



The Todtnauberg Hut (1922) and the German Pavilion by Mies (1929). Two Heideggerian Architectural Proposals / La Cabaña de Todtnauberg (1922) y el Pabellón Alemán de Mies (1929). Dos Propuestas Arquitectónicas Heideggerianas

This article revisits the central role that the cabin at Todtnauberg has acquired in architectural readings of Martin Heidegger's thought, questioning its near-exclusive use as a figure for interpreting his conception of dwelling. Through a comparative reading of the cabin and Mies van der Rohe's German Pavilion in Barcelona, the paper advances a dialogical interpretation that shifts the habitual binary opposition between the artisanal and the technical toward a more complex understanding of modern modes of inhabitation. The analysis is grounded in a hermeneutic reading of key Heideggerian texts and an architectural interpretation of the pavilion as an open spatial configuration without a stable center or interior. Without positing a direct historical relationship between the two figures, the article explores a structural affinity between philosophy and architecture, suggesting that the pavilion offers a more productive spatial figure for thinking contemporary dwelling in terms of openness, transition, and exposure.

Keywords: Heidegger, Architecture, Technique, Modernity, Hut



Este artículo revisa la centralidad que la cabaña de Todtnauberg ha adquirido en las lecturas arquitectónicas del pensamiento de Martin Heidegger, cuestionando su uso como figura casi exclusiva para interpretar su concepción del habitar. A partir de una lectura comparada entre la cabaña y el Pabellón Alemán de Mies van der Rohe en Barcelona, el texto propone una interpretación dialógica que desplaza el habitual binarismo entre lo artesanal y lo técnico hacia una comprensión más compleja de los modos de habitar modernos. El análisis se apoya en una lectura hermenéutica de textos clave de Heidegger y en una interpretación arquitectónica del pabellón como espacio abierto, sin centro ni interior estable. Sin plantear una relación histórica directa entre ambos autores, el artículo explora una afinidad estructural entre pensamiento y arquitectura, sugiriendo que el pabellón ofrece una figura espacial más adecuada para pensar el habitar contemporáneo desde la apertura, el tránsito y la exposición.

Palabras clave: Heidegger, Arquitectura, Técnica, Modernidad, Cabaña

01. Introducción

Martin Heidegger (1889-1976) dictó la conferencia *Bauen Wohnen Denken*, *Construir Habitar Pensar*, en los Segundos Coloquios de Darmstadt, el verano de 1951, rodeado de un mundo en ruinas (García Sánchez, 2025, p. 87-141). Su alcance filosófico no es comparable al de otras alocuciones como *El origen de la obra de arte*, *La cosa* o *La pregunta por la técnica*. Sin embargo, la fecundidad de aquella disertación, al menos en territorio arquitectónico, ha sido más que notable. La cantidad de arquitectos, críticos e historiadores de la arquitectura que han dado cuenta de la fertilidad del limo heideggeriano vertido en Darmstadt es muy abundante¹. En aquella conferencia no se habló de cómo construir sino de cómo habitar. Su contenido ha generado un lecho firme y rocoso desde el que proponer un existencialismo arquitectónico integrado con la naturaleza, atento y respetuoso con el entorno. La convergencia *existencia-arquitectura-naturaleza* puede interpretarse desde la fenomenología de un tipo de vida no alienada ni atrapada en la sobreexcitación característica de la metrópolis (*Großstadt*) donde impera sin rival el horizonte de la técnica (*Technik*). Para Heidegger, un tipo de construcción emancipada de la unilateralidad del horizonte técnico (optimización y eficacia) permitiría la reconexión con el mundo, la tierra, las divinidades, las tradiciones y los linajes que cuidan al hombre y lo salvan.

La cabaña de Heidegger (1922), tan vernacular como se quiera, es percibida como paradigma arquitectónico de lo cerrado e interior, de lo estático e imperturbable. Tiene la capacidad de poner al hombre moderno a salvo de la intemperie existencial que caracteriza la superlativa estimulación y aceleración de las grandes ciudades donde no se construye para habitar, se edifica para deshabitar. Con todo, este arquetipo constructivo, a nuestro juicio, no termina de encajar plenamente en el pensamiento heideggeriano vertido en *Sein und Zeit* (1927), obra magna del profesor de Messkirch. El concepto de mundo, de ser y de sentido que allí se ofrece no es nada estático, ni rígido ni cerrado, tal y como percibimos en la pequeña y bucólica cabaña de la Selva Negra. Heidegger se refiere a la apertura del ser, al ser que se da y se ofrece con un dinamismo propio que no puede preverse, provocarse ni atraparse. El hombre, *Dasein*², es el ser abierto a ese mundo en el que vive y se relaciona, y no es capaz de delimitarlo ni de cerrarlo definitivamente porque la esencia del mundo, del ser, es manifestarse abriéndose. Ni el hombre ni el mundo son estáticos, sino extáticos: “Los seres humanos son, desde luego, seres extáticos, volcados a lo abierto del ser, nunca definitivamente acomodados a nada que los contenga” (Sloterdijk, 2020, p. 218). Esa apertura tiene su equivalente en la fugacidad y en la ausencia de contornos definitivos, y se acomoda mejor a la forma del Pabellón de Mies van der Rohe (1929) que a la del refugio de montaña donde Heidegger se retiraba a pensar.

¹ Norberg-Schulz y Frampton en la crítica arquitectónica. Aalto, Scharoun, Aldo van Eyck y Zumthor, entre otros, en la práctica arquitectónica (Sharr, 2022, pp. 141 y ss).

² Vocablo formado por el verbo ser (*sein*) y el adverbio ahí-ahí (*da*) y puede traducirse como “ser-ahí” o “ser-ahí”.

Arquitectura, técnica y espacio son términos inseparables. Para el profesor de Friburgo, construir no debe considerarse un sistema de fabricación de alojamientos como si de un engranaje de producción de otros bienes, útiles u objetos de consumo se tratase. Heidegger constata que la forma técnico-moderna de edificar y urbanizar - fundadas en la consideración de la arquitectura y el urbanismo como

medios para un fin- sitúa a los hombres en la senda del desamparo, el anonimato y la existencia inauténtica. En la conferencia de Darmstadt (1951) habló del problema del habitar, pero, para sorpresa de muchos de los allí presentes, no lo hizo como si se tratase de un problema de desahucio forzoso o como una mera carencia de alojamiento, mucho menos como una cuestión formal-estética, sino como un asunto existencial. Y no porque estuviera en juego el existir mismo, sino porque esa manera moderna y especializada de edificar y de ordenar la ciudad, en clave unilateral y planetariamente técnicas, reducía al hombre a recurso, debilitando su existencia, desarraigándolo del lugar, de la historia e incluso de los demás. Heidegger se opone a la edificación industrial que promueve y oferta viviendas como “productos de consumo” (Sharr, 2022, p. 74) despreocupándose de la armonización entre la existencia y el entorno. La fuga de muchos intelectuales de la moderna *Großstadt* (considerada como fuente nociva de males de muy amplio espectro) ilustra el interés por ponerse a salvo de la intemperie urbana para protegerse de la pérdida de autenticidad que provoca vivir en las metrópolis aceleradas y vertiginosas. Estas son consideradas sedes de lo mundano y superficial, de los cambios súbitos y constantes generados por el mercado capitalista, los medios de comunicación y las nuevas tecnologías (Ábalos, 2019, p. 53) que reducen el mundo a “la suma de todas las cosas vendibles” (Sloterdijk, 2020, p. 222).

Resulta llamativo que frecuentemente se vincule el pensamiento de Heidegger a un tipo de arquitectura pre-tecnológica, como la pequeña cabaña³ de 6 x 7 m. que su esposa Elfride Petri ordenó construir en 1922, cinco años antes de la publicación de *Ser y tiempo* (Heidegger, [1927] 2020). Esa modesta construcción, con su distribución interior simple e intuitiva, su cubierta a cuatro aguas, su pequeño zócalo de piedra y sus paramentos exteriores de madera resultan singularmente idílicos, y ofrecen una silueta caracterizada por su primitivismo arquitectónico, como si se quisiera manifestar que la forma auténtica y propia de la vida está caracterizada por “una existencia al margen de la obsesión tecnológica” (Ábalos, 2019, p. 61).

La cabaña heideggeriana (*die Hütte*) no quiere ser obra del artificio tecnológico del siglo XX, no es fruto del método profesional adquirido en la universidad ni de proceso administrativo alguno, sino más bien de la naturaleza. Ser una obra de la naturaleza aquí no guarda relación con la *phýsis*, sino con la manera de construir “no experta” (Sharr, 2022, p. 151), la propia de un tipo de saber “vago, implícito, atemático” (Berciano, 2009, p. 89) e inmediato, con una suerte de oficio surgido naturalmente del lugar. No se trata de una edificación realizada con los productos obtenidos por la manipulación industrial (Ábalos, 2019, p. 57), sino con los materiales del entorno, poniendo en acción técnicas vernaculares, costumbres y saberes locales centenarios: “Estos materiales, señala Ábalos, están ahí para señalar el paso del tiempo y la ligazón con el lugar, la autenticidad del habitar. Nada más bello que lo que nos liga a la tierra y nada más atractivo que el trabajo artesanal con esos mismos materiales” (2019, p. 57).

³ La idea de construir un refugio en la montaña, a no más de veinte kilómetros de Friburgo, para sentirse más libre y sereno, más a solas consigo mismo y con sus pensamientos, fue de su mujer Elfride, que hizo el diseño de la cabaña, vigiló el proceso de construcción y costeó los gastos con parte de su herencia (“unos 60.000 marcos”) (Eilenberger, 2019, pp. 123-124).

En Darmstadt, Heidegger no se refirió a un tipo de pericia constructiva artificial o industrial, sino a aquella que surgió del habitar mismo. Se trata de la destreza técnica y del saber que han brotado de las formas de ser de quienes habitan serenamente en la Selva Negra. Ese *modus essendi* ha creado sus certezas, sus pericias y oficios, y con todo ese bagaje se construían aquellas casas (Heidegger, [1951] 2015, p. 47).

La cabaña donde Heidegger se retiraba a pensar desde agosto de 1922 se ha convertido en una suerte de paradigma de la naturalización de la arquitectura. Su imagen aparece vinculada a la vieja noción de construir (*bauen*) (Heidegger, [1951] 2015, p. 15) que no debemos igualar a la moderna noción de edificar (*herstellen*). Construir guarda relación con el espaciar lugares, con el cultivo, el labrado⁴ y el cuidado del entorno, con el respeto a los ritmos de la naturaleza, con el dejar ser a las cosas en su esencia, y sobre todo con el hacer una arquitectura capaz de situarnos al abrigo de la amenaza tecnológica. Edificar, en cambio, tiene que ver con la violencia del imperar tecnológico, con la producción de espacios (productos) para el alojamiento y con la ejecución de artefactos separados y desligados que no son moradas tales como las centrales hidroeléctricas, los aeropuertos, las estaciones de metro, incluso muchos de los edificios modernos destinados a uso residencial. La cabaña de Todtnauberg, situada en la Selva Negra y construida de manera artesanal, puede resultar ilustrativa del pensamiento vertido en *Construir Habitar Pensar* (1951), en *La pregunta por la técnica* (1953) y en *Serenidad* (1955), tres conferencias cercanas en el tiempo, y muy próximas conceptualmente. Sin embargo, el Pabellón alemán de Mies van der Rohe (1929) puede considerarse una construcción que, llevada a cabo en el marco de la tecnología moderna, revela de forma muy plástica la concepción heideggeriana de ser, de mundo y de sentido, tan característicos de *Ser y tiempo* (1927) y de *El origen de la obra de arte* (1936).

02. La cabaña como alternativa a la edificación moderna

La cabaña de Heidegger fue construida como refugio para pensar. El de Messkirch nos dice: “Cuando en la profunda noche de invierno, una agitada tormenta de nieve pasa rugiendo con sus sacudidas alrededor del refugio, cubriendo y tapándolo todo, entonces es la hora señalada de la filosofía” ([1953] 2014, p. 16). A Heidegger no le agradaba en absoluto la vida desconcertantemente acelerada y anónima de la *Großstadt*. Se sentía más cómodo en la vecindad de los lugares creados al albor de la naturaleza y las costumbres centenarias, de la lengua materna y las conversaciones pausadas y desinteresadas, de la comida en compañía de amigos y los paseos con mochila a la espalda, en definitiva, con eso que Dreyfus ha denominado “las facetas no tecnológicas de la experiencia” (Dreyfus, 2024, p. 7) o sencillamente las “prácticas “marginales” y “no eficientes” (Dreyfus, 2024, p. 18). Aquella construcción pre-tecnológica, carente de electricidad y agua, es considerada frecuentemente, y a nuestro juicio de manera excesiva, el correlato arquitectónico de su pensamiento crítico sobre la técnica moderna (Sharr, 2008, p. 110).

⁴ En alemán Bauer es el sustantivo de labrador (Sharr, 2022, p. 75).

En el mundo de la arquitectura, como en el de todo tipo de acción productiva, la técnica es considerada un medio para un fin. Heidegger no se opuso a la condición medial - "instrumental y antropológica" (2001 a, p. 10) - de la técnica moderna. Pretendía, en cambio, recuperar la olvidada noción griega de *téchne*. La versión moderna de técnica alardea de su dominio irrestricto del medio (de la circunstancia), sustituye a la naturaleza, modifica la *phýsis*, solicitándole provocadoramente más de lo que necesitamos. En el mundo de la voraz técnica moderna los hombres no establecen ninguna relación con su entorno, ni con las cosas ni entre ellos mismos. Más aún, el impaciente hombre de la Modernidad no acepta los tiempos de la tierra. La técnica griega, diría Heidegger, modificaba el medio, pero a diferencia de la moderna, lo hacía piadosa y serenamente, según los ritmos de la *phýsis*, pues el *technitēs* griego no crea las temporadas de sequía ni de lluvia, sencillamente las respeta y las abraza.

Conviene recordar que *phýsis* era la forma de desocultación del ser en el mundo griego. Allí la *phýsis*, digámoslo así, estaba atravesada de divinidades. Pero no se trata de las divinidades de la tormenta, Zeus; de los terremotos, Poseidón; del enamoramiento, Eros; de la sensualidad y la belleza, Afrodita; de los animales salvajes y el terreno virgen, Artemisa, etc. Míguez ha señalado con lucidez que los dioses no eran la manera con que los griegos explicaban los fenómenos naturales o su condición inexplicable, espontánea y súbita. La palabra dios no era lo que aclaraba lo oscuro ni explicaba lo inexplicable. En Grecia no se comprendía por un lado a los dioses y por otro los fenómenos físicos vinculados a su actividad (Míguez, 2017, p. 29). Para los griegos el terremoto era dios, el viento era dios, el amor era dios: no se consagraban los amores, los seísmos y los huracanes a los dioses, sino que ellos eran los dioses mismos. No son fenómenos, son los dioses. El viento es el dios, etc. Donde se capta con claridad la vitalidad y el movimiento espontáneo, el surgir, el brotar y el impulso, allí están los dioses mostrándose. Donde hay brotar, nacer y crecer por sí y desde sí hay *phýsis*, y allí se manifiestan los dioses, por eso, "el entorno físico o natural es para el griego antiguo no el escenario de la actividad divina, sino el imperar y estar ahí los dioses mismos" (Míguez, 2017, p. 30).

Si *phýsis* fue la forma de manifestación del ser en el mundo griego, técnica o *Gestell* es el modo de hacerlo en los modernos siglos XX y XXI, época que ha reducido casi todo a recursos disponibles, por eso: "Si no nos fuera dado el encontrar cosas y a nosotros mismos como recursos, nada aparecería en general como algo y ninguna de nuestras posibilidades de acción tendría sentido" (Dreyfus, 2024, p. 14). *Gestell*, la esencia de la técnica, es el modo de comprensión de la realidad en nuestro tiempo y la arquitectura es una forma de manifestación de ese horizonte inédito de comprensión. En nuestro mundo, la casa también se ha convertido en un objeto de la industria y del capital. Es considerada una "máquina para habitar" (*machine à habiter*) (Le Corbusier, 1998, p. 73) merced a ello, la arquitectura es estudiada en las Escuelas politécnicas con la misma ciencia y pasión "que cualquier otro proceso industrial" (Ábalos, 2019, p. 76). En nuestra época ya no hay dioses, han huido (Hölderlin, 2015, p. 443), en cambio hay técnicas, reservas y sobre todo producciones de energía. Procesos y métodos técnicos gestionados por especialistas los hay para casi todo, para hacer casas,

aviones, trenes, carreteras, comida, ropa, etc. La técnica moderna ha sido alzada como el único medio legítimo para producir o para provocar algo en la naturaleza con el fin de satisfacer una necesidad o solucionar un problema.

La técnica consiste en un “pro-ducir” (*Hervorbringung*). Originariamente significaba traer a delante, hacer que las cosas vinieran a presencia desde el fondo del ser, conseguir que llegara a ser lo que no es (Duque, 2008, p. 146). Podemos producir cosas artificial o naturalmente. Naturales son las que hace la naturaleza, aunque ella no sabe que las hace. Artificiales son las que hace el técnico y *téchne* significa saber: “disposición sapiente de la libre planificación y organización y el dominio sobre lo organizado” (Heidegger, [1953] 2014, p. 25). Naturales, *physei onta*, son las cosas que tienen el principio ordenante de su movimiento en ellas. Artificiales, *technai onta*, son las que lo tienen fuera, en el *technités*. Unas y otras son la consecuencia de una poiesis. La novedad de la técnica moderna es que su producir se ha vuelto incondicionado, provocador y solicitante. Ese es precisamente el riesgo: experimentar la esencia de la técnica como una “estructura de emplazamiento, como un sino del hacer salir de lo oculto” (Heidegger, [1951] 2001 a, p. 24). Dicho emplazamiento es un provocar (*Die Herausforderung*) que significa sobre-excitar, hacer que algo o alguien proporcione cosas que natural o espontáneamente no haría. La técnica moderna es muy provocadora, permanentemente solicita a la naturaleza la producción de cosas, y lo hace a tiempo y a destiempo: “sin contemplaciones” (Duque, 2008, p. 128). Hasta no hace mucho, las frutas y verduras dependían de las estaciones del año, y por eso en primavera comíamos unas y en invierno otras. Actualmente la agricultura se ha convertido en “industria mecanizada de la alimentación” (Heidegger, [1951] 2001 a, p. 16): produce alimentos con independencia de los ritmos estacionales y garantiza una cadena de abastecimiento constante de productos para consumo, sea la época del año que sea, como si estuviésemos en estado guerra y tuviéramos que garantizar el suministro inmediato de armamento. En *Superación de la Metafísica* Heidegger nos habla de “la usura de todas las materias, incluida la materia prima hombre para producir técnicamente la posibilidad incondicionada de producir todo” (Heidegger, [1951] 2001 b, p. 70). La técnica moderna, tal es el nuevo horizonte de comprensión de la realidad, se caracteriza por su imperio para solicitar y provocar a la naturaleza más allá de lo que realmente se necesita, generando un fondo de reservas (*Bestände*) casi ilimitado. Se trata de producir para acumular y estar en condiciones de poder disponer constantemente de lo producido. En el discurso que en 1955 Heidegger impartió a los campesinos de la Selva Negra, cuyo título era *Serenidad*, les decía que la naturaleza se había convertido en “una única estación gigantesca de gasolina, en fuente de energía para la técnica y la industria modernas” (2002, p. 23).

Esta forma de producir y de trabajar es inédita, no solo por su escala e independencia de los ritmos estacionales, sino porque, a diferencia del producir en sentido originario, no hace aparecer las cosas en su esencia. Los griegos se referían a la *aletheia* como ese traer o poner delante con naturalidad, y precisamente por eso, la *aletheia* tenía un cierto carácter de desvelamiento o revelación. Leamos a Heidegger:

*“¿Qué tiene que ver la esencia de la técnica con salir de lo oculto?
Contestación: es lo mismo. Pues en el salir de lo oculto tiene su
fundamento todo traer-ahí-delante. (...). Si nos preguntamos paso a
paso lo que es propiamente la técnica, representada como un medio,
llegaremos al salir de lo oculto. En él descansa la posibilidad de toda
elaboración productora” (2001 a, p. 14).*

La técnica en sentido originario no era solo un modo de producir, ni un medio o instrumento, era una manera de desocultar o desvelar, por eso con el producir o *poiesis* nos adentramos en el ámbito de la verdad o *aletheia* y, sin duda, en el del evento de la dación del ser (Bejarano, 2010, p. 192). Las técnicas antiguas no estaban caracterizadas unilateralmente por su competencia provocante o solicitante, ni por su capacidad de dominio o manipulación irrestricta, sino por su capacidad para traer ahí delante, del fondo del ser, piadosa y pacientemente, respetando a los dioses. No debe extrañarnos que, en un mundo como el griego, todo él poblado de encanto y misterio, las tareas agrícolas fueran consideradas religiosas (Hesíodo, 1978, 765 y 780-784, pp. 163-165; Jenofonte, 1993, XVII, 1-3, pp. 273-274), no en vano el cultivo era una actividad piadosa que dejaba ver el culto (Vernant, 1973, p. 256). Tampoco debe extrañarnos que las casas fueran lugares donde esperar a que los acontecimientos naturales, sobre los que a duras penas podemos influir, tuvieran lugar: “Al principio se vivía en una casa sólo porque se pensaba que merecía la pena esperar un acontecimiento fuera de esa casa. En el mundo agrario hay que entender la estructura temporal del habitar en casas en función de la obligada espera” (Sloterdijk, 2020, p. 205).

La técnica es un modo del desvelar: “no es pues un mero medio, la técnica es un modo del salir de lo oculto. Si prestamos atención a esto se nos abrirá una región totalmente distinta para la esencia de la técnica. Es la región del desocultamiento, es decir de la verdad” (Heidegger, [1951] 2001 a, p. 14). Este tipo de *traer-delante* o *desvelamiento* no está dirigido a la subjetivación ni a la manipulación ilimitada, pues tiene el carácter de evento, *Ereignis*, es decir, de aquello que se captaba con la mirada y que no está orientado ni a la manipulación ni a la subjetivación del tipo un objeto para un sujeto. Ese desvelamiento tiene la forma de lo prodigioso, de lo maravilloso que acontece y frente a lo cual el hombre, queda como en asombro expectante. Producir es dejar que algo sea, pero “dejar que algo sea no es modificarlo, es dejar que sea” (Bejarano, 2010, p. 196). Insistamos: la técnica moderna no trae a presencia en el sentido del desvelar, sino en el del provocar que obliga a la naturaleza a dar un servicio imperativo y solicitante (Rojcewicz, 2006, pp. 35-40; Loscerbo, 1981, pp. 21-27): “El hacer salir lo oculto que prevalece en la técnica moderna es una provocación (...)” (Heidegger, [1951] 2001 a, p. 15). La técnica desde siempre ha tenido un carácter instrumental, pero la *techné* griega era sobre todo un producir según la *phýsis* y solo modificaba el medio según el ritmo de esta. La *téchne* moderna es un producir a pesar de la *phýsis*, y modifica el medio modificando la *phýsis* (Bejarano, 2010, p. 195).

Este es el punto en el que retomamos la cabaña de Heidegger. Está construida en el marco de un entorno con unos materiales y unas técnicas nada modernas,

vale decir, pre-tecnológicas. A diferencia de los edificios de la modernidad más provocadora, productora de edificios sin identidad, la cabaña tiene su carácter y su singularidad, merced a ello es reconocida. Uno ve esa construcción en medio del campo y sin dudarlo afirma: eso es una cabaña. El arquitecto austriaco Adolf Loos (1870-1933) evoca una anécdota muy reveladora que viene al caso recordar.

“Quiere usted acompañarme a la orilla de un lago de montaña? El cielo es azul, el agua verde y todo está en profunda calma. Las montañas y las nubes se reflejan en el lago y también las casas, granjas y capillas. No parecen hechas por la mano del hombre, sino surgidas del taller de Dios. Lo mismo que las montañas y árboles, las nubes y el cielo azul. Y todo respira belleza y calma... ¿Y allí? ¿Qué es aquello? Un tono discordante en esta paz. Como una estridencia innecesaria. En medio de las casas de los campesinos, que no las hicieron ellos, sino Dios, hay un chalet. La obra de un arquitecto, ¿bueno o malo? Lo ignoro. Solo sé que han desaparecido la paz, la calma y la belleza” (1980, p. 221).

En contraste con muchas edificaciones modernas, que no ayudan a encontrar la paz ni la calma, la cabaña tiene eso que Quatremère de Quincy llamaba “carácter” (2007, p. 108). Cuando los arquitectos modernos se comportan como productores impera la técnica y la funcionalidad, y con ellas el peligro del anonimato y la indiferencia. Eso se manifiesta tanto en la forma como en el carácter de los edificios: 1. En la forma se deja ver porque su imagen -aislada y absoluta, emancipada y autorreferencial, ajena al contexto, sea cultural o natural- es la imagen del modo de producirlos, o, dicho de otra manera: la forma de los edificios es la forma de la técnica con la que se construyen. La falta de carácter también se nota en la forma porque esta solo es el correlato de la función, en una suerte de lamarckismo arquitectónico donde la función crea el órgano (Duque, 2008, p. 104). 2. En el carácter, o mejor en la falta de carácter, se deja notar el anonimato porque los edificios de la modernidad dura no parece que tengan más que una identidad de índole colectiva e impropia. Parecen pensados para la masa de población, para la opinión pública, y no para un alguien en concreto. Eso les otorga una silueta demasiado uniforme y homogénea. La falta de carácter de muchos edificios modernos y su estructura de emplazamiento anónimo es lo que explica el parecido existente entre residencias, bloques de viviendas, hospitales, cárceles, aularios universitarios, edificios administrativos, etc. Sobre este particular no podemos detenernos, pero, todavía, a fecha de hoy, la falta de carácter, el anonimato y la indiferencia siguen presentes en muchas edificaciones arquitectónicas de las grandes áreas metropolitanas. Montaner es muy explícito al señalar que la arquitectura moderna no es parlante, que diría Ledoux, y si lo es, lo hace para unos pocos o en el formato del soliloquio. Insistamos, mucha arquitectura moderna carece de carácter. Las particularidades, las identidades y las singularidades, otrora constitutivas de la forma arquitectónica, han desaparecido.

“El concepto dominante de expresión consiste en identificar directamente modernidad con funcionalidad y avance tecnológico. Con la arquitectura moderna, la diferenciación de cada tipo de edificio se va diluyendo en el tratamiento formal, homogéneo y estandarizado preconizado por el funcionalismo racionalista” (2022, p. 93).

La cabaña (*die Hütte*) es una construcción, sin duda, pero a diferencia de las edificaciones de la modernidad, el refugio de Heidegger no modifica el entorno, ni fuerza a la naturaleza ni crece sin carácter. Parece surgir de la propia naturaleza o como nos ha dicho Loos parece surgida del taller de Dios. A la cabaña le sucede lo mismo que a los puentes y a los molinos de viento antiguos. Ninguno de ellos suspende ni violenta el medio. Aprovechan el curso de las cosas, la dinámica propia del agua y del viento, pero no alteran el cauce del río ni desnaturalizan las condiciones geográficas para provocar energía de manera extraña a la naturaleza. La cabaña, el puente y el molino acogen lo dado, lo que se manifiesta y se da. Lo donado es recibido y cuidado, es atendido y respetado agradecidamente en su esencia. Las cosas que la naturaleza da se aprovechan en el sentido antiguo del verbo usar, pues *usar* no es un mero utilizar, sino un “dejar una cosa en lo que ella es y en la manera como es” (Heidegger, [1952] 2010, p. 225) más allá de un hacer humano. Para Heidegger la técnica no ha de considerarse la manera de vencer al medio, sometiéndolo irrestrictamente a nuestros intereses o necesidades. La idea de suspensión de la circunstancia, considerada como algo hostil es más orteguiana que heideggeriana (García Sánchez, 2024). Para el profesor de Friburgo el medio no se ha de suspender, más bien se trata de establecer una relación entre la *poiesis* y la *aletheia*, haciendo posible que las cosas sean en su manera propia, abriéndoles un espacio, espaciando un espacio, desbrozándolo decían los griegos con su verbo *ktízein*, labrándolo⁵, para que allí acontezca la verdad. La técnica moderna no deja a las cosas ser en el modo que les es propio, ni provoca a un mirar asombrado de las cosas en su esencia. Se piensa en la manifestación de las cosas como en algo que se muestra en la realidad como si la realidad fuese solo su almacén. Por eso el bosque ya no es bosque sino reserva forestal, y la montaña ya no es montaña sino cantera, los ríos ya no son ríos sino energía eléctrica y los campos no son campos sino despensa alimenticia⁶. La cabaña de Heidegger no es la expresión de esa manera productiva y solicitante de mirar la realidad para extraer de ella energía o existencias que almacenar (*Bestand*), sino la de su contemplación en su condición natural (Heidegger, [1951] 2001 a, p. 15). La cabaña, para bien o para mal, es la manera de construir algo con naturalidad y respeto, con la paz *irenista* y el temple del medio entorno, de las costumbres y oficios del lugar, con las certezas y saberes artesanales de aquellos pueblos. Esa manera de hacer las cosas es la que acaba dándole a la arquitectura una suerte de carácter habitable, sereno y apacible, en suma, de libertad, que la hace perfectamente reconocible.

⁵ Nótese la cercanía entre construir (*bauen*) y labrador (Bauer)

⁶ “El bosque es reserva forestal, el cerro es cantera, el río, energía hidráulica, el viento es viento “en las velas” (Heidegger, [1927] 2020, p. 92).

⁷ “Sería necio arremeter ciegamente contra el mundo técnico. Sería miope querer condenar el mundo técnico como obra del diablo. Dependemos de los objetos técnicos; nos desafían incluso a su constante perfeccionamiento” (Heidegger, [1927] 2002, p. 27).

No se sigue de lo dicho que la técnica no sea una manera legítima de modificar el medio, lo que no puede es suspenderse ni tratarse despóticamente o tiránicamente. En efecto, la técnica no puede considerarse un ardid mefistofélico⁷, pero a decir de Heidegger no podemos entregarnos a ella irrestrictamente porque entonces la humanidad está en el mayor de los peligros. La técnica no es de suyo perversa,

aunque su uso y la mentalidad que ve en ella la única forma de existencia adecuada sí pueden serlo. El filósofo de Messkirch recalca en *Serenidad* que la mayor amenaza era que la técnica acabara convirtiendo a los hombres en recursos o fondo disponible para ser usados ¿De qué riesgos estamos hablando cuando “tanto el sujeto que produce como el objeto producido están absorbidos como existencias?” (Heidegger, [1951] 2001 c, p. 44). De los mayores posibles. Pero hay otros peligros igual de intensos y profundos. Uno de ellos consistiría en quedar configurados como unos sujetos tecnificados mentalmente que consideran que la manera técnica de pensar es la única legítima de hacerlo. Esa reducción es tan absoluta que elimina otras posibilidades de desocultación (Loscerbo, 2013, p. 242). Otro peligro aún más preocupante sería creer que solo el hombre tiene capacidad para provocar el *claro de ser* en tanto que fundamento de una época, obviando su espontaneidad e incertidumbre. Creer que puede solicitar como único agente causal cualquier marco de representación de la realidad u horizonte de sentido es una insolencia. No reparar en que el ser puede proceder del abismo, que no se puede programar ni controlar semejante advenimiento para exponer todas las cosas al dominio humano, también es un peligro (Bejarano, 2010, p. 204). Leamos Heidegger:

“Y sin embargo, por encima y más allá de lo ente, aunque no apartándonos de él, sino poniéndonos delante de él, ocurre todavía algo más. En medio de lo ente en su totalidad se presenta un lugar abierto. Hay un claro. (...). Así pues, este centro abierto no está rodeado de ente, sino que es ese centro mismo, el claro, el que rodea a todo lo ente (...). Este claro es el único que proporciona y asegura al hombre una vía de acceso tanto al ente que no somos nosotros mismos como al ente que somos nosotros mismos” ([1947] 2016, p. 91).

Heidegger le dice sí y no a la técnica. Si el hombre no hubiese modificado el medio no habría sobrevivido ni habría habido construcción ni arquitectura, eso es evidente. Heidegger no afirma que técnicamente no debamos construir artefactos que sirvan para guarecernos de la hostilidad del medio, lo que sostiene es que ese instrumento o artificio que construimos no puede violentar la naturaleza, provocándola y tratándola de manera que nos dé más de lo que puede ofrecernos naturalmente según sus ritmos propios. Cuando la forma de ver el mundo pierde el encanto de la expectación del brotar de la *phýsis* y se reduce a la manera interesada de garantizar el suministro de energía, entonces es cuando el hombre está expuesto a la mayor de las amenazas y al cabo, al mayor de los desarraigos. La cabaña explicita una forma de construir que no violenta el medio: es la expresión de una forma de aprovechar las condiciones naturales y de utilizarlas en beneficio propio, sin violentarlas. Las técnicas antiguas tenían esta manera paciente, respetuosa y piadosa de comportarse con la naturaleza. Lo hacían participando de los ritmos y los procesos naturales, dejando a la *phýsis* fluir en su esencia, permitiéndole dar sus frutos a su manera, confiando en el viento, en las aguas, en la tierra, en las estaciones, en el impulso propio de la naturaleza. Esa manera originaria de construir y de habitar donde hombres y dioses celebraban sus esponsales⁸ se ha hundido en la noche de los tiempos. Ahora, sin aquellos dioses presentes en la lluvia, en las estaciones, en el frío, en la nieve, en los ríos, etc.

⁸ “Entonces celebraban esponsales hombres y dioses” (Hölderlin, 2015, p. 439).

solo somos capaces de edificar/producir para ocupar un espacio, pero hemos olvidado el arte primigenio de construir bajo el cielo respetando a los divinos (*Göttlichen*) sin lo cual no se puede habitar. Ábalos nos dice al respecto que

“El espacio ha quedado cuantificado, transformado en producto de la disección de movimiento, de la geometría y la matemática. El espacio apenas existe como tal: será entendido como la res extensa de Descartes en la que se despliega la visibilidad de una familia igualitaria, eficiente, saludable y trabajadora (...). El espacio positivista es un espacio sin densidad; un espacio sin memoria, lanzado al futuro contra el pasado” (Ábalos, 2019, p. 75).

03. La cabaña no es una idea pre-tecnológica, sino salvadora

La idea de una arquitectura primitiva y naturalista no es una novedad heideggeriana. Es sabido que desde finales del siglo XIX ya hubo bastantes autores que defendieron un tipo de arquitectura menos artificiosa y técnica, más artesanal, espontánea y respetuosa⁹ con el entorno. Los ejemplos de ciudad jardín propuestos por sir Ebenezer Howard (1850-1928) a finales del siglo XIX, los de movimientos como el *Heimat-Kunst* y *Bund für Heimatschutz* (García Roig, 2000), liderados por el músico y defensor de los valores de la naturaleza Ernst Rudorff (1840-1916) y el arquitecto filonazi Paul Schultze-Naumburg (1869-1949), son muy ilustrativos del desapego a la industrialización en cuanto a urbanismo y trabajo se refiere, en cuanto a defensa de la cultura y los valores de la patria¹⁰, y en cuanto a protección de una forma de vida que se vio sustancialmente alterada durante la modernidad industrial con sus consiguientes repercusiones sociales y psicológicas. Las propuestas de un formato de edificación de baja densidad, como las *Kleinstädte*, las de los arquitectos de Königsberg Bruno Taut (1880-1938) y Martin Wagner (1885-1957) apuntaban en la dirección de resituar al hombre en un entorno más vinculado a la naturaleza y al mundo de las artesanías. Para ello llevaron a cabo proyectos de barrios con grandes parques y zonas verdes. Heinrich Tessenow (1876-1950), urbanista durante la República de Weimar, también criticó la arquitectura y el urbanismo modernos, y en su obra de 1919, *Trabajo artesanal y pequeña ciudad*¹¹, puso en valor una forma de vida pretérita, no industrializada, muy artesanal y campestre. Más filosóficas y sociológicas fueron las críticas que Charles Baudelaire (1821-1867), Georg Simmel (1858-1918) y Walter Benjamin (1892-1940) dirigieron a la forma de vida en las grandes metrópolis de finales del XIX y del primer tercio del siglo XX. Baudelaire se refiere al Spleen parisino, al cansancio, la adicción y la melancolía de vivir que produce la gran ciudad del Sena (Baudelaire, 2025). Simmel señalaba la disolución del individuo y la situación de las grandes metrópolis cuando denunciaba la actitud *blasé* (Simmel, 1986, p. 24) del hombre gris, caracterizado por su falta de

⁹ El vocablo “respeto” etimológicamente está relacionado con la atención y con “poner en consideración”: *respetuosa con el entorno* significa *atenta al entorno* (Corominas, 1987, p. 505).

¹⁰ No debe sorprendernos que de estas iniciativas se nutriera el nacionalsocialismo en su diatriba contra la Bauhaus, eligiendo “como estrella polar propia la nostalgia por los perdidos valores de la Alemania patriarcal y rural” (Gravagnuolo, 1998, p. 150).

¹¹ “En realidad quizás sea ridículo reivindicar hoy el trabajo artesanal y la pequeña ciudad o, mejor dicho: antes de que puedan florecer de nuevo, quizás sea necesario algo así como “una lluvia de azufre” y su próximo florecimiento sea posible dentro de un esplendor que tal vez ahora solo podemos comprender vagamente y que requiere, probablemente, de pueblos que hayan transitado al infierno” (Tessenow, 1998, p. 149).

entusiasmo y su indolencia, una actitud que “realmente muestra ya cada niño de la gran ciudad en comparación con niños de medios ambientes más tranquilos y más libres de cambios” (Simmel, 1986, p. 252). Benjamin, por su parte, se refería al carácter fantasmagórico de la ciudad moderna, dominada por las apariencias, la falta de autenticidad, el consumo, el intercambio ilimitado de bienes, la velocidad y la inmediatez: “(...) a consecuencia de esta representación cosista de la civilización, las formas de vida nuevas y las nuevas creaciones de base económica y técnica que le debemos al siglo pasado entran en el universo de una fantasmagoría” (1972, p. 50).

Ciertamente, la imagen bucólica de la cabaña que la esposa de Heidegger mandó edificar en la Seva Negra se ha asociado con la idea de respeto al entorno, con la de adecuación a los ritmos de la naturaleza y al fluir espontáneo de la *phýsis*, hasta con la idea de mantenimiento de los valores del suelo patrio, no en vano “hogar”, *das Heim*, tiene en alemán la misma raíz que “patria”, *die Heimat* (Bejarano, 2010, p. 24). Sin embargo, a nuestro modo de ver, este tipo de construcción primitiva, vernacular¹² y naturalista -realizada con las técnicas y los oficios centenarios que no someten, violentan ni suspenden la naturaleza, sino que se aprovechan de su dinamicidad, la de los vientos, las aguas de los ríos, las tormentas, las nevadas y el florecer de los valles- no debiera considerarse la única versión arquitectónica de índole heideggeriana. Más aún, no estamos muy seguros que la imagen de aquel *refugio para pensar* pueda considerarse la expresión unilateral del pensamiento heideggeriano en su conjunto (Sharr, 2008, p. 110). Heidegger jamás dijo que las casas y las construcciones debieran ser como su cabaña de Todtnauberg. El de Messkirch no denostaba la técnica, sencillamente decía que no había que dejarse dominar por ella, y que había que establecer una relación de autocontrol que permitiera al usuario seguir siendo dueño de sus actos. Solo mediante la serenidad (*Gelassenheit*) (Heidegger, [1927]2002) y el desapego (Martín de Blassi, 2022, p. 388) a los útiles puede el hombre vencer el dominio de servidumbre al que la técnica y el pensar calculador han sometido al ser humano. No se trata, insistamos, de fugarse del mundo técnico al pretecnológico de la montaña o del campo, como si del caso de Theodore John Kaczynski (*Unabomber*) se tratase, sino de no dejarse apabullar por el imperar excluyente de la sollicitación desaforada de recursos. Se trata de permitir que las cosas lleguen a ser, dejar que sean, aunque alejándose del afán de control y manipulación dominante desde la perspectiva del subjetivismo moderno (Martín de Blassi, 2022, p. 379).

Si no creyéramos en la técnica, no habríamos construido muchas de las ciudades que pueblan el mundo, ni se hubiese erigido el Templo de Paestum (s. VI a.C.), ni el Partenón (s. V a.C.), ni Santa Sofía (s. VI), tampoco la catedral de Santiago de Compostela (s. XI-XII), ni la de Chartres (s. XII XIII) ni la de Colonia (s. XIII-XIX), ni el *Crystal Palace* (1851), ni una infinidad de edificios muy dignos de mención que han alumbrado la cultura de su tiempo, tanto o más que los escritos de grandes poetas y filósofos, o que los cuadros y esculturas de los más excelentes artistas de todos los tiempos. Heidegger no es antitécnico, lo que critica es la unilateralidad y el absolutismo de la técnica moderna que ha dado lugar a que el ser se done de una forma singularmente preocupante, a saber, como Gestell: “aquella

¹² Del latín: *vernacŭlus*: “nacido en la casa de uno”, propio de la tierra en la que uno nació o del país de dónde es.

interpelación que provoca, que coliga al hombre a solicitar lo que sale de lo oculto como existencias" (Heidegger, [1951] 2001 a, p. 19). *Gestell* es la forma de definir el modo en que el ser se manifiesta, evidenciando que no hay nada absoluto en el sentido de suelto o separado. Todo es reducido a materia prima, sujeta a nuestro arbitrio. Todo lo que nos circunda forma parte de un conjunto ordenado y orientado a la producción de existencias (*Bestände*). El hombre moderno, dominado por la esencia de la técnica, solo percibe el ser como manifestación de este engranaje tecnológico caracterizado por la solicitud y provocación (*Herausfordern*) ilimitadas de la naturaleza para producir más de lo que el hombre necesita, con vistas a poder satisfacer necesidades futuras. El nuevo horizonte de comprensión de la realidad no es la *phýsis* en el sentido griego (donde el hombre era espectador piadoso y templado del impulso que hacía brotar las cosas), ni la creación en el sentido medieval (donde el hombre se percibía como criatura), tampoco es la representación (*Vorstellen*) en el sentido moderno de un sujeto garante (donde la forma en que lo real se ofrece es la manera en que existe lo real). El nuevo horizonte de comprensión es el engranaje donde "la realidad va quedando reducida, (...), a entidades que están siempre disponibles para su consumo (...)" (Acevedo, 2014, p. 293). Las cosas solo se nos muestran tecnológicamente, en definitiva, como estocaje o fondo de reserva: "*Gestell*, señala Leyte, es el nombre para nombrar a la verdad cuando esta se reduce a la exigencia de hacer aparecer todo y desocultarlo" (Leyte, 2005, p. 231). En definitiva, en la época tecnológica "para que algo sea, debe ser una pieza de provisión, un recurso, y lo que no cumple con esta condición no entra en nuestra consideración como cosa" (Pedragosa, 2011, p. 371).

Heidegger no propone una ontosociología de tipo eremítico (Sloterdijk, 2020, p. 208), o la *fuga mundi*, tampoco defiende el regreso a formas de construcción antiguas, ni mucho menos. La cabaña no es una crítica a los adelantos técnicos, sino a la esencia de la técnica, es decir a la forma exclusiva y absoluta de desocultación del ser que impide una forma de habitar el mundo como mortales en la tierra, ante los divinos y bajo el cielo. La voraz tecnificación impide la experiencia de la *Cuaternidad* (*Geviert*) (Mitchell, 2015, p. 3) que es la que hace posible el habitar arraigado y genuino en el terruño del hogar, en continuidad con una *phýsis* respetada, cuidada, labrada y acogida con agradecimiento, sabiendo esperar sus frutos en la paz (*Friede*) y la serenidad (*Gelassenheit*) del sabio demorarse. Recordemos que la *phýsis* tenía el carácter de acontecimiento sobre el que, al menos en tiempos pretéritos, no se podía influir. La *phýsis* nos ponía en contacto sereno con las cosas que maduraban, no con las que se producían, quizá por eso, en las ciudades la gente ya no vive esperando, y por eso se aburre y desespera (Sloterdijk, 2020, p. 205).

Donde hay *Geviert* no hay *Gestell*. Donde hay relación hay, en rigor de términos, cosa, porque cosa, *Ding* cuya raíz es *thing* es lo que reúne y congrega: las cosas no son, se declinan (Duque, 1996, p. 26). La idea de *Cuaternidad* pone de manifiesto una suerte de relación sin la cual las cosas no pueden manifestarse. Los edificios son cosas construidas no objetos. Aunque en *Ser y tiempo* ya aparece esa idea de relación, de plexo referencial pragmático de sentido sin el cual los entes -los utensilios- no sabemos lo que son, en el Heidegger de los años 50

encontramos esta misma noción recogida con la idea de *Cuaternidad* que es de origen arquitectónico y evoca la planta de cruz latina de muchas iglesias románicas y góticas (Duque, 1996, p. 33). Una cosa no es algo en absoluto o aislada, sino en relación. Para que la cosa sea debe situarse en la intersección o cruz (*Geviert*) de Divinos y mortales, cielo y tierra. De divinos (*Göttlichen*), entendidos como la instancia impersonal de sentido (*Ereignis*); de mortales, como la instancia personal y finita de sentido; de cielo como lo que ilumina, transparenta y da sentido; de tierra, como lo opaco y lo que cierra el sentido (Heidegger, [1951] 2001d, p. 131).

Para el profesor de Friburgo, con la mentalidad del habitante y morador de la cabaña, que es una forma de ser relacional, el hombre puede quedar a salvo del frenesí técnico. Puede vencer el desenfreno con que se utilizan los artefactos. Puede elevarse por encima de la pretensión *Gestelliana* de convertirlo todo en objeto de demanda. Puede hallar una manera calma y templada de mantener un trato con las cosas donde siga siendo libre, siéndole posible optar a lo más genuinamente humano, el habitar y el pensar meditativo. Puede esperar, demorándose, la novedad, lo no calculado e impredecible, sin considerarlos una amenaza.

04. El Pabellón alemán de Mies en Barcelona (1929)

Si hay un edificio donde el espacio tiene la forma de lo novedoso y sorpresivo ese es el Pabellón de Mies (1929). No tenemos constancia de que Mies van der Rohe (1886-1969), el último director de la Bauhaus, y Martín Heidegger (1889-1976), que llegó a ser rector de la universidad de Friburgo, se conocieran personalmente. No obstante, la arquitectura del hijo del cantero prusiano es a, nuestro juicio, la más paradigmática, de la filosofía del hijo del sacristán y tonelero de la pequeña Messkirch (Duque, 2008, p. 156). Uno y otro amaban la gloria de Grecia más que la grandeza de Roma, porque la gloria es como la luz de la verdad que viene a presencia iluminando el sentido de un tiempo (Duque, 2008, p. 159). Ni uno ni otro creen en el esteticismo subjetivista, ni en el formalismo kantiano ni en la idea de un arte "contenidista" (Vattimo, 1993, p. 127) de tipo hegeliano como representación de una idea. Más bien creen en la fuerza del arte para poner en obra la verdad o para preparar su venida. Uno con sus obras, el otro con sus pensamientos, han hecho posible que los materiales y los elementos de la arquitectura aparezcan no meramente dispuestos sino en su soportar, en su resistir y espaciar y, solo entonces esos materiales aparecen en lo que verdaderamente son.

Heidegger fue conocedor de las tendencias pictóricas europeas de fragmentación y disolución de la forma. Autores como Klee, Picasso, Braque y Cézanne no le eran en absoluto personajes extraños. Heinrich Wiegand Petzet, biógrafo del filósofo, ha subrayado la admiración que el profesor de Friburgo profesaba por Klee (1879-1940), hasta el punto de que el filósofo pretendía realizar una segunda parte de *El origen de la obra de arte* (Petzet, 2007, 197) basándose en la pintura

del artista abstracto y expresionista de Berna: “el arte se estaba transformando. De manera que ahora, él, Heidegger, se vería obligado a escribir una segunda parte de “el origen de la obra de arte”” (Petzet, 2007, p. 196).

Quizá Paul Klee sea el nexo de unión entre Heidegger y Mies¹³, pues en la Bauhaus (Bitterberg, 1976, p. 27) la influencia de Klee, que fue profesor allí desde 1920 a 1930, era bastante notable¹⁴. La discontinuidad, la fragmentación y, sobre todo, la relación entre lo abierto y lo cerrado, entre lo que se da y se retrae¹⁵ (mundo y tierra), entre la donación del ser y la reserva de sentido fueron consideradas en *El origen de la obra de arte* (Heidegger, [1935–1936] 2016). En la entrega de sentido se produce una especie de combate entre la apertura y la clausura, pues no todo se da, ni lo dado se dona para siempre. El arte no es algo que representa tal o cual realidad, ni está destinado a provocar esta u otra emoción. Klee es muy convincente al respecto: “el arte no reproduce lo visible, hace visible” (Klee, 2013, p. 6).

Lo más llamativo de la arquitectura miesina es ese juego de claridad y oscuridad, de donación (mundo) y sustracción (tierra) que comprobamos en los muros del proyecto de vivienda en Neubabelsberg (1923), muros que se cruzan y no llegan a cortarse. Es muy ilustrativa como paradigma heideggeriano la fluidez de los espacios que no tienen la forma de lo estático y definitivo, sino de lo “transitivo” (Duque, 1996, pp. 24 y 37), creando la permanente expectación de lo posible, de lo por venir, de lo que aún no se ha dado, pero llegará a ser. Es un proyecto de casa cuyas trazas nos sitúan en la posibilidad de lo expectante y ante la llegada del ser que nunca se dará del todo. A nuestro juicio, la alternativa a la imagen de la arquitectura pre-tecnológica de la cabaña cerrada y volcada hacía sí (enstática), es la arquitectura de límites abiertos y espacios fluidos (extática) como la que construyó Mies van der Rohe para la Exposición Internacional de Barcelona en 1929. Allí se puede experimentar el advenimiento nunca consumado de la dación del ser, del sentido o del mundo (Belgrano, 2020). Allí “La arquitectura nos permite percibir y entender la dialéctica de la permanencia y el cambio para establecernos en el mundo y para colocarnos en el *continuum* de la cultura y el tiempo” (Pallasmaa, 2021, p. 82). En el Pabellón de Mies, el movimiento del visitante, convertido en espectador, está atravesado por la imposibilidad de poder atrapar definitivamente el espacio, que huye y se fuga de su condición sedentaria y estática. Parece una construcción que sirve como descripción del tiempo y al cabo, del movimiento que, a decir de Klee, es en esencia el arte: “la obra de arte nace del movimiento; ella misma es movimiento fijado y se percibe en el movimiento” (2013, p. 60). Las comarcas y las rozas espaciales abiertas para delimitar los espacios y crear estancias no se cierran. El intento de apresar el hueco nunca llega a materializarse en ningún límite. Las fronteras son provisionales, no son definitivas. Siempre se abren los espacios, las líneas no delimitan hasta el fin, todo resulta ser una especie de sucesión de huecos intermedios, *intermezzi*, que no acaban en una línea del horizonte material que haga culminar la fuga visual. En el Pabellón de Barcelona, construido en el marco de las técnicas y materiales industriales¹⁶, parece operarse la subversión del punto de vista estático que alumbrara la perspectiva moderna. El horizonte de sentido que permite una comprensión definitiva de la realidad no es el moderno. El edificio no es un objeto para ningún

¹³ Mies, ya siendo un arquitecto de prestigio, asumió la dirección de la Bauhaus en el semestre de invierno de 1930 hasta su disolución en agosto de 1933.

¹⁴ Heidegger escribió una serie abundante de notas donde interpretaba la obra de Klee (Seubold et al., 2013, pp. 177-187).

¹⁵ Como el rayo o relámpago que a decir de Hölderlin es el lenguaje de los dioses. Petzet ha señalado la importancia que tuvo el cuadro de Klee titulado *Rayo colorido* o *Rayo multicolor* (Petzet, 2007, p. 195).

¹⁶ Otro ejemplo paradigmático de convergencia entre técnica y entorno sería la Fallingwater de Wright (1936-1939).

uso más que el protocolario, tiene la forma de la obra de arte, no vale para nada, tiene valor en sí. En el Pabellón no se va de un punto a otro, se deambula como en los caminos de bosque y siempre se está a la espera de lo imprevisto. Dentro del Pabellón miesino el horizonte es cambiante. Se trata de un horizonte mudable que ofrece, paso a paso, cosas nuevas y oculta otras. La creación de un marco de sentido último, sereno y estable, resulta imposible porque el límite es discontinuo, difuso y los espacios van apareciendo súbitamente, sorpresivamente. Nada que ver con la idea de perspectiva frontal del Renacimiento¹⁷ ni con la idea de punto de vista absoluto del monarca tan característico del Barroco¹⁸.

Es sabido que tanto la técnica como el, pensar calculador, en suma, todo el imperio del *Gestell* aspiran al control de las cosas del mundo y al control del modo en que el mismo ser se entrega como *sentido*. El Pabellón de Mies pone de manifiesto que ese dominio no es posible. No hay forma de fabricar ni de provocar el advenio del ser -eso es solo uno de los sueños de la razón- pues su naturaleza es sorpresiva, procede de más allá del horizonte, proviene del abismo y lo hace con el fulgor de lo súbito.

El Pabellón es la corroboración en el ámbito arquitectónico de la imposibilidad de dar con un plano de comprensión de la realidad o con un marco de comprensión de sentido que sea definitivo y acabado. Ofrece una silueta de "huida dinámica" (Evans, 2005, p. 260) cuya forma no se deja atrapar definitivamente, no en vano el techo flota y parece zafarse de la gravedad, las masas se ocultan, la estructura y el cerramiento se divorcian, los alzados no permiten definir la forma (Evans, 2005, p. 260, 271), la representación no garantiza la realidad, y los reflejos constantes aumentan la confusión que impide saber con certeza de qué naturaleza es este edificio. Y más, el espacio de *Tensión between Interior and Exterior*, que diría Zumthor (2006, p. 45), genera constantes novedades espaciales que irrumpen como lo hace la obra de arte, abriendo *mundos* y poniendo en obra la verdad, inaugurando épocas y tiempos inéditos, aunque nunca los culmina llevándolos a plenitud porque, insistamos, en la donación siempre hay algo de sustracción del sentido. Con todo, esta obra no rehúye la conformidad naturaleza-técnica y evoca, de manera extremadamente sutil, los cuatro elementos de la *Cuaternidad*. Basta con señalar el detenido encaje del veteado de los aplacados de mármol, la presencia del agua en el estanque de lecho rocoso, que cristalinamente refleja el follaje más allá de los límites difusos y el cielo omnipresente. Al deambular por el Pabellón uno experimenta la presencia salvadora del *Geviert*, del mundo compuesto por las relaciones y reflejos tierra-cielo-mortales-divinos.

La técnica moderna aspiraba a controlar a placer el carácter incierto de la entrega del *ser*, anulando su dimensión inconmensurable (Bejarano, 2010, p. 231). Pero semejante aspiración resulta inalcanzable porque el *ser* no es un ente como los demás, nunca se colma ni cesa (Bejarano, 2010, p. 237), siempre está pendiente de una interpretación ulterior (Bejarano, 2010, p. 237). La importancia del concepto de *mundo* heideggeriano resulta decisiva para una comprensión de la arquitectura del Pabellón barcelonés.

¹⁷ Véanse los tres panoramas urbanos e ideales de Urbino hacia 1470. "El espacio: una arquitectura de la mirada" (Belting, 2012, pp. 145-153).

¹⁸ "La perspectiva supone la contemplación del mundo desde un único punto de vista, desde un ojo único que abarca todo el panorama. Es una manifestación del poder humano, del poder del príncipe. La visión focal o centralista coincide con la organización monárquica del Estado" (Chueca Goitia, 2013, p. 170).

¿Qué es el *mundo*? Solo si comprendemos el alcance de este vocablo en el pensamiento del de Messkirch se comprenderá la arquitectura del Pabellón. Por *mundo* no ha de entenderse el conjunto de las cosas que existen, ni es el mundo planetario en el que vivimos, tampoco es el conjunto de saberes y pericias propias de una disciplina como si se tratase del mundo del derecho, de la medicina o la arquitectura. El *mundo* no es esa carga biográfica que tienen algunas personas de las cuales se dice que "tienen mundo" (Heidegger, [1927]2020, pp. 86-87) ¿Qué es el *mundo* en el marco de lo que venimos señalando en el texto, y más en concreto en el ámbito de *Ser y Tiempo*? Es el marco de interpretación de la realidad, el ámbito de sentido donde las cosas y los entes aparecen y se manifiestan como lo que son. Sin *mundo*, sin "un fondo de inteligibilidad o, mejor, de lectura y descifrado" (Duque, 1996, p. 24), no sabríamos qué son las cosas, ni podríamos relacionarlas con otras, ni le encontraríamos sentido a algunos comportamientos. Eso que denominamos *mundo* tiene un significado equivalente al de *ser*, al de *sentido*, al de *significatividad* e incluso al de *dios* (Belgrano, 2020, pp. 96-114). Cuando se dice que el hombre es un *ser en el mundo* se está poniendo de relieve que el hombre no puede desenvolverse existencialmente sin un horizonte de comprensión de lo real, que el hombre en absoluto sencillamente no existe, es impensable. El hombre existe en un mundo dado que acoge y en el que las cosas y los seres se revelan como lo que realmente son. El *mundo* se da, adviene, surge, acontece.

Esa forma de darse del *mundo* no puede programarse ni puede ser anticipada. El *mundo* es algo que acontece en su originariedad, sin ser necesariamente provocado ni solicitado. Acompaña sustancialmente a la donación del *mundo* la incertidumbre porque no sabemos cuándo se produce, porque parece que viene del abismo, un fondo que no se puede pensar ni dominar ni controlar, sencillamente viene de allí. A la Modernidad técnica y calculadora esta noción de *mundo* le debió parecer sumamente extraña porque esta forma de comprender el *ser*, de suyo ni estático ni duradero sino transitivo, no permite su control ni su manipulación objetual. La dación del *mundo* o del *ser* acontece en una suerte de vacío, más allá del límite. Su grado de indeterminación es total, no sabemos cuándo se da, cuando se manifiesta y cuando se oculta. Lo que si podemos asegurar es que se da y se oculta, y tiene la consabida forma heideggeriana de "mundo" y "tierra". *Mundo* es lo abierto y *tierra* es lo cerrado, tal es el combate entre uno y otra (Belgrano, 2021, p. 1551-1568).

05. Conclusión

Si afirmamos que la cabaña no es el reflejo de todo el pensar heideggeriano estamos diciendo precisamente que una edificación interior, cerrada, antigua, fundada en algo que ya existió, en una suerte de mundo periclitado, no se corresponde con la idea de la donación del *ser* cuya éxtasis es sorpresivo, fulgurante, impersonal, incierto e incluso, digámoslo así, espontáneo ¿Cuál

es entonces la arquitectura que mejor se adapta o representa esta idea de apertura, de donación desde el vacío o desde la incertidumbre, no causada, sino sencillamente donada? A nuestro juicio esa arquitectura es la del Pabellón de Mies van der Rohe ¿Por qué? En primer lugar, porque en el Pabellón se realiza una suerte de transición entre el espacio recogido y el espacio abierto, entre la interioridad y la exterioridad que inunda el espacio íntimo expandiéndolo. Se trata de una interioridad completamente abierta a lo abierto, correlato espacial del *Dasein*. Como ya hemos señalado la relación del hombre con el ser no puede ser la de dominio sino la de acogimiento. Arquitectónicamente hablando esto quiere decir que el edificio no está cerrado ni volcado sobre sí, sino que está abierto como lo está el hombre que *extáticamente* se abre al mundo, a lo abierto del ser (Sloterdijk, 2020, p. 217). En segundo lugar, porque el mundo, el sentido y el ser solo se manifiestan, no se dejan atrapar porque está en su esencia escurrirse y escaparse. Los planos del Pabellón miesino no son completos, no encierran ni envuelven, más bien parecen situarnos en el espacio de la fuga y la huida (Evans, 2005, p. 260), de la incertidumbre, de lo que parece cerrarse, pero no del todo, dejando siempre abierta la posibilidad de la indeterminación y la sorpresa. Si la cabaña guardaba relación con el límite, con el contorno claro y preciso, con la interioridad, el Pabellón manifiesta la disolución del límite, permitiendo que toda la interioridad sea exterioridad. Los paramentos inconclusos, siempre abiertos a lo que está por llegar o por entregarse, ponen de relieve la incertidumbre del sentido total; su apertura, su fluidez visual y temporal señalan que el imperar de la técnica no puede provocar unilateralmente la llegada del sentido pleno, último y colmado. Es probable que la mejor manera de llevar a cabo eso, y siempre con el respeto a la provisionalidad, sea la obra de arte, por eso el Pabellón miesino es esa mezcla entre edificio y obra de arte. Tiene, como la obra de arte en su irrumpir, la facultad de ofrecerse como apertura, como nueva donación de sentido y tiene, también como la obra de arte, el límite de lo sustraído cuando se entrega, pues no agota la totalidad de lo ente. En los espacios del Pabellón -un edificio concebido como obra de arte, donde el sentido siempre está pendiente, siempre van encontrándose nuevas marcas (Duque, 2008, p. 162) y nuevos inicios- se abre la posibilidad de un nuevo punto de vista porque la línea del horizonte no es definitiva y por eso no es solo un objeto de la técnica que se pueda consumir en su totalidad. Los planos no se cierran y a cada paso se abre una nueva interpretación de la realidad. Esa constante e inédita creación de espacios es paradigmática de la imposibilidad de dar por controlada definitivamente la donación del ser. Siempre hay un punto de vista inédito, a cada paso, y eso sucede poniendo en duda la legitimidad moderna del punto de vista del perspectivismo racional con el que Brunelleschi abrió la Modernidad. Es precisamente en el Pabellón donde se hace singularmente evidente que "toda intención de una arquitectura permanente, en el sentido de otorgar plaza definitiva al hombre, está condenada al fracaso porque si algo define el carácter del existente es su continua reinterpretación y apertura" (Bejarano, 2010, p. 237).

Referencias bibliográficas

- Ábalos, Iñaki. La buena vida. Visitas guiadas a las casas de la modernidad. Barcelona: Gustavo Gili, 2019.
- Acevedo, Jorge. Heidegger: existir en la era técnica. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2019.
- Baudelaire, Charles. El Spleen de París. Pequeños poemas en prosa, (M. García, Trad.). Madrid: Ediciones Hiperión, 2025.
- Bejarano, Rosario. Habitación del vacío. Heidegger y el problema del espacio después del humanismo. Sevilla-Madrid: Thémata/Plaza y Valdés, 2010.
- Belgrano, Mateo. "Ser (Sein) y sentido (Sinn) en Ser y tiempo, dos caras de la misma moneda". Nuevo Pensamiento. 2020, Vol. X, nº 15, pp. 96-114. ISSN 1853-7596, <http://www.editorialabiertafaia.com/nuevopensamiento/index.php/nuevopensamiento>
- Belgrano, Mateo. "El combate entre el mundo y la tierra: Una «lucha» interpretativa", Pensamiento. Revista De Investigación e Información Filosófica. 2021, Vol. 76, nº. 292, pp. 1551–1568. <https://doi.org/10.14422/pen.v76.i292.y2020.010>
- Belting, Hans. Florencia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente, (J. Chamorro Mielke, Trad.). Madrid, Akal, 2012.
- Benjamin, Walter. Libro de los pasajes. Madrid: Akal, 1972.
- Berciano, Modesto. "Construcción arquitectónica y vivir humano según Heidegger". Naturaleza y Gracia. 2009, nº 1, pp. 65-92. ISSN 0470-3790, http://www.bidicap.org/doi/PS_NyG_2009v056n001p0065_0092/HTML/
- Bitterberg, Karl G. et al. Bauhaus, Stuttgart: Institut für auslandsbeziehungen, 1976.
- Chueca, Fernando. Breve historia del urbanismo. Madrid, Alianza Editorial, 2013.
- Corominas, Joan. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Madrid: Gredos, 1987.
- Dreyfus, Hurbet. (2024): "Cómo lograr una relación libre con la técnica según Heidegger"; (J. Solernó, Trad.). Tábano. 2024, Nº 24, pp. 7-21. <https://doi.org/10.46553/tab.2>
- Duque, Félix. "Martin Heidegger: En los confines de la Metafísica", Anales del Seminario de Historia de la Filosofía. 1996, nº 13, pp. 19-38. ISSN 0211-2337.
- Duque, Félix. Habitar la tierra. Madrid: Abada Editores, 2008.
- Eilenberger, Wolfram. Tiempo de Magos. La gran década de la filosofía 1919-1929; (Joaquín Chamorro, Trad.). Barcelona: Taurus, 2019.

- Evans, Robin. "Las simetrías paradójicas en Mies van der Rohe", en Traducciones; (M. Puente, Trad.) Barcelona: Pre-textos, 2005.
- García, José M. (2000): Pensamiento Utópico, Germanidad, Arquitectura. El movimiento "Heimatschutz" en Alemania y las tareas de la cultura ("Kulturarbeiten") (1897-1917). Instituto Juan de Herrera, 2000, ETSAM. ISBN 84-95365-64-2.
- García Sánchez, R. (2024): "Ortega y Heidegger cara a cara en el Darmstädter Gespräch de 1951: El ser humano y el espacio", Revista De Estudios Orteguianos, (49), 137–163. <https://doi.org/10.63487/reo.vi49.23>
- García Sánchez, Rafael. Hacia una poética del habitar. Pensar lo arquitectónico con Heidegger. Pamplona: Eunsa, 2025.
- Gravagnuolo, Benedetto. Historia del urbanismo en Europa, 1750-1960; (J. Calatrava Escobar Trad.). Madrid: Akal Arquitectura, 1998.
- Heidegger, Martin. "La pregunta por la técnica", en Conferencias y artículos; (E. Barjau, Trad.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001a.
- Heidegger, Martin. "Superación de la metafísica", en Conferencias y artículos; (E. Barjau, Trad.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001b.
- Heidegger, Martin. "Ciencia y meditación", en Conferencias y artículos; (E. Barjau, Trad.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001c.
- Heidegger, Martin. "La cosa", en Conferencias y artículos; (E. Barjau, Trad.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001d.
- Heidegger, Martin. Serenidad; (Y. Zimmermann, Trad.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.
- Heidegger, Martin. ¿Qué significa pensar?, (R. Gabás, Trad.). Madrid: Editorial Trotta, 2010.
- Heidegger, Martin. Experiencias del pensar (1910-1976); (F. de Lara, Trad.). Madrid: Abada Editores, [1953] 2014.
- Heidegger, Martin. Construir Habitar Pensar. Bauen Wohnen Denken; (A. Leyte & J. Adrián, Trads.). Madrid: La Oficina, [1951] 2015.
- Heidegger, Martin. El origen de la obra de arte. Der Ursprung des Kunstwekes; (H. Cortés & A. Leyte, Trads.). Madrid: La Oficina, [1935–1936] 2016.
- Heidegger, Martin. Introducción a la metafísica; (A. Ackerman Pilári, Trad.). Barcelona: Gedisa, [1953] 2014.
- Heidegger, Martin. Ser y tiempo; (J. E. Rivera, Trad.). Madrid: Editorial Trotta, 2020.
- Hesíodo. Trabajos y días; (A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Trad.). Madrid: Gredos, 1978.
- Hölderlin, Friedrich; (E. Gil Vera. Trad.; prol. F. de Azúa). Poemas. Barcelona: Lumen, 2015.

- Jenofonte. Económico; (J. Zaragoza, Trad.). Madrid: Gredos, 1993.
- Klee, Paul. Creative confession and other writings. London: Tate Publishing, 2013.
- Le Corbusier. Hacia una arquitectura; (J. Martínez, Trad.). Barcelona, Apóstrofe, 1998.
- Leyte, Arturo. Heidegger. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Loos, Adolf. Ornamento y delito; (L. Cirlot y P. Pérez, Trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Loscerbo, John. Being and Technology: A Study in the philosophy of Martin Heidegger. London: Springer, 1981.
- Martín de Blassi, Fernando G. "Heidegger y la hermenéutica de la serenidad (Gelassenheit)". Revista de Humanidades de Valparaíso. 2022, nº19, pp. 377-394. eISSN 0719-4242, <https://doi.org/10.22370/rhv2022iss19pp377-394>
- Míguez, Aida. Talar madera. Madrid: La Oficina, 2017.
- Mitchell, Aandrew J. The fourfold: Reading the late Heidegger. Studies in Phenomenology and Existential Philosophy. Evanston-Illinois: Northwestern University Press, 2015.
- Montaner, Josep M^a. La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Pallasmaa, Juhani. Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos. Barcelona: Gustavo Gili, 2021.
- Pedragosa, Pau. "Habitar, Construir, Pensar en el mundo tecnológico". Investigaciones fenomenológicas. 2011, vol. 3: Fenomenología y política. pp. 361-378. ISSN-e 1885-1088, ISSN 1137-2400. <https://doi.org/10.5944/rif.3.2011.5624>
- Petzet, Heinrich W. Encuentros y diálogos con Martin Heidegger. 1929-1976; (L. Langbehn, Trad.). Madrid: Katz Editores, 2007.
- Quatremère de Quincy. Diccionario de arquitectura; (F. Aliata & C. Schmidt, Trans.). Voces teóricas. Buenos Aires: Nobuko, 2007.
- Rojcewicz, Richard. The Gods and Technology: A Reading of Heidegger, Albany/ NY: State University of New York Press, 2006.
- Seubold, Günter et al. "Las notas sobre Klee heredadas de Heidegger". Revista de Filosofía. 2013, 47, pp. 177-187. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=379837110009>
- Sharr, Adam. La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar; (J. Rodríguez Feo, Trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- Sharr, Adam. Heidegger. Sobre la arquitectura; (J. Sainz, Trad.). Barcelona: Editorial Reverté, 2022.

- Simmel, Georg. El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura, (S. Mas Torres, trad.). Barcelona: Península, 1986.
- Sloterdijk, Peter. El imperativo estético; (J. Chamorro Mielke, Trad.). Madrid: Ediciones Akal, 2020.
- Tessenow, Heinrich. Trabajo artesanal y pequeña ciudad; (J. Manuel García Roig, Trad.). Murcia: COAT, 1998.
- Vattimo, Gianni. Poesía y ontología; (A. Cabrera Serrano, Trad.). Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1993.
- Vernant, Jean P. Mito y pensamiento en la Grecia antigua; (J. Diego López Bonillo, Trad.). Barcelona: Ariel, 1973.
- Zumthor, Peter. Atmospheres. Base, Boston, Berlín: Birkhäuser Verlag AG, 2006.