimientos son habituales e inconscientes no podía acordarme y tenía la impresión de que ya era imposible hacerlo. Por lo tanto, si he limpiado y me he olvidado, es decir, si he actuado inconscientemente, es exactamente como si no lo hubiera hecho. Si alguien consciente me hubiera visto, se podría restituir el gesto. Pero si nadie lo ha visto o si lo ha visto inconscientemente, si toda la vida compleja de tanta gente se desarrolla inconscientemente, es como si esta vida no hubiera existido (Tolstoi en Shklovsky, 1978 [1917], p. 60).

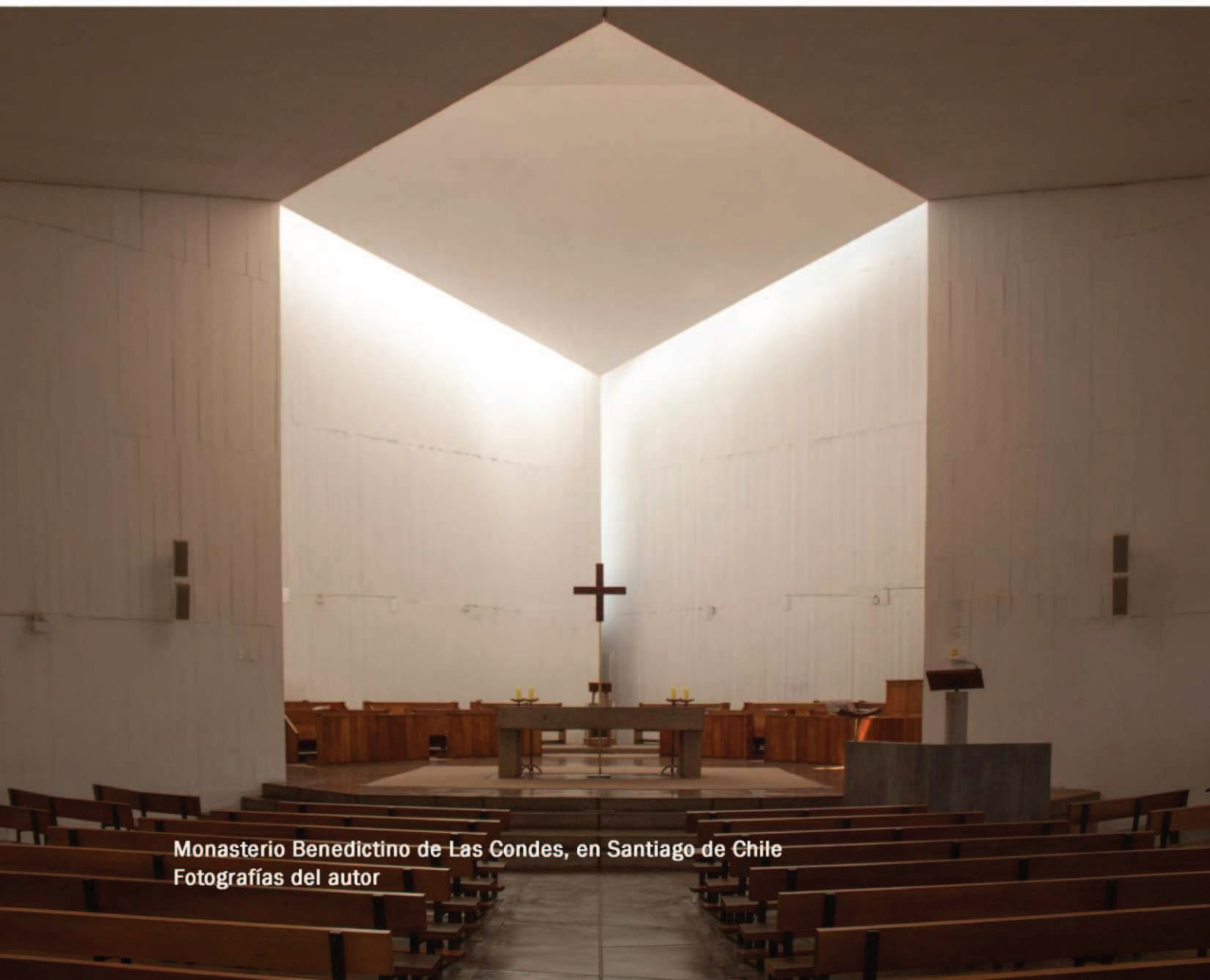
Merleau-Ponty sugiere que "el hábito no *consiste* en interpretar las presiones del bastón en la mano como signos de ciertas posiciones del bastón, y éstas, como signos de un objeto exterior, ya que el hábito nos *dispensa* de hacerlo" (1984, p. 169). De esta manera, el hábito amplía indefinidamente el uso irreflexivo del cuerpo, por lo tanto, habitar es algo propio de la actitud natural cuya certidumbre ingenua es la forma típica de aproximarse y experimentar la vida cotidiana, y *necesaria* para el funcionamiento práctico en el mundo. Paradójicamente, lo habitual del sentido de habitar, tanto como significación como percepción, es ser presa[114] de su naturaleza repetitiva, dejándose llevar por la fuerza de lo cotidiano.

La mayor parte de los espacios arquitectónicos colabora con este ritmo repetido de habitualidades. Lefebvre (2013 [1974]) entiende que en la lógica de la visualización que dirige las torres de viviendas o ciertos edificios administrativos el espacio se convierte en una imagen para mostrarse seductora, extraordinaria. Aunque los sentidos queden anulados, la síntesis y reducción a la visualidad producen un efecto en el que "un inmueble compuesto de volúmenes apilados, de «cajas para habitar», el espectador y el habitante, figuras que tienden a coincidir, aprehenden inmediatamente la relación de la parte con el todo y se reconocen en ella" (Lefebvre, 2013, p. 153). Por su parte, el espacio "adquiere un aspecto de pura lógica y, de ahí, tautológico: el espacio contiene al espacio, lo visible contiene lo visible y la «caja encaja en la caja»" (2013, p. 153). Los espacios arquitectónicos diseñados para la producción o el comercio se estructuran estratégicamente en función del comportamiento de las personas. En ellos, el objetivo es maximizar la eficiencia productiva y optimizar las ventas, respectivamente. De manera similar las iglesias, como espacios donde se realizan ceremonias de culto con un orden y unas formas específicas, también se configuran en estrecha relación con los movimientos rituales. Ciertamente hay mucho más en ellos, como la esencia coreográfica en pos de afectar sensitivamente. En el Monasterio Benedictino de Las Condes, en Santiago de Chile, se utilizan varias estrategias espaciales para poner en valor la experiencia corporal. El ingreso es por una diminuta puerta, en relación con la monumentalidad acostumbrada de las iglesias, que conduce indirectamente, por una rampa, al presbiterio. El ascenso está

---

114 "mi cuerpo hace presa en el mundo cuando mi percepción me ofrece un espectáculo tan variado y tan claramente articulado como sea posible, y cuando, al desplegarse, mis intenciones motrices reciben del mundo las respuestas que esperan. Este máximo de nitidez en la percepción y en la acción define un suelo perceptivo, un fondo de mi vida, un contexto general para la existencia de mi cuerpo y del mundo" (Merleau-Ponty, 1984, pp. 265–266).

flanqueado por dos muros lo suficientemente cercanos para sentir la reverberación del sonido de los pasos, al principio la atención se focaliza en el muro izquierdo iluminado de tal manera que parece suspenderse en el aire y direccionando la vista a una virgen que también parece flotar; llegando al fin de la rampa el camino gira hacia la derecha y se percibe el gran espacio axial y simétrico del recinto donde están los bancos para los fieles y el presbiterio con su altar. El efecto de la luz que entra indirecta, rasante y reflejada en los muros dirige las miradas a sitios clave para el culto, especialmente el nicho de la virgen y la cruz al fondo del presbiterio. El diseño del suelo también va direccionando los movimientos que se relacionan directamente con la celebración eucarística, desde los accesos, procesiones y desplazamientos para la comunión y la oración, hasta ritos menos frecuentes como incensaciones, aspersiones, exequias y procesiones en celebraciones especiales (Muñoz, 2012). El espacio arquitectónico, proyectado en relación con la práctica ritual, determina, conduce y orienta la acción corporal. Esta idea implica que el diseño arquitectónico puede influir en la manera en que los cuerpos se mueven y experimentan el espacio.



Monasterio Benedictino de Las Condes, en Santiago de Chile
Fotografías del autor

(viii) Movimiento, cognición y representación

Se conoce desde la experiencia del cuerpo en acción y en un contexto determinado. Entre el espacio arquitectónico, como contexto habitual, y la corporalidad, se da un proceso de reconocimiento que implica el paso de lo extraño a lo propio. Battán Horenstein sostiene que "la cognición corporal encuentra en el movimiento intencional y significativo de los agentes su concreción" (2022, p. 9). La autora propone una categorización del movimiento intencional separado en reflejo, habitual y automático o maquinal. El primero refiere a la respuesta motriz del organismo al medio que experimenta, es un movimiento situado que no ha sido habituado. En esta categoría pueden agruparse acciones como estornudar, vomitar o algunas reacciones musculares y orgánicas como prensión, ajustes oculares al enfocar o estabilizar la imagen, entre otras. El movimiento habitual alude a esquemas aprehendidos como patrones incorporados en el escenario cotidiano; "estos movimientos no tienen proyección más allá de la finalidad concreta para la cual se realizan y el grado de destreza que despliegan puede ser mayor o menor" (2022, p. 11). Por su parte, el maquinal surge de la "repetición de una determinada acción que la vuelve vacía de contenido o en aquellas acciones que para su realización no requieren más que un mínimo grado de atención, es decir, que no exigen la atención activa y comprometida del agente" (2022, p. 12). La diferencia más importante entre ellos reside en el grado de participación de la atención; en el reflejo no interviene la atención, el habitual requiere cierta atención en cada repetición del movimiento hasta adquirirlo y aprehenderlo; mientras que en el maquinal o automático disminuye precisamente en función de esa repetición.

El sujeto que experimenta un espacio es un cuerpo que se mueve y ese movimiento relaciona espacio, tiempo y cuerpo en el acto. El cuerpo percibe con sentido(s) la extensión del espacio por fragmentos que *aparecen* en tanto se encuentra en movimiento y, el tiempo del recorrido conjuga los eventos devolviendo la unidad espacial de la arquitectura; de ahí que, la velocidad de desplazamientos del cuerpo en el espacio se convierte en una variable sensible. Pero el espacio, a su vez, tiene movimiento y velocidad estáticos propios, una serie de dimensiones temporales representadas en su estética. Los espacios arquitectónicos pueden comunicar o disponerse para ser percibidos como dinámicos, dilatados, fluidos, entre otros. Incluso el ritmo, la pausa y la composición de llenos y vacíos del proyecto arquitectónico son comparables a la composición musical de sonidos y silencios que construyen un tiempo determinado.

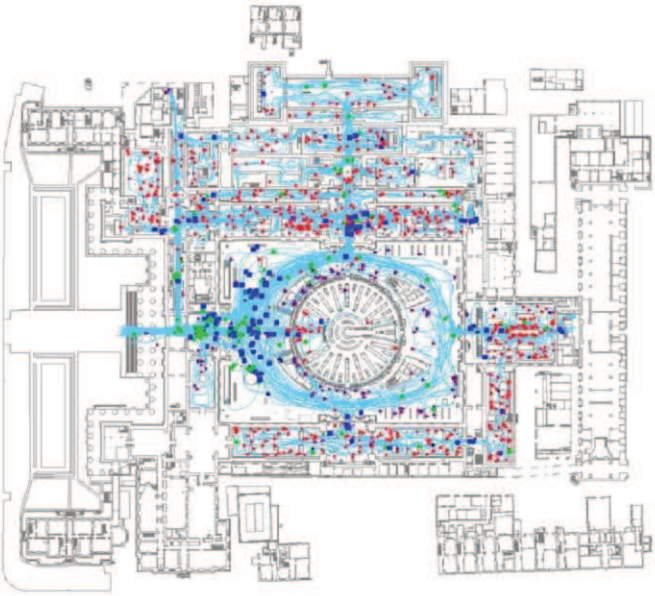
En referencia al caminante urbano, De Certeau explica que los procesos pueden ser representados por mapas que transcriben sus huellas y trayectos. Sin embargo, el resultado sinuoso "en los

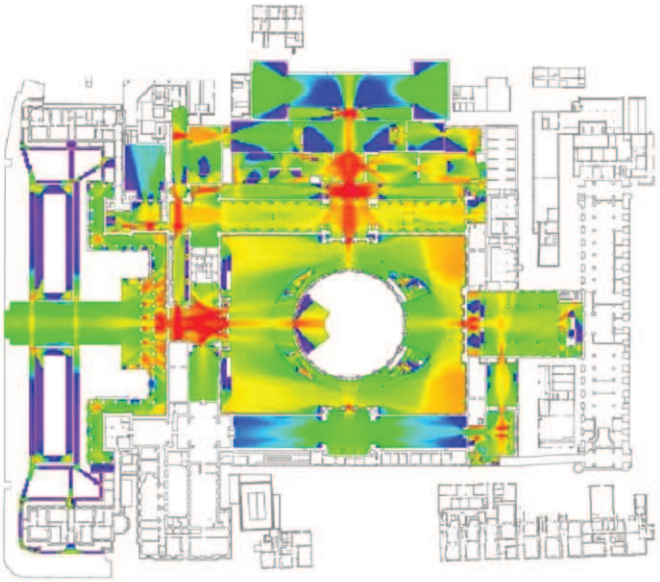
trazos gruesos y en los más finos de su caligrafía remiten solamente, como palabras, a la ausencia de lo que ha pasado. [...] En su calidad de visible, tiene como efecto volver invisible la operación que la ha hecho posible" (De Certeau, 1996 [1980], p. 109). Con esto advierte la dificultad de representar el movimiento, ya que se debe hacer visible la ausencia: aquello que ya no puede ser visto. Este desafío se relaciona con el concepto de *espacio hodológico* que refiere al sistema de caminos que se abren como posibilidades, contingencias oportunas de comportamiento en la experiencia vivencial (Bollnow, 1969). Bollnow subraya que se debe observar con más detenimiento y proximidad las singularidades de este espacio de actuación. Sin embargo, suele ocurrir que se ve pero no se mira, es decir, aunque hay cosas visibles no se las perciben realmente. Como expresa Virilio (Walker & Virilio, 2001): no están ocultas en la oscuridad sino en lo obvio, en lo evidente, en lo cotidiano.

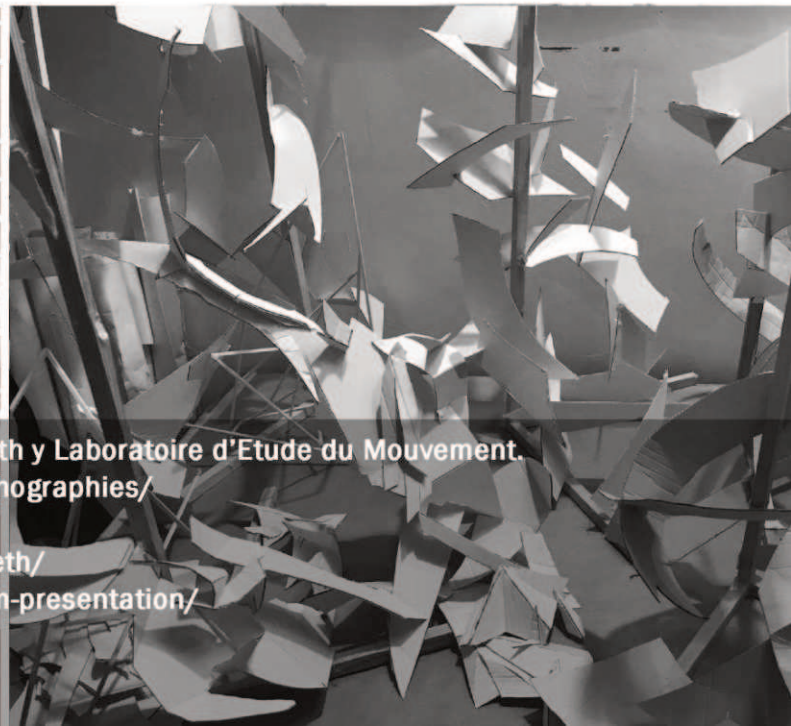
El movimiento del cuerpo en el espacio puede estudiarse desde diferentes perspectivas y, tanto la escala de percepción como el instrumento de representación, juegan un papel fundamental. El estudio fotográfico del movimiento realizado por Frank y Lillian Gilbreth, orientado a entender la relación entre el cuerpo y una actividad específica en el espacio para mejorar la eficiencia del conjunto, evidencia algunas de estas relaciones. Los resultados de estos estudios se convierten en objetos estéticos sugestivos por sí mismos. El *Laboratoire d'Etude du Mouvement* (LEM), es otro importante referente del modo de representar los movimientos, llevando estos a otras escalas y formas objetuales.

El uso de diferentes herramientas y técnicas permite explorar otros modos de representación. El fotógrafo Xavi Bou, mediante la unión de fotogramas de diferentes segundos de un video en una sola imagen, revela el recorrido oculto de los pájaros, generando una belleza inesperada a partir de ese resultado. *Space Syntax*, por su parte, utiliza herramientas de modelización digitales para estudiar la movilidad en espacios urbanos y arquitectónicos.

En la dinámica motriz de estos agentes, no solo se pone en juego una habilidad física o una destreza corporal, sino una manera singular de entender el mundo, que refleja una forma específica de cognición corporal (Battán Horenstein, 2022). Los movimientos habituales pueden modelar un cuerpo individual y social específico en relación con un contexto espacial y cultural determinado, que, a su vez, desempeña un papel importante en esta dinámica. Más radical aún, no se trata simplemente de movimiento *en* el espacio, sino que el movimiento es lo que permite la constitución del espacio (Waldenfels, 2004).







Xavi Bou Frank; Space Syntax; Lillian Gilbreth y Laboratoire d'Etude du Mouvement.
Recuperadas de https://xavibou.com/ornithographies/
https://spacesyntax.com/
https://proyectoidis.org/lillian-y-frank-gilbreth/
https://www.ecole-jacqueslecoq.com/le-lem-presentation/

Cotidianización

Lo cotidiano se asocia, por lo general, con lo mundano, con lo rutinario como una secuencia invariable de prácticas diarias y con lo oculto o al menos lo desapercibido. Sin embargo, las prácticas y los espacios cotidianos, encierran tanto potencial como lo extraordinario. Con un espíritu fenomenológico, el filósofo Bruce Bégout dedica una serie de estudios y ensayos a *descubrir* lo cotidiano. Lo define como "prejuicio de los prejuicios, lugar por excelencia de las evidencias más naturales de nuestra existencia, de las creencias habituales, de las determinaciones tradicionales, de las esperas típicas, de las intenciones preestablecidas" (2009, p. 10). Lo cotidiano muestra un aspecto conveniente, presentándose como un sistema en que todo (a)parece como altamente probable y que, en efecto, no permite la apertura a lo nuevo.

Según Bégout, "todo lo que es cotidiano se vuelve familiar y ordinario, incluso banal. Pero se trata entonces de efectos secundarios de la experiencia cotidiana, no de sus causas primeras" (2009, p. 12). En contraste con la idea de considerar lo cotidiano como algo objetivo o una cualidad de las cosas, enfatiza la idea de un *proceso* de cotidianización. Lo cotidiano es, para el autor, lo que se cotidianiza como producto imperceptible de un modo de ser (2009, p. 13). Esto indica que se trata de una especie de catalizador que pone en marcha un proceso: el proceso de cotidianización[115]. Siguiendo esta lógica de pensamientos, podría considerarse la existencia de un momento primero, la fase inicial del proceso: lo no cotidiano.

Vivir en el mundo cotidiano significa, entre otras cosas, dejarse llevar, someterse a la corriente del uso continuado y acostumbrado, aparentemente práctico y sin complicaciones ni dificultades que se repite todos los días. Pero la vida humana es en su más mínima expresión una vida cotidiana. Incluso así, hay que cuestionarla ya que "no es un simple estado de cosas claro y transparente: esa presencia masiva, repetitiva, omnipresente de la satisfacción de las necesidades elementales a través del sesgo de actividades comunes (comer, trabajar, dormir, vestirse, etc.)" (Bégout, 2009, p. 12). Lo cotidiano es lo que finalmente subsiste: "posee una densidad genética notable, una estabilidad y tenacidad durables, algo que resiste de veras. Se trata de un cimiento de experiencia, formado de manera lenta pero segura por la acumulación autoconsolidante de los mismos hechos, hábitos y costumbres" (Bégout, 2009, p. 18). Más allá de cualquier modificación o alteración (piénsese en la pandemia global por coronavirus que cambió radicalmente la vida cotidiana en todo el mundo), las rutinas, las actividades habituales retornan inevitables e ineludibles al curso de lo cotidiano.

"En cuanto habito un «mundo físico», en el que se encuentran «estímulos» constantes y unas situaciones típicas [...], mi vida comporta unos ritmos que no tienen su *razón* en lo que he optado por ser, sino que tienen su *condición* en el medio banal que me rodea" (Merleau-Ponty, 1984, p. 269). De esta manera, se crea una serie de experiencias impersonales en las que no se está completamente *presente*, un modo de

---

[115] Experiencias como la deshabituación, desnaturalización o extrañamiento, cambiarían el sentido del proceso (Consultar el capítulo 3).

proceder que paraliza la reflexión, el análisis y la evaluación de los procesos y el valor de los resultados. Este comportamiento, ciertamente automático, prioriza la velocidad de las respuestas reflejas, descansando en habitualidades que garantizan un éxito plausible. La ejecución mecánica de actos acríticos, como dispositivos que funcionan por sí solos, es, en gran parte de las actividades cotidianas, propio de la actitud natural.

Lo cotidianizado actúa como una especie de dogmatismo: se constituye en el mundo conocido de las certidumbres, al que se está habituado. Las vivencias, en su mayoría, son dirigidas actualmente al contexto circundante cotidiano. Al cambiarse lo sensible por representación el contexto ya no se percibe. Precisamente, "[l]o propio de la cotidianidad consiste en ocultar como signo lo que se da como sentido. Todo posee un aire de evidencia que, visto a través de la lupa, se disgrega y pierde su claridad práctica" (Bégout en Montesinos, 2009, p. 98). Así, al analizar detalladamente lo cotidiano, la aparente simplicidad y obviedad, revela una riqueza oculta a la observación superficial.

Los espacios cotidianizados, aquellos que con frecuencia se consideran banales u ordinarios, expresan el tipo de experiencias humanas que, en mayor o menor medida, son compartidas. Esto implica cierta uniformidad sensible que coexiste en el mismo espacio y tiempo, el nudo de relaciones humanas. Ahora bien, es gracias al proceso de cotidianización que se supera el estado de incertidumbre inicial, la tranquilidad de la vida cotidiana se logra a costas de una pérdida gradual, pero inevitable, del extrañamiento del encuentro primero con las cosas mismas.

La industria de bienes de consumo simplifica la vida cotidiana a meros objetos de uso o a situaciones estandarizadas. Desde esa lógica, las experiencias cotidianas quedan privadas de intención y el tiempo se ve sometido a un concierto rítmico alienante. Se trata de una especie de extrañeza constante que resulta cercana: "es la manera de ser que el mundo en que vivimos nos hace vivir sin saberlo en cualquier momento; todos nuestros gestos, todos nuestros pensamientos, todas nuestras palabras están impregnada de ella" (Blanchot, 2001, p. 82). Las experiencias ajustadas a los conceptos predefinidos se empobrecen, pero Bégout entiende que no hay que descalificar lo cotidiano porque se descalificaría todo acontecimiento como acto habitual. Por el contrario, defiende que oculta algo primordial: "su simpleza es una trampa [...] es la función disimuladora de las evidencias de la vida corriente lo que es necesario pensar con mayor rigor" (Bégout, 2009, p. 11). Descubrir lo cotidiano tiene el valor de iluminar lo ocultado, de evidenciar lo extraño como encuentro primordial con el mundo, con la riqueza de lo impensado y con lo *infraordinario*[116] (Perec, 2013 [1989]).

[116] En *Lo Infraordinario* (2013), se compilan una serie de textos en los que Perec interroga y describe, con una mirada atenta y curiosa frente a su mundo circundante, lo supuesto, la aparentemente incuestionable.

Una cuestión de actitud

La actitud, como noción fenomenológica, refiere a una postura subjetiva frecuente frente a algo. Esta característica frecuentativa sugiere un modo habitual de comportamiento "y, más precisamente, un modo de instalación y de estar instalado" (Rabanaque, 2011, p. 149). La realidad puede percibirse muy diferente en relación con la actitud asumida como acto de estar-dirigido-a. De hecho, la *epojé*[117] se trata de un recurso metodológico que consiste en un cambio de actitud, de poner entre paréntesis las certezas aprehendidas en la actitud natural de lo cotidiano y de las teorías acerca de la realidad. Entonces, la actitud es un acto que no nace de necesidades extrañas sino de la voluntad del sujeto, salvo para la actitud natural que es el fondo desde donde se desprenden todas las demás. En el modo particular de tender hacia algo no sólo se da una correlación entre la vivencia y el objeto, sino que también entre la vivencia y la actitud adoptada.

Al reflexionar sobre las actividades que se realizan de manera regular o frecuente, se advierte que la vida se organiza en torno a diversas actitudes. Los comportamientos habituales consisten en diferentes modalidades de aprehender la realidad. Así, la actitud doméstica [como la más cotidiana o habitual] se refiere a comportamientos en la vida diaria en el contexto de la casa como cocinar, limpiar, hacer compras, etc. También, al estar trabajando se adopta una actitud profesional que representa, dependiendo el objeto del oficio, las diferentes técnicas, habilidades y conocimientos necesarios. Puede notarse, a parte de la multiplicidad de actitudes posibles, la correspondencia entre la actitud asumida y el contexto experiencial y físico. Es importante resaltar que "si bien las actitudes son disposiciones e instalaciones *personales,* como sugiere la remisión a la corporalidad que radica la palabra[118], son al mismo tiempo siempre *intersubjetivas*" (Rabanaque, 2011, p. 151). Desde la fenomenología husserliana se diferencia claramente una actitud primordial, la natural, y otra especial que se recorta del fondo o que requiere suspender el flujo de la primera.

En la actitud natural se actúa sobre la base de lo cotidianizado, la consciencia de uno mismo y de la otredad en torno, humana o no, se asocian o se incorporan temporal y espacialmente de una manera conocida. En los estados naturales el *yo pienso* se despega de la experiencia, se produce una desconexión con el conocimiento que

---

[117] Para la fenomenología husserliana, como explica Escudero, la *epojé* "es un recurso metodológico que suspende la creencia característica de la actitud natural de que el mundo y sus objetos existen. Con frecuencia, Husserl utiliza también los términos alemanes de *Einklammerung* («puesta entre paréntesis») y *Ausschaltung* («desconexión»)" (2011, p. 161) y refiere a la cancelación provisional o suspensión de las certezas, de los juicios valorativos y las teorías sobre la realidad. Aunque nunca podrá ser absoluta, es una manera de percibir, diferente a la actitud, prescindiendo del mundo preconcebido. La *epojé* es un movimiento u operación 'negativa' que funciona como condición de otra, posterior y 'positiva', llamada 'reducción'. Siguiendo a Escudero, la reducción tiene un sentido de "«reconducción a» lo que está originariamente dado en la consciencia. Este segundo aspecto nos permite volver la mirada del mundo a la consciencia como entramado de experiencias" (2011, p. 161). Esta doble operación hace parte del principio fundamental para *ir a las cosas mismas* denominado *reducción fenomenológica*.

[118] El autor se refiere a la primera indicación del Diccionario de la Real Academia Española: "actitud (del lat. **actitūdo*.) 1. f. Postura del cuerpo, especialmente cuando expresa un estado de ánimo."

proviene de esa vivencia (Husserl, 2005, p. 227). En este contexto, se ve sólo a través de las anteojeras del hábito, como prejuicio que sólo ve un aspecto limitado de la realidad. El problema de esta actitud consiste en que tanto el mundo circundante como el sujeto se presentan como objetos naturalizados. En la actitud natural, "donde vivimos entregados a las cosas e inmersos en un olvido de nosotros mismos" (Escudero, 2011, p. 30), la constitución de la subjetividad y de la realidad circundante permanecen encubiertas.

"En la actitud natural, no tengo *percepciones,* [...] tengo un flujo de experiencias que se implican y se explican una a otra lo mismo en lo simultáneo que en la sucesión" (Merleau-Ponty, 1984, p. 296). Se da allí un conocimiento inmediato o espontáneo de la realidad circundante y de sí mismo (allí reside el valor de lo cotidiano) la consciencia es siempre posterior, es una continuación de lo que la percepción corporal ya ha comenzado. "[E]l mundo percibido no es el correlato de la conciencia sino el correlato del cuerpo propio que contiene en sí un saber latente, habitual o sedimentado del mundo" (Ralón de Walton, 2010, p. 245). En efecto, primero están los conocimientos corporales acerca del mundo, luego las percepciones y, a partir de ellas, la consciencia que categoriza, conceptualiza, compara, pondera, etc. "No percibimos casi ningún objeto, como no vemos los ojos de un rostro familiar, sino su mirada y su expresión" (Merleau-Ponty, 1984, p. 296). Justamente, una operación reflexiva sobre el objeto, para *conocer* eso que se está percibiendo, supondría un cambio de actitud, una apercepción surgida del campo perceptivo: detallar las cualidades de los ojos, los colores de la pupila, el brillo del blanco o los movimientos oculares y de los párpados, la curvatura de las pestañas, etc.

Los espacios arquitectónicos, con sus elementos y características, suelen funcionar como el fondo indeterminado sobre el que se recortan los objetos que se atienden cotidianamente. En este sentido, la arquitectura es *el* escenario para las actividades habituales y los objetos que se utilizan se destacan de este contexto[119]. "[L]a percepción espacial es un fenómeno de estructura y que nada más se comprende al interior de un campo perceptivo que contribuye por entero a motivarla proponiendo al sujeto concreto un anclaje posible" (Merleau-Ponty, 1984, p. 296). Para comprender las relaciones y propiedades del espacio y de los objetos que contiene se requiere una actitud que se desprenda del trasfondo cotidianizado de la actitud natural. "Cuando nos dirigimos apresuradamente al lugar de trabajo [así como a lugares frecuentes en general] los edificios por los que pasamos sólo conforman un fondo relativamente neutro" (Norberg-Schulz, 2008, p. 125). Benjamin por su parte expresa que "La arquitectura ha sido desde siempre el prototipo de una obra de arte cuya recepción tiene lugar en medio de la distracción y por parte de un colectivo." (2003, p. 93). Arnheim sugiere que "la percepción espontánea [de la experiencia diaria] presenta el espacio como un recipiente que existe antes e independientemente de los cuerpos físicos que encuentran su lugar dentro de él" (1978 [1977], p. 19). Así visto, el espacio

[119] Ese aspecto de *fondo* es relevante aquí porque, como se verá en el capítulo 4, dirigirse intencionalmente a ese *fondo*, para redescubrirlo como figura o como objeto de nuestra atención, requiere de un cambio actitudinal que puede considerarse un extrañamiento perceptivo.

intermedio se considera un vacío cuando, fenomenológicamente, este *entre* es un campo de fuerzas que determina en gran medida la experiencia corporal. Ahora bien, esto puede variar para un profesional de la arquitectura, la actitud adoptada influye directamente en el fenómeno percibido. Las cualidades del espacio no se dan inmediatamente, sino que exigen una mirada inquisitiva, cambios de posición, escala de observación y la relación directa con el contexto, en pocas palabras, adoptar una actitud perceptiva atenta, contraria a la actitud natural cotidiana.

Tener consciencia de un mundo es, para Husserl, experimentarlo mediante los diversos modos de la percepción sensible (la vista, el oído, el tacto, etc.) aunque, ciertamente no se alcanza a agotar el mundo con el campo de la percepción actual, sino que "[l]o actualmente percibido, lo más o menos claramente copresente y determinado [...] está en parte rodeado por un *horizonte oscuramente consciente de realidad indeterminada*" (Husserl, 1962, p. 65). Por ello, a través de la atención perceptiva [actitud atenta][120] se puede llegar a destacar sólo algo del mundo percibido en un entorno espacial (más allá del mundo circundante) y temporal (el pasado y el futuro) en mayor parte indeterminados. Así, el *mundo arquitectónico* sólo se percibe mientras se adopte una *actitud arquitectónica,* en la cual se aprecian las formas[121], se ponderan tamaños, volúmenes, actividades, se piensa en los esfuerzos de las estructuras, analizan las materialidades, los detalles, las juntas, la composición del conjunto y su relación con el contexto, etc. Sin embargo, el mundo natural sigue allí presente, *ahí delante*, es decir que puede *volverse* a la actitud natural.

Se vive con tal naturalidad en los espacios arquitectónicos habituales que rara vez se reflexiona sobre ellos con atención y detenimiento; no extrañan las características y elementos que lo componen. "De ahí que su exploración sea una tarea filosófica especial que implica reelaborar un criterio que se nos ha hecho casi natural y evidente, y retornar a los fundamentos de la vida, que habitualmente pasan inadvertidos" (Bollnow, 1969, pp. 23, 24). Ese tipo de atención especial para una actitud determinada requiere haber aprehendido ciertas técnicas y conocimientos específicos a partir de una frecuentación con ese modo particular de dirigirse, en este caso hacia el espacio arquitectónico. Consiste en aprender de nuevo a ver el mundo, como expresa Merleau-Ponty en relación con el objetivo de una verdadera tarea filosófica, mediante un cambio de actitud, para hacer perceptible algo latente del mundo.

Para alcanzar un conjunto de saberes que organicen y orienten el conocimiento de la realidad hay que desconfiar de lo cotidiano, lo que significa asumir una actitud que suspenda —al menos parcialmente— los prejuicios, las determinaciones culturales en general y disciplinares en particular, las acciones habituales, los supuestos y las

---

120 Se amplía acerca de la actitud atenta en el parágrafo *Cognición del espacio arquitectónico* del Capítulo 4.

121 "Nuestra actitud es completamente diferente cuando participamos en una situación en la que el edificio interviene activamente" (Norberg-Schulz, 2008, p. 125). Ciertamente las prácticas, las acciones, las tareas de cada situación orientan una experiencia diferenciada de la arquitectura que puede destacarse como el elemento principal de atención (figura) o puede pasar a ser una parte menos consciente de nuestra experiencia (fondo).

respuestas reflejas. Dejar en suspenso las afirmaciones de la actitud natural justamente para re-descubrirlas y comprenderlas. En definitiva, desplazarse de una actitud natural a otra fenomenológica. "Hay que poner la consciencia en presencia de su vida irrefleja en las cosas y despertarla a su propia historia que estaba olvidando, he ahí el verdadero papel de la reflexión filosófica" (Merleau-Ponty, 1984, p. 53). En otras palabras, dirigir la atención hacia cómo existen y actúan las cosas sin la intervención de la consciencia[122] en la experiencia directa y redescubrir el contexto del primer encuentro que ha sido mediado por un sinnúmero de representaciones sobre la cosa.

Entrañamiento: el espacio arquitectónico encarnado

Las relaciones entre el esquema corpóreo y los espacios que se habitan están en constante actualización. En el discurso contemporáneo, así como en la experiencia vivida, el espacio ha adquirido una presencia casi palpable. [...] los ámbitos del espacio orgánico del cuerpo y del espacio social en el que ese cuerpo vive y trabaja ya no pueden identificarse como separados (Vidler, 1992). Se construye el espacio considerando las experiencias corporales y, simétricamente esas experiencias son condicionadas por el espacio construido. "Aun cuando no siempre seamos conscientes de este proceso, lo cierto es que tanto nuestro cuerpo como sus movimientos están en un diálogo constante con los edificios" (Yudell, 1982, p. 69). El proceso de cotidianización, como se ha visto, supone una relación habitual con el mundo que implica un movimiento que va de lo extraño a lo cotidiano o familiar. En este sentido se da una apropiación o aprehensión de lo que inicialmente era extraño, convirtiéndolo en algo íntimo y propio. Esta idea de *apropiación* permite entender lo cotidianizado como parte integrante del esquema corpóreo, una extensión de la propiocepción. Lo cotidiano tiene ese efecto de reconocimiento, como lo propio, aquello de lo cual no se puede tomar distancia pues se percibe como parte integral, y lo conocido, como en el caso de ver la mirada y no los ojos en un rostro familiar. "No lo advertimos, de ordinario, porque nuestra percepción, en el contexto de nuestras ocupaciones, se posa en las cosas nada más que lo suficiente para reencontrar su presencia familiar" (Merleau-Ponty, 1984, p. 336). Habitualmente no se perciben detalles específicos, sino que se percibe el objeto en su totalidad, como una forma completa incluyendo los lados ocultos y el contexto circundante.

En este proceso, la corporalidad se ve afectada: las acciones se vuelven rutinarias y reflejas y, en efecto, lo cotidiano se ve desfigurado. Los cuerpos se habitúan y el esquema corpóreo se modifica para *acomodarse* a un entorno espacial particular[123]. Desde la fenomenología de la corporalidad, esto significa borrar la distinción entre

---

[122] El autor menciona el caso del tamaño de la luna en el horizonte, que parece enorme debido a las relaciones que se establecen en el campo perceptivo dentro de la actitud natural. Esto sugiere que la percepción atenta no se limita a los datos sensoriales objetivos, sino que está condicionada por la consciencia, las experiencias previas —como historia perceptiva— y el contexto.

[123] En la película *One Week* (1920) de Buster Keaton (consultar el escolio *(x) One [strange] week*), los personajes principales, engañados, alteran el orden constructivo de su nueva casa y se adaptan a las circunstancias, lo que resulta en una situación espacial totalmente inusual. Aun así, naturalizan lo inhabitual, aceptando y ajustándose a la extraña disposición del espacio y sus elementos constitutivos: habitan lo inhabitual. Se ampliará sobre este fenómeno en el capítulo 3.

cuerpo y mundo, demostrando que están implicados en un sistema práctico de relación intersensorial donde se cohabitan. En este proceso de cohabitación se puede identificar cierta agencia no consciente del espacio arquitectónico. A través de la interacción rutinaria con los espacios cotidianos, éstos influyen en la organización de la vida social suscitando y dirigiendo respuestas o comportamientos específicos que se tornan predecibles. El diseño y la configuración espacial de la arquitectura, por tanto, tienen la capacidad de estructurar percepciones, movimientos y comportamientos de maneras que pueden ser tan automáticas como inevitables.

Encarnar, en inglés *to embody* (que también puede traducirse como incorporar), implica un proceso que, como señala Leder, puede entenderse como una *ósmosis fenomenológica*, mediante la cual el cuerpo desarrolla nuevas capacidades (1990, p. 34). Este proceso, además de activo, incluye su propia temporalidad, no se trata de un acto instantáneo o fijo, sino de un desarrollo continuo. Es el resultado de un intercambio en el que el mundo transforma al cuerpo, a la vez que el cuerpo transforma el mundo que habita. En otras palabras, la estructura del mundo influye imperceptiblemente en la remodelación del esquema corpóreo.

Se entiende entonces que la relación entre la experiencia corporal y la aprehensión del espacio arquitectónico percibido es un proceso de reconocimiento mutuo similar al de la cotidianización, donde se pasa de lo extraño a lo propio. El reconocimiento, como proceso, no puede comprenderse por fuera de la influencia temporal, de los ritmos de la vida. El tiempo vivido desempeña un papel significativo para entender la apropiación del espacio arquitectónico[124]. Además, siguiendo una de las tesis de Battán-Horenstein (2015), lo propio y lo extraño no se oponen, sino que se co-constituyen. De acuerdo con Blanchot, precisamente

> en la manera cotidiana de ser, en la charla sin profundidad, en la curiosidad que se interesa por todo y que no se fija en nada, en la nulidad vacía, vaga, atareada, allí donde me acerco lo más posible a la banalidad impersonal y a la ausencia anónima, siendo indiferente a cualquiera, es donde hago la experiencia radical de la extrañeza (2001, p. 84).

Es decir, no son conceptos opuestos o mutuamente excluyentes, sino que se definen y existen en relación el uno con el otro, cada uno contribuye a la definición y comprensión del otro. Esto reside, según Battán Horenstein siguiendo a Romano (2011), en la ambivalencia del hábito que supone “de manera simultánea una gran libertad, en la medida en que el movimiento y la acción se despegan del cálculo y la mensura, pero también constituye una constricción, una tiranía que ata al sujeto a lo conocido” (2015, p. 179).

Cuando en la actitud natural de la vida cotidiana se reflexiona sobre el espacio, generalmente se piensa en el espacio matemático, susceptible de ser medido (en metros y centímetros en sus tres dimensiones) y como base práctica para emplear

---

[124] Remítase al parágrafo *Tiempo vivencial* del Capítulo 1.

relaciones espaciales medibles (como cuando se quiere amueblar o modificar su disposición en un ambiente). Esto es sólo un aspecto del espacio, ciertamente, el espacio vivido corporalmente de modo inmediato no coincide con el espacio abstracto de las matemáticas (Bollnow, 1969). De manera poética y sugestiva Merleau-Ponty apunta que "el espacio corpóreo puede distinguirse del espacio exterior y envolver sus partes en lugar de desplegarlas porque este espacio [el cuerpo] es la oscuridad de la sala necesaria para la claridad del espectáculo" (1984, p. 117). El fenomenólogo sugiere una cohesión entre cuerpo y mundo, en la que ambos se *envuelven* y se *penetran* mutuamente en la experiencia perceptiva. Esto no se limita a que un cuerpo –como una espacialidad propia– ingrese a una edificación –entendida como una espacialidad exterior y común–, sino que también representa cierta inter-sensorialidad; con la mirada se *tocan* las cosas visibles del mundo, es decir que se las abarca y las alcanza[125].

En el espacio, el cuerpo se sitúa como un espacio propio, que envuelve y es envuelto, operando como punto cero de la acción. El esquema corpóreo se expresa como un dinámico *entrelazamiento* experiencial con el mundo, a través del sentido de orientación y posición en el espacio y de las partes del cuerpo entre sí, a esto se refiere con la noción de propiocepción. Entonces, la propiocepción extendida es la amplificación del esquema corpóreo a partir de utilizar una herramienta o manipular algún objeto externo al cuerpo, es decir que la percepción puede prolongarse o extenderse a través de ellos. Cuando Merleau-Ponty presenta este fenómeno, haciendo referencia a su situación espacial particular, en su propio espacio cotidiano, expresa que "[c]uando me desplazo en mi casa, sé ya, sin ningún discurso, que ir al cuarto de baño significa pasar cerca de la habitación, que mirar a la ventana significa tener la chimenea a mi izquierda, y en este pequeño mundo, cada gesto, cada percepción, se sitúa inmediatamente respecto de mil coordenadas virtuales" (1984, p. 146). En el orden de estas ideas, es factible argumentar que la propiocepción puede extenderse al espacio arquitectónico, en sentido de lugar propio, de resguardo, de relación con otro exterior, de comunicación e identidad. "De hecho, [señala Pallasmaa] la arquitectura es una extensión funcional de nuestras facultades tanto físicas como mentales. Y lo que es más importante, la arquitectura es también una extensión y exteriorización de la memoria" (2016, p. 113). Entre la corporalidad y la espacialidad arquitectónica se instaura una especie de trama conjunta que, de manera dinámica y cambiante, reconoce las partes de la casa constituyendo un espacio encarnado, incorporado o *entrañado*.

Como se ha visto al principio de este capítulo, el horizonte actual del campo fenomenológico en la arquitectura es amplio y diverso. Desde diferentes perspectivas se estudia e interpreta el espacio arquitectónico y el espacio urbano mediado por la experiencia corporal. Asimismo, es posible encontrar conjeturas acerca de lo que podría denominarse *experiencias de propiocepción extendida*. Como ya se dijo, Holl (2011) se refiere a una realidad *intermedia* equivalente al momento en que los objetos

---

[125] Vuelve a resonar la metáfora de Von Uexküll (2016, p. 35) donde propone al mundo circundante como una burbuja que contiene todos los signos accesibles al sujeto.

se funden con el campo. Robinson (2015), para dar cuenta de la irreductibilidad a una medida del adentro y el afuera en la aprehensión corporal del espacio circundante, explica que el esquema corpóreo, el espacio peripersonal y el espacio extrapersonal, en lugar de ser entidades distintas, son atributos emergentes de áreas corticales y subcorticales que interactúan. Hyejung (2016) analiza el *espíritu del lugar* (*genius loci*) y manifiesta que la totalidad del ser se extiende dentro y fuera del propio entorno, es decir que el contexto personal, social y ambiental se unen y crean el *lugar*. Incluso, estudios de ciencia, tecnología y sociedad como el de Gieryn (2002), analiza las realidades empíricas de los edificios, entendidos como espacios arquitectónicos que son conformados como conformadores, dicho de otro modo, que condicionan y son condicionados tanto por su situación como por la actividad humana. En conjunto, estas son diversas maneras de expresar la co-operación y extensión cuerpo-mundo. Esto implica que el cuerpo está encarnado en el mundo y, que, en efecto, la percepción se hace en el medio de las cosas. Así, puede comprenderse tanto la co-operación cuerpo-espacio arquitectónico, en términos generales, como la propiocepción extendida, como ampliación del horizonte de las capacidades perceptivas, en particular.

Como seres corporales, se *posee* un mundo implícito, un suelo (*boden*) que se manifiesta como horizonte efectivo de todos los proyectos. El cuerpo comprende (en el sentido de entender y de contener) una lógica del mundo; "[t]ener un cuerpo es poseer un montaje universal, una típica de todos los desenvolvimientos perceptivos y de todas las correspondencias intersensoriales, más allá del segmento del mundo que efectivamente percibimos" (Merleau-Ponty, 1984, p. 340). Antes que darse a la percepción, el espacio arquitectónico es integrado y vivido naturalmente como garantía de ese mundo latente previamente construido, y que existe en el cuerpo como "superposición y atravesamiento de territorio, no sólo entre el tocado y el tocante, sino también entre lo tangible y lo visible incrustado en él" (Merleau-Ponty, 2010, p. 122).

Para Pallasmaa, la experiencia del espacio arquitectónico es una especie de diálogo en el que se dan ciertos intercambios, "me sitúo en un espacio y el espacio se instala en mí. Un edificio humano incorpora la escala, los movimientos y los dominios de su ocupante y resuena en su presencia y en sus acciones" (2014a, pp. 160–161). Los espacios arquitectónicos reflejan y adaptan ciertas características del cuerpo, como sus dimensiones, formas y movimientos. Al mismo tiempo, el cuerpo, en constante interacción con lo circundante, se entrega y se amolda a las formas de la arquitectura. "El sujeto de la sensación no es ni un pensador que nota una cualidad, ni un medio inerte por ella afectado o modificado; es una potencia que co-nace (co-noce) a un cierto medio de existencia y sincroniza con él" (Merleau-Ponty, 1986, p. 227).

Habitar supone una comunión con el espacio circundante. El cuerpo, como medida de todas las cosas, actúa como el medio que conecta con ese entorno. El espacio arquitectónico no es simplemente la suma de sus cualidades objetuales, constructivas, significativas y simbólicas. Es, sobre todo, el horizonte latente de las experiencias corporales. Las cualidades del espacio se integran y se incorporan a través de las experiencias:

> enfrento la ciudad con mi cuerpo; mis piernas miden la longitud de los soportales y la anchura de la plaza; mi mirada proyecta inconscientemente mi cuerpo sobre la fachada de la catedral, donde deambula por las molduras y los contornos, sintiendo el tamaño de los entrantes y salientes; el peso de mi cuerpo se encuentra con la masa de la puerta de la catedral y mi mano agarra el tirador de la puerta al entrar en el oscuro vacío que hay detrás. Me siento a mí mismo en la ciudad y la ciudad existe a través de mi experiencia encarnada. La ciudad y mi cuerpo se complementan y se definen uno al otro. Habito en la ciudad y la ciudad habita en mí (Pallasmaa, 2015, pp. 49–50).

Como sugiere Merleau-Ponty, sólo a través del hábito se adquiere la capacidad de *habitar* el espacio. La familiaridad con el entorno habilita a moverse con facilidad y concentrarse en la tarea en cuestión. En los espacios utilizados con frecuencia, se desarrolla una consciencia corporal implícita de la ubicación de los objetos lo que permite desplazarse con relativa facilidad y sin esfuerzo consciente (Hale, 2017, p. 19). Con los espacios arquitectónicos habituales y cotidianos, se concreta una relación de incorporación mutua, al punto tal que podría considerarse como extensión del esquema corpóreo.

> La cancha de fútbol no es, para el jugador en acción, un “objeto”, es decir, el término ideal que puede dar lugar a una multiplicidad indefinida de vistas perspectivas y permanecer equivalente bajo sus transformaciones aparentes. Está recorrida por líneas de fuerza (las "líneas de toque”, que limitan la "superficie de reparación”), articulada en sectores (por ejemplo los "huecos” entre los adversarios) que provocan un cierto modo de acción, la desencadenan y la conducen como si el jugador no lo advirtiera. El terreno no le es dado, sino que está presente como el término inmanente de sus intenciones prácticas; el jugador constituye un todo con él y siente por ejemplo la dirección del ‘objetivo’ tan inmediatamente como la vertical y la horizontal de su propio cuerpo. No basta decir que la conciencia habita ese medio. En ese momento, ella no es más que la dialéctica del medio y de la acción. Cada maniobra emprendida por el jugador modifica el aspecto del terreno y tiende en él nuevas líneas de fuerza donde la acción, a su vez, transcurre y se realiza alterando nuevamente el campo fenoménico (Merleau-Ponty, 1976, p. 237).

Es decir que, el espacio arquitectónico, como segunda corporalidad (o tercera, si se considera a las vestimentas), co-opera con el cuerpo que, urdiendo una trama relacional en la experiencia, se articula con los objetos y las estructuras que lo componen. En la estación polimodal de Arnhem, en los Países Bajos, se establece una interacción dinámica y aparentemente natural entre el espacio arquitectónico y las personas. Todo fluye rápidamente y converge sin conflictos en una variedad de acontecimientos, formas significativas, bifurcaciones y cruces. Según Ben van Berkel

(*UNStudio*), la arquitectura ampliada de la nueva terminal de transferencia orienta y determina cómo las personas utilizan y se desplazan por el edificio. Tras un análisis detallado del comportamiento de los pasajeros, se diseñaron las envolventes que configuran el espacio arquitectónico, la iluminación, las piezas que conforman el suelo, entre otros elementos, para que las personas se desplacen de manera intuitiva hacia sus destinos[126]. Ciertos espacios arquitectónicos se *experiencian* a un nivel visceral [entrañable], el organismo responde inmediata e inconscientemente a las propiedades del contexto general (textura, color, forma, etc.) y a la atmósfera del lugar. Cada sentido del cuerpo se da como materia y momento de una situación particular que constituye su propio espacio, aunque coexisten y colaboran en la construcción de una configuración global que los abarca; en otras palabras, la unidad del espacio se da en la experiencia corporal como engranaje de los sentidos.

[126] Recuperado de https://www.deingenieur.nl/artikel/extreme-engineering-voor-station-arnhem y https://www.bna.nl/gebouw-van-het-jaar/archief/projecten/station-arnhem-centraal

Station Arnhem Centraal
Fotografía del autor

(ix) El cuerpo en ~~el espacio de~~ la arquitectura

Tanto las técnicas como los cuerpos han cambiado, transformando también los contextos espaciales en los que se desarrollan y los modos de habitar. Sin embargo, más allá del horizonte de posibilidades que expande las nuevas tecnologías, se sigue viviendo en espacios reproducidos como herencia de la historia. Indudablemente, existe una correspondencia recíproca entre el espacio arquitectónico y el cuerpo humano. La práctica arquitectónica contemporánea ha tendido a negar esta interdependencia, llegando incluso a separar el cuerpo y el espacio de las fuerzas culturales que históricamente los han moldeado (Teyssot, 1994, p. 39). Se reconocen, en diferentes momentos históricos, encuentros y desencuentros entre el cuerpo y la arquitectura.

En el clasicismo, la arquitectura se concibe como una mímesis de la forma del cuerpo humano, tomando como referencia el cuerpo canónico del Hombre de Vitruvio, un estudio de las proporciones ideales del cuerpo humano retomado en el Renacimiento por Leonardo da Vinci. El énfasis estaba puesto en la proporción, la medida y la geometría, la arquitectura clásica utilizaba el cuerpo humano para el diseño, la disposición y ordenación de las formas generales, detalles y ornamentos que conforman su lenguaje. El cuerpo deviene la regla general para la creación del espacio arquitectónico. Lo arquitectónico es ideado, pensado y visto, de alguna manera, como un cuerpo.

El antropomorfismo arquitectónico que imita las funciones de los órganos del cuerpo humano se manifiesta en la perspectiva organicista, la cual utiliza el sistema circulatorio para diseñar la ciudad (las avenidas como arterias, las plazas como pulmones, entre las más significativas). Para Le Corbusier el cuerpo es el referente central desde la casa hasta la ciudad, tanto su forma (las proporciones del *modulor* estaban en cada medida de sus proyectos) como su biología en la mecánica de la ciudad y el edificio (Vidler, 1992, p. 90). Esta idea llevó a la consideración de un cuerpo desmembrado cuyas partes funcionan o trabajan para el conjunto[127]. Los espacios arquitectónicos encarnan, desde esta perspectiva, características orgánicas del cuerpo.

---

[127] Como la fábula en la que Meneino de Agrippa, para evitar un conflicto, relata una situación en la que los miembros del cuerpo de un hombre no estaban de acuerdo. Entonces, conspirando contra el estómago, las manos no llevaron la comida hacia la boca para que los dientes no la trituraran y así, causarle hambre, sin embargo, todo el cuerpo se debilitó.

Coop Himmelb(l)au ha insistido, desde finales de los años 60, en una postura contraria al humanismo "palladiano" y al modernismo corbusiano por igual, en que este cuerpo ya no sirve para centrar, fijar o estabilizar. Más bien, sus límites parecen infinitamente ambiguos y extensos; sus formas literales o metafóricas ya no se limitan a lo reconociblemente humano, sino que abarcan toda la existencia biológica. Su poder no radica en la unidad sino en la insinuación de lo fragmentario y lo roto (Vidler, 1992, p. 70).

En las últimas décadas mucha de la producción teórica y arquitectónica se dedicó a la *arquitectura para los sentidos* en respuesta al *ocularcentrismo* denunciado, en gran medida, por Pallasmaa. En la actualidad está surgiendo la *neuroarquitectura* con el objetivo de analizar/estimular el sistema nervioso central. La idea según la cual el espacio arquitectónico re-produce estados mentales ha llevado a estudiar las reacciones cerebrales a propiedades aisladas del espacio. El cuerpo, paradójicamente, pierde corporeidad en su relación con la arquitectura.

La historia de la analogía corporal en la arquitectura, desde Vitruvio hasta la actualidad, podría describirse como el progresivo distanciamiento del cuerpo del edificio, una extensión gradual de la analogía antropomórfica a ámbitos cada vez más amplios que conduce, de forma sensible pero inexorable, a la *pérdida* final del cuerpo como fundamento de la arquitectura (Vidler, 1992, p. 70). El cuerpo ha sido, entre tantas otras cosas, imaginado, fragmentado, abstraído y desaparecido, en la arquitectura.

Musée des Confluences, Coop Himmelb(l)au. Lyon, Francia
Fotografía del autor

Espacio doméstico como propiocepción extendida

La arquitectura, como disciplina, estructura y modela el espacio infinito para hacerlo habitable y acondicionar la vida cotidiana. Al hacerlo, consciente o inconscientemente, determina las posibles experiencias corporales. Una casa, expresa Paulo Mendes da Rocha, no es diferente de otra, como ocurre en la literatura: es la misma idea expresada de nuevo, de una manera que te seduce como nunca antes lo había hecho ¿No estamos condenados a eso? a inventar y reinventar siempre la misma cosa[128]. A través del diseño se da forma al espacio, y la arquitectura, a su vez, produce cambios en los cuerpos; se construye en la misma medida en que se es construido. La perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty sugiere un redescubrimiento del cuerpo como implicado en un mundo, con el que se confunde o mezcla de manera que no pueden reconocerse o distinguirse.

El espacio doméstico, quizá por ser el más antiguo, ha sido un objeto de estudio favorecido dentro de la disciplina arquitectónica. Se lo ha contrapuesto al espacio público desde las esferas de la intimidad: estar en la privacidad de la casa propia ha constituido en diversos estudios, tanto filosóficos como arquitectónicos, un sitio para la protección, la ensoñación, el resguardo, la tranquilidad y la seguridad. El tercer nivel del espacio existencial, luego de los objetos a la mano y del mobiliario (determinado por las dimensiones del cuerpo), es la casa: ella "recibe sus dimensiones de los más extensos movimientos y acciones corporales" (Norberg-Schulz, 1975, p. 34). El cuerpo se entrega a la cotidiana manifestación del espacio doméstico, *i.e.* a un modo particular de habitar, de relacionarse orgánicamente con el espacio.

Con el espacio doméstico se concreta un fenómeno de connaturalidad cuerpo-espacio (se enlazan de manera tan íntima y solidaridad que se convierten en uno, influyendo y asistiéndose mutuamente). La experiencia perceptiva, inherente al ser humano y a su relación con el mundo, puede ser de naturaleza reflexiva o irreflexiva. La experiencia reflexiva actúa como un prisma que abre esa percepción a otras experiencias y aprendizajes, no devuelve (como un espejo) sino que atraviesa y trasciende. Por otro lado, la experiencia irreflexiva, implica un modo experiencial en el que se extiende el repertorio perceptivo a través del espacio arquitectónico, y éste, a su vez, es aprehendido efectivamente, por el accionar del cuerpo.

El espacio arquitectónico es aprehendido como una extensión del cuerpo en la experiencia. En lugar de ser simplemente un contenedor físico, se convierte en un dispositivo activo en la interacción humana. Tanto el cuerpo como la arquitectura hacen parte de un mismo sistema: co-existen, co-operan. Los elementos componentes del espacio arquitectónico, así como los objetos en su interior (muebles, adornos, utilitarios, etc.) adquieren una dimensión más allá de su mera presencia. Se desplazan

---

[128] Mendes da Rocha, J. & Rubano, P. (2017). *Tudo É Projeto* [Video]. Fragmento recuperado de https://www.archdaily.com.br/br/871875/tudo-e-projeto-documentario-sobre-a-vida-e-obra-de-paulo-mendes-da-rocha

hacia un estado de ser potencial, a una posibilidad positiva de expresarse[129]. Así, una puerta no es simplemente un plano, habitualmente abatible, sino que *expresa* conexión de un espacio con otro, indica un sitio de paso o transición concreto, encarna la experiencia de atravesar y transitar por todo el espacio arquitectónico. Pallasmaa reconoce en la puerta, en el picaporte, una experiencia táctil esencial de la arquitectura: "Es un placer apretar un pomo de una puerta [...] el limpio resplandor del desgaste se ha convertido en una imagen de bienvenida y hospitalidad. El tirador de la puerta es el apretón de manos del edificio" (2015, p. 68). Pallasmaa no sólo enfatiza la importancia del primer contacto con un espacio arquitectónico, sino que le otorga un cuerpo antropomórfico y un ánima que retribuye *un apretón*, representa el encuentro de dos cuerpos con vida.

La importancia del primer *contacto* con un espacio, sea ingresando o atravesando las articulaciones internas, es fundamental para la comprensión y apreciación de la arquitectura. En otro escrito Pallasmaa se refiere a la imagen del hogar y expresa: "[n]o puedo recordar la forma de la puerta principal de la casa de mi abuelo, pero todavía siento en mis sueños el calor y el olor del aire que me daba en la cara al abrirla" (2016, p. 23). Aquí puede entenderse que la puerta en sí trasciende su forma, su imagen y es rememorada a través de otras huellas de la experiencia vivida. La puerta, como un umbral de transición, simboliza también la anticipación del cambio a través de la casa, guiando a quien entra hacia lo que sigue. La experiencia multisensorial es fundamental en esta transición. En el primer parágrafo, titulado *Una intuición de las cosas [Eine Anschauung der Dinge* en el alemán original], del manifiesto arquitectónico de Zumthor, *Pensar la arquitectura,* escribe:

> ... me viene a la memoria aquella época de mi vida en que vivía la arquitectura sin reflexionar sobre ella. Aún creo sentir en mi mano el picaporte, aquel trozo de metal, con una forma parecida al dorso de una cuchara, que agarraba cuando entraba en el jardín de mi tía. Aquel picaporte se me sigue representando, todavía hoy, como un signo especial de la entrada a un mundo de sentimientos y aromas variados... (Zumthor, 2017, p. 7).

La traducción al español de *anschauung* (contemplación o modo de ver) como *intuición* enfatiza la filiación fenomenológica del autor. El párrafo destaca aspectos sensoriales del picaporte de una puerta que describe para recuperar la experiencia corporal de prender, abrir, atravesar y entrar a un espacio diferente. La medida de las cosas, en este caso de la puerta, es el cuerpo del pequeño Peter Zumthor que, haciendo inconscientemente un acto fenomenológico, experimenta sin reflexionar, sin prejuicios el mundo como se le es dado.

---

[129] Para refutar la idea de un esquema corpóreo estático, fijo como una imagen, basta entender a los objetos en la experiencia no como objetos exteriores inertes, sino comprenderlos como en vistas de una cierta acción. Así, tanto el cuerpo como los objetos, no tienen una "*espacialidad de posición,* sino una *espacialidad de situación*" (Merleau-Ponty, 1984, p. 117).

El espacio arquitectónico refiere a una espacialidad de inter-afectaciones. Por ejemplo, la percepción y el ambiente del espacio cambian radicalmente si la posición de la puerta es centrada y acentúa la simetría de la estancia o se acerca más a la pared. En la famosa disputa entre Le Corbusier y Perret, sobre la disposición apaisada o vertical de la ventana, se juega una idea formal de la arquitectura, pero también de la relación con el cuerpo. En uno de los comunicados referidos al tema Perret, haciendo una analogía antropomórfica, afirma que la ventana "es como el hombre". "La ventana vertical ofrece al hombre un marco, está en armonía con su silueta [...], la vertical es la línea del hombre recto, es la línea de la vida misma"(Zahar citado en Deplazes, 2010, p. 206). Asimismo, la luz natural que entra o lo que muestra del exterior a través de una ventana puede cambiar la percepción de una habitación y afectar el modo de utilizarla. La calidad sonora de la materialidad, la escala de las aberturas y elementos constructivos, las texturas, entre otros atributos del espacio arquitectónico repercuten en la experiencia corporal.

La experiencia corporal excede sus propios límites, abarcando tanto dimensiones espaciales y temporales (asociados al movimiento) como sensoriales (que repercuten *en* el cuerpo). En otras palabras, la vivencia del cuerpo, considerando la propiocepción extendida, no se limita únicamente a la percepción de los sentidos y a la acción física. En lugar de ello, el cuerpo se integra al espacio, haciendo parte de él y, a su vez, el espacio mismo se ve influenciado por la acción del cuerpo. El cuerpo ya no puede entenderse aislado, está implicado en el mundo a través de una conexión mutuamente influyente.

Volviendo a Merleau-Ponty (1984), "[l]a cosa y el mundo me son dados con las partes de mi cuerpo (...) en una conexión viva comparable, o más bien idéntica, con lo que existe entre las partes de mi cuerpo" (pp. 220, 221). El cuerpo percibe un espacio incorporado como una forma en el sentido de configuración de conjunto previa incluso a una distinción sensorial. Es decir, cuando el espacio arquitectónico se hace carne, se habitúa, se identifica ya sin concepto, como una Gestalt, porque se vive en él, porque se deja llevar por las experiencias adquiridas, por lo aprehendido.

> La carne no es materia, no es espíritu, no es substancia. Sería necesario, para designarla, el viejo término de «elemento», en el sentido en que se lo usaba para hablar del agua, del aire, de la tierra y del fuego, es decir, en el sentido de una cosa general, a medio camino entre el individuo espacio-temporal y la idea, suerte de principio encarnado que importa un estilo de ser, en todas partes donde encuentra una parcela de él. La carne es, en este sentido, un «elemento» del Ser. No es hecho o suma de hechos, pero es adherente al lugar y al ahora. Mucho más: inauguración del dónde y del cuándo, posibilidad y exigencia del hecho, en una palabra, facticidad, lo que hace que el hecho sea hecho. Y, a la vez, lo que hace que tengan sentido, que los hechos parcelarios se dispongan alrededor de «algo» (Merleau-Ponty, 2010, p. 127).

Al emprender cualquier acción, es necesario realizar un reconocimiento del espacio y de los objetos con los que se interactúa. El espacio con los objetos en él se forma al interior de la experiencia corporal y éste interactúa en acción, en movimiento y percepción. El cuerpo, al actuar en un contexto espacial determinado, constituye el primer marco referencial del reconocimiento. Todos los objetos en el espacio y el espacio mismo están a disposición en la experiencia corporal de *entrañamiento*. Se reconocen, sin necesidad alguna de ir a comprobar, las partes y la conexión de cada segmento del espacio doméstico, como si el cuerpo fuera un puerto al que arriban, de manera virtual o real, desde diferentes sitios del espacio, imágenes, sonidos, olores, estados singulares, entre otros. Es decir que los espacios, como los objetos y las personas, pasan de la percepción atenta al reconocimiento.

Espacio velado

El espacio cotidiano se vive, principalmente, a partir de la repetición en tanto progresión armónica que conserva regularmente el mismo orden. Las cosas habituales tienden a escapar de la percepción consciente y rehúyen la reflexión, ya que se asumen como sobreentendidas si no se cuestionan activamente. Aunque inicialmente pueden tener un propósito claro y resultar útiles, los hábitos pueden volverse contraproducentes y perder su significado si se altera el contexto o se reproducen mecánicamente[130]. El tejido sensible del espacio doméstico, precisamente por estar atravesado por este proceso reiterativo, tiende a darse por obvio y a pasar desapercibido. Los *hilos* que los sujetos tienden hacia el entorno circundante constituyen la red de relaciones que, desde la conformación del esquema corpóreo a partir del entrelazo con el espacio habitual, sostiene la idea de la encarnación del espacio. Las experiencias habituales reflejan la relación encarnada entre el movimiento, la orientación y la significación en interacción con el espacio arquitectónico.

Los espacios arquitectónicos habitados cotidianamente se hacen parte entrañable u orgánica del cuerpo, integrándose en las acciones y percepciones; de manera simétrica y recíproca se ocupan y se apropian mutuamente. Sin embargo, el espacio vivido dista mucho de ser un espacio homogéneo. Por el contrario, es un espacio fragmentado, con fisuras, donde algunas partes son significativamente diferentes en cuanto a lo cualitativo. Lo cotidiano tiende a alisar la profundidad sensible de la experiencia y, con igual paso, el cuerpo aprehende aquello que alguna vez le fue extraño. En este proceso de adaptación, el espacio arquitectónico se vuelve una extensión del cuerpo, lo que facilita las acciones, pero puede conducir a experiencias automatizadas y a respuestas reflejas. Resulta paradójico que, *lejos de casa*, esos aspectos del espacio cotidiano, a los que no se presta atención, son los que vuelven con nostalgia a través de diferentes sensaciones como olores, sabores, texturas o situaciones particulares.

---

[130] Consultar el escolio *(viii) Movimiento, cognición y representación.*

El espacio se afirma sobre la base de la facticidad. La repetición refuerza la trama de relaciones orgánicas entre el sujeto y el espacio que habita, relaciones que tienden a perdurar en el tiempo. Todo lo que surge y se manifiesta pierde su cualidad de *indicio* para comportarse como *aspecto* de ese espacio. Con esto se quiere señalar que esa relación, inicialmente polivalente con el espacio, pasa de presentar (como indicio) una multiplicidad de posibles respuestas a adoptar (como aspecto) una respuesta naturalizada y asumida. En otras palabras, se pasa de la posibilidad a la certeza. En este contexto, el acto de habitar desempeña un doble papel. Por un lado, implica adaptación al espacio como el modo esencial para facilitar la existencia en el mundo y, por otro, incorporación, a partir de la acción repetida que promueve la formación de hábitos, estableciendo una manera constante de actuar o comportarse en el espacio.

Repetir el uso de los mismos espacios constituye una forma de habitar que instaura mecanismos silenciosos de iteraciones rítmicas. Las mismas acciones, los mismos cuerpos y los mismos espacios se conectan, la mayoría de las veces, de manera similar. Estos mecanismos, al concretar una relación protésica entre cuerpo y espacio arquitectónico, facilitan la experiencia espacial, se pro-pone axiomático, se admite sin demostración, sin tener que definirlo (propiedad propioceptiva), pero lo vuelve tan evidente que dificulta su reflexión crítica.

Con los espacios habituales, paisaje, ciudad, barrio, oficina, casa, cocina, piscina, etcétera, se arriba a un punto en que ya no se perciben sus cualidades ni lo objetos en él. Subyace en esto un sentido tácito que infiere el espacio sin necesidad de definirlo. Las acciones, como una actitud naturalizada frente al mundo, se despliegan afirmándose en actos adquiridos por repetición, por un proceder frecuente y efectivo. Estas experiencias perceptivas ambiguas[131] "[n]o pueden servir para el análisis del campo perceptivo porque han sido tomadas del mismo" (Merleau-Ponty, 1984, p. 296). Ellas presuponen su estructura y se alcanzan desde el andamiaje construido en la frecuentación del mundo. En efecto, no se puede observar el espacio porque está supuesto en la observación.

"Los objetos percibidos, muchas veces comienzan a serlo por un reconocimiento: el objeto se encuentra delante nuestro, nosotros lo sabemos, pero ya no lo vemos. Por este motivo no podemos decir nada de él" (Shklovsky, 1978, p. 61). La experiencia del espacio tiende al reconocimiento, a esa especie de fijación de lo aprehendido. Incluso en cada nueva experiencia espacial. Aunque el encuentro sea original y ocurra en un contexto desconocido, los datos se organizan de tal manera que permiten reconocer experiencias anteriores, recomponer esa espacialidad familiar en cada ocasión[132] y facilitar el regreso a lo acostumbrado. De hecho, como muestra la ley de Spencer en

---

[131] En el sentido de no tener un significado claro, son fluidas y abiertas a múltiples interpretaciones dependiendo de la actitud asumida o la intencionalidad.

[132] La organización formal precede a la memoria, "[e]n el momento en que la evocación de los recuerdos se hace posible, resulta ya superflua, pues el trabajo que de ella se espera está ya hecho" (Merleau-Ponty, 1984, p. 42). La percepción no depende de la memoria, antes de su intervención, ya se ha establecido el orden de datos, la relación experiencial para el reconocimiento y la acción sobre la base del sedimento incorporado de habitualidades.

relación con la lengua cotidiana, por lo general se encuentra "la misma exigencia primordial: la economía de la atención... Conducir el espíritu hacia la noción deseada por la vía más fácil" (Spencer en Shklovsky, 1978, p. 58). En el mismo sentido Valéry expresa que "nuestras percepciones suscitan en nosotros, cuando suscitan algo, aquello que se precisa para anularlas o al menos intentarlo. Ya mediante un acto, reflejo o no, ya por una especie de indiferencia, adquirida o no, las cancelamos o lo intentamos" (1999 [1960], p. 189). De acuerdo con esto, Merleau-Ponty argumenta que mediante una "síntesis de transición" el acto de atención altera los datos, los reorganiza y reinterpreta vinculándolos con experiencias previas[133]. En definitiva, al sustentarse en la confianza de experiencias pasadas, al habitar como una metáfora constante de las experiencias sedimentadas, se dificulta crear sitio para plantear una inquietud, un cuestionamiento, un análisis crítico o una nueva significación.

De alguna manera, se está predispuesto a los *a priori* monótonos y estables de lo habitual. Se construyen estructuras de comportamiento a partir de una dialéctica de acción y de reacción con el contexto. Así, las situaciones se tornan cada vez más probables, es decir que las experiencias tienden a reproducir *lugares comunes* y circunstancias aparentemente repetidas. Flusser (2015 [1985]) sostiene que precisamente las situaciones poco probables, o que se produce de improviso, son las que están cargadas de más información. Para ejemplificarlo, Kozak (2015) propone que en un texto en español puede utilizarse la letra "q" en vez de "que" ya que es altamente probable que luego de la "q" le siga una "u" y una "e", entonces la "q" está, en este caso, cargada con más información y cierra: "[d]e ahí que toda información, como aparición de lo no probable, pueda concebirse como apertura a lo nuevo, a la posibilidad de que algo nuevo ocurra, esto es, a la creatividad" (Kozak, 2015, p. 19). En este sentido, las situaciones poco probables (léase extrañas), tejen nuevos lazos a la estructura experiencial como una cuestión autoconsolidante que definirá nuevos *a priori* donde descansar en las certezas y seguridades de lo familiar. Esto es equiparable al proceso de cotidianización que, más allá de cualquier situación extraña, novedosa o desafiante, retoma ineluctablemente su curso.

Enfrentarse a nuevas experiencias, situaciones y espacios arquitectónicos puede llegar a ser algo difícil de conseguir[134]. El poeta peruano Cesar Vallejo manifiesta su descontento ante a la imposibilidad de perderse:

> Quiero perderme por falta de caminos. Siento el ansia de perderme definitivamente, no ya en el mundo ni en la moral, sino en la vida y por obra de la vida. Odio las calles y los senderos, que no permiten perderse. La ciudad y el campo son así. No es posible en ellos la

---

[133] El fenomenólogo argumenta luego que "[e]l milagro de la consciencia estriba en poner de manifiesto, mediante la atención, unos fenómenos que restablecen la unidad del objeto en una nueva dimensión en el momento en que los mismos fenómenos la rompen" (1984, p. 52). Es decir que mediante una actitud atenta puede superar la síntesis de transición y habilitar una nueva comprensión del objeto. En el parágrafo *Cognición del espacio arquitectónico* del Capítulo 4 se amplía acerca de la actitud atenta.

[134] Resuena el famoso pasaje de Proust en *Á la recherche du temps perdú*: El verdadero viaje de descubrimiento no consiste en buscar nuevos paisajes, sino en tener nuevos ojos.

> pérdida, que no la perdición, de un espíritu. En el campo y en la ciudad, se está demasiado asistido de rutas, flechas y señales, para poder perderse. Uno está allí indefectiblemente limitado, al norte, al sur, al este, al oeste. Uno está allí irremediablemente situado. Al revés de lo que le ocurrió a Wilde, la mañana en que iba a morir en París, a mí me ocurre en la ciudad amanecer siempre rodeado de todo, del peine, de la pastilla de jabón, de todo. Amanezco en el mundo y con el mundo, en mí mismo y conmigo mismo.
> Llamo e inevitablemente me contestan y se oye mi llamada. Salgo a la calle y hay calle. Me echo a pensar y hay siempre pensamiento. Esto es desesperante. (Vallejo, 2016. [Del carnet de 1936/37 (1938?)]).

En este contexto, el extrañamiento surge como ese movimiento en sentido contrario a la cotidianización, como un fenómeno que permite reiniciar el proceso de reconocimiento desde un posicionamiento perceptivo diferente. Las propiedades que caracterizan al espacio arquitectónico –los colores, los materiales, las texturas, los cambios que experimentan con el movimiento de la fuente de luz, los olores, incluso las partes constructivas implícitas (aquello oculto o que no existe, lo que debió usarse y quitarse para su materialización), así como los indicios y señales de uso, entre otras– se resignifican a través de una actitud singular, adquiriendo una nueva dimensión en la experiencia.

"Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas. De modo que todos nuestros hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático" (Shklovsky, 1978, p. 59). Una vez habituados, el espacio arquitectónico deja de producir la inquietud inicial de cuando todo era potencialidad; la conquista de la tranquilidad en estos espacios y la acción repetida y automática, se contraponen a la turbación estimulante que produce el encuentro con lo desconocido. Siguiendo a Shklovski (1978) piénsese en la sensación de equilibrio y temor al montar bicicleta por primera vez, escribir con el teclado o agarrar por primera vez el lápiz o un pincel con la mano o hablar por primera vez una lengua extranjera, y compare esta sensación con la que sienten al hacer la misma cosa por enésima vez. En este contexto, la idea de "interrogar, sea el ladrillo, el hormigón, el vidrio, nuestros modales en la mesa, nuestros utensilios, nuestras herramientas, nuestros horarios, nuestros ritmos[135]. Interrogar aquello que parece haber dejado de sorprendernos" (Perec, 2013, p. 15) adquiere una importancia especial. Resulta sugestivo retornar al origen, entonces, a una experiencia de extrañamiento, y esto se vincula con aspectos centrales de la fenomenología: la *epojé* y el volver a las cosas mismas. Mediante un movimiento hacia atrás, reductivo, descubrir las capas sucesivas de representaciones que la cultura ha colocado sobre lo sensible.

---

[135] Además de cuestionar el modo en que se enseña a mirarlos.

Abel Monasterolo. De la serie "Monte" del año 2020 madera policromada.
Fotografía del autor

La réflexion ne se retire pas du monde vers l'unité de la conscience comme fondement du monde, elle prend recul pour voir jaillir les transcendances, elle distend les fils intentionnels qui nous relient au monde pour les faire paraître, elle seule est conscience du monde parce qu'elle le révèle comme étrange et paradoxal (Merleau-Ponty, 2001, p. VIII).

La reflexión no se retira del mundo hacia la unidad de la consciencia como fundamento del mundo, toma sus distancias para ver surgir las transcendencias, distiende los hilos intencionales que nos vinculan al mundo para ponerlos de manifiesto; sólo ello es consciencia del mundo porque lo revela como extraño y paradójico (Merleau-Ponty, 1984, p. 13).

Capítulo 3. Extrañamientos: experiencias alteradas del espacio arquitectónico

Una vez que los espacios arquitectónicos son reconocidos y las acciones en ellos se hacen habituales, su reflexión crítica se dificulta. El espacio arquitectónico se transforma en el fondo perceptivo de las experiencias corporales y, en efecto, deja de causar la inquietud del primer encuentro. Para reiniciar el proceso de reconocimiento, que supone la transición de lo extraño a lo propio o familiar, se requiere un movimiento contrario que vuelva extraño lo apropiado. El presente capítulo comienza con el análisis de la noción de extrañamiento en el arte, desde su surgimiento en el ámbito de las letras con el constructivista ruso Viktor Shklovski, hasta su puesta en acto en el teatro de Bertolt Brecht, donde la idea de extrañamiento se manifiesta en el espacio y otras experiencias artísticas. En esta sección se revisan las interpretaciones fenomenológicas sobre lo extraño, con especial atención en la *Fenomenología de la percepción*. Una vez comprendida la arquitectura del extrañamiento, se identifican y caracterizan modos de extrañamientos en el espacio arquitectónico. Por una parte, se aborda la alteración de las cualidades del espacio arquitectónico como recurso proyectual para deshabituar las características acostumbradas de la arquitectura provocando asombro y el consecuente interés, atención y compromiso de las personas que experimentan el espacio. Por otra parte, se explora la alteración de las condiciones acostumbradas de la percepción para propiciar una actitud atenta y (re)descubrir el espacio arquitectónico ampliando el horizonte de posibilidades perceptivas. Finalmente, se presenta una serie de experiencias de extrañamientos realizados en una *escena didáctica* optativa para la enseñanza de la arquitectura.

Ruptura de las concepciones naturalizadas o arquitectura del extrañamiento

¿Cómo interrogar lo habitual? se pregunta Perec, que lo define como "eso a lo que estamos habituados. No lo interrogamos, no nos interroga, parece no constituir ningún problema, lo vivimos sin pensar en ello, como si no transmitiera ninguna pregunta ni respuesta, como si no fuera portador de ninguna información" (2013, p. 15). Perec crea, en gran parte de su producción literaria, un inventario fenomenológico de lo cotidiano, de lo común, de todo aquello familiarizado y naturalizado. Se entiende que en su empeño por dar cuenta y describir "lo que pasa realmente" (2013, p. 14), lo *infraordinario*, des-cubre lo cotidiano. La tentativa de Perec para evidenciar las estructuras de lo cotidiano requiere, de alguna manera, un cambio perceptivo, un extrañamiento.

Según el Diccionario de la Lengua Española, extrañamiento se refiere a la acción y el efecto de extrañar o extrañarse. Lo extraño (del lat. *extraneus*), por su parte, tiene varias acepciones:

> 1. adj. De nación, familia o profesión distinta de la que se nombra o sobrentiende, en contraposición a propio. U. t. c. s. [Utilizado también como sustantivo]
> 2. adj. Raro, singular.
> 3. adj. Dicho de una persona o de una cosa: Que es ajena a la naturaleza o condición de otra de la cual forma parte. U. t. c. s.
> 4. adj. Que no tiene parte en algo.
> 5. m. Movimiento súbito, inesperado y sorprendente.

Cada una de estas acepciones proporciona algún indicio o idea para entender el extrañamiento como experiencia fuera de contexto, dirigida a la originalidad, a lo desconocido, pero también como estrategia creativa y perceptiva de formas diferentes y novedosas.

La noción de extrañamiento en el arte se origina a partir de un ensayo de Viktor Shklovski, titulado *El arte como artificio* (*Iskusstvo, kak priem*)[136], publicado por primera vez en 1917. Allí, Shklovski acuña el término *ostranenie*[137] como una técnica de desautomatización, un artificio capaz de transformar lo familiar en extraño con el objetivo de crear novedad o captar la atención. La finalidad del arte, expresa el autor, es proponer una "sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción" (Shklovsky, 1978, p. 60). El objetivo de este recorrido consiste en hacerse una idea de este acto perceptivo al experimentar la realidad cotidiana colmada de coincidencias, automatismos y habitualidades,

---

[136] También traducido como "Arte como técnica" o "Arte como dispositivo".

[137] Del ruso *pstraofojf* puede encontrarse traducido en inglés como *estrangement* (extrañamiento), *defamiliarization* (desfamiliarización) o *making strange* (hacer extraño). En aras de la unificación, en adelante se utilizará "extrañamiento".

> [i]maginemos que la visión de las cosas que nos rodean no nos resultara habitual, que sólo nos fuera dada excepcionalmente, y sólo como por milagro tuviéramos conocimiento del día, los seres, los cielos, el sol y los rostros ¿Qué diríamos de esas revelaciones, en qué términos hablaríamos de esos datos infinitos maravillosamente ajustados? ¿Qué, del mundo claro, completo y sólido, si sólo en instantes excepcionales viniera a atravesar, deslumbrar, aplastar el mundo inestable e incoherente del alma sola? (Valéry, 1999, p. 152).

Ciertamente, tanto Shklovski como Valéry entienden que, para percibir las cosas, los objetos, el espacio, tal como se presentan *en sí mismas*, se requiere de un procedimiento, una actitud, un movimiento que se dirija al inicio del proceso de reconocimiento, a la inquietud frente a lo desconocido, a la atención, la exploración, la participación activa y el involucramiento. El catalizador de este proceso es el extrañamiento. Originalmente, la noción implica tanto apartar como hacer extraño. Sin embargo, como neologismo (recuérdese que han pasado poco más de cien años desde que Shklovski la propuso por primera vez en este sentido), adquiere un significado que trasciende estas acciones.

El extrañamiento no ha sido explicado con claridad, no por falta de rigor sino porque no ha sido apreciado como un concepto abstracto, sino como una solución práctica. Shklovski abordó esta cuestión en su ensayo y propuso el término *ostranenie* para resolver el dilema, al menos para la literatura. El autor propone al menos tres técnicas interpretadas a partir de la obra de Tolstoi (Wan & Martín Blas, 2022). En concreto, tres *procedimientos de singularización* que consisten en (1) describir el objeto, en vez de llamarlo por su nombre, como si se lo percibiera por primera vez. Shklovski sugiere además que la singularización puede darse por cambiar la forma habitual del objeto, sin cambiar la esencia. (2) Crear una visión particular del objeto y no su significación, utilizando un narrador irregular como la de *Kholstomer*[138]*,* un caballo que narra su experiencia desde su perspectiva de caballo. Finalmente, (3) descontextualizar al objeto, extraerlo de su ámbito habitual[139]. En conjunto, a la que podría sumarse el enigma, la parcialidad, la dificultad y el ritmo alterado, buscan, como Aristóteles sostenía de las lenguas poéticas, un carácter extraño y sorprendente. Es un mecanismo creado conscientemente para liberar del automatismo a la percepción y que esta última se detenga en el objeto con el máximo de su potencia y duración. “El

---

[138] Relato de León Tolstói traducida al español como *Historia de un caballo*.

[139] En consonancia con las técnicas de extrañamiento descritas por Shklovski, en el ámbito de la música, el grupo de parodia musical *Les Luthiers* crea una serie de instrumentos informales. Entre ellos el *dactilófono o máquina de tocar* (construido con una máquina de escribir mecánica en que, al accionar el teclado, los tipos (de letras) golpean unos tubos de aluminio) con un sonido similar al xilófono, el *Lirodoro* o lira de asiento (una tabla de inodoro con un clavijero de mandolina), entre otros. Estos instrumentos, en sintonía con Shklovski, descontextualizan ciertos objetos cotidianos y los convierten en objetos musicales estéticos. La transformación, tanto del objeto extraño como la referencia del instrumento original, pierden su identidad. (Se recogió la información de https://lesluthiers.com.ar/instrumentos/todos.htm allí se presentan todos los instrumentos informales del grupo).

objeto [en la lengua poética con sus lexemas, fonemas, disposición de palabras y construcciones semánticas, para este caso] no es percibido como una parte del espacio, sino, por así decirlo, en su continuidad" (Shklovski, 1978, p. 69). El resultado es, como el discurso poético, tortuoso, difícil, un discurso elaborado.

Una de las técnicas de desautomatización de los formalistas es la *puesta al desnudo*. Si la automatización se vuelve dominante, el único medio para desarticularla es poner al descubierto su artificialidad y, de algún modo, denunciarla. El término es tomado por Shklovski de un lingüista que se refería al efecto extraño que surge de pronunciar repetidamente una palabra: "la atención se vuelve de repente hacia la forma sonora de la palabra, habitualmente desapercibida, y el significado comienza a ser percibido como extraño" (San Martín en Vallespín, 2019, p. 125). Esta extrañeza obtenida de la repetición voluntaria que revela la artificialidad de la construcción (en este caso, la palabra) y la desmarca del sentido, permite que la atención se enfoque en otros aspectos. El escritor santafesino Saer lo explica de esta manera:

> Una palabra cualquiera, la más común, que empleamos muchas veces por día, empieza a sonar extraña, se despega de su sentido, y se vuelve ruido puro. Empezamos, curiosos, a repetirla; pero el sentido, que nos fuera tan palmario, no vuelve a pesar de la repetición sino que, por el contrario, cuanto más repetimos la palabra más extraña y desconocida nos suena. Esa ausencia de sentido que, sin ser convocada, nos invade al mismo tiempo que a las cosas, nos impregna, rápida, de un gusto de irrealidad que los días, con su peso de somnolencia, adelgazan, dejándonos apenas un regusto, una reminiscencia vaga o una sombra de objeción que enturbia un poco nuestro comercio con el mundo. Sin darnos cuenta, seguimos parpadeando, de un modo imperceptible, después del encandilamiento y, absolviendo al mundo preferimos, para esquivar el delirio, atribuirnos de un modo exclusivo las causas de esa extrañeza. Es, sin duda alguna, mil veces preferible que sea uno y no el mundo lo que vacila (Saer, 1983, p. 126).

Bertolt Brecht es quien lleva el extrañamiento al espacio escénico como un método *desautomatizante* (*desalientante* sería más apropiado, considerando la inspiración marxista para su idea de teatro épico). El dramaturgo y poeta alemán, en una serie de ensayos y escritos realizados entre 1933 y 1947, desarrolla algunos *efectos de distanciamiento* (*Verfremdungseffekt*) para "hallar una forma de presentación a través de la cual lo familiar se convirtiese en sorprendente y lo habitual en asombroso" (Brecht, 1972, p. 51). El objetivo es procurar una actitud crítica y analítica frente a lo representado, el teatro épico apela a la razón y no a la emoción del espectador[140].

[140] En el contexto musical, John Cage experimenta con la indeterminación, el azar y la sorpresa. La famosa obra 4'33'' compuesta para cualquier instrumento, es una oda al silencio y a la situación de estar aquí y ahora: la orquesta afina, como de costumbre, sus instrumentos, la dirección pide la atención de los músicos con una posición de su cuerpo y con un movimiento da la orden de comenzar. La sala se espesa de silencio e incomodidad y pronto los sonidos de las personas, los movimientos, el eco de la sala o lo que surja en esos minutos, toman el centro de la escena. La

Similar a lo de Shklovski en la literatura, Brecht apela a una serie de técnicas que derriban, por decirlo de alguna manera, la *cuarta pared* ficticia que divide al público del escenario y de los actores. Entre las técnicas de distanciamiento, Brecht menciona diferentes actitudes para desvincular la identificación actor/personaje y público/personaje como la utilización de la tercera persona, la transposición al pasado al hablar y describir al mismo tiempo las indicaciones y técnicas escénicas (Wan, 2021, p. 215). Pero también algunas técnicas escenográficas como la utilización de títulos que anuncian el contenido, la proyección de los títulos de las canciones, el hacer visible las fuentes de luz, entre otras. El efecto de distanciamiento, explica Brecht, sucede también en la vida cotidiana:

> consiste en que el objeto que ha de ser explicado, sobre el que ha de fijarse la atención, pase de ser un objeto corriente, conocido, directamente comprensible, a ser un objeto especial, sorprendente, inesperado. Lo que se entiende por sí mismo se vuelve incomprensible, pero sólo para, a partir de ahí, ser tanto más comprensible. [...] hay que romper con la costumbre de que el objeto en cuestión no necesita explicación. Por muy frecuente, modesto y popular que sea, ha de quedar marcado como algo extraordinario (Brecht, 2004, pp. 148–149).

Por ese movimiento hacia lo lejano, lo extranjero o lo ajeno de una situación u objeto naturalizado, nacido precisamente de la tranquilidad y comodidad cotidiana de ellos mismos, se diluye la identidad y altera la experiencia. La atención suscitada sugiere una puesta entre paréntesis, un detenimiento, una pausa que reconstituye posibles vías para una nueva toma de sitio y posición, lo que permite expandir el campo de significado y acción. Cuando algo se vuelve asignificante, puede decir más cosas y, paradójicamente, significar más.

Fenomenología y extrañamiento

Ya sea por el hecho de abandonar la seguridad de la actitud natural y pasar a una actitud fenomenológica; por considerar que la consciencia humana es situada, histórica, sociocultural y que se expresa a través del lenguaje, algo que se debe suspender para desentrañar la esencia de las cosas; o incluso por rechazar la idea de la ciencia como el único camino válido al conocimiento, la fenomenología se abre a una búsqueda que implica colocarse en una situación de extrañamiento. Esta intencionalidad sacude las evidencias habituales hasta descomponerlas. Es decir que el extrañamiento, tal como se lo conoce desde las propuestas del formalismo ruso, podría colocarse en paralelo a la reducción fenomenológica. Si, como se vio en el capítulo anterior, lo habitual, lo cotidiano y aquello a lo que se está acostumbrado del mundo es vivido en actitud natural, "la única manera de advertirlo es suspender este

---

intención del autor es que el público preste atención a los sonidos que, por estar siempre presentes, no se perciben (Vallespín, 2019). También, son conocidas las obras para piano preparado, en las que interviene el sonido del instrumento colocando objetos como tornillos, papeles, clips, etc. entre sus cuerdas.

movimiento, negarle nuestra complicidad (contemplarlo *ohne mitzumachen* [sin participar], dice Husserl a menudo) o ponerlo fuera de juego" (Merleau-Ponty, 1984, p. 13). No se trata de renunciar a la actitud natural, conformada por presupuestos y certidumbres del sentido común que guardan cierta desatención y automatismo en el accionar, sino en evidenciarla y colocarla al descubierto, lo que, de forma paradójica, requiere olvidarla, desentrañarla[141], momentáneamente.

Si se trata al extrañamiento como una técnica o proceso, entonces es equiparable a la acción fundamental de la filosofía fenomenológica por el cual se suspende el prejuicio para describir las experiencias del mundo (*epojé*). Etimológicamente *epojé* significa "retenerse, abstenerse, por tanto, de ir adelante, de seguir el movimiento espontáneo en su inercia natural" (San Martín, 2002, p. 27). Es una noción que refiere a la cancelación o suspensión de la suposición de la "existencia de un mundo independiente de la conciencia" (Escudero, 2011, p. 165). Para esto es imprescindible realizar una pausa, un detenimiento y, en efecto, abrir una oportunidad de percibir el mundo, y su relación con la corporalidad, de una manera significativa. Al detener el curso de la actitud natural la experiencia se enriquece[142]. Para Husserl la *epojé* es un movimiento o *momento negativo* (San Martín, 2002) necesario para conseguir la reducción que implica el develamiento de nuestra correlación con el mundo (Husserl, 2011) y, consecuentemente, alcanzar las cosas mismas. En este contexto, es posible afirmar que el extrañamiento es una especie de *retroceso*, de *reducción* o de movimiento hacia el inicio del proceso de reconocimiento, un retorno a la intuición fundamental del primer contacto donde se origina el conocimiento y la comprensión de los rasgos esenciales.

Es por la vía de lo extraño, como fuera de lo natural o lo común, que Waldenfels desarrolla su fenomenología responsiva[143]:

> Con la descentralización del sujeto y la pluralización de la racionalidad surge el espacio para lo extraño. Esto descansa en una serie de condiciones y supuestos:
> Lo extraño nos encuentra primero bajo la forma de una experiencia de lo extraño que antecede al reconocimiento y a la comprensión (e incluso antecede al reconocimiento mismo de lo extraño). [...]
> [...] Lo extraño es una lejanía en la cercanía más próxima [...]
> La forma radical de lo extraño sólo puede comprenderse de forma paradójica como una imposibilidad vivida que supera nuestras posibilidades. [...]
> [...] Lo extraño comienza con el propio cuerpo, con la propia casa, con el propio país. Lo propio se encuentra entremezclado con lo extraño. [...]

---

[141] La palabra puede indicar el acto de investigar o descubrir lo más profundo de algo, revelando sus secretos o aspectos ocultos. Pero también sugiere la acción de quitar las entrañas o lo que está incorporado.

[142] Esta idea refleja las críticas de Virilio sobre los peligros de la velocidad. Consultar el parágrafo *Del optimismo tecnológico a los peligros de la velocidad y la sobreabundancia* del Capítulo 1.

[143] Para Waldenfels (1997) la extrañeza y la respuesta se corresponden, en el sentido que lo extraño tiene un componente desafiante pues rehúye el acceso y excede la comprensión.

> La extrañeza penetra todos los órdenes que hacen posibles nuestra existencia común. [...]
> La extrañeza sólo puede comprenderse de forma indirecta como desviación de lo normal y como un exceso que supera las expectativas y requerimientos normales. [...]
> La extrañeza sólo puede pensarse en plural. Existen tantas extrañezas como órdenes (Waldenfels, 2015, pp. 12–14).

Ciertamente un *asombro* frente al mundo no desprende al sujeto del mundo, pero distiende los hilos que los relacionan o desplaza al sujeto respecto de su habitual modo de dirigirse hacia el mundo. El espacio que se abre para lo extraño, como lo propone Waldenfels, tiene diferentes dimensiones que sugieren otros modos, incluso estrategias, de interpretar el fenómeno.

Husserl caracteriza lo extraño como "'accesibilidad... de lo que es originalmente inaccesible'. Esta *inaccesibilidad* no excluye que lo propio y lo extraño interactúen uno en otro en forma de un entrelazamiento recíproco" (Waldenfels, 2017, p. 421). El conocimiento inicia en lo extraño y, por tanto, una experiencia de extrañamiento hace presente la ausencia y habilita formalmente lo previamente no percibido. Según Heidegger, el extrañamiento "impulsa al 'ser ahí' a una forma de ser a la que atrae el más exagerado 'autoanálisis', que prueba todas las posibilidades de interpretación, hasta volverse inabarcables las 'caracterologías' y 'tipologías' producida por ella" (2007, p. 198). Así visto, el extrañamiento excede, amplía, abre caminos (*méthodos*) surgidos del propio cuerpo en relación con lo otro, hacia nuevos campos de significación.

Merleau-Ponty no habla expresamente de extrañamiento. Sin embargo, reconoce que la mejor manera de entender la reducción fenomenológica "es, sin duda, la que diera Eugen Fink, el adjunto de Husserl, cuando hablaba de un «asombro»[144] ante el mundo" (1984, p. 13). En otras palabras, percibir las cosas a partir de un extrañamiento tal que elimine todo tipo de entendimiento, apreciación o enfoque particular previamente construido. No se trata de una desconexión reflexiva del mundo, sino más bien una especie de distinción de la red intencional que entrelaza corporalidad y mundo justamente para evidenciarlos[145]. El fenomenólogo francés entiende que es necesario romper la familiaridad con el mundo para verlo y captarlo como paradoja y, precisamente, esa ruptura con la comprensión ordinaria enseña el surgir inmotivado del mundo. Sin embargo, esta reducción no puede realizarse por completo, la imposibilidad de una ruptura total de familiaridad con el mundo se debe precisamente a la existencia corporal, por estar, por ser-parte de él.

---

[144] La primera acepción de 'asombro' en el Diccionario de la lengua española expresa "[g]ran admiración o extrañeza" (https://dle.rae.es/asombro?m=form).

[145] Esto se vincula con lo visto en el capítulo 2 acerca del proceso de cotidianización (conformación de la red intencional) y la necesidad de eliminar las capas de representación que cubre lo cotidiano, como propone Bégout (2009), para descubrirlo y llegar a su esencia (distensión de la red intencional).

Este tipo de fenómeno como la reducción, que desplaza la familiaridad con el mundo, hace que se revele justamente extraño o aparentemente contrario a lo habitual. El impulso fenomenológico, desde Husserl en adelante, se dirige entonces al reencuentro de aquel primer contacto ingenuo con el mundo para, desde allí, describirlo con el objetivo final de colocarlo en el ámbito de la filosofía. Así, suspender los prejuicios de la actitud natural y procurar una actitud atenta, aproximarse al mundo desde una perspectiva fenomenológica, es una manera de reiniciar el camino de la comprensión y el entendimiento. Esto implica que, al abordar algún concepto, creación, análisis, objeto o situación, no debe darse nada por sentado y evitar considerarlo como algo establecido o definitivo.

Battán Horenstein (2015b), en relación con los tipos de fenómenos que puede identificarse al hábito (costumbre, rutina y aptitud)[146], propone ciertos extrañamientos como irrupción de lo inhabitual:

> [e]n el caso de la costumbre ligada a nuestro cuerpo fisiológico y a la habituación pasiva corresponderá un modo de la extrañeza principalmente física, un cambio brusco de temperatura, una diferencia de nivel (por ejemplo un escalón o una pendiente inadvertidos), para el caso de la rutina, teniendo en cuenta el componente psicológico que acompaña a la fijación de la repetición, la ruptura del ciclo podrá relacionarse con la aparición del error, por ejemplo, el cambio o la desaparición de un objeto o alguna modificación en la situación contextual (Battán Horenstein, 2015b, p. 175).

La situación es más compleja para el caso del hábito entendido como aptitud ya que incorpora, además de los físicos, psicológicos y contextuales, componentes normativos y valorativos: la realización malograda de una acción, un músico que falla la nota o un deportista que, desconcentrado, adelanta o atrasa alguno de sus movimientos (Battán Horenstein, 2015b).

En *Fenomenología de la percepción*, se describen casos de experiencias de lo inhabitual que bien podrían considerarse como ejemplos de extrañamiento. Estas experiencias ilustran cómo la percepción habitual se ve alterada, dando lugar a un orden completamente diferente en la forma de relacionarse con el mundo (Battán Horenstein, 2015b). En la sección sobre el sentir, para dar cuenta sobre la síntesis perceptiva, cita una situación que podría considerarse de extrañamiento; cuando se asiste a la proyección de una película doblada a otro idioma, puede notarse la falta de concordancia entre la palabra y la imagen. Allí, se describe cómo, al concentrarse en la discordancia entre lo que se ve y lo que se oye, se altera la percepción de la película. Más aún, si por algún motivo el sonido falla durante la proyección, el personaje de repente pierde su voz y la experiencia del espectáculo se transforma por completo. “El rostro, [que] hace un instante [estaba] animado, se espesa y se tiesa como el de un

---

[146] Consultar el parágrafo *El hábito en la fenomenología merleau-pontiana* del Capítulo 2.

hombre aturdido, y la interrupción del sonido invade la pantalla bajo la forma de una especie de estupor" (Merleau-Ponty, 1984, p. 249). Si, por algún motivo, la síntesis que hasta ese momento el espectador realizaba —es decir, percibir que el sonido de las palabras proviene del sujeto en la pantalla, a pesar de la discordancia con la imagen de las gesticulaciones— se rompe, esto pone de manifiesto precisamente el sistema de equivalencias y transposiciones intersensoriales.

En la sección sobre el espacio y el análisis de la experiencia pre-nocional del arriba y el abajo, apela a fenómenos extraños, "algo fuera de lo común y por fuera de la razón capaz de revelarnos eso que en la «vida ordinaria» nos aparece alejado de toda captación y vedado, de alguna manera, a la descripción" (Battán Horenstein, 2015b, p. 176). Uno de los casos es el experimento de G. Stratton por el que, a partir de la utilización de unos lentes especiales, se *corrige* la natural inversión de la visión del espacio. Otro experimento al que recurre es el realizado por M. Wertheimer, éste consiste en colocar unas gafas de espejo con una inclinación de 45° respecto de la vertical. Cuando el sujeto de Stratton, que al primer día le parece todo el espacio irreal por estar invertido, comienza a reestablecer la percepción normal (cuando empieza a acostumbrarse) se altera la experiencia propioceptiva pues siente que su propio cuerpo está invertido. En el experimento se disocian los datos táctiles y sonoros de los visuales. Cuando se retiran las gafas se recupera la orientación no invertida del espacio, sin embargo, el cuerpo siente un nuevo extrañamiento: el sujeto confunde por unos días las reacciones motrices. La adaptación efectiva requiere de la exploración motriz y la manipulación de objetos. El sujeto de Wertheimer, por su parte, no requiere la exploración motriz y adquiere la orientación espacial de manera repentina luego de unos minutos. Con esto sugiere que el cuerpo instaura otro nivel espacial en relación con unos *puntos de anclaje*, dados precisamente por el contexto.

> Todo parece transcurrir como si ciertos objetos (las paredes, las puertas y los cuerpos del hombre en la habitación), determinados como oblicuos con relación a un nivel dado, pretendieran proporcionar de por sí las direcciones privilegiadas, atrajeran hacia ellos la vertical, desempeñaran la función de «puntos de anclaje» e hicieran bascular el nivel anteriormente establecido (Merleau-Ponty, 1984, p. 264).

Después del primer impacto de extrañamiento, en ambos casos el cuerpo recupera el anclaje a la situación espacial, ya que las percepciones se ajustan a medida que varía la orientación en el curso de la experiencia[147].

En otros casos, que no son experimentos, se refiere a lo extraño de la visión de un rostro percibido desde una posición diferente a la acostumbrada y a la experiencia nocturna del espacio. Mientras que "[p]ara el sujeto pensante, un rostro visto desde el «anverso» y el mismo rostro visto desde el «reverso» son indiscernibles. Para el sujeto

---

[147] Esta idea confirma, además, la potencia de lo cotidiano (Bégout, 2009) que ineluctablemente retoma su curso. Consultar el parágrafo *Cotidianización* del Capítulo 2.

de la percepción, el rostro visto desde el «anverso» es incognoscible" (Merleau-Ponty, 1984, p. 267). El filósofo admite que cada objeto tiene su orientación para el nivel espacial natural. Esa orientación habitual de los objetos es la que se vincula con las propias significaciones del mismo. Por ello sugiere que "[i]nvertir un objeto equivale a quitarle su significación. Su ser de objeto no es, pues, un ser-para-el-sujeto-pensante, sino un ser-para-la-mirada que lo encuentra desde cierto ángulo y no lo reconoce de ninguna otra manera" (p. 268). De acuerdo con Battán-Horenstein (2015b), en esta cita, el acento está puesto en *desde cierto ángulo*[148] que sugiere una infinidad de orientaciones/significaciones posibles. Un rostro invertido, como situación extraña, adquiere una nueva significación cuando el sujeto de la percepción naturaliza la nueva orientación:

> Si alguien está echado en una cama y yo lo miro situándome a la cabecera del lecho, su rostro será por un momento normal. Verdad es que hay cierto desorden en los rasgos y que me cuesta comprender la sonrisa como sonrisa, pero siento que podría dar la vuelta a la cama y ver ese rostro con los ojos de un espectador colocado al pie de la cama. Si el espectáculo se prolonga, cambia súbitamente de aspecto: el rostro se vuelve monstruoso, sus expresiones, horribles, las pestañas, los párpados, toman un aire de materialidad que nunca les había encontrado. Por primera vez, veo verdaderamente este rostro invertido como si fuese su postura «natural»: tengo delante de mí una cabeza puntiaguda sin cabellos, que lleva al frente un orificio sangrante y lleno de dientes, y en lugar de la boca, dos globos móviles rodeados de unos pelos lucientes y puestos de relieve por unos cepillos duros. Se dirá sin duda que el rostro «derecho» es, entre todos los aspectos posibles de un rostro, el que con más frecuencia me es dado, y que el rostro invertido me sorprende porque sólo raramente lo veo (Merleau-Ponty, 1984, p. 267).

En la experiencia nocturna, ya no es tan fácil identificar los *anclajes* espaciales. Sin embargo, el espacio nocturno, más allá de la falta de perfiles, planos, superficies ni distancias definidas, puede ser habitado. A pesar de la incertidumbre, la orientación es posible gracias a la conservación del marco general construido durante el día, de manera similar a como se *navega* sin luz en el espacio doméstico propio. Sin embargo, el oscurecimiento del contexto hace perder cierta singularización formal de las cosas y, por lo tanto, se precisa aumentar la atención y el tiempo de la percepción. El cuerpo procede con cautela y desconfianza al no darse un reconocimiento inmediato.

Merleau-Ponty concluye que la orientación del propio cuerpo no se confunde con el 'nivel espacial' respecto al cual se sitúan las cosas. Aunque ciertamente es en el

---

[148] Esto sugiere, además, un punto de vista, es decir una dimensión existencial centrada en la perspectiva del sujeto y no de las cosas. Lo que distancia el pensamiento fenomenológico del intelectualismo y el empirismo que, por el contrario "no nos dan un informe de la experiencia humana del mundo; nos dicen lo que Dios podría pensar de ella" (Merleau-Ponty, 1984, p. 271).

espacio, como orientación general de la experiencia, donde el cuerpo encuentra los *puntos de anclaje* para su propia orientación. Es fundamental destacar que, tras el extrañamiento, en lugar de restablecerse el orden habitual, se construye un nuevo orden y significaciones. Esto contribuye a comprender la relación de dependencia bidireccional entre el espacio y la experiencia corporal.

El extrañamiento como un movimiento que va de lo mismo a lo otro, de lo propio a lo extraño, paradójicamente, implica un compromiso más estrecho con aquello a lo que se está dirigido. En este contexto, se abre la posibilidad a explorar nuevas vías para experimentar, proyectar y analizar el espacio arquitectónico y, en efecto, presentar otros resultados en la cognición acerca de dicho espacio.

Buster Keaton. Fotograma de la película One Week (1920). Recuperado de https://-commons.wikimedia.org/wiki/File%3AKeaton_One_Week_1920.jpg
Recorte e intervención del autor

(x) One [strange] week

En la película *One week* (1922), Buster Keaton y su compañera reciben, como regalo de bodas, un terreno y el material para construir una casa prefabricada. Junto con una serie de cajas y barriles que contienen los materiales constructivos llega un sobre con las instrucciones de montaje. Estando la construcción en marcha, sin ser visto, un pretendiente de la novia altera los números de las cajas. Como resultado de esta manipulación en los códigos de identificación, la casa que se levanta es extraña: la galería adosada a la fachada es únicamente accesible por el exterior ya que la puerta de ingreso ha quedado en la planta alta, las ventanas están fuera de escuadra, la estructura del techo no llega a cubrir la totalidad de la planta, parte de la cocina queda por fuera, entre otras rarezas que desafían las lógicas arquitectónicas básicas.

Sin embargo, la alteración del espacio doméstico no parece preocupar a los personajes que lo habitan naturalmente. Precisamente, la incompatibilidad entre un espacio doméstico extrañado y una actitud natural desencadena una serie de situaciones desopilantes que exigen al cuerpo nuevas destrezas. Es decir, el contexto de lo cotidiano alterado, constituido más por obstáculos que por facilidades, le exige al cuerpo virtual relacionarse de otra manera con el espacio. A pesar de la catástrofe, no sin ciertas modificaciones de la experiencia, el proceso de reconocimiento sigue su curso hacia la co-existencia entre el cuerpo y el espacio. La de Keaton es una capacidad para fomentar la perspicacia perceptiva y la habilidad experta del cuerpo que, en definitiva, lo lleva a explorar el espacio como un territorio provocativo.

Ciertamente, la experiencia corporal de Keaton en el espacio está maquinada, calculada y calibrada con precisión para simular, en el rectángulo de la pantalla, una actitud natural. Así, es un cuerpo que "se mueve para hacerse un «lugar» en el mundo [...] un cuerpo individual que trata de encontrar un sitio propio en un mundo en el que no es fácil asentarse" (Bolaños, 2007, p. 7). Sin dudas la acrobática y avisada exploración corporal de espacios hostiles, por el extrañamiento del funcionamiento o la forma habitual, propone otras maneras de relacionarse con la arquitectura. El espacio arquitectónico está completamente dominado por la experiencia corporal para generar la cómica ilusión de naturalidad.

"En total contradicción con la pesadez gravitatoria, [Keaton] prescinde de la base terrestre, descompone y abre el espacio, lo dinamiza y lo libera, inventando un mundo

nuevo, ingrávido, inestable, pluridireccional" (Bolaños, 2007, p. 13). La historia de la casa de *One week* expande un horizonte para explorar tanto las experiencias corporales como los espacios domésticos. La narrativa de una casa así extrañada y la naturalidad de la experiencia que, a pesar del extrañamiento, toma inevitablemente su curso, más allá de la parodia, subraya la co-dependencia entre cuerpo y espacio arquitectónico al mismo tiempo que le otorga un carácter permeable y mutable a la relación que encuentra equilibrio a pesar de la alteración de sus variables.

Extrañamiento de la arquitectura

Al espacio que se experimenta cotidianamente se lo naturaliza al punto que dejan de percibirse sus sutilezas, de reflexionarse acerca de cómo se presentan, de indagarse en sus cualidades y de explorar sus características. Sin embargo, cuando algo del entorno desafía las costumbres, normas o expectativas, dentro de una cultura general o disciplinar, la percepción y la comprensión se alteran reactivando la atención. Así, el extrañamiento corporal, como una alteración del estado normal, abre un camino posible para despertar los sentidos y replantear una posición singular frente al reconocimiento del espacio. El extrañamiento se presenta, en el contexto de la disciplina, como una noción sugestiva que merece su debida exploración.

En arquitectura, la extrañeza como estrategia para crear atmósferas de incomodidad fue abordada de forma original por Anthony Vidler en *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (1992). Vidler escribe que el concepto de *uncanny*[149] (siniestro, inquietante o extraño) ha encontrado naturalmente su lugar en la arquitectura, primero en la casa y luego en la ciudad: lo que alguna vez fue íntimo y amurallado ha sido vuelto extraño por las incursiones de la modernidad (Vidler, 1992, p. 11). Para el autor, en cada momento de la historia puede reconocerse cierto carácter de lo extraño en la arquitectura y las ciudades y, aunque considera difícil hablar de lo extraño arquitectónico, describe una serie de circunstancias en ciertas obras arquitectónicas que han actuado como lugares de experiencias de incomodidad o extrañeza (Camerin, 2022, p. 27). Cabe resaltar que para Vidler (1992) lo *uncanny* no es una propiedad del espacio arquitectónico en sí, sino que representa un estado mental que diluye las fronteras de lo real e irreal. Con lo *uncanny* Vidler representa el efecto, la sensación de extrañeza, mientras que el extrañamiento, como se ha visto en el parágrafo anterior, refiere también a los mecanismos o dispositivos que se dirigen a provocar precisamente ese sentimiento.

Sin embargo, siguiendo a Wan y Blas (2022) pueden evidenciarse referencias previas a la de Vidler que incorporan la noción de extrañamiento en la teoría de la arquitectura, con matices más próximos a las desarrolladas por el formalismo ruso. A finales de la década del 60, al igual que en otras artes, la arquitectura intenta seguir el

[149] Lo *uncanny* de Vidler funda sus raíces en el *unheimlich* de la psicología Freudiana. Sin embargo, tiene similitudes con el extrañamiento: su relación con la literatura y la sensación inquietante de romper el vínculo con la comodidad de la seguridad cotidiana.

espíritu de la época. En ese sentido, Brown (1969, p. 185) expresa que el extrañamiento aporta tanto en la literatura como en la pintura[150], y sugiere que en la arquitectura y la planificación urbana podría lograrse un efecto similar al romper las reglas, tal como lo hicieron los manieristas en su época: utilizando un elemento convencional de manera inesperada y no convencional. Brown se refiere a las fotografías de los elevadores de grano occidentales y de la parte superior de barcos que Le Corbusier utilizaba intencionalmente para sorprender a la burguesía e impresionar a la ciudadanía (Brown, 1969). En este contexto, Wan y Martín Blas (2022) identifican el extrañamiento en dos sentidos: la arquitectura como disciplina individual, y los ciudadanos y burgueses, como observadores que, una vez expuestos al impacto que produce esa arquitectura, ya no la verán de la misma manera. Massimo Scolari [1973] identifica en la obra de Aldo Rossi una técnica proyectual de extrañamiento (*estrangement*), vinculado con el procedimiento literario del formalismo ruso, y señala que el fuera de escala, la repetición de elementos semejantes, la yuxtaposición de un orden gigantesco con un orden diminuto, el uso de elementos descontextualizados, actúa sobre los objetos de la historia con un asombro conciso, como si se encontraran por primera vez (Scolari, 1998, p. 143). Además, el término es utilizado por Tafuri (1976) para analizar la obra de los experimentalistas italianos y de los neovanguardistas estadounidenses (Wan & Martín Blas, 2022, p. 5). Cuando la noción de *extrañamiento* hizo su primera aparición en la escena del debate arquitectónico se la relacionó estrechamente con la técnica del bricolaje, montaje y ensamblaje a escala urbana (2022, p 6). Ciertamente el estudio de Vidler (1992) incorpora una novedad, la perspectiva de las experiencias extrañas más que un dispositivo para evocar la experiencia: supone lo extraño (*uncanny)* como algo inquietante, que no es una propiedad del espacio en sí y que no puede ser provocado por ninguna conformación espacial concreta[151]; es, en su dimensión estética, una representación de un estado mental de proyección que elude precisamente los límites de lo real y lo irreal para provocar una ambigüedad inquietante, un deslizamiento entre la vigilia y el sueño (Vidler, 1992, p. 11). Hasta aquí, el extrañamiento en la arquitectura parece referirse a una búsqueda por estimular, innovar y sorprender desde su saber disciplinar. Una búsqueda que, siguiendo otras disciplinas artísticas, desestabiliza y amplía las estructuras formales tradicionales.

Una experiencia de extrañamiento implica cierta alteración de las propiedades que se han familiarizado de los espacios arquitectónicos o del modo en que se los percibe y experimenta. Al presentarse lo familiarizado o naturalizado de una manera nueva o inusual lo desposee de cualquier valor canónico. Es decir, al cambiar la forma en que se percibe algo conocido, se desafía su importancia o validez cultural o socialmente aceptada. En efecto, la persona que experimenta un extrañamiento cuestiona aquello a

---

[150] Por ejemplo, el esfuerzo de Gertrude Stein por 'introducir algo extraño, algo inesperado, en la estructura de la frase con el fin de devolver la vitalidad al sustantivo'. Además, Francis Bacon al expresar que '[n]o hay belleza excelente que no tenga algo de extrañeza en la proporción' (Brown, 1969, p. 185).

[151] El autor considera que difícilmente puede referirse a lo extraño "arquitectónico" ("*architectural" uncanny*) en los mismos términos que lo extraño literario o psicológico. (1994, p. 11).

lo que está dirigido y lo vuelve a evaluar de una manera renovada. Lo extraño desafía las estructuras predominantes y amplía los límites tanto proyectuales como analíticos del espacio arquitectónico, abriendo nuevas posibilidades de interpretación y diseño.

En la disciplina, el extrañamiento podría considerarse como un dispositivo que sitúa al sujeto frente a la cultura aprehendida de la arquitectura. De alguna manera descentra al sujeto, lo sitúa por fuera, extranjero o ajeno de lo que habita en ese momento, es un fenómeno que, frente a la sorpresa causada, exige estar atento, alerta y consciente.

El extrañamiento de los espacios arquitectónicos puede provocarse a partir de una acción deliberada sobre alguna de sus características. La alteración de atributos formales como la escala "opera muchas veces como un eficiente recurso para cuestionar el conjunto de variables y atributos propios del proyecto de arquitectura" (Parodi Rebella, 2011a, p. 11). Además de la alteración de la escala, una situación espacial inesperada (un vacío, una doble altura o un cierre), la utilización diferente de elementos constructivos tradicionales, los engaños visuales, las experimentaciones técnicas o la incorporación de elementos fuera del repertorio habitual en un contexto familiar o viceversa como ruptura causal, pueden provocar una sensación de extrañamiento. Esta sensación también puede surgir de la indeterminación formal o funcional, de obras no finalizadas, o incluso de espacios arquitectónicos que han sido refuncionalizados[152]. Asimismo, ciertas situaciones negativas, en las que por algún motivo los espacios arquitectónicos no cumplen su propósito, pueden generar un extrañamiento[153].

Alexander (1981 [1979], p. 100) se refiere a la *tensión* como una especie de extrañamiento. En la vida cotidiana, constantemente se enfrentan conflictos y dificultades, situaciones que requieren respuestas, acción, resolución y desafío de diversas maneras. En tales circunstancias, el cuerpo experimenta una tensión repentina, lo que implica una extrema atención y un estado de alerta que lo obliga a mantenerse despierto, espabilado o perspicaz. Una vez que el conflicto se resuelve, el extrañamiento se disipa y se vuelve a las condiciones anteriores de normalidad, es decir a la actitud normal. El extrañamiento, o tensión para Alexander, y lo cotidiano interactúan y se co-constituyen: "el organismo sólo no podría existir sin tensiones en un medio ambiente en el que no hubiera ningún conflicto ni desafío... y en tales circunstancias el organismo se atrofia y moriría" (1981, p. 100)[154]. Es saludable, por lo

---

[152] Refuncionalización es un término frecuente en la disciplina de la arquitectura y el urbanismo que se refiere al proceso de adaptación de un espacio arquitectónico existente para un nuevo uso o función diferente al original. En el capítulo 5 se estudian dos casos de refuncionalización de molinos harineros, uno convertido en escuela de artes y otro en centro cultural.

[153] Como se ha visto en Heidegger, la inutilidad del utilitario puede generar un extrañamiento. Esto se experimenta frecuentemente en aulas donde el sonido reverbera y retumba o donde la luz entra de manera que impide ver al interlocutor, puertas y ventanas que no funcionan correctamente, espacios mal iluminados o con una distribución funcional ineficiente, espacios extremadamente ruidosos, entre otros.

[154] Aunque tal aseveración no es apoyada con información extra, puede haberse inspirado en el famoso experimento realizado en la década de 1960 por el etólogo John Calhoun, que consistía en generar un espacio controlado y sin ningún tipo de conflicto o necesidad para un grupo de ratas. La

tanto, oscilar entre estos estados en lugar de permanecer constantemente en uno solo, ya que podría afectar negativamente la experiencia del mundo. Alexander describe diversas situaciones conflictivas en las que la tensión persiste, afectando de manera negativa la experiencia cotidiana: 'si vivimos en un mundo en el que el trabajo está separado de la vida familiar, o en el que los patios nos rechazan, o en el que las ventanas son meros agujeros en la pared' (1981, p. 100). Esta tensión puede interpretarse como la experiencia de un cuerpo sometido a fuerzas extrañas, hostiles o indeterminadas, que se imponen en un entorno que debería resultar familiar.

En ocasiones puede darse que al dirigir la atención a la solución de una problemática específica se alteran otros elementos de la arquitectura. Volviendo al conflicto de las ventanas, Le Corbusier responde a la acusación del arquitecto Perret, quien sostiene que sus ventanas apaisadas no proporcionan luz a los ambientes:

> ...Yo me esfuerzo por producir espacios luminosos, es mi objetivo principal, y justamente esto es lo que hace que la imagen de mis fachadas resulte un poco extrañas a los ojos de las personas de costumbres fijas. Una extrañeza deliberada, opina Perret. En efecto, es *intencionada.* No ha surgido por el gusto ante lo extraño, sino para introducir en el interior de mi casa tanta luz como sea posible, una gran cantidad de luz y aire. El supuesto capricho no ha pretendido otra cosa que el deseo de satisfacer las necesidades vitales más elementales del habitante de la vivienda" (Le Corbusier, *Paris Journal,* 14 de diciembre de 1923. Extraído de (Bruno Reichin en Deplazes, 2010, p. 205).

Es interesante notar cómo la idea de una *extrañeza deliberada* funciona como una crítica negativa o una acusación y cómo la defensa se refiere, en parte, a modos y costumbres perceptivas. La tradición, los conocimientos heredados, las costumbres, los hábitos y ritos conservados históricamente condicionan el modo en que se percibe y se diseñan las cosas. Este condicionamiento se refleja en la atención selectiva prestada a ciertos elementos, mientras que otros son relegados o incluso ocultados, en la jerarquización de determinados aspectos sobre otros y en el tipo de relaciones que se crean entre diferentes cosas. De alguna manera, la alteración de las propiedades habituales del espacio arquitectónico, de las configuraciones o de las formas, entre las más significativas, interpela al cuerpo actual desplazando su base construida por el cuerpo habitual.

En cuanto al uso del color en la arquitectura, un teórico alemán (s/r) citado por Rasmussen (2012, p. 179) sostiene que, en la naturaleza, la percepción de la gravedad está asociada a los tonos oscuros y terracotas de los suelos, los cuales transmiten una sensación de firmeza. Los colores vibrantes de los arbustos floridos y árboles, junto con la claridad del cielo, enriquecen esta experiencia sensorial. Por lo

---

población de roedores, a pesar de estas perfectas condiciones, acaba por mostrar comportamientos anormales, erráticos. Esto sugiere que los conflictos y desafíos pueden ser necesarios para el bienestar psicológico y social. (Consultado en: https://psicologiaymente.com/social/universo-25).

tanto, sugiere emular esta armonía en la arquitectura creando espacios con planos inferiores de tonos grises o marrones, paredes coloridas y planos de techo etéreos en tonalidades de blancos o con sutiles matices de azules o rosados. Habituados a esa experiencia, el autor afirma que "caminar sobre suelos azules o rosas produciría una sensación de inseguridad, y que sentiríamos el techo como una pesada carga si estuviese pintado de un color marrón oscuro" (2012, p. 179). En última instancia, tal alteración del contexto espacial al que se está habituado produce en el cuerpo una situación de extrañamiento que desnaturaliza la percepción del espacio arquitectónico.

Aunque la extrañeza incluye, entre otras, la cualidad de extraordinario que hace referencia a un carácter distintivo de estar por *fuera de* lo común o lo habitual. Esto diluye, por su connotación sensacionalista, la noción de lo *infraordinario* propuesto por Perec, lo cual podría sugerir aquello que está por *debajo de* lo común o lo habitual[155]. Aquí, lo *infraordinario* se considera como un extrañamiento más cercano al develamiento de lo cotidiano, al movimiento de reducción fenomenológica de *volver a las cosas mismas*. No representa un *más allá*, sino un *más acá* de lo cotidiano, la actitud perequiana de cuestionar lo *infraordinario* evidencia las estructuras de lo cotidiano desde la cercanía táctil. Ciertamente algo extraordinario se caracteriza por aquello poco común, que se sale del orden, de lo generalizado o lo que sucede rara vez (Vallespín, 2019, p. 24). Sin embargo, lo extraordinario puede rápidamente satisfacer el deseo de novedad, de cambio y no provocar desarrollos infinitos (Valéry, 1999). Esto implica que, en ocasiones, una imagen o un gesto arquitectónico espectacular puede sorprender, pero se agota en sí mismo, sin generar el deseo de prolongar el deleite o la fascinación que provoca la experiencia extraña. Un extrañamiento en el contexto de lo extraordinario: "cambiar elementos de su contexto original, sacarlos de los lugares o las situaciones en las que los usamos y ponerlas en otras, también dentro de la cotidianidad de la casa, para transformarlos en objetos y situaciones extraordinarias" (Vallespín, 2019, p. 24) se relaciona más con el objeto o la situación que con la percepción y la experiencia.

Entonces, se puede reconocer, al menos, dos caminos para abordar el extrañamiento en la arquitectura: por una parte, la arquitectura extrañada como una intencionalidad proyectual de desnaturalizar las características acostumbradas de los elementos de la arquitectura (deshabituar lo habitual); y por otra, extrañamientos del espacio arquitectónico a partir de asumir una actitud perceptiva singular de distanciamiento y de ruptura con lo cotidiano (habitarlo inhabitual).

---

[155] El estudio de Vallespín, Suárez, & De La Rosa, (2019) propone un abordaje del pasaje de lo *infraordinario* a lo extraordinario a través del dibujo. Allí consideran que lo cotidiano, "en cuanto que espacio de lo extraño, se escapa siempre como lo más difícil de descubrir" (p. 211) y, desde ese enfoque, representar lo *infraordinario*, como un acto de extrañamiento, hace significante lo insignificante, resquebraja lo cotidiano, lo hace aflorar (p. 215). El dibujo actúa, en este caso, como útil estratégico interrogativo frente al espacio.

Deshabituar lo habitual

La ciudad es una especie de palimpsesto donde se escribe, se borra y se sobrescribe. En este proceso de permanencias, sustituciones y novedades se mantiene, en mayor o menor medida, una macro estructura —la trama—, y parte del tejido considerado patrimonio, que son el reflejo del tipo de relaciones que, con el tiempo, el colectivo social estructuró a partir de sus propios esquemas. Pero existen obras arquitectónicas que, por sus articulaciones sintácticas formales, su materialidad o la espacialidad resultante, entre otras variables de diseño, proponen un enriquecimiento del repertorio ya visto o realizado; como cuando ingeniosamente se diseña un ingreso superando la idea de *puerta*, o situaciones en donde un plano de piso consigue ser cubierta mediante pliegues y repliegues, pasando por diferentes estados formales como rampa, grada, escalera o muro. Esas manipulaciones compositivas o *juegos* formales pueden considerarse como estrategias creativas que desvinculan, de alguna manera, los elementos de la arquitectura de su sentido naturalizado, para, desde allí, volver a pensarlos. La experiencia corporal, en esas circunstancias, es otra muy diferente a la que se está habituado en el cotidiano. Piénsese en la *función oblicua*[156] del *Architecture Principe* con énfasis en el plano inclinado y en las obras de MVRDV, Rem Koolhaas, Junya Ishigami, UNStudio, entre otras.

Los extrañamientos llevados al proyecto arquitectónico, como propone Nouvel para las nociones de secuencia, desplazamiento y velocidad, "son juegos [...] para el arquitecto, son medios de crear un espacio virtual o un espacio mental, es una forma de engañar a los sentidos, y es, sobre todo, una forma de conservar un territorio de desestabilización" (2003, pp. 16, 17). En efecto, a partir de esa desestabilización, la atención se activa para intentar reconocer lo observado, pero a su vez, esa alteración aporta un conocimiento diferente al que ya se tenía. El arquitecto asume la contradicción al *jugar* con imágenes virtuales y reales en un mismo espacio arquitectónico, como al percibir el plano de fachada de la *Fundation Cartier*, al ser más grande y separarse del edificio, "no sé nunca si veo la imagen virtual o la imagen real [...] si veo el reflejo del cielo o el cielo en transparencia" (Baudrillard & Nouvel, 2003, p. 16). En el mismo proyecto, coloca un árbol paralelo a otro, separado por un plano reflejante, el efecto extraña la mirada que no logra comprender fácilmente la superposición de reflejos y árboles reales.

---

[156] Como se menciona en el escolio (ii) *(Parent-tesis): el cuerpo en lo oblicuo*, Claude Parent y Paul Virilio (*Architecture Principe*) propusieron una nueva manera de proyectar el espacio arquitectónico que, oponiéndose a la horizontal y vertical habitual en la arquitectura, hiciera énfasis en el plano inclinado. El objetivo de la propuesta era provocar una consciencia constante de la gravedad y llevar al cuerpo a una relación táctil con el espacio arquitectónico.

Fundaction Cartier
Recuperada de: https://www.jeannouvel.com/projets/fondation-cartier-2/

Teatro Olímpico de Vicenza. Andrea Palladio, 1580.
Fotografía del autor

Crear espacios virtuales y engañar a los sentidos no es una estrategia exclusiva de la arquitectura contemporánea, el Teatro Olímpico de Palladio juega intencionalmente con la profundidad, creando un espacio exterior dentro de un espacio interior. El fondo del escenario presenta aberturas que dejan ver unas *calles* en perspectiva. Estas calles ilusorias son pasillos dispuestos en un ángulo forzado que se extiende desde el escenario hacia un punto de fuga sobre un horizonte aparentemente lejano. La manipulación de la escala provoca que el tamaño aparente de las figuras y el teatro en sí cambien abruptamente. Esta ambigüedad entre el interior y el exterior, al igual que la relación entre el espectador y el espacio circundante se convierten en una inquietud, en un objeto de reflexión e indagación. Se crea un juego de *escalas alteradas* (Parodi Rebella, 2011) en el que, dejándose llevar por el engaño visual de la falsa perspectiva y el cielorraso del sector del público ligeramente abovedado y pintado como un cielo nublado con colores celestes y rosados, la sensación es la de estar en un gran teatro romano a cielo abierto, cuando el aforo es de 470 personas. El efecto es tan convincente que suscita el deseo de exploración para corroborar que la sensación de extrañeza corporal se debe a un engaño. Estos tipos de artificios basado en el engaño visual y en la evocación de sensaciones ambiguas, no solo refleja el virtuosismo técnico y artístico desplegado en el Teatro Olímpico, sino que manifiesta una inquietud arquitectónica que persiste hasta nuestros días: el asombro como herramienta proyectual.

El movimiento arquitectónico deconstructivista se caracteriza, entre otras cosas, por la utilización de las geometrías llamadas *no euclidianas*. El resultado formal de la arquitectura de Bernard Tschumi, Frank Gehry, Coop Himmelb(l)au, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Daniel Libeskind o Rem Koolhaas, También arquitectos como Solano Benítez o Smiljan Radić, son poco habituales. Ciertamente juegan creativamente con lo indeterminado, lo inquietante, la inestabilidad y la sorpresa. En *Seis propuestas para el próximo milenio*, Calvino (1996 [1988]) sugiere pensar, a partir de la obra poética de Leopardi, en la belleza de lo indeterminado. Para Calvino, la búsqueda de la vaguedad e indeterminación exige, no sin cierta paradoja, una extremadamente precisa y meticulosa atención que se convierte en percepción de detalles, objetos y atmósferas que se multiplica rápidamente en el lugar.

Lo indeterminado para Bégout es “una suerte de miedo difuso y tenaz por todo lo que podría sucedernos y que, a falta precisamente de una experiencia cotidiana que lo predetermine y le extraiga su dosis de inseguridad, no podemos aprehender anticipándolo a partir de lo que ya hemos vivido”(Bégout, 2009, p. 14). Precisamente causa una tensión con el propio cuerpo, la situación se vuelve extraña, problemática, sin anclajes ni medida con experiencias previas.

> [E]l cuerpo, en lugar de formar el punto de origen de una proyección centrada, se pone en cuestión casi literalmente. Al enfrentarse a la arquitectura de Coop Himmelb(l)au o, de manera menos dramática, a la de Tschumi, un sujeto con un cuerpo convencional se ve indudablemente amenazado. Las distorsiones y ausencias recíprocas que siente el espectador, en respuesta a la proyección

> reflejada de la empatía corporal, operan casi visceralmente sobre el cuerpo. Nos sentimos contorsionados, atormentados, cortados, heridos, diseccionados, revelados intestinalmente, empalados, inmolados; estamos suspendidos en un estado de vértigo, o sumidos en una confusión entre creencia y percepción (Vidler, 1992, pp. 78–79).

Las formas inacabadas estimulan respuestas creativas, un espacio arquitectónico será más efectivo cuanto menos acabado esté (Leatherbarrow, 2009, p. 114). Como las obras esculturas *non finite* de los esclavos realizadas por Michelangelo, un espacio arquitectónico que está o parece inacabado sugiere un extrañamiento por medio del cual se manifiesta su singularidad y contingencia como riqueza natural. En efecto, se desnaturaliza el objeto piedra, cuerpo, arquitectura, materialidad, y abre un nuevo campo de significaciones, como una oración inconclusa, pierde coherencia y sentido. La rugosidad, la irregularidad y las variaciones inesperadas, para Leatherbarrow, son actos de resistencia que permiten redescubrir un potencial creativo. Estas situaciones discordantes se contraponen a lo pulido y liso que Han reconoce en lo bello del espacio digital, "un *espacio pulido y liso de lo igual*, un espacio que no tolera ninguna extrañeza, ninguna *alteridad*" (2015, p. 41).

Siguiendo el argumento de Vidler, el extrañamiento es un fenómeno corporal complejo que puede desafiar el esquema corpóreo. Las distorsiones formales que enrarecen las formas habituales o acostumbradas como la ausencia de elementos normalmente esperados pueden causar un impacto en la percepción de las personas. La atención perceptiva se agudiza para comprender el espectáculo circundante. La experiencia corporal se altera y condiciona a las nuevas relaciones sintonizando o, como propone Vidler, tensionando con el espacio arquitectónico.

Si, como expresa Tschumi, el diseño de ventanas sólo refleja la superficialidad decorativa de la piel, bien se podría empezar a buscar una forma de prescindir de las ventanas. Si el diseño de pilares refleja la convencionalidad de un marco de soporte, tal vez habría que deshacerse de los pilares por completo (1996, pp. 237–245). De alguna manera Tschumi apela a un extrañamiento por el cual, aprovechando los avances tecnológicos, se proyecte trascendiendo el *deber ser* de los elementos, de las formas, de las funciones y tipologías de la arquitectura. Como propone Parodi Rebella, "modificar sensiblemente la percepción de un atributo [...], equivale a cambiar por completo la relación con el observador, con su entorno, y el rol que él desempeñaba" (2011a, p. 11). Por lo tanto, "enfrentarse a lo extraño supone que el receptor debe hacer un considerable esfuerzo que se traduce en una mayor implicación personal" (Vallespín, 2019, p. 36). En un espacio arquitectónico extraño, la experiencia corporal se hace inquietante y perturba la comodidad habitual. Un proceso proyectual, el trabajo de explorar, experimentar, espacializar y materializar (comunicar), entre otras operaciones creativas, que busca cuestionar las formas habituales de entender y usar el espacio arquitectónico, pretende, en cierto sentido, alterar, desafiar o subvertir las maneras convencionales en las que se habita. La arquitectura, en este contexto, se propone ir más allá de la mera funcionalidad y practicidad que mantiene la experiencia

en un estado de alerta, de dinamismo, incómodo en el que se dificulta habituarse corporalmente por completo. Este efecto invita a reflexionar sobre lo obvio y lo usual. La alteración de los atributos formales o funcionales, con el fin de provocar un extrañamiento en el observador, opera como un dispositivo para volver a pensar, conceptualizar y recrear los espacios arquitectónicos. Este proceso puede poner en evidencia la multiplicidad de factores (aspectos sensoriales, componentes sociales y funcionales, dinámicas de apropiación, interacciones materiales, espaciales y temporales, entre otro) que intervienen en la cognición del espacio arquitectónico.

(xi) Extraños paisajes: Yunga Ishigami

"La realidad está inevitablemente preñada de sí misma. Mundos crecen y habitan dentro de otros mundos configurando fugas abismales infinitas" (Parodi Rebella, 2011a, p. 63). Esta sugerente idea de Parodi está reflejada en el Workshop y la Plaza del *Kanagawa Institute of Technology* (*KAIT*) proyectados por Junya Ishigami. Son dos obras emparentadas que, aunque con diferentes programas y tiempos de ejecución, encuentran en sus expresiones formales y técnicas una solución original que las unifica desde su concepción. Estas expresiones, junto a la alteración intencionada de ciertos elementos proyectuales como la funcionalidad, la naturaleza tipológica, las proporciones o la escala, posibilitan otro tipo de experiencias arquitectónicas. La singularidad de estos cambios formales del espacio repercute no sólo en el habitar y en el moverse a través, sino que también, de alguna manera, en la percepción.

El espacio arquitectónico del *workshop* está proyectado como un paisaje. Mediante un estudio y cálculo minucioso de las direcciones, proporciones y agrupamientos de las distintas columnas, se concibe la morfología de un paisaje boscoso abstracto y artificial. Inspirado en la idea de *bosque* (un espacio que probablemente siga un sistema específico no evidente, pero en el que aun así se consigue realizar diferentes actividades como pasear o acampar, es decir que se pueden interpretar espacios canales y recintos). La intención de concebir un edificio como un espacio poblado de *árboles* no sólo busca cualificar un espacio interior como si fuera exterior, sino que también propone la posibilidad de generarse situaciones deliberadamente descontroladas. Ishigami plantea la creación de un espacio que tiende a desarrollarse, regenerarse y expandirse, como una especie de naturaleza artificial.

La ausencia de una orientación o disposición estándar del mobiliario ocasiona un despliegue irregular y cambiante que puede integrarse como parte de la fauna de ese paisaje

intencionado. Por otro lado, el mobiliario cumple una función que la materialidad propia del proyecto no permite, es decir, dejar huellas de lo acontecido. La agrupación del mobiliario y las columnas genera numerosos pequeños espacios dispersos y sin contornos definidos que constituyen el gran espacio del taller.

Debido a la posición, dirección y tamaño de las columnas, en su relación con el observador el espacio se percibe diferente desde cada punto -a veces más abierto, otras más cerrado-; en ese sentido, a partir del diseño se plantea una inquietud corporal de exploración o rastreo espacial. Se juega allí una comprensión del todo en la parte y de la parte en el todo. Para Ishigami se debe mantener la atención en el todo, incluso cuando se mira un pequeño espacio, hay que mantener la vista en lo general, ya que el edificio tiene una totalidad rizomática diferente a la de lugar (Ishigami, 2011, p. 66).

La dimensión de espacio hodológico, la que evidencia el sistema de caminos que se presentan como posibles opciones para la acción dentro del espacio vivido, en el *Workshop* se pone en crisis; los caminos se crean y recrean sin orden aparente, la trama de líneas de fuerza en el espacio no configura un sistema regulado. Ishigami sostiene que la idea era diseñar un edificio de la manera más precisa, arbitraria e intencional posible y al mismo tiempo, crear un estado de incertidumbre en el que es imposible comprender la naturaleza de las cosas (Ishigami, 2011, p. 74).

Ishigami plantea una relación diferente a la arquitectónica habitual, en la que normalmente se puede notar que ciertos elementos están para cumplir una función específica. En cambio, busca una racionalidad que más allá de una simple correspondencia lineal de función y forma, enfocándose en la creación de nuevas relaciones dentro de una complejidad inconmensurable e infinita (Ishigami, 2011, p. 57).

La Plaza, por su parte, pone en crisis la idea de lugar, no por negar la necesaria interacción entre la arquitectura y el cuerpo, sino porque no se distinguen direcciones, centros o áreas (Norberg-Schulz, 1975). Es un espacio para la imaginación y no tanto para el entendimiento, no es un campo de acción, donde la actividad está localizada y transcurre en un lapso que es claramente distinguible, sino más propiamente un campo de transformación, un fenómeno integral, continuo y lo suficientemente lento como para hacerse imperceptible. Es decir, la experiencia corporal define centros, direcciones y áreas en permanente cambio.

La Plaza parece modificar la consciencia naturalizada de percepción y concepción de plaza, la del *KAIT* resulta un dilatado espacio blanco con un cielorraso muy bajo, plano, con una serie de aberturas rectangulares y una leve curvatura que se replica en el plano de piso. El *cielo* de la *Plaza* está arriba pero no es etéreo ni divino, es material como el piso y puede tocarse con las manos; el cuerpo, único eslabón vertical, resuelve la unión entre esos dos planos horizontales.

Crear un horizonte circundante genera, a la vez, una extensión visual aparente que aleja virtualmente lo cercano. Esta idea de horizonte permite pensar en un tiempo que no puede medirse, que no se percibe más allá de la luz, las nubes, el viento o la lluvia que atraviesa por las 59 aberturas de su cubierta. Como señala Ishigami, los cambios naturales percibidos por el cuerpo se convierten en el escenario arquitectónico[157]. A diferencia de la noción de utilización, que supone una idea predeterminada, el énfasis está puesto en la experiencia física a lo largo del tiempo. De modo que la ambigüedad y la indeterminación permiten que la Plaza sea susceptible de inimaginables tipos de apropiación y, consecuentemente, multiplica las posibles acciones de los cuerpos en ese espacio.

En el *Workshop* el espacio es visualmente fluyente, pero el movimiento pareciera estar entrecortado por un plano atencional para decidir a cada paso el camino a seguir o, más precisamente, a crear. El cuerpo, frente a tal indeterminación, "demanda una suerte de reajuste, demanda certeza. Algo sucede con el espacio; el tiempo se modifica" (Dantas en Parodi Rebella, 2011, p. 216). En la Plaza, desde ciertas posiciones, el plano de piso se une con el plano de cubierta y constituyen un horizonte interior que simula una expansión del espacio, una distancia como un extrañamiento que altera la percepción del tiempo y el espacio.

---

157 Barba, José J. (2021) *El paso del tiempo como idea. Plaza del Instituto de Tecnología de Kanagawa por Junya Ishigami.* En: https://www.metalocus.es/es/noticias/el-paso-del-tiempo-como-idea-plaza-del-instituto-de-tecnologia-de-kanagawa-por-junya-ishigami

Talleres para estudiantes del *Kanagawa Institute of Technology (KAIT)*. Fotografía de Iwan Baan recuperada de https://iwan.com/portfolio/junya-ishigami-kanagawa-institute-of-technology

Plaza del *Kanagawa Institute of Technology (KAIT).* Fotografía de Junya Ishigami + Associates recuperada de https://arqa.com/arquitectura/plaza-del-instituto-de-tecnologia-de-kanagawa.html

Cuando el arquitecto Bernard Tschumi examina una serie de conceptos que, según su experiencia, rigen la creación de la arquitectura contemporánea, considera en primer lugar la "tecnología de la des-familiarización" (1996, p. 237). Se refiere a ciertas prácticas disciplinares que comienzan, a finales del siglo XX, a aprovechar la condición de fragmentación y superficialidad para generar desde allí una resistencia. Así, como la ideología prevalente era una de familiaridad con las imágenes conocidas derivadas del modernismo de los años 1920 o del clasicismo del siglo XVIII, la estrategia era des-familiarizar [...] [c]elebrar la fragmentación, la cultura de las diferencias, a partir de acelerar e intensificar la pérdida de certezas, del centro, de la historia (Tschumi, 1996, p. 237).

En la arquitectura, la noción de des-familiarización es una herramienta proyectual y, coincidiendo con Vallespín, en el proyecto del parque de *La Villette* es donde Tschumi refleja gran parte de "los principios de esta arquitectura [*disyuntiva* (Tschumi, 1996)] basada en la repetición, distorsión, cambio de escala, fragmentación, interrupción" (2019, p. 242). A partir de la des-familiarización, el espacio arquitectónico se desprende de su significación y su programa. Tal distanciamiento significa que un banco no debe parecer un banco, ni una casa de ópera una casa de ópera, ni un parque un parque. Esto puede producirse ya sea a través de cambios calculados en las expectativas programáticas o mediante el uso de algún agente mediador, un parámetro abstracto, que en el caso de *La Villette* el agente provocador es la cuadrícula de *folies* (Tschumi, 1996, p. 204).

Como se ha visto en el capítulo 2, el esquema corpóreo es el componente principal que funciona como soporte de la consciencia del cuerpo, es decir, de todas las capacidades y límites físicos. El esquema corpóreo no se trata de una imagen estática de la idea del cuerpo, sino que es una presencia dinámica y en constante cambio que deriva de la relación con el mundo. En paralelo, puede plantearse que el espacio construido también tiene su propio esquema, aunque en este caso sea menos dinámico. Es decir que, como espacio habitable, las interacciones también van a depender de factores aprehendidos como consecuencia de la relación cuerpo-espacio. Así, por un lado, el esquema corpóreo se manifiesta a partir de la propiocepción —referido a la consciencia de cada una de las partes del cuerpo y de la relación entre ellas—; y por otro, el esquema arquitectónico o espacial que podría estar determinado por las tipologías relacionadas con los programas. El extrañamiento respecto del programa arquitectónico puede explorarse de diferentes maneras. Según Tschumi, los siguientes casos pueden dar un campo general de investigación al respecto: (1) Programar cruzado (*Crossprogramming*): con referencia en el travestismo, este concepto implica utilizar una configuración espacial específica para un uso completamente diferente y no relacionado. Por ejemplo, utilizar un edificio de una iglesia para jugar a los bolos o para cocheras. Similar al desplazamiento tipológico: una alcaldía dentro de la configuración espacial de una prisión o un museo dentro de la estructura de un aparcamiento. (2) Transprogramar (*Transprogramming*): surge de combinar dos programas o funciones habitualmente incompatibles, junto con sus respectivas configuraciones espaciales correspondientes. (3) Desprogramar (*Disprogramming*): se refiere a combinar dos programas, de esta manera la

configuración espacial requerida del programa A contamina y altera el programa B, generando así una nueva configuración espacial que podría surgir de las contradicciones inherentes del programa original (Tschumi, 1996, p. 205). Ahora bien, desde el punto de vista del espacio vivido, estos tipos de distanciamiento son bastante frecuentes: los espacios construidos para un programa determinado devienen espacios para otro programa en las refuncionalizaciones, en momentos críticos de catástrofes[158], en acontecimientos eventuales, etcétera. Muchas veces las casas destinan un espacio para organizar talleres, montar un negocio o también hay espacios que *transprograman* bibliotecas con talleres, bares y conciertos en diferentes momentos. La creatividad de las sociedades para este tipo de situaciones es muy rica y variada[159].

Considerando un nivel lingüístico del espacio arquitectónico (Reinante, 2020) y vinculado con lo visto sobre el extrañamiento en Shklovski, específicamente el hecho de evitar nombrar el sustantivo y apelar a la descripción, el extrañamiento viene dado por cortar la relación entre la forma y la función habitual. En efecto, las imágenes son diferentes de lo que cabría esperar, por lo que estalla una pequeña disonancia cognitiva (Wan & Martín Blas, 2022, p. 9). Lo que se crea desde la disciplina proyectual arquitectónica son posibilidades de sentido para el vínculo entre el espacio arquitectónico y la experiencia corporal. En la arquitectura, el extrañamiento implica un campo experimental que puede alterar el sentido (como en la poesía) del lenguaje, jugando con él, descomponiendo los patrones de reconocimiento acumulados por las experiencias vividas.

Otra vía de extrañamiento es el exceso, la sobreabundancia, la riqueza, como en el coleccionismo[160]. En la arquitectura de Carlo Scarpa esa profusión se replica infatigablemente en el trabajo artesanal con la materialidad, en las formas y las juntas, el conjunto espacial *obliga* al detenimiento y a la percepción táctil. Lo mismo ocurre con los dibujos del arquitecto italiano, donde se superponen diferentes tipos de soluciones, plantas, vistas, cortes, anotaciones, con diferentes colores, trazos y texturas. Los detalles diestramente trabajados en el espacio y en los elementos como puertas, ventanas, escalones, barandas, solados, soportes, entre otros, reclaman una actitud diferente a la natural, requiere estar dirigidos atentamente. La arquitectura de Scarpa funciona como un *sistema de símbolos*, como un lenguaje arquitectónico que,

---

158 En la ciudad de Santa Fe, por motivos de dos importantes inundaciones, muchas escuelas y gimnasios funcionaron como centros de refugiados.

159 La película *Retratos fantasmas* (2023) del director brasilero Kleber Mendonça Filho muestra, en una primera parte la historia de la casa del propio director, los cambios, las transformaciones tanto físicas como perceptivas (por remodelaciones, pero principalmente por ser espacio de una multiplicidad de eventos sociales y escenario para muchas de sus películas con todo lo que ello implica). La casa ha sido, como se expresa en el *film,* "retratada de todos los ángulos posibles". El resto de la película muestra, por así decirlo, la vida y la muerte de las salas de cine en la ciudad de Recife. Las salas de cine y otros espacios relacionados, han derivado en programas cruzados (*crossprograming*) iglesias, *shopping* u oficinas, presionadas por las lógicas del mercado.

160 "El coleccionista no es un observador pasivo del mundo sino un organizador activo de lo existente que construye nuevas relaciones entre las cosas" (Hernández Quintela, 2010, p. 76). Consultar *el* parágrafo *Extrañamientos en la escena didáctica* del presente capítulo.

al ser lenguaje, se convierte más bien en un medio para identificar/crear una realidad que en el objeto mismo de la identificación/creación (Los, 2009, p. 16). Puesto que el espacio arquitectónico es un medio, algo permeable, que se puede transitar y atravesar, con sonoridad e iluminado, como las obras expuestas en la *Gipsoteca* del escultor Antonio Canova[161], significa y recrea en diferentes escalas. Los espacios y los elementos se van destacando lentamente y todo parece relacionarse de manera orgánica y, de alguna manera fractal: "la lógica espacial, la iluminación y el modo en el cual los yesos de Canova son expuestos [...], encuentran eco en las propias vitrinas diseñadas por el maestro para exhibir las figurillas más pequeñas" (Parodi Rebella, 2011b, p. 139). A la sensación de estabilidad, de orden, tectonicidad y equilibrio del espacio en su conjunto, se le contrapone la acumulación y el meticuloso juego geométrico en la escala del detalle. "Reverbera en nuestro interior la inquietante sensación de que este proceso de encadenamiento de universos análogos encapsulados uno dentro del otro, al igual que en la naturaleza, continúa produciéndose por fuera de nuestro alcance visual" (Parodi Rebella, 2011b, p. 141). En el *Museo de Castelvecchio*, en Verona, la intervención de Scarpa se mimetiza, se adapta interpretando las formas del antiguo castillo, se recorre el museo inmerso en esa semejanza, pero, esa tranquilidad, es sorpresivamente asaltada. Es particularmente extraña la situación de la estatua ecuestre de *Cangrande della Scala*: está situada de tal modo que puede verse desde diferentes posiciones y distancias (de arriba, de abajo, de frente, de izquierda y derecha). Sin embargo, para *envolver* con la mirada la estatua, el visitante debe atravesar una serie de espacios; las diferentes vistas de la estatua *aparecen* sorpresivamente en el transcurso del recorrido del museo. La arquitectura de Scarpa participa activamente en la experiencia sensorial y cognitiva del visitante convocando a percibir y explorar con curiosidad háptica para conseguir claridad y profundidad sobre la manifestación de lo próximo.

[161] Ver fotografías en el parágrafo *Tiempo vivencial* del Capítulo 1.

Cangrande della Scala en el Museo de Castelvecchio. Restauración realizada por Carlo Scarpa a partir de 1957.
Fotografía del autor

(xii) Svizzera 240: House Tour

> La Oruga fue la primera en hablar:
> ¿De qué tamaño te gustaría ser? [...]
> Descendió del hongo y se arrastró
> entre la hierba diciendo:
> Un lado te hará crecer y el otro te
> hará más pequeña (Carroll, 2015
> [1965], pp. 70-71).

El pabellón ganador del León de Oro por la mejor participación nacional en la 16ª Bienal Internacional de Arquitectura de Venecia (2018) recurre a un sucesivo cambio de escala para llamar la atención y evidenciar el entorno cotidiano estandarizado de los apartamentos en Suiza. La apuesta del equipo ganador es generar un espacio crítico alrededor de la apariencia de las viviendas (el piso, zócalos, apliques, picaportes, puertas, ventanas, etc.) y concentrarse en las mismas superficies que se habitan.

Por lo general las discusiones arquitectónicas sobre la vivienda se focalizan en las tipologías o la organización de la planta, en este caso, el extrañamiento es utilizado para generar curiosidad en algo de lo que no se habla normalmente, que se suele pasar por alto o darse por sentado: las superficies y materialidades estandarizadas. Sin embargo, más allá de este objetivo, la ausencia total de mobiliario parece centrar la atención en los cambios de escala que se van sucediendo entre las diferentes habitaciones, es decir, a la relación entre el espacio y la corporalidad.

Al reconocer la incapacidad de la imagen para mostrar escala, dimensión, profundidad y proximidad espacial, el equipo suizo construye un paisaje continuo que cambia de escala[162]. La instalación es entonces un *tour*, un recorrido, por este paisaje familiar continuo y extrañado que representa el espacio doméstico vacío. La idea de ponerse en acción, en movimiento y no simplemente a contemplar, interpela al cuerpo que experimenta los sorpresivos cambios de escala de los espacios.

La inesperada potencialidad de esos cambios espaciales y, principalmente de puertas, ventanas y muebles de cocina, parecen por momentos devolver la experiencia de la infancia de mirar por debajo del plano de mesada y, a veces, provoca posiciones corporales inhabituales para acciones naturalizadas como atravesar de un espacio a otro o mirar hacia el exterior.

---

[162] Recuperado de https://www.archdaily.com/895703/svizzera-240-house-tour-the-swiss-pavilion-winner-of-the-golden-lion-at-the-venice-biennale-2018

Esta singular manera de explicar lo cotidiano desde lo extraño, invierte el sentido natural de explicar lo extraño a través de lo cotidiano:

"Para los griegos la Vía Láctea nació porque del pecho de la diosa Juno se escaparon unas gotas de leche cuando su bebé dejó de mamar. Las estrellas eran las salpicaduras de esa leche divina en el manto celeste: una anécdota doméstica. Así lo extraño se hacía familiar, lo descomunal se reducía a tamaño casero" (Marina en Parodi Rebella, 2011a, p. 63).

En un video que explica el proyecto[163], puede verse al equipo curador recorrer el pabellón agachándose para atravesar diminutas puertas o para ver a través de una ventana, sosteniendo enormes picaportes empujando un gran plano batiente para abrir paso a un espacio totalmente inesperado. El cuerpo, a veces como el de Alicia y otras como el de Gulliver, es fundamental para entender la idea, las imágenes sin la presencia de personas no logran comunicarla completamente.

[163] https://youtu.be/F3L1a4pNE3A

Pabellón de Suiza en la Bienal de Venecia 2018.
Capturas de pantalla de https://www.youtube.com/watch?v=F3L1a4pNE3A
Abajo, fotografía de Flavio Coddou
Composición del autor

El espacio arquitectónico extrañado se convierte en un acontecimiento, esto es, un fenómeno provocativo que pone en crisis las estructuras de lo cotidianizado, las expectativas y normas fundamentales que hacen comprensible y habitable el mundo circundante habitual. En el orden de lo artístico, entre lo real y lo fantástico, Abel Monasterolo da cuenta de la necesidad de seguridad en el espacio doméstico, pero sugiere, a la vez, la posibilidad (o quizás también sea necesidad) de entrar y sumergirse en un mundo de sorpresas insospechadas que alteran lo cotidiano. Exteriormente, los elementos de una potencial [¿mágica?] arquitectura *de monte* se materializan. Su forma es fácilmente aprehensible y toda la ornamentación celebra la puerta de entrada, como una invitación o tentación a abrir y explorar. En el interior, por el contrario, el espacio arquitectónico se horada, las entrañas del lugar propio, de lo familiar y lo cotidiano se puebla de seres [¿acontecimientos?] extraños que convocan a la intemporalidad, se expande la percepción y la imaginación a partir del juego de superposición con diferentes planos y escalas. La puerta de la vivienda se abre para relacionar el mundo interior y el mundo exterior y se cierra para mantener al interior privado de lo extraño. En la casa *de monte* el interior está habitado por lo extraño alterando la relación interior-exterior. Parece abrirse un exterior por dentro y cerrarse al interior por fuera. Ciertamente, ésta es una interpretación subjetiva de un objeto singularmente evocador y metafórico, donde lo anómalo se instala en el mundo cotidiano y lo agita[164].

Otra manera de extrañamiento desde el proyecto arquitectónico es hacer las cosas más complicadas, difíciles o complejas. La complejidad puede servir como herramienta proyectual para lograr mayor implicación y atención. “Los incrementos de complejidad pueden estimular en el público un compromiso mayor con su entorno. Esto es lo que explica que se califique un espacio público como demasiado simple, excesivamente cómodo” (Sennett, 2009, p. 276). Hacer más complejos los procesos o los resultados puede desestabilizar lo naturalizado y movilizar respuestas novedosas o impensadas. Sennett cita dos casos arquitectónicos para explicar el acto deliberado de *creación de dificultades* (2009, pp. 273-278): la integración de elementos aparentemente innecesarios y complicados como accesos indirectos o, como la distinguida y sencilla torre del *Seagram Building* diseñada por Mies van der Rohe, con complicadas entradas laterales. Además, cita la investigación material con el fin de lograr unas placas de titanio que se adaptaran a los requerimientos del arquitecto Gehry para la construcción del Guggenheim de Bilbao. En ese sentido, se idearon nuevos mecanismos, se adaptaron tecnologías de diferentes dominios y se realizaron muchas pruebas hasta llegar a una nueva concepción de máquina laminadora. “A veces, la planificación intrínsecamente compleja lleva también a enfocar la atención en los elementos

---

164 Una de las *casas de monte* corresponde a las imágenes que introducen cada parte del presente documento. En el video, disponible en https://youtu.be/MoQQK8-Pd-o, se pueden ver más *casas de monte* de Abel Monasterolo. El video fue realizado para el artículo de la Revista Arquitectura + de Nicaragua. (DOI: https://doi.org/10.5377/arquitectura.v6i12.12323) Con sonidos recuperados de la muestra "Sentido Litoral. Entre la historia, el relato y la magia de la costa santafesina" Diseño banda sonora: Hugo Druetta.

simples del medio construido: un sencillo banco o un grupo de árboles introducidos en un vacío espacial" explica Sennett (2009, p. 277).

Alterar los métodos habituales de producción puede generar novedades y resultados inesperados. En el contexto literario, la *contrainte* (restricción) del OuLiPo[165], entre los que se encuentran los anagramas, palíndromos y lipogramas, es una especie de extrañamiento. La restricción, "en vez de bloquear la imaginación, la despierta y la sacude con sus exigencias formales" (Berti, 2016, p. 25). Ciertamente paradójica, la estrategia llevó a Perec a escribir una extensa novela (*La disparition*) sin utilizar la letra e (letra más frecuente en el idioma francés) y otra (*Les Revenentes*) en la que sólo utiliza esa vocal. El extrañamiento creativo (proyectual) se traduce también en un extrañamiento para potenciales lectores (habitantes). En el conjunto urbano *Les Étoiles* de Givors del arquitecto Jean Renaudie presenta un ensamble complejo y, aparentemente azaroso de departamentos proyectado a partir de utilizar la misma forma (la estrella). No resulta simple comprender la organización del conjunto, son diversos los ingresos, las escaleras y los pasajes exteriores. Cómo circulan los habitantes no es algo inmediatamente obvio, por el contrario, sin el conocimiento previo del lugar es imposible acceder a los departamentos (Ragot, 2009). Cabe destacar que Renaudie, como van Eyck, se opone a los preceptos del Estilo Internacional sobre la ciudad y la arquitectura, su forma no sigue a la función y la ciudad se crea desde la diversidad. En *la cité des etoiles*, la complejidad y la dificultad genera la pausa, el espacio para detenerse a cuestionar el espacio para aprehenderlo. En efecto, el espacio arquitectónico se vive de una manera decididamente comprometida.

Deshabituar lo habitual a partir del diseño de espacios arquitectónicos extrañados supone crear intencionalmente entornos que se alejen de lo común, generando experiencias alteradas o distanciadas de lo familiarizado. El extrañamiento, visto de esta manera, se convierte en una herramienta proyectual que desnaturaliza lo conocido y dificulta las respuestas reflejas o automáticas, abriendo nuevos caminos creativos. Estos espacios extraños provocan una pausa reflexiva, suspenden la rutina cotidiana y cuestionan las vivencias y conocimientos establecidos. En resumen, representan una reconsideración de las características naturalizadas de la arquitectura y actúan como catalizadores del pensamiento crítico e inspiración para nuevas experiencias corporales.

Otro modo de extrañamiento proviene de la percepción del sujeto, no del objeto en sí. Los extrañamientos perceptivos desafían las certezas habituales hasta descomponerlas o dislocarlas. El espacio arquitectónico, de este modo, recupera la originalidad del primer encuentro, reviviendo las inquietudes iniciales.

---

[165] El OuLiPo (Taller de Literatura Potencial del francés *Ouvroir de Littérature Potentielle*) es un grupo, aún activo, de experimentación literaria fundado en 1960 por el matemático François Le Lionnais y el escritor Raymond Queneau. El objetivo de los *oulipianos* es crear lúdicamente estrategias para crear y en el centro de estas estrategias está la restricción.

Quartier des étoiles en Givors, Francia. Diseñado por Jean Renaudie, 1974.
Fotografía del autor

Habitarlo inhabitual

"Si nos pusiésemos a ver como cosas los intervalos entre las mismas, el aspecto del mundo cambiaría tan sensiblemente como el del acertijo en el momento en que descubro al «conejo» o al «cazador»" (Merleau-Ponty, 1984, p. 38)[166]. Percibir los vacíos o intervalos entre las cosas transforma el paisaje, como sugiere Von Uexküll al invitar a ingresar en la *burbuja* de otro ser:[167]: "el entorno desplegado ante el sujeto se transmutará por completo. Muchas características del colorido prado desaparecen por completo, otros pierden su relación mutua, y se tejen nuevas conexiones. Un nuevo mundo surge en cada burbuja" (2016, p. 35). Perec relata cómo descubrió un Londres diferente al observarlo desde un autobús de doble altura: "la diferencia es mínima, pero, sin embargo, todo aquello que estamos acostumbrados a ver se presentará aquí de una manera un tanto nueva, extraña para la mirada como para el espíritu" (2013, p. 71). Si no se perciben normalmente las cosas del mundo, el mundo cambiará por completo. "La mirada se renueva a partir de una reestructuración de las condiciones de observación, provocando intencionadamente una situación de extrañamiento" (Parodi Rebella, 2011a, p. 11). El juego voluntario de extrañamiento frente a lo naturalizado en el espacio arquitectónico "parece propiciar nuevas vías en el trabajo profesional y, sobre todo, en el aprendizaje del oficio de arquitecto/a." (Vallespín, 2019, p. 302). Observar los vacíos, imaginarse en el mundo circundante de otro ser, modificar el punto de vista usual, entre otras alteraciones perceptivas, provocan el extrañamiento de lo habitual, son una invitación a explorar el mundo como un *nuevo mundo*.

La percepción de cualquier objeto es siempre incompleta, lo que abre la posibilidad de múltiples significados para ese mismo objeto. Así, la inadecuación de la percepción, del uso o del modo de relacionarse con un objeto promete, desde ese extrañamiento, nuevas significaciones. Esto no implica que el objeto pierda su identidad, entendida como una elaboración de los datos sensibles internos y externos. El espacio, como el cuerpo, es un horizonte abierto de posibilidades experienciales, Merleau-Ponty señala que un objeto "no se determina más que como ser identificable a través de una serie abierta de experiencias posibles, y no existe más que para un sujeto que opere esta identificación" (1984, p. 228). La pregunta es: ¿se logra experimentar la totalidad de posibilidades que ofrece dicha serie? Es decir, ¿se experimentan creativamente los objetos y los espacios de modo que se resignifiquen? Aquí, vale recordar el conjunto de imágenes que Bruno Munari utilizó para expresar la *Ricerca della comodità in una poltrona scomoda*, pero en un sentido de búsqueda perceptiva, de la potencia que guarda un objeto (sillón) para utilizarlo, que no es más que la relación que se establece con él. Al utilizar o manipular objetos o espacios arquitectónicos de la vida cotidiana de manera extraña, no acorde al concepto, se altera la experiencia[168].

---

[166] Hejduk juega con esta idea de figura/fondo/lleno/vacío y la artista Irma Álvarez-Laviada pone al descubierto, desenmascara una tercera torre (invertida) que se *dibuja* en el vacío al delinear con luz el *entre las torres*. Ver https://www.irmaalvarezlaviada.com/copia-de-algo-que-ver-algo-que-esco

[167] Consultar el parágrafo *Experiencia del cuerpo | cuerpo de la experiencia* del Capítulo 2.

[168] Por el contrario, el concepto no se altera: el sillón sigue siendo sillón.

Bruno Munari Ricerca della comodità in una poltrona scomoda. Revista Domus 202, 1944. Imagen original recuperada de https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2012/03/31/ricerca-della-comodita-in-una-poltrona-scomoda.html
Composición del autor

Para Virilio (1993) las transgresiones del uso del espacio son las que permiten analizar las habitualidades instituidas o afianzadas, es decir que el espacio de la transgresión se comporta como un espacio crítico. “Si se puede afirmar que a través de la herencia cultural el hábitat capitaliza la habitualidad, las transgresiones del uso cumplen la función de analizadores de la institución del hábitat” (Virilio, 1993, pp. 147-148). Las adaptaciones paradójicas del espacio arquitectónico lo transgreden y, sin transformar su volumetría, evidencia el orden aleatorio e indeterminado de la función en el espacio vivido. En ese sentido, continúa Virilio, hay que ponerlas en valor y “aceptar la masa de informaciones que nos brindan, e incluso precisar que, de los dos momentos [el uso predeterminado del proyecto y el uso efectivo del espacio vivido], el período clave está representado por la transgresión, y no por la transformación que reinyecta el sistema de habitualidades” (1993, p. 148). De alguna manera estas transgresiones evidencian cómo afectan las experiencias corporales la percepción habitual de los espacios arquitectónicos.

Los espacios arquitectónicos, a través de sus formas, materialidades y la disposición de sus elementos, son un estímulo potencial para la experiencia corporal. Un piso liso y uniforme puede asociarse a un movimiento más veloz en comparación con uno rugoso; las superficies pulidas de los laterales en un pasillo invitan al contacto; y, generalmente, un cambio de textura puede indicar un cambio en el uso de ese espacio. Se establece una relación tanto dimensional como háptica con los espacios arquitectónicos. Los elementos de la arquitectura indican algo que, por medio de la observación atenta, puede aprehenderse. En efecto los espacios construidos, como preexistencias laboratorios, contienen una especie de conocimiento tácito, cierta agencia no consciente, susceptible de ser observado e interpretado, incluso de manera intuitiva[169]. Entonces, si se entiende el espacio en su potencialidad de movimiento, en su dinamismo, cada elemento arquitectónico, las constancias y los cambios, los llenos y los vacíos, las posiciones y las proporciones relativas, las combinaciones de signos, entre otros, empiezan a tener una correspondencia con el modo en que las personas se mueven y utilizan ese espacio. Pero también, por otra parte, el cuerpo puede *experienciar* el espacio de formas impensadas desde el proyecto que insinúan otras potencialidades y, de alguna manera, cambian su configuración. Así, los espacios de la Fábrica *Van Nelle* en Rotterdam, Países Bajos de Brinkman y Van Der Vlugt, una arquitectura de La Nueva Objetividad neerlandesa, se ven transformados al paso de bailarines (https://youtu.be/OzqwAz1k-os). Del mismo modo sucede en la película *Pina* (2011) de Wim Wenders, pero no sólo la danza puede modificar la percepción de un espacio, el juego también encuentra otros modos de apropiaciones del espacio o simplemente acontecimientos eventuales.

Al enseñar lo dispar y la contra clasificación como posibles respuestas de diseño de espacios que tiendan a unificar (en disciplinas) lo disperso del saber, Serres propone que “lo desigual tiene virtudes que la razón no conoce. Práctico y rápido, el orden puede, sin embargo, aprisionar; favorece los movimientos, pero acaba congelando”

---

[169] Esto refiere a una parte importante de la cognición del espacio arquitectónico. Consultar el parágrafo *Conocimiento tácito* del Capítulo 4.

(2014, p. 66); subyace allí la idea de un tiempo ordenado y regulado como el tiempo cronológico y un espacio fragmentado, programado y reglamentado. El autor continúa exponiendo que "por el contrario, el aire penetra en el desorden, como un mecanismo que tiene juego. Y el juego provoca la invención" (2014, p. 66). Al liberarse de la tipología, de la relación entre la forma y el programa, alterar las variables naturalizadas, entre otras acciones deliberadas sobre el proyecto, ciertos espacios arquitectónicos se convierten en un juego para inventar, a través de la corporalidad, otros tipos de dimensiones de la arquitectura[170]. Pero también pueden darse juegos perceptivos que, al operar sobre lo habitual, habiliten modos de reconocimiento que transforman lo conocido en algo extraño, desplazando temporalmente las certezas construidas sobre el espacio.

Virilio recuerda un juego que consistía en apoyarse contra la fachada de un edificio y, mirando hacia arriba, percibir el desplazamiento de las nubes. Inmediatamente le daba la sensación "de que la fachada agujereada de ventanas oscilaba. Yo proseguía la experiencia hasta el vértigo. La verticalidad se desmaterializaba lentamente [...] la elevación perdía su sentido, la altitud ya no contaba de verdad" (Virilio, 1993, p. 13). Esta idea de percibir el espacio arquitectónico desde un punto de vista poco frecuente no sólo puede hacer parecer algo como alterado, sino que también puede develar algo que, de otro modo, pasa desapercibido. Como el caso de Holl, que recuerda una visita al Panteón de Roma, veinte años después de haber vivido durante varios meses detrás de éste y habiéndolo visitado habitualmente cada mañana: en esta visita entra al gran espacio y, explica: "apoyé mi cabeza sobre el suelo extensísimo y frío de mármol y, cerca del perímetro, me di cuenta (¡por primera vez!) de su misteriosa forma levemente convexa" (Holl, 2011, p. 45). Cuando Rasmussen muestra un grupo de niños jugando al fútbol en la parte superior de unas escalinatas de la basílica de Santa María Mayor en Roma, en 1952; observa que los niños, en relación con la acción y el contexto espacial, de una forma bastante inconsciente[171] "experimentaban ciertos elementos básicos de la arquitectura: los planos horizontales y las paredes verticales existentes sobre las rampas. Y aprendían a jugar en estos elementos [...] observándolos, apreció la composición tridimensional en su conjunto como nunca lo había hecho" (Rasmussen, 2012, p. 22). Experimentar el espacio arquitectónico a partir de acciones inhabituales viola el precepto implícito del concepto y los objetos.

---

[170] "*El espacio de un orden se oculta en el orden del espacio*" expresa Lefebvre (2013, p. 325), la homogeneidad, la racionalidad, la compartimentación repetida de los espacios imponen un modo de habitar uniforme y principalmente sobre-reconocido. La estandarización de los elementos de la arquitectura tanto como la arquitectura industrializada colaboran en gran medida con este orden que facilita el reconocimiento. Consultar *el* escolio (xii) *Svizzera 240: House Tour*.

[171] Puede tratarse de una consciencia intuitiva, corporal a la que se refiere Rasmussen. Recuérdese que *las cosas mismas* no son los objetos externos, sino los fenómenos en cuanto dados intuitivamente a la consciencia y vividos por ella.

Juegos en el volcán de Niemeyer
Fotografía del autor

George Baselitz, Dormitorio, 1975. Óleo y carboncillo sobre lienzo

(xiv) Dado vuelta estás vos

"Un paisaje o un periódico visto al revés nos representaría la visión originaria [...] para completar la percepción los recuerdos precisan que la fisionomía de los datos los haga posible" (Merleau-Ponty, 1984, p. 41). La extrañeza originada por la inhabitual orientación del texto reactiva el proceso de reconocimiento. Las cosas habituales, acostumbradas, familiares, no parecen las mismas cuando se las invierte. La orientación de los objetos es tan evidente que alterar su sentido puede confundir el espectáculo perceptivo. Este fenómeno puede resultar enriquecedor para modelos de enseñanza que busquen estimular un cambio de pensamiento verbal y lógico por otro de percepción global e intuitiva, expresa Edwards (1988 [1979]). La misma autora presenta un ejercicio para aprender a dibujar *con el lado derecho del cerebro* en el que se copia una obra de Picasso invirtiendo su orientación. "Cuando una imagen se ve cabeza abajo, las pistas visuales no concuerdan. El mensaje es extraño, y el cerebro se confunde. Vemos las formas y las zonas de luz y sombra" (Edwards, 1988, p. S/R).

Los artistas, en general, están comprometido con la búsqueda del estado original de las cosas a fuerza de "poner en crisis nuestras operaciones de identificación de los objetos, de reconocimiento habituales y, por tanto, de proponer al observador el reto de recrear lo que ve, como si lo viera por primera vez" (Pedragosa, 2003, p. 37). Las obras de George Baselitz desafían el orden establecido, las convenciones tradicionales de la pintura, y obligan a cuestionar la forma y el contenido. La estética disruptiva, caracterizada por invertir lo representado en los cuadros, abre el discurso a las reflexiones críticas sobre la percepción normal. El distanciamiento generado por la inversión hace fluctuar la obra entre la figuración y la abstracción. Según el artista dar vuelta al motivo le dio la libertad para ocuparse de los problemas de la pintura y, además, al perturbar las suposiciones del observador, le obliga a prestar más atención[172].

"Una conocida diferenciación de Benedetto Croce afirma que la naturaleza, por sí misma, no es paisaje, pero se convierte en paisaje 'cuando pasamos la cabeza por debajo de las piernas', con una acción cultural de la mirada y con una acción sobre el propio cuerpo" (Careri, 2016, p. 137). Sin embargo, de acuerdo con Careri, esta acción no alcanza para percibir profundamente el espacio, sino que "tenemos

[172] Recuperado de https://www.fronterad.com/georg-baselitz-los-desafiantes-dibujos-de-un-maestro-del-expresionismo/

que hacer un esfuerzo más con nuestro cuerpo: hay que ponerse en marcha, andar por estos espacios, sumergirse en ellos sin prejuicios culturales, tener una experiencia directa de ellos" (2016, p. 136)[173].

Basados en la influencia de la información propioceptiva alterada sobre la percepción del espacio, un grupo de investigadores realizó un estudio centrado en el tamaño y la distancia percibida entre las piernas. En el momento en que se adopta una posición inusual, y se mira el paisaje con la cabeza debajo de un brazo o entre las piernas, todo aparece como una imagen plana (Helmholtz, H. L. F. von. en Higashiyama & Adachi, 2006, p. 3961). La imagen invertida, por cambiar la orientación del cuerpo, modifica la percepción de la profundidad y de los colores, incluso desaparece la ilusión óptica vertical-horizontal[174].

Cambiar la orientación de una imagen puede alterar la percepción y provocar una resignificación crítica de aquello que está naturalizado. Del mismo modo, la acción alterada del cuerpo puede transformar el espacio El extrañamiento corporal genera una nueva red de relaciones, una posición o una acción inhabitual en el espacio ayuda a despojarlo de significados adquiridos y conceptos incorporados para *experienciarlo* de manera original. Como una obra artística, el cuerpo en acción puede negar el curso de lo cotidiano y poner en crisis la supuesta identidad y estabilidad del espacio arquitectónico.

---

[173] En el original, todo el texto está volteado *cabeza abajo*.

[174] Es un fenómeno en el que una línea vertical parece más larga que una horizontal del mismo tamaño. Recuperado de https://www.nippon.com/es/japan-topics/c12403/

Fotografía del autor

Al llevar a cabo un estudio de campo, el investigador se aleja físicamente de su entorno habitual y se adentra en un contexto desconocido con el fin de comprenderlo y familiarizarse con él. Sin embargo, cuando el objeto de estudio es ya conocido, resulta útil aplicar un proceso de extrañamiento perceptivo. En efecto, permite observar el objeto con la misma perspectiva de alguien que explora un lugar por primera vez, como si perteneciera a una cultura diferente. "[C]uando llegué por primera vez, [expresa Merleau-Ponty] las primeras calles que vi a la salida de la estación, no fueron más que, como las primeras palabras de un desconocido, las manifestaciones de una esencia todavía ambigua, pero ya incomparable" (1984, p. 296). Percibir con extrañeza es plantear una interrogación, implica estimular la curiosidad y el asombro, en la búsqueda de superar la tensión entre lo familiar y lo desconocido y entre lo próximo y lo distante. Este proceso devela los elementos constitutivos del espacio arquitectónico a través de la experiencia corporal, destacando la riqueza de lo cotidiano mediante una mirada renovada.

En este contexto es donde cobra valor la imagen poética de lo cotidiano. Georges Perec, en *Especie de espacios* (1974)*, Tentativas de agotar un lugar parisino* (1975) o en la película *Un hombre que duerme* (1974) —en la que participó como guionista y codirector junto a Bernard Queysanne— ha colocado lo habitual, lo obvio y ordinario en el centro de interés; con un esfuerzo perceptivo, descubre las presencias omitidas por efecto de la repetición y, una vez reconocidas, las atraviesa. Perec interroga al espacio, genera un movimiento que habilita el comienzo de algo nuevo, como el extrañamiento mismo. A partir de la descripción de los objetos, de las formas, los sucesos, entre otras tantas manifestaciones y características del espacio, el autor se apropia de la plaza Saint-Suplice:

> Hay muchas cosas en la plaza Saint–Sulpice, por ejemplo: un ayuntamiento, un edificio de un organismo impositivo, una comisaría, tres cafés —uno de los cuales tiene kiosko—, un cine, una iglesia en la que trabajaron Le Vau, Gittard, Oppenord, Servandoni y Chalgrin, dedicada a un capellán de Clotaire II que fue obispo de Bourges desde 624 a 644, y cuya fiesta se celebra el 17 de enero, un editor, una empresa de pompas fúnebres, una agencia de viajes, una parada de autobuses, un sastre, un hotel, una fuente decorada con las estatuas de los cuatro grandes oradores cristianos (Bossuet, Fénelon, Fléchier y Massillon), un kiosko de diarios, una santería, un estacionamiento, un instituto de belleza y muchas otras cosas más. Un gran número de esas cosas, si no la mayoría, fue descripto, inventariado, fotografiado, contado o enumerado. Mi objetivo en las páginas que siguen ha sido más bien describir el resto: lo que generalmente no se anota, lo que no se nota, lo que no tiene importancia: lo que pasa cuando no pasa nada, salvo tiempo, gente, autos y nubes (Perec, 1992, pp. 15–16).

Es ciertamente una actitud fenomenológica la de Perec frente al espacio, y es, asimismo, un extrañamiento perceptivo, lo que permite la descripción desprejuiciada y *objetiva* de la realidad cotidiana. Para hacer una descripción de un objeto es mejor no

tener ningún prejuicio sobre él, y, "teniendo en cuenta que se trata de una condición casi imposible, no deja de ser cierto que es cuando, confrontados a los hechos, los prejuicios comienzan a disiparse, que un texto empieza a ponerse interesante" (Saer, 1991, p. S/R). Es la experiencia, la cercanía tangible del *in situ,* lo que efectivamente ayuda a disipar los prejuicios. La atención a lo *infraordinario* es un posicionamiento lúdico y reflexivo. Estar en el lugar posibilita una serie de juegos para extrañar la percepción y sorprenderse con otras experiencias surgidas de un tipo de relación inhabitual con espacios supuestamente conocidos.

Como se ha señalado, en la experiencia cotidiana los espacios arquitectónicos no se perciben profundamente, sino que se reconocen a partir de sus características más evidentes. En efecto, solo se observa superficialmente y se pierde gran parte de su riqueza: las propiedades sensibles de las cosas pasan desapercibidas. Valéry considera que este fenómeno está constituido por el *orden de las cosas prácticas* (en resonancia con la actitud natural). Sin embargo, reconoce otro conjunto de efectos, *el orden de las cosas estéticas* (que es similar a la actitud atenta o fenomenológica) que no anula el conjunto de efectos sensibles, por el contrario, refiere a percepciones que "excitan en nosotros deseo, necesidad, cambios de estado tendentes a conservar, reencontrar o reproducir las percepciones iniciales" (Valéry 1999, 189). Si, por ejemplo, alguien siente hambre o sed, esas sensaciones le hará buscar lo necesario para anularlas cuanto antes; ahora bien, si la comida o la bebida le resultan deliciosos, "ese deleite *querrá durar en él*, querrá perpetuarse o renacer" (1999, 189). En este contexto, el extrañamiento puede ser visto como un artificio para *demorar*[175] el reconocimiento y deleitarse en las impresiones que causan lo maravilloso de la solución técnica de ciertos encuentros entre elementos, la conformación de las materialidades, el modo en que se expresa el tiempo en la materia, las formas espaciales en su conjunto, entre otras. El extrañamiento puede así tender a conservar el placer de una percepción de naturaleza más *fresca,* profunda y reflexiva y a reiniciar la relación entre esos espacios arquitectónicos y la corporalidad.

El extrañamiento, puesto que surge de las *entrañas* de la experiencia, del fondo mismo de la naturalización del espacio incorporado[176], es un modo de relación entre la arquitectura y la corporalidad. El espacio, como campo orientado de acción, con líneas de fuerza para las intenciones prácticas, se suspende y, en su lugar "se vuelve pregunta, deja de ser evidencia, deja de estar incorporado, deja de estar apropiado" (Perec, 2001, p. 139). En un contexto de extrañamiento, el espacio deja de ser vivido como certeza y recomienza el proceso de reconocimiento formal a partir de la

---

[175] Zumthor encuentra que el poeta Wallace Stevens se propone "el desafío de mirar largo y tendido, con paciencia y exactitud, y descubrir las cosas, comprenderlas totalmente" (2017, p. 34). En paralelo con la arquitectura, sugiere que en los espacio arquitectónicos hay un 'estar callado', en relación con no abrumar los sentidos, "asociado a conceptos como serenidad, evidencia, duración, presencia e integridad, pero también con calidez y sensualidad" (2017, p. 34).

[176] Lo extraño no sólo nace de lo familiarizado, sino que también hay algo de familiar en la extrañeza. Es una de las conclusiones a las que arriba Vallespín en su tesis: "Lo extraño y lo propio se encuentran en aparente contradicción entrelazada. Este ha sido uno de los aspectos más relevantes extraídos de la investigación: revelar el hecho paradójico de que lo propio y lo extraño se encuentran interconectados, en un entrelazamiento recíproco" (Vallespín, 2019, p. 296).

reconfiguración sensible. Perec exige aún más al deseo y coloca la atención, el deleite en detenerse sobre lo *infraordinario*: "Nada nos llama la atención. No sabemos ver. Hay que ir más despacio, casi torpemente. Obligarse a escribir sobre lo que no tiene interés, lo que es más evidente, lo más común, lo más apagado" (Perec, 2001, p. 85) como un eterno principiante. El interés y la atención deliberados, la intencionalidad manifiesta o el estar-dirigidos-a lo *infraordinario* coacciona para despojar esa capa de obviedad y apreciar la riqueza de la experiencia cotidiana. Las cosas están allí delante, incluso cuando hacen parte del fondo y no se las perciba.

(xv) Deriva y détournement situacionista

La Internacional Situacionista fue un pequeño y efímero grupo de artistas y teóricos particularmente críticos con las vanguardias de principios del siglo XX, activo desde 1956 a 1972. Contrariamente a su nombre grandilocuente y cosmopolita, proponen la defensa de una relación íntima con los espacios urbanos, especialmente la calle. Se manifiestan en contra de las ideas de ciudad del movimiento moderno donde la calle se considera únicamente un medio de movilidad.

El objetivo de los situacionistas es rescatar el espacio de las ciudades a partir de vivir las calles con lo espontáneo de los acontecimientos y "el azar que la racionalización y mecanización modernas habían tratado de eliminar de ellas" (Vallespín, 2020, p. 74). La Teoría de la deriva escrita por Guy Debord en 1958 condensa la propuesta de experimentar la ciudad a partir de caminar sin objetivos específicos. De acuerdo con Vallespín (2020), la deriva situacionista es una práctica de extrañamiento del espacio cotidiano circundante.

La deriva es una técnica ligada al "comportamiento lúdico-constructivo que se opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo"[177]. Consiste en renunciar a la actitud normal relacionada al desplazamiento cotidiano (trabajo y entretenimiento) y dejarse llevar por lo que solicita los acontecimientos y características del espacio urbano. En ese sentido, es una técnica de extrañamiento que "provoca un cambio de mirada, una percepción renovada de la ciudad que normalmente percibimos desde la rutina y a través de una recepción distraída" (Vallespín, 2019, p. 141). Algo así como perderse para encontrar otras perspectivas de los

[177] Debord, Guy. *Teoría de la Deriva*. Texto aparecido en el #2 de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999. Recuperado de https://artesmultimediales1.wordpress.com/bibliografia/

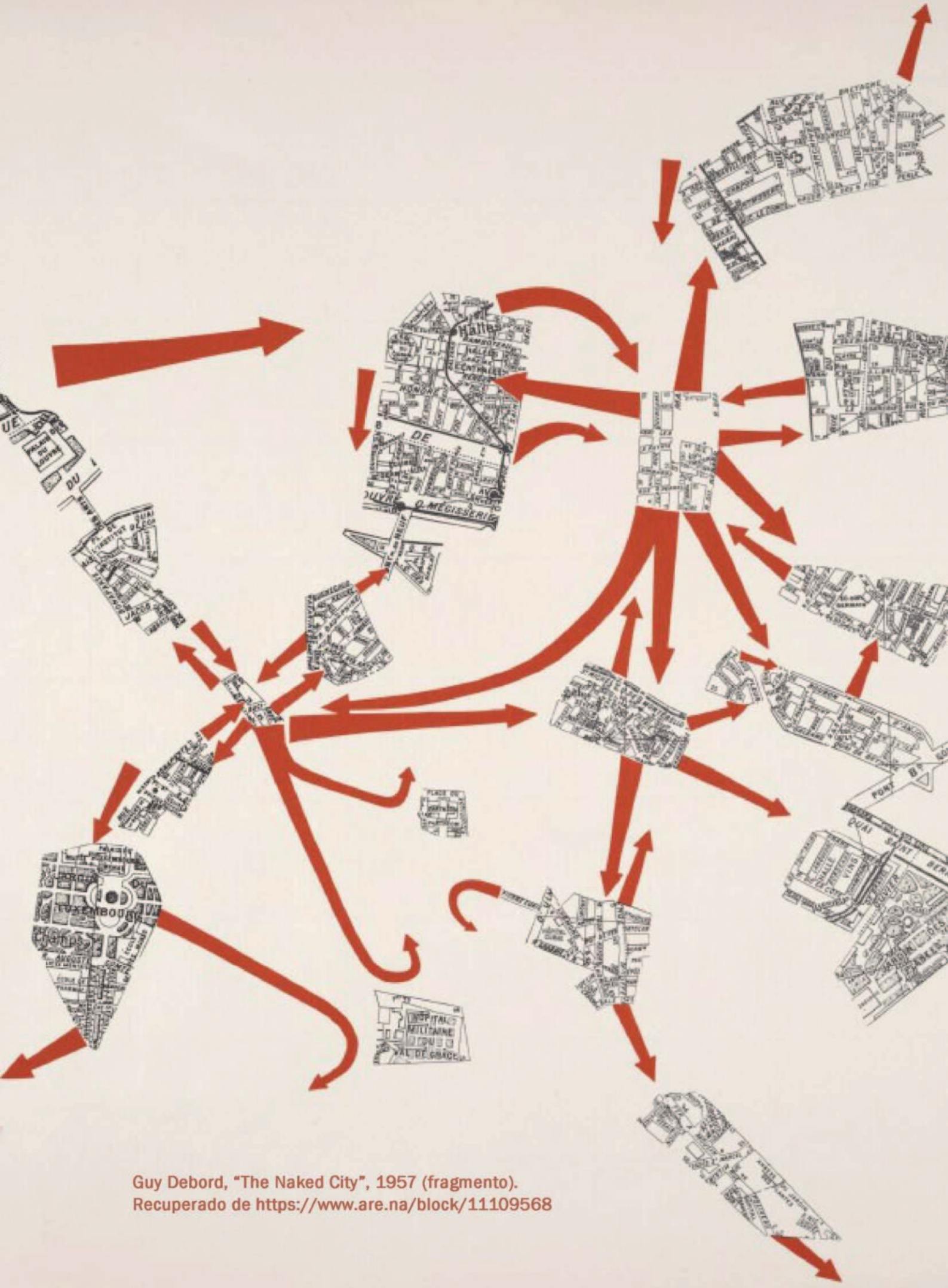
espacios conocidos de la ciudad y descubrir otros desconocidos.

Se sustenta en la existencia de un relieve psicogeográfico que refiere, sintéticamente, a la relación entre las emociones de un sujeto y el espacio. Se entiende que el espacio está compuesto por situaciones, formas y espacios que motivan cierto modo de dirección y de acción. En ese sentido, se dan ciertas zonas, líneas de fuerza, puntos fijos, bucles, frecuencias, etcétera.

En *La sociedad del espectáculo*, Debord expresa que incluso la circulación es considerada una especie de consumo y que "[l]a misma modernización que ha retirado del viaje el tiempo le ha retirado también la realidad del espacio" (2007, para. 168). El habitante, como espectador pasivo frente al mapa del imperio borgiano, es parte de un mecanismo orquestado de la ciudad. Los mapas *psicogeográficos*, por el contrario, "propone[n] mostrar cómo la ciudad no puede ser representada, mucho menos navegada, de una manera neutral. La misma geografía de la ciudad va afectando, alterando e instruyendo lugares, posibilidades y potenciales para la construcción de 'situaciones'" (Hernández Quintela, 2010, p. 68). En este contexto no cabe la representación, el espacio debe experimentarse directamente, corporalmente.

El *détournement*, otra de las técnicas situacionistas, es la desviación o descontextualización por la que un objeto es utilizado de una manera diferente a la acostumbrada. *The Naked City* de Debord es un mapa compuesto por fragmentos unidos por vectores, líneas de fuerzas que representan la experiencia, sin embargo, los fragmentos no corresponden a la ubicación y orientación *real* del mapa de la ciudad. "la ciudad ha quedado desnuda, la deriva la ha expoliado y ha rasgado sus vestiduras, que ahora fluctúan desorientadas" (Careri, 2014, p. 85). El mapa, como objeto cultural, es subvertido, intervenido, investido, invertido, resignificado para provocar la reflexión crítica de las estructuras dominantes.

De acuerdo con Careri la deriva situacionista es un instrumento para redescubrir los espacios cotidianos de la ciudad, "disfrutando la energía potencial que ofrecen los fenómenos reales, para surcar nuevos territorios, para entrar en ellos despejados, sin prejuicios, dispuestos a acoger todo lo que suceda, dispuestos a cambiar de dirección cuando cambia el viento" (2016, p. 34). Así, *poner el cuerpo,* deambular, dejarse llevar por los acontecimientos y perderse, es una experiencia lúdica para hacer frente a lo habitual.



Guy Debord, "The Naked City", 1957 (fragmento).
Recuperado de https://www.are.na/block/11109568

Habitar de manera inhabitual implica movilizar experiencias que alteran el modo de usar, percibir y entender el espacio arquitectónico. Al experimentar espacios conocidos provocando extrañamientos corporales, éstos muestran características materiales y espaciales que pasaban desapercibidas. Pero a su vez, el extrañamiento corporal pone en evidencia la estructura de la actitud natural, los atajos cognitivos del reconocimiento, el habitual funcionamiento del propio cuerpo. A partir del extrañamiento corporal se habilita la re-significación, el re-aprehender, el re-descubrir, el re-conocer el espacio arquitectónico. En ese sentido es una herramienta potente en la escena didáctica.

GPS: extraña escena didáctica

La función social de la universidad consiste en poner en juego el rol instrumental del pensamiento para producir más pensamiento. Existe una relación indisoluble entre los procesos del pensamiento y del hacer. La experiencia habilita la indagación, es el nexo entre el interior y el exterior. Posicionarse es ordenar lo percibido, es una actividad esencialmente práctica. Con estas premisas, se puso en marcha una propuesta de aprendizaje a través de la experiencia, considerada como una interacción continua entre la percepción, que involucra a todo el cuerpo en acción y el contexto.

En esta última sección del capítulo se presentan algunas prácticas de extrañamiento corporal frente al espacio realizados en el marco de la asignatura optativa GPS: Guía de Posicionamientos Singulares[178], en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral. Las experiencias prácticas de GPS requieren o estimulan una cierta sorpresa frente a lo cotidiano. Indagar en lo dado por hecho, desnaturalizar lo fuertemente sedimentado, desandar las suposiciones, es colocarse en una posición de extrañeza: una incomodidad que alerta los sentidos y, por lo tanto, ensancha el horizonte perceptivo. El extrañamiento, como un método para sustituir lo cotidiano, lo habitual o aquello que devino naturalizado, por un orden diferente, puede convertirse en un instrumento para evidenciar lo que no se ve o no se presta atención. En la escena didáctica, se considera una herramienta crítica y autocrítica para cuestionar y resignificar los conocimientos adquiridos.

[178] El equipo de cátedra estuvo compuesto por la Prof. Titular Mg. Arq. Claudia Bertero, el Jefe de Trabajos Prácticos Arq. Lucas Bizzotto, y las colaboradoras graduadas Dra. Arq. Mariana Nardelli, Dra. Arq. Emilia Mosso, y Dra. Arq. Irene Martínez. También participaron como colaboradores estudiantes Angélica Chingolani, Georgina Píccoli, Paula Monasterolo, Paula Viña y Rodrigo Gallegos. La asignatura se dictó a lo largo de 5 cohortes (2017-2021). Más información en https://catedrabertero.wixsite.com/catedrabertero/gps

GPS, 'cartonauta' de la cohorte 2019.
Fotografía del autor

Lo sutil del cambio[179], Las piedras y las migas y La cápsula cartonera

La observación curiosa, el detenimiento en lo simple y lo cotidiano, el espíritu de reconstrucción continua de aquello considerado como obvio, la desconfianza acerca de lo naturalizado, el posicionamiento singular que se dirige a redescubrir la realidad considerando el contexto y su relación con el *cuerpo vivido*, son experiencias basadas en la búsqueda intencionada de ampliar el campo de percepción y representación. El objetivo del primer ejercicio es poner al descubierto la percepción selectiva que hace visible, o invisible, aspectos de la realidad.

Con la serie de pinturas de la Catedral de Ruan, Monet se interesó en evidenciar los cambios perceptivos y atmosféricos a partir de la variación lumínica en el tiempo, en captar un instante para hacerlo comparable a otro –algunos títulos de las obras: A primera hora de la mañana; A pleno sol de la mañana; Por la tarde; A última hora de la tarde–. Las representaciones construyen una escala de tiempo específica para hacer evidente algo imperceptible en la duración del tiempo simultáneo. Merleau-Ponty sostiene que "[e]l pasado no es, pues, pasado, ni el futuro, futuro. No existe más que cuando una subjetividad viene a romper la plenitud del ser en sí, y dibujar una perspectiva, introducir el no-ser en ella" (1984, p. 428). En relación con esto, el extrañamiento es convertirse en espectadores frente a la representación de una serie ordenada de tiempos pasados; es quitarse o abstraerse de la experiencia del presente actual y extenderse hacia una serie de otros campos presentes del pasado.

Crear una escala temporal, representada por instantes *recortados* del tiempo total, es una manera de objetivar algo esencialmente subjetivo. Como Monet con la Catedral de Ruan, se busca crear una perspectiva secuencial del tiempo a partir de una serie de fotografías tomadas del mismo lugar. La finalidad es crear una escala temporal diferente para evidenciar *Lo sutil del cambio* en el espacio cotidiano. El resultado del ejercicio es una doble serie temporal: una construida por fotografías de escenas urbanas tomadas semanalmente desde el mismo sitio y a la misma hora durante el cursado de la asignatura (13 semanas aproximadamente); y otra, del mismo modo, pero constituida por fotografías diarias de una escena el espacio doméstico y durante una semana.

Las piedras y las migas es un ejercicio que busca, a través del acto de coleccionismo, extrañar espacios y elementos de la ciudad como un modo de reconectar significativamente con ellos. La actividad consiste en realizar una deriva renunciando, como hacían los situacionistas. "a las razones cotidianas de desplazamiento [...] salir de caza (sí, de casa), mediados por la propuesta lúdica de [la] cámara [fotográfica] y revisitando los relieves *psicogeográficos* de espacios

---

[179] En este enlace https://youtu.be/-rl3uxF0-9E se puede acceder a un video que muestra los trabajos realizados por estudiantes de la asignatura GPS (Guía de Posicionamientos Singulares) de la FADU-UNL entre los años 2017 y 2021. La música y la edición del video son obra del autor. El mismo fue presentado en las XXXVII Jornadas de Investigación y XIX Encuentro Regional de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Este video acompaña el *paper* de Chingolani, Bertero y Bizzotto titulado *Escala del tiempo: desnaturalizar la mirada frente al espacio*.

incorporados, circuitos conocidos desde siempre" (Indij, 2011, p. S/R). Como experiencia práctica, requieren o estimulan cierta sorpresa frente a lo cotidiano. Indagar en lo dado por hecho, desnaturalizar lo fuertemente sedimentado, desandar las suposiciones, es colocarse en una posición de extrañeza: una incomodidad que alerta los sentidos y, por lo tanto, ensancha el horizonte perceptivo.

Se pide identificar los mínimos detalles de lo cotidiano del espacio urbano y organizarlos en dos colecciones: una de efímeros y otra de permanentes con la tarea asociada de recuperar algunos elementos de la primera colección. Basta construir la idea de *coleccionista,* como sujeto que edifica un mundo entrañable a partir de una experiencia sensible de selección, recolección y sistematización, para advertir, agrupar y ordenar. Estas son acciones de repliegue, como si se tratara de un refugio en la propia intimidad. Así, "[e]l coleccionista no es un observador pasivo del mundo sino un organizador activo de lo existente que construye nuevas relaciones entre las cosas." (Hernández Quintela, 2010, p. 76). Pero, además, reconoce algo de sí en las cosas que colecciona. Las colecciones abren caminos para otro tipo de exploraciones. El artista marroquí Khalil el Ghrib acumula objetos encontrados en su ciudad para luego resignificarlos; en sus palabras, esos objetos materiales son seleccionados con mucha concentración y recuperados como un acto de adopción. Sensiblemente reagrupados adquieren otros sentidos que ponen en crisis las habituales operaciones de identificación.

Una vez lanzado el trabajo práctico, las y los estudiantes, provistos de sus colecciones de fotos y objetos, llegan al taller. Durante la clase y siguiendo al artista marroquí, se propone una resignificación conjunta: el pasaje de *infraordinario* a extraordinario a partir de la transformación de los elementos recuperados en la calle. Cada estudiante aporta sus objetos, los cuales se combinan, agrupan, intervienen y asocian de manera que se genera algo nuevo. Los resultados sugieren otras perspectivas y relaciones, producto de un desplazamiento, de una traducción manifiesta mediada por el diseño de esos nuevos objetos.

La cápsula cartonera es otra experiencia didáctica disruptiva en la que se experimenta el espacio mediado por un dispositivo crítico-lúdico (una especie de casco al que se le adhiere un *smartphone*, permitiendo ver únicamente lo que muestra la pantalla). Esto genera un extrañamiento corporal que tensa y desestabiliza las concepciones naturalizadas e incorporadas, volviéndolas frágiles. El extrañamiento se manifiesta como desconcierto, inestabilidad e incertidumbre, principalmente debido al campo visual limitado y la cercanía de la pantalla, lo que obliga a agudizar otros sentidos como el oído, el tacto, el equilibrio y la profundidad. La utilización de los medios digitales, en este sentido, sirven para construir un reconocimiento perceptivo atravesado por distintos dispositivos y, sin dejar de involucrar un pensamiento crítico sobre ellas, transformarlas en herramientas disciplinares. El ejercicio, con el objetivo de plantear una mirada crítica y un posicionamiento singular respecto a los recortes perceptivos, conscientes o inconscientes, que producen las pantallas (lo que ve y lo que deja ver), pone en evidencia la artificialidad del sofocamiento de los sentidos frente a ellas. Extrañar los sentidos frente a las costumbres y las pantallas implica, en

parte, volver a aprender lo obvio, volver a preguntarse sobre las acciones naturalizadas y desconfiar de ellas, como también de los medios que muestran y se utilizan para mostrar el mundo.

No hay nada más alentador para la calidad del pensamiento que aprender un mismo fenómeno desde diferentes perspectivas. Discutir diferentes interpretaciones, explicaciones y razones sobre un mismo acontecimiento que justifiquen puntos de vista opuestos, ayuda a entender la complejidad de los hechos y favorece el respeto por las diferencias (Litwin, 2008). Este tipo de actividades micro experienciales de extrañamiento, entendidas como experimentos de descubrimiento, discusión y conceptualización, permiten posicionarse frente a los automatismos provocados tanto por la actitud natural en los espacios cotidianizados como por la inmediatez, la creciente velocidad, la instantaneidad de las relaciones e información, propias crisis de la experiencia corporal actual.

GPS, 'cartonauta' de la cohorte 2019.
Fotografía del autor

Abel Monasterolo. De la serie "Monte" del año 2020 madera policromada.
Fotografía del autor

Être corps, c'est être noué à un certain monde, avons-nous vu, et notre corps n'est pas d'abord dans l'espace : il est à l'espace.
(Merleau-Ponty, 2001, p. 173)

Ser cuerpo es estar anudado a un cierto mundo, vimos nosotros, y nuestro cuerpo no está, ante todo, en el espacio: es del espacio.
(Merleau-Ponty, 1984, p. 165)

Capítulo 4. El cuerpo en juego: cognición del espacio arquitectónico

A partir de las reflexiones abordadas se pueden considerar una serie de conclusiones de dos tipos. Unas pueden interpretarse como posturas o puntos de vistas conceptuales que detallan aspectos del proceso de reconocimiento y otras que contribuyen, como herramientas metodológicas, a constituir el análisis de los casos. Desde estas consideraciones, y a partir de las características relacionales entre el espacio arquitectónico y la corporalidad en el proceso de reconocimiento, la primera parte de este capítulo se centra en el desarrollo conceptual de la cognición del espacio arquitectónico. Se entiende que el proceso de reconocimiento es fundamentalmente corporal, por lo tanto, es importante resaltar la experiencia del cuerpo involucrada en la comprensión del espacio arquitectónico. Se destaca el acto deliberado de tomar consciencia, esto implica la atención e interpretación dirigido a lo percibido y sugiere una intención de conocimiento en el contexto de la experiencia de un sujeto cognoscente. Es la percepción atenta, como una actitud especial y diferente a la natural, la que habilita la cognición del espacio arquitectónico. La segunda parte explicita la estructura metodológica descriptivo-analítica que, parafraseando a Perec, se titula *Tentativas de agotar un espacio arquitectónico*. Se focaliza en el estudio *in situ* pues se entiende que en la experiencia directa interviene un modo especial de cognición corporal en el que se superpone la percepción atenta, la exploración sensorial, la destreza técnica y expresiva y una serie de acciones diferentes a la experiencia cotidiana, que permiten profundizar en la comprensión de la arquitectura y los eventos que tienen lugar allí.

Conocimiento y corporalidad

Desde el pensamiento clásico occidental se ha desconfiado de los sentidos. "[l]a tendencia a considerar la cognición como algo independiente tanto de los «datos de los sentidos» como del sentimiento tiene una larga historia" (Eisner, 1998 [1982], p. 45). Esta predisposición también se manifiesta en otras divisiones, como la que separa cuerpo y mente, sentimiento y pensamiento, o trabajos manuales y trabajos intelectuales (1998, p. 45). En Platón, la experiencia, considerada como un equivalente a las costumbres y a los hábitos establecidos y opuesta a las explicaciones racionales de las cosas, impide alcanzar el verdadero conocimiento (Jay, 2009). Aunque luego su predecesor Aristóteles, en rechazo a la razón deductiva como único medio de conocimiento, concede importancia al mundo circundante y señala el amor por las sensaciones, especialmente la vista. Sin entrar en la compleja historia de la noción de experiencia en relación con el juicio y la epistemología, puede señalarse que, con el paso del tiempo, el conocer a través del cuerpo basado en los sentidos "fue reemplazado cada vez más por los instrumentos 'objetivos'" (Jay, 2009, p. 48). A medida que estos instrumentos avanzaron, fueron ampliando el alcance y la agudeza especialmente en un sentido, en efecto "la experiencia científica tendió a privilegiar lo visual por su mayor capacidad de generar un conocimiento a distancia con respecto a los otros sentidos" (Jay, 2009, p. 48). Una discusión, que repercute aún, acerca del modo de acceder al conocimiento, tuvo lugar en las teorías de las ciencias a principios del siglo XX. Frente a la convicción empirista, que sostiene que la única manera de acceder al conocimiento es a través de la racionalidad científica, o analítica, cuyas proposiciones son verdaderas por definición, se oponen otras corrientes de pensamiento, como la fenomenología o el pragmatismo, que abarcan un horizonte ampliado del conocimiento. Estos últimos sostienen que la habilidad, adquirida en la acción corporal reiterada, es también una fuente de acceso al conocimiento de la realidad. Esa dimensión técnica implica reconocer la presencia de ciertos componentes no racionales en el interior de las ciencias. En las últimas décadas, la supremacía del conocimiento científico se ha vuelto problemática; y la cognición ahora está amenazada con reducirse ya sea a un modelo computacional de cómo funciona la mente o a una mera práctica social (McGuire & Tuchañska, 2000). Esto abre la posibilidad a otras maneras de entender el modo en que se conoce, como la cognición encarnada (*embodied cognition)*, influenciada en gran medida por el pensamiento merleau-pontiano. En el marco de la cognición corporal, ciertos procesos específicos del cuerpo, como la propiocepción o la sensación del movimiento, toman un lugar central en la experiencia cognitiva. Así, se conoce sobre la base de la experiencia corporal y en contacto con las cualidades del mundo circundante y las surgidas de la creatividad imaginativa.

En el intercambio corporal con el mundo, el investigador, el estudiante o el profesional cambia el mundo mismo en conocimientos. Como se ha sostenido desde el comienzo, se conoce sobre la base de las experiencias corporales. Merleau-Ponty, continuando la crítica husserliana de las ciencias modernas, atribuye a la ciencia una actitud natural separada de la experiencia corporal concreta. Se refiere a la actitud de

lo vivido cotidianamente sustentada por hábitos y prejuicios, precisamente cuando no se está alerta. "[P]ara que yo pueda reconocer al árbol como árbol, es necesario que, debajo de esta significación adquirida, la ordenación momentánea del espectáculo sensible vuelva, como al primer día del mundo vegetal, a esbozar la idea individual de este árbol" (1984, p. 65). En ese sentido, la fenomenología de la corporalidad busca penetrar esa superficie naturalizada que cubre las cosas[180] y recuperar la conexión primera del conocimiento: la del cuerpo como agente cognoscente en relación con su entorno.

> El en principio fue el *Topos*. Antes, mucho antes del advenimiento del *Logos*, en el claroscuro de la vida primitiva, lo vivido tenía ya su racionalidad interna; la experiencia vivida estaba producida mucho antes que el espacio pensado y el pensamiento del espacio comenzarán a representar la proyección, la explosión, la imagen y la orientación del cuerpo [...] Mucho antes de que el espacio emergiera como medio de posibilidades remotas y lugar de potencialidades. Antes de la inteligencia analítica, que separa el intelecto, mucho antes que el conocimiento formal, hubo una inteligencia del cuerpo (Lefebvre, 2013, p. 222).

Las experiencias corporales contribuyen a aprehender y articular el fundamento de los conocimientos teóricos y éstos, operativizados, son dispositivos que enriquecen el análisis (indagación, exploración, comprensión) y el diseño proyectual (imaginación, creación, proyecto). Aun así, "[e]xisten muchos aspectos de la experiencia de los cuales no somos explícitamente conscientes y que no dejan de matizar nuestro conocimiento de modo importante" (Arnheim, 1978, p. 19).

Como se ha visto en el capítulo 2, la corporalidad abarca dos dimensiones o estructuras: la del cuerpo como experiencia vivida y la del cuerpo objetivo como ámbito de los procesos cognitivos. Así, la fenomenología de la corporalidad contribuye a una perspectiva singular sobre la cognición que integra cuerpo, mente y contexto en el acto cognitivo. En efecto, al considerar nociones como *esquema corpóreo, cuerpo habitual* o *propiocepción extendida*, los objetos y el mundo circundante se manifiestan como partes constituyentes de la experiencia corporal. Además, al reconocer que la percepción es un acto cognitivo, se empiezan a desdibujar, también, las fronteras entre sensación, percepción y cognición (Eisner, 1998). Las habilidades motoras y perceptivas, la intencionalidad y el contexto influyen en cómo se comprende el mundo. La cognición, como acción corporizada, refiere a la aptitud de ver las "*actividades como reflejos de una estructura sin perder de vista el carácter directo de* [la] *propia existencia"* (Varela *et al*., 1997, p. 36).

---

[180] De alguna manera, ese ocultamiento lo expresa Cortázar, cuando en una carta, citando a Rilke, escribe: "Y esto se llama perro, y eso se llama casa... Vosotros, con vuestros nombres, estáis matando las cosas", es decir, cubriéndolas de prejuicios. (cita en Cortázar, J. (2012) A Lucienne Chavance de Duprat. En *Cartas 1937-1954*. S/R).

Como señala Battán Horenstein, “la encarnación del sujeto descansa en un saber corporal que funciona como disposición y garantía, pero también como proyección.” (2022, p. 17). El conocimiento derivado de este saber corporal puede dividirse entre aquellos desarrollados en la práctica cotidiana que operan como primera base cognitiva –una manera de acceder al espacio y a los objetos– y otros que extienden el horizonte de acción posible y requieren un entrenamiento específico. Mientras que el primer tipo de conocimiento configura la consciencia humana, el segundo distingue a los sujetos como especializados en aspectos técnicos particulares.

Conocimiento tácito

La idea de una consciencia corporal situada se vincula con la dimensión tácita del conocimiento personal (Polanyi, 2005, 2009). Como una parte del *conocimiento personal*, el conocimiento tácito se estructura en la articulación de una combinación de movimientos elementales con un propósito común (Polanyi, 2009). Es importante observar que ciertos detalles se subordinan a esa empresa y funcionan como extensiones del repertorio de posibilidades corporales, a menudo fuera del ámbito de la consciencia. En el ejercicio de una habilidad, se es consciente de los diversos movimientos musculares [sólo] en términos de la ejecución (*performance*) a la que se dirige la atención (Polanyi, 2009). Podría decirse que el conocimiento implicado en una acción hábil se conforma de una serie de actos técnicos, perceptivos, de comprensión, expresivos y movimientos entre habituales, automáticos e intencionales que en gran medida son acríticos. Otra vez, no se reconocen debido a que el conocimiento y la acción hábiles se realizan subordinando un conjunto de detalles, como instrucciones o herramientas, a la configuración de un logro práctico o teórico (Polanyi, 2005).

Dos aspectos se involucran en el conocimiento tácito según Polanyi (2009): el *saber qué* y el *saber cómo*; éstos tienen estructuras similares y ninguno está presente sin el otro. Este conocimiento descansa en la atención de una combinación de actos musculares para asistir a la ejecución de una habilidad. Desde estos movimientos elementales, se atiende a la consecución de su propósito común y, por tanto, normalmente somos incapaces de concretar estos actos elementales (Polanyi, 2009). En otras palabras, se pasa de la atención de ciertas peculiaridades o notas distintivas a lo característico para interpretar el todo, lo que, muchas veces, imposibilita determinar la individualidad de esas propiedades. Esto es considerado por el autor como la *estructura funcional* del conocimiento tácito. Pero también supone una *estructura fenoménica*, en la medida en que se es conscientes que se está atendiendo a otra cosa: en la apariencia de esa cosa. Finalmente, una *estructura semántica* por la cual ciertas experiencias de la percepción de cosas externas pueden presentarse como una sensación próxima, como del propio cuerpo. En este contexto, las habilidades no se reducen a un simple hacer mecánico; más bien, la dimensión tácita del conocimiento opera como otro plano de la consciencia. De este modo, esclarecer cómo las acciones corporales participan en las percepciones y en la forma en que se percibe el entorno permitirá arrojar luz sobre las raíces corporales de toda cognición.

Los conocimientos teóricos afectan el modo en que se perciben las cosas. Zumthor expresa que la arquitectura "al principio no es ni mensaje ni signo, sino una cobertura y un trasfondo de la vida que [en] ella transcurre, un receptáculo sensible para el ritmo de los pasos en el suelo, para la concentración del trabajo" (2017, p. 12). Previo a cualquier reflexión acerca de la arquitectura, existe un momento más bien sensible, vivencial y corporal de relacionarse con ella. Un vínculo intuitivo con un espacio que, sin embargo, está determinado por ciertas intenciones y posibilidades. Poincaré (1945 [1908]) desarrolló la idea según la cual la noción de espacio exterior, con todos sus objetos, siempre se mide y construye en relación con el cuerpo propio. No se refiere al espacio abstracto de la geometría, sino al espacio de la experiencia que le dio origen. Expresa, además, que es posible imaginar lo que sentiría un gigante saltando de un planeta a otro con la condición de haber construido previamente un espacio *restringido* –desde una posición fija– y *expandido* –a partir del movimiento–. Las experiencias vividas conforman el bagaje personal, cultural, relacional y corporal que, naturalizado, influye en los procesos interpretativos y proyectuales. Pero este bagaje funciona como un *a priori* cognitivo (¿un conocimiento tácito sobre el espacio arquitectónico?) sobre el cual no se vuelve, se da por supuesto y se pierde la posibilidad de una revisión crítica y de una indagación más profunda de fenómenos supuestamente conocidos.

Cognición del espacio arquitectónico

La cognición siempre ocurre en el contexto de espacios, ya sean estos reales o imaginarios, y a menudo se enfoca en aspectos y características específicos del espacio circundante. Los espacios arquitectónicos son correlatos de las acciones y prácticas corporales: las características de la arquitectura están relacionadas con cómo se interactúa en ella, como se la percibe y cómo se la entiende. A su vez, las experiencias, mediadas por la percepción y el compromiso corporal, son determinadas por las características del contexto. Esto expresa cierta circularidad, aunque la "experiencia corporal nunca es completamente natural, ni tampoco por completo cultural, [se] habitan esos dos mundos, al punto de volverlo indistinguibles" (Battán Horenstein, 2015a, p. 341). En ese sentido, parafraseando a McGuire y Tuchañska (2000) en el proceso de reconocimiento el sujeto no es un sujeto puro ni el espacio arquitectónico un objeto puro, sino que componen un sujeto-conociendo-un-espacio-arquitectónico.

La experiencia corporal determina un aspecto central del conocimiento del espacio arquitectónico: cómo se percibe e interactúa (en/con) estos espacios. Más aún, las experiencias corporales se desarrollan en espacios previamente estructurados y, en esta dinámica, los elementos de la arquitectura orientan ciertos modos de habitarlos, que a su vez encarnan un potencial de acción y de límites para dicha experiencia. En la actitud natural de percepción cotidiana del espacio arquitectónico, ni el cuerpo propio entra en el foco de atención —la atención está puesta más allá del cuerpo[181]—, ni las

[181] "[E]l cuerpo es lo que se pasa por alto, lo que 'ocurre tácitamente'" (Sartre en Bollnow, 1969, p. 255).

conexiones del campo perceptivo están netamente articuladas. Estas conexiones requieren movimientos exploratorios para ser aprehendidas.

Cabría discriminar la cognición del espacio en actitud natural, propias de las experiencias corporales del sujeto lego, como entrelazamiento (*entrañamiento*) corporal con el mundo, de la cognición del espacio arquitectónico en actitud atenta de sujetos especialistas (estudiantes y profesionales de la arquitectura y el urbanismo) que buscan *desentrañar* sus estructuras[182], relaciones, cualidades, significaciones, etc. Al explorar el espacio arquitectónico, se adopta una actitud particular de cognición corporal: se ponderan las alturas, las distancias, las escalas, los tamaños, se examinan las articulaciones de las formas y los materiales, se observan las modificaciones en relación con acontecimientos singulares o el paso del día, entre otras cualidades perceptibles. Una forma de inteligencia del espacio arquitectónico que se nutre de lo sensible, evidenciando un pre-saber donde la unidad entre la carne del mundo y la del cuerpo se manifiesta antes de formalizarse en términos cuantificables [183].

"*[E]xperimentar* las cualidades de sonido, tacto, gusto, requieren atención, selección, comparación y juicio" (Eisner, 1998, p. 55). La cognición del espacio arquitectónico requiere, además, una consciencia corporal situada, es decir, una consciencia consciente de su propia corporalidad en relación con el espacio arquitectónico en el que se encuentra. Esto refiere a un cambio de actitud, un cambio en la naturaleza de la experiencia reflexiva, desde la actividad meramente mental, abstracta e incorpórea a otra alerta, abierta y corporal. Formulada de esta manera, siguiendo a Varela *et al.*, "la reflexión no es *sobre* la experiencia, sino que es una forma de experiencia en sí misma, y que esa forma reflexiva de experiencia se puede realizar con la presencia plena/consciencia abierta" (1997, p. 52). Si una actitud remite siempre a un sujeto, las características estriban en cómo las vivencias son ejecutadas en la función de conocimiento. Como expresa Husserl, para los actos teóricos, "un objeto no está solamente ahí sin más para el yo, sino que el yo está, en cuanto yo, dirigido a él PERCATÁNDOSE (luego pensando, poniendo activamente), y con ello a la vez CAPTANDO" (2005, p. 33). Parafraseando a Merleau-Ponty, la actitud para acceder

---

[182] Quetglas (en *El cultural*. Periódico de frecuencia semanal, sección ARTE. España, 2 de marzo, 2018 (p. 30)) propone que "el primer arquitecto no fue Ícaro, el constructor del laberinto, puesto que, para ser eficaz, el laberinto debe renunciar a la forma y pasar desapercibido, sino Ariadna, quien hace reconocible la forma". Lo que se quiere marcar es la intencionalidad de Ariadna en desentrañar la esencia del laberinto, desarmarlo por completo, quitarle el velo de misterio que le cubre, su secreto. Ciertamente, continúa Quetglas, un laberinto queda desarmado al pronunciar su forma, como un acertijo, rompecabezas o crucigrama, pero no sucede lo mismo con las obras de arte. El arte es significante y por eso puede decir, puede interpretarse, mucho más, puede *desarmarse* de muchas maneras. Las otras arquitectónicas tienen muchas dimensiones o niveles significativos superpuestos que cambian a la luz de las diferentes maneras de ser percibidas. Como expresa Merleau-Ponty, "[S]i ninguna obra se acaba absolutamente, cada creación cambia, exalta, recrea o crea de antemano todas las otras" (1986, p. 70), pero tal recreación, para desentrañarla, requeriría de una actitud estética, en términos de Valéry, que prolonga el tiempo de la percepción y de la atención sobre el objeto.

[183] Tamaño antes que medida, la forma antes que la geometría, la dirección, el color, etc. Merleau-Ponty sugiere, a partir del ejemplo de un bosque que se presenta como azulado, que la percepción de la distancia (una relación espacial que exige cierta reflexividad o deducción) ocurre de manera pre-reflexiva.

a la cognición del espacio arquitectónico es la de un *perpetuo principiante*. Esto significa que no debe considerarse a la arquitectura, a los espacios arquitectónicos, como por sentados, como definitivos, sino como una experiencia rehabilitada de su propio comienzo no reflexionado. Consiste en dirigirse al espacio arquitectónico describiendo ese encuentro con el comienzo.

La actitud atenta se distingue de la actitud natural de la vida cotidiana. La atención implica un cuestionamiento, una búsqueda que, si bien refleja cierta ignorancia, también denota una intención aún vacía, pero ya determinada[184] (Merleau-Ponty, 1984). Este estado supone "la constitución activa de un objeto nuevo que explicita y tematiza lo que hasta entonces solamente se ofrecía a título de horizonte indeterminado" (p. 52). Es decir que lo que antes era algo indefinido y potencial se transforma en algo definido y significativo. Ahora bien, la percepción no permanece constante en la experiencia del espacio vivido, el espacio mismo es variable, irregular e inestable, el campo sensorial se adapta y se mueve conforme a los movimientos de exploración. En este proceso, "[l]a primera operación de la atención es, pues, la de crearse un *campo,* perceptivo o mental que uno pueda «dominar»" (p. 51), asegurando que la percepción no pierda continuidad y coherencia durante el proceso de exploración. De este modo, la atención no sólo supone una manera diferente de estar situados frente a los objetos que clarifica ciertos datos preexistentes en ellos, sino que, más importante aún, posibilita la apertura a otros modos de conocerlos y realizar en ellos una nueva articulación.

El espacio arquitectónico se presenta como un horizonte indeterminado o fondo perceptivo neutro que precisa una alteración en la interacción con la experiencia corporal para provocar un acontecimiento cognitivo. Inicialmente, el espacio arquitectónico tiene un carácter ambiguo o indefinido que se define o determina cuando se lo aborda con una actitud atenta[185]. "Hay que poner la consciencia en presencia de su vida irrefleja en las cosas y despertarlas a su propia historia que estaba olvidando" (p. 53). Es decir, debe volverse consciente de cómo se interactúa habitualmente, en actitud normal, con el espacio arquitectónico sin reflexión consciente, cómo se lo percibe y cómo se relacionan las personas con él de manera inmediata y directa. En otras palabras, se trata de evidenciar el proceso de reconocimiento del espacio arquitectónico.

Así, si el espacio arquitectónico es aquello a lo que se está intencionado en tanto suscita pensamientos o voluntades en relación con lo perceptivo y lo práctico,

---

[184] Se entiende a la atención como un equilibrio entre el saber y el ignorar, en efecto, se requiere saber lo mismo que ignorar aquello que se busca, pues de otro modo no se lo buscaría. Para la fenomenología de la corporalidad, la atención es un proceso activo y dinámico en el que la consciencia está dirigida hacia algo que aún no se conoce plenamente, pero está en el transcurso de serlo.

[185] Siguiendo el planteo del autor, el espacio arquitectónico se convierte en el motivo de la atención, lo que impulsa a enfocarse y trabajar sobre él, pero no en una causa de la atención. Es decir que la atención no responde mecánicamente como reflejo, es una respuesta más sutil y deliberada. Se dirige la atención porque algo, del espacio arquitectónico o el espacio mismo, suscita motivos para ser explorado.

entonces, es más que el horizonte de las experiencias corporales, es también un conjunto de cualidades objetuales, significativas y simbólicas como regiones para explorar. Claro está que eso no significa que la naturaleza del espacio arquitectónico quede completamente determinada, fenomenológicamente quiere decir que "es precisamente [un] correlato intencional de la experiencia ejecutada en ESTA actitud" (Husserl, 2005, p. 32). Desconfiar, percibir, investigar, examinar, percatarse, confirmar, entre otras acciones, tienden a revisar y repensar los prejuicios y las supuestas verdades vividas como dogmas.

En particular, las prácticas realizadas en busca de conocer un espacio arquitectónico son, como el espacio mismo, un todo multidimensional, compuesto de sub-prácticas que se interrelacionan unas con otras. Además de las prácticas ordinarias, habituales y comunes, se suman las prácticas y sub-prácticas disciplinares[186]. Los procesos cognitivos propios de la disciplina están constituidos por un tipo de práctica específica, *i.e.* todo lo que estudiantes y profesionales hacen como leer, dibujar, proyectar, diseñar, utilizar tecnologías, asistir a clases, etc. En este contexto, "[e]l movimiento experto toma en préstamo recursos y estrategias motrices del movimiento ordinario [...] y los dota de un nuevo significado..." (Battán Horenstein, 2022, p. 15). En la acción de dibujar, estos se conformarían por el conjunto de movimientos fácilmente reconocibles como agarrar o mover la cabeza, pero también una serie de micro-movimientos de los ojos o gestos de la mano para lograr algún trazo particular. Incluso el movimiento que, previo a agarrar el lápiz, tiene una referencia al lápiz como objeto al cual se proyecta; la mirada hacia el espacio circundante y la mano-lápiz hacia el espacio del papel. En esos momentos "[l]a consciencia es el ser-de-la-cosa [lápiz, espacio, hoja] por el intermediario del cuerpo" (Merleau-Ponty, 1984, pp. 155–156). El significado que adquieren estos movimientos *ordinarios* frente al reconocimiento del espacio arquitectónico es, de alguna manera, un conocimiento particular del espacio y del propio cuerpo.

En pocas palabras, la cognición del espacio arquitectónico es un proceso multidimensional que involucra la interacción entre percepción, experiencia corporal y reflexión consciente en la relación con el espacio. Este proceso abarca tanto el reconocimiento habitual (en actitud natural) como la exploración atenta, que introduce un cambio de perspectiva reflexiva. Es un conocimiento que emerge de la conexión entre cuerpo y espacio, revelando aspectos significativos a través de la interacción sensorial y práctica. En este contexto, es más que un proceso intelectual; es una forma de experiencia activa, sensible y situada que transforma tanto al sujeto como al espacio experienciado.

---

[186] El acto de proyectar una obra arquitectónica supone la internalización y puesta en marcha de diferentes conocimientos que podrían considerarse como sub-prácticas. Al proyectar los aspectos formales del espacio es inevitable pensar en la materialidad, esto conlleva a indagar en las tecnologías disponibles y en un tipo de sistema estructural con fórmulas de cálculo específicas. Además, en el ámbito de la habitabilidad de los espacios arquitectónicos, se ponen en juego una serie de sub-prácticas relacionadas con ciertas necesidades corporales en función de la cualidad de ese espacio.

Re-presentar para re-conocer

En las disciplinas de diseño los recursos de representación participan tanto en la creación como en la comunicación de las ideas, hacen inteligible el proceso proyectual. El dibujo opera "como instrumento de conocimiento, como habilidad que permite pensar, criticar, valorar, indagar, crear" (Bertero, 2016, p. 62), es decir, como extensión y externalización de la experiencia personal intersubjetiva. Pero también, como herramienta de interpretación del espacio arquitectónico.

El dibujante está frente al espacio, "fuerte o débil en la vida pero soberano evidentemente en su modo de rumiar el mundo, sin otra 'técnica' que la que sus ojos y sus manos se dan a fuerza de ver, a fuerza de [dibujar]..." (Merleau-Ponty, 1986, p. 13). Aunque, puesto que los ojos y las manos pertenecen al mismo cuerpo y éste se mueve y tiene consciencia, hay algo más en esa técnica. La complejidad primera que reviste el dibujo de estas características, tiene relación con la percepción sensible; ciertamente, en el tipo de experiencia vivencial presente en tiempo y espacio real, existe la posibilidad de explorar, investigar y verificar aquello que a priori se presupone o se imagina (por estar oculto desde una posición dada). En efecto, el espacio y los objetos en él se perciben diferentes en tanto se modifique la situación o el comportamiento corporal. En términos fenomenológicos se trata de una co-operación sujeto-entorno. Al mover el cuerpo y el punto de vista, el espacio arquitectónico muestra un aspecto diferente, el modo de aprehensión se altera.

El espacio, en la experiencia perceptual, se va descubriendo por fragmentos. De a poco, línea a línea, paso a paso, se descubre un espacio cargado de presupuestos y preconceptos. Dibujar es, en gran parte, "volver a este mundo antes del conocimiento del que el conocimiento habla siempre, y respecto del cual toda determinación científica es abstracta, signitiva[187] y dependiente..." (Merleau-Ponty, 1984, p. 9). Es allí, quizás, donde reside el sugerente poder del dibujo para alterar la actitud cotidiana y hacer vibrar lo naturalizado. Tal como la empresa fenomenológica, cada objeto del mundo es, en cierto sentido, inagotable: es posible percibir un mismo objeto de manera interminable, descubriendo siempre nuevas cualidades y relaciones. Explorar lo dado por hecho, desnaturalizar lo que está profundamente sedimentado, desandar las suposiciones, coloca a la persona en una posición de extrañeza, generando una incomodidad que alerta los sentidos y, por ende, amplía el horizonte perceptivo.

Complementando los ejemplos brindados por Polanyi (2005, p. 58) para describir dos tipos de consciencia –la focal y la subsidiaria–, es posible afirmar que mientras se realiza un dibujo interpretativo, quien dibuja siente las cosas que observa y traduce en líneas; su consciencia está focalizada ora en lo que está allí enfrente ora en el dibujo; pero otra consciencia, la subsidiaria, orienta y controla la sujeción y el manejo eficaz de la herramienta que utiliza, la relación entre la materia del pigmento y la superficie de la hoja o la posición y el movimiento de la mano para lograr un determinado trazo o la presión sobre el grafito para incrementar su oscuridad. A su vez, en tanto se mantiene

[187] Se refiere al conjunto de propiedades del objeto que no son intuitivas, es decir que no hacen parte del fenómeno, "como la geografía respecto del paisaje en el que aprendimos por primera vez qué era un bosque, un río o una pradera" (1984, p. 9).

una consciencia atenta o focal de las partes se pierde la unidad del todo, y viceversa; Como afirma Polanyi (2005), la consciencia subsidiaria y la consciencia focal son mutuamente excluyentes. Pallasmaa (2012) aporta que "a medida que se perfecciona gradualmente la interpretación, la percepción, la acción de la mano y el pensamiento pierden su independencia y se convierten en un sistema singular y subliminalmente coordinado de reacción y respuesta" (pp. 90–91). En otras palabras, con el entrenamiento, cada movimiento tiende a hacerse parte de un conjunto articulado que pasa a un nivel de consciencia subsidiaria.

El dibujo es un lenguaje especializado en el que intervienen al menos dos tipos de conocimientos técnicos: uno instrumental y otro corporal. El primero guarda relación con las herramientas y los modos de emplearlas, para lo cual existen instrucciones de uso, se trata de un tipo de conocimiento de naturaleza material. Aun así, conocer las reglas de una herramienta o de un arte definitivamente no garantiza un buen resultado. Para ello, es necesario el conocimiento corporal que, a partir de la experiencia repetida del entrenamiento, aprehende la operatividad de los instrumentos. Por contrapartida es de naturaleza animada e inmaterial. Relacionado con esto, está el saber disciplinar que moldea, por así decirlo, y direcciona la atención.

Definitivamente, "recurrir al dibujo para conocer e interpretar lo profundo de la arquitectura [...] es una actividad visual e intelectual que busca escudriñar más allá de lo visible" (Tamayo Abril *et al*., 2019). De hecho, "el dibujo comienza con la mirada, en una forma de ver distinta. Ese saber ver es un acto conceptual que amplía el campo de lo real. Se diferencia de la visión indiferente de lo cotidiano" (Gilmet, 2018, p. 20). Dibujar para re-conocer *in situ* es una acción corporal que establece una conexión directa con el espacio y constituye una actividad característica de la cultura arquitectónica que exige una técnica y experticia especiales.

Dibujante en *acción*
Fotografía del autor

(xvi) Dibujar. Acerca de un arte de hacer y conocer

Dibujar estimula la interpretación y opera como conector entre los objetos perceptibles y el cuerpo que, con el lápiz como extensión protésica, traduce lo percibido en imágenes fijas. Existen diferencias entre los tipos de dibujos: se dibuja para crear, como un medio de comunicación y descubrimiento intra-subjetivo, como un modo de pensar y concebir objetos físicamente virtuales (Bertero, 2016; Carpo, 2013); también, se dibuja para reconocer, es decir volver a percibir, experimentar, entender, advertir algo de lo que ya se tenía ciertas certezas, como una herramienta de exploración espacial a través de la cual también se descubre, describe y comunica algo del mundo real (Gilmet, 2018; Oukawa, 2019; Tamayo Abril *et al*., 2019). Dibujar, como una habilidad corporal, aporta sentido a la experiencia arquitectónica y habilita una manera esencialmente corporal de adquirir conocimiento acerca de algo.

Como fuente de información, instrumento de comunicación y herramienta para participar en el campo del diseño, el dibujo crea objetividad desde un construir subjetivo. Sin embargo, desde la aparición de la computadora y las herramientas de *software* para modelado en tres dimensiones, la práctica y la reflexión sobre el dibujo a mano están desapareciendo. Un arte se pierde por completo si cae en desuso por el período de una generación (Polanyi, 2005, p. 55).

El dibujo a mano alzada guarda un conocimiento fisiológico, corporal, que resiste la calificación objetivante y universalizante de la mensurabilidad. Es ese sentido experiencial y subjetivo de *la mano que piensa* que se vuelve un acto fenomenológico que difícilmente encuentre constancia en resultados de diferentes observadores. Para Merleau-Ponty existe un *equivalente interno*, de la naturaleza exterior, en el cuerpo; y, cuando ese *eco* de la luz, el color, la profundidad espacial, las texturas, las materialidades, originan un trazado visible para otras personas, como lo hace un dibujo, "aparece un visible a la segunda potencia, esencia carnal o ícono del primero" (1986, p. 19).

La línea es una unidad espacial de percepción. Dibujar *in situ* recupera un tiempo lento, olvidado, y un aprecio por lo *infraordinario* de la experiencia cotidiana, es un diálogo íntimo (¿táctil?) con la arquitectura; facilita el encuentro, la comunicación con las formas, mediados por el cuerpo y una técnica. El acto de dibujar transforma al dibujante en un cronista visual, que construye su relato gráfico formulando preguntas y repreguntas al espacio habitado, a los acontecimientos que allí ocurren y a su devenir histórico. El dibujante, consciente de su propia existencia en el mundo, se compone con él. Ciertamente, no existe representación alguna que pueda expresar la experiencia del espacio arquitectónico, para que dicha experiencia sea auténtica, es indispensable habitar el espacio corporalmente. "La realidad de la arquitectura es lo concreto, lo convertido en forma, masa y espacio, su cuerpo" (Zumthor, 2017, p. 37).

La experiencia corporal de esa realidad arquitectónica es fundamental, "todo lo demás es didácticamente útil, prácticamente necesario, intelectualmente fecundo" expresa Zevi (1963, p. 39). Sin embargo, apelando a la idea de un análisis fenomenológico, tampoco un percibir simplemente alcanza, para aprehender un pedazo de mundo

> ...no basta con ver esta mesa y echar sobre ella una mirada perceptiva, y tampoco tomar juntas varias percepciones de la mesa y luego, además, percepciones de otras *cosas*. Más bien es necesario "PERSEGUIR" lo perceptivamente presunto, percibiéndolo, experimentándolo [...] Es preciso *re*presentarse series de percepciones [...] continuamente conexas en las cuales el objeto percibido sea uno y el mismo, y muestre así, en la marcha de las percepciones, de modo cada vez más perfecto, lo que yace en él, lo que pertenece a su esencia (Husserl, 2005, p. 64).

Recorrer, explorar, percibir y componer una serie de descripciones, a partir de diferentes representaciones, que tienda a evidenciar la esencia de ese espacio cuya unidad no se percibe como tal, sino que se recupera por fragmentos en la experiencia.

Toda representación sirve para socializar la comprensión de aquello a lo que se está dirigido. La multiplicidad de elementos y cualidades de un espacio arquitectónico sugiere, a su vez, la multiplicidad de maneras de conocerlas y representarlas. De hecho, el tipo de representación (visual, auditiva, espacial, corporal, etc.) y la técnica (composición, dibujo, danza, texto, fotografía, etc.) que se realice para socializar lo aprehendido es un modo de percibir[188] y puede influir en la experiencia y en el conocimiento. El proceso que requiere cada tipo de representación es en sí una técnica de indagación y descubrimiento. Además, mientras más experimentada se hace una persona en la utilización de ciertas formas representacionales, "la tendencia a querer usar esas formas aumenta y el enfoque a que dan nacimiento se convierte en un marco de referencia importante para la percepción" (Eisner, 1998, p. 68). Las representaciones pueden operar como descripciones en tanto comunican datos de la realidad y, en relación con una actitud fenomenológica, se busca que expresen la experiencia pura y aún no articulada del inicio, del encuentro ingenuo y libre de prejuicios con el espacio arquitectónico.

La cognición, como la apropiación y la transformación, del espacio arquitectónico es inseparable de la *transformación* de la experiencia del cuerpo en el tiempo y el espacio. De hecho "la concepción merleau-pontiana del espacio se subordina a la habilidad motora y a la agencia del individuo, en ellas se funda y origina" (Battán Horenstein, 2016, p. 356). Las tecnologías disponibles, como extensiones del esquema corpóreo, determinan en gran medida las técnicas de abordaje y, por lo tanto, los resultados (de aprendizaje, apropiación y diseño del espacio arquitectónico). En la actualidad, las tecnologías se independizan cada vez más de la corporalidad, en efecto

---

[188] Así como los tipos de representación, las disciplinas proyectuales son también un modo particular de comprender el mundo. En efecto, un profesional de la arquitectura observará el mundo influenciado por lo que conoce y sabe hacer.

recuperar la experiencia corporal para experimentar e intentar comprender las cualidades del espacio parece un acto de resistencia (Bertero, 2013).

Si bien los modos de acceder al conocimiento en la actualidad, gracias a la comunicación y la información, provoca cambios en las subjetividades cognoscentes (en cómo se accede, se percibe y se piensa el mundo), este modelo de pensamiento de interfaz requiere haber construido una posición previamente. Justamente es una posición intencionada lo que posibilita la diferenciación entre el sentir y el conocer; entre la percepción sensorial de la forma, contrapuesto a lo racional; los procesos intelectivos de reconocimiento y registro del medio. En la experiencia del espacio virtual (que no es espacio propiamente dicho) mediada por internet, tanto el cuerpo como el espacio real quedan desarraigados y discontinuados. Esto interrumpe la adherencia a la experiencia directa, sustituyéndola por una reproducción mediada. En contraste, la exploración corporal establece una conexión directa y continua con la realidad tangible del espacio arquitectónico. En este contexto, la noción de *yo puedo* se expande en una forma de cartografía sensible y relacional que vincula las habilidades de la persona con las posibilidades espaciales.

La morfología de la arquitectura: las formas y tamaños, la relación, accesibilidad y articulación de los sub-espacios, las cualidades visuales y táctiles de las superficies como las texturas, colores y la capacidad de las superficies para reflejar la luz, la temperatura y humedad del ambiente y los materiales, entre otras; también otras materialidades, efímeras y menos evidentes, como los objetos, las acciones de las personas, sus posturas y movimientos, el modo en que se visten, etc., influye en cómo se percibe, comprende y experimenta un espacio arquitectónico. De modo que todos esos fenómenos no son meros correlatos, sino que revelan ciertas propiedades de las cosas. La tactilidad, en este punto, es fundamental en tanto produce las percepciones vinculadas a la ubicación espacial específica y constituye el medio a través del cual las resistencias del propio cuerpo permiten sentir su propia corporalidad. La descripción de esta interacción física con el espacio arquitectónico permite que las capacidades individuales se expresen plenamente y, a la vez, que se descubran[189] nuevas oportunidades y potencialidades del espacio mismo.

Desde una perspectiva criticista o intelectualista, las descripciones experienciales vinculadas a los espacios arquitectónicos pueden parecer anecdóticas o triviales. Sin embargo, para la fenomenología cobran importancia filosófica, ya que "la unidad del espacio no puede hallarse más que en el engranaje, del uno con el otro, de los dominios sensoriales" (Merleau-Ponty, 1984, p. 237). La descripción de este engranaje es fundamental para evidenciar estas experiencias sin juicios ni presupuestos. Describir es no nombrar, los nombres funcionan como atajos cognitivos que conectan

---

[189] El descubrimiento en la obra de Merleau-Ponty, como el que aparece en el epígrafe del presente capítulo, es doblemente relevante pues "se refiere al encuentro espontáneo con algo que ya estaba allí a la espera; pero también [...] se distancia de la idea de *constitución o construcción*" (Battán Horenstein, 2015a, p. 339). "El cuerpo vivido no es un constructo teórico conformado a posteriori de una determinada experiencia verificadora; es, más bien, condición de toda experiencia y de toda elaboración categorial" (2015a, p. 340).

con lo habitual y naturalizado. Al evitar este atajo, se rompe dicha conexión y se desnaturaliza la percepción. Al hacerlo, en lugar de reconocerlo de inmediato, se suspende el conocimiento cotidiano y se lo observa como si lo viera por primera vez. Por lo tanto, el procedimiento de percepción se prolonga nuevamente (Wan & Martín Blas, 2022, p. 9). Si la cognición del espacio arquitectónico se funda en la interacción e interconexión de los diferentes dominios perceptivos en relación con el contexto, las descripciones de los espacios arquitectónicos en relación con las experiencias corporales resultan esenciales para desvelar lo que el hábito cotidiano tiende a ocultar.

La exploración sensorial confiere humanidad al espacio arquitectónico. En ese proceso tanto el cuerpo que percibe como el espacio percibido participan activamente, como si las capacidades perceptivas se conectaran con la *intención* del espacio arquitectónico. Esto implica una interacción cooperativa en que se aprehenden las cosas tanto como estas afectan y se integran a la experiencia corporal. Aun así, el significado de un objeto no queda completamente determinado al definirlo únicamente como un correlato de la corporeidad. Lo ordinario pasa desapercibido en el contexto fáctico del espacio habitual, hace falta *posarse* lo suficiente para redescubrirlo. Al suspender el flujo de las ocupaciones y dirigirse atentamente a las cosas en cuanto tal, estas se extrañan y dejan desentrañar la red de relaciones subtendida en ellas.

Tentativas de agotar un espacio arquitectónico[190]

Los espacios arquitectónicos trascienden su carácter físico y material, también existen como fondos cotidianos que, junto con la consciencia del tiempo histórico, afectan a la percepción del entorno. Como se ha visto, el cuerpo, como el lugar fundamental de cada sujeto, se establece como una condición imprescindible para la conformación de otros lugares. Esta relación se describe como un proceso circular: el cuerpo y el medio no solo coexisten, sino que se co-determinan mutuamente al influir uno sobre el otro. Esto sugiere la existencia de una especie de agencia no consciente del espacio arquitectónico, que condiciona las experiencias corporales (percepción, movimientos, posturas, sensaciones, etc.) pero, a su vez, que el espacio arquitectónico como espacio vivido es condicionado tanto por la actividad humana. En ese sentido, la experiencia corporal constituye la base para comprender la espacialidad de la arquitectura. Esto, no sólo permite cuestionar críticamente los saberes instaurados, lo dado por obvio, sino que enriquece los conocimientos para el pensamiento proyectual.

Merleau-Ponty (1984) afirma que toda sensación es espacial, destacando así la coexistencia del sensor (corporalidad) y lo sensible (cualidades de la arquitectura) dentro de un medio que supone un contexto más o menos extenso. Sin embargo, en el marco contemporáneo, las aceleradas transformaciones globales movilizadas por la híper-centralidad tecnológica han reconfigurado las formas de almacenamiento, procesamiento y comunicación de la información, alterando el modo de relacionarnos

---

190 Como cada persona tiene sus propias maneras de aprender, sería inoportuno sugerir cómo estudiar un espacio arquitectónico. Las *tentativas* aquí desarrolladas, sin intenciones de ser prescriptivas, de establecer reglas o directrices, tienen como objetivo compartir *una* manera de interpretar el planteamiento teórico y de ponerlo en práctica.

sensiblemente con el espacio arquitectónico. El desarrollo de las nuevas tecnologías ha generado diferentes apropiaciones en las esferas de la enseñanza y del aprendizaje, así como de la percepción, concepción, construcción y habitabilidad de los espacios arquitectónicos. Virilio (1998 [1980]) advierte que la experiencia del espacio real se está desdibujando frente a la preeminencia de un tiempo real que lo subordina, privilegiando la llegada sobre el recorrido y depreciando tanto el proceso como el contexto espaciotemporal. Este fenómeno reduce las contingencias corporales, disminuyendo la posibilidad de lo imprevisto, lo inesperado o lo fortuito, que encuentran mayor resonancia en la interacción directa con la otredad, lo público y lo extraño. Aunque herramientas como la simulación virtual y los tours digitales amplían el repertorio visual de la experiencia arquitectónica, estas prácticas tienden a limitar o eliminar las dimensiones corporales de la vivencia concreta. La no-corporalidad inherente a estos medios quita dimensiones a la experiencia, despojándola de las eventualidades que enriquecen el encuentro directo con el espacio. No obstante, los dispositivos e interfaces digitales no deben ser vistos únicamente como agentes limitantes; pueden convertirse en estrategias disruptivas que reactiven la interacción entre el espacio arquitectónico y la experiencia corporal. Estas herramientas pueden abrir caminos para revisitar saberes instaurados y formular nuevas preguntas, alentando una reflexión crítica sobre la relación entre tecnología, cuerpo y espacio.

Cacciari señala que “no es posible habitar la ciudad si ésta no se dispone para el habitar; es decir, si no ‘proporciona’ lugares. El lugar es allí donde nos paramos: es pausa; es algo análogo al silencio en una partitura” (2010, p. 35). Esto implica que habitar no depende únicamente de lo que la ciudad o un espacio arquitectónico *proporcionen*, sino también de cómo estos son apropiados. Para Careri, la pausa es *detenerse*, un acto que “implica un mundo de proximidad expansiva. El mundo se convierte en una obra de construcción permanente de ‘re-creación’ del cuerpo” (2016, p. 134). Esta perspectiva resalta el papel del cuerpo como origen y punto de partida para comprender y transformar el espacio. Desde la relación del cuerpo con su entorno inmediato, cuyo horizonte se expande al detenerse y observar, se inicia todo proceso de conocimiento y transformación espacial. La pausa sugerida por Cacciari, al igual que el detenimiento propuesto por Careri, no solo encarna un acto de resistencia frente a la aceleración y superficialidad del contexto contemporáneo híper-mediatizado, sino que es fundamental para vehiculizar el conocimiento, la interpretación y la representación de un espacio arquitectónico[191]. En el marco de la crisis de la experiencia, experimentar corporalmente esa pausa, ese silencio o ese detenimiento, es un ejercicio de extrañamiento perceptivo que amplía las posibilidades de explorar y resignificar el espacio.

---

[191] Una manera de demorarse en la percepción y recuperar las características sensibles del acto podría surgir de vincular el conocimiento teórico e histórico a la exploración corporal. Así, mientras más se conozca de la arquitectura, de la historia del lugar y más se explore el espacio, más relaciones se podrán encontrar, más podrá disfrutarse, extenderse la duración de la percepción. Al igual que en el aprendizaje de un instrumento de música en relación con la lectoescritura musical, al principio, con conocimientos limitados, resulta complicado practicar durante largos periodos. En cambio, a medida que se adquiere más experiencia, las sesiones de práctica se van extendiendo progresivamente.

George Perec, Rue Vilin, 1970.
Fotografía de Pierre Getzler

En el espacio arquitectónico puede distinguirse la expresión de lo expresado, como sostiene Merleau-Ponty (1984, p. 168) considerando una novela, un poema, un cuadro o una pieza musical. Esto sugiere que dichas expresiones no solo presentan un contenido, sino que también lo hacen de una manera particular que revela algo sobre ese contenido[192]. Ahora bien, estas expresiones artísticas no pueden comunicarse más que por su propia vivencia: Una novela o un poema comunica su significado a través de la lectura o la escucha directas de las palabras, la estructura y la historia; la música, a través de la escucha directa del sonido, la melodía, el ritmo y la armonía; el cuadro a través de la experiencia visual directa. Quien lee, escucha u observa, conecta con aquello a lo que está dirigiendo su atención, en el contacto o la experimentación interactiva y perceptiva con la obra surgen las significaciones. El espacio arquitectónico, siguiendo la lógica argumentativa, tiene una expresión única (multisensorial siguiendo a Pallasmaa) que se comunica, como *nudo* de significaciones, a través de su habitabilidad directa. El análisis de una obra arquitectónica a partir de sus representaciones libera un sinnúmero de interpretaciones posibles, pero el sentido original es accesible únicamente por la experiencia directa. El sentido pleno de la obra arquitectónica no puede comunicarse más que a partir de experimentar el despliegue de texturas, colores, luces y sombras, la materialidad, entre otras propiedades de la espacialidad. En efecto, cada interacción, cambio en la luz, uso, entre otros fenómenos, añade una capa de significado y experiencia que enriquece la comprensión del espacio arquitectónico.

Entonces, el abordaje se centra en describir la singularidad de un espacio arquitectónico y, a partir de diferentes representaciones sensibles (audios, videos, fotografías, dibujos, descripciones, entre otras), de agotarlo, con el fin de exponer aquello que se oculta o escapa de la percepción naturalizada. Esta estrategia se corresponde con lo desarrollado en las *Tentativas de agotar un lugar parisino* de Georges Perec, donde expresa que más allá de las fotografías, descripciones o inventarios, su objetivo es describir lo que no suele percibirse[193]. Ese gesto de extrañamiento frente a lo habitual permite evidenciar la red de relaciones o distender el nudo de significaciones, facilitando así una nueva mirada y el replanteamiento del reconocimiento inicial. En pocas palabras, rehabilita la consciencia para explorar nuevas conexiones en situaciones previamente asumidas como conocidas.

Probablemente consciente de la imposibilidad de agotar un espacio a través de la percepción o de representaciones, Perec se refiere con la noción de *tentativa* como una aproximación lúdica al ensayo, a la experimentación y la experiencia de conocer. Sin duda, la cognición del espacio arquitectónico es fundamental para enriquecer la tentativa: los saberes teóricos y técnicos, los conocimientos históricos de la obra y su

---

[192] Merleau-Ponty señala que el cuerpo, comparable con esas obras de arte, es un "nudo de significaciones" (1984, p. 168). Así, con la metáfora del nudo, le confiere la idea de entrelazo e integración significativa en lugar de una serie de sentidos interrelacionados. Aunque ese entrelazo puede justamente distenderse para atravesarlo, para desentrañarlo.

[193] Cita ampliatoria en el parágrafo *Habitar lo inhabitual* del Capítulo 3.

contexto y las experiencias previas de vivencias y diseño arquitectónico, habilitan el percibir, imaginar, comprender y representar o responder estéticamente más profundo hacia ellos. Esto refiere al aspecto constructivo de la percepción (Eisner, 1998), es decir que las relaciones corporales con el espacio arquitectónico, el modo en que cada persona se vincula con éste, dependen tanto de sus cualidades pero también del esquema o estructuras cognitivas aprehendidas.

En otra de sus obras, Perec ofrece otras pistas para aproximarse a develar lo habitual y desentrañar los espacios:

> ...se trata de interrogar al ladrillo, al cemento, al vidrio, a nuestros modales en la mesa, a nuestros utensilios, a nuestras herramientas, a nuestras agendas, a nuestros ritmos. Interrogar a lo que parecería habernos dejado de sorprender para siempre. Vivimos, por supuesto, respiramos, por supuesto, caminamos, abrimos puertas, bajamos escaleras, nos sentamos a la mesa para comer, nos acostamos en una cama para dormir. ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué? (Perec, 2013, p. 24).

La tentativa de Perec es comparable con la empresa del biólogo Haskell que busca responder a la inquietud de si es posible ver todo el bosque a partir de la observación de su funcionamiento a través de una pequeña ventana contemplativa, un círculo de tierra, un aro de aproximadamente un metro de diámetro sobre el suelo: un mandala (2018 [2012]). El autor señala, en el prólogo de *En un metro de bosque,* que se trata de una búsqueda de lo universal en lo infinitesimalmente pequeño y al método lo sintetiza de este modo:

> Me siento cerca del mandala en un bloque plano de arenisca. Las reglas del mandala son sencillas: visitarlo a menudo y observar el transcurso de un año; guardar silencio, molestar lo mínimo; no matar, no mover de sitio a los animales y no cavar en el mandala ni arrastrarse por él. Servirse prudentemente del tacto de vez en cuando es suficiente. No sigo un horario fijo en las visitas, pero hago guardia aquí muchas veces por semana (Haskell, 2018, p. S/R)

¿Cómo podría esto transponerse al estudio de la arquitectura? ¿Buscar comprender la totalidad a partir de estudiar una fracción espacial dentro de un espacio arquitectónico, un sector de un barrio en una ciudad, como una especie de espacio fractal o matrioshka espacial? Lo interesante del planteo de Haskell radica, entre otros aspectos, en establecer un marco perceptivo a través del cual observar atentamente los fenómenos presentes y su vínculo con el contexto que las contiene.

Desde este enfoque, se pretende abordar el estudio del espacio arquitectónico, como un tópico reconocido, pero desde un punto de vista diferente. La propuesta se centra en experimentar las cualidades del espacio arquitectónico teniendo en cuenta que la percepción es un fenómeno fundamentalmente corporal y cognitivo. A través de la experiencia inquisitiva de los sentidos, provocada por el extrañamiento, es posible

superar las respuestas automáticas y reflejas de la actitud natural, desentrañándolas y poniéndolas en evidencia. Lo significativo de este tipo de estudio sustentado en la experiencia corporal situada es su condición de tentativa eternamente inacabada. En el contexto de enseñanza y aprendizaje, como expresa Le Breton, “[l]a más bella adquisición del niño no es la de almacenar conocimientos, sino la de no ignorar que el mundo jamás le será dado en su totalidad y que no acabará nunca de aprender” (Le Bretón en Battán Horenstein, 2015a, p. 344).

Abel Monasterolo. De la serie "Monte" del año 2020 madera policromada.
Fotografía del autor

quand je contemple un objet avec le seul souci de le voir exister et déployer devant moi ses richesses, alors il cesse d'être une allusion à un type général, et je m'aperçois que chaque perception, et non pas seulement celle des spectacles que je découvre pour la première fois, recommence pour son compte la naissance de l'intelligence et a quelque chose d'une invention géniale... (Merleau-Ponty, 2001, p. 54)

cuando contemplo un objeto con la única preocupación de verlo existir y desplegar ante mí sus riquezas, deja entonces de ser una alusión a un tipo general, y advierto que cada percepción, y no únicamente la del espectáculo que por primera vez descubro, recomienza por su cuenta el nacimiento de la inteligencia y tiene algo de una invención genial... (Merleau-Ponty, 1984, p. 65)

Capítulo 5. Estudio de casos

Con el entrelazamiento teórico-metodológico, *Tentativas de agotar un espacio arquitectónico*, se intentará penetrar en las estructuras vivenciales de dos obras singulares: Liceo Municipal (ex Molino Marconetti) y el Molino Fábrica Cultural (ex Molino Franchino), ambos de la ciudad de Santa Fe, Argentina.

Esta investigación se centra en el reconocimiento del espacio arquitectónico mediado por la experiencia corporal, es decir, en la relación entre el espacio arquitectónico construido y la corporalidad. Su objetivo no es evaluar las intenciones o los procesos proyectuales, sino identificar y analizar el reconocimiento del espacio arquitectónico para precisar el modo en que se desarrolla un tipo de cognición que requiere de la experiencia corporal. Una serie de consideraciones llevaron a esta limitación. La primera está relacionada con el alcance de la investigación, el enfoque en el reconocimiento, como un proceso de apercepción, que vincula el espacio arquitectónico y la corporalidad, que primeramente percibe al espacio arquitectónico como extraño para luego hacerlo propio. Este enfoque permite centrarse en fenómenos como el hábito, el esquema corpóreo, la propiocepción extendida, los modos de habitar y el uso del espacio, entre los más relevantes. Además, supone la posibilidad de incorporar el fenómeno de extrañamiento para poner en cuestión y desnaturalizar la realidad y, en efecto, reactivar el proceso de reconocimiento.

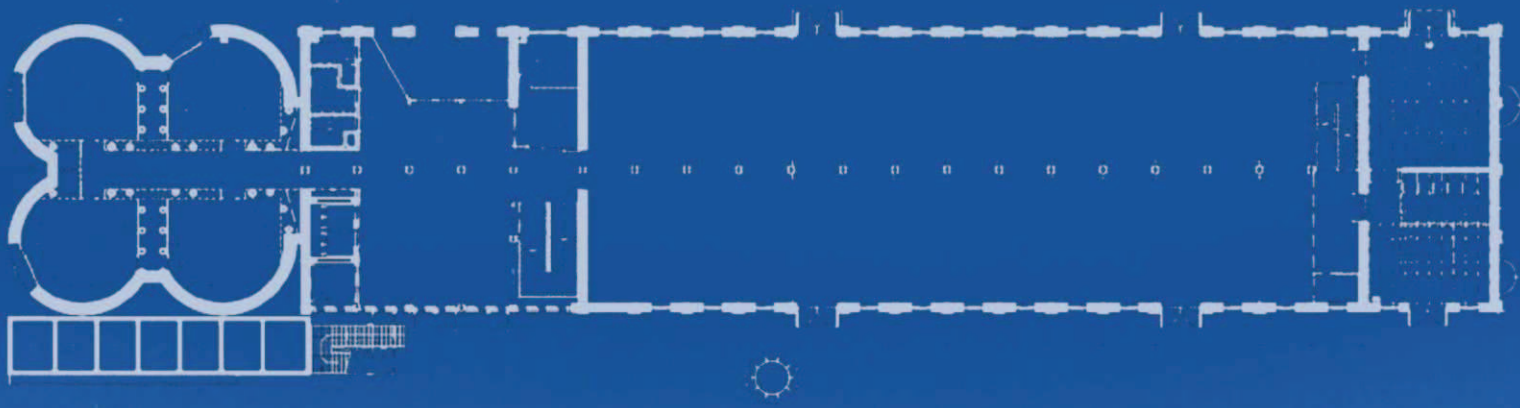
En el marco de esta investigación en arquitectura, se ha optado por profundizar en estos aspectos específicos, reflexionando sobre la construcción de una percepción sensible y aguda para conocer el espacio arquitectónico. Desde este punto de vista, de los procesos proyectuales sólo interesa el análisis del sitio en tanto relación de la obra en su contexto; mientras que el examen del acto creativo de diseñar, las conceptualizaciones previas o las relaciones con clientes, pertenecen al ámbito del pensamiento proyectual y es menos relevante aquí. La segunda consideración está vinculada al objeto de estudio: en el análisis de la experiencia corporal como medio de reconocimiento del espacio arquitectónico, el examen del edificio, es decir, su vivencia, como un objeto construido en un contexto determinado, representa el momento en el que las particularidades de una condición de corporalidad son más significativas. Ciertamente, como es un estudio desde la fenomenología hay que, indefectiblemente, intentar la reducción, evitar supuestos, esto es, suspender o poner entre paréntesis cuestiones como la cultura, el contexto social, entre otras, y limitarse a describir.

Para llevar adelante la descripción como tarea crítica fenomenológica, el cuerpo propio del investigador se pone en acción. La presencia *in situ in tempore* es necesariamente *in corpore*, esto requiere salir al encuentro[194], sentir, percibir y describir, la experiencia del espacio, la luz, el color, la profundidad, los olores, los sonidos, el paso del tiempo, la temperatura de los materiales, entre otras cosas. Pero también supone un modo especial de cognición corporal en actitud atenta donde se superpone la percepción consciente, los movimientos exploratorios, las habilidades prácticas, creativas, y otras acciones que permiten profundizar en la comprensión del espacio arquitectónico y los eventos que allí suceden. Es decir que se mezcla la descripción de la experiencia corporal propia y la percepción externa de los demás

---

194 Encontrar es un verbo comúnmente utilizado para describir el acto de localizar algo perdido, sin embargo, puede abarcar el descubrimiento de algo previamente desconocido. Sugiere también, como la *psicogeografía* Situacionista (ver Careri. 2014), la idea de estar uno mismo localizado, en su lugar o situado. “La palabra encontrar viene del latín *in contra* (en contra). Originalmente se refería a salir al encuentro [...] Más tarde (siglo XVII) tomó el significado de hallar. (Extraído de: https://etimologias.dechile.net/?encontrar).

cuerpos en relación con el espacio arquitectónico. Entonces, como una cuestión también de logística, los casos son necesariamente accesibles, locales y están en actividad. Cabe aclarar que no se pretende más que una estructura descriptivo-analítica como una tentativa de hacer operativos ciertos conceptos de la reflexión teórica previa.



Liceo Municipal (Ex Molino Marconetti): la nave central

Función anterior	Molino harinero Marconetti, Boglione & Cia.
Año	1920-1921
Diseño	Ing. Arq. Juan Carlos Ariotti
Función actual	Liceo Municipal Antonio Fuentes del Arco
Año	2017
Diseño	Subsecretaría de Obras de Arquitectura - Gobierno de la ciudad de Santa Fe
Superficie	4780.0 m2
Estructura	Mixta: perfiles metálicos y mampostería; hormigón armado y mampostería

El edificio del Molino Marconetti es una obra arquitectónica que rescata, en la materialidad, la forma y la técnica constructiva, la memoria de la Argentina como *granero del mundo* de principios del siglo XX. Fue concebido para clasificar, producir, almacenar y distribuir granos y harina. Gran parte de su valor estético e histórico justamente emana de su lenguaje de tradición funcional. El proyecto de refuncionalización lo ha puesto en valor, respetando el patrimonio arquitectónico original, y ha organizado el nuevo programa en tres sectores bien diferenciados: en el sector norte, la nave central, un espacio con doble, triple y cuádruple altura, fluyente y flexible; el sector intermedio, donde se disponen los ingresos principales, las oficinas administrativas, el núcleo circulatorio vertical, vestíbulos y sanitarios; finalmente, a ambos costados de éste, las aulas de las escuelas que se organizan al sur —donde estaban los silos— y al norte —penetrando la nave en diferentes niveles.

Cuando los objetos físicos necesarios para conformar los espacios habitables trascienden su condición funcional y constructiva, se está frente a un objeto arquitectónico. La arquitectura "se basa en ciertos instintos humanos, en descubrimientos y experiencias comunes que todos hemos tenido desde una época muy temprana de la vida" (Rasmussen, 2012, p. 20); pero ¿cómo trascienden en la actualidad, en función de esos instintos, descubrimientos y experiencias, aquellos espacios diseñados con una finalidad otrora? En este punto conviene volver al concepto de mutación como la alteración de alguna de las características de la arquitectura. Justamente esa alteración es la que puede provocar un extrañamiento y, en consecuencia, la experiencia difiere de los modelos pre-existentes.

La transformación del molino en escuela de arte amplía la percepción corporal más allá de lo habitual. Al atravesar el umbral de este antiguo espacio industrial, se experimenta una arquitectura que desafía las expectativas sensoriales: techos que parecen desvanecerse en la altura, eliminando el habitual límite superior que el cuerpo espera por estar acostumbrado; este vacío genera una sensación de extrañamiento, una ligera desconexión con el sentido del espacio que obliga a *recalibrar* la orientación.

La falta de un techo cercano, que habitualmente delimita el entorno inmediato, acentúa la consciencia del espacio circundante. Se observan con detenimiento los detalles arquitectónicos: la imponente estructura metálica, las enormes ventanas que

una vez iluminaron la producción industrial –ahora fuera de escala para su nueva función– y la escala que rememora su pasado utilitario. La presencia de objetos, marcas y huellas antiguas, como testigos mudos del pasado, intensifica la sensación de estar en un lugar donde no se encaja completamente.

La profundidad de los espacios permite anticipar posibles eventos. En la nave principal, al atravesar la puerta desde *hall* y percibir las escaleras y las puertas que conducen a los baños o a la cantina, se anticipa el camino y las acciones, la percepción de la meta orienta el trayecto, dirige el movimiento y compone un esquema del espacio extendiendo la propiocepción. Aunque, el caleidoscópico efecto de encuentros y desencuentros entre las vigas y columnas de la estructura, generado en la traslación del cuerpo, conduce a caminar con la mirada dirigida hacia arriba. Este desplazamiento inusual se facilita gracias a la planta libre y la textura lisa del suelo, donde no se encuentra obstáculo alguno.

La impresión de ser intrusos en un espacio que originalmente fue concebido para la producción y no para el aprendizaje, mantiene un leve estado de incomodidad. Tanto el profesional de la arquitectura como el observador casual son impulsados a explorar estos detalles, a reflexionar sobre los antiguos usos del lugar y a compararlos con sus nuevas funciones. Así, la experiencia en el molino harinero devenido liceo no sólo se convierte en un acto de aprendizaje académico, sino también un viaje sensorial que invita a reflexionar sobre la relación entre el cuerpo y el espacio arquitectónico.

Todos estos aspectos tejen la trama relacional y experiencial del Liceo, pero es en la nave central donde se perciben enfáticamente. En concordancia con lo anterior, la puesta en valor y refuncionalización del Molino da origen a la posibilidad de experiencias de extrañamiento. A continuación, se presenta la bitácora de visita al edificio en donde se describe la singularidad del espacio arquitectónico por medio de diferentes representaciones que, para resguardar su naturaleza, conserva una redacción subjetiva.

El Liceo Municipal se encuentra en el Dique II del Puerto de la Ciudad de Santa Fe, es un sector central y accesible por diferentes medios. Está ubicado sobre una calle sin salida, en un sector con edificios de departamentos, salones de fiestas, amarras, boteras, entre otros emprendimientos privados. Desde la rotonda, que lleva a la calle de ingreso al Dique II, se puede ver el Molino: un volumen ladrillero que se *siente* pesado y parece resistir rodeado de nuevos edificios anodinos. Inmerso en un recorrido perceptivo, cuya experiencia podría considerarse como dinámica y expansiva; la idea de un espacio totalizador queda desdibujada, el espacio se va componiendo de fragmentos aislados que, en el devenir del movimiento continuo, se configuran las conexiones.

Algunas personas, como si de un gesto de insubordinación se tratara, ingresan por detrás, a través de una pequeña cantina. Antes, para acceder por allí, hay que atravesar una plazoleta, donde la sombra de reducidos árboles y el césped en forma de protuberancias regulares semiesféricas, que afloran en un suelo de adoquines articulados de hormigón, se convierten en micro-espacios para descansar, jugar, estudiar, etc. Se siente el característico olor del río que a pocos metros se dirige, dirección sur, hacia el cauce principal del río Paraná. Entrar por la cantina provoca una súbita sorpresa; luego de atravesar un espacio saturado de pequeños objetos, se topa uno con el largo de unos 45 metros y la cuádruple altura –18 metros aproximadamente– de la nave central: un espacio monumental habitado por el ritmo regular de columnas y vigas metálicas. La posibilidad de acercarse, tocar y medir el tamaño de la estructura, propone también la verificación de la dimensión del cuerpo propio. Estar en la nave central significa también ser espectador de una mezcla de diferentes intervenciones artísticas: estudiantes de la escuela de danza practican una coreografía entre los ladrillos del muro oriental y la envolvente virtual que genera la sucesión de columnas por el centro de la nave –la iluminación de las ventanas asemejan luces de escena–; se percibe el sonido de un piano y un instrumento de viento que repiten el mismo pasaje –como se reitera la estructura del edificio–; además, desde el Centro de Interpretación dedicado a la obra de Ariel Ramírez, reincide una y otra vez el sonido de su piano que se incorpora a la experiencia haciéndose, por momentos, imperceptible; al tiempo que atraviesan el espacio unos estudiantes con coloridas faldas hasta los tobillos, otros con botas fuertes y camisas blancas (típicas de alguna danza folclórica), y otros con instrumentos musicales o con grandes carpetas. Se oye una profesora indicar al grupo de estudiantes cómo interpretar el espacio y qué considerar del mismo para montar la muestra de fin de año; decía: “observen cómo están dispuestas las luminarias, vean cómo caminan las personas por este sector, piensen en la luz natural que ingresa por las ventanas, propongan un recorrido” ... etc.[195]. En respuesta, cuelgan obras con hilos desde la primera línea de vigas reduciendo la escala en ese punto y otras las posan sobre el

[195] Este proceso implica una cooperación activa entre el espacio disponible y las demandas específicas del evento. A medida que el grupo de estudiantes planifican y adaptan el espacio, reconocen y se apropian del entorno circundante, un proceso que puede describirse como de propiocepción extendida. A medida que ajustan y organizan el espacio, desarrollan una comprensión más profunda del entorno, integrándolo de manera funcional con el propósito del evento.

plano de piso que obliga un caminar alternativo al habitual. En ese sentido, el espacio de la nave se abre efectivamente a la posibilidad de diferentes formas de apropiación, es decir, el espacio arquitectónico muta constantemente con cada intervención. El espacio del ex-Molino ha sido adaptado, en primera instancia, en el proceso proyectual por los diseñadores, pero una vez habilitado el espacio a los nuevos requerimientos, se sigue adaptando a partir del accionar corporal, es decir con las actividades que de alguna manera agitan ese espacio[196].

El paisaje dentro de la nave es dinámico. Las proyecciones lumínicas de las ventanas, como cuerpos desnudos de profundidad, se mueven con lentitud dibujando un espectáculo cambiante; la luz compone y descompone el espacio al incidir sobre diferentes elementos: la estructura de soporte se entrecorta y, por contraste, algunas partes parecen desaparecer, al irradiar el suelo todo el ambiente se hace más claro y diáfano, pero lo tiñe de tonos cálidos cuando sobre los muros se posa. En conjunto, convierte al espacio en un gran objeto que modela la percepción del tiempo. También, desde los estáticos vestigios se infiere la existencia de otros tiempos, tanto en las paredes como en el suelo pueden observarse indicios que atestiguan el suceso de algún acontecimiento pasado; entre los más sutiles se destacan: ganchos donde colgaban baldes de arena y matafuegos, cintas de papel que delimitaban alguna actividad, la diferencia de brillo en el piso acusa las siglas FADU, FHUC y FIQ que corresponden a una exposición de carreras universitarias; además, se perciben huellas de partes edificadas y demolidas, en conjunto se presentan como fenómenos que dan cuenta de una superposición multidimensional del tiempo.

Si bien, la estructura de un lugar está determinada por la configuración espacial y por los recorridos que los conectan, la nave central, como espacio protagonista, concibe nuevas posibilidades experienciales. En efecto, los espacios se gestan dentro de otros espacios; la necesidad de crear una escala humana en la escala monumental queda expresada por el agrupamiento de pequeños objetos personales y de mobiliario disponible; además, la distribución espacial es subordinada a la espontánea eventualidad. Sin embargo, esta mutabilidad juega respetuosamente con un patrón de desplazamiento bien definido; aunque en el espacio de la nave exista libertad de movimiento, paradójicamente, el espacio hodológico[197] observado conforma una estructura de transición demarcada; dado que por seguridad o experiencias previas, las personas atraviesan el espacio por el eje central, dejando atrás las columnas como si de árboles en un camino campestre se tratara.

Luego de vivenciar un día completo allí, registrando todo aquello que percibía, el espacio ya sin personas no dejaba de conferir una atmósfera cambiante. Fue, entonces, la luz del atardecer la que saturó de cálidas tonalidades el interior. En ese momento, al igual que horas antes durante el ensayo de un grupo coral, la nave central

---

[196] Aunque, puede presentar desafíos para ciertos eventos estructurados, con requerimientos específicos, como espectáculos, conferencias o congresos que se *adaptan* de maneras extrañas a las habituales.

[197] El espacio hodológico es el espacio de las acciones humanas como estructura del espacio vivencial.

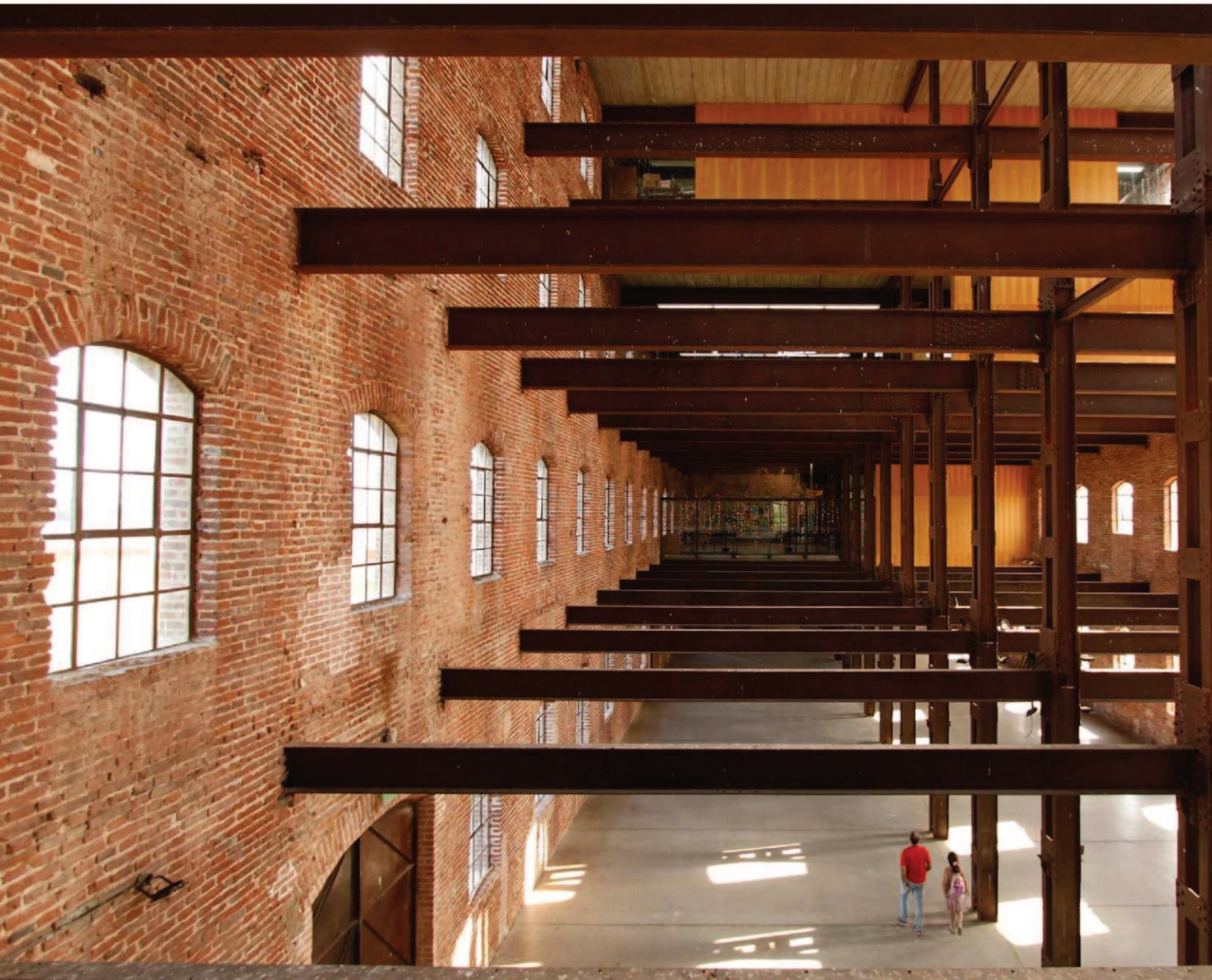
del ex-Molino se experimentaba como la de una catedral; vista desde el exterior parece enfatizar la fuerza gravitacional, se expresa como un cuerpo grave y horizontal prolijamente acostado en su sitio, la materialidad y el contexto colaboran con esta percepción; no obstante, en su interior, aunque de la misma materialidad, el espacio se eleva inesperadamente hacia una realidad ilusoria y sublime. En este contexto, el extrañamiento adquiere un valor arquitectónico relevante.

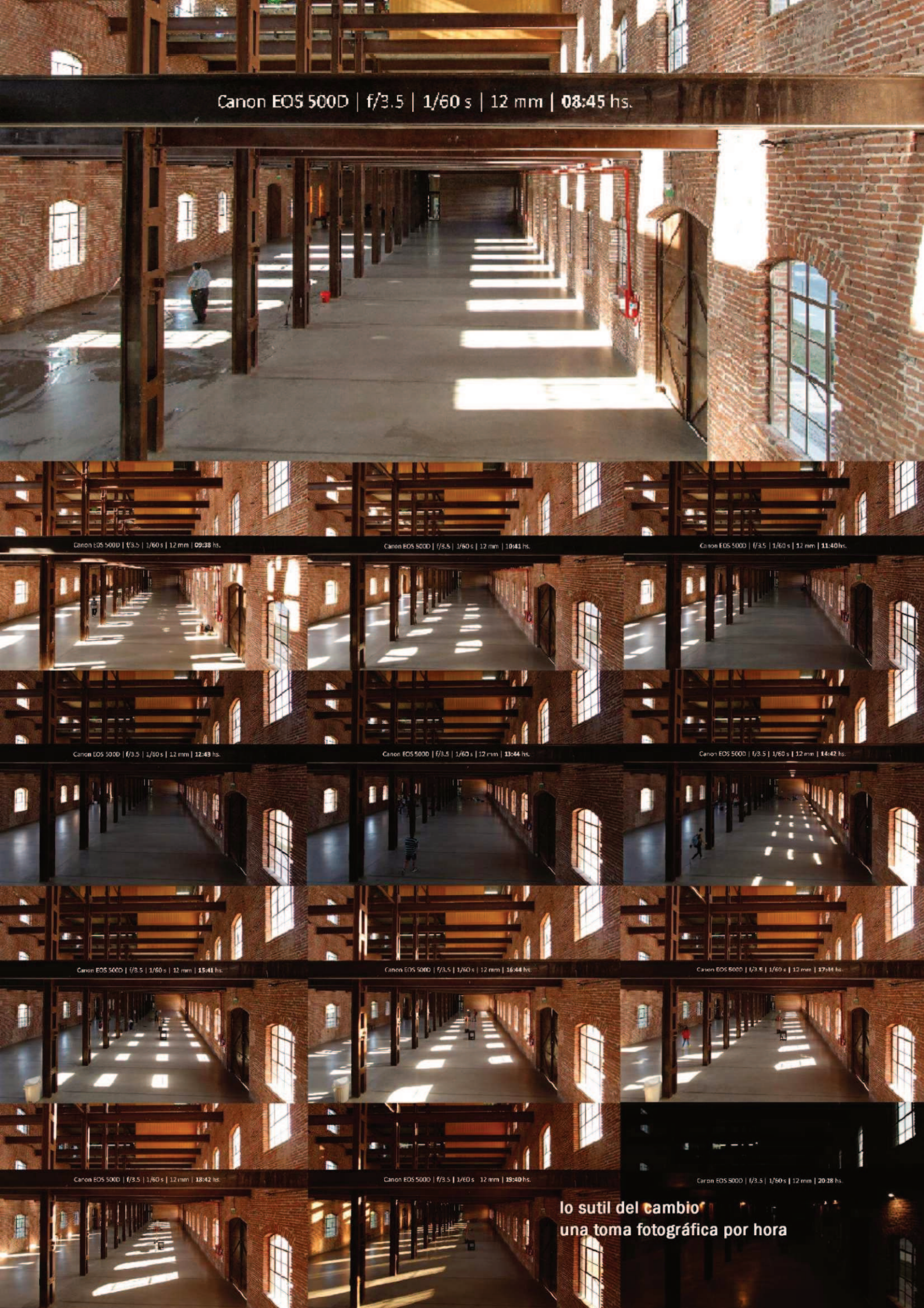
En el video disponible en este enlace[198] se puede apreciar un recorrido visual que va del exterior al interior del edificio. Este recorrido no sólo abarca la nave central, sino que también incorpora otros espacios como palieres, pasillos, aulas y la biblioteca, donde se evidencia la mezcla de elementos arquitectónicos de diferentes momentos históricos. Además, el video incluye sonidos registrados en la nave del ex Molino Marconetti.

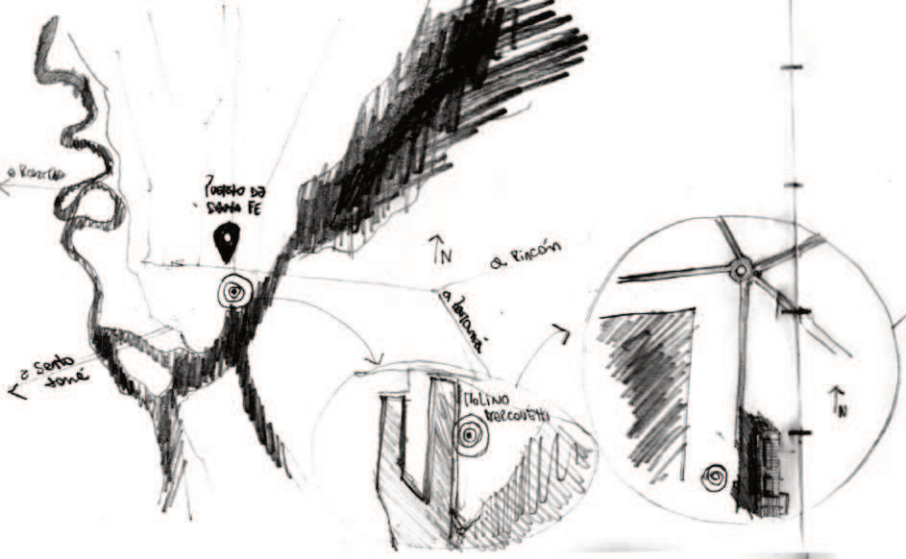
[198] https://youtu.be/d2liDccS4Pc

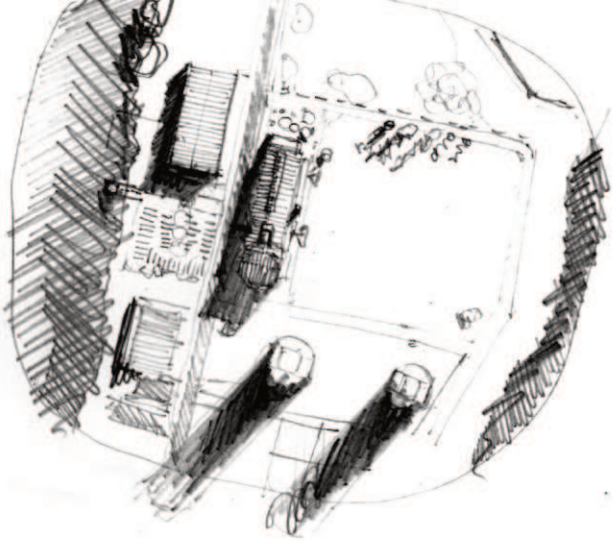
ca. 1919
2020
ca. 1921
ca. 1921

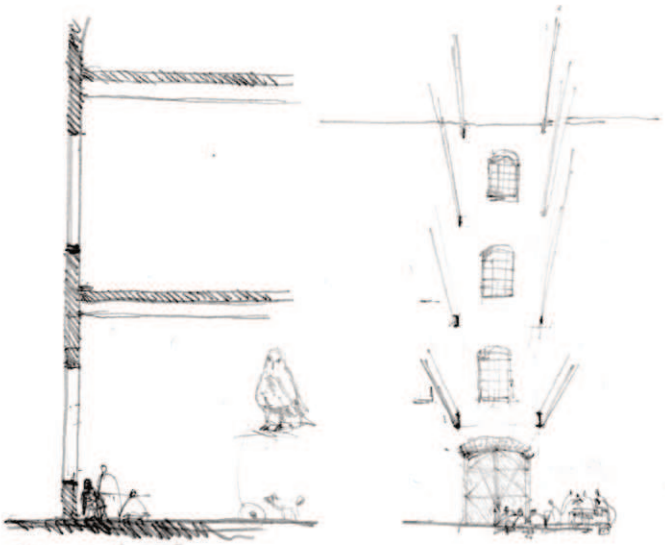
2020
ca. 1919
ca. 1921
ca. 1960
ca. 1921
reconfiguración
multidimensional
espaciotemporal

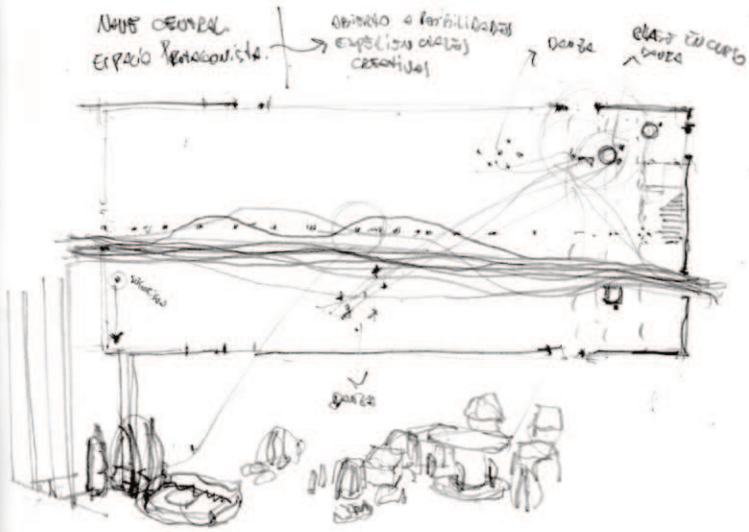


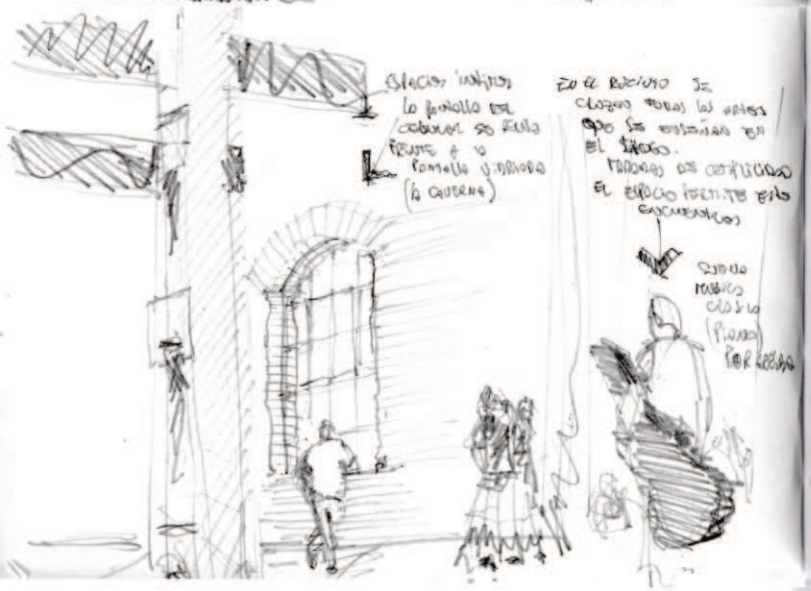

Canon EOS 500D | f/3.5 | 1/60 s | 12 mm | 08:45 hs.
Canon EOS 500D | f/3.5 | 1/60 s | 12 mm | 09:38 hs.
Canon EOS 500D | f/3.5 | 1/60 s | 12 mm | 10:41 hs.
Canon EOS 500D | f/3.5 | 1/60 s | 12 mm | 11:40 hs.
Canon EOS 500D | f/3.5 | 1/60 s | 12 mm | 12:43 hs.
Canon EOS 500D | f/3.5 | 1/60 s | 12 mm | 13:44 hs.
Canon EOS 500D | f/3.5 | 1/60 s | 12 mm | 14:42 hs.
Canon EOS 500D | f/3.5 | 1/60 s | 12 mm | 15:41 hs.
Canon EOS 500D | f/3.5 | 1/60 s | 12 mm | 16:44 hs.
Canon EOS 500D | f/3.5 | 1/60 s | 12 mm | 17:44 hs.
Canon EOS 500D | f/3.5 | 1/60 s | 12 mm | 18:42 hs.
Canon EOS 500D | f/3.5 | 1/60 s 12 mm | 19:40 hs.
Canon EOS 500D | f/3.5 | 1/60 s | 12 mm | 20:28 hs.
lo sutil del cambio
una toma fotográfica por hora

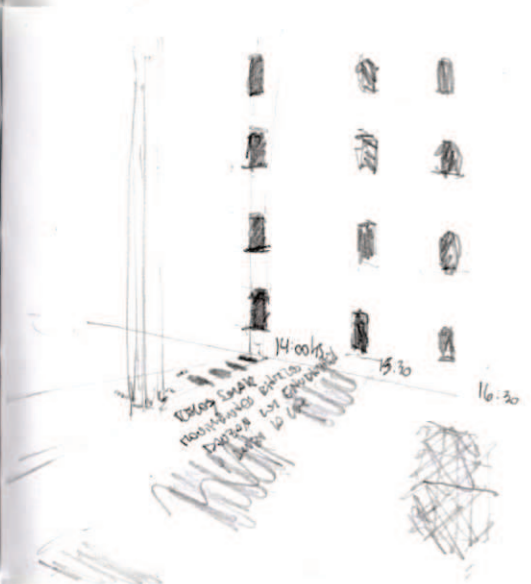

Puerto de Santa Fe
N
el Rincón
la Barcina
Molino Balconcillo

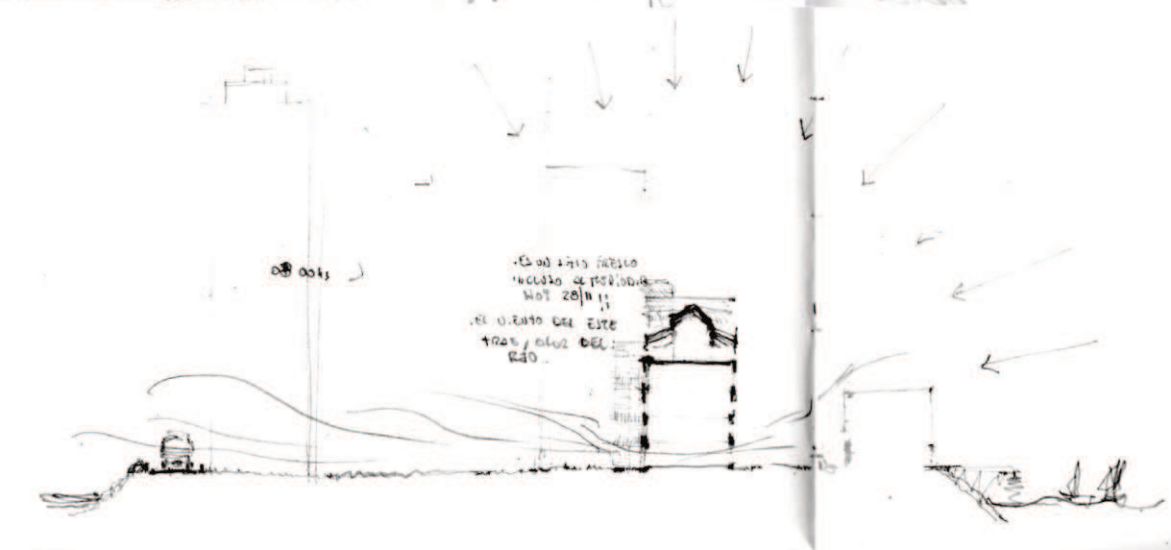





Nave central
Espacio Protagonista
Abierto a posibilidades
Danza

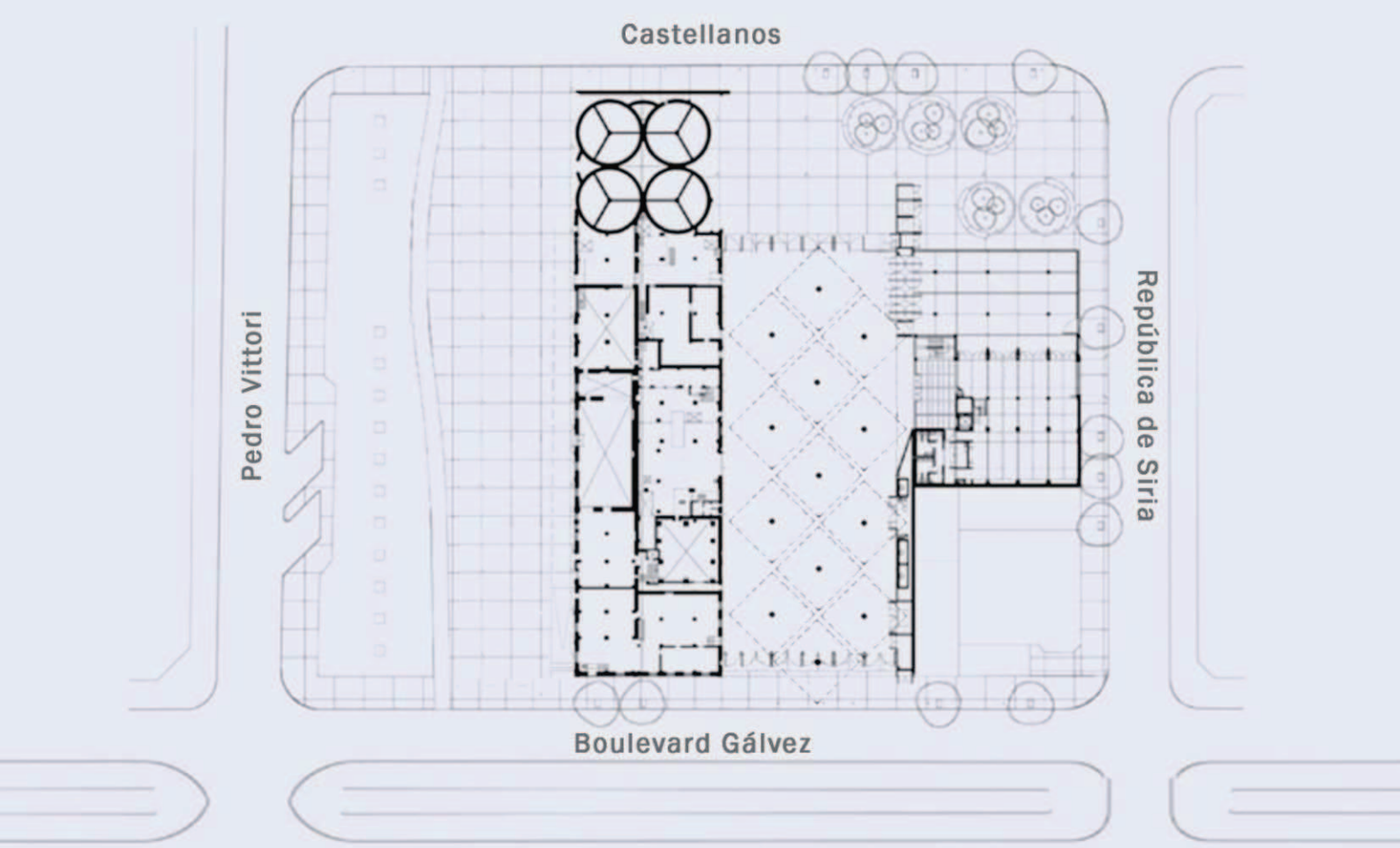

Espacio inclinado
Zona de recreo se cubren todas las aulas
Pasillos de circulación
Espacio frontal
Espacio público

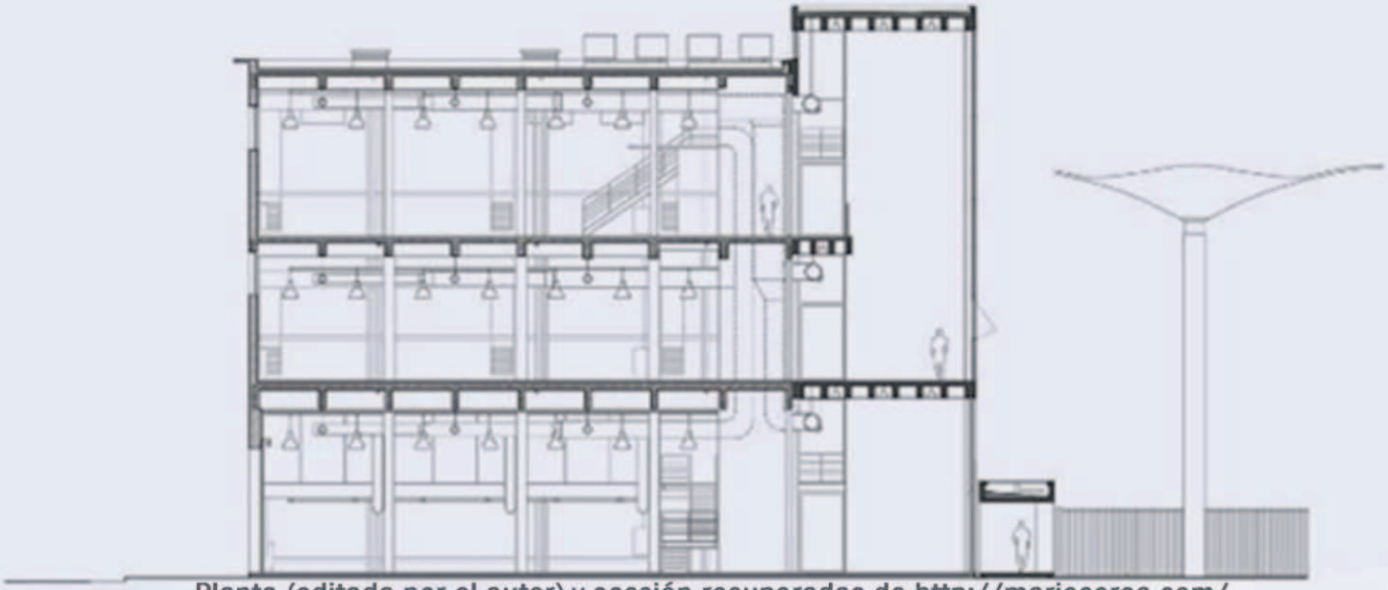

14:00
15:30
16:30



deriva situacionista
colores y texturas del dique 2 al río

Collage psicogeográfico





Planta (editada por el autor) y sección recuperadas de http://mariocorea.com/

panorámica del autor

El Molino Fábrica Cultural (Ex Molino Franchino)

Función anterior	Molino harinero Santa Fe, Franchino y Lupotti
Año	1920-1921
Construcción	Sr. Peter Adolf
Función actual	Centro cultural El Molino Fábrica Cultural
Año	2010
Diseño	Unidad de Proyectos Especiales del Ministerio de Obras Públicas y Vivienda, en las personas de los arquitectos Luis Lleonart, Silvana Codina y Francisco Quijano.
Superficie	1935.0 m2
Estructura	Muros portantes (original); Mixta: perfiles metálicos, hormigón armado y mampostería (en la actualidad)

Con similares características al caso del Liceo Municipal en el ex-Molino Marconetti, El Molino Fábrica Cultural en el-Molino Franchino es una obra arquitectónica de refuncionalización que pone en valor el significativo patrimonio histórico. Este último se encuentra en un lugar central de la Ciudad de Santa Fe, es un sector estratégico de gran actividad urbana durante todo el día. Está ubicado en la manzana comprendida por las calles Boulevard Gálvez, Pedro Vittori, Castellanos y República de Siria. Sintéticamente es un conjunto de dos cuerpos edilicios intermediados por una calle peatonal y semicubierta. El conjunto así dispuesto, como tres franjas diferenciadas, expresa las características utilitarias y de funcionamiento del antiguo molino (talleres y silos al este, playa de maniobras al centro y administración, planta industrializadora y silos al oeste) (AAVV, 1993). Por el exterior predomina la intervención nueva, mientras que la apariencia del antiguo molino se aprecia principalmente en los interiores.

La calle central es el espacio protagonista por la singularidad morfológica de la cubierta, realizada con las “bóvedas cáscara” desarrolladas por el arquitecto Amancio Williams en los años 40 del siglo pasado. Estas estructuras evocan la forma de enormes sombrillas que motivan cierta perplejidad y admiración. Es difícil considerar la pesadez material de las bóvedas ya que, por su forma tan sutil de doble curvatura, producen una sensación de liviandad textil. Desde el bulevar, viniendo por el este puede verse, casi como un gesto, la punta de una de las cáscaras que sobrevuela, como ingrávida, la vereda.

Una sensación de extrañamiento se experimenta al llegar desde el norte, por el parque lineal a lo largo de Vittori que conecta con el Parque Federal: un gran volumen ladrillero de los antiguos silos capta sorpresivamente la atención; la forma, el color y la textura de sus muros contrasta con todo a su alrededor y, junto con la torre de agua, se erigen como monumentos de un pasado industrial que se perciben desde el exterior.

Una situación particular que podría considerarse como habitar de manera inhabitual es la de los grupos de jóvenes que se reúnen para bailar frente a las vidrieras de planta baja. Esto puede interpretarse como un fenómeno de extrañamiento, ya que el espacio se utiliza de una manera para la cual, probablemente, no fue concebido. La coincidencia de diversos factores —el reflejo en las vidrieras, el

suelo liso, la cubierta alta y un único recinto semicubierto que se percibe como bastante libre y fluido— contribuye a generar una sensación de libertad, resguardo, protección y a satisfacer los requerimientos propios de la danza urbana. En este acto, los jóvenes bailarines incorporan el espacio, las vidrieras y los movimientos del grupo en su experiencia corporal, creando un acontecimiento donde el espacio arquitectónico y sus cuerpos se perciben como una entidad unificada.

Reflexionar sobre la propiocepción extendida en este tipo de espacios no habituales presenta mayor complejidad. No obstante, algunos elementos arquitectónicos ya incorporados al esquema corpóreo, como escaleras, carpintería, proporciones o la materialidad y texturas de las superficies envolventes, condicionan el movimiento del cuerpo y pueden interpretarse como extensión de la propiocepción. Las alfombras, por ejemplo, definen virtualmente pequeños recintos –quizás un universo para la percepción de la niñez–; unas líneas de cintas pegadas en el suelo trazan un plano arquitectónico delimitando un área para jugar a construir con piezas de madera. Las personas adultas tienden a evitar cruzar sobre las alfombras y se alinean según la arquitectura dibujada, mientras que los niños parecen no modificar sus acciones frente a estos fenómenos. El agrupamiento del mobiliario o la disposición de los dispositivos lúdicos sugieren, sin necesidad de más indicaciones, el tipo de actividad y las posturas corporales esperadas. La experiencia corporal se anticipa y ajusta en función de las señales que envían esas formas y agrupamientos. Cuando los elementos del entorno son familiares, esto sucede principalmente con el mobiliario, el cuerpo responde automáticamente pues ya están incorporados al esquema. Estos espacios no fueron preparados acústicamente para las actividades que allí se desarrollan; tanto el silencio como los ecos y la reverberación excesiva pueden dar cuenta, desde el ingreso y gracias al vacío de triple altura, ciertos aspectos de la ocupación del espacio, las actividades que se realizan y la densidad de personas en los ambientes, sin necesidad de la corroboración visual.

El paisaje nocturno del fin de semana muta, la materialidad del espacio urbano se modifica, son otras las vestimentas, los sonidos, los olores y los colores. El espacio parece reducirse a las áreas iluminadas, las bóvedas cáscara de la cubierta están iluminadas con colores funcionando casi como un faro.

EL MOLINO
FABRICA CULTURAL
MOLINO

Hay muchas cosas en torno a El Molino Fábrica Cultural: tres bares (dos de cervezas artesanales), un club de arte, dos torres de viviendas y otras tres en construcción, un café, un local de venta de indumentaria hecha con cuero, una heladería, tres kioscos, un centro odontológico, una estación de servicios, un bulevar, cuatro carri-bares, algunas casas, cinco grandes canteros que ofician, a la vez, de asientos, una gran explanada con más asientos organizados en línea, una parada de colectivos, un antiguo vagón de trenes, un *bici punto* para bicicletas públicas, una tienda de artesanías en el molino mismo. Muchas de estas actividades y espacios se interrelacionan en los eventos que tienen lugar allí y cada microacción que ocurren en este entorno implica una experiencia única, una postura y una vinculación corporal específica con el espacio. En una hora se pudieron registrar algunas de estas interacciones:

25 de agosto de 2024, 16:45 soleado, no se aprecian nubes, viento fresco del sudeste. Me encuentro sentado en la esquina noroeste de El Molino Fábrica Cultural. Desde aquí se ven seis bancos alineados, cinco de ellos están ocupados, son bancos amplios donde pueden acomodarse dos personas de espaldas mirando al este y al oeste correspondientemente, sin embargo, todas están direccionadas hacia el este, mirando la fachada del molino. Cuatro de los grupos que ocupan los bancos son parejas que comparten mate. Pasan personas caminando, una pareja de adultos, un par de mujeres, que parecen madre e hija, con vestimenta deportiva. A mis espaldas está la calle Castellanos, atravesándola está el comienzo de un parque lineal con un paseo peatonal y una ciclovía hacia el norte de la ciudad que conecta El Molino, La Redonda (un espacio público dedicado al arte y el esparcimiento en el edificio de un antiguo taller ferroviario ubicado en el Parque Federal) y La Esquina Encendida (un espacio social, deportivo y cultural), que hacen parte de El Tríptico de la Imaginación. En la sombra se siente fresco, quizás por eso nueve de los trece grupos de personas que pueden apreciarse desde aquí estamos en el sol. Una pareja de jóvenes toma mate sentados en el suelo, ella recostada en una columna y él recostado sobre ella. Esa columna forma parte de una estructura metálica color gris que, a la altura de más o menos dos personas paradas, sostiene una malla que deja entrever motores y ductos de los acondicionadores de aire, unas escaleras y pasarelas, el conjunto tapa la fachada de ladrillos vistos del antiguo molino. Sobre la malla, en letras volumétricas blancas y en mayúscula se lee “EL MOLINO FABRICA CULTURAL”. Frente a mí, hacia el sur se ve la caravana intermitente de automóviles por Boulevard Gálvez, y al fondo se divisa el *shopping* cuyos edificios antes pertenecían al ferrocarril. En el entorno se distinguen árboles, entre ellos una palmera, a la derecha una masa verde, sólo uno no tiene hojas (parece un fresno). El olor a comida frita de los carri-bares llega con el viento, junto con el humo de un cigarrillo que fuma un señor cerca de mí. Se oyen conversaciones y risas. Pasan personas caminando, y un señor me pide disculpas por taparme el sol. El calor del sol contrasta con el frío del asiento, un bolardo cilíndrico de hormigón de unos 50 centímetros. Los otros bolardos, excepto los de mis lados, están todos ocupados. Veo una señora en silla de ruedas, otra pareja se sienta en el suelo, apoyada contra el único muro curvo del lugar, que forma parte de los antiguos silos. El suelo está cubierto de baldosas con pequeñas piedras blancas. El paisaje es variado,

también hay un antiguo vagón de tren con paredes de madera, que antes pertenecía a una parrilla llamada "El vagón". Pasa un colectivo por Pedro Vittori y gira en Castellanos: línea 8 con dirección a Barrio Guadalupe. En la intersección de estas calles hay una parada de colectivos para las líneas 4, 8, 10, 11 y 14. A las 17:11 pasa un 14 también con dirección a Guadalupe. Dos niños montan bicicleta en el espacio vacío entre los bancos y la estructura metálica, mientras otros más pequeños juegan en la rampa que conduce a la tienda del molino, cuyas vidrieras dan al Boulevard. Un señor enseña a montar bicicleta a una niña. Las personas van vestidas de manera muy variada, aunque predomina la ropa deportiva y los colores negros, grises y marrones oscuros. La mayoría toma mate o lleva consigo el equipo de mate. Pasan muchos autos por el bulevar sin embargo no se siente el ruido, predomina el sonido de los motores y de las ruedas contra el asfalto de los automóviles que transitan por Pedro Vittori y por Castellanos, seguidos por las voces de las personas, el sonido de bicicletas y, ocasionalmente, algún pájaro. Se ven palomas, pero se escuchan cotorras, acaba de cantar un benteveo seguido de otro que se sintió en la distancia hacia el este. Girando 180° se ven dos torres en construcción, una de ellas tiene carteles con los números de cada nivel colgados en el balcón. El 04 está parcialmente tapado por la copa de un árbol, el 05, 07, 08, 09, 10, 11, 13, 21, 25, 28 y 29, el último balcón tampoco lleva cartel. Otros edificios dominan la vereda cruzando Vittori. Un joven con una campera marrón puesta al revés da vueltas pidiendo cigarrillos. Una niña deja caer su pelota, que llega hasta mi pie: "¡perdón!", me dice. Son las 17:27. Cansancio. Me levanto para cambiar de lugar.

17:30 Ahora estoy sentado en uno de los cinco canteros circulares donde se encuentran los carribares. El olor a comida frita es predominante. Se escucha el motor de un colectivo de larga distancia de color negro que se detiene en República de Siria. Cinco personas vestidas de negro descienden y comienzan a descargar instrumentos musicales. Frente al molino hacia el este hay un bar llamado "Almacén de cervezas" en la esquina con Castellanos y, al lado, otro bar llamado "Tribus, club de arte" que organiza conciertos. Frente a mí está el centro de El Molino, lo que antes era un espacio de maniobras hoy es un espacio pasante semicubierto, conecta Boulevard Gálvez con Castellanos. Este espacio fue denominado *Calle pública*, sin embargo, está vallado por los dos accesos, custodiado y abre sábados y domingos de 15:00 a 19:00. Hoy es domingo, está abierto y una de las ocho rejas móviles (hay dos más, pero son fijas) dejan paso a la gente. Cada grupo que entra lleva al menos un niño. En la *calle pública* dos jóvenes bailan frente a unos planos vidriados. Aquí persiste el suelo de baldosas con pequeñas piedras blancas, pero puede verse que unos metros antes de las rejas éste cambia y es liso, de gris cemento y brilla. El espacio central es libre salvo por trece columnas dispuestas a tresbolillo, cuyo remate es una especie de sombrilla cuadrada. La estructura es imponente por su tamaño y forma, y las columnas lisas parecen continuar la textura del suelo. Puedo ver cómo un grupo de palomas se mueve de una sombrilla a otra. Un señor vende pulseras de hilo (¿macramé?), una mujer entra a El Molino mirando su teléfono, se oye la música que suena en el bar de la esquina, donde empiezan a sacar sillas y mesas a la vereda. De los doce grupos de personas sentados en los canteros, ocho estamos al sol, que ya está a la altura de los edificios

sobre Vittori. Tres canteros tienen un árbol al centro, aunque aún sin hojas, pero el más cercano ya tiene brotes. En otro cantero hay una gran mata. A mis espaldas, dos sauces llorones, aunque la calle Castellanos se caracteriza por sus grandes plátanos. Un niño llora, aquí también se toma mate, dos jóvenes toman Coca Cola y otros, que parecen más jóvenes aún, jugo de naranja (en caja). Son las 17:47.

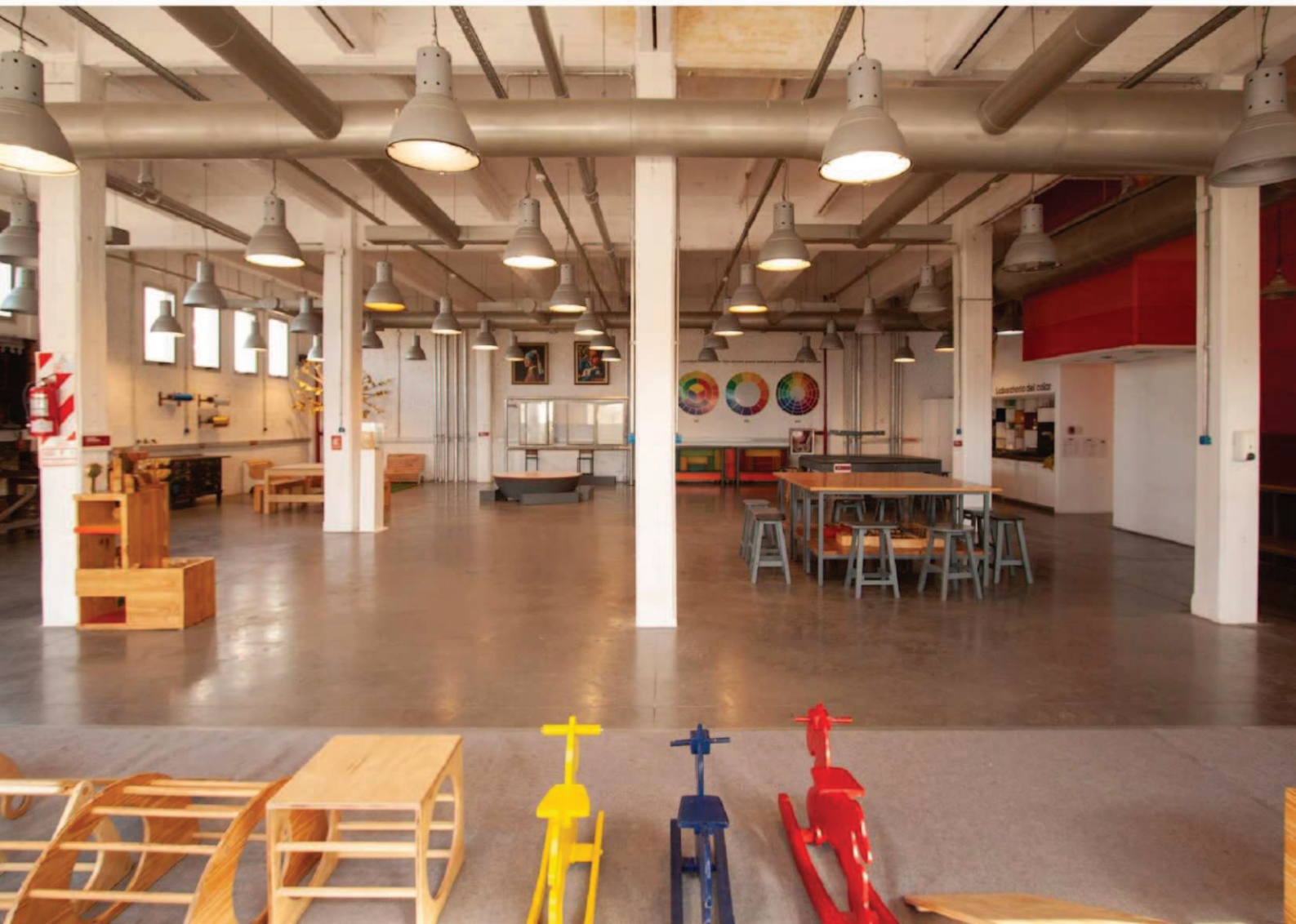
En el video disponible en este enlace[199] se puede apreciar la evolución del ambiente desde un domingo a la siesta hasta un lunes por la tarde, tanto en el espacio alrededor como en el interior de El Molino Fábrica Cultural. Se buscó evidenciar el contraste en la percepción de los mismos espacios cuando están en pleno uso y cuando se encuentran sin personas.

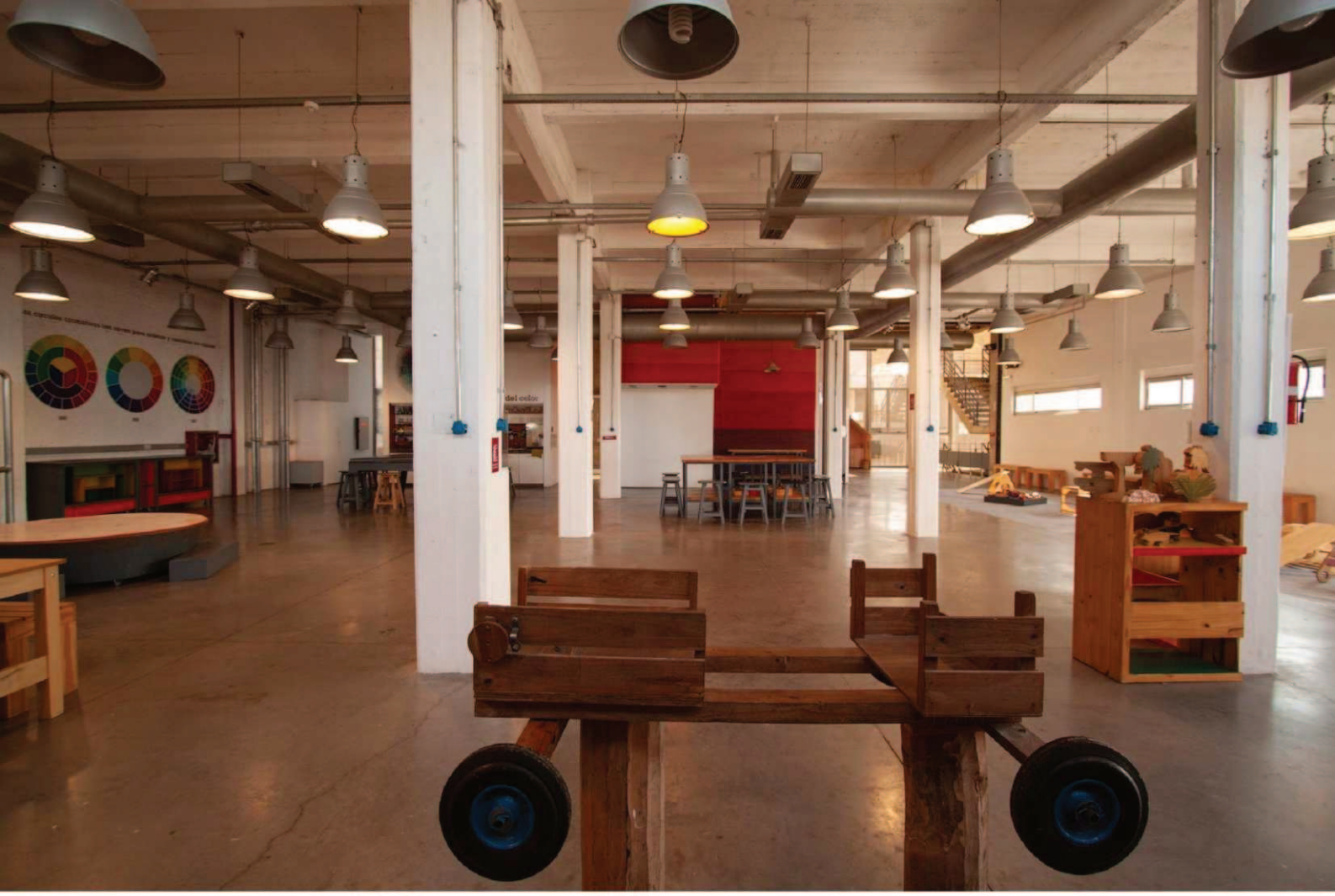
Una deriva con los ojos cerrados obliga a agudizar otros sentidos, especialmente el tacto y el oído. Los pies sienten la variación del suelo: las baldosas ásperas de piedra lavada que se transforma en la uniforme superficie pulida. Los sonidos se perciben con mayor nitidez sobre el fondo del tráfico: las conversaciones, los pájaros o, incluso, la reverberación de los sonidos que advierten la cercanía de una pared u objeto. El aire va mutando sus olores definiendo sectores predominantes donde, a veces, predominan la comida rápida y la cerveza, y otras, el humo de los escapes o el fresco verde del bulevar. El espacio se revela así a través de una nueva geografía sensorial.

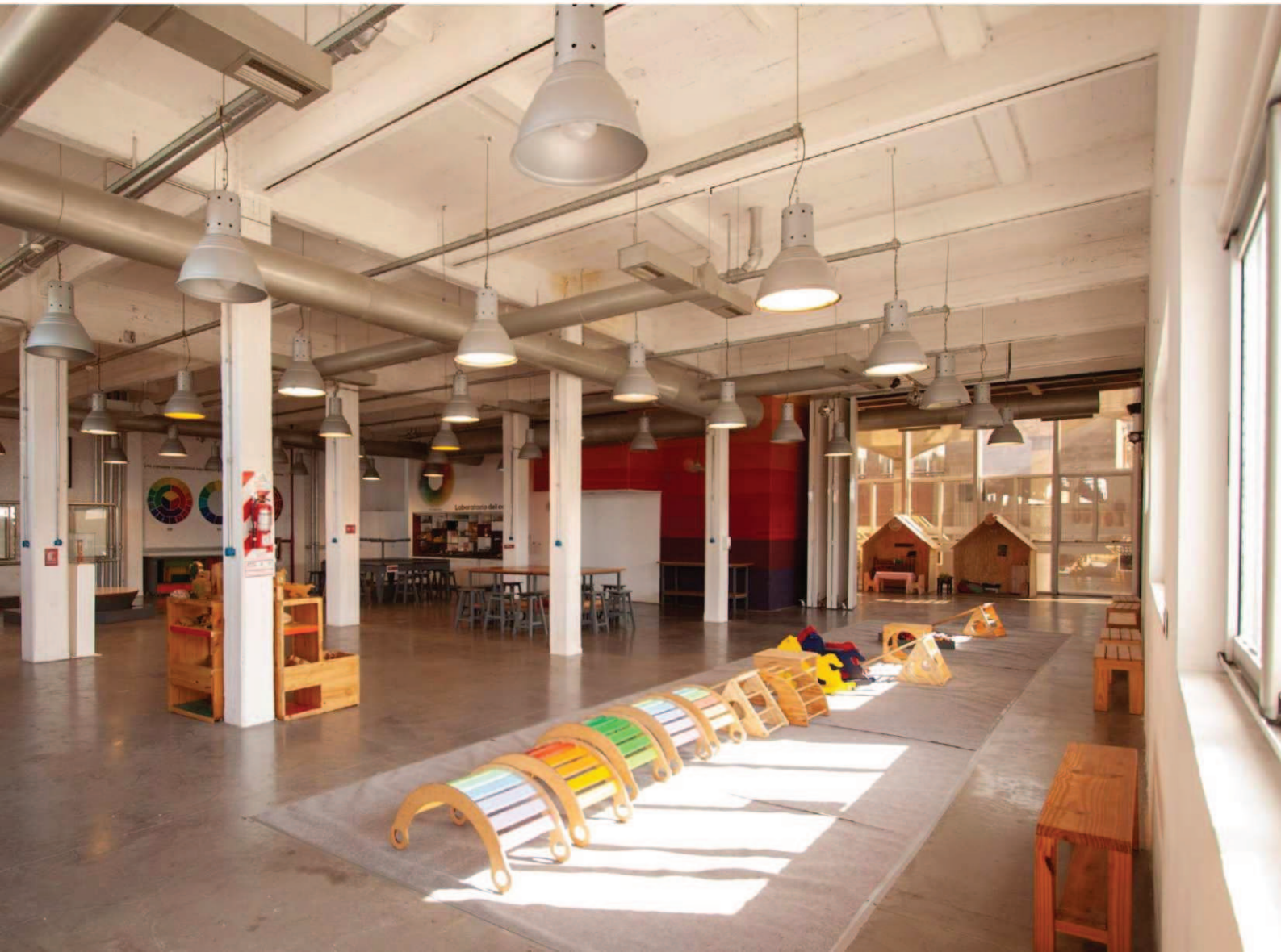
[199] https://youtu.be/XHGdqLep9Iw

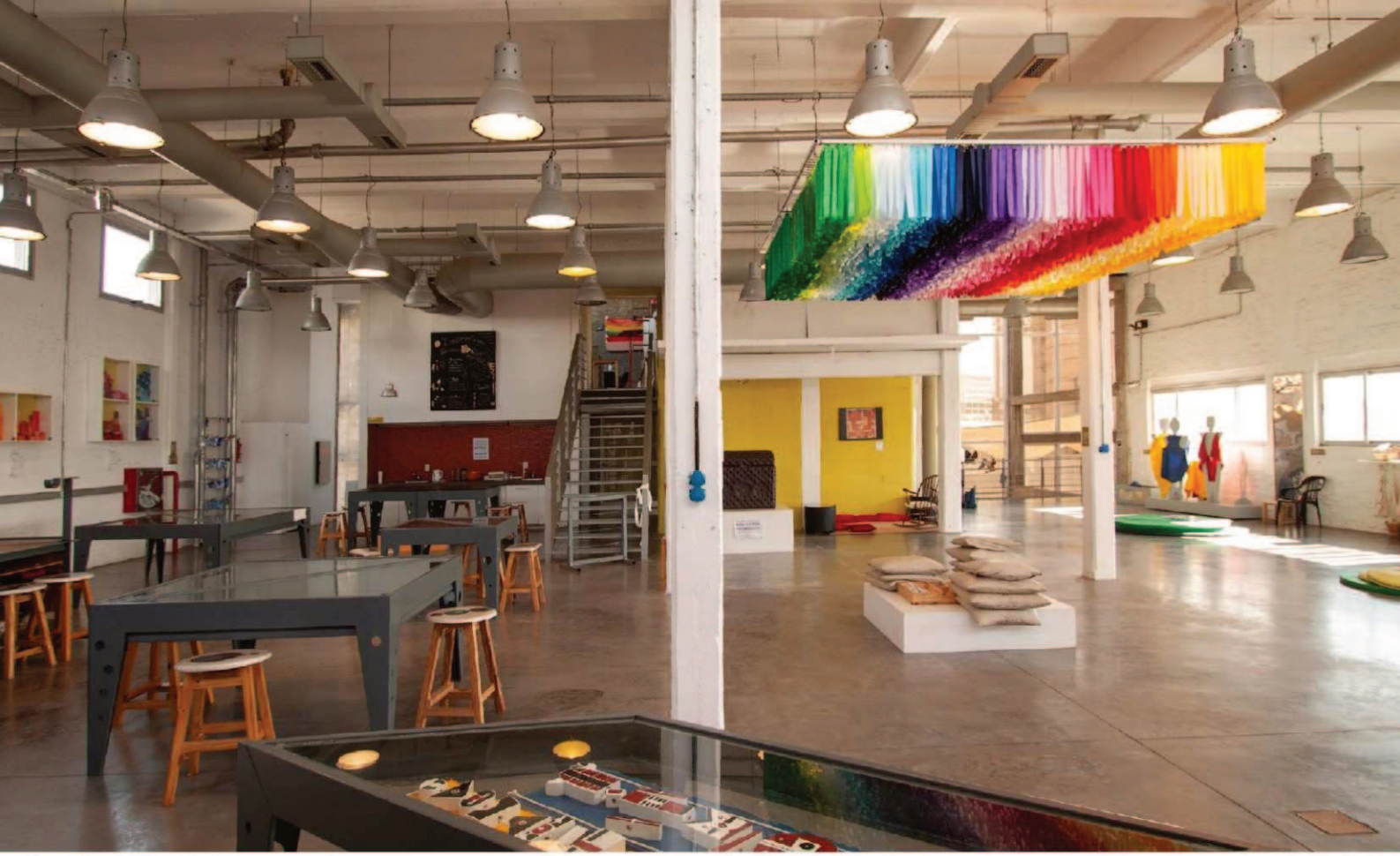
EL MOLINO

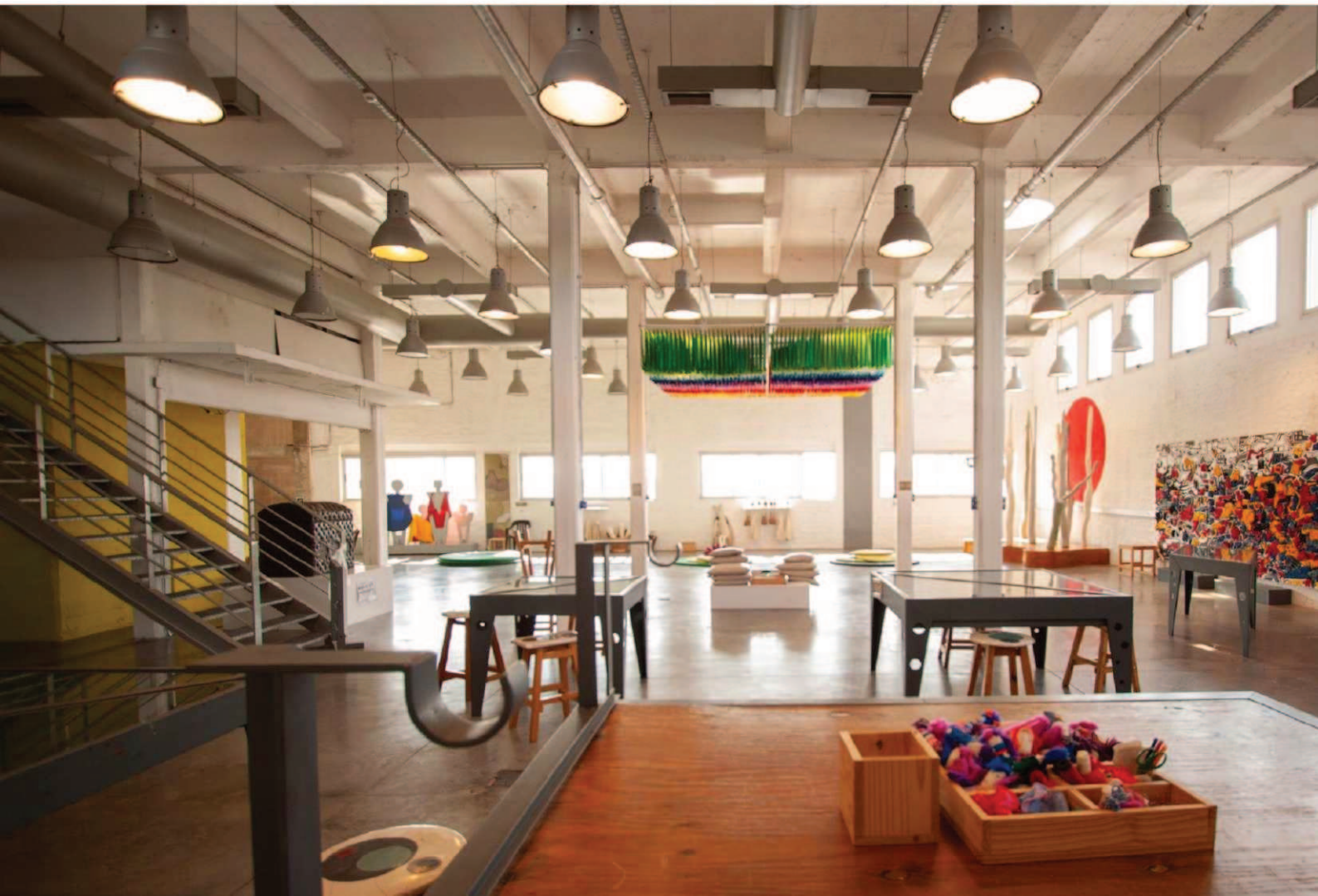
Laboratorio del color

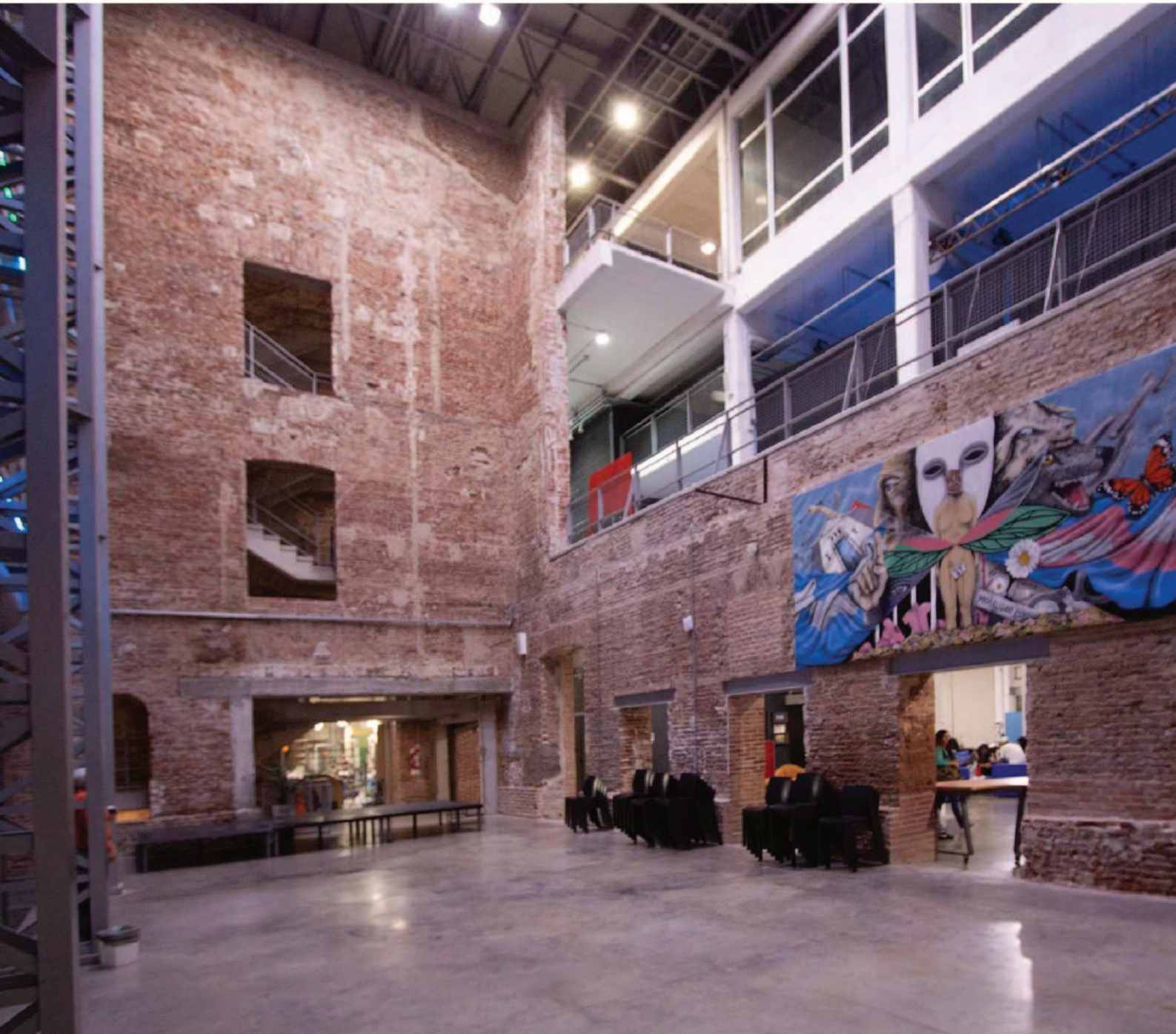


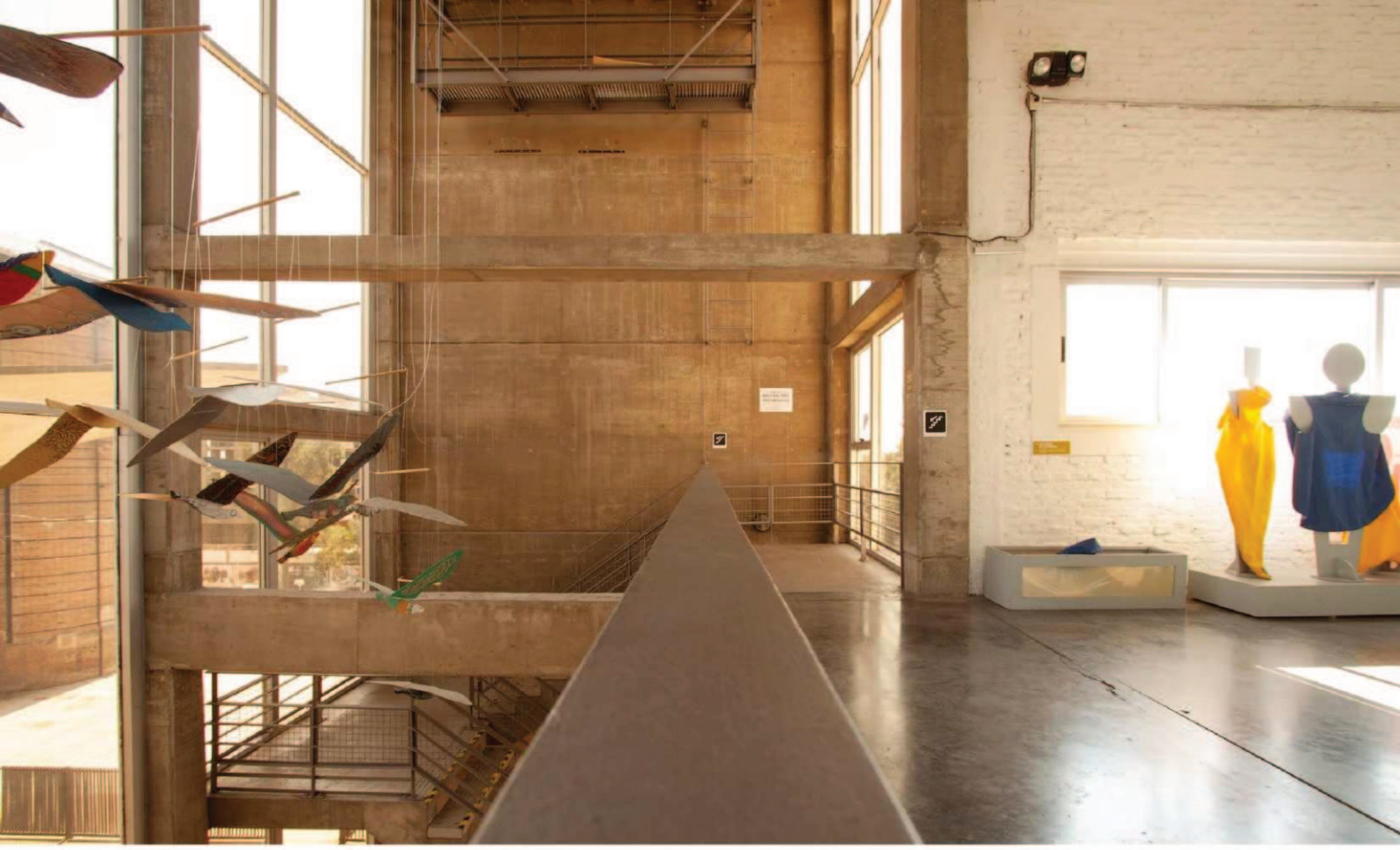


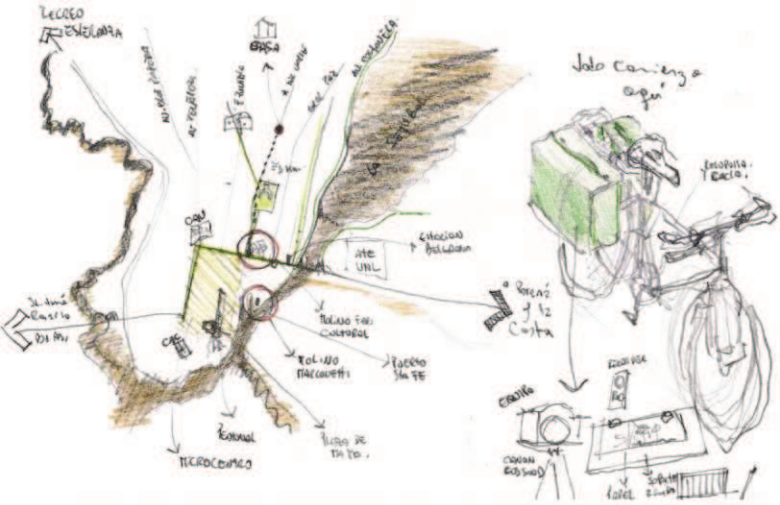


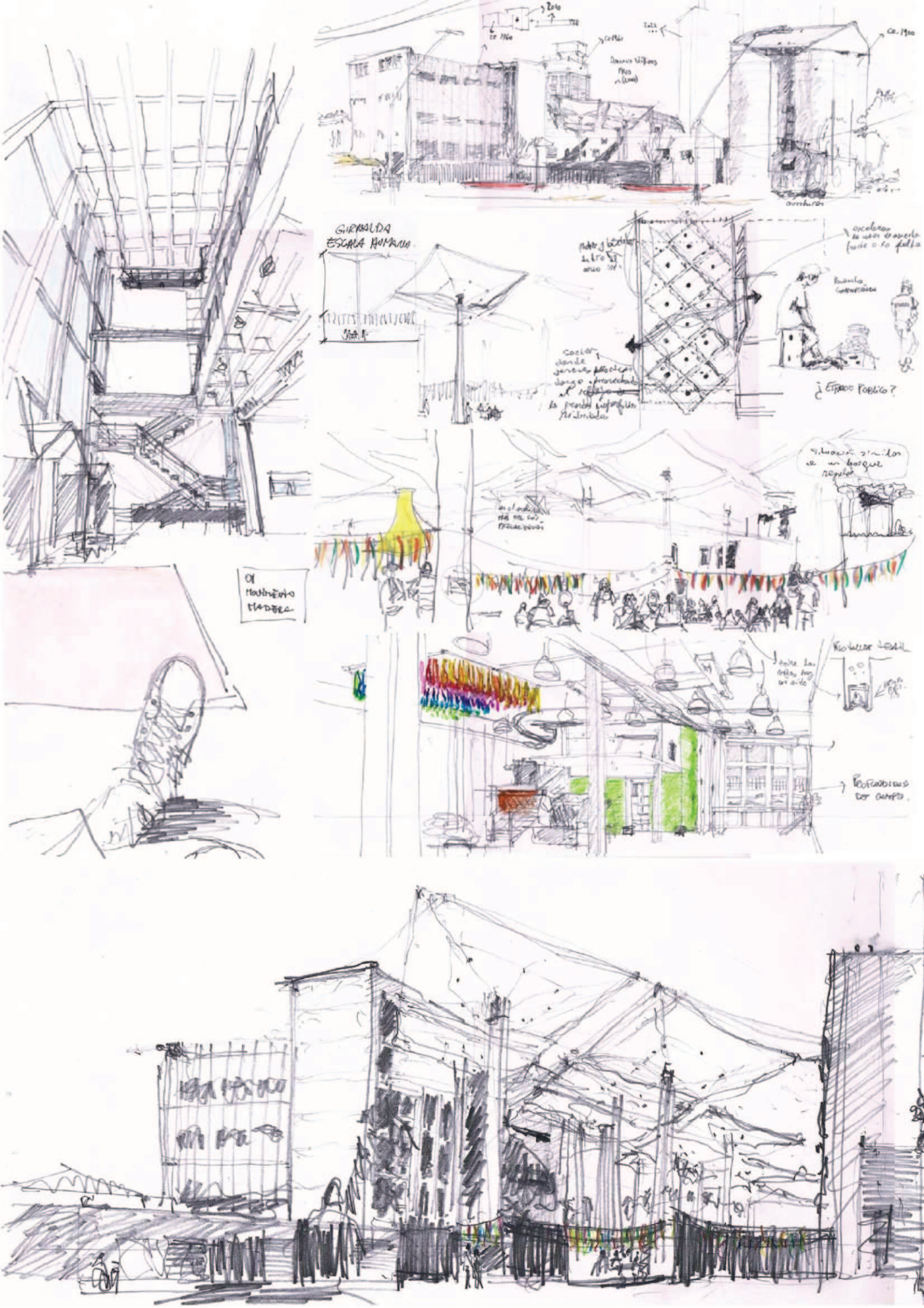









ACCESO ESTELARIA
CASA
ESTACIONAMIENTO
ACCESO PEATONAL
CAMINO
ACCESO
ESTACIONAMIENTO
ACCESO
ACCESO
ACCES


GIRNALDA
ESCALA HUMANA
¿ESPACIO PÚBLICO?

Acerca de los casos y el extrañamiento

La combinación de elementos industriales conservados con nuevas intervenciones arquitectónicas crea una atmósfera en la que nunca se llega a estar completamente cómodo. Las huellas del pasado industrial, mezcladas con las intenciones culturales contemporáneas, recuerdan constantemente que se está en un lugar de transición, un espacio que se resiste a ser completamente domesticado.

Precisamente por esta cualidad, es que estos espacios industriales transformados en centros de educación y cultura adquieren un valor especial. Cuando el aprendizaje ocurre en un contexto de extrañamiento —esa sensación de desconcierto que obliga a estar más atentos y conscientes del entorno—, enriquece la experiencia educativa. En lugar de ser un obstáculo, el extrañamiento puede convertirse en una herramienta pedagógica, un estímulo que invite a explorar, cuestionar, y reflexionar. Así, el espacio no solo alberga cultura y conocimiento, sino que también los activa, transformando la arquitectura misma en un agente de aprendizaje.

A lo largo del estudio y, especialmente al *experienciar* los espacios de los ex-molinos, fue surgiendo una inquietud que se transformó en una profunda curiosidad: la infancia, como el ámbito en que la relación corporal con el espacio es auténtica, libre de los vínculos culturales con los que los adultos se aferran al mundo habitual.

> ...la infancia es la imagen de la aperturidad plena, del "ir hacia" propio de todo sujeto; es la potencia significante [...] El niño es potencia y, ante todo, el reducto de un pensamiento salvaje que la edad adulta no hace más que olvidar y que se empeña, con la entrada al pensamiento racional, en destruir. En la experiencia infantil queda al descubierto ese contacto prístino con el mundo, la percepción de sentidos que van más allá de los usos convencionales de las cosas o de las formas estandarizadas de comprender nuestro entorno (Buffone, 2023, pp. 16–17).

Abel Monasterolo. De la serie "Monte" del año 2020 madera policromada.
Fotografía del autor

Conclusiones

Se ha puesto de manifiesto la profunda interrelación entre la experiencia corporal y el espacio arquitectónico, argumentando que una aproximación fenomenológica es esencial para comprender cómo opera esta relación. A través de analizar el proceso de reconocimiento, la propiocepción extendida y el extrañamiento, se evidenció que la experiencia corporal está determinada por la configuración de los espacios arquitectónicos y que, a su vez, la percepción de los espacios arquitectónicos está determinada por la experiencia corporal. El espacio arquitectónico, al igual que el cuerpo, es un horizonte abierto de experiencias posibles; es un tipo de entidad flexible, inacabada y porosa, siempre en proceso de devenir. Estos horizontes determinan y se determinan porque son, en gran medida, compartidos. En el encuentro entre los espacios arquitectónicos y la corporalidad, donde los horizontes se integran solidariamente, se establece una relación orgánica que genera un contexto de múltiples posibilidades experienciales. El sujeto, constituido como cuerpo actual, habitual —a través de sus relaciones previas con el mundo— y virtual, aprehende el espacio que se origina y toma forma para él en la experiencia vivida.

En relación con la hipótesis planteada, se puede afirmar que el proceso de reconocimiento —la transición de lo extraño a lo propio— es esencialmente corporal y desempeña un papel fundamental en la cognición del espacio arquitectónico. No obstante, como estudiantes de arquitectura[200] es importante *hacer evidente* este proceso de reconocimiento y su naturaleza corporal; y ese *hacer evidente* está facilitado por el extrañamiento como herramienta proyectual y/o como alteración perceptiva.

Se ha visto cómo el concepto de espacio, que como materia de la disciplina arquitectónica es esencialmente moderno, ha evolucionado desde una concepción abstracta y matemática hacia una comprensión más humana, que incorpora aspectos sociales, corporales y, recientemente, neuronales. En este proceso, la fenomenología desempeña un papel crucial, proporcionando un marco teórico para entender el espacio arquitectónico como espacio vivido. El pensamiento fenomenológico, centrado en la experiencia y la corporalidad, ha permitido superar la homogeneización del espacio matemático heredada del Renacimiento. Así, el espacio arquitectónico, más allá de las etapas proyectuales donde prima la comunicación geométrico-matemática, se concibe como un espacio antropizado, diseñado para el habitar humano. Se trata, por tanto, de un espacio vivido, que se comprende en relación con los comportamientos y actividades que en él se desarrollan.

La experiencia del espacio arquitectónico requiere de la corporalidad tanto para habitarlo como para comprenderlo en profundidad. No basta con observarlo en publicaciones a través de fotografías o planimetrías; es necesario, además, experimentar corporalmente su espacialidad. Sin embargo, puede advertirse que las

[200] Como Holl, que se empeña con esfuerzo para seguir siendo estudiante de arquitectura.

teorías arquitectónicas basadas en la fenomenología de la corporalidad se han multiplicado y fortalecido en el momento en que comienza a enfatizarse el privilegio que la cultura occidental le otorga al sentido de la vista. En el mundo tecnológico actual, las experiencias que limitan o condicionan la acción corporal son cada vez más numerosas y frecuentes. En este contexto, la teoría arquitectónica parece estar dando un giro hacia las neurociencias, trasladando el foco del estudio de lo corporal a lo neuronal; mientras que las experiencias espaciales están siendo reducidas a lo bidimensional del entorno digital. Este enfoque no-corporal resulta en visiones incompletas de los espacios arquitectónicos. La fenomenología de Merleau-Ponty puede aportar herramientas frente a la crisis de la experiencia corporal, ya que entiende al cuerpo no como una barrera o un impedimento, sino como un medio para acceder a la experiencia del mundo. Desde esta perspectiva, lo importante ha sido entender al espacio arquitectónico y la corporalidad como copartícipes de un proceso relacional más amplio y significativo: el *reconocimiento*.

En ese sentido y para desarrollar conceptualmente la cognición del espacio arquitectónico, a lo largo de la investigación se abordaron temas incidentales al objeto de estudio que han aportado a la tesis. Tanto la propiocepción extendida como el extrañamiento facilitan la problematización de los límites y las fronteras de la espacialidad arquitectónica y de la corporalidad misma. Estas experiencias permiten cuestionar las convenciones que delimitan lo arquitectónico, abriendo un espacio para la reflexión crítica sobre cómo el cuerpo y el entorno se co-constituyen en el acto de habitar. Se estudió el reconocimiento del espacio arquitectónico como un proceso dinámico, que va desde lo extraño a lo propio, pero cuyo sentido también puede invertirse —de lo propio a lo extraño— para hacerlo evidente y resignificarlo. Este proceso, que inicialmente implica atención, pensamiento relacional, examen, exploración y aprehensión perceptiva entre otras experiencias, tiende a incorporar los espacios arquitectónicos al esquema corpóreo, facilitando las acciones en él. No obstante, esta integración también dificulta la reflexión consciente ya que el espacio arquitectónico se convierte en el fondo de la vida fáctica en la actitud natural. Los espacios que se habitan cotidianamente se incorporan a la carne (*entrañamiento*) y se cubren de una naturalidad irreflexiva; el espacio doméstico, concebido como encarnado, es un caso paradigmático de este espacio. En la actitud natural, la experiencia del espacio tiende a ser una repetición de lo conocido, donde los mismos lugares se revisitan sin una atención consciente hacia sus particularidades. Esta repetición genera una experiencia que, aunque aparentemente nueva, está impregnada de experiencias previas, convirtiéndose en una experiencia repetida de otras experiencias pasadas. Esto refleja cómo lo reconocido condiciona nuestra percepción y lleva a habitar los espacios de manera automática, sin cuestionarlos ni reflexionar sobre ellos. El tejido sensible del espacio encarnado tiende a darse por obvio y a pasar desapercibido, en donde las cosas habituales se asumen sin reflexión, perdiéndose así la potencia e intensidad del primer encuentro con lo desconocido.

Desde esta perspectiva fenomenológica, el espacio arquitectónico no es simplemente un contenedor pasivo para las actividades humanas, sino una entidad dinámica que interactúa constantemente con quienes lo habitan. Se lo entiende como un campo de relaciones y significados en constante evolución, donde el cuerpo juega un papel central para su constitución y su comprensión. La arquitectura, al configurar el espacio, también ordena las experiencias humanas, influyendo en la percepción, el movimiento y el sentido de pertenencia. En última instancia se convierte en una extensión del cuerpo.

Se ha identificado la propiocepción extendida como un fenómeno que amplifica la percepción y la relación con el espacio arquitectónico. Esta noción ha revelado que el cuerpo puede expandir su percepción más allá de sus límites físicos inmediatos, integrando elementos del entorno en su esquema corpóreo y, por lo tanto, generando una sensación de co-naturalidad. En este sentido, el espacio arquitectónico, donde se negocian continuamente las fronteras entre lo propio y lo extraño, se convierte en una extensión del cuerpo. Esta consideración evidencia la afectividad de la relación corporal con el espacio arquitectónico al mismo tiempo que la fuerza co-configuradora de las fronteras de la espacialidad y la corporalidad. El proceso de reconocimiento en que el espacio arquitectónico deviene parte incorporada de la dimensión corporal se sustenta en un saber habitual. Éste es un saber corporal que se gesta en la relación activa con el mundo, sin embargo, una vez aprehendido se naturaliza y tiende a permanecer oculto a la comprensión racional.

El extrañamiento genera una alteración que irrumpe en el fluir cotidiano y provoca la atención perceptiva, y una alerta sensorial enfocada en el reconocimiento. Considerando la interacción entre lo extraño y lo propio, lo esencial del extrañamiento es permitir un proceso de re-habituación que abre nuevos caminos para una nueva significación y apropiación. Al distorsionar la percepción habitual, el extrañamiento evidencia la interdependencia entre el espacio arquitectónico y la corporalidad. Por una parte, cuando se alteran los objetos arquitectónicos, se crea un distanciamiento que rompe la relación natural entre los habitantes y esos objetos; y, por otra parte, cuando el extrañamiento se produce a nivel perceptivo, el espacio arquitectónico se percibe como algo externo y diferente, obligando a los habitantes a experimentarlo desde una nueva perspectiva. En ambos casos, el extrañamiento destaca cómo la arquitectura y la experiencia corporal están interconectadas y cómo los cambios en uno afectan al otro.

El extrañamiento desafía las dicotomías históricamente aceptadas de interior y exterior, sujeto y objeto y edificio y contexto. Al debilitar las percepciones dominantes, invertir las prioridades y cuestionar las percepciones tradicionales, se invita a una reevaluación de la forma en que se diseñan y habitan los espacios arquitectónicos, permitiendo una comprensión más profunda de su naturaleza. Las prácticas de extrañamiento presentadas en el ámbito didáctico sirven como un valioso recurso pedagógico para invitar a la reflexión crítica sobre los modos de habitar y proyectar el espacio arquitectónico. En síntesis, al reactivar la atención, el asombro y la curiosidad,

se abren nuevos caminos hacia una comprensión de la arquitectura y su capacidad para influir en las experiencias corporales. En este sentido, la potencia del extrañamiento está en desafiar las expectativas, producir desvíos en los usos del espacio arquitectónico, romper con la familiaridad y tomar consciencia de la experiencia del mundo cotidianizado.

A través del análisis de sus raíces en el arte y en el pensamiento fenomenológico, se expuso cómo el extrañamiento puede desafiar las percepciones habituales, deshabituando las experiencias cotidianas y fomentando un nuevo tipo de compromiso con el entorno. El extrañamiento se ha revelado como una herramienta crucial para poner en evidencia el proceso de reconocimiento y, en efecto, habilitar uno nuevo para resignificar las percepciones del espacio arquitectónico. Como una especie de *epojé* fenomenológica, este fenómeno permite cuestionar las suposiciones y hábitos perceptivos establecidos, invitando a reconsiderar y reevaluar la relación con el mundo circundante. Al alterar tanto las cualidades del espacio como las condiciones de la percepción, se logra no sólo captar la atención para resignificar lo aprehendido, sino también abrir un horizonte de posibilidades que enriquece la experiencia arquitectónica.

La delimitación entre lo propio y lo extraño en la arquitectura, como en el cuerpo, coincide, en la envolvente (piel) como superficie porosa de límite, contacto e interacción. Lo propio y lo extraño no se excluyen, no son marcos estancos, por el contrario, se contienen y validan mutuamente. A pesar de configurarse como una dicotomía, es más fructífero considerarlos como los extremos de un mismo proceso: en lo propio, familiar y cotidiano habita lo extraño y, a su vez, lo extraño surge en el contexto de lo reconocido. Así, se refuerza la idea por la cual se está implicado orgánicamente en el propio funcionamiento del mundo.

Aunque lo cotidiano inexorablemente se reconstituya, el posicionamiento perceptivo atento al detalle y a los sutiles cambios, el juego provocativo de alterar la experiencia corporal o el proyectar centrados en la vivencia de los sujetos, conserva, al menos, una intención crítica frente a lo fuertemente naturalizado, sedimentado de costumbres, hábitos y representaciones. De alguna manera, concebir espacios arquitectónicos alterados, induce una serie de acontecimientos que perturban lo habitual, provocan un paso lento que dilata el tiempo, obligan a detener los automatismos y, consecuentemente, propician el cuestionamiento, la reflexión crítica y una reformulación trascendental de lo aprehendido. En síntesis, con la noción de extrañamiento se ha arribado a la conclusión de que, al alterar el orden de lo cotidiano y sustituirlo por otro completamente diferente, el campo de la experiencia natural queda en suspenso o no se hace presa de él. En efecto, el campo de la experiencia se vuelve momentáneamente incognoscible para el sujeto de la percepción quien debe recomenzar el proceso de reconocimiento.

Asimismo, se identificaron tres modos de relación entre el espacio arquitectónico y la corporalidad que intervienen activamente en el proceso del reconocimiento y su resignificación; habitar lo habitual, deshabituar lo habitual y habitarlo inhabitual. Mientras que el primero de ellos se presenta en la actitud natural, los otros implican una actitud atenta como proceso activo de cuestionamiento y reinterpretación de los espacios conocidos. *Habitar lo habitual* hace referencia a la relación con los espacios cotidianos que se han vuelto familiares a través del uso repetido. Estos espacios se integran al esquema corpóreo y se experimentan de manera automática. Se comprende que, a través de la propiocepción, el cuerpo se extiende y se adapta a estos entornos, incorporándolos a su propio esquema. La arquitectura, entonces, se convierte en una extensión del cuerpo, un espacio que deja de ser simplemente percibido para ser vivido y aprehendido corporalmente. *Deshabituar lo habitual* se refiere a las estrategias de diseño que alteran las propiedades naturalizadas de los espacios arquitectónicos. Estas intenciones proyectuales producen un extrañamiento que rompe con la experiencia habitual del entorno posibilitando una atención renovada y crítica hacia el espacio arquitectónico. *Habitarlo inhabitual* implica un cambio en la actitud perceptiva y en el modo de habitar los espacios. Este último proceso revela nuevas dimensiones sensoriales y cognitivas acerca del espacio arquitectónico. El enfoque fenomenológico muestra que el extrañamiento puede generar una relación más consciente y profunda con los espacios arquitectónicos.

La cognición del espacio arquitectónico está intencionalmente configurada por una actitud atenta que desentraña las estructuras y distiende los lazos relacionales, revelando la forma en que se percibe y se habita corporalmente la arquitectura. Esta cognición está determinada por las propiedades intrínsecas del espacio arquitectónico, pero también por cómo el cuerpo interactúa con él. En consecuencia, se enfatiza en la importancia de la corporalidad para pensar rigurosamente la disciplina. La experiencia corporal del espacio arquitectónico está *más acá* de las distinciones de la forma, del contenido y del significado. La vivencia del espacio arquitectónico, de sus propiedades y particularidades (luminosidad, oscuridad, tamaño, temperatura, humedad. textura, olor, peso y sonido, entre otros fenómenos que lo componen) es algo más primario que las categorías intelectuales que se utilizan para analizarlo. En otras palabras, hablar del espacio arquitectónico en términos de cómo está configurado, lo que contiene, cómo se utiliza o lo que representa o simboliza, es plantear una cuestión segunda sustentada por la experiencia corporal directa del mundo vivido. La reflexión no implica retirarse o alejarse del mundo; por el contrario, paradójicamente, se toma una distancia para aproximarse a develar los lazos que nos vinculan al mundo. Es decir, reflexionar sobre la propia experiencia en los espacios arquitectónicos.

En términos de aplicación práctica, la tentativa de agotar un espacio arquitectónico, realizada en el ex Molino Marconetti y el Molino Fábrica Cultural, representa una metodología descriptiva que profundiza en la comprensión de la relación entre el espacio arquitectónico y la corporalidad. Se considera que este enfoque es

particularmente valioso en el contexto de la enseñanza de la arquitectura. El extrañamiento perceptivo, la descripción de las experiencias corporales y de las acciones ajenas, junto con la búsqueda y acumulación de representaciones alternativas —que tienden a rescatar la unidad, el entrelazo sinestésico de los sentidos—, vehiculizan una interpretación perceptiva que trasciende las convencionalidades y las formas estandarizadas de comprender el espacio arquitectónico. Esta metodología tiene un gran potencial pedagógico y práctico, ya que permite percibir y entender el espacio más allá de sus funciones aparentes, como un lugar de encuentro entre el cuerpo y el entorno. Es así que el Ex-Molino Marconetti y El Molino Fábrica Cultural no sólo sirven como contenedores de las múltiples actividades que allí se realizan, sino que también se convierten en objeto de reflexión con el que interactuar. Se abre así un campo alternativo de conocimientos prácticos situados en el tejido mismo del espacio arquitectónico que surgen de cuestionar la experiencia ordinaria del mundo. Ciertamente queda mucho por explorar y complementar con los saberes teóricos y técnicos inherentes a la disciplina.

Reflexionar sobre la propia experiencia corporal no es una práctica común, y a menudo se enfrenta uno con la dificultad del lenguaje para describir las sensaciones. La primacía de la lengua, de la palabra y, especialmente en las disciplinas proyectuales, del conjunto de representaciones sistemáticas (planos, vistas, cortes, axonometrías, etc. que suelen ser insuficientes e ineficaces para describir aspectos de la experiencia vivida) obstaculizan aún más la comunicación sensible de la experiencia. A medida que se adquieren métodos y herramientas para describir, interpretar y crear espacios arquitectónicos, estos se transforman en esquemas de pensamiento habituales, naturalizando un modo de percepción que el sujeto perceptor adopta de manera inadvertida. Al recurrir repetidamente a los mismos esquemas, un amplio abanico de posibilidades queda sin explorar.

Las experiencias de los espacios arquitectónicos se presentan como una extensión del cuerpo, ofreciendo un campo de expresión y posibilidades relacionales. El espacio arquitectónico no es sólo una configuración formal, técnica o histórica, sino un medio donde las experiencias del cuerpo se manifiestan y desarrollan. En el contexto actual, marcado por la creciente desconexión entre el cuerpo y el entorno impulsada por la era digital, se vuelve fundamental reconsiderar el valor de la corporalidad en la experiencia espacial. La crisis de la experiencia corporal, caracterizada por la reducción o restricción de las actividades del cuerpo, repercute directamente, y en parte es promovida, en la arquitectura. Espacios diseñados bajo criterios de máxima eficiencia y funcionalidad —como los interiores estandarizados, los ascensores y las escaleras mecánicas— reducen la diversidad y libertad de los movimientos y empobrecen la riqueza de la corporalidad. Aun así, la disciplina arquitectónica posee el potencial de transformar los espacios en un campo de exploración de tensiones y conflictos, revelando la complejidad del ser humano como un entramado dinámico de relaciones.

Al hacer consciente la resistencia del cuerpo en el espacio, el diseño arquitectónico puede invitar a una revalorización de la experiencia corporal. Este enfoque no solo confronta la desconexión promovida por la era digital, sino que también abre nuevas vías para explorar la interacción entre el cuerpo y el espacio. La diversidad de relaciones entre las nociones y autores estudiados evidencia que indagar en el espacio arquitectónico desde la corporalidad constituye un campo de investigación de gran relevancia y con potencial para futuras exploraciones.

Abel Monasterolo. De la serie "Monte" del año 2020 madera policromada.
Fotografía del autor

Bibliografía

AAVV. (1993). *INVENTARIO - 200 Obras del patrimonio arquitectónico de Santa Fe*. Universidad Nacional del Litoral.

Adriá, M., Cuadra, M., Griborio, A., Pastor Mellado, J., Román, J., & Uribe, J. L. (2013). *Talca, cuestión de educación*. Escuela de la Universidad de Talca.

Alexander, C. (1981) [1979]. *El modo intemporal de construir* (I. Menéndez, trad.). Gustavo Gili.

Allen, G., & Moore, C. W. (1978). D*imensiones de la arquitectura. Espacio, forma y escala* (P. Bonet & E. Riambau, trads.). Gustavo Gili.

Andersen, A. U. (2018). Translation in the architectural phenomenology of Christian Norberg-Schulz. *Arq: Architectural Research Quarterly*, 22(1), 81–90. https://doi.org/10.1017/S1359135518000088

Arnheim, R. (1978) [1977]. *La forma visual de la arquitectura* (E. Labarta, trad.). Gustavo Gili.

Barrie, T., Bermudez, J., Tabb, Phillip James Chang, Hyejung Tesar, P., Geva, A., & Jones, L. (2016). *Architecture, culture, and spirituality*. Routledge.

Battán Horenstein, A. (2015a). Corporeidad y experiencia: una relectura desde la perspectiva de la encarnación (embodiment). *Itinerario Educativo*, 66, 329–345.

Battán Horenstein, A. (2015b). El cuerpo como prototipo de toda resistencia posible: una descripción fenomenológica de la experiencia de lo inhabitual. *Ápeiron. Estudios de Filosofía*, *3*(Filosofía y Fenomenología), 171–179.

Battán Horenstein, A. (2016). Percepción y movimiento. El modelo merleau-pontyano de cognición encarnada. *Revista Internacional de Filosofía*, *1*(2016), 33–50.

Battán Horenstein, A. (2022). Cognición corporal y movimiento: una fenomenología de la experticia. *Tópicos. Revista de Filosofía de Santa Fe*, *44*, 1–26. https://doi.org/https://doi.org/10.14409/topicos.2022.44.e0006

Baudrillard, J., & Nouvel, J. (2003). *Los objetos singulares* (H. Zabaljáuregui, trad.). Fondo de Cultura Económica.

Bégout, B. (2009) [2008]. La potencia discreta de lo cotidiano. *Persona y Sociedad*, *XXIII*(1), 09–20. https://doi.org/https://doi.org/10.11565/pys.v23i1.172.

Bégout, B. (2011). Una fenomenología de la vida cotidiana. Entrevista a Bruce Bégout por Mena Malet, P. y Trujillo, I. *Actuel Marx*, *10*, 225–240. https://www.actuelmarxint.cl/sitio_2017/wp-content/uploads/2018/10/12.-Entrevista-a-Bruce-Bégout.-Una-fenomenología-de-la-vida-cotidiana.pdf

Beitz, R. (2017). *Merleau-Ponty and the Constitution of the Body in Architectural Phenomenology* [Resumen extendido]. Problems in Contemporary Phenomenology. Conference, Varsovia, University of Warsaw.

Benjamin, W. (1989) [1972]. *Discursos interrumpidos I*. Filosofía del arte y de la historia. (J. Aguirre, trad.). Taurus.

Benjamin, W. (2003) [1936]. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (A. Weikert, trad.). Itaca.

Berger, J. (2016) [1972]. *Modos de ver* (J. G. Beramendi, trad.). Gustavo Gili.

Bermudez, J. (1995). El diseño de experiencias arquitectónicas. (A. Montagu, ed.). *1er. Seminario Nacional de Gráfica Digital.* (pp. 43–50). Facultad de Arquitectura CAO Center, Universidad de Buenos Aires.

Bermudez, J. (2014). Arquitectura extraordinaria: donde materialidad y espiritualidad se encuentran. *Módulo Arquitectura CUC*, *13*, 101–113.

Bermudez, J., & Hermanson, R. (1999). Cultura virtual & cultura material: una lectura Arquitectónica. *Revista MORPHIA*, 1–14. http://faculty.cua.edu/bermudez/papers/tectonics/simbio.pdf

Bermudez, J., Ott, R., Pallasmaa, J., Krinke, R., Senbel, M., Cavarra Britton, K., Seasoltz, K., & Harries, K. (2015). *Transcending architecture: Contemporary views on sacred space* (J. Bermudez, ed.). CUA Press. https://doi.org/10.5860/choice.192142

Bertero, C. (2013). Reconocimiento corporal del espacio. Recuperar las calles, volver a dibujar. En *Libro de ponencias 3er Congreso Iberoamericano de Teoría del Habitar* (pp. 31–36). FArq UdeLaR.

Bertero, C. (2016). *La enseñanza de la arquitectura. Entre lo dibujado y lo desdibujado*. Ediciones UNL.

Berti, Enrico. (2011) [2008]. *Estructura y significado de la metafísica de Aristóteles* (H. A. Cianneschi, trad.). Oinos.

Berti, Eduardo. (2016). Del Oulipo. En R. Queneau ... [*et al.*]. *Oulipo. Ejercicios de literatura potencial* (E. Alemian, trad.) (pp. 23–28). Caja Negra.

Bianchi, P. (2020). La fenomenología de la percepción como estrategia de enseñanza-aprendizaje del proceso proyectual en arquitectura. La cuestión sensorial en las experiencias pedagógicas de diseño. *Cuadernos Del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, *109*, 117–127. https://doi.org/10.18682/cdc.vi109.4218

Blanchot, M. (2001) [1958]. Lo extraño y el extranjero (I. Herrera, trad.). *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de La Cultura*, *49*, 80–86.

Bloomer, K. C., & Moore, C. W. (1982) [1977]. *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico* (M. T. Muñoz Jiménez, trad.). H. Blume Ediciones.

Böhme, G., Borch, C., Eliasson, O., & Pallasmaa, J. (2014). *Architectural atmospheres. On the experience and politics of architecture* (C. Borch, ed.). Birkhäuser.

Bolaños, M. (2007). Buster Keaton o el fracaso de la geometría. *Visions*, *6*, 15–31.

Bollnow, O. F. (1969) [1951]. *Hombre y espacio* (J. López de Asiain Martín trad.). Editorial Labor.

Borges, J. L. (2015) [1944]. *Ficciones.* Debolsillo.

Brecht, B. (1972) [1971]. *La política en el teatro* (N. Silvetti Paz trad.). Alfa Argentina.

Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro* (G. Dieterich, trad.). Alba Editorial.

Brown, D. S. (1969). On Pop Art, Permissiveness, and Planning. *Journal of the American Planning Association*, *35*(3), 184–186. https://doi.org/10.1080/01944366908977950

Buffone, J. E. (2023). *Fenomenología del desarrollo infantil: Merleau-Ponty y la génesis del cuerpo*. SB.

Cacciari, M. (2010) [2004]. *La ciudad* (M. Puente, trad.). Gustavo Gili.

Calvino, I. (1996) [1988]. *Seis propuestas para el próximo milenio* (A. Bernárdez, trad.). Ediciones Siruela.

Camerin, S. (2022). *A estranha arquitetura da América Latina: Benítez, Bucci e Radić, 1994-2014* (Tesis doctoral). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/257570/001165945.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Careri, F. (2014) [2002]. *Walkscapes. El andar como práctica estética* (M. Pla, trad.). Gustavo Gili.

Careri, F. (2016). *Pasear, detenerse* (M. Pla trad.). Gustavo Gili.

Carpo, M. (2013). The art of drawing. *Architectural Design*, *83*(5), 128–133. https://doi.org/10.1002/ad.1646

Carroll, Lewis (2015) [1965]. *Alicia en el país de las maravillas.* Fondo de Cultura Económica.

De Cauter, L. (2004). *The Capsular Civilization: On the City in the Age of Fear*. NAi Publishers.

De Certeau, M. (1996) [1980]. *La invención de lo cotidiano. Vol. I. Artes de hacer* (A. Pescador trad.). Universidad Iberoamericana.

de Saint-Exupéry, A. (1999) [1943]. *Le Petit Prince*. Gallimard.

Debord, G. (2007) [1967]. *La sociedad del espectáculo* (L. Bredlow, trad.). Último Recurso.

Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Anagrama.

Deplazes, A. (ed.). (2010). *Construir la arquitectura. Del material en bruto al edificio. Un manual.* Gustavo Gili.

Derrida, J. (1995) [1993]. *Khôra* (D. Tatián, trad.). Alción Editora.

Derrida, J., & Dufourmantelle, A. (2008) [1997]. *La hospitalidad* (M. Segoviano, trad.). Ediciones de la Flor.

Diller, E., & Scofidio, R. (1994). *Flesh: architectural probes*. Princeton Architectural Press.

Eberhard, J. P. (2009). *Brain Landscape: The Coexistence of Neuroscience and Architecture.* Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195331721.001.0001

Edwards, B. (1988) [1979]. *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro* (J. M. Ibeas, trad.). Herman Blume.

Eisner, E. W. (1998) [1982]. *Cognición y curriculum. Una visión nueva* (O. Castillo, trad.). Amorrortu.

Escudero, J. A. (2011). Introducción, traducción y notas. En Husserl (2011). *La idea de la fenomenología* (pp. 11-53;155-173). Helder.

Feibleman, J. K. (1966). Technology as skills. *Technology and Culture*, *7*(3), 318–328. https://doi.org/10.2307/3101931

Flusser, V. (2015) [1985]. *El universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad* (J. Tomasini, trad.). Caja Negra.

Frampton, K. (1983). Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance. En H. Foster (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (pp. 16–30). Bay Press.

Fullaondo Buigas de Dalmau, D. (2011). *La invención de La Fonction Oblique* (Tesis doctoral). Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid, Madrid.

García, E. A. (2017). ¿Qué es un hábito? Acerca de la posibilidad de una desambiguación de la noción merleau-pontiana. *Ideas. Revista de filosofía moderna y contemporánea*, *6*, 41–71.

García, E. A. (2018). Desbordes y excedencia del cuerpo vivido respecto del esquema corporal en la fenomenología de M. Merleau-Ponty. *Eidos*, *28*(28), 305–333.

García, E. A. (2022). *Una historia del cuerpo y el sentir: Merleau-Ponty y la tradición filosófica*. SB.

Giedion, S. (2009) [1941]. *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición* (J. Sainz, trad.). Reverté.

Gieryn, T. F. (2002). What buildings do. *Theory and Society*, *31*(1), 35–74. https://doi.org/10.1023/A:1014404201290

Gilmet, H. (2018). *Sobre el croquis del paisaje urbano*. Universidad de la República.

Goitia Cruz, A. (2014). Rietveld y Van Eyck en el edén del Arte. *Constelaciones. Revista de Arquitectura de La Universidad CEU San Pablo*, *2*, 251–264. https://doi.org/10.31921/constelaciones.n2a14

Groat, L., & Wang, D. (2013). *Architectural research methods*. Wiley.

Hale, J. A. (2017). *Merleau-Ponty for architects*. Routledge.

Han, B.-C. (2013) [2012]. *La sociedad de la transparencia* (R. Gabás, trad.). Herder Editorial.

Han, B.-C. (2015). *La salvación de lo bello* (A. Ciria, trad.). Herder Editorial.

Han, B.-C. (2021). *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy* (J. C. Mielke, trand.). Taurus.

Han, B.-C. (2023). *La crisis de la narración* (A. Ciria, trad.). Herder Editorial.

Haraway, D. J. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature.* Routledge.

Haskell, D. G. (2018) [2012]. *En un metro de bosque. Un año observando la naturaleza* (G. Usandizaga trad.). Turner.

Heidegger, M. (1994) [1951]. Construir, habitar, pensar. En *Conferencias y artículos* (E. Barjau, trad.), (pp. 127–142). Ediciones del Serbal.

Heidegger, M. (2007) [1927]. *Ser y tiempo* (J. Gaos, trad.). Fondo de Cultura Económica.

Hernández Quintela, I. (2010). *Guía para la navegación urbana*. Universidad Iberoamericana.

Higashiyama, A., & Adachi, K. (2006). Perceived size and perceived distance of targets viewed from between the legs: Evidence for proprioceptive theory. *Vision Research*, *46*(23), 3961–3976. https://doi.org/10.1016/j.visres.2006.04.002

Holl, S. (2011). *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura* (M. Puente, trad.). Gustavo Gili.

Holl, S., Pérez-Gómez, A., & Pallasmaa, J. (1994). *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. Special issue of *a+u, July 1994*.

Husserl, E. (1962) [1913]. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (J. Gaos, trad.). Fondo de Cultura Económica.

Husserl, E. (2005) [1952]. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica: libro segundo investigaciones fenomenológicas sobre la constitución* (A. Zirión Quijano, trad.). Fondo de Cultura Económica. (Primera edición en español, 1993).

Husserl, E. (2006) [1940]. *La tierra no se mueve* (A. Serrano de Haro, trad.). Editorial Complutense.

Husserl, E. (2008) [1954]. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* (J. V. Iribarne, trad.). Prometeo Libros.

Husserl, E. (2011) [1907]. *La idea de la fenomenología* (J. A. Escudero, trad. Notas e Intro.). Helder.

Hyejung, C. (2016). An Aesthetic and Ethical Account of Genius Loci. In T. Barrie, J. Bermúdez, & P. J. Tabb (Eds.), *Architecture, culture and spirituality* (pp. 71–82). Routledge.

Indij, G. (2011). *Buenos Aires. Fuera de serie*. La marca editora.

Ishigami, J. (2011). *Junya Ishigami - Another scale of architecture*. Seigensha Art Publishing.

Jay, M. (2009) [2005]. *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal* (G. Ventureira, trad.). Paidós.

Jelic, A., Tieri, G., De Matteis, F., Babiloni, F., & Vecchiato, G. (2016). The Enactive Approach to Architectural Experience: A Neurophysiological Perspective on Embodiment, Motivation, and Affordances. *Frontiers in Psychology*, *7*, 481. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.00481

Johnston, P. (1996). *The function of the oblique: the architecture of Claude Parent and Paul Virilio, 1963-1969*. (Vol. 3) AA Publications.

Jullien, F. (2010 [2009]). *Las transformaciones silenciosas* (M. Marcén (Trans.). Bellaterra.

Kozak, C. (2015). Introducción. En Flusser, V. (2015) *El universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad* (pp. 9–28). Caja Negra.

Kreimer, J. C. (2012): *Bici zen*. Planeta.

Kwon, J., & Iedema, A. (2022). Body and the Senses in Spatial Experience: The Implications of Kinesthetic and Synesthetic Perceptions for Design Thinking. *Frontiers in Psychology*, *13*(April). https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.864009

Le Breton, D. (2007) [1999]. *Adiós al cuerpo* (O. Flores flores, trad.). La Cifra Editorial.

Leatherbarrow, D. (2009). *Architecture oriented otherwise*. Princeton Architectural Press.

Leder, D. (1990). *The absent body*. The University of Chicago Press.

Lefebvre, H. (2013) [1974]. *La producción del espacio* (E. Martínez, trad.). Capitán Swing Libros.

Ligtelijn, V. (ed.). (1999). *Aldo van Eyck. Works*. Birkhäuser.

Linares, M. A. (2017). La indagación fenomenológica: herramienta para el abordaje del aprendizaje del diseño arquitectónico. *Designia*, *5(1)*, 69–83.

Litwin, E. (2008). *El oficio de enseñar: condiciones y contextos*. Paidós.

López Sáenz, M. del C. (2014). De Husserl a Merleau-Ponty: del cuerpo propio como localización de sensaciones al movimiento de la chair. En Á. Xolocotzi & R. Gibu (Eds.), *Fenomenología del cuerpo y hermenéutica de la corporeidad*. Plaza y Valdés.

Los, S. (2009). *Scarpa*. Taschen.

Lynch, K. (2008) [1960]. *La imagen de la ciudad* (E. L. Revol, trad.). Gustavo Gili.

Mallgrave, H. F. (2010). *The architect' s brain : neuroscience, creativity, and architecture*. Wiley Blackwell.

Mallgrave, H. F. (2013*). Architecture and embodiment: the implications of the new sciences and humanities for design*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203071144

Mallgrave, H. F. (2018). *From object to experience: the new culture of architectural design.* Bloomsbury Publishing Plc.

Martínez, S. (2018). Más que poner un pie delante de otro. En M. Tironi & G. Mora (Eds.). *Caminando. Prácticas, corporalidades y afectos en la ciudad* (pp. 35–58). Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Martínez Sánchez, M. J. (2015). *Cartografías dinámicas. Cuerpo y movimiento en el espacio arquitectónico* (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Madrid. Madrid.

Mattens, F. (2011). The aesthetics of space: Modern architecture and photography. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *69*(1), 105–114. https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2010.01451.x

McGuire, J. E., & Tuchañska, B. (2000). *Science Unfettered: a philosophical study in sociohistorical ontology*. Ohio University Press.

Merleau-Ponty, M. (1976) [1942]. *La estructura del comportamiento* (E. Alonso, trad.). Librería Hachette.

Merleau-Ponty, M. (1984) [1945]. *Fenomenología de la percepción* (J. Cabanes, trad.). Planeta-Agostini.

Merleau-Ponty, M. (1986) [1961]. *El ojo y el espíritu* (J. Romero Brest, trad.). Paidós Ibérica.

Merleau-Ponty, M. (1995). *La nature: Notes Cours Du Collège de France*. Gallimard. (notas de curso entre 1956 y 1960).

Merleau-Ponty, M. (2001) [1945]. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (2010) [1964]. Lo *visible y lo invisible* (E. Consigli & B. Capdevielle, trad.). Nueva Visión.

Merleau-Ponty, M. (2020) [1948]. *El mundo de la percepción: siete conferencias* (V. Goldstein, trad.). Fondo de Cultura Económica. (Notas para el *Programa definitivo de la radiodifusión francesa*, emitido en 1948).

Molarinho Marques, S. C. (2021). *Juha Leiviskä. Una aproximación fenomenológica a su arquitectura* (Tesis doctoral). Universitat Politécnica de Catalunya. Barcelona.

Montaner, J. M. (2013) [1999]. *Arquitectura y crítica*. Gustavo Gili.

Montaner, J. M. (2015). *La condición contemporánea de la arquitectura*. Gustavo Gili.

Montesinos, D. (2009). Bégout y la magia gris de lo cotidiano. *Pasajes: Revista de Pensamiento Contemporáneo*, *29*, 97–106.

Moreno Moreno, M. P. (2019). El Pabellón de Venecia de Claude Parent (1970): huellas teóricas y legado conceptual de la Fonction Oblique. *Zarch*, *13*, 190–207. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2019133942

Moreno Moreno, M. P. (2020). La Fonction Oblique como ritual doméstico: Habitar en la utopía de la inestabilidad. *Boletín Académico: Revista de Investigación y Arquitectura Contemporánea*, *10*, 24–45. https://portalinvestigacion.upct.es//documentos/61ce9918c3865c0408af131a

Morris, D. (2004). *The sense of space*. State University of New York Press.

Muñoz, R. (2012). Una arquitectura coreográfica: El cuerpo en movimiento. La Iglesia del Monasterio Benedictino de Las Condes. *Arquitecturas Del Sur*, 80–93.

Muntañola Thornberg, J. (ed.), (2015). Arquitectura, fenomenología y dialogía social. *Architectonics: mind, land & society*. Universitat Politècnica de Catalunya.

Navarrete, S. (2016). Enfoque fenomenológico de la crítica arquitectónica: el rol de la experiencia sensible. *Arquisur, 9*, 44–55.

Nielsen, J. (2022). *Remote practices. Insights on architectural design Processes* (Tesis doctoral). KU Leuven. Bruselas.

Noë, A. (2009). *Out of our heads. Why you are not your brain, and other lessons from the biology of consciousness.* Hill and Wang.

Norberg-Schulz, C. (1975) [1965]. *Nuevos caminos de la arquitectura: existencia, espacio y arquitectura* (A. Margarit, trad.). Editorial Blume.

Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius loci: Toward a phenomenology of architecture*. Rizzoli.

Norberg-Schulz, C. (2008) [1963]. *Intenciones en Arquitectura* (J. Sainz Avia & F. González Fernández Valderrama, trad.). Gustavo Gili.

Ocampo Hurtado, J. G. (2014). La lectura de textos clásicos fenomenológicos en la formación de arquitectos. *Enunciación*, *19(1)*, 93–106.

Ostachuk, A. (2013). El umwelt de Uexküll y Merleau-Ponty. *Ludus Vitalis*, XXI(39), 45–65.

Otero-Pailos, J. (2010*). Architecture's historical turn. Phenomenology and the rise of posmodern.* University of Minnesota Press.

Oukawa, C. (2019). Potenciales del dibujo de observación en el análisis arquitectónico con base en un análisis del edificio Copan. *Estoa*, *8*(15), 57–63. https://doi.org/10.18537/est.v008.n015.a05

Pallasmaa, J. (2012) [2009]. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura* (M. Puente, trad.). Gustavo Gili.

Pallasmaa, J. (2014a) [2011]. *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura* (C. Muro, trad.). Gustavo Gili.

Pallasmaa, J. (2014b). Space, place and atmosphere. Emotion and peripherical perception in architectural experience. *Lebenswelt. Aesthetics and Philosophy of Experience.*, *4*(focus), 230–245. https://doi.org/https://doi.org/10.13130/2240-9599/4202

Pallasmaa, J. (2015) [1996]. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos* (M. Puente & C. Muro, trads.). Gustavo Gili.

Pallasmaa, J. (2016). *Habitar* (Á. Giménez Imiriazaldu, trad.). Gustavo Gili.

Pallasmaa, J., Mallgrave, H. F., & Arbib, M. (2013). *Architecture & Neuroscience* (P. Tidwell, ed.). Tapio Wirkkala-Rut Bryk Foundation. http://www.anfarch.org/wp-content/uploads/2014/01/Helsinki-2013-Architecture-Neuroscience.pdf

Paniagua, E., & Pedragosa, P. (2015). La esencia fenomenológica de la arquitectura. *Revista 180*, 30–35.

Paniagua, E., & Sánchez Medrano, F. (2018). La coherencia poética de la arquitectura. *Bitácora Arquitectura*, *39*, 68–75.

Parent, C. (2004) [1970]. *Vivre à l'oblique.* Jean-Michel Place.

Parmentier, M. (2018). Espace, mouvement et corps virtuels chez Merleau-Ponty. *Methodos [En Ligne]*, *18*. https://doi.org/https://doi.org/10.4000/methodos.5014

Parodi Rebella, A. (2011a). *Escalas alteradas. La manipulación de la escala como detonante del proceso de diseño. Tomo 01 Manipulación de la escala* (Tesis doctoral). Universidad de la República. Montevideo.

Parodi Rebella, A. (2011b). *Escalas alteradas. La manipulación de la escala como detonante del proceso de diseño. Tomo 02 Escalas personales* (Tesis doctoral). Universidad de la República. Montevideo.

Pedragosa, P. (2003). *La necesidad de una arquitectura crítica. Teoría de la arquitectura desde la perspectiva fenomenológica-hermenéutica* (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona. Barcelona.

Perec, G. (1992) [1975]. *Tentativa de agotar un lugar parisino* (J. Fondebrider, trad.). Letra e.

Perec, G. (2001) [1974]. *Especie de espacios* (J. Camarero, trad.). Montesinos.

Perec, G. (2013) [1989]. *Lo infraordinario* (J. Fondebrider, trad.). Eterna Cadencia.

Pérez-Gómez, A. (1983). *Architecture and the Crisis of Modern Science*. The MIT Press. https://hdl.handle.net/2027/heb.05875

Pérez-Gómez, A. (2016). *Attunement: architectural meaning after the crisis of modern science.* The MIT Press.

Períes, L. (2022). Fundamentos de la relación arquitectura y paisaje. Sobre el concepto de atmósfera arquitectónica y su equivalencia con el de paisaje. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, *175*, 69–76.

Poincaré, H. (1945) [1908]. *Ciencia y método* (M. García Miranda & L. Alonso trads.). Espasa-Calpe.

Polanyi, M. (2005) [1958]. *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*. Routledge.

Polanyi, M. (2009) [1966]. *The tacit dimension.* University of Chicago Press.

Rabanaque, L. R. (2011). Actitud natural y actitud fenomenológica. *Sapientia*, *67*(229–230), 146–163. http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/actitud-natural-actitud-fenomenologica-rabanaque.pdf

Ragot, G. (2009). *Utopies réalisées. Un autre regard sur l'architecture du xxe siècle*. Somogy Éditions d'art.

Ralón de Walton, G. (2010). La lógica práctica y la noción de hábito. *Anuario Colombiano de Fenomenología*, *IV*, 243–261.

Rasmussen, S. E. (2012) [1957]. *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno.* (C. Ruiz, trad.). Reverté.

Reinante, C. M. (2020). *Morfología y espacio : materiales para una comprensión epistemológica*. Ediciones UNL.

Richir, M. (2013a). Cuerpo, Espacio y Arquitectura (S. Velasco trad.). *Eikasia*, 777–786.

Richir, M. (2013b). Habitar (S. Velasco trad.). *Eikasia*, 837–842.

Robinson, S. (2015). Nested bodies. En *Mind in architecture: neuroscience, embodiment, and the future of design* (pp. 137–160). The MIT Press.

Robinson, S., & Pallasmaa, J. (2015). *Mind in architecture: neuroscience, embodiment, and the future of design* (S. Robinson & J. Pallasmaa, Eds.). The MIT Press.

Romano, C. (2011). L'équivoque de l'habitude. *Revue Germanique Internationale* [En Ligne], *13*, 187–204. https://doi.org/https://doi.org/10.4000/rgi.1138

Saer, J. J. (1983). *El entenado*. Folios Ediciones.

Saer, J. J. (1991). *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Seix Barral.

Saidi, A. (2019). Architecture Vs Neuroscience: The Interpretation of Research Results in Neuroscience to Support Phenomenological Issues in Architecture. *Igra Ustvarjalnosti - Creativity Game*, *07*, 033–037. https://doi.org/10.15292/iu-cg.2019.07.033-037

Salazar González, G., & Jiménez-Fajardo, I. (2022). La experiencia del espacio-tiempo arquitectónico. Una perspectiva fenomenológica del sensorium. *Revista de Arquitectura*, *27*(43), 162–179. https://doi.org/10.5354/0719-5427.2022.67419

San Martín, J. (2002). *La estructura del método fenomenológico*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Sato Kotani, A. (2010). *Los tiempos del espacio*. Nobuko.

Scolari, M. (1998). The New Architecture and the Avant-Garde. En K. M. Hays (ed.), *Architecture Theory Since 1968* (pp. 124–145). The MIT Press. (Obra original de Scolari publicada en 1973).

Sennett, R. (1997) [1994]. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental.* (C. Vidal, trad.). Alianza Editorial.

Sennett, R. (2009) [2008]. *El artesano* (M. A. Galmarini trad.). Anagrama.

Serres, M. (2014) [2012]. *Pulgarcita* (A. Díez, trad.). Gedisa.

Serres, M. (2019) [2001]. *Hominescence* (R. Burks. trad.). Bloomsbury Publishing.

Shklovski, V. (1978) [1917]. El arte como artificio. En T. Todorov (ed.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (A. M. Nethol (trad.), (pp. 55–70). Siglo XXI Editores. (Obra original de Shklovski publicada en 1917).

Sibilia, P. (2005). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales.* Fondo de Cultura Económica.

Solá-Morales, I. (2003) [1995]. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili.

Solá-Morales, I. (2009). *Los Artículos de Any*. Fundación Caja de Arquitectos.

Spuybroek, L. (2008). *The architecture of continuity*. NAi Publishing.

Sztulwark, P. (2015). *Componerse con el mundo. Modos del pensamiento proyectual.* Sociedad Central de Arquitectos.

Tamayo Abril, J., Malo, G., & García, G. (2019). El dibujo y su aporte a la identificación de valores de la arquitectura vernácula. *Estoa*, *8*(16), 33–45. https://doi.org/10.18537/est.v008.n016.a03

Taylor, D. (2012) *Performance*. Asuntos Impresos.

Teyssot, G. (1994). The Mutant Body of Architecture. En *Flesh: architectural probes* (pp. 8–35). Princeton Architectural Press.

Tschumi, B. (1996). *Architecture and disjunction*. The MIT Press.

Valéry, P. (1999) [1960]. *Piezas sobre el arte* (J. L. Arántegui, trad.). Visor.

Vallejo C. (2016). *Carnets*. Interzona.

Vallespín, N. (2019). *Extrañamientos. Exploraciones y técnicas operativas en arte y arquitectura* (Tesis doctoral). Universidad de la Laguna. La Laguna.

Vallespín, N. (2020). Extrañamientos en la ciudad. Del shock urbano a las derivas situacionistas. *Accadere. Revista de Historia Del Arte*, 69–87. https://doi.org/https://doi.org/10.25145/j.histart.2020.00.04

Vallespín, N., Suárez, E. S., & De La Rosa, C. V. (2019). From the infraordinary to the extraordinary. Outlines of an architectural conceptualisation. *EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, *24*(36), 210–221. https://doi.org/10.4995/ega.2019.11301

Van de Ven, C. (1981) [1977]. *El espacio en arquitectura* (F. Valero, trad.). Ediciones Cátedra.

Varela, F., Thompson, E., & Rosch, E. (1997) [1991]. *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana* (C. Gardini, trad.). Gedisa.

Vidal, F. (2019). Todo a «la neuro»: una cocina autodestructiva. *Arxiu d'Etnografia de Catalunya*, *20*, 233. https://doi.org/10.17345/aec20.233-251

Vidler, A. (1992). *The Architectural Uncanny : essays in the Modern Unhomely*. The MIT Press.

Virilio, P. (1991) [1983]. *The lost dimension* (D. Moshenberg, trad.). Semiotext(e).

Virilio, P. (1993) [1976]. *La inseguridad del territorio* (T. J.-E. Iplicjian & J. M. Casas, trad.). La marca.

Virilio, P. (1998) [1980]. *Estética de la desaparición* (N. Benegas, trad.). Anagrama.

Virilio, P. (1999) [1989]. *La inercia polar* (J. L. Pardo, trad.). Trama.

Virilio, P. (2003) [1993]. *El arte motor: aceleración y realidad virtual* (H. Pons, trad.). Manantial.

Virilio, P. (2001) [1994]. *El procedimiento silencio* (J. Fondebrider, trad.). Paidós.

Von Uexküll, J. J. (2016) [1934]. *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres* (M. Guntin, trad.). Cactus.

Vroman, L., & Lagrange, T. (2017). Human movement in Public spaces: The use and development of motion-oriented design strategies. *Design Journal*, *20*(sup1), S3252–S3261. https://doi.org/10.1080/14606925.2017.1352830

Waldenfels, B. (1997). Respuesta a lo extraño. Rasgos fundamentales de una fenomenología responsiva *(J. M. Muñoz Terrón, trad.)*. *Δαι'μων. Revista de Filosofía*, *14*, 17–26.

Waldenfels, B. (2004). Habitar corporalmente en el espacio *(J. M. Muñoz Terrón, trad.)*. *Δαι'μων. Revista de Filosofía*, *32*, 21–37.

Waldenfels, B. (2015). *Exploraciones fenomenológicas acerca de lo extraño* (G. Leyva ed.). Anthropos Editorial.

Waldenfels, B. (2017). Fenomenología de la experiencia en Edmund Husserl. *Areté. Revista de Filosofía*, *29*(2), 409–426. https://doi.org/10.18800/arete.201702.008

Walker, E., & Virilio, P. (2001). Paul Virilio on Georges Perec. *AA Files*, *45/46*, 15–18.

Wan, Q. (2021). Collapse of Dimension: The fall of the fourth wall in architecture of John Hejduk / Colapso de la dimensión: la caída de la cuarta pared en la arquitectura de John Hejduk. *REIA. Revista Europea de Investigación En Arquitectura*.

Wan, Q., & Martín Blas, S. (2022). Architecture as device: Estrangement theory from literature to architecture. *Frontiers of Architectural Research*, *11*, 1–12. https://doi.org/10.1016/j.foar.2021.09.004

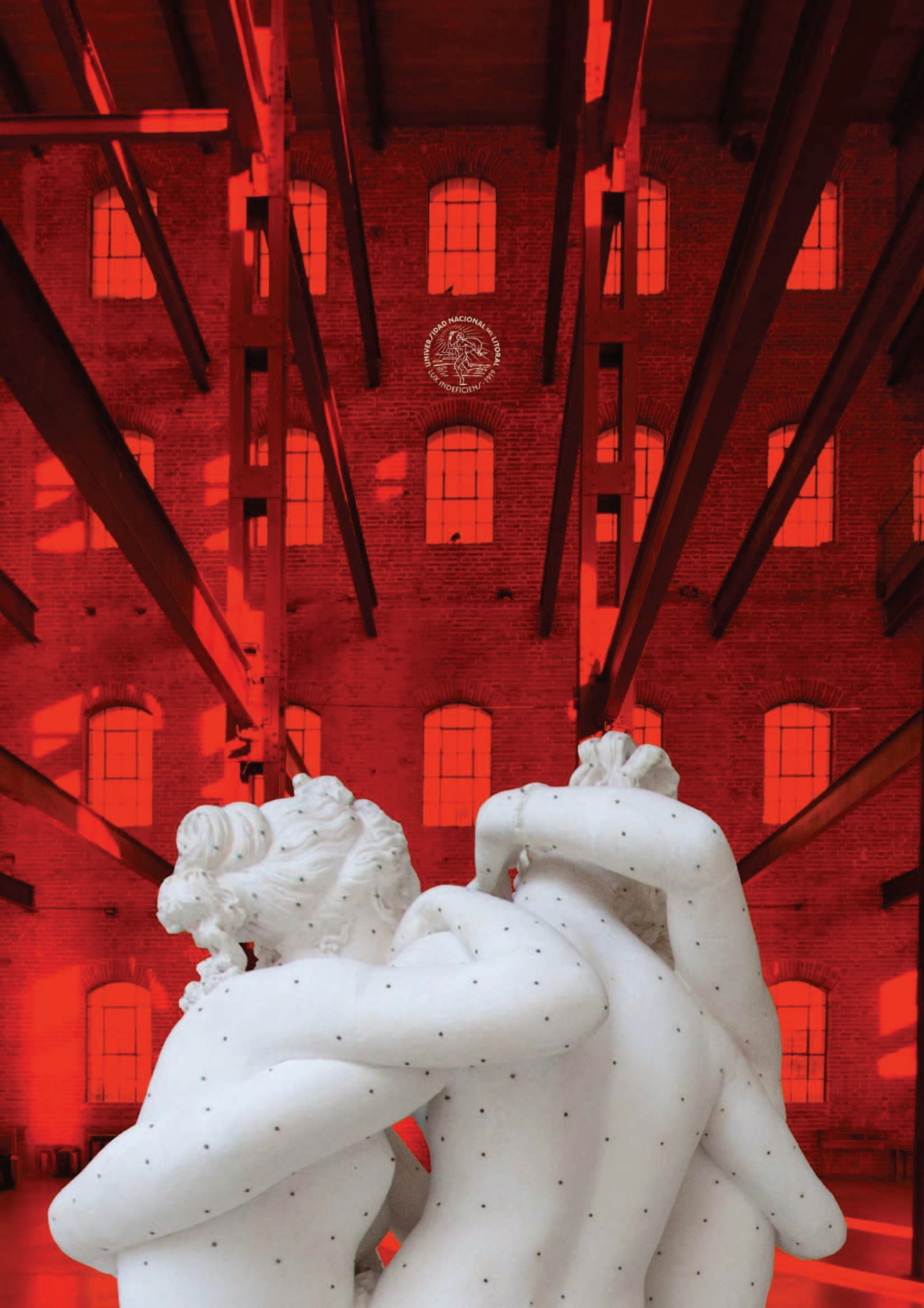
Wolff, K. H. (1988). *Fenomenología y sociología.* En T. Bottomore & R. Nisbet (Eds.) *Historia del análisis sociológico* (L. Wolfson, L. Espinosa, & A. Bignami, trads.), (pp. 570–634). Amorrortu.

Yudell, R. J. (1982). El movimiento corporal. En Bloomer, K. C., & Moore, C. W. (1982) [1977]. *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico* (pp. 69–88). H. Blume Ediciones.

Zevi, B. (1963) [1951]. *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura* (C. Calcaprina & J. Bermejo Goday, trads.). Poseidón.

Zumthor, P. (2006). *Atmósferas* (P. Madrigal, trad.). Gustavo Gili.

Zumthor, P. (2017) [2010]. *Pensar la arquitectura* (P. Madrigal, trad.). Gustavo Gili.


UNIVERSIDAD NACIONAL del LITORAL
LUX INDEFICIENS 1919