

REI/A

REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

27

DIC.2025



De las transiciones:
ARQUITECTURA
SIN INTERIOR

On transitions:
ARCHITECTURE
WITHOUT INTERIORS



Universidad
Europea

#27

REVISTA EUROPEA
DE INVESTIGACIÓN
EN ARQUITECTURA

REIA

REIA NO. 27

DIC.2025

ISSN: 2340-9851

152 Páginas

18 Autores

<https://revistas.universidadeuropea.com/index.php/reia>

On Transitions: Architecture Without Interiors

De las Transiciones: Arquitectura Sin Interior

CRÉDITOS

DIRECTORES

Carlos Arroyo Zapatero

José Luis Esteban Penelas

EDITORES

Beatriz Inglés Gosálvez

Álvaro Galmés Cerezo

José Luis Esteban Penelas

Carlos Arroyo Zapatero

CONSEJO EDITORIAL

Eva María Icarán

Vicerrectora de Investigación. Universidad Europea de Madrid

Alberto Sols

Director de la Escuela de Arquitectura, Ingeniería, Ciencia y Computación - STEAM. Universidad Europea de Madrid

Adolfo Jordán

Director de la Vertical de Arquitectura y Civil. Escuela de Arquitectura, Ingeniería, Ciencia y Computación - STEAM. Universidad Europea de Madrid.

Miguel Lasso de la Vega

Departamento de Arquitectura y Diseño. Escuela de Arquitectura, Ingeniería, Ciencia y Computación - STEAM. Universidad Europea de Madrid

Susana Moreno

Departamento de Arquitectura y Diseño. Escuela de Arquitectura, Ingeniería, Ciencia y Computación - STEAM. Universidad Europea de Madrid

José Luis Esteban Penelas

Departamento de Arquitectura y Diseño. Escuela de Arquitectura, Ingeniería, Ciencia y Computación - STEAM. Universidad Europea de Madrid

Beatriz Inglés

Departamento de Arquitectura y Civil. Escuela de Arquitectura, Ingeniería, Ciencia y Computación - STEAM. Universidad Europea de Madrid.

Álvaro Galmés

Departamento de Arquitectura y Civil. Escuela de Arquitectura, Ingeniería, Ciencia y Computación - STEAM. Universidad Europea de Madrid

Francisco Javier González

Departamento de Arquitectura y Civil. Escuela de Arquitectura, Ingeniería, Ciencia y Computación - STEAM. Universidad Europea de Madrid

Carlos Arroyo Zapatero

Departamento de Arquitectura y Civil. Escuela de Arquitectura, Ingeniería, Ciencia y Computación - STEAM. Universidad Europea de Madrid

COMITÉ CIENTÍFICO

Juan Navarro Baldeweg

Universidad Politécnica de Madrid

Juan José Lahuerta

Universidad Politécnica de Cataluña

José Manuel López Peláez

Universidad Politécnica de Madrid

Luis Martínez Santa-María

Universidad Politécnica de Madrid

José Morales

Universidad de Sevilla

Juan Calatrava

Universidad de Granada

Orsina Simona Pierini

Politecnico di Milano

Fernando Quesada

Universidad de Alcalá de Henares

Ángel Martínez García-Posada

Universidad de Sevilla

Marcos Cruz

The Bartlett School of Architecture. London

Ginés Garrido
Universidad Politécnica de Madrid

Milla Hernández Pezzi
Universidad Politécnica de Madrid

Ricardo Devesa
Universidad Politécnica de Cataluña / ACTAR

Eduardo Prieto
Universidad Politécnica de Madrid

Manuel de Prada
Universidad Politécnica de Madrid

Max Aguirre
Universidad de Chile

Miquel Adrià
Crítico e historiador de arquitectura. México

Carmen Díez Medina
Universidad de Zaragoza

Ramón Araujo
Universidad Politécnica de Madrid

Consuelo Acha
Universidad Politécnica de Madrid

Javier Monclús
Universidad de Zaragoza

Santiago Huerta
Universidad Politécnica de Madrid

Javier Ruiz
Universidad Politécnica de Madrid

María José Pizarro
Universidad Politécnica de Madrid

Ángel Verdasco
Universidad de Alcalá de Henares

José Luis Esteban Penelas
Universidad Europea de Madrid

Óscar Rueda
Universidad Politécnica de Madrid

David Casino
Universidad Politécnica de Madrid

Enrique Castaño
Universidad de Alcalá de Henares

DISEÑO GRÁFICO

Elisa Cabello

CONTACTO

Universidad Europea de Madrid Campus Villaviciosa de
Odón // C/ Tajo, s/n. Urb. El Bosque // 28670 – Villaviciosa
de Odón – Madrid // <https://revistas.universidadeuropea.com/index.php/reia>

DERECHOS RESERVADOS | COPYRIGHT

Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos,
siempre y cuando se cite su procedencia.

© de la edición: REIA. Universidad Europea de Madrid

© de los textos: sus autores

© de las imágenes: sus autores

La revista REIA se acoge al sistema Creative Commons por la que el autor permite el uso del artículo en la propia revista y en cualquier repositorio vinculado a ésta por tiempo ilimitado sin generar compensación económica alguna. No se permite el uso comercial de la obra original ni de las posibles derivadas.

Reconocimiento – No comercial- Compartirlgual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con licencia igual a la que regula la obra original.

De las Transiciones: Arquitectura Sin Interior / On Transitions: Architecture Without Interiors

01 Introducción General

8

De las Transiciones: Arquitectura Sin Interior // On Transitions: Architecture Without Interiors

Editorial // **The Editors**

Editor invitado // **Guest Editor: Camilo Restrepo Ochoa**

POSTAL DESDE COLOMBIA

La casa cáscara: reflexiones sobre la vivienda cafetera tradicional
Santiago Pradilla Hosie

02

14

GEOGRAFÍAS DEL UMBRAL: CULTURA, TERRITORIO Y SABERES SITUADOS

Specific Ambiguity: On Tropical Space and the Dissolution of the Interior
Camilo Restrepo Ochoa (keynote article by guest editor)

03

30

La influencia de la tradición japonesa en SANAA: la reinterpretación del engawa y el ma en la arquitectura contemporánea.

Diego Martín de Torres

04

54

CLIMA, CUERPO Y ATMÓSFERA: HACIA UN CONFORT SIN INTERIOR

"¡No es más que una cuestión de moléculas!". Tecnología, percepción y control en la configuración de ambientes.

Luís Navarro Jover

05

70

ESPACIOS EXPANDIDOS: TRANSPARENCIA, VACÍO Y FENOMENOLOGÍA

La Cabaña de Todtnauberg (1922) y el Pabellón alemán de Mies (1929). Dos propuestas arquitectónicas heideggerianas.

Rafael García Sánchez

06

92

La presencia de la ausencia - La profundidad de campo en la Shino House.

Laura Pérez Lupi, Eloy Carpallo Fuentes

07

108

Refugiarse a la intemperie: un jardín, una cueva y un cobertizo, tres interiores expuestos.

Belén Ramos Jiménez, Arturo Franco Díaz

08

122

PEDAGOGÍAS DE LA CONTINUIDAD ESPACIAL: ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO

Espacios compartidos: redescubriendo el gradiente entre lo público y lo privado

Carlos Arroyo Zapatero

09

140

Aprender a proyectar sin interior: Siete ejercicios transversales en torno a cuerpo, clima, territorio y política)

José Luis Esteban Penelas, Beatriz Inglés Gosalbez, Zuhai Kol, María Martínez Moron, Nestor Montenegro Mateos, Paula Montoya Sáiz, Ruben Morillo Villar, Javier Mosquera González, Jorge Nieto Pujol

**De las Transiciones: Arquitectura Sin Interior /
On Transitions: Architecture Without Interiors**

El aparente oxímoron que plantea la expresión *arquitectura sin interior* remite a una tensión histórica que hoy adquiere relevancia particular. Desde sus orígenes, la arquitectura ha oscilado entre la construcción del recinto y la organización de relaciones abiertas entre cuerpo, clima y territorio. En el contexto contemporáneo, marcado por la crisis ambiental, las transformaciones culturales y la revisión crítica de los modelos espaciales heredados, esa tensión se desplaza hacia las transiciones, poniendo en cuestión la centralidad del interior como categoría estable y autosuficiente. La arquitectura sin interior designa la apertura de un marco crítico que desplaza el foco desde el recinto hacia la transición, desde la clausura hacia la continuidad, desde el límite hacia la relación.

En este contexto, la pregunta que estructura este número, ¿qué significa abordar una arquitectura sin distinguir interior y exterior? adquiere una pertinencia particular. La genealogía que sostiene el concepto muestra que el interior es una construcción histórica, nacida de condiciones culturales, técnicas y simbólicas específicas: del espacio externo griego al interior unitario romano; de la luz trascendente del gótico al espacio autónomo del Renacimiento; *de las transparencias escenográficas del barroco* al espacio climatizado y abstracto de la modernidad. Cada período reconfiguró la relación entre cuerpo, clima, materia y límite, y cada uno dejó tras de sí modelos de habitar *que condensan, de maneras distintas, la tensión entre protección y exposición que atraviesa la historia de la arquitectura.*

La contemporaneidad introduce un cuádruple giro frente al canon de la modernidad. La emergencia climática revela la fragilidad de los interiores sellados y climatizados a base de energía; las perspectivas poscoloniales cuestionan la universalidad de los modelos espaciales del Norte Global; las prácticas digitales y las infraestructuras ambientales disuelven las fronteras físicas; y las experiencias colectivas de habitar proponen una intensidad relacional que trasciende la lógica individual del interior moderno. En muchos territorios, particularmente aquellos del Sur Global, la cultura espacial nunca se organizó en torno a la clausura, sino más bien a través de porosidades, gradientes y umbrales que desafían la oposición interior/exterior. Pensar desde ahí significa imaginar formas de habitar menos dependientes del control mecanizado y más abiertas a la contingencia climática, a la vida colectiva y a las condiciones territoriales.

Para abordar esta transición, este número propone tres líneas complementarias: cultura y territorio, clima y confort, espacio expandido; no como categorías aisladas, sino como lentes superpuestas que permiten leer críticamente las formas contemporáneas de habitar.

Estas líneas estructuran el número y orientan su comisariado, a cargo del editor invitado **Camilo Restrepo Ochoa**, cuya investigación articula una lectura situada y relacional de la arquitectura contemporánea.

Cultura y territorio invita a descentrar el relato disciplinar y atender a la especificidad geográfica, política y simbólica del espacio construido. Aquí la arquitectura sin interior emerge de prácticas situadas que negocian con climas, saberes y modos de vida con lógicas propias.

Clima y confort revisa la arquitectura como instrumento de control ambiental, cuestionando la dependencia energética del interior moderno y proponiendo alternativas basadas en transaccionar con el clima y las atmósferas creadas.

Espacios expandidos, por último, desplaza la atención hacia las prácticas que diluyen límites, que trabajan con transparencias, intersecciones y condiciones relacionales donde el interior no desaparece, sino que se transforma en transición.

Los artículos reunidos en este número no buscan responder de manera uniforme a esta cuestión; construyen, más bien, una constelación heterogénea de aproximaciones. Algunos exploran la arquitectura desde la teoría, sea como lectura filosófica, histórica o crítica; mientras que otros lo hacen desde el análisis tipológico o la investigación empírica; otros, desde la práctica proyectual o desde el ámbito de la docencia, entendida como laboratorio de nuevas formas de habitar. En conjunto, estos textos muestran que la disolución del interior no es un gesto formal, sino una transformación profunda en la manera de pensar la realidad de la arquitectura y sus responsabilidades ante los retos contemporáneos.

Hay en todos ellos una sensibilidad común: la intuición de que el interior, como categoría estable, está siendo sustituido por una ecología de transiciones, umbrales climáticos, atmósferas técnicas, continuidades público-privadas, donde se redefine la relación entre espacio, cuerpo y mundo. Desde la arquitectura tropical hasta la tradición japonesa; desde el patio andino hasta la casa reducida al vacío; desde las atmósferas moleculares hasta las pedagogías del compartir, este número traza un recorrido que revela cómo la arquitectura contemporánea está aprendiendo a habitar en estado de transición.

Este número quiere abrir un campo. Si el interior ya no es la definición de la arquitectura, ¿qué nuevas formas de relación, de cuidado y de cohabitación pueden imaginarse? ¿Qué significa proyectar desde el clima, desde el territorio, desde la atmósfera o desde lo común? ¿Qué responsabilidades surgen cuando dejamos de concebir el interior como refugio aislado para entenderlo como parte de un continuum ambiental, cultural y social?

"Arquitectura sin interior" es una invitación a pensar y proyectar desde la porosidad, la contingencia y la transición.



Camilo Restrepo Ochoa es arquitecto colombiano y fundador de AGENDa Arquitectura, una práctica basada en Medellín que explora los cruces entre arquitectura, territorio, clima y cultura. Su trabajo combina investigación proyectual, pensamiento crítico y compromiso con las condiciones sociales y ambientales del Sur Global. Ha sido profesor invitado en instituciones como Harvard GSD, ETH Zürich y la Universidad de los Andes, y su obra ha sido ampliamente publicada y expuesta internacionalmente. Actualmente es Profesor Invitado en la Universidad Europea de Madrid.



The apparent oxymoron implied by the expression *architecture without interiors* points to a historical tension that has acquired particular relevance today. From its origins, architecture has oscillated between the construction of enclosure and the organization of open relationships among body, climate, and territory. In the contemporary context, marked by environmental crisis, cultural transformations, and the critical reassessment of inherited spatial models, this tension shifts toward transitions, calling into question the centrality of the interior as a stable and self-sufficient category. *Architecture without interiors* designates the opening of a critical framework that moves the focus from enclosure to transition, from closure to continuity, and from boundary to relation.

Within this context, the question that structures this issue—*what does it mean to address architecture without distinguishing between interior and exterior?*—acquires particular pertinence. The genealogy underpinning the concept reveals the interior as a historical construction, shaped by specific cultural, technical, and symbolic conditions: from the external space of Greek architecture to the unified interior of Roman architecture; from the transcendent light of the Gothic to the autonomous space of the Renaissance; from the scenographic transparencies of the Baroque to the abstract, climatized space of modernity. Each period reconfigured the relationship between body, climate, matter, and boundary, leaving behind models of inhabitation that, in different ways, condense the enduring tension between protection and exposure throughout the history of architecture.

Contemporaneity introduces a fourfold shift in relation to the modern canon. The climate emergency exposes the fragility of sealed, energy-dependent interiors; postcolonial perspectives challenge the presumed universality of spatial models developed in the Global North; digital practices and environmental infrastructures dissolve physical boundaries; and collective forms of inhabitation foreground relational intensities that exceed the individual logic of the modern interior. In many territories, particularly in the Global South, spatial culture has never been organized around enclosure, but rather through porosities, gradients, and thresholds that challenge the interior/exterior opposition. Thinking from these contexts implies imagining modes of inhabitation less dependent on mechanized control and more open to climatic contingency, collective life, and territorial conditions.

To address this transition, the issue proposes three complementary lines of inquiry: culture and territory, climate and comfort, and expanded space; not as isolated categories, but as overlapping lenses through which contemporary forms of inhabitation can be critically read. These lines structure the issue and guide its curation, undertaken by the guest editor **Camilo Restrepo Ochoa**, whose research articulates a situated and relational reading of contemporary architecture.

Culture and territory invites a decentering of the disciplinary narrative and an attention to the geographic, political, and symbolic specificity of the built environment. Here, architecture without interiors emerges from situated practices that negotiate climate, knowledge, and ways of life according to their own internal logics.

Climate and comfort revisits architecture as an instrument of environmental control, questioning the energy dependence of the modern interior and proposing alternatives based on negotiation with climate and the atmospheres produced.

Expanded spaces, finally, shifts attention toward practices that dissolve boundaries and work through transparency, intersection, and relational conditions in which the interior does not disappear, but is transformed into transition.

The articles gathered in this issue do not seek to provide a uniform response to these questions. Rather, they construct a heterogeneous constellation of approaches. Some explore architecture through theory, philosophical, historical, or critical, while others do so through typological analysis or empirical research; others approach it from design practice or from the field of pedagogy, understood as a laboratory for new modes of inhabitation. Taken together, these texts show that the dissolution of the interior is not a formal gesture, but a profound transformation in how architecture understands its reality and its responsibilities in the face of contemporary challenges.

Across all contributions, a shared sensibility emerges: the intuition that the interior, as a stable category, is being replaced by an ecology of transitions, climatic thresholds, technical atmospheres, public–private continuities, within which the relationship between space, body, and world is being redefined. From tropical architecture to Japanese tradition; from the Andean patio to the house reduced to void; from molecular atmospheres to pedagogies of sharing, this issue traces a trajectory that reveals how contemporary architecture is learning to inhabit a state of transition.

This issue seeks to open a field. If the interior is no longer the defining condition of architecture, what new forms of relation, care, and cohabitation can be imagined? What does it mean to design from climate, from territory, from atmosphere, or from the commons? What responsibilities arise when we cease to conceive of the interior as an isolated refuge and instead understand it as part of an environmental, cultural, and social continuum?

Architecture without interiors is an invitation to think and design from porosity, contingency, and transition.



Camilo Restrepo Ochoa is a Colombian architect and founder of AGENDa Arquitectura, a Medellín-based practice that explores the intersections between architecture, territory, climate, and culture. His work combines design research, critical thinking, and a strong commitment to the social and environmental conditions of the Global South. He has served as visiting professor at institutions such as Harvard GSD, ETH Zürich, and the Universidad de los Andes, and his work has been widely published and exhibited internationally. He is currently Visiting Professor at the Universidad Europea de Madrid.

Postal desde Colombia

La casa cáscara. Reflexiones sobre la vivienda cafetera tradicional

Santiago Pradilla Hosie

Enterado de vuestro llamamiento *Arquitectura sin interior*, os escribo esta misiva. No desde una sala ni desde un salón, sino desde este corredor largo y continuo que rodea la casa cafetera y en el que, en realidad, transcurre casi toda la vida. Aquí se conversa, se descansa, se observa el paisaje, se recibe a los otros. Aquí ocurre lo cotidiano. El interior queda detrás, reducido a pequeñas piezas donde se duerme o se guarda lo íntimo.



Fig. 1. Hacienda El Cabrero, Armenia (Colombia) - Foto: Lucas Oberlaender

Durante mucho tiempo pensé que la arquitectura de estas casas era una cuestión de estilo, de colores, de una imagen repetida hasta convertirse en postal. Sin embargo, al habitarla, entendí que lo esencial no era fachada ni materia, sino este borde continuo: la *chambrana*. Un espacio que no es ni dentro ni fuera, que protege del sol y de la lluvia, pero que permanece abierto al aire, a la vegetación, al sonido. Un umbral habitado que funciona como sala, comedor y plaza al mismo tiempo.

La casa cafetera pertenece a un clima templado, generoso, donde el confort no depende del sellado ni del control mecánico. Sus interiores son mínimos y autónomos. No se conectan entre sí, sino siempre con el corredor. Y ese corredor, muy a pesar de su nombre, es estancia. Podría decirse que la casa se comporta como un durazno: lo esencial de la vida no ocurre en el núcleo, sino en la superficie, en la cáscara. De ahí el nombre: casa cáscara.

Esta organización tan sencilla contradice muchas de las ideas modernas de confort que hemos aprendido. Nos han enseñado que el bienestar se logra cerrando la casa, aislándola, separándola del clima mediante tecnología. Aquí sucede lo contrario: la vida se desplaza hacia el borde, hacia el aire compartido, hacia una exposición modulada que no busca dominar el entorno, sino convivir con él.

En la vivienda contemporánea, la relación con el paisaje se da a través de ventanas. Grandes ventanales que enmarcan la vista desde un interior protegido. La casa cáscara renuncia a ese privilegio. Desde las habitaciones no se mira el paisaje; se intuye. Para ver, para estar, para conversar, hay que salir. El habitante abandona el refugio y se convierte en parte del paisaje mismo. No observa desde dentro: habita el límite donde la arquitectura se diluye con la luz, la vegetación y el clima.

También aquí se desdibuja otra convención profundamente arraigada: la puerta principal. La casa cafetera no tiene una puerta jerárquica que marque el paso entre lo público y lo privado. La verdadera puerta está en el portón de la finca. Una vez dentro, la vivienda no se presenta como un objeto autónomo, sino como parte inseparable del territorio. Las pequeñas puertas, todas iguales, conectan cada habitación con la galería. No hay umbrales ceremoniales ni jerarquías claras. Los muebles, las sillas, las mesas, las mecedoras, habitan ese espacio intermedio bajo los aleros, un lugar que no es del todo interior ni exterior.

Pienso a menudo que este modo de habitar tiene mucho que enseñarnos hoy. No como modelo exportable ni como nostalgia, sino como recordatorio de que el confort puede encontrarse fuera del interior sellado, en la diversidad de situaciones, en la posibilidad de elegir sombra o sol, silencio o conversación, cercanía o distancia. Cualquier intento de "modernizar" esta casa: añadir grandes ventanales, trasladar la vida al interior, instalar puertas y controles, la transforma de inmediato en una vivienda convencional y hace desaparecer aquello que la hacía radical.

Desde esta galería, *Arquitectura sin interior* deja de ser un concepto abstracto. Se vuelve experiencia. Una forma de habitar el borde, de aceptar la porosidad, de entender que proteger no siempre significa cerrar. Quizá pensar desde aquí, desde la chambrana, desde el umbral, pueda ayudarnos a imaginar arquitecturas más abiertas a la contingencia climática, a la vida colectiva y a las transiciones que hoy atraviesan la disciplina.



Specific Ambiguity: On Tropical Space and the Dissolution of the Interior / Ambigüedad Específica: Sobre el Espacio Tropical y la Disolución del Interior

This article explores the dissolution of the architectural interior through the lens of tropical architecture, proposing the notion of specific ambiguity as a mode of practice and thought situated in the equatorial condition. Drawing on professional and theoretical research, it argues that in the tropics, comfort is not achieved through insulation or mechanical control, but through negotiation—an ongoing calibration between body, climate, and matter, mediated by spatial disposition. The text situates this understanding within the broader critique of modernity's disciplinary isolation, where the interior became a symbol of separation from the world. By revisiting vernacular and contemporary practices across tropical geographies, it suggests that architecture can reclaim environmental intelligence through porous, transitional spaces that expand the notion of the interior into the atmospheric and territorial. Ultimately, the tropical condition is framed not as an exotic exception, but as a critical paradigm and vibrant architecture laboratory from which to rethink comfort, sustainability, and architectural ethics in the context of planetary crisis.

Keywords: tropical architecture; specific ambiguity; comfort; climate; interiority; environmental ethics



Este artículo explora la disolución del interior arquitectónico desde la perspectiva de la arquitectura tropical, proponiendo la noción de ambigüedad específica como modo de práctica y pensamiento situado en la condición ecuatorial. A partir de la investigación profesional y teórica, se sostiene que en los trópicos el confort no se logra mediante el aislamiento térmico ni el control mecánico, sino mediante la negociación de los límites y el intercambio entre interior y exterior. Esta es una calibración continua entre cuerpo, clima y materia. El texto sitúa esta comprensión dentro de la crítica más amplia a la autonomía disciplinar de la modernidad, donde el interior se convirtió en símbolo de separación del mundo gracias a la posibilidad de la climatización mecánica. Al revisar prácticas vernáculas y contemporáneas en geografías tropicales, se sugiere que la arquitectura puede recuperar una inteligencia ambiental a través de espacios porosos y transicionales que expanden la noción de interior hacia lo atmosférico y lo territorial. Finalmente, se plantea la condición tropical como un laboratorio vibrante para la arquitectura, no como excepción exótica, sino como paradigma crítico desde el cual repensar el confort, la sostenibilidad y la ética arquitectónica en el contexto de la crisis planetaria.

Palabras clave: arquitectura tropical; ambigüedad específica; confort; clima; interioridad; ética ambiental

01. Introduction — The Comfort Paradox

Modern architecture has long defined itself through the capacity to produce interiority, with one purpose: to culturally construct an idea of comfort through the power to insulate, to separate, and to regulate. The interior became the ultimate architectural product—a sealed environment that embodies control over temperature, light, sound, and even social behavior, a climatized bubble. Yet this control has come at the cost of detachment. The disciplinary project that once promised emancipation through technique has instead generated a form of discomfort masked as comfort, an anesthetized condition that I have elsewhere called being comfortably numb. Architecture's historic pursuit of comfort has thus coincided with the neutralization of its relationship to the world, its isolation, its objectification.

In tropical geographies, this paradox is exposed most vividly. Here, climate is not a variable to be neutralized but a constant interlocutor; space is formed not by exclusion but by negotiation. The modern idea of comfort—an equilibrium secured through mechanical mediation—fails under the weight of humidity, radiation, and social density. Buildings that attempt to reproduce temperate ideals of enclosure become both technically and culturally alien and most often unnecessary. In contrast, tropical practices across Latin America, Africa, and Southeast Asia have historically evolved forms of specific ambiguity: architectures that remain open yet inhabitable, exposed yet intimate, unstable yet precise in their environmental intelligence, and surely, an architecture made of specific elements, easy to read, but ambiguous in its spatial definition, an architecture that forces you to think, to realize where you are and be present, in time and in its experience.

The present article builds on that observation to ask: What happens to architecture when the interior dissolves? How can tropical space—its verandas, courtyards, and shaded thresholds—inform a broader redefinition of comfort and sustainability beyond the disciplinary tropics? The aim is not to celebrate regional identity or climatic determinism but to examine how these conditions unsettle the modern hierarchy between inside and outside, nature and culture, control and adaptation. In other words, to pay attention and work with transitions rather than destinations, to pay attention to spaces located in between conditions, rather than self-referential spaces.

By situating the tropical condition as a laboratory of negotiation rather than enclosure, the paper argues for a relational model of architecture, one that understands climate as collaborator, not antagonist. Through this lens, comfort becomes less a fixed standard and more an evolving conversation between material, atmosphere, and body, mediated by spatial disposition and its organization.



Fig. 1. Patio, Corridor and eave in vernacular old house in Rionegro, Antioquia, Colombia.

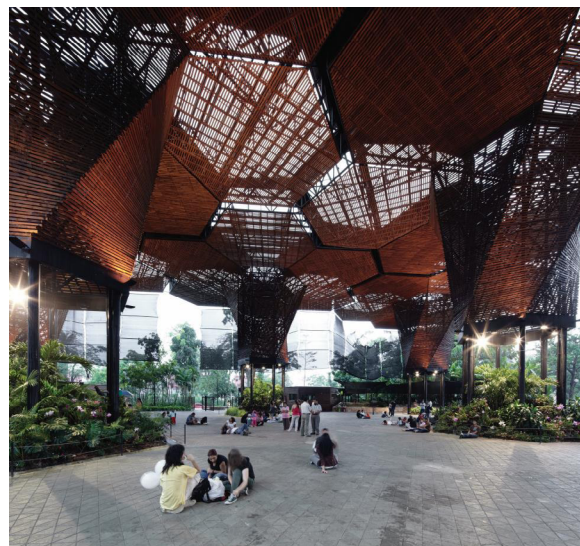


Fig. 2. Orquideorama, Medellín, Colombia
 .Photos: Cristobal Palma. Camilo Restrepo
 Ochoa with J.Paul Restrepo and Plan B, 2006

02. Theoretical Framework — Toward a Dissolution of the Interior

The history of comfort in architecture is inseparable from the history of energy. As Luis Fernández-Galiano reminds us in *Fire and Memory* (2000), the built environment has always been a mechanism for transforming energy flows into habitable order. The hearth, the stove, the radiator, and the air conditioner represent successive stages in this domestication of climate. Yet as mechanical systems replaced spatial intelligence, the architectural interior became an increasingly abstract construct, defined less by geometry or form than by a will to control and spatial homogenization. Reyner Banham's *The Architecture of the Well-Tempered Environment* (1969) identified this shift, tracing how technology displaced design as the mediator between body and climate. Forcing architecture to lose part of its ethical and territorial grounding; the interior became a bubble of regulated neutrality, a support for machinery, and less of a space for enjoyment.

Beyond technique, interiority also carries ideological weight. Scholars such as Mark Wigley and Suzie Attiwill have interpreted the interior as a cultural apparatus that reflects modern subjectivity—the self as bounded, autonomous, and protected. Peter Sloterdijk's theory of spheres - bubbles - further elaborates this notion, describing interiors as micro-climates of existence where individuals construct artificial

atmospheres of security. In this sense, the interior is not simply a physical space but a psychopolitical technology, an act and action that mirrors and reinforces the desire for separation. Within the colonial and postcolonial tropics, this desire produced a persistent tension: imported architectural models sought enclosure where climate and culture demanded permeability, bubbles versus pores.

The tropical condition rejects this ideology. Here, the boundary between interior and exterior is porous by necessity, and comfort depends on the ability to dwell within gradients of exposure, in the administration of limits and environmental filters. From the shaded zaguán of the Andean house to the veranda of the Caribbean plantation, the tropics have developed architectures that oscillate between shelter and openness. Rather than a deficiency to be corrected, this ambiguity constitutes a sophisticated environmental response—one that integrates thermal, social, and aesthetic dimensions. Such practices reveal a plural ecology of design, where adaptation replaces control and context becomes constitutive rather than decorative.



Fig. 3. Zaguán entrance in old house in Santa Fé de Antioquia, Antioquia, Colombia



Fig. 4. Our Lord of Tula Shrine, Jojutla, Mexico.
Photos: All Sandra Perez Nieto. Except T Magazine, Rafael Gamo

Camilo Restrepo Ochoa with Dellekamp / Schleich,
2017-2020

What makes sense is not the spaces as destination, either for the program to evolve or unfold, but rather the spaces “between” programs, the intermediate spaces that not only calibrate and “tune” the atmosphere and its spatial reaction as climatic filters, but also as transitions. In other words, and under a different logic, what comes first is not the spaces to be dwelled, but all the apparatus needed to make these spaces to breathe naturally, to be multi referential in its relationships with the exterior and within itself. The zaguán not only connects the entrance with the patio or the private areas of the house, but it is also the “horizontal shaft” to absorb air from the street and bring it in. And within this action to establish a connecting space that does not belong to the interior, either to the exterior, becoming a limit that is constantly negotiated, between the private and the public. Is the way the domestic unfolds into the city, and the public permeates the private.

Within this continuum, I use the term specific ambiguity to describe a mode of architectural reasoning that resists the binary logics of modernity. It acknowledges the impossibility of total control and instead embraces uncertainty as a productive tool. The specificity lies in the attunement to local material, social, and climatic conditions as much as the specificity of architectural elements that are strategically used, in it, a column is seen as a column, a beam as a beam, there is no coverage or disguise of architectural elements, up to the point where structure is form, and all elements are necessary, rejecting surplus or scarcity, it is organized through the sufficient amount of elements to produce a space that allows actions by its users out of the imagination of the architects, but at the same time keeps its identity and allows it to be contingent; and remarkably allowing the ambiguity to lie in the refusal to fix boundaries.



Fig. 5. Vernacular coffee wet mill from early XX century, Tarso, Antioquia, Colombia



Fig. 6. Pílares, Mexico City. Camilo Restrepo Ochoa AGENDa with: TO arquitectos and UDEB arquitectos. Photos: Jaime Navarro

This approach does not reject modernity but recalibrates it through exposure, allowing architecture to act as a porous mediator between human intention and environmental contingency. In this sense, the tropical is not a style or geography but a methodological stance—an ethics of relation and a particular way of making space of putting things together.

The dissolution of the interior, then, is not the disappearance of architecture but its expansion. When walls cease to define inhabitation, other elements—air, vegetation, humidity, light—take on architectural agency. The interior becomes atmospheric rather than geometric, relational rather than bounded.



Fig. 7. Pergola in Yucatán hacienda, Mexico.



Fig. 8 y 9. Pilares, Mexico City. Camilo Restrepo Ochoa AGENDa with: TO arquitectos and UDEB arquitectos. Photos: Jaime Navarro

But this atmospheric condition cannot be mistaken or understood as phenomenology. It is certainly not about that. Phenomenology privileges the individual perceptual experience of space, often grounding architecture in the sensory, affective, or embodied encounter of a subject with its environment. In contrast, the approach adopted here follows Ernesto Rogers' notion of *ambiente*, which understands environment not as a personal horizon of perception but as a collective, material, and cultural field where climatic, social and territorial conditions co-produce forms of inhabitation. Rather than focusing on how space is experienced, the argument centers on how practices, constructions and exposures generate an ambient intelligence, a situated form of world-making that emerges from climate, matter and use. This shift opens a space for rethinking sustainability, not as optimization but as coexistence, as doing what is possible with what is available. The tropical example makes visible what the temperate modern project had repressed: that architecture is always contingent, always in dialogue with forces that exceed it, producing a generous and more public architecture.

03. Methodology — Between Practice and Reflection

This article does not emerge from empirical research in the conventional scientific sense, but from the intersection of architectural practice, observation, and conceptual reflection. Its method is grounded in what I call situated reasoning: an approach that privileges the specific conditions of climate, geography, and social life as the framework within which design operates. The aim is not to generalize principles but to articulate concepts derived from lived and constructed experience in the tropics.

The discussion draws from a combination of sources: direct engagement with projects realized in equatorial contexts; comparative readings of historical and contemporary references; and theoretical reflections articulated through writing, teaching, and public discourse, including my own previous essays such as *Comfortably Numb*. Rather than separating design from theory, this approach assumes their reciprocity. To design in the tropics is already to theorize through matter; to theorize from the tropics is to design concepts that respond to humidity, radiation, and collective life. The methodology is therefore interpretive and critical, guided by the ambition to expose how architecture—under conditions of climatic immediacy—redefines its disciplinary boundaries.

This interpretive stance aligns with a hermeneutic–analytical method rather than with empirical or phenomenological approaches.

04. Analysis — The Idea of Tropical Space

It is important to have distance from the cliché and the temptation of relating topicality with the idea of the exotic. The tropic in its conditions is no longer a sublimation of adventure, beauty and nature. It is a place with its own rationale, its own possibilities and constraints. Under those precisions, its fundamental to acknowledge its small variations, even though every day may look the same and temperature and climate variations can be radical. From 2 C in the morning to 30C in the afternoon.

The tropics have historically resisted the dichotomy between interior and exterior. The environmental conditions—heat, humidity, intense radiation, and cyclical rain—create an atmosphere where enclosure becomes undesirable and, often, unfeasible. Instead, architecture develops around the modulation of exposure. Courtyards, verandas, patios, and porticos emerge not as intermediate spaces between two stable states, but as primary sites of inhabitation. They constitute the social and thermal core of life, places where the boundary becomes gradient rather than line.



Fig. 10. Small vernacular shade used for cattle in Honda, Tolima, Colombia

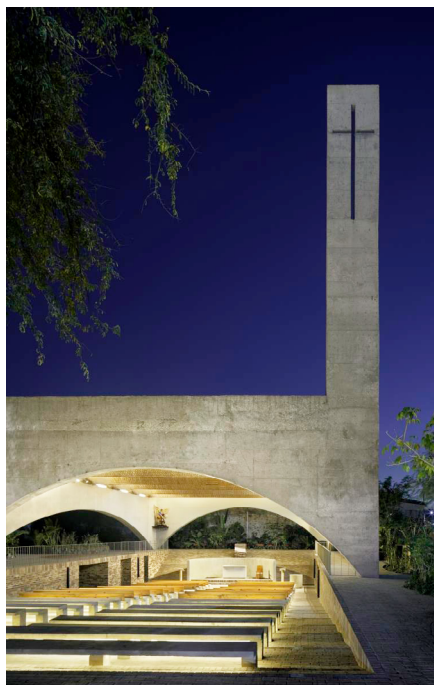


Fig. 11. Our Lord of Tula Shrine, Jojutla, Mexico. Photos: All Sandra Perez Nieto. Except T Magazine, Rafael Gamo

Camilo Restrepo Ochoa with Dellekamp /
Schleich, 2017-2020

In this sense, tropical space is not the negation of interiority, but its expansion into the environmental continuum. The veranda does not mediate between inside and outside; it is the space of dwelling. The courtyard does not separate private from public; it stages their coexistence. Such spaces operate through oscillation—between light and shade, intimacy and exposure, architecture and vegetation. They materialize the condition of specific ambiguity.

Vernacular architectures across tropical geographies share a logic of passive adaptation that modern design often overlooks. Thick walls with perforations, elevated floors, expansive eaves, and cross-ventilation strategies demonstrate a profound understanding of environmental flow. Yet beyond technical ingenuity lies an equally important social intelligence: the capacity of these forms to sustain collective life through openness. The *zaguán* or *corredor* in traditional Antioquian houses functions simultaneously as climatic device, social interface, and threshold of privacy. It embodies the convergence of environmental and cultural systems without privileging one over the other. This is not merely a bioclimatic question, nor reducible to thermodynamics, or just the tempering of climate through architecture, is about a different order, a different logic of how to organize and define space; if for Le Corbusier was the joyful and beautiful play of volumes under the sun, for us the question and matter is how this volumes can become porous, contingent, and above all, have the ability to resonate in its specific condition.



Fig. 12. Eave and corridor at vernacular coffee wet mill from early XX century, Tarso, Antioquia, Colombia

The transplantation of modern architectural ideals to the tropics in the twentieth century marked a moment of conceptual dislocation. The universalist vocabulary of white boxes, glass façades, and sealed interiors proved incompatible with tropical realities. Mechanical systems replaced the intelligence of spatial porosity; architecture became dependent on energy rather than environment. The imported comfort of the temperate world—air-conditioned, hermetic, luminous—became an emblem of alienation. The response to this failure has been uneven. While some regionalist movements reintroduced vernacular motifs as identity markers, few transformed the epistemological foundations of design. To think tropically is not to reproduce images of the tropics, but to assume a different relation to uncertainty, temporality, and matter.

05. Specific Ambiguity and the Dissolution of the Interior

Specific ambiguity describes a design intelligence of negotiation, where form is determined by the coexistence of conflicting forces rather than their resolution. It is both precise and indeterminate, attuned to the specificities of place yet open to transformation. In practice, this manifests as an architecture less about boundaries and more about rhythms: the rhythm of light filtering through slatted screens, the pulse of humidity absorbed and released by porous materials, the alternation between human and vegetal occupation, that once calibrated properly, does not seek to be understood, experienced or depicted as phenomenology, but architecture as a device of confluence, similar to the resonance box proposed by Juan Navarro Baldeweg¹, rather than the more superficial chain of sensory correspondences discussed by authors like Pallasmaa².



Fig. 13. Perimeter corridor in Calle 10b Housing, Medellín. Camilo Restrepo Ochoa and J.Paul Restrepo.

This architecture demands movement from its inhabitants, because space is not absolute, it cannot be grasped or perceived as a static entity, it is more similar to the hut, where relations are all around rather than the cave, which is more self-referential. Here, comfort emerges not as a static condition but as an evolving dialogue between body and climate. The building becomes a mediator of flows rather than a fortress against them. This approach displaces the architect's authority from author to negotiator, aligning with broader posthuman and ecological perspectives that question anthropocentric control.

The dissolution of the interior also carries political resonance. In societies marked by inequality and segregation, the idea of the enclosed, private, and individualized space mirrors social fragmentation. The tropical openness, whether in the form of communal patios, public verandas, or shaded marketplaces, suggests an alternative politics of inhabitation based on shared exposure. To inhabit without interiors is not to reject protection, but to redefine it as reciprocity rather than withdrawal. It implies trust in the collective and in the environment—conditions often excluded from the modern architectural imagination. The dissolution of interior requires mediation, often through types or filters, a patio, an eave or a brise-soleil; these elements are usually a transitional buffer between inside and outside, hard to control, and most of the times creating a liminal space of difficult definition, and within that condition, a more public and generous space appears. An eave to protect pedestrians from rain or sun, a brise-soleil that operated as a canopy, or a non-programmatic corridor that mediates between the facade and the interior. The tropical condition becomes an ethical proposition: to build as one breathes, acknowledging the inevitability of exchange. Architecture ceases to be an object of isolation and becomes a field of relationships, where thresholds are not limits but instruments of care.

Comfort, as traditionally conceived, equates with predictability and control. The tropical experience redefines it as adaptation—the ability to remain at ease amid variability. Shade replaces insulation; air replaces glass; rhythm replaces regulation. To be comfortable, then, is to be in relation, to inhabit the world rather than stand apart from it. In dissolving the architectural interior, the tropics remind us that comfort does not require enclosure, and that climate, far from being an external threat, can become an architectural ally. This recognition marks a shift from design as domination to design as dialogue.

06. Discussion — Architecture Without Interiors

The notion of architecture without interiors does not imply a return to primitivism or a romantic dissolution of the built form. It signals a critical reorientation: from enclosure to relation, from isolation to exposure, from control to negotiation. In the tropical context, this transformation is lived; it defines how architecture operates as a mediator of gradients—of temperature, light, sound, and social proximity.

The dissolution of the interior forces architecture to confront its own disciplinary mythology. For more than a century, modernity equated progress with the ability to exclude the world. Walls became membranes of separation; technology promised immunity. Yet this promise has collapsed under environmental and cultural pressure. The climate crisis exposes the unsustainability of sealed environments, while social fragmentation reveals the ethical limits of withdrawal. In both cases, the architectural interior becomes untenable—not only as a spatial device but as a cultural ideal.

Against this background, the tropical condition emerges not as a periphery to be corrected but as a laboratory of resistance and renewal. The ambiguity of its spaces—the veranda that belongs to both house and street, the patio that belongs to both sky and ground—offers models of coexistence rather than domination. These are not aesthetic gestures; they are ethical propositions embedded in form. The veranda teaches permeability, the patio teaches reciprocity, the pergola teaches temporality. Each of these spaces embodies an alternative definition of comfort: not the elimination of difference, but the capacity to live with it.

From a theoretical perspective, this shift resonates with the recent turn in architectural thought toward relational ontologies and ecological humanism. Thinkers such as Bruno Latour, Jane Bennett, and Rosi Braidotti have emphasized the agency of nonhuman actors and the interdependence of material systems. Within this framework, architecture without interiors can be read as an ecological practice—one that does not attempt to master the environment but to inhabit its dynamics. The tropical example materializes this ontology through built form: shade, humidity, and vegetation become active participants in design.

Beyond ecology, there is a political lesson. The openness of tropical space challenges the modern cult of privacy and ownership. By dissolving the interior, architecture questions the social hierarchies that the interior historically sustained—the segregation between servants and masters, between public and private, between human and nature. To dwell in ambiguity is to accept proximity, to negotiate boundaries continually. This condition, far from weakening architecture, reclaims its civic dimension: the capacity to host collective life in all its complexity.

07. Conclusions — Ethics of Exposure

To think of architecture without interiors is to imagine a discipline no longer defined by protection alone but by responsiveness and contingency. The tropical experience demonstrates that exposure can be a form of intelligence; that ambiguity, when specific, can yield precision; and that comfort, when negotiated, can become ethical.

The dissolution of the interior is not the disappearance of architecture but its expansion—toward the atmospheric, the climatic, and the territorial. It invites architects to design not only with materials but with air, shade, time, and relation in a non-over-programmatic way. Such an expansion requires humility: an acknowledgment that architecture is not autonomous but contingent, that its boundaries are porous, and that its success depends on the quality of its exchanges.

In this sense, tropical architecture offers more than regional knowledge—it proposes a universal critique of modern comfort. The equatorial condition becomes a site for rethinking global architectural ethics in the face of ecological instability. Its lesson is simple yet profound: the future of architecture may depend less on perfecting the interior than on learning to inhabit the world in a shift of our idea of comfort and wellbeing.

Ultimately, to build without interiors is not to renounce the discipline but to redefine its generosity. It is to design spaces that breathe, adapt, and connect; to accept the discomfort of openness as a necessary condition of contemporary life. In this exposure lies a new form of comfort—one grounded not in insulation, but in relation.

Figures

Fig. 1. Patio, Corridor and eave in vernacular old house in Rionegro, Antioquia, Colombia.

Fig. 2. Orquideorama, Medellin, Colombia. Photos: Cristobal Palma. Camilo Restrepo Ochoa with J. Paul Restrepo and Plan B, 2006

Fig. 3. Zaguán entrance in old house in Santa Fé de Antioquia, Antioquia, Colombia

Fig. 4. Our Lord of Tula Shrine, Jojutla, Mexico. Photos: All Sandra Perez Nieto. Except T Magazine, Rafael Gamo
Camilo Restrepo Ochoa with Dellekamp / Schleich, 2017-2020

Fig. 5. Vernacular coffee wet mill from early XX century, Tarso, Antioquia, Colombia

Fig. 6. Pílares, Mexico City. Camilo Restrepo Ochoa AGENDa with: TO arquitectos and UDEB arquitectos. Photos: Jaime Navarro

Fig. 7. Pergola in Yucatán hacienda, Mexico.

Fig. 8 y 9. Pílares, Mexico City. Camilo Restrepo Ochoa AGENDa with: TO arquitectos and UDEB arquitectos. Photos: Jaime Navarro

Fig. 10. Small vernacular shade used for cattle in Honda, Tolima, Colombia

Fig. 11. Our Lord of Tula Shrine, Jojutla, Mexico. Photos: All Sandra Perez Nieto. Except T Magazine, Rafael Gamo
Camilo Restrepo Ochoa with Dellekamp / Schleich, 2017-2020

Fig. 12. Eave and corridor at vernacular coffee wet mill from early XX century, Tarso, Antioquia, Colombia

Fig. 13. Perimeter corridor in Calle 10b Housing, Medellin. Camilo Restrepo Ochoa and J. Paul Restrepo.

Bibliography

- Attiwill, Suzie. 2011. Interiority and Its Others. *Interiority* 1 (1): 5–20.
- Banham, Reyner. 1969. *The Architecture of the Well-Tempered Environment*. London: Architectural Press.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Fernández-Galiano, Luis. (2000) 2008. *Fire and Memory: On Architecture and Energy*. Cambridge: MIT Press.
- Latour, Bruno. 2018. *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*. Cambridge: Polity Press.
- Mehrotra, Rahul. 2011. *Architecture in India Since 1990*. London: Phaidon.
- Restrepo Ochoa, Camilo. 2024. *Comfortably Numb*. Substack.
- Restrepo Ochoa, Camilo. 2022. *On specific ambiguity*. Arquine, Mexico.
- Sloterdijk, Peter. (1999) 2004. *Spheres II: Globes*. Cambridge: MIT Press.
- Wigley, Mark. 1995. *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*. Cambridge: MIT Press.

The Influence of Japanese Tradition on SANAA: The Reinterpretation of Engawa and Ma in Contemporary Architecture. / La Influencia de la Tradición Japonesa en SANAA: La Reinterpretación del Engawa y el Ma en la Arquitectura Contemporánea.

Architecture has historically reflected the relationship between human beings, their environment, and modes of inhabitation, a relationship that was profoundly transformed by the processes of industrialization and globalization initiated in the nineteenth and twentieth centuries. In the Japanese context, the adoption of architectural models rooted in Western traditions led to a significant transformation of traditional construction systems and spatial organizations. Rather than constituting a complete rupture, contemporary Japanese architecture has developed strategies of reinterpretation that allow for a conceptual continuity with its spatial tradition. Through the analysis of key invariants of traditional Japanese domestic architecture, such as the *engawa*, *ma*, *shinden-zukuri*, *tsubo-niwa*, and *shōji*, this study examines their reformulation in the work of the architectural practice SANAA. By means of a comparative analysis of residential projects and public buildings, including House S, House M, the Moriyama House, the Rolex Learning Center, and Grace Farms, the paper investigates how these traditional principles are transformed into contemporary design strategies based on spatial fluidity, the ambiguity of boundaries, and the centrality of voids. The analysis demonstrates the operative relevance of these invariants and their capacity to articulate a coherent dialogue between tradition and modernity in contemporary Japanese architecture.

Keywords: Japanese architecture, SANAA, Japan, tradition, contemporary architecture.

◆ *La arquitectura ha reflejado históricamente la relación entre el ser humano, el entorno y los modos de habitar, una vinculación que se ha visto profundamente alterada por los procesos de industrialización y globalización iniciados en los siglos XIX y XX. En el contexto japonés, la adopción de modelos arquitectónicos de raíz occidental supuso una transformación significativa de los sistemas constructivos y espaciales tradicionales. Frente a esta ruptura aparente, la arquitectura contemporánea japonesa ha desarrollado estrategias de reinterpretación que permiten mantener una continuidad conceptual con su tradición espacial. A partir del análisis de los invariantes de la arquitectura doméstica japonesa, como el *engawa*, el *ma*, el *shinden-zukuri*, el *tsubo-niwa* y el *shōji*, se examina su reformulación en la obra del estudio SANAA. Mediante el estudio comparado de proyectos residenciales y edificios públicos, entre los que se incluyen la Casa S, la Casa M, la Casa Moriyama, el Rolex Learning Center y Grace Farms, se analiza cómo estos principios tradicionales se transforman en estrategias proyectuales contemporáneas basadas en la fluidez espacial, la ambigüedad del límite y la centralidad del vacío. El análisis pone de manifiesto la vigencia operativa de estos invariantes y su capacidad para articular un diálogo coherente entre tradición y modernidad en la arquitectura japonesa contemporánea.*

Palabras clave: Arquitectura japonesa, SANAA, Japón, tradición, Arquitectura contemporánea.

01. Introducción: El cambio de los paradigmas arquitectónicos

A lo largo de la historia, la arquitectura ha reflejado la relación del ser humano con su entorno inmediato, articulándose a partir de las condiciones materiales, climáticas y culturales de cada territorio.

Aunque estos aspectos los podemos diferenciar en la mayoría de las tipologías constructivas, la vivienda es el elemento principal que caracteriza cada tipo de arquitectura tradicional. El uso residencial es el más abundante dentro de la arquitectura y normalmente el que menos recursos ha tenido disponible, por lo tanto su adaptación al entorno es fundamental desde aspectos climáticos, materiales y de utilización del espacio.

Estas características se pueden apreciar desde las construcciones con tierra del Norte de África y gran parte del Mediterráneo, para protegerse del sol y los vientos (Moriset, 2021), hasta las construcciones de madera elevadas para proteger las viviendas del efecto de las fuertes lluvias en el Sureste Asiático, cómo es el caso de las viviendas malayas (Yuan, 1984).

No obstante, los procesos de industrialización y globalización iniciados en los siglos XIX y XX propiciaron la difusión de nuevos modelos arquitectónicos, a menudo desvinculados de los contextos locales y de las tradiciones constructivas específicas. La producción en masa, la aparición de nuevos materiales y la globalización van a marcar un antes y un después en la arquitectura a nivel mundial, fomentando la propagación de la civilización universal. (Frampton, 1993)

Con el desarrollo industrial y la expansión de la globalización, desde Europa y América del Norte se exportaron no solo productos destinados a establecer vínculos comerciales, sino también ideologías y, en ciertos casos, elementos culturales de las principales potencias de estos continentes. En numerosos contextos, estas influencias se consolidaron como modelos a seguir, promovidos tanto por las élites económicas como por las estructuras coloniales establecidas en diversas regiones del mundo.

Al igual que ocurrió desde los inicios de la época colonial, la arquitectura occidental se exportó; sin embargo, en esta ocasión su difusión fue más amplia, ya que no solo se convirtió en el modelo para los edificios públicos y las residencias de las élites económicas, sino que llegó a predominar también en la vivienda de la mayoría de la población, adaptándose en algunos casos a las necesidades del contexto (Guerrieri, 2020).

Uno de los países en los que la arquitectura occidental se estableció como modelo fue Japón. El país asiático experimentó una profunda transformación en su sistema constructivo y habitacional, especialmente a partir de finales de la Segunda

Guerra Mundial, como resultado de la expansión industrial y de la influencia de la globalización impulsada por los ideales occidentales.

Esta transformación tuvo un impacto especialmente significativo. La arquitectura tradicional japonesa, caracterizada por la temporalidad de los materiales, la ligereza constructiva, la fluidez espacial y una relación intensa con la naturaleza, fue progresivamente sustituida por tipologías y sistemas edificatorios de raíz occidental. Este cambio no solo afectó a los modos de construir, sino también a las formas de habitar y a la experiencia cotidiana del espacio doméstico (Matsumura, 2020).

En este contexto internacional surgen figuras reconocidas y arquitecturas específicamente japonesas como Kenzo Tange, Tadao Ando y Toyo Ito, y posteriormente SANAA (Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa), quienes, desde una posición plenamente contemporánea, establecen un diálogo activo con las experiencias espaciales, culturales y sensoriales propias del contexto japonés, especialmente en la vivienda. Lejos de reproducir la tradición de manera literal, estas arquitecturas reinterpretan los invariantes espaciales de la cultura japonesa como principios operativos, aplicándolos mediante estrategias constructivas, técnicas y programas contemporáneos.

El presente artículo analiza cómo la obra de SANAA reinterpreta algunos de estos invariantes de la arquitectura tradicional japonesa, especialmente el *engawa* y el *ma*, pero también otros mecanismos espaciales como el *shinden-zukuri*, el *tsubo-niwa* o el *shōji*, tanto en el ámbito residencial como en edificios de carácter público. A través del estudio comparado de varias obras, se examina cómo estos principios tradicionales se transforman en estrategias contemporáneas que diluyen los límites entre interior y exterior, promueven la continuidad espacial y generan una experiencia arquitectónica basada en la ambigüedad, la ligereza y la relación con el entorno.

02. La casa tradicional japonesa: Entre el entorno y lo doméstico

La arquitectura tradicional japonesa no se articula a partir de tipologías rígidas ni de formas cerradas, sino mediante un conjunto de principios espaciales recurrentes, que organizan la relación entre el ser humano, la vivienda y el entorno. Estos conceptos, denominados invariantes, no se manifiestan como elementos formales aislados, sino como mecanismos culturales y espaciales que regulan la luz, la relación interior-exterior, la continuidad entre estancias y la experiencia del habitar.

A diferencia de la arquitectura occidental, que históricamente ha tendido a compartimentar el espacio mediante límites constructivos precisos, la arquitectura japonesa ha desarrollado una concepción más porosa y ambigua del espacio doméstico. Conceptos como la fluidez espacial, la polivalencia funcional, la

ligereza material y la integración con la naturaleza se materializan a través de elementos arquitectónicos que permiten la transformación y adaptación del espacio a lo largo del tiempo.

En este sentido, la vivienda tradicional japonesa se configura como un sistema abierto, donde los límites entre interior y exterior, entre lo público y lo privado, o entre las distintas estancias, se diluyen mediante espacios intermedios, vacíos operativos y elementos móviles, dotando de una mayor flexibilidad a los espacios.

Un ejemplo de esta flexibilidad espacial se observa en la dimensión de las estancias mediante tatamis (esterillas de 1,80 x 0,90 m), que permiten variar la función de cada habitación de forma modular y adaptable (Holgado, 2016). Este sistema de medida no solo organiza el edificio, sino que establece un ritmo interno que armoniza el espacio. Entre los invariantes destacan el *engawa*, el *ma*, el *shinden-zukuri*, el *tsubo-niwa* y el *shōji*, cuya comprensión resulta fundamental para analizar cómo estos principios han sido reinterpretados en la arquitectura contemporánea japonesa y, en particular, en la obra del estudio SANAA.

El *engawa* como espacio intermedio entre interior y exterior

El *engawa* es uno de los elementos más característicos de la vivienda japonesa tradicional. Se trata de una franja perimetral, cubierta y ligeramente elevada, que actúa como espacio intermedio entre el interior doméstico y el exterior. Su función no es únicamente climática o circulatoria, sino profundamente cultural, ya que constituye un lugar de transición donde el habitar se abre al jardín, al clima y a la vida cotidiana sin perder la condición de refugio.

En este sentido, la conformación de la vivienda tradicional japonesa se basa en una serie de relaciones fundamentales entre luz, espacio y naturaleza. Estas características pueden apreciarse en ejemplos paradigmáticos como la Villa *Katsura*, que situada en Kioto y comenzada en el siglo XVII, sirvió durante siglos como lugar de retiro de la Familia Imperial Japonesa y se estableció como un paradigma de la arquitectura nipona para los arquitectos occidentales que realizaron visitas a Japón en la primera mitad del siglo XX, como Bruno Taut o Frank Lloyd Wright (García, 2000).

En ella, el *engawa* no solo articula la relación entre interior y exterior, sino que regula la incidencia de la luz natural, genera transiciones graduales y establece una continuidad visual y espacial con el jardín. La galería porticada, protegida por los grandes aleros de la cubierta, actúa como un dispositivo de control lumínico y climático que permite que la luz penetre de forma indirecta en las estancias interiores, generando una secuencia de claroscuros característica de la arquitectura japonesa tradicional (Vallés, 2018).



Fig.1. Imagen exterior del engawa de Villa Katsura. Kioto. "The Architecture of Katsura Palace. The Blogazine". 2014

En villas aristocráticas como la Villa Katsura, el engawa establece una relación directa y contemplativa con el jardín, funcionando como un dispositivo que encuadra el paisaje y regula la incidencia de la luz y la sombra. En contextos urbanos más modestos, el engawa puede abrirse directamente a la calle, convirtiéndose en un espacio de mediación entre lo doméstico y lo público. Esta condición intermedia ha hecho del engawa un elemento recurrente en la cultura japonesa, presente en la literatura, como en numerosos pasajes del *Genji Monogatari*¹, en la pintura, en el grabado *ukiyo-e*² y en el cine, como por ejemplo en la película *Tokyo Monogatari*, de Yasujiro Ozu³ donde aparece como escenario privilegiado de la vida cotidiana y de las relaciones sociales y se pueden apreciar varias de los invariantes de la arquitectura japonesa.

¹ El *Genji Monogatari* (siglo XI), de Murasaki Shikibu, es la primera novela japonesa y uno de los textos literarios más importantes de la época Heian, que describe la vida cortesana, los amores del príncipe Genji y el entorno arquitectónico de los palacios aristocráticos.

² El *ukiyo-e* (siglos XVII–XIX) es un género de grabado y pintura japonesa caracterizado por la representación de la vida urbana, el teatro, la naturaleza y la arquitectura, realizado principalmente mediante grabados en madera que permitían su reproducción y amplia difusión.

³ *Tokyo Monogatari* (1953), de Yasujiro Ozu, es una película japonesa clásica que retrata la vida familiar en la posguerra, explorando la transformación social y los espacios domésticos, destacándose por su estilo visual sobrio y su atención a la composición arquitectónica de interiores y exteriores.

El *ma* como intervalo, vacío operativo y ritmo espacial

El concepto de *ma* es central en la cultura espacial japonesa. En una concepción singular del espacio que no se refiere únicamente al vacío físico, sino al intervalo significativo entre los diferentes elementos, actuando de espacio de pausa que estructura la percepción, el movimiento y el tiempo. El *ma* introduce en el espacio ritmo y continuidad, evitando así jerarquías rígidas y favoreciendo a la fluidez del espacio (Keiko, 2014).

En arquitectura, el *ma* se manifiesta a través de vacíos intercalados, transiciones graduales y secuencias espaciales que adquieren sentido en el recorrido, más que en la delimitación formal de estancias cerradas.

El *shinden-zukuri* como matriz de vivienda compuesta

El *shinden-zukuri* es un modelo residencial aristocrático desarrollado durante el periodo *Heian*, caracterizado por la articulación del habitar en pabellones independientes organizados en torno a patios y jardines. Este sistema concibe la vivienda no como un volumen compacto, sino como un conjunto de unidades autónomas cuya relación se establece a través del exterior, el aire y el paisaje (Bartolomei, 2021).

Esta estructura dispersa, en la que el recorrido entre estancias se produce al aire libre o a través de espacios intermedios, constituye un precedente fundamental de una concepción del habitar basada en la fragmentación, la indeterminación funcional y la continuidad entre arquitectura y naturaleza.



Fig.2. Planta de Villa Katsura, s. XVII, Kioto. Ilustración de Tomoya Masuda: Japón. Arquitectura universal. Ediciones Garriga, 1971.

El *tsubo-niwa*: el jardín mínimo como micro-naturaleza interior

El *tsubo-niwa* es un pequeño patio interior, a menudo de dimensiones muy reducidas, que introduce luz, ventilación y una presencia mínima de naturaleza en el interior de la vivienda. A pesar de su escala, este jardín adquiere una gran importancia cualitativa, convirtiéndose en un foco atmosférico que articula el espacio doméstico.

Este recurso evidencia la capacidad de la arquitectura japonesa para transformar un vacío mínimo en un elemento central de la experiencia espacial, reforzando la relación entre interior y naturaleza incluso en contextos urbanos densos.

El *shōji* y la disolución del límite

El *shōji*, panel corredizo de madera y papel translúcido, es un elemento fundamental de la vivienda japonesa. Más que un cerramiento, funciona como un filtro de luz y como un límite flexible, ligero y reversible que disuelve la frontera entre interior y exterior.

El *shōji* permite trabajar con una luz difusa y homogénea, generando atmósferas cambiantes y reforzando la ambigüedad espacial característica de la arquitectura japonesa tradicional.

Esta reflexión se puede apreciar en el texto *"El elogio de la sombra"* de Jun'ichirō Tanizaki. A través de sus reflexiones muestra como la cultura nipona explora este concepto no sólo en la arquitectura, si no en las labores cotidianas del día a día:

"En realidad, la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no necesita ningún accesorio. (...) Ahora bien, precisamente esa luz indirecta y difusa es el elemento esencial de la belleza de nuestras residencias. (...) A nosotros nos gusta esa claridad tenue, hecha de luz exterior y de apariencia incierta. (...) Para nosotros, esa claridad sobre una pared, o más bien esa penumbra, vale por todos los adornos del mundo y su visión no nos cansa jamás." (Tanizaki, [1933], 1994)

La utilización del *shōji* permite además generar recorridos fluidos y continuos que otorgan diferentes grados de privacidad según se profundiza en la vivienda sin necesidad de disponer de pasillos o elementos de comunicación interiores, generando un grado de indeterminación y neutralidad del lugar y activando la capacidad performativa del usuario. (González, 2013)

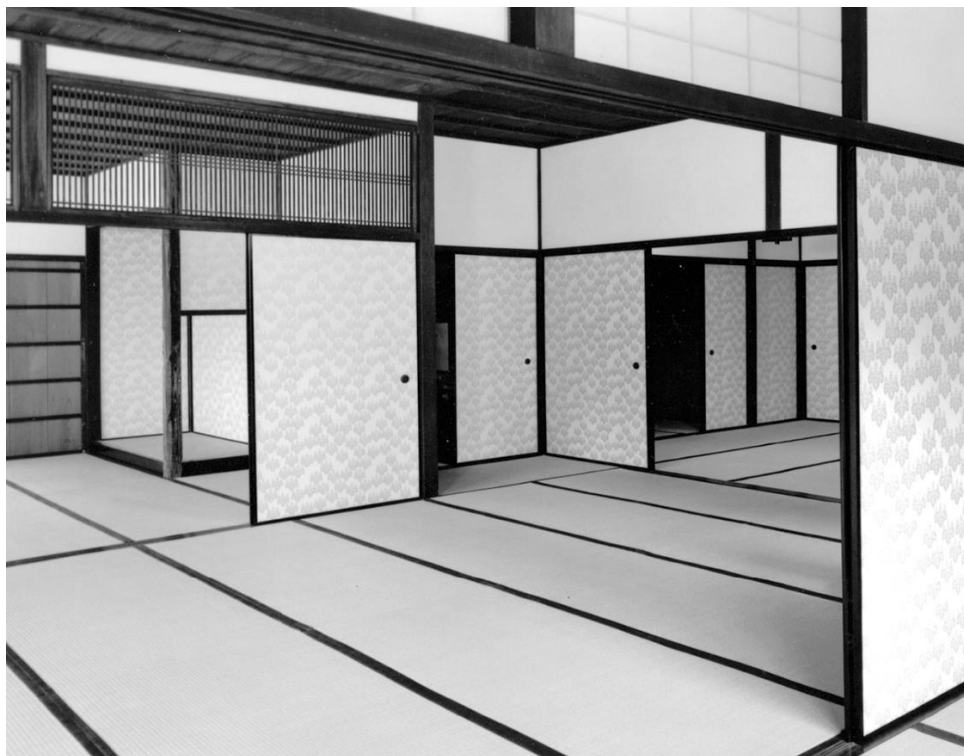


Fig.3. Imagen interior de Villa Katsura. Kioto. "Hidden Architecture Journal".

03. La nueva arquitectura japonesa: el diálogo entre la tradición y la modernidad

En la segunda mitad del siglo XX, con la creciente influencia de la cultura occidental tras la II Guerra Mundial, surge en Japón una corriente de arquitectos que busca establecer un diálogo entre la tradición constructiva y espacial japonesa y los nuevos materiales y paradigmas procedentes de Occidente (Parkhomchuk, 2023).

No obstante, este diálogo entre tradición y modernidad no constituye un fenómeno exclusivo de este periodo, ni puede entenderse únicamente a partir de estas figuras internacionales, ya que forma parte de un proceso más amplio vinculado a la evolución de la sociedad japonesa desde finales del siglo XIX. Desde el periodo Meiji⁴, Japón se vio inmerso en un intenso proceso de modernización, motivado por la necesidad de posicionarse como potencia en el contexto asiático, lo que dio lugar a profundas transformaciones urbanas y arquitectónicas inspiradas en modelos europeos (Maire, 2016).

De forma paralela a esta apertura, la arquitectura y la cultura japonesa comenzaron a suscitar un creciente interés en Occidente a través de figuras clave como Ernest Fenollosa y Edward S. Morse, quienes, desde ámbitos distintos,

⁴ El periodo Meiji (1868-1912) es una época que representa profundos cambios en Japón producidos por la apertura a Occidente y la formación de un Estado moderno.

contribuyeron a la difusión y reivindicación de la cultura nipona. Fenollosa actuó no solo como difusor, sino también como defensor y preservador del patrimonio japonés en un momento en el que los partidarios de las corrientes extranjerizantes tendían a relegar valores culturales y artísticos tradicionales (Cabeza, 2022), mientras que Morse, a través de estudios pioneros sobre la vivienda japonesa, puso en valor sus sistemas espaciales y su relación con el entorno doméstico (Prieto, 2020).

En este contexto temprano de intercambio cultural, arquitectos como Bruno Taut desempeñaron también un papel fundamental al reivindicar la arquitectura tradicional japonesa, en particular ejemplos como la Villa Katsura, a la que situó como uno de los paradigmas artísticos de la cultura y la arquitectura japonesas (García, 2000). De forma paralela, Frank Lloyd Wright, conocedor de los trabajos de Morse y Fenollosa y vinculado a su difusión a través de la Exposición Internacional de Chicago, incorporó principios espaciales japoneses en su propia obra, adaptándolos a su lenguaje arquitectónico personal y contribuyendo a la consolidación de un campo común de reflexión entre la arquitectura occidental y la oriental (Masson, 2015).

Sin embargo, uno de los principales laboratorios del diálogo que conduce hasta la arquitectura japonesa contemporánea se encuentra en la arquitectura doméstica japonesa del siglo XX, donde se ensayó de forma temprana la articulación entre tradición y modernidad. En este ámbito resulta especialmente relevante la figura de Kiyoshi Seike, cuyas viviendas experimentales de la década de 1950 reinterpretan los invariantes tradicionales mediante el uso de materiales contemporáneos y una mayor apertura espacial, permitiendo redefinir el límite entre interior y exterior.

Estas viviendas, como la Casa del profesor Saito o su propia residencia, no reproducen formalmente la casa tradicional, pero mantienen una clara continuidad conceptual en sus principios espaciales, sentando precedentes fundamentales para el desarrollo de la arquitectura japonesa contemporánea.

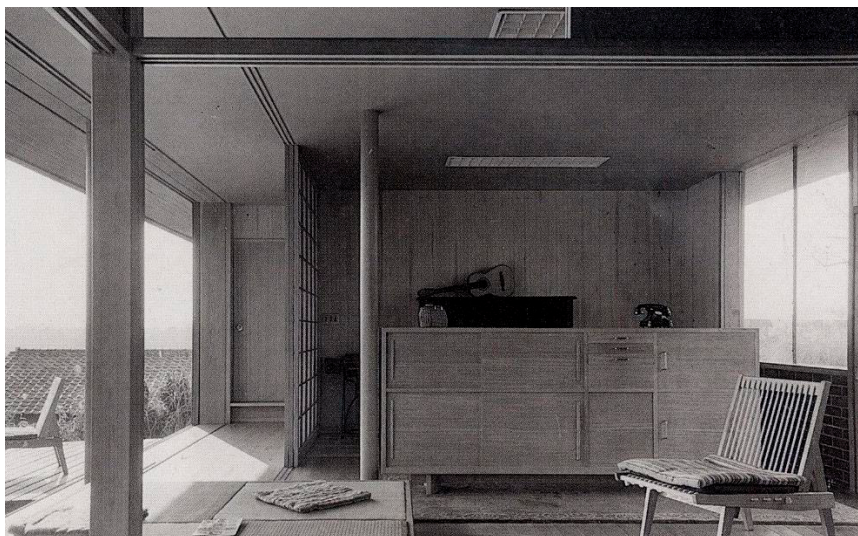


Fig.4. Imagen interior de Saito House. Tokio. 1952. Kiyoshi Seike. "Misfits' architecture".

Esta nueva arquitectura se va a enfrentar no solo a la incorporación de materiales poco habituales en Japón, como hormigón, acero o vidrio, sino también a un cambio social que busca conservar las raíces de la cultura japonesa pese a los modelos occidentales. El tratamiento de los materiales, la articulación de los espacios y la fluidez de las estancias son estrategias que permiten mantener los valores tradicionales, trasladándolos a un contexto contemporáneo y global.

La relación de la arquitectura contemporánea con la naturaleza, la relación interior-exterior, el tratamiento de la luz y las sombras, la polivalencia y fluidez espacial de las estancias o la sencillez y naturalidad en el uso de los materiales, son algunas de las contribuciones que los arquitectos japoneses han trasladado al panorama arquitectónico global durante el siglo XX mostrando continuidad con las raíces de la cultura japonesa.

Ejemplos claros de esta aproximación se observan en la obra de Tadao Ando, como la Iglesia en el Agua. En este edificio, la madera japonesa tradicional se transforma en muros de hormigón, y los *shōji* de papel en paneles móviles de vidrio y acero, manteniendo el respeto por la naturaleza, la continuidad interior-exterior y el control de la luz, elementos que serán también reinterpretados por SANAA (Oguri, 2019).

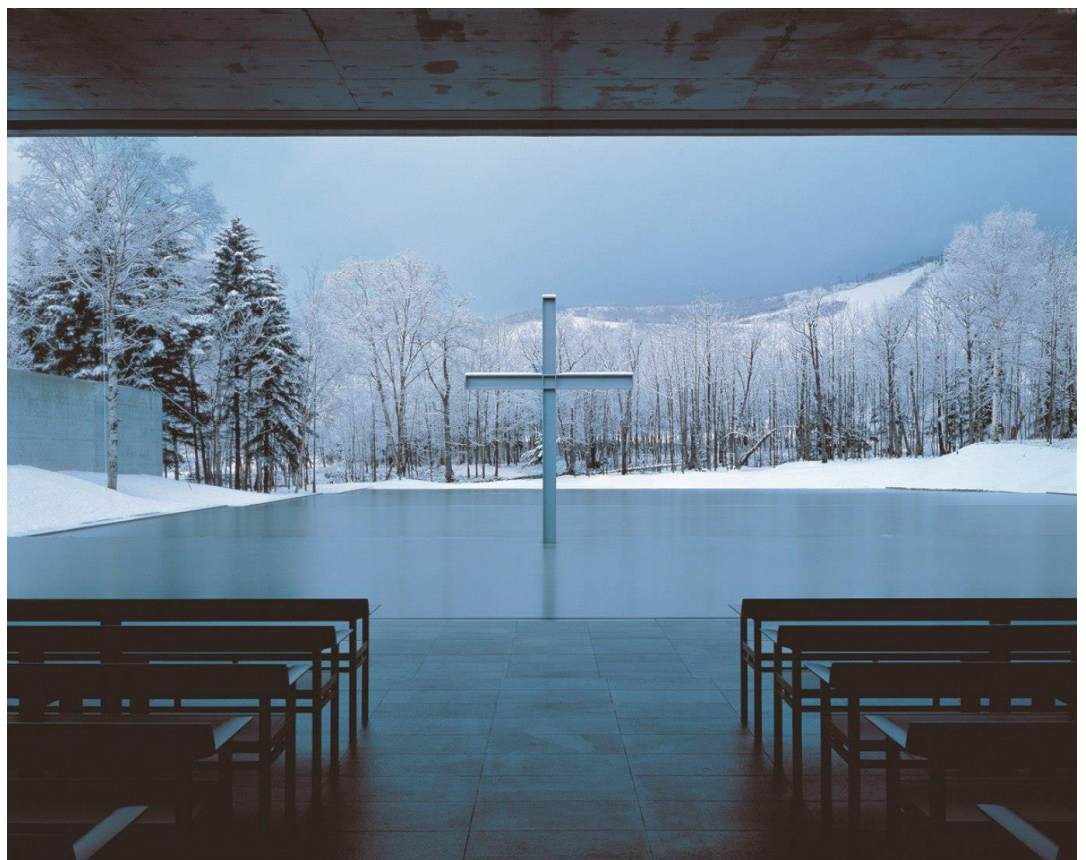


Fig.5. Iglesia en el Agua (1988). Tadao Ando. Yufutsu-gun, Hokkaido, Fotografía por Yoshio Shiratori. Metalocus.2017.

Actualmente, con la aparición de múltiples tipologías de edificios de uso público o colectivo, la vivienda ya no conserva el papel central que ostentaba tradicionalmente en la arquitectura japonesa, sobre todo en las grandes ciudades. Aun así, sigue siendo un elemento fundamental de la sociedad nipona, y los nuevos materiales, usos y modos de habitar han introducido transformaciones sustanciales en su morfología y construcción.

Es en este contexto donde se inscribe la obra del estudio SANAA. Lejos de reproducir la casa tradicional, sus proyectos reinterpretan los invariantes japoneses mediante estrategias de ligereza, continuidad y ambigüedad espacial. La fragmentación del programa, la centralidad del vacío, la disolución del límite y la construcción de espacios intermedios permiten trasladar principios domésticos tradicionales tanto a edificios de pequeña escala como a proyectos públicos complejos, manteniendo viva la relación entre arquitectura, cuerpo, naturaleza y experiencia del habitar en un contexto globalizado.

04. SANAA y la reinterpretación de los invariantes japoneses

El estudio SANAA está compuesto por los arquitectos Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa, que trabajan en colaboración desde 1995. Con sede en Tokio fueron galardonados con el premio Pritzker en el año 2010 y han proyectado y construido edificios en diferentes países alrededor del mundo. (Blau, 2010)

El análisis de su obra se plantea a partir de una lectura transversal de los invariantes espaciales y culturales de la arquitectura tradicional japonesa tratados a la largo del texto, *engawa*, *ma*, *shinden-zukuri*, *tsubo-niwa* y *shōji*, entendidos no como formas a reproducir literalmente, sino como principios operativos susceptibles de ser reinterpretados en contextos contemporáneos y programas diversos. Este enfoque permite superar una lectura tipológica o estilística de los proyectos y centrarse en los mecanismos espaciales que articulan la relación entre interior y exterior, la organización fragmentada del programa, la gestión de la luz y la construcción de intervalos y transiciones.

Desde esta perspectiva, las obras de SANAA se analizan atendiendo a cómo estos invariantes se transforman mediante nuevos materiales, escalas y geometrías, manteniendo una continuidad conceptual con la tradición japonesa sin recurrir a su reproducción formal.

Entre sus proyectos, se pueden diferenciar dos tipos de arquitectura, la arquitectura con gran influencia de la cultura occidental, que se puede apreciar en la mayoría de las obras fuera de las fronteras de Japón, y la arquitectura de las nuevas corrientes japonesas, que buscan la relación entre las raíces de la tradición del país con los modelos occidentales que predominan en el panorama internacional.

La Casa S y la reinterpretación del engawa

La Casa S (Okayama, 2006) constituye uno de los ejemplos más precisos de cómo SANAA reinterpreta el engawa en la vivienda contemporánea. En este proyecto, el espacio intermedio no se manifiesta como una galería abierta al jardín con vistas directas, sino como una franja perimetral revestida de policarbonato translúcido que envuelve el volumen principal de la vivienda. Este engawa contemporáneo prescinde de la visual directa hacia el exterior, pero mantiene sus funciones esenciales, ya actúa como espacio de transición, como elemento de distribución perimetral y como dispositivo de control de la iluminación de la vivienda.

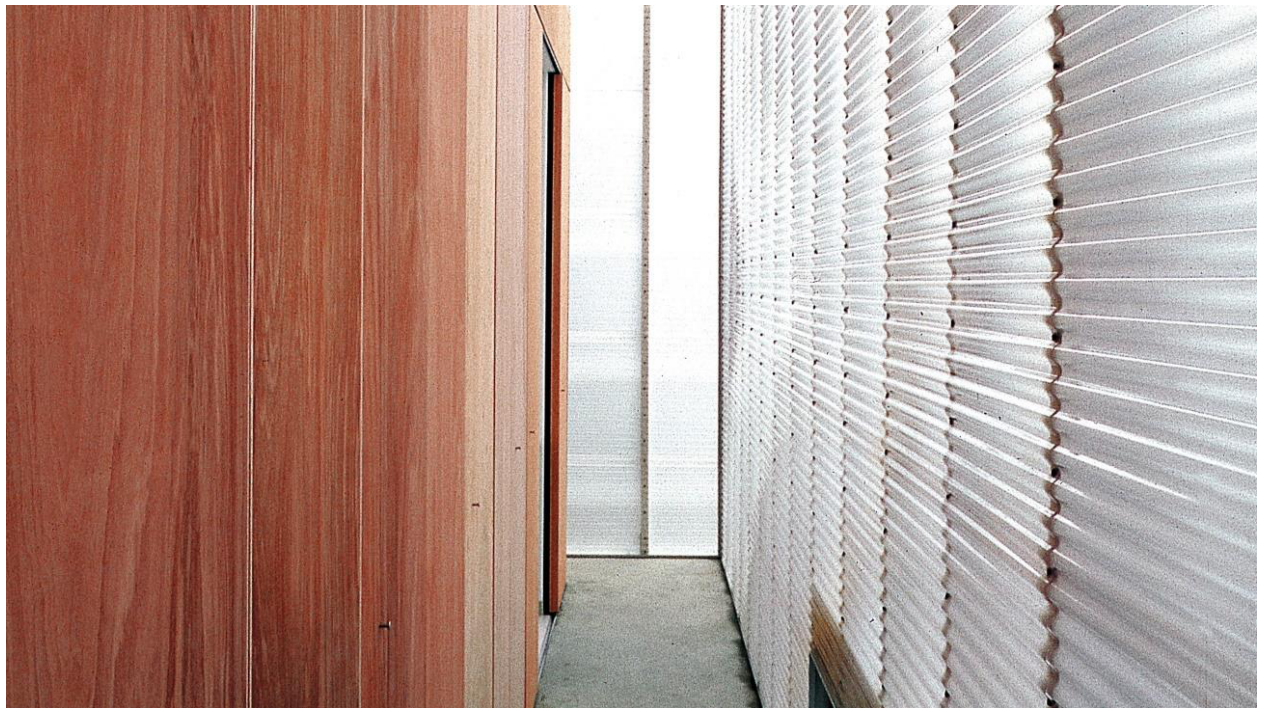


Fig.6. Casa S (1995-1996). SANAA. Okayama. Fotografía por Shinkenchiku Sha . Arquitectura Viva. 2015.

El cerramiento exterior de policarbonato permite filtrar la luz de manera homogénea, generando una iluminación difusa que remite directamente a la lógica del *shōji* tradicional, en el que la materialidad ligera y traslúcida sustituye al muro opaco. De este modo, la envolvente no define un límite rígido entre interior y exterior, sino un espacio de transición que atenúa la separación entre ambos ámbitos. El recorrido perimetral que genera este espacio intermedio recuerda la función circulatoria del engawa tradicional, que canaliza el acceso a las distintas estancias sin necesidad de pasillos interiores.

Asimismo, la Casa S incorpora un jardín exterior de dimensiones mínimas, que introduce luz natural y ventilación en el interior de la vivienda a través del *engawa*. Este patio reducido, refuerza la lectura del proyecto como una secuencia de espacios mediada por vacíos y filtros, donde el habitar se organiza a través de intervalos más que mediante compartimentaciones rígidas. En conjunto, la Casa S evidencia cómo SANAA traslada los invariantes de la arquitectura doméstica japonesa a una vivienda contemporánea de escala reducida, reinterpretándolos a través de nuevos materiales y una concepción abstracta del límite.

La Casa M: El *engawa* interior y el *tsubo-niwa* como organizadores del espacio doméstico

La Casa M constituye un ejemplo especialmente significativo de la reinterpretación del *engawa* y del *tsubo-niwa* en el ámbito doméstico contemporáneo. En este proyecto, SANAA no plantea el espacio intermedio como un elemento estrictamente perimetral, sino que lo introduce en el interior de la vivienda, generando un *engawa* interior que articula la relación entre las estancias habitables y un pequeño patio central.

Este patio, concebido como un *tsubo-niwa* de dimensiones reducidas, actúa como un vacío cualificado que introduce luz natural, ventilación y una presencia mínima de naturaleza en el centro de la casa. Más que funcionar como un espacio de contemplación, el patio adquiere un carácter atmosférico y organizativo, relacionando el conjunto de las estancias en torno a él y estableciendo un vínculo constante entre interior y exterior.



Fig.7. Casa M (1996-1997). SANAA. Tokio. Fotografía por Shinkenchiku Sha. El Croquis. 2000.

El espacio que rodea este patio no se configura como una estancia con un uso específico, sino como una franja ambigua de circulación y permanencia que recuerda la función tradicional del *engawa*. Este espacio intermedio permite recorrer la vivienda sin recurrir a pasillos convencionales y genera una continuidad espacial que diluye las jerarquías funcionales entre las distintas habitaciones. De este modo, la organización doméstica se articula a través de transiciones y recorridos suaves, en consonancia con el concepto de *ma* como intervalo significativo entre espacios.

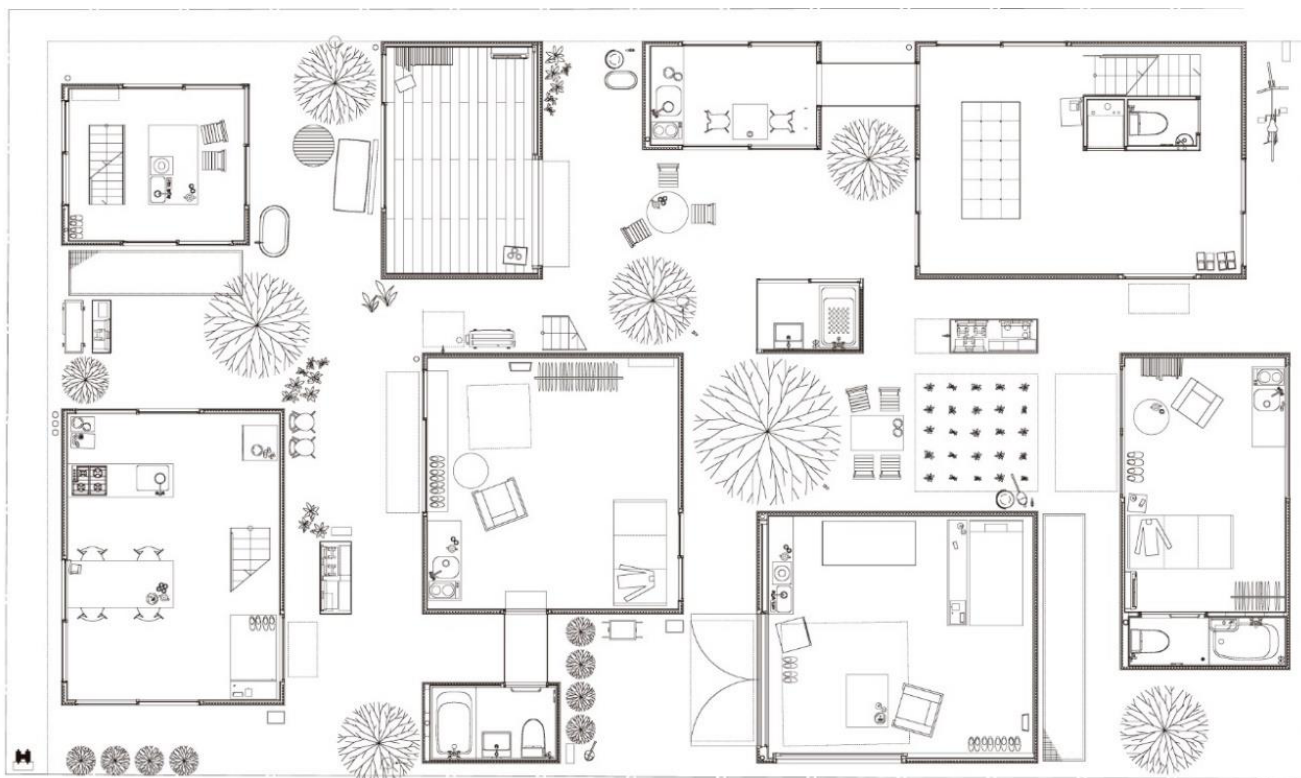
La Casa M pone de manifiesto cómo SANAA actualiza los invariantes de la arquitectura tradicional japonesa mediante una concepción abstracta del límite y una organización espacial basada en vacíos, filtros y transiciones. El resultado es una vivienda en la que la relación entre las estancias, el patio y los espacios intermedios genera una vivienda flexible y ligada a la sensibilidad espacial japonesa, sin recurrir a la reproducción formal de sus elementos tradicionales.

La reformulación del *shinden-zukuri* en la Casa Moriyama

La Casa Moriyama (Tokio, 2002–2005), proyectada por Ryue Nishizawa, debe interpretarse desde una lógica distinta a la del *engawa* tradicional, ya que su aportación principal reside en la reinterpretación contemporánea del modelo residencial compuesto propio del *shinden-zukuri* y en una exploración del *ma* como intervalo espacial.

El proyecto se organiza como un conjunto de pequeñas edificaciones independientes, dispuestas dentro de una parcela urbana y separadas entre sí por un conjunto de patios, jardines y vacíos intermedios. Esta fragmentación del programa doméstico remite directamente al modelo aristocrático del *shinden-zukuri*, en el que la vivienda no se concibe como un volumen compacto, sino como una agregación de unidades funcionales autónomas conectadas a través del exterior. En la Casa Moriyama, esta lógica se adapta a un contexto urbano contemporáneo y de alta densidad, sustituyendo los grandes jardines por una secuencia de micro-patios y espacios abiertos de escala doméstica.

En este proyecto, el espacio exterior deja de ser un ámbito residual para convertirse en el elemento articulador de la vivienda. Los recorridos entre los distintos pabellones obligan al usuario a atravesar estos vacíos, generando una experiencia doméstica en la que el tránsito por el exterior forma parte del habitar cotidiano. Este sistema activa el concepto de *ma* como intervalo significativo, ya que los espacios entre los volúmenes no son simples separaciones, sino pausas espaciales que organizan el ritmo del conjunto y modulan la relación entre lo privado y lo colectivo.



Planta primera *First floor plan*

Fig.8. Planta Baja. Casa Moriyama, Tokio. SANAA. Arquitectura Viva. 2015

A diferencia del engawa tradicional, que funciona como un espacio intermedio continuo y perimetral vinculado a un único volumen, la Casa Moriyama disemina esta condición intermedia en múltiples fragmentos. Los patios y jardines intersticiales actúan como engawa fragmentados, no en un sentido tipológico estricto, sino como una red de espacios de transición que diluyen los límites entre interior y exterior, y entre la vivienda y la ciudad.

La Casa Moriyama evidencia así una reinterpretación contemporánea de los invariantes japoneses basada en la fragmentación, la indeterminación funcional y la centralidad del vacío. Lejos de reproducir formas tradicionales, el proyecto actualiza principios espaciales históricos como el *shinden-zukuri* y *ma* mediante una organización abierta y flexible que redefine la noción de lo doméstico en el contexto urbano contemporáneo de Tokio.



Fig.9. Casa Moriyama, Tokio. Shinkenchiku Sha. Arquitectura Viva. 2015.

El *ma* como estructura del espacio público en el Rolex Learning Center

El Rolex Learning Center (Lausana, 2010) representa un cambio significativo de escala y programa en la obra de SANAA, pero mantiene una continuidad conceptual con los invariantes de la arquitectura tradicional japonesa previamente analizados. En este edificio de carácter público y educativo, los arquitectos no trasladan de forma literal el modelo doméstico japonés, sino que reinterpretan sus principios espaciales a una escala institucional mediante una organización basada en la continuidad, la fragmentación del programa arquitectónico y la centralidad del vacío.

La disposición del edificio se articula a partir de una gran cubierta unitaria que alberga una serie de áreas funcionales diferenciadas, organizadas como un conjunto de espacios conectados de forma fluida. Este esquema remite al modelo del *shinden-zukuri*, no como agregación de pabellones independientes al aire libre, sino como una versión interior y continua de un sistema de estancias autónomas vinculadas entre sí. Los diferentes espacios del programa, como aulas, bibliotecas, espacios de estudio y áreas comunes, se distribuyen sin una jerarquía cerrada, generando un espacio abierto que favorece la interacción y la flexibilidad de uso.

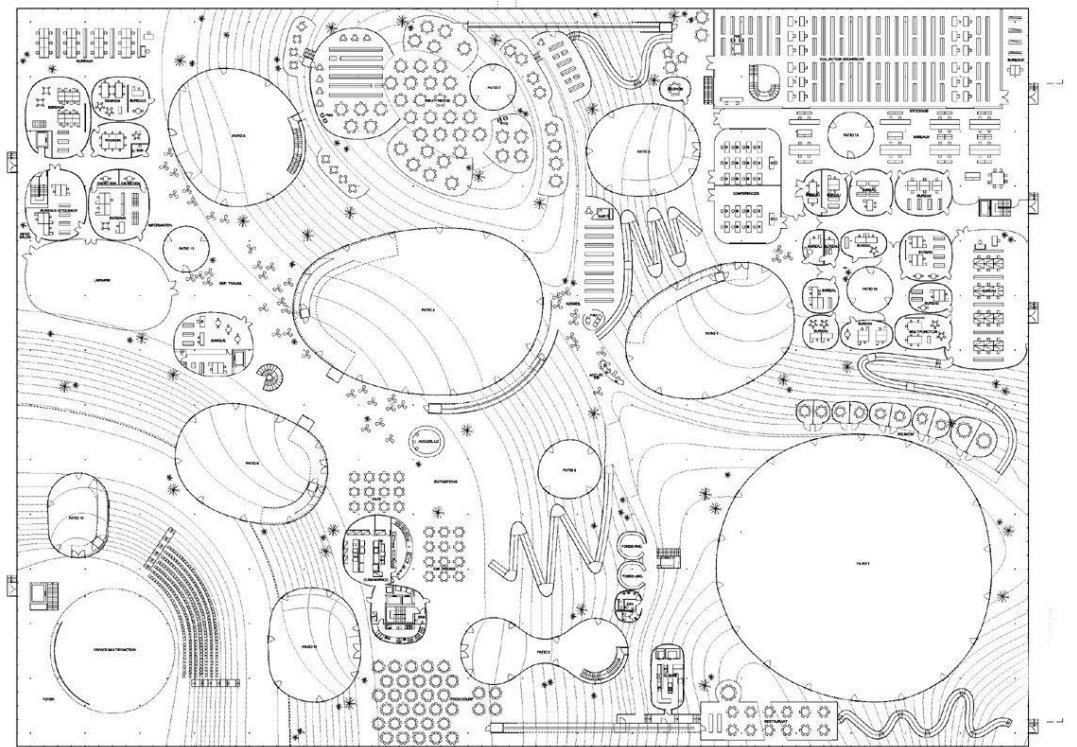


Fig.10. Planta Baja. Rolex Learning Center, Lausanne. SANAA. Arquitectura Viva. 2015.

El concepto de *ma* adquiere en este proyecto un papel central. Los grandes vacíos interiores, los espacios intermedios entre las áreas programáticas y los suaves desniveles topográficos actúan como intervalos espaciales que organizan los recorridos del edificio. Estos espacios no están definidos por particiones claras, sino por transiciones que permiten una lectura continua del conjunto, reforzando la percepción del edificio como un paisaje interior más que como una arquitectura compartimentada.

La relación entre interior y exterior se establece mediante un cerramiento continuo de vidrio que envuelve el edificio y conecta visualmente los espacios interiores con el entorno. Aunque este límite no puede equipararse directamente al engawa tradicional, sí funciona como un borde permeable que difumina la separación entre el ámbito construido y el contexto. En este sentido, el Rolex Learning Center puede entenderse como una reinterpretación a gran escala de la arquitectura doméstica fragmentada ensayada previamente en la Casa Moriyama, donde el espacio exterior, en este caso cubierto, actúa como elemento articulador del conjunto.

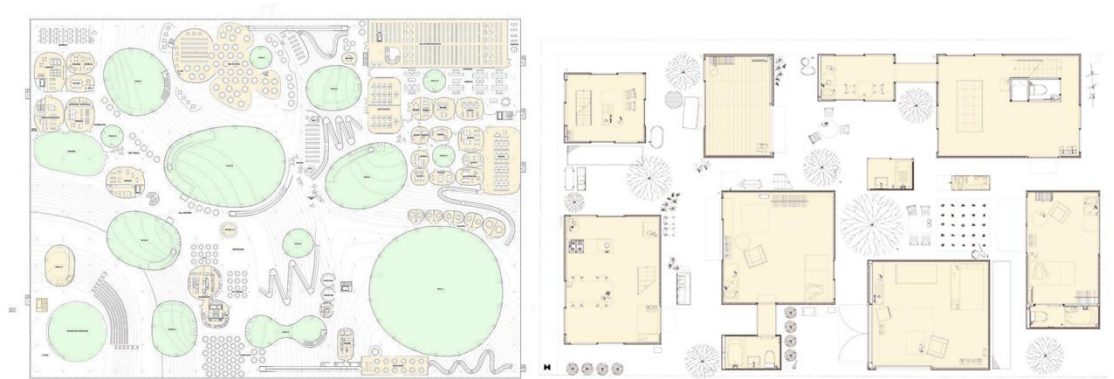


Fig.11. Comparación de espacios interiores-exteriores del Rolex Learning Center y la Casa MoriYama. Elaboración propia. 2022.

De este modo, el Rolex Learning Center evidencia cómo SANAA traslada los invariantes japoneses del ámbito residencial al edificio público, adaptándolos a una escala y programa contemporáneos. El resultado es una arquitectura que, sin recurrir a referencias formales explícitas, mantiene una profunda continuidad con los principios espaciales de la tradición japonesa, basados en la fluidez, la ambigüedad y la experiencia gradual del espacio.

Grace Farms y la integración en el entorno.

El proyecto de Grace Farms (New Canaan, Connecticut, 2015) supone una nueva inflexión en la obra de SANAA, tanto por su implantación paisajística como por la forma en que reinterpreta los invariantes de la arquitectura japonesa en un contexto cultural y geográfico ajeno. A diferencia del Rolex Learning Center, donde los principios tradicionales se interiorizan en un paisaje continuo, en Grace Farms la relación entre arquitectura y entorno natural adquiere un papel protagonista y se expresa de manera explícita a través de la implantación y la cubierta.

El conjunto se desarrolla como una secuencia de pabellones dispuestos a lo largo de una ladera y conectados mediante una cubierta continua y sinuosa que sigue la topografía natural del terreno. Esta estrategia remite, en primer lugar, a la tradición japonesa de la arquitectura fragmentada, vinculada al modelo del *shinden-zukuri*, en la que las distintas piezas programáticas se disponen como elementos autónomos relacionados por el exterior. Sin embargo, en Grace Farms esta fragmentación se adapta a una lógica paisajística que dialoga también con tradiciones occidentales de pabellones en el jardín, estableciendo un equilibrio entre ambas culturas.

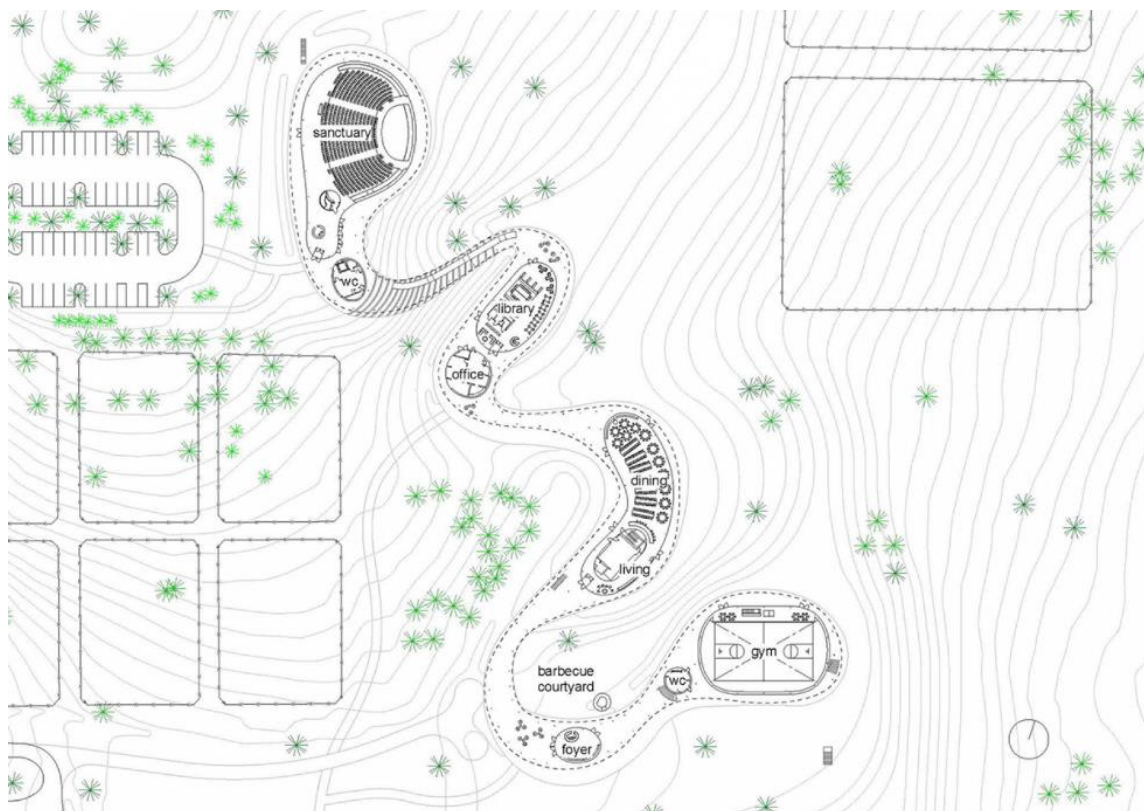


Fig.12. Planta Baja. Grace Farms, Connecticut. SANAA. Metalocus. 2015.

La cubierta adquiere en este proyecto un papel fundamental como reinterpretación contemporánea del *engawa*. Más que constituir un espacio intermedio claramente delimitado, la gran marquesina funciona como un alero continuo que genera sombra, protege los recorridos y media entre los espacios interiores y el paisaje. Este *engawa* no se concibe como un elemento doméstico, sino como un dispositivo arquitectónico que articula el conjunto, unifica visualmente las distintas piezas y guía al usuario.

Los cerramientos acristalados de las estancias refuerzan esta condición de límite permeable, permitiendo que el paisaje se incorpore de manera constante a las estancias interiores. De este modo, la frontera entre interior y exterior se diluye, y el recorrido por el edificio se asemeja al tránsito por un jardín cubierto, en el que la arquitectura se posa sobre el terreno sin imponerse sobre él. Esta actitud conecta directamente con la sensibilidad de la arquitectura tradicional japonesa hacia el respeto por la topografía y la integración con la naturaleza.



Fig.13. Fotografía exterior. Grace Farms, Connecticut. Elaboración propia. 2017.

Grace Farms pone de manifiesto cómo SANAA es capaz de reinterpretar los invariantes japoneses en un contexto occidental sin recurrir a la reproducción literal de sus formas. A través de la fragmentación del programa, la centralidad del recorrido y la utilización de la cubierta como espacio mediador, el proyecto actualiza principios como el *engawa* y el *shinden-zukuri*, trasladándolos a una arquitectura pública contemporánea en la que el paisaje y la experiencia del movimiento se convierten en los elementos vertebradores del conjunto.

05. Conclusión: La relevancia del diálogo de las arquitecturas contemporáneas y tradicionales japonesas

En *El elogio de la sombra*, Jun'ichirō Tanizaki plantea una reflexión fundamental al preguntarse si Oriente y Occidente, de haber desarrollado civilizaciones científicas independientes, habrían generado formas de vida y de cultura radicalmente distintas (Tanizaki, [1933], 1994). Traslada al ámbito arquitectónico, esta cuestión abre la posibilidad de imaginar una arquitectura japonesa que hubiese seguido caminos alternativos a los marcados por la modernidad occidental, profundizando en sistemas constructivos propios, en una relación más matizada con la luz y la sombra o en una integración más sensible con la naturaleza.

Sin embargo, la evolución real de la arquitectura japonesa a lo largo del siglo XX y XXI ha estado marcada por un diálogo continuo entre tradición y modernidad, donde los principios espaciales históricos no se pierden, sino que se reinterpretan y se aplican a contextos y programas diversos. Frente a una ruptura radical, como la que caracterizó al movimiento moderno en Occidente, la arquitectura japonesa ha tendido a actualizar sus invariantes incorporando nuevos materiales, técnicas y programas sin abandonar por completo los fundamentos culturales que estructuran su manera de habitar.

El análisis de la obra de SANAA permite comprobar que la tradición japonesa sigue presente en la arquitectura contemporánea, no como una herencia formal o estilística, sino como un conjunto de herramientas operativas que articulan la experiencia espacial y la relación con el entorno. Conceptos como el *engawa*, el *ma*, el *shinden-zukuri*, el *tsubo-niwa* o el *shōji* se transforman en estrategias proyectuales que generan continuidad, flexibilidad y ambigüedad del límite, y que se aplican tanto a viviendas de pequeña escala como a edificios públicos complejos.

En las viviendas de pequeña escala, como la Casa M o la Casa S, estos invariantes se manifiestan mediante espacios intermedios, patios mínimos y límites permeables que favorecen la flexibilidad funcional y la continuidad espacial. En la Casa Moriyama, la fragmentación del programa y la centralidad de los vacíos intersticiales actualizan el modelo del *shinden-zukuri* y sitúan el *ma* como principio fundamental del habitar contemporáneo. En los edificios públicos, el Rolex Learning Center y Grace Farms demuestran que estos mismos principios pueden trasladarse a escalas mayores y a contextos culturales distintos, manteniendo su coherencia conceptual.

Estas transformaciones no solo muestran la vigencia de los invariantes japoneses, sino también su potencial universal, evidenciando cómo la sensibilidad japonesa hacia la luz, el vacío y la naturaleza puede dialogar con la arquitectura global contemporánea. Más que una oposición entre Oriente y Occidente, la obra de SANAA propone un terreno común basado en la continuidad espacial, la centralidad del vacío y la atención a la experiencia sensorial del habitar, consolidando un modelo de arquitectura que integra tradición, innovación y contexto cultural.

Por tanto, los invariantes de la arquitectura japonesa se revelan en la obra de SANAA como principios vivos, capaces de adaptarse y proyectarse más allá de la vivienda doméstica, contribuyendo a una reflexión crítica sobre la relación entre espacio, cultura y modernidad en la arquitectura contemporánea.

Figures

Fig.1. Imagen exterior del engawa de Villa Katsura. Kioto. "The Architecture of Katsura Palace. The Blogazine". 2014

Fig.2. Planta de Villa Katsura, s. XVII, Kioto. Ilustración de Tomoya Masuda: Japón. Arquitectura universal. Ediciones Garriga, 1971.

Fig.3. Imagen interior de Villa Katsura. Kioto. "Hidden Architecture Journal".

Fig.4. Imagen interior de Saito House. Tokio. 1952. Kiyoshi Seike. "Misfits' architecture".

Fig.5. Iglesia en el Agua (1988). Tadao Ando. Yufutsu-gun, Hokkaido, Fotografía por Yoshio Shiratori. Metalocus.2017.

Fig.6. Casa S (1995-1996). SANAA. Okayama. Fotografía por Shinkenchiku Sha . Arquitectura Viva. 2015.

Fig.7. Casa M (1996-1997). SANAA. Tokio. Fotografía por Shinkenchiku Sha. El Croquis. 2000.

Fig.8. Planta Baja. Casa Moriyama, Tokio. SANAA. Arquitectura Viva. 2015

Fig.9. Casa Moriyama, Tokio. Shinkenchiku Sha. Arquitectura Viva. 2015.

Fig.10. Planta Baja. Rolex Learning Center, Lausanne. SANAA. Arquitectura Viva. 2015.

Fig.11. Comparación de espacios interiores-exteriores del Rolex Learning Center y la Casa Moriyama. Elaboración propia. 2022.

Fig.12. Planta Baja. Grace Farms, Connecticut. SANAA. Metalocus. 2015..

Fig.13 Fotografía exterior. Grace Farms, Connecticut. Elaboración propia. 2017.

Bibliography

- Arquitectura Viva. SANAA Sejima & Nishizawa, 2007-2015. AV Monografías, 2015.
- Barba, J.J. "Tadao Ando: Endeavors. Una gran exposición del arquitecto japonés." Metalocus, 2017. <https://www.metalocus.es/es/noticias/tadao-ando-endeavors-una-gran-exposicion-del-arquitecto-japones>.
- Bartolomei, Cristiana A.F. The "Japanese Landscape Inside": The Transition of Architectural Spaces. Cham: Springer, 2021. https://doi.org/10.1007/978-3-030-59743-6_25
- Blau, Eve. 2010. "Inventing New Hierarchies." Essay for Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa (2010 Laureates). The Pritzker Architecture Prize. https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/2010_Essay_O.pdf
- Cabeza Láinez, J., Almodóvar Melendo J.M., y Rodríguez Cunill I. "Ernest Fenollosa, Kakuzo Okakura y el arte japonés. Un diálogo fructífero entre Oriente y Occidente." Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte 11 (2022): 123–139.
- Cendoya, C., y I. García. "El sinuoso edificio-río de SANAA en Grace Farms preparado para abrir." Metalocus, 2015. <https://www.metalocus.es/es/noticias/el-sinuoso-edificio-río-de-sanaa-en-grace-farms-preparado-para-abrir#>.
- El Croquis. N.99 SANAA (Sejima + Nishizawa) 1995-2000. El Croquis, 2000.
- El Croquis. N.155 SANAA (Sejima + Nishizawa) 2008-2011. El Croquis, 2012.
- Frampton, Kenneth. "Toward a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance." In *Postmodernism*, 1st ed., 13. London: Routledge, 1993.
- García Roig, J.M. "Bruno Taut y el Japón." Cuaderno de Notas, no. 8 (2000): 97-112.
- Giulio Ghirardi . 2014. "The Architecture of Katsura Palace." The Blogazine, July. <http://www.theblogazine.com/2014/07/the-architecture-of-katsura-palace/>.
- González, B., y Sacristán D. "El I-má Público del Rolex Center." En *SANAA: Rolex Learning Center*, 108–112. Madrid: Mairera Libros, 2014.
- Guerrieri, P. M. "Migration, Translation, and Transformation of Western Urban Planning Models." *City, Territory and Architecture* 7, no. 3 (2020). <https://doi.org/10.1186/s40410-020-0113-0>.
- Hidden Architecture. 2014. "Villa Katsura." Hidden Architecture, July. <http://www.hiddenarchitecture.net/villa-katsura/>
- Holgado García, E. La Casa del Vacío. Espacios de Interacción en la arquitectura doméstica de Sejima y Nishizawa. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2016.

- Keiko Saito, "Arquitectura y ambiente. Una mirada renovada sobre los conceptos Ku, Oku y Ma," *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, no. 14 (2014): 2–13.
- Mckay G. "Architecture Misfit #41: Kiyoshi Seike" *Misfit's Architecture*. 2022. <https://misfitsarchitecture.com/2022/10/09/architecture-misfit-41-kiyoshi-seike/>
- Maire, G.. "Obra, Civilización y Evolutividad En Ernst Fenollosa: Concepciones De Lo Artístico En Japón.," *Revista de teoría del Arte*, no. 28 (2016)
- Masuda, Tomoya. *Japón: Arquitectura Universal*. Barcelona: Ediciones Garriga, 1971.
- Masson, A. *Viajes de arquitectos occidentales a Japón. La princesse est modeste*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- Matsumura, Shuichi. *Open Architecture for the People: Housing Development in Post-War Japan*. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2020.
- Moriset, Sébastien, Brigitte Rakotomamonjy, and David Gandreau. "Can Earthen Architectural Heritage Save Us?" *Built Heritage* 5, no. 19 (2021). <https://doi.org/10.1186/s43238-021-00041-x>.
- Oguri Campos, L., y L.E. Oguri Campos. "Manifestaciones del pensamiento japonés en la arquitectura de Tadao Ando." *Humanidades. Revista de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica* 9, no. 2 (2019): 1-27. <https://doi.org/10.15517/h.v9i2.37127>.
- Parkhomchuk, Mykhailo. 2023. "Transformation of Tradition in Kenzo Tange's Projects as a Way of Shaping Contemporary Japanese Architecture." *Architectural Studies*, vol. 9, no. 2 (2023): 96108. <https://doi.org/10.56318/as/2.2023.96>. pdfs.semanticscholar.org/1
- Prieto de la Lastra, M. *La casa japonesa: cuatro libros, cuatro autores, cuatro momentos*. [Trabajo Fin de Grado, Grado en Fundamentos de la Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2020. <https://oa.upm.es/58045/>
- Tanizaki, J. *El Elogio de la Sombra*. Madrid: Editorial Siruela, 1994.
- Vallés González de Quevedo, A. Ma, Engawa y Saikoo. Tres conceptos interpretados en tres casas japonesas. [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad Politécnica de Madrid, 2018.
- Yuan, L. J. *Under One Roof: The Traditional Malay House*. IDRC Reports 12, no. 4 (January 1984). <https://arquitecturaviva.com/publicaciones/av-monografias/sanaa-1-2>

“It is Only a Question of Molecules!”. Technology, Perception, and Control in the Configuration of Environments. / “¡No es Más que una Cuestión de Moléculas!”. Tecnología, Percepción y Control en la Configuración de Ambientes.

In contemporary architecture, attention has grown toward the environmental effects of buildings, including those that impact the body, from volatile organic compounds to the potential effects of electromagnetic radiation. These phenomena are often treated as technical problems that must be minimized through health protocols and certifications for healthy buildings. However, it is worth asking whether they can also be understood as design materials, capable of shaping atmospheres and being used for sensory modulation.

This paper proposes a genealogy of environmental manipulation that begins in 19th-century science fiction, continues with modern air control practices, and culminates in contemporary experiments that conceive of space as a chemical and perceptual medium. Projects such as the atmospheres of Radio City Music Hall, Hollein’s portable devices, Martí Guixé’s nutritive inhalations, Philippe Rahm’s “placebo painting”, and Nerea Calvillo’s more recent visualizations of data and chemical elements present in the air, show how architecture has historically operated through barely perceptible stimuli. This trajectory reveals ethical tensions between environmental control and user experience.

Keywords: Environmental manipulation; immersive stimulus; sensory space; sensory interaction; atmospheres.



En la arquitectura contemporánea ha crecido la atención hacia sus efectos ambientales, incluyendo los que inciden sobre el cuerpo, desde los compuestos orgánicos volátiles hasta los posibles impactos de las radiaciones electromagnéticas. Estos fenómenos suelen tratarse como problemas técnicos que deben minimizarse mediante protocolos de salubridad y certificaciones de edificios saludables. Sin embargo, cabe preguntar si pueden entenderse también como materiales de proyecto, capaces de configurar atmósferas y emplearse como modulación sensorial.

Este artículo reconstruye una genealogía de la manipulación ambiental que se inicia en las ficciones científicas del siglo XIX, continúa con las prácticas modernas de control del aire y culmina con experimentaciones contemporáneas que conciben el espacio como un medio químico y perceptivo. Casos como las atmósferas del Radio City Music Hall, los dispositivos portátiles de Hollein, las inhalaciones nutritivas de Martí Guixé, la “pintura placebo” de Philippe Rahm o las más recientes visualizaciones de datos y elementos químicos presentes en el aire de Nerea Calvillo, muestran cómo la arquitectura opera históricamente mediante estímulos apenas perceptibles. Esta trayectoria revela tensiones éticas entre control ambiental, experiencia y agencia del usuario.

Palabras clave: Manipulación ambiental; estímulo inmersivo; espacio sensorial; interacción sensorial; atmósferas

01. Breve introducción: un 'vacío' lleno.

En la actualidad, ha crecido la atención hacia los efectos ambientales que inciden sobre el cuerpo –desde los compuestos orgánicos volátiles hasta las radiaciones electromagnéticas–, fenómenos que a menudo se abordan únicamente como problemas técnicos que deben minimizarse mediante protocolos de salubridad. Sin embargo, esta aproximación higienista resulta insuficiente si consideramos que aquello que llamamos espacio nunca ha sido un vacío neutro. Así, la noción clásica de 'vacío' como ámbito inerte ha sido sustituida por la evidencia, aportada por la física moderna, de que todo espacio está saturado de materia, energía y flujos dinámicos (Figura 1). Un campo activo de partículas y fuerzas que desborda cualquier idea de neutralidad.

Entendida así, la arquitectura puede verse como una práctica que no solo organiza formas y volúmenes, sino que modela atmósferas: regula densidades de aire, gradientes térmicos, intensidades lumínicas y campos electromagnéticos. De hecho, el espacio arquitectónico tiende a concebirse como un interior cuyas condiciones pueden establecerse a priori, y conseguirse y mantenerse gracias a la tecnología, lo cual sugiere entender la arquitectura como "aire domesticado" (Prieto 2019, 395): un medio denso, cargado de dinámicas invisibles capaces de incidir en el bienestar físico y psicológico de sus ocupantes. Así, aquello que solemos tratar como riesgos invisibles –químicos, térmicos o electromagnéticos– puede asumirse también como material de proyecto, un conjunto de fuerzas útiles para modular lo sensible.

Pensadores como el alemán Peter Sloterdijk –con su teoría de las esferas– o el francés Bruno Latour –con su reflexión sobre la climatización como dispositivo de poder– han insistido en que no existe un espacio neutro. Cada entidad arquitectónica está atravesada por atmósferas artificiales que condicionan la experiencia humana. Lejos de ser un contenedor pasivo, el espacio construido es una tecnología ambiental en sí mismo. Por ello resulta necesario replantear el modo en que concebimos la relación entre ambiente y conducta. Si aceptamos que el entorno condiciona los procesos cognitivos y fisiológicos, la frontera entre libertad individual y determinación externa se vuelve difusa. Es aquí donde nace la paradoja: los mismos sistemas diseñados para mejorar el confort y la salud pueden convertirse en herramientas de manipulación ambiental.

El presente artículo propone rastrear esta genealogía cultural y arquitectónica de la manipulación ambiental. Desde las ficciones literarias del siglo XIX que imaginaron transformaciones conductuales inducidas por gases y estímulos sensoriales, hasta intervenciones arquitectónicas y urbanas recientes que exploran el potencial de atmósferas químicas, luminosas o térmicas, se investigará cómo se configura una tradición de pensamiento en la que el espacio no es neutro, sino un agente activo en la vida social y biológica.



Fig.1. Habitación del vacío. Yves Klein. Raum der Leere, 1958.

02. Ficciones que anticipaban la profecía.

Este argumento no es nuevo y ha resurgido en distintos períodos históricos, expresándose a menudo en relatos de ficción que oscilan entre la anticipación profética y la especulación ingenua. Representaciones literarias, tanto utópicas como distópicas, que emergieron en épocas de intensos avances tecnológicos, evidenciando tanto los riesgos como las oportunidades inherentes a estos desarrollos, así como la incertidumbre que los acompaña.

Uno de los primeros exponentes de esta temática en la literatura es *Una fantasía del doctor Ox*, obra publicada en 1872 por el célebre Julio Verne. En esta narración, un científico –el doctor Ox– llegaba a un pequeño pueblo flamenco con la intención de implementar un innovador sistema de alumbrado público basado en un nuevo tipo de gas denominado ‘oxihídrico’. Este suministro, aparentemente controlado, de gas produciría cambios significativos en la conducta de los habitantes de Quiquendone. A medida que se llevaba a cabo la instalación del sistema, los habitantes del pueblo experimentaban una transformación drástica en su comportamiento. De ser individuos apacibles, sosegados y tranquilos, comenzaron a mostrar actitudes beligerantes, festivas y pendencieras, lo que finalmente los condujo a desencadenar un conflicto bélico con sus vecinos (Figura 2). La causa de estos cambios en su conducta no era otra que la alteración química inducida por el doctor Ox, quien introdujo un exceso de oxígeno en el ambiente a través de la red de distribución de gas. La situación, que culminaría con la explosión accidental del laboratorio, resultado de la combinación involuntaria

de hidrógeno y oxígeno, se resumía perfectamente en este pasaje de la obra, en la que el propio doctor comentaba a su asistente Igeno: “¿No tenía yo razón? ¡Ve usted en qué consiste, no tan sólo el desarrollo físico de toda una nación, sino también su moralidad, su dignidad, sus talentos, su sentido político! ¡No es más que una cuestión de moléculas...!”¹.



Fig.2. Todo el pueblo de Quikendone arrojado al suelo. Ilustración de Lorenz Froelich para la novela de Julio Verne, 1874.

Por su parte, y tan solo unos años después, el relato *La máquina de gloria* del escritor francés Auguste Villiers de l'Isle-Adam, incluido en su colección *Cuentos crueles*, de 1883, suponía otra exploración literaria sobre la manipulación sensorial y la percepción alterada a través de estímulos externos. En *La máquina de gloria*, Villiers de l'Isle-Adam proponía un experimento narrativo en el que la recepción de una obra teatral no dependía de su calidad intrínseca, sino de la manipulación deliberada de las emociones del público mediante dispositivos tecnológicos. En su obra se describía un sistema compuesto por la liberación de gases que inducían la risa o el llanto, mecanismos de aplausos automáticos y estímulos sonoros dirigidos a influir en el público. Estos dispositivos no solo modificaban la respuesta emocional del espectador, sino que también condicionaban su juicio estético, generando una percepción de grandeza y sublimidad independiente de la obra teatral representada. Villiers de l'Isle-Adam insinuaba en su obra que la gloria artística podría ser fabricada mediante la alteración de la percepción, lo que sugería un replanteamiento de cuestiones, inquebrantables hasta ese momento, como la autenticidad de la experiencia estética.

¹ VERNE, Julio. 2021. *Una fantasía del doctor Ox*. Madrid: Ed. Verbum. p. 135.

Estos relatos literarios franceses del siglo XIX evidenciaban un cuestionamiento de los principios del libre albedrío y del pensamiento precientífico. A través de estas narrativas se planteaba que el comportamiento humano y sus aspiraciones no dependían únicamente de la voluntad individual, sino que están condicionados por el entorno físico, el clima y la configuración urbana.

03. Manipulación ambiental en la configuración del espacio arquitectónico.

Ya en el siglo XX, el tema de la manipulación ambiental resurgió con una nueva dimensión política y social.

En 1932, se inauguraba en Nueva York el Radio City Music Hall, el cual se convertiría rápidamente en un icono del entretenimiento masivo debido a su innovador diseño arquitectónico y su capacidad para albergar a más de 6.000 espectadores. Sin embargo, y pese a su éxito inicial, los espectáculos representados en su escenario no estaban a la altura del proyecto concebido por John D. Rockefeller Jr. Ante esta situación, su promotor teatral, Samuel 'Roxy' Rothafel, recurrió a la emanación de efectos químicos en el ambiente con el objetivo de intensificar la experiencia sensorial del público. Según lo referido por Rem Koolhaas (1994, 211), Rothafel llegó a experimentar con la inyección de ozono (O_3) en el sistema de ventilación del teatro con el objetivo de inducir una mayor sensación de liviandad y frescura entre los asistentes. Este gas, conocido por su característico olor acre y sus propiedades tonificantes, era utilizado con la intención de provocar un estado de excitación y receptividad en el público, generando una percepción más intensa en mitad de cada espectáculo (Figuras 3 y 4).



Fig.3. [izda.]. Nueva York, 27 de diciembre de 1932, el Radio City Music Hall abre el telón del teatro más grande del mundo.

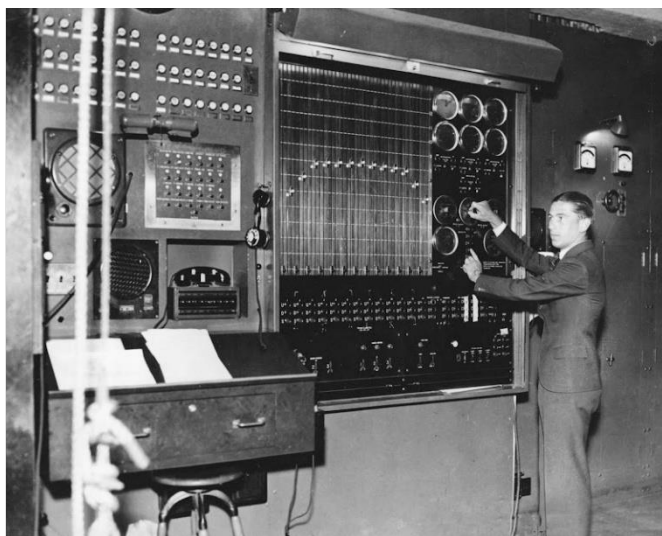


Fig.4. [drcha.]. George Ballant, segundo operador, manipulando el panel de control del Radio City Music Hall (c. 1956).

La iniciativa de Rothafel no estaba exenta de controversia. Si bien él consideraba que una “pequeña dosis” de gas podría incrementar la euforia colectiva y mejorar la experiencia teatral de sus asistentes, sus asesores legales y técnicos lo disuadieron de continuar con la práctica. El eslogan del recinto –“una visita al Radio City Music Hall es tan buena como un mes en el campo” (Koolhaas 1994, 211)– reflejaba esta aspiración de brindar un ambiente revitalizante dentro de un contexto radicalmente urbano y cosmopolita.

Este caso representaría un ejemplo singular en el empleo de químicos en el ámbito del entretenimiento para modular la percepción y el estado anímico del público. Aunque efímero, evidenciaba el interés por explorar nuevas formas de estimulación sensorial en el desarrollo del espectáculo en la era moderna, anticipando tendencias contemporáneas en la intersección entre arquitectura, tecnología y experiencia sensorial. Sin ir más lejos, en 1967, el arquitecto Hans Hollein retomó la noción de una arquitectura disuelta en la cotidianidad, entendida como una extensión subjetiva del espacio psíquico y mental del ser humano. Bajo esta premisa desarrolló una píldora y un aerosol capaces de generar una nueva forma de arquitectura, ya no concebida como estructura física, sino como un proceso mental. El Svobodair² –un aerosol arquitectónico– ofrecía atmósferas portátiles: aire con cualidades ambientales específicas, listo para ser rociado en cualquier lugar y momento, actuando como generador instantáneo de espacios sensoriales (Figura 5).



Fig.5. Hans Hollein y Peter Noever. Svobodair, XIV Triennale de Milán, 1968.

² “no drive? SVOBODAIR. boss in bad mood? SVOBODAIR. down? SVOBODAIR. no ideas? SVOBODAIR. boring work? SVOBODAIR. exhausted? SVOBODAIR. troubles? SVOBODAIR. feeling blue? SVOBODAIR. Dow-Jones down? SVOBODAIR. dingy office? SVOBODAIR. irritated by chain smokers? well, shoot ‘em down with SVOBODAIR”, alegato que acompañaba al reclamo publicitario del Svobodair.

En esta línea de pensamiento, pero alejándose del mero simbolismo utópico y explorando formas materiales mínimas (cápsulas, aerosoles, partículas o estímulos que se incorporan al cuerpo y transforman la percepción espacial desde el interior), el artista Martí Guixé presentó, en 1999, PHARMA_FOOD en el Palau de la Virreina de Barcelona, una sala experimental de nutrición basada en la inhalación (Figura 6). El aire, cargado de micropartículas nutritivas (vitaminas, aminoácidos, minerales y micronutrientes), era absorbido por los usuarios al respirar. Para asegurar su asimilación digestiva diseñó un “activador de saliva” que favorecía que las partículas se adhirieran al líquido bucal y fuesen conducidas al estómago, evitando los pulmones. El efecto provocaba una sensación de saciedad sin probar siquiera bocado³. La idea detrás de los alimentos de PHARMA_FOOD era convertir el simple acto de la respiración, en el que estamos acostumbrados a aspirar partículas contaminantes tanto en áreas urbanas como en el interior de nuestros hogares, en una nueva forma de alimentación. El nuevo alimento farmacéutico estaba compuesto por una serie de partículas que se ingerían al respirar y que poseían efectos beneficiosos sobre el organismo.

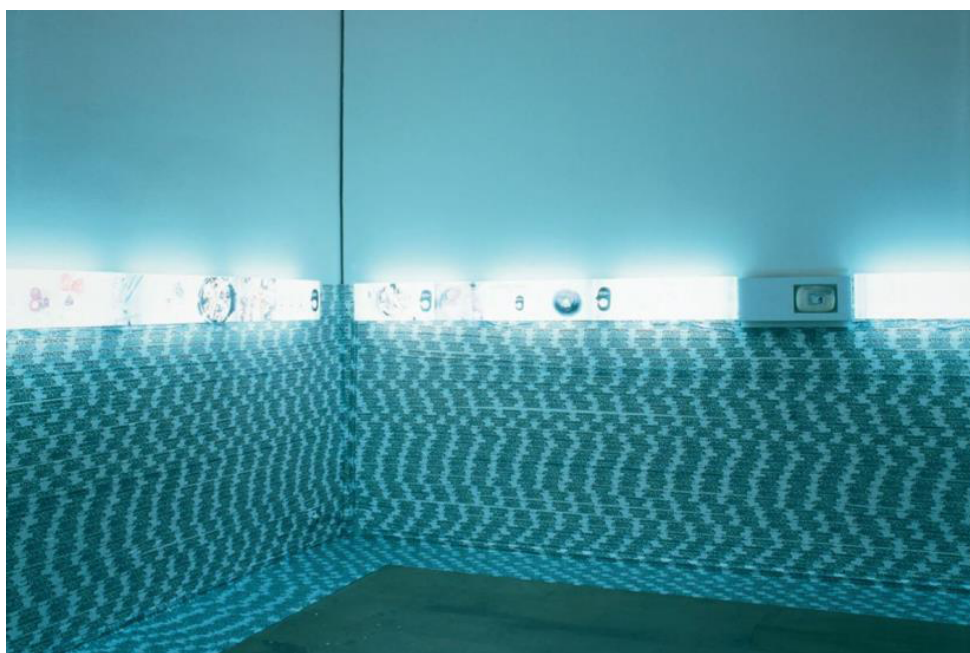


Fig.6. Martí Guixé. PHARMA_FOOD, Palau de la Virreina, 1999.

³ www.guixe.com/exhibitions/1999_pharma_food/index.html

⁴ El propio Rahm ha señalado que el campo de acción de su arquitectura se centra en la alteración hormonal. Se trata de la acción de lo extracorporal sobre el espacio intracorporal. En este sentido, sus espacios se caracterizan porque las sutiles manipulaciones a las que nos somete no son posibles de registrar si no es a través de nuestra propia experiencia.

Si Hollein proponía una arquitectura mentalizada, disuelta en el cuerpo mediante lo químico, el arquitecto suizo Philippe Rahm llevaría esta reflexión hacia un plano más biológico y determinista, influido por el biólogo francés Jean-Didier Vincent. Este último, en su libro (Vincent 1987), introduce una taxonomía espacial en la que distingue entre el espacio corporal, gobernado por mecanismos neuronales y hormonales, en relación directa con la piel, y el espacio extracorporal, donde se desarrollan las acciones del individuo ⁴.

Rahm, junto con el también arquitecto Jean-Gilles Décosterd y el psiquiatra Patrick Lemoine, trasladó estas ideas al proyecto Placebo Paint (2001–2004) (Figura 7). Inspirados por el auge de las terapias naturales⁵ y prácticas sensoriales alternativas, desarrollaron una pintura industrial blanca a la que se añadieron trazas ínfimas de compuestos como el jengibre o el azahar. Esta pintura no emitía olor perceptible ni tenía color distintivo, su potencial residía en su capacidad de actuar como placebo, generando efectos fisiológicos únicamente a partir de la sugestión del usuario. Según los propios autores, debido a que su acción es totalmente dependiente de la psicología del individuo, “el placebo parece ser una clave humanística de la naturaleza del hombre, y como tal, es una expresión del libre albedrío. Dada la desconcertante simplicidad y la terrible eficacia de la genética, así como su efectiva reducción de la naturaleza humana al nivel orgánico, la noción del placebo restablece, en el contexto científico, los elementos de libertad y humanismo que parecen haber sido marginados en los últimos años”⁶.



Fig.7. Décosterd & Rahm, associés. Placebo Paint, Frac Lorraine, 2001.

Mediciones directas e indirectas sobre el cuerpo humano revelaron que este estímulo producía secreciones de dopamina⁷ en áreas como el hipotálamo o el sistema límbico. Así, estos espacios intervenidos podían modificar el estado anímico del usuario: una habitación pintada con un placebo relajante podría inducir el sueño, mientras que otra, con un compuesto afrodisíaco, podría intensificar la actividad sexual mediante la liberación de endorfinas. Esta condición sugiere una nueva forma de arquitectura que actúa a nivel pre-sensorial, operando sobre la dimensión neurológica y endocrina del cuerpo. Rahm y sus colaboradores hablan de una arquitectura ‘infrafuncional’⁸ en la que los elementos no comunican simbólicamente ni construyen físicamente, sino que actúan de forma invisible sobre el metabolismo humano: un suelo impregnado de esencias de azahar puede inducir relajación, mientras que uno tratado con jengibre podría estimular el deseo. En este modelo, el espacio arquitectónico se redefine como un entorno químico y sensorial que interviene sobre los procesos internos del cuerpo, expandiendo los límites tradicionales de la disciplina arquitectónica hacia territorios fisiológicos y perceptuales.

⁵ Aromaterapia, homeopatía, fitoterapia, entre otros.

⁶ DÉCOSTERD, J. y RAHM, P. 2004. “Arquitectura fisiológica”. Oeste: Revista del arquitectura y urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura 17. pp. 32-3.

⁷ Neurotransmisor implicado en el placer y la motivación.

⁸ Definida por la sustitución del interés por el objeto (descrita, hasta ahora, por su posición, tamaño y demás atributos formales) hacia un nuevo sistema basado en la creación de sistemas ambientales a escala reducida, regulados por las relaciones entre objetos, y entre estos y los sujetos.

En esta línea de actuación, y reconociéndose herederos de estas prácticas, los españoles amid.cero9 (Efrén García Grinda y Cristina Díaz Moreno) proyectaron 4S (SUN, SEX, SAND, SEA)9 en la ciudad belga de Brujas, aprovechando la capitalidad europea del año 2002 (Figura 8). Aquí, una serie de piezas flotantes en la red de canales, en el centro de la ciudad, iban a producir ambientes sensoriales artificiales vinculados al ocio, el cuerpo y el clima. 4S_SUN era una estructura suspendida que captaba, generaba y difundía calor y luz, creando un microclima cálido mediante vapor de agua y tubos radiantes. Este ambiente sensorial, concebido para experimentarse incluso desnudo, amplificaba la percepción corporal a través de la sudoración y el calor húmedo. 4S_SEX consistía en un jardín flotante con habitaciones privadas ocultas bajo una envolvente hidropónica. Estas estancias, definidas por la luz y el sonido, simulaban ciclos naturales mediante variaciones cromáticas controladas y ruido rosa sintetizado, generando una atmósfera íntima, inmersiva y altamente sensorial. 4S_SAND recreaba una playa artificial mediante plataformas calefactadas y radiación UV, proponiendo una experiencia hedonista en pleno centro urbano. Esta intervención transformaba la ciudad en un oasis artificial de relajación y ocio solar. Finalmente, 4S_SEA ofrecía bañeras colectivas con líquidos de diferente densidad y temperatura, rodeadas de peces tropicales, generando una experiencia térmica y flotante intensificada. Una cubierta reflectante con captación solar contribuía al acondicionamiento ambiental y a la privacidad visual.



Fig.8. Amid.cero9. 4S (SUN, SEX, SAND, SEA), Brujas, 2002.

⁹ www.cero9.com/project/4s-floating-public-spaces/

4S proponía una redefinición del espacio urbano mediante tecnologías ambientales, explorando nuevos modos de interacción sensorial, corporal y social en la ciudad contemporánea. Superpuesto a la percepción subjetiva y a todos los significados asignados por la colectividad, el espacio pasaba a definirse como una experiencia de “nosotros mismos formando parte de una situación en permanente construcción, como un conjunto de interrelaciones e interacciones con otras entidades bióticas y no bióticas”¹⁰.

Por último, y en un contexto puramente contemporáneo, cabe citar dos propuestas que transitan, de manera multidisciplinar, entre los mundos de la información y la ecología. La primera surge del proyecto *In the Air* (iniciado en 2008), de la arquitecta Nerea Calvillo, que emplea los datos para hacer visible los componentes invisibles del aire urbano –como los gases, las micropartículas y el polen– en la ciudad de Madrid (Figura 9). De esta manera, el aire adquiere forma y es posible observar cómo muta y cómo varían las proporciones de sus elementos¹¹.



Fig.9. Nerea Calvillo. *In the Air*, Madrid, 2008.

¹⁰ DÍAZ MORENO, C. y GARCÍA GRINDA, E. 2016. “Terceras naturalezas. Diez años de asambleas mundanas y carnales”. *El Croquis* 184, p. 28.

¹¹ Los parámetros sobre la calidad del aire se recopilan por medio de sensores y se vuelcan en una cartografía de actualización instantánea. Véase <https://blogfundacion.arquia.es/2018/04/transformar-desde-lo-intangible-el-proyecto-in-the-air/>.

¹² Véase <https://liamyoung.org/projects/where-the-city-can-t-see>.

La segunda se trata de *Where the City Can't See* (2019), la película de ficción narrativa del director australiano Liam Young, la cual muestra la ciudad de Detroit capturada con escáneres láser. Filmada íntegramente con las mismas tecnologías de escaneo que utilizan los vehículos autónomos, esta suerte de ciudad del futuro se registra a través de una red de edificios ocultos, paisajes ruinosos, arquitecturas fantasma, anomalías, fallos,... (Figura 10), en un viaje hacia lo más oscuro e intangible de la misma, mostrando datos y elementos químicos presentes en el aire con las actividades urbanas¹².

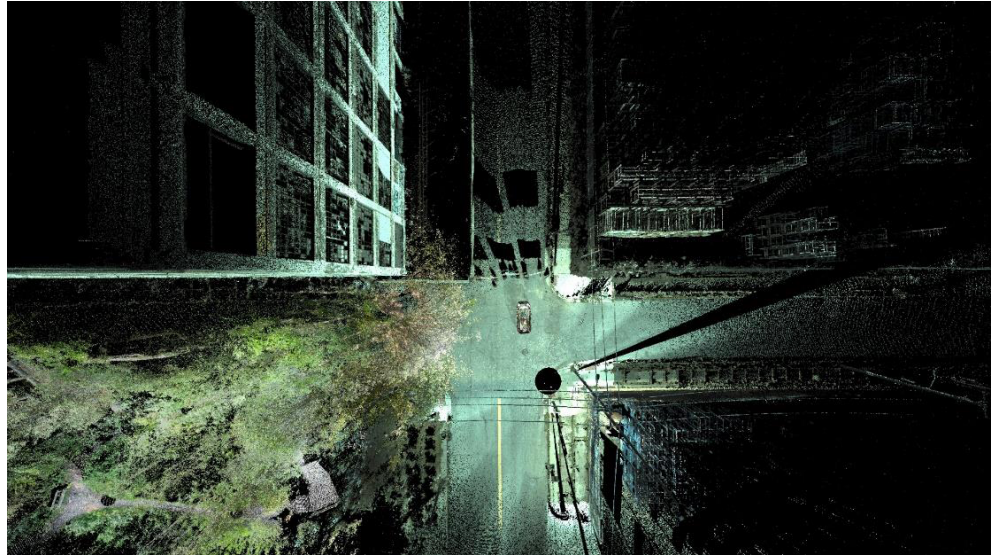


Fig.10. Liam Young. Film 'Where the City Can't See', Detroit, 2019.

04. Conclusión

A modo de cierre, la evolución del pensamiento sobre la influencia del ambiente en la conducta humana refleja una constante tensión entre la autonomía individual y la determinación externa. Desde las ficciones literarias del siglo XIX hasta las propuestas urbanas y tecnológicas del siglo XXI, la manipulación del entorno ha sido –y sigue siendo– concebida tanto como una amenaza al libre albedrío como una herramienta para la intensificación sensorial.

El medio, pues, se ha convertido en un fenómeno que no solo se observa, sino que se experimenta corporalmente: atraviesa la piel, impregna los pulmones con cada inhalación y condiciona el aire que nos rodea¹³ (Figura 11). Así pues, el concepto que tengamos de espacio tendrá que estar irremediamente ligado a la consabida capacidad de la arquitectura de alterar nuestro medio, reivindicando algunos autores –como Díaz Moreno y García Grinda– que nuestra disciplina debería reinterpretarse “como la provisión de un conjunto de efectos ambientales que operan en el mismo límite de la percepción, produciendo un conjunto coral de estímulos de carácter inmersivo”¹⁴.

¹³ En cierta manera, lo que entendemos por espacio pasa aquí a definirse por la secuencia de percepciones que son el resultado de los efectos ambientales producidos por la manipulación de diferentes formas de energía. Todo ello gracias a nueva manera de operar a través de tecnologías y sistemas técnicos ambientales capaces de inducir diversos efectos ambientales.

¹⁴ ELVIRA PEÑA, J. 2021. Arquitectura fantasma. Madrid: Ed. Asimétricas. p. 13.

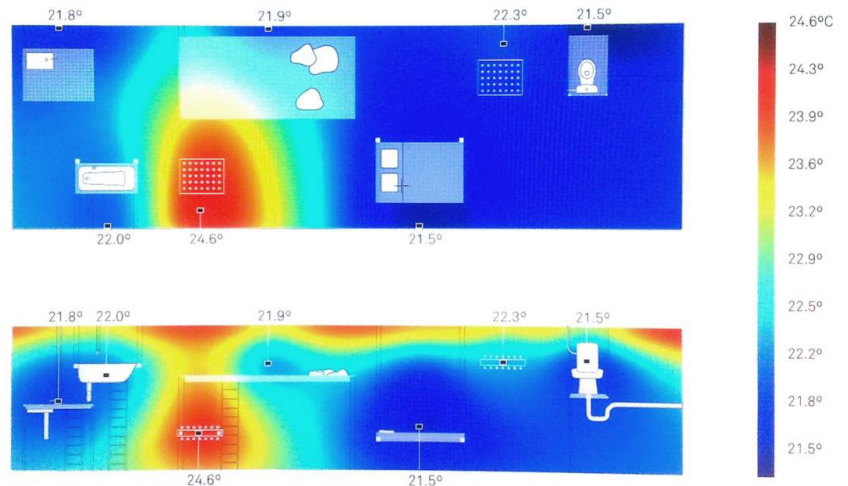


Fig.11. Philippe Rahm architectes. Domestic Astronomy, Humlebæk, Dinamarca, 2009.

Este proceso tiene sus raíces en la modernización, la cual ha transformado los espacios físicos mediante la artificialización del entorno, tanto en contextos urbanos como domésticos. Desde la aparición del alumbrado a gas en el siglo XIX hasta la climatización generalizada en oficinas en la década de 1960, el acondicionamiento ambiental ha buscado inducir efectos específicos en la percepción y el bienestar humano. En este contexto, hemos visto cómo la digitalización y las telecomunicaciones han acelerado la desmaterialización del espacio, generando nuevas variables que introducen cambios significativos en la percepción ambiental. Pantallas, dispositivos móviles y la proliferación de ondas electromagnéticas alteran el clima sensorial y generan preocupaciones sobre sus efectos en la salud humana (Figuras 12 y 13).

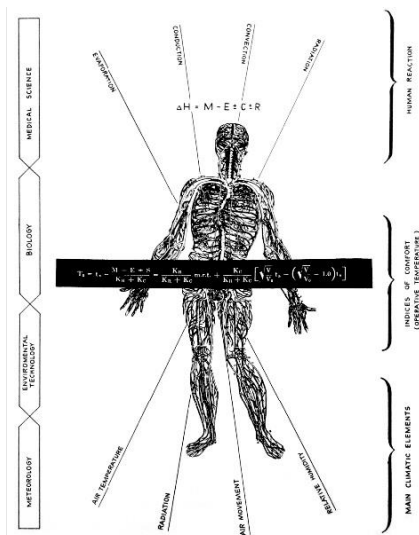


Fig.12. [izda.]. Diagrama de reacciones del cuerpo humano a los efectos climáticos a cargo de los hermanos Olgay para su publicación Design with Climate (1963).

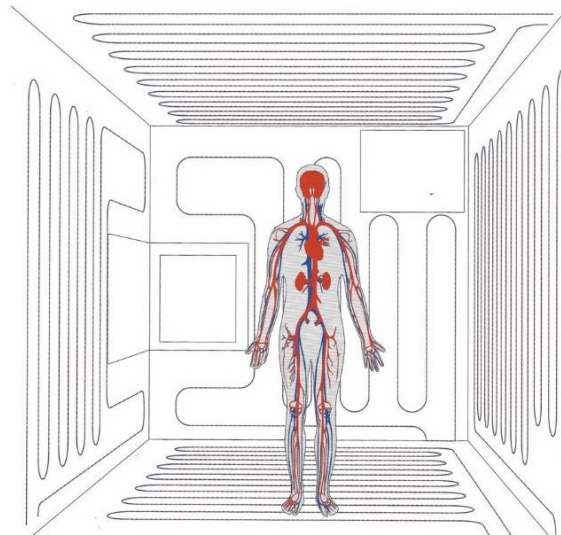


Fig.13. [drcha.]. Diagrama de reacciones del cuerpo humano a los efectos climáticos a cargo de Kiel Moe para su publicación Thermally Active Surfaces in Architecture (2010).

Desde una perspectiva contemporánea, estos desarrollos conceptuales encuentran eco en la manipulación ambiental actual, en la que el diseño de espacios urbanos y la tecnología juegan un papel determinante en la conducta y la percepción humana. La relación entre el entorno y la psique sigue siendo hoy objeto de estudio en disciplinas tan diversas como la neuroarquitectura, la psicología ambiental y la sociología urbana¹⁵.

La intersección entre tecnología, espacio y comportamiento continúa siendo, en la actualidad, un campo de investigación relevante, planteando interrogantes sobre los límites éticos de la intervención ambiental y la posibilidad de su utilización para fines emancipatorios o de control social, como nos han demostrado los trabajos analizados en el capítulo anterior.

Así pues, el desafío actual radica en discernir hasta qué punto estas influencias pueden ser aprovechadas para potenciar el bienestar humano sin comprometer la libertad individual.

¹⁵ Disciplinas que entienden que el espacio ya no es ese vacío vasto e infinito, ese lienzo blanco y abstracto de la modernidad, sino que debería ser definido como una red de interrelaciones, un lugar complejo en el que tienen lugar y se superponen una cantidad inmensa de interconexiones entre diferentes agentes.

Figures

Fig.1. Habitación del vacío. Yves Klein. Raum der Leere, 1958.

Fig.2. Todo el pueblo de Quiquendone arrojado al suelo. Ilustración de Lorenz Froelich para la novela de Julio Verne, 1874.

Fig.3. [izda.]. Nueva York, 27 de diciembre de 1932, el Radio City Music Hall abre el telón del teatro más grande del mundo. urnal".

Fig.4. [drcha.]. George Ballant, segundo operador, manipulando el panel de control del Radio City Music Hall (c. 1956).

Fig.5. Hans Hollein y Peter Noever. Svobodair, XIV Triennale de Milán, 1968.

Fig.6. Martí Guixé. PHARMA_FOOD, Palau de la Virreina, 1999.

Fig.7. Décosterd & Rahm, associés. Placebo Paint, Frac Lorraine, 2001.

Fig.8. Amid.cero9. 4S (SUN, SEX, SAND, SEA), Brujas, 2002. ectura Viva. 2015

Fig.9. Nerea Calvillo. In the Air, Madrid, 2008.

Fig.10. Liam Young. Film 'Where the City Can't See', Detroit, 2019.

Fig.11. Philippe Rahm architectes. Domestic Astronomy, Humlebæk, Dinamarca, 2009.

Fig.12. [izda.]. Diagrama de reacciones del cuerpo humano a los efectos climáticos a cargo de los hermanos Olgyay para su publicación Design with Climate (1963).

Fig.13 [drcha.]. Diagrama de reacciones del cuerpo humano a los efectos climáticos a cargo de Kiel Moe para su publicación Thermally Active Surfaces in Architecture (2010).

Bibliography

- DÉCOSTERD, Jean-Gilles; RAHM, Philippe. 2004. "Arquitectura fisiológica". Oeste: Revista del arquitectura y urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura 17. pp. 20-41.
- DÍAZ MORENO, Cristina; GARCÍA GRINDA, Efrén. 2009. *Breathable*. Madrid: Universidad Europea de Madrid.
- DÍAZ MORENO, Cristina; GARCÍA GRINDA, Efrén. 2016. "Terceras naturalezas. Diez años de asambleas mundanas y carnales". *El Croquis* 184. pp. 22-39.
- EBELING, Siegfried. 2010. *Space as membrane*. London: Architectural Association.
- ELVIRA PEÑA, Juan. 2021. *Arquitectura fantasma*. Madrid: Ed. Asimétricas.
- GISSEN, David. 2009. *Subnature: architecture's other environments: atmospheres, matter, life*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- GÓMEZ APARICIO, Eva. 2015. "Calidad ambiental electromagnética. Atenuación de las radiaciones electromagnéticas en los espacios habitados". Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid.
- KOOLHAAS, Rem. 1994. "Radio City Music Hall: the fun never sets". En: *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*. New York: The Monacelli Press.
- LATOUR, Bruno. 2006. "Air-condition". En: *Sensorium: embodied experience, technology and contemporary art*. Ed. Caroline Jones. Cambridge: The MIT Press.
- MOE, Kiel. 2010. *Thermally active surfaces in architecture*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- NAVARRO JOVER, Luis. 2024. *La dimensión imposible*. Madrid: Ed. Asimétricas.
- OLGYAY, Victor. 2015. *Design with Climate: Bioclimatic Approach to Architectural Regionalism*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- PRIETO GONZÁLEZ, Eduardo. 2019. *Historia medioambiental de la arquitectura*. Madrid: Cátedra.
- RAHM, Philippe. 2020. *Arquitectura meteorológica*. Ciudad de México: Arquine.
- RAHM, Philippe. 2024. *Historia natural de la arquitectura. Cómo el clima, las epidemias y la energía dieron forma a la ciudad y los edificios*. Barcelona: GG.
- SLOTERDIJK, Peter. 2003. "Air-Condition". En: *Temblores del aire. En las fuentes del terror*. Valencia: Pretextos.
- SLOTERDIJK, Peter. 2006. *Esferas III*. Madrid: Biblioteca de ensayo Siruela.
- VERNE, Julio. 2001. *Una fantasía del doctor Ox*. Madrid: Ed. Verbum.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. 2017. *Cuentos crueles*. Madrid: Valdemar.
- VINCENT, Jean-Didier. 1987. *Biología de las pasiones*. Barcelona: Anagrama.
- VV.AA. 2014. *Architectural Atmospheres. On the experience and politics of architecture*. Ed. Christian Borch. Basel: Birkhäuser.



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-allí (*da*) y puede traducirse como “ser-ahí” o “ser-allí”.

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, Trans.). Madrid: La Oficina, [1951] 2015.
- Heidegger, Martin. El origen de la obra de arte. Der Ursprung des Kunstwerkes; (H. Cortés & A. Leyte, Trans.). 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.



Interiority in Kazuo Shinohara. The Presence of Absence in the Shino House / Interioridad en Kazuo Shinohara. La Presencia de la Ausencia en la Shino House

This article reflects on the architecture of Kazuo Shinohara's second period, focusing on the Shino House (1970). The analysis begins with works from his first period, tracing the transition from organic and symbolic spaces toward an interiorized architecture which, by radicalizing its abstraction, generates a condition of non-interiority at its core. Drawing on first-hand experience of visiting the Shino House, the text examines the radicality of its central space, conceived as a sacred, motionless, autonomous void, in contrast with the more dynamic, almost urban interior spaces of other houses from the same period. The article links the notion of "impresence," taken from José Ángel Valente, with the inorganic, dry, and abstract quality of Shinohara's interior space, where sacredness emerges from formal purity and the absence of function. This void is understood as a spatial crystallization of suspended time, opposed to the duration and movement of everyday experience. Finally, the text adopts the structure of a poetic epilogue, interpreting architecture as a threshold between interior and exterior, presence and absence, silence and matter, proposing a transversal reading between architecture and Valente's poetics.

Keywords: Kazuo Shinohara; precision; Shino House; interiority; transversality; abstraction; sacral nature.



El texto propone una reflexión sobre la arquitectura del segundo período de Kazuo Shinohara, centrada en la Shino House (1970). El análisis comienza en las obras del primer período, mostrando la transición desde los espacios orgánicos y simbólicos hacia una arquitectura interiorizada que, al radicalizar su abstracción, genera en su núcleo una condición de no-interioridad. A partir de la experiencia directa de la visita a la Shino House, se analiza la radicalidad de su espacio central, concebido como un vacío sagrado, inmóvil y autónomo, en contraste con los espacios dinámicos y casi urbanos de otras casas del mismo período. El artículo vincula la noción de "impresencia", tomada de José Ángel Valente, con la cualidad inorgánica, seca y abstracta del espacio interior de Shinohara, donde la sacralidad emerge de la pureza formal y la ausencia de función. Este vacío se entiende como cristalización espacial del tiempo detenido, opuesto a la duración y al movimiento de la experiencia cotidiana. Finalmente, el texto adopta la estructura de un epílogo poético, donde la arquitectura se interpreta como lugar de tránsito entre interior y exterior, presencia y ausencia, silencio y materia, proponiendo una lectura transversal entre la arquitectura y la poética de Valente.

Palabras clave: Kazuo Shinohara; precisión; Shino House; interioridad; transversalidad; abstracción; sacralidad.

*Supo, después de mucho tiempo en la espera metódica
de quien aguarda un día
el seco golpe del azar,
que solo en su omisión o en su vacío
el último fragmento llegaría a existir.*

José Ángel Valente¹

01. Introducción

Este artículo se ocupa de espacios inequívocamente interiores en términos materiales: contenidos en el espesor del edificio y delimitados por un cerramiento completo. Sin embargo, su comportamiento perceptivo y conceptual desestabiliza la idea misma de interior. Son espacios interiores que, por su modo de presentarse, operar y ser vividos, manifiestan una cualidad de no-interioridad.

La obra del arquitecto japonés Kazuo Shinohara (1925-2006) está dividida por él mismo en cuatro períodos. El presente artículo pone el foco en el segundo período (1970-1974) aunque, de las seis casas estudiadas, dos pertenecen al primero (1954-1970). Las casas que nos ocupan son: House in White (1966), Yamashiro House (1967), The Uncompleted House (1970), Shino House (1970), Sky Rectangle (1971) y House in Higashi Tamagawa (1973).

En el caso de las cuatro casas pertenecientes al segundo período, el marco teórico convencional (funcionalismo, movimiento moderno...) no basta para analizar lo que ocurre en ellas, en especial en la Shino House. Tampoco son suficientes las categorías con las que el propio Shinohara había interpretado la tradición japonesa (vacío, frontalidad, espacio simbólico, métodos de división), porque aquí actúa de forma deliberada contra ella y también contra la modernidad occidental, que consideraba no japonesa.

En la articulación de mi "cubo" y "fisura" me había dedicado a repudiar toda expresión o significado simbólicos de lo japonés. Si se quiere llamar orgánicos a los espacios japoneses, entonces mis espacios iban a ser inorgánicos desde ese momento en adelante. O si se considera que los espacios japoneses son unos espacios repletos de un intenso significado que encaja con la profundidad del carácter japonés, mi objetivo entonces eran los espacios secos, fríos y neutros. Mi temprana aseveración de que "la casa es una obra de arte" no se refería tanto a la casa como producto acabado fruto de una pericia técnica, sino, en su lugar, a una manifestación de la casa como "un espacio de significado" sin relación con el funcionamiento de la sociedad.²

¹ Valente, José Ángel. 2021. "XXXVII". En Entrada en materia, edición de Jacques Ancet, sección "Treinta y siete fragmentos", 144.

² Shinohara, Kazuo, "El tercer estilo", en Kazuo Shinohara: Casas/Houses, eds. Enric Masip Bosch, David B. Stewart y Shin-ichi Okuyama (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 273.

La comparación entre las seis casas permite describir una transformación precisa del interior doméstico en Shinohara en sus dos primeros periodos: desde la interioridad simbólica del primero, donde la sacralidad se apoya en el velado del exterior (papel shōji), en la frontalidad y la esencia de lo japonés, hasta el segundo, donde aparece el “espacio fisura”. Pero, entre todas las “fisuras”, es la perteneciente a la Shino House quien alcanza la formulación más radical: un volumen central de doble altura sin función, sin circulación y sin mobiliario, cerrado al mundo, convertido en núcleo sagrado, que da lugar a un sentimiento de extrema interioridad e introspección.

02. Objetivo y metodología

El objetivo de esta investigación es llegar a desentrañar ese vacío, esa “fisura” que sucede en la *Shino House*, y poner palabras a las sensaciones experimentadas en primera persona por la autora en su visita. Para ello, nos apoyaremos en un concepto que aparece de forma recurrente en la obra del poeta español José Ángel Valente, la presencia de la ausencia. Tomaremos la noción de presencia de la ausencia o “impresencia” y un vocabulario operativo para identificar, nombrar y ordenar fenómenos espaciales que se producen en el proyecto. La elección se justifica por el carácter marcadamente espacial de esa poética. En la poesía de Valente hay interior, exterior, frontera, reverso, cavidad, profundidad. También tiene una dimensión mística.

03. Contexto

Con este marco conceptual establecido, conviene situar ahora a Shinohara en el contexto histórico y disciplinar. Tras la posguerra, la ocupación y la rápida modernización impulsaron en Japón una adopción entusiasta de los principios del Movimiento Moderno, entendido de manera marcadamente pragmática, para reconstruir y occidentalizar el país. En ese contexto, Shinohara adoptó una posición contraria: su afirmación de que la casa podía ser arte cuestionó la idea dominante de la vivienda como artefacto funcional, casi una “máquina de habitar”. Su primer periodo se apoya en una revisión de la arquitectura tradicional japonesa, pero en el segundo periodo decide romper con ese marco e incorporar rasgos formales de la modernidad. La *Shino House* no se deja comprender plenamente desde ninguno de esos dos registros.

04. Transformación del interior doméstico en Shinohara: el espacio “fisura”

Kazuo Shinohara ocupa una posición central en la arquitectura japonesa. Su formación inicial en matemáticas se refleja en una búsqueda sostenida de abstracción, lógica formal y depuración conceptual, por encima de criterios domésticos convencionales. El propio Shinohara organizó su trayectoria en cuatro “Estilos”, entendidos como cortes sucesivos en los que cada fase se define, en buena medida, por la ruptura con la anterior. Un primer período que extrae una esencia abstracta de la tradición japonesa, un segundo que rompe con esa tradición mediante volúmenes puros y una interioridad cerrada atravesada por el “espacio fisura”, un tercero donde la estructura invade el ámbito doméstico y produce un orden tenso, y un cuarto que asume el ruido aleatorio de Tokio en obras de mayor escala.

La obra doméstica de Shinohara puede leerse, entre su primer y segundo período, como una transformación progresiva del espacio interior. En las casas del primer período, como *House in White* (fig. 1) y *Yamashiro House* (fig. 2), el espacio principal se configura como un ámbito sagrado y simbólico, cerrado sobre sí mismo y desvinculado del paisaje. Con el inicio del segundo período, esta condición se altera. En *The Uncompleted House* (fig. 3), el espacio estancial pierde su sacralidad al abrirse al exterior, mientras aparece un espacio central vertical, el espacio fisura, todavía ligado a la circulación y a la función. La *Shino House* representa el punto culminante de este proceso: el espacio fisura se libera de la circulación y asume plenamente el carácter del espacio sagrado, dando lugar a un vacío central estático, abstracto y radicalmente interior. En los proyectos posteriores, como *Sky Rectangle* (fig. 4) y *House in Higashi Tamagawa* (fig. 5), esta intensidad se disuelve, y el espacio fisura adquiere un carácter más exterior y urbano.

En los proyectos del segundo período, el espacio fisura aparece como un vacío de interioridad vertical, abstracto e “inorgánico”.³ El desarrollo del espacio fisura concluye con la *House in Higashi Tamagawa*. En esta obra, los contornos diagonales de la grieta, las pendientes en el suelo y el carácter de “calle vacía”, marcan el final del segundo período⁴ y la transición hacia el tercero.

³ Constituye un “tercer término”, ajeno al “método de división” asociado a la tradición japonesa y al “método de adición” del funcionalismo occidental, sobre los que había reflexionado en su *Theory of Residential Architecture* (1967).

⁴ “Volví a colocar una grieta en “Casa en Higashi Tamagawa” (1973), pero utilicé líneas diagonales en el contorno de la grieta que va desde la entrada hasta el jardín sur, y el suelo en esa zona tiene una suave pendiente. En lugar de la expresión de indeterminación que pretendía la composición original, el resultado es una composición espontánea u orgánica que surge cuando los edificios se erigen aleatoriamente a lo largo de una calle de la ciudad. Sentí que el desarrollo de mi segundo estilo había llegado a su fin.” Kazuo Shinohara, *Kazuo Shinohara* (Tokio: TOTO Shuppan, 1996).



Fig.1. Alzado y planta de la House in White (1966) Fuente: Shinohara 1996, 123.

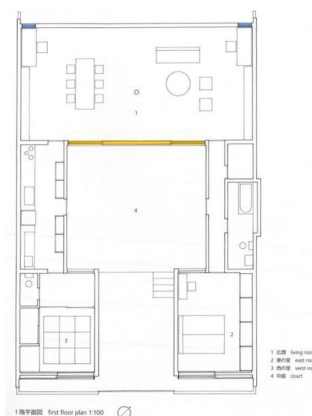


Fig.2. Planta de la Yamashiro House (1967) Fuente: Shinohara 1996, 135.

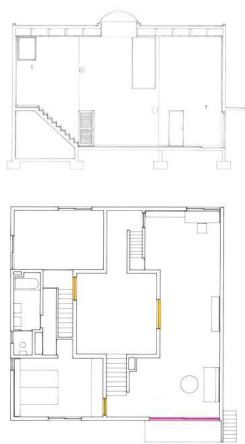


Fig.3. Alzado y planta de The Uncompleted House (1970) Fuente: Shinohara 1996, 153.

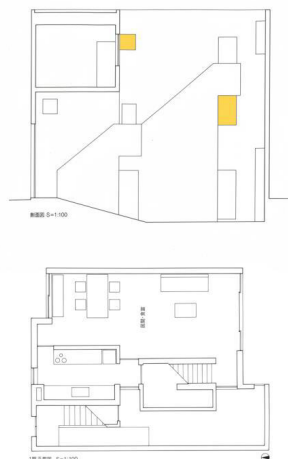


Fig.4. Alzado y planta de The Uncompleted House (1970) Fuente: Shinohara 1996, 153.



Fig.5. Espacio fisura de House in Higashi Tamagawa (1973) Fuente: Shinohara 1996, 188.

05. Impresencia e interioridad

La impresencia es una palabra que aparece dos veces en la obra poética de Valente, y que usaremos para referirnos a una idea recurrente en su obra, la presencia de la ausencia. La impresencia no se refiere a la no existencia. Enfatiza una noción de presencia incorpórea, pero existente. Tampoco se identifica con ausencia. En la *Shino House*, la impresencia es el resultado de operar mediante la división, la abstracción y la eliminación de la función práctica, creando una cámara de resonancia para una realidad invisible (lo sagrado, lo irracional, el tiempo abstracto).

En Teoría de la arquitectura residencial (1967), Shinohara introduce el concepto de “espacio superfluo” y ataca el funcionalismo racionalista que reduce la casa a una máquina. La impresencia requiere la no-instrumentalidad. Esto se alinea con la idea de Valente del “desnacimiento”⁵ o la palabra desvinculada de significado. Shinohara busca borrar por completo cualquier significado. “Pero seamos, al fin, / intrascendentes, / sin nudos y metáforas / seamos.”⁶

La House in White y la Yamashiro House nos permiten abordar la transición entre el primer y el segundo estilo de Shinohara. En la *House in White*, la fig. 6 muestra una fotografía del interior tomada desde una estancia situada en un segundo nivel, por encima de la planta baja. En este caso, el espacio principal (y estancial) gana altura y aparecen por primera vez ventanas que se abren hacia el propio interior de la casa. Esas ventanas interiores todavía están realizadas con papel *shōji*.⁷ A partir del segundo periodo, las aperturas que comunican con los espacios que Shinohara denomina espacios fisura se construirán en vidrio.



Fig.6. Fotografía desde la ventana interior de la House in White (1966) Fuente: Shinohara 1996, 121.

⁵ “La búsqueda poética de Valente reside en el desnacimiento, en la conversión en Nadie, en la implosión del silencio”. LUJÁN, Román. “José Ángel Valente: La transparencia y la implosión del silencio”. Periódico de Poesía, nueva época no. 7 (2004). Op. cit., 46.

⁶ José Ángel Valente, “A modo de esperanza” en Punto cero (Madrid: Editorial Alianza, 2000), 57.

⁷ En Shino House “Por primera vez, los biombos de papel *shōji*, que siempre han sido fundamentales en mi diseño de interiores, han desaparecido.” Kazuo Shinohara, Kazuo Shinohara (Tokio: TOTO Shuppan, 1996).

En la *House in White*, al igual que en la *Yamashiro House*, aún aparece un columna de cedro pulimentado en el interior del espacio principal (y estancial) de la casa. No se trata de un espacio central en sentido funcional, sino en sentido trascendente, como lugar sagrado.⁸ Estas dos obras son las últimas en las que Shinohara utilizará la columna.

En la fig. 1. se aprecia con claridad cómo el corazón de la *House in White*, pese a contar con tres fachadas, mantiene un carácter plenamente interior. La sección muestra además que, a pesar de la riqueza estructural de la cubierta de madera, Shinohara introduce un falso techo plano que oculta su entramado.⁹ Con este gesto, comienza a aproximarse a los volúmenes cúbicos con los que trabajará durante su segundo período.

Es clave señalar que la sacralidad del espacio principal (y estancial) de la casa durante el primer período, se conseguía, en gran parte por la no conexión visual con el exterior pues, aunque estos espacios se situaban en fachada, la visión hacia fuera estaba velada por paneles de papel *shōji*. De este modo, aun cuando los espacios principales daban al exterior, no existía una relación visual directa con él.

⁸ "The single cypress log in the middle of the living room as in *House in White*, has a meaning that surpasses its structural importance: it has the responsibility of giving meaning to the space." Shinohara, Kazuo. 1976. "When Naked Space Is Traversed". *The Japan Architect* febrero: 64-71.

⁹ "toda esta estructura queda oculta entre el techo y el tejado." Kazuo Shinohara, Kazuo Shinohara (Tokio: TOTO Shuppan, 1996).

¹⁰ "El punto de contacto de esta casa con el mundo exterior es el lado sur del salón, que se encuentra tras atravesar el patio desde la puerta." Kazuo Shinohara, Kazuo Shinohara (Tokio: TOTO Shuppan, 1996).

¹¹ "esta es la habitación más interior, ya que cuenta con vidrios empotrados y mamparas *shōji* que crean una pared de luz mate." Kazuo Shinohara, Kazuo Shinohara (Tokio: TOTO Shuppan, 1996).

La fig. 2 muestra la planta de la *Yamashiro House*. Aquí se aprecia la organización del espacio interior. En la *Yamashiro House*, el espacio central es un patio descubierto, exterior, que da acceso a los espacios funcionales de la casa, como cocina, baños, aseos y habitaciones, siguiendo la denominación de Kazuo Shinohara.¹⁰ La forma de este espacio central y los espacios funcionales que se desarrollan a ambos lados guarda proporciones similares a las de la *Shino House*. En la *Shino House*, sin embargo, se logra que la circulación se produzca sin atravesar el espacio central.

En la *Yamashiro House*, el espacio sagrado, principal y estancial está rodeado de muros, salvo por dos ventanas de papel *shōji*.¹¹ La fachada que da al patio también está cubierta con papel *shōji*, que impide la visión directa del exterior. En el centro de la estancia todavía se conserva la columna de cedro.

06. La casa incompleta y el espacio de transición

En *The Uncompleted House*, el espacio central no es puramente estancial, sino también un espacio de circulación. Se aprecia en la fig. 3, en la sección transversal. Al entrar en la casa, el recorrido atraviesa este espacio central, que organiza la distribución y conecta los distintos ámbitos.¹² En *The Uncompleted House*, para acceder a la escalera que sube a la zona del salón, es necesario atravesar el espacio central. También hay que cruzarlo para llegar al comedor y la cocina. La escalera conduce a un espacio estancial, pero este no está cerrado sobre sí mismo: se abre al exterior y mantiene relación visual con el entorno.

¹² "la intención es crear una relación activa entre las personas y el espacio mediante el paso frecuente por este pasillo o mediante la observación desde diversas direcciones." Kazuo Shinohara, Kazuo Shinohara (Tokio: TOTO Shuppan, 1996).

¹³ “Mientras que el salón de color bronce oculta en sí mismo la cuestión de su relación con las emociones humanas, el espacio blanco iluminado por la cúpula blanca lechosa de la claraboya es quizás más proactivo en su consideración de la ‘función’.” Kazuo Shinohara, Kazuo Shinohara (Tokio: TOTO Shuppan, 1996).

¹⁴ “So too may the extraordinary image projected by these spaces as one walks among them and encounters them from behind the glass enclosures on the second stories.” Shinohara, Kazuo. 1971. “Beyond Symbol Spaces”. *The Japan Architect* abril: 81-88.

A primera vista, el espacio central podría parecer similar al de la *Shino House*, sin embargo, el vacío central aquí no tiene un carácter sagrado. Funciona como espacio de distribución.¹³ Su condición principal se entiende al observar que es un vacío de doble altura. Desde la planta superior, las ventanas interiores se abren hacia este espacio, permitiendo visiones cruzadas a través de toda la casa.¹⁴ Tal y como se muestra en la fig. 7, un gran ventanal de vidrio conecta la zona estancial con el exterior. En la fig. 3 se aprecia cómo este ventanal se abre hacia el entorno. La casa está afectada por la topografía que la rodea. Mantiene una relación directa con ella, y su estructura responde a esa condición. No se aísla del contexto.

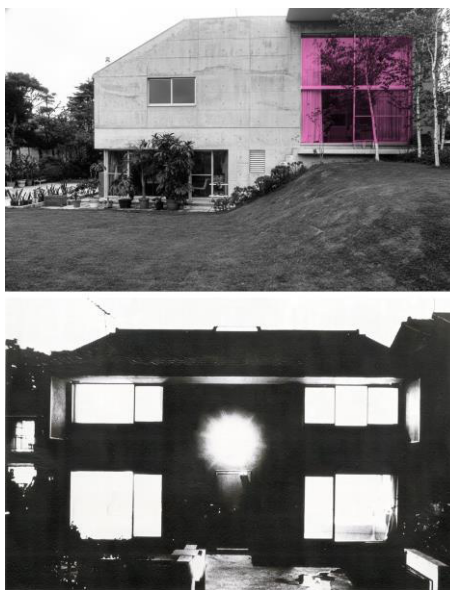


Fig.7. Fotografías exteriores de The Uncompleted House (1970) y la Shino House (1970) Fuente: Shinohara 1996, 152 y 156.

El espacio central de *The Uncompleted House*, de la *Shino House*, de *Sky Rectangle* y de la *House in Higashi Tamagawa* comparten la siguiente condición: desde ninguno de ellos se puede ver el exterior. Únicamente el cielo. Estamos describiendo un espacio cerrado donde no hay ventanas al exterior, solo acceso visual al cielo. Ninguno posee aperturas directas al exterior, a excepción de en el *Sky Rectangle*, donde *llueve dentro*.

07. Cielo, vacío y ambigüedad

¹⁵ “Quienes pasan por este jardín quedan asombrados una vez más por la belleza del cielo en su cenit. El rectángulo, situado a casi 9 m sobre el suelo, brilla bajo el sol del mediodía.” Kazuo Shinohara, Kazuo Shinohara (Tokio: TOTO Shuppan, 1996).

¹⁶ “Los planes para cubrir este espacio con un techo de cristal transparente ya se completaron durante la fase de diseño. (...) Sin embargo, los residentes y yo tenemos la intención de mantener el estado actual por el momento para experimentar la naturaleza que existe aquí. (Julio de 1972)” en Masip Bosch, Enric, David B. Stewart, y Shin-ichi Okuyama, eds. 2011. *Kazuo Shinohara: Casas/Houses*. 2G, n.º 58/59. Barcelona: Gustavo Gili.

Sky Rectangle es una casa construida para dos familias. Consta de tres plantas, de aproximadamente 47 m² cada una. Las dos primeras plantas están destinadas a una familia. La tercera, a una vivienda a la que se llega por unas escaleras exteriores. En ella se genera un “espacio patio”, un primer esbozo de la “calle vacía”, al levantar un muro de unos 6 metros de altura en la medianera, como se aprecia en la planta de la fig. 4 y en la imagen de la fig. 8, donde queda el rectángulo de cielo.¹⁵ La construcción es de hormigón armado. La relación entre interior y exterior es tan ambigua que incluso se proyecta la posibilidad de cubrirlo.¹⁶

Fig. 8. Fotografías del Sky Rectangle (1971) y la House in Higashi Tamagawa (1973) Fuente: Shinohara 1996, 176 y 190.



En la House in *Higashi Tamagawa*, construida dos años después de *Sky Rectangle*, el espacio fisura ya no permite que llueva dentro, aunque la sensación percibida, como muestran las imágenes de la fig. 8, sigue siendo similar.

08. La Shino House

En la fig. 7, el alzado de la Shino House anticipa un carácter más cerrado, más opaco, que revela poco sobre lo que ocurre en el interior.¹⁷ La Shino House y The Uncompleted House fueron construidas con pocos meses de diferencia. Ambas pertenecen al segundo período de Shinohara pero sus soluciones espaciales son completamente distintas.¹⁸

La Shino House marca el punto más radical. Su espacio central es un vacío de doble altura, puramente estancial. No cumple funciones de circulación. No es necesario atravesarlo para desplazarse por la casa.¹⁹ Es un espacio al que se accede de forma deliberada. Su carácter es sagrado.²⁰

¹⁹ “Esta habitación está libre de cualquier función habitable fija, ya que las demás habitaciones cumplen plenamente las funciones generales de la casa.” Kazuo Shinohara, Kazuo Shinohara (Tokio: TOTO Shuppan, 1996).

²⁰ “Si tuviera que asignarle un significado a este espacio vertical color bronce, un espacio religioso sería el más apropiado.” Kazuo Shinohara, Kazuo Shinohara (Tokio: TOTO Shuppan, 1996).

Para referirse al carácter del espacio central de la *Shino House* se puede emplear el término *impresencia*, acuñado por José Ángel Valente. El vacío central se presenta como un espacio puro, con límites duros y definidos, claramente delimitado dentro de la casa. Es el ejemplo extremo de radicalidad y abstracción. Vacío sagrado, espacio no funcional y ajeno a la circulación.

Si observamos detenidamente las plantas originales, en la fig. 9 de la *Shino House*, se aprecia que el arquitecto amuebló cuidadosamente cada estancia, salvo el espacio central de la casa, que permanece sin mobiliario. Este espacio tiene algo de sagrado, elevado, invita a ser mantenido en secreto y, casi, a evitar atravesarlo. A pesar de su posición protagonista, es posible circular por los espacios «funcionales» sin pasar por él.

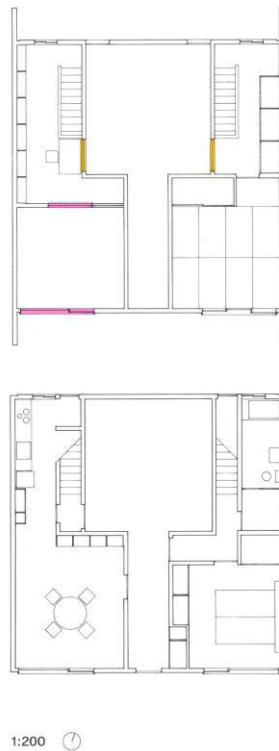


Fig.9. Plantas de la Shino House (1970)
Fuente: Shinohara 1996, 156.

Al observar la planta superior y el lugar de trabajo del poeta, el espacio central adquiere pleno sentido. El vacío sagrado, originalmente pintado en dorado, permite al poeta disfrutar de cierta profundidad de campo y trabajar en un escritorio de dimensiones diminutas. Aquí se manifiesta con fuerza extrema el término poético «impresencia». En José Ángel Valente, la impresencia no significa inexistencia, enfatiza una presencia incorpórea pero existente. Tampoco se identifica con ausencia. De hecho, la presencia de la ausencia resulta casi insoportable.

Kazuo Shinohara solicitó explícitamente que no se publicaran documentos de su obra más allá de los que él había consentido. Por ello, el artículo no ofrece documentación gráfica adicional, salvo una fotografía tomada cuidadosamente por la autora desde el escritorio del poeta, fig. 10, que permite apreciar la profundidad de campo mencionada.



Fig.10. Fotografía de la Shino House (1970) desde el lugar de trabajo del poeta. Fuente: fotografía tomada por la autora en 2013.

La *Shino House* como se aprecia en la fig. 11, está construida con entramados de madera. En un primer momento parecía que podía estar hecha, al igual que la Casa del Huerto de los Ciruelos de Kazuyo Sejima,²¹ con planchas de acero de dos milímetros de espesor. Sin embargo, está construida con un material vivo, la madera, y, al mismo tiempo, alcanza ese carácter seco y duro, de precisión absoluta, inmóvil, estático, como el mismo espacio de sagrado.

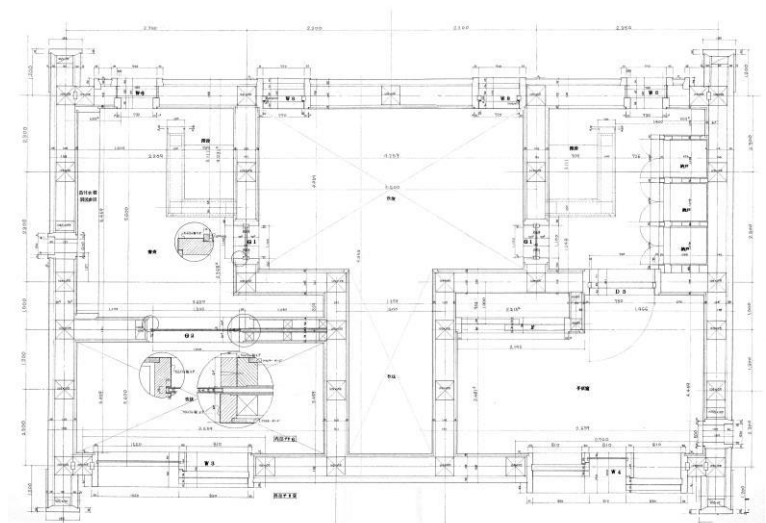


Fig.11. Planta constructiva de la Shino House (1970) Fuente: Shinohara 2008, 60 y 61.

²¹ "la experiencia es una combinación única de conectividad e intimidad". Chermayeff, Sam, y Agustín Pérez Rubio. 2007. Casas: Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA. Barcelona: Actar.

Lo preciso, entendido según el diccionario María Moliner como “separado por abstracción lógica”, resuena con la arquitectura seca y neutra del segundo período del arquitecto japonés Kazuo Shinohara.

Si pensamos en la densidad del aire en el espacio sagrado de la *Shino House* en la implosión del silencio que supone la conversión en nadie de unas paredes de madera que pierden hasta el último aliento. Al adoptar un carácter metálico, por estar pintadas de dorado, evocan el Pabellón de Oro al que se refiere Yukio Mishima.²² La *Shino House* es una casa mínima, pero contiene un espacio enorme.

En la *Shino House* desaparece el tiempo de la memoria, los símbolos, la nostalgia y el patrimonio acumulado. Lo relevante es la experiencia directa, sin filtros, entre las cosas y en sí mismas, lo que hace que el mundo abstracto resulte más comprensible.

Se trata de un tiempo asociado al espacio inorgánico: cortes estáticos, fotos fijas. En contraste, el tiempo vivido, continuo, pertenece al espacio orgánico y dinámico. Este vacío cobra sentido al otorgar profundidad de campo al diminuto escritorio del poeta. Frente a lo orgánico, lo dinámico y lo lleno de vida, se sitúa lo objetivo: seco, frío, neutro, abstracto, congelado en el tiempo.²³ Conviene insistir en que, en la *Shino House*, el salón constituye el espacio central. Está protegido por una piel continua y solo se abre al exterior mediante un lucernario situado a espaldas de quien accede. Es una experiencia puramente espacial.

No se trata de un tiempo lineal ni de instantes encadenados, sino de instantes simultáneos. La percepción que propone no es cronológica ni secuencial. En la *Shino House*, el espacio central está congelado en el tiempo. Es inorgánico, no dinámico. No se circula por él y no está lleno de vida, como una calle en una ciudad.

Instantes versus duración: esto define la transversalidad. Los espacios inorgánicos buscan ser secos, fríos y neutros. Los instantes sincrónicos implican coexistencia, no sucesión. Recorrer una lista es sencillo: se comienza con el primer punto y se llega al final. Otras estructuras, en cambio, tienen forma de árbol o grafo. Para describir esto se utiliza el término través, retomando la idea de travesía.

El espacio central es pura transversalidad: no existe sección longitudinal. A diferencia de *The Uncompleted House*, cuya sección longitudinal conduce a la escalera, aquí no hay un recorrido con sentido, ni se prolonga como una calle. La sección longitudinal no va a ninguna parte: el espacio central de la *Shino House* se define únicamente por su transversalidad. Lo relevante son las secciones transversales. No se trata de un discurrir, sino de una travesía: una travesía transversal.

²² “the first long essay I composed for this magazine... began with an evaluation of the rebuilding of the famous Temple of the Golden Pavilion...” Shinohara, Kazuo. 1971. “Beyond Symbol Spaces”. *The Japan Architect* abril: 81-88.

²³ “mi objetivo entonces eran los espacios secos, fríos y neutros.” Shinohara, Kazuo. 1977 “El tercer estilo” en Masip Bosch, Enric, David B. Stewart, y Shin-ichi Okuyama, eds. 2011. *Kazuo Shinohara: Casas/Houses*. 2G, n.º 58/59. Barcelona: Gustavo Gili.

Shinohara explica que, mientras la sección longitudinal es dinámica y muestra un recorrido, las secciones transversales de la ciudad cristalizan su estructura.²⁴ Funcionan como radiografías del contorno urbano, revelando sucesivos momentos congelados: dimensiones de las casas, espacios en doble altura o reducidos, y, de manera implícita, indicios del nivel socioeconómico de sus habitantes.

09. Discusión: experiencia y travesía

Es importante destacar que los clientes de Kazuo Shinohara pertenecían generalmente al mundo de la cultura y el arte, a diferencia de Kazunari Sakamoto, discípulo directo de Shinohara, quien realizaba, según sus palabras, “viviendas para gente normal”. En el caso de la *Shino House*, los propietarios son un poeta reconocido, amigo del emperador de Japón, y su compañera, una delicadísima maestra calígrafa.

Pero poco a poco, porque, como dice Valente, *no se escribe: se alumbra*.²⁵ Esta lucha, esta pelea en el barro, este alumbrar cada palabra, refleja mucho los textos que Shinohara escribe a lo largo de su carrera y su vida. Si se realiza un seguimiento de los textos en los sucesivos períodos, se confirma que dialogan entre sí, avanzan y, en ocasiones, retroceden para cuestionar sus propias palabras. No escribe lo que ya sabe. *Es un descubrimiento: un descubrimiento a tropezones, un esfuerzo incómodo*.²⁶

El epílogo suele situarse en ese umbral, donde lo que está dentro empieza a confundirse con lo de fuera. Por eso, los epílogos de Valente a veces parecen “paisajes vacíos” o “espacios de luz y sombra”, más que discursos. También tiene una dimensión mística. En su poética, Valente busca el punto donde el ser se vacía para que algo más grande, lo que él llama a veces “lo inmanente”, “la materia esencial”, pueda manifestarse. El epílogo es el instante de impresencia total, de transparencia, donde ya no hay diferencia entre interior y exterior.

²⁴ “The cross section of urban space resulting from such traversal instantaneously reveals a crystallization of the distinctive culture and history of the nation in which the city is located.” Shinohara, Kazuo. 1976. “When Naked Space Is Traversed”. *The Japan Architect* febrero: 64-71.

²⁵ Palabras del propio escritor recogidas en: Luján, Román. “José Angel Valente: La transparencia y la implosión del silencio”. *Periódico de Poesía*, nueva época no. 7 (2004). 46-57.

²⁶ “My explanations have not been entirely adequate because on many of the issues I am still engaged in deep and earnest study.” Shinohara, Kazuo. 1971. “Beyond Symbol Spaces”. *The Japan Architect* abril: 81-88.

10. Conclusiones

La comparación de las seis casas muestra un paso de una interioridad simbólica hacia una segunda etapa dominada por el “espacio fisura”: primero como vacío vertical que ordena el recorrido, luego como un vacío más exteriorizado y cercano a lo urbano, y finalmente como un volumen central de doble altura, sin función ni uso, clausurado al mundo y convertido en núcleo sagrado, en la *Shino House*.

En este punto, el concepto de impresencia aporta una lectura que va más allá que el marco convencional. La impresencia permite nombrar el vacío central como presencia incorpórea: no es carencia, ni simple abstracción formal, sino una condición activa que hace sensible la no-instrumentalidad, lo inorgánico, lo concreto. La *Shino House* se comprende entonces como una cámara de resonancia donde la arquitectura, al suspender función, referencialidad y narratividad, hace aparecer como experiencia una realidad no representable: lo sagrado, lo irracional, el tiempo sin cronología. En esa suspensión, la "no-interioridad" coexiste con una interioridad extrema (densidad, secreto, introspección).

Esta lectura tiene implicaciones para el estudio de la arquitectura doméstica en Japón. En primer lugar, desplaza el análisis desde las oposiciones habituales (tradición/modernidad, interior/exterior, funcional/superfluo) hacia las operaciones que producen experiencia: separación, división, abstracción, eliminación de usos, control de la exterioridad y construcción de vacíos "inorgánicos" y espacios sagrados. En segundo lugar, propone una metodología de traslación conceptual, de la poética a lo espacial, como herramienta crítica para abordar casas que no se agotan en tipologías ni en repertorios formales, y donde lo doméstico se reconfigura como problema cultural, perceptivo y temporal. En suma, la impresencia abre una vía para releer la vivienda japonesa no solo como artefacto de hábitos, clima o técnica, sino como dispositivo capaz de producir, en escala mínima, un interior donde la ausencia actúa como forma de presencia.

Figures

Fig.1. Alzado y planta de la House in White (1966) Fuente: Shinohara 1996, 123.

Fig.2. Planta de la Yamashiro House (1967) Fuente: Shinohara 1996, 135.

Fig.3. Alzado y planta de The Uncompleted House (1970) Fuente: Shinohara 1996, 153.

Fig.4. Alzado y planta de The Uncompleted House (1970) Fuente: Shinohara 1996, 153.

Fig.5. Espacio fisura de House in Higashi Tamagawa (1973) Fuente: Shinohara 1996, 188.

Fig.6. Fotografía desde la ventana interior de la House in White (1966) Fuente: Shinohara 1996, 121.

Fig.7. Fotografías exteriores de The Uncompleted House (1970) y la Shino House (1970) Fuente: Shinohara 1996, 152 y 156.

Fig.8. Fotografías del Sky Rectangle (1971) y la House in Higashi Tamagawa (1973) Fuente: Shinohara 1996, 176 y 190.

Fig.9. Plantas de la Shino House (1970) Fuente: Shinohara 1996, 156.

Fig.10. Fotografía de la Shino House (1970) desde el lugar de trabajo del poeta. Fuente: fotografía tomada por la autora en 2013.

Fig.11. Planta constructiva de la Shino House (1970) Fuente: Shinohara 2008, 60 y 61.

Referencias bibliográficas

- Chermayeff, Sam, y Agustín Pérez Rubio. 2007. Casas: Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA. Barcelona: Actar.
- Kuan, Seng, ed. 2021. Shinohara: Traversing the House and the City. Zürich: Lars Müller Publishers.
- Lacalle Ciordia, María Angeles. 2000. "José Ángel Valente: Viaje a la imposibilidad". Revista de Filología de la Universidad de La Laguna, n.º 18: 173-194.
- Luján, Román. 2004. "José Angel Valente: La transparencia y la implosión del silencio". Periódico de Poesía, nueva época n.º 7: 46-57.
- Masip Bosch, Enric, David B. Stewart, y Shin-ichi Okuyama, eds. 2011. Kazuo Shinohara: Casas/Houses. 2G, n.º 58/59. Barcelona: Gustavo Gili.
- Masip Bosch, Enric. 2016. Five Forms of Emotion: Kazuo Shinohara and the House as a Work of Art. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya. <https://doi.org/10.5821/dissertation-2117-96335>.
- Moliner, María. 2007. Diccionario de uso del español. 3.ª ed. Madrid: Gredos
- Shinohara, Kazuo. 1967. "A Theory of Residential Architecture". The Japan Architect, n.º 135 (octubre): 39-45.
- Shinohara, Kazuo. 1971. "Beyond Symbol Spaces". The Japan Architect (abril): 81-88.
- Shinohara, Kazuo. 1976. "When Naked Space Is Traversed". The Japan Architect (febrero): 64-71.
- Shinohara, Kazuo. 1977. "El tercer estilo". En Masip Bosch, Enric, David B. Stewart, y Shin-ichi Okuyama, eds. 2011. Kazuo Shinohara: Casas/Houses. 2G, n.º 58/59. Barcelona: Gustavo Gili.
- Shinohara, Kazuo. 1996. Kazuo Shinohara. Tokio: TOTO Shuppan.
- Shinohara, Kazuo. 2008. Kazuo Shinohara: Houses and Drawings. Tokio: Shokokusha.
- Shinohara, Kazuo. 2021. L'eco nello spazio: Forme, metodi e logica nell'architettura giapponese. Il pensiero dell'arte 27. Editado por Giorgia Cesaro. Traducido por F. Reale. Milán: Marinotti.
- Valente, José Ángel. 1999. Obra poética. 1. Punto cero (1953-1976). Madrid: Alianza Editorial.
- Valente, José Ángel. 2021. Entrada en materia. Edición de Jacques Ancet. Madrid: Cátedra.

Taking Shelter in the Open: a Garden, a Cave, and a Shed, Three Exposed Interiors / Refugiarse a la Intemperie: un Jardín, una Cueva y un Cobertizo, Tres Interiores Expuestos

This article explores three works by Arturo Franco—a garden, a cave, and a shed—to examine a form of exposed inhabitation in which architecture does not shield itself from the world but incorporates it. Through a form of writing much attuned to the slow rhythm of material processes, the text describes how each intervention emerges from minimal gestures that allow time, climate, and matter to complete the work. Rather than finished objects, these architectures are open situations: places where light, erosion, vegetation, and decay become spatial agents. The comparative reading of the three cases reveals a way of making that treats exposure to the elements as a generative condition. The article thus proposes understanding these places as “exposed interiors,” spaces in which the boundary dissolves, and inhabitation unfolds along the fragile threshold between shelter and landscape.

Keywords: process, exposure, shelter, landscape, inhabiting, time

Este artículo se adentra en tres obras de Arturo Franco —un jardín, una cueva y un cobertizo— para explorar en ellas una forma de habitar expuesto, donde la arquitectura no protege del mundo sino que lo incorpora. A través de una escritura que sigue el ritmo lento de los procesos materiales, el texto describe cómo cada intervención nace de gestos minúsculos que dejan que el tiempo, el clima y la materia completen la obra. Más que objetos acabados, estas arquitecturas son situaciones abiertas: lugares donde la luz, la erosión, el crecimiento vegetal o la ruina se vuelven agentes del espacio. La lectura comparada de los tres casos permite reconocer un modo de hacer que trabaja con la intemperie como condición generativa. El artículo propone así entender estos lugares como “interiores expuestos”, espacios donde el límite se deshace y el habitar se juega en la frágil frontera entre refugio y paisaje.

Palabras clave: proceso, intemperie, refugio, paisaje, habitar, continuidad

01. Introducción

Habitar la intemperie es una paradoja sólo en apariencia. No se trata de vivir sin refugio, sino de aceptar que toda arquitectura, incluso la más sólida, está siempre atravesada por aquello que no controla: la luz que cambia, el aire que se cuele, la erosión que avanza, la vegetación que insiste. Algunas obras buscan aislarse de estas fuerzas; otras, en cambio, las acogen y permiten que su devenir forme parte del espacio. Este artículo se sitúa en ese territorio: allí donde la arquitectura no se cierra para defenderse del mundo, sino que se abre para dejar que el mundo participe en su forma.

El artículo surge de un proceso de trabajo compartido entre Belén Ramos y Arturo Franco.* Su elaboración se apoya en un diálogo continuado —conversaciones, visitas y revisiones conjuntas— a partir del cual ambos firmantes han construido la interpretación que aquí se presenta sobre tres intervenciones del propio arquitecto. No se trata de un relato a dos voces ni de la transcripción de un diálogo, sino de una lectura crítica nacida de ese intercambio prolongado, en el que pensamiento y obra se afinan mutuamente. Este marco colaborativo es fundamental: permite acceder no sólo a lo que estas arquitecturas muestran, sino también a cómo se hicieron y cómo se habitan.

Para acercarse a esta dimensión permeable, el texto emplea un método que no separa arquitectura y mirada. Cada una de las tres intervenciones analizadas —un jardín, una cueva y un cobertizo de Arturo Franco— se lee en paralelo con una imagen, una obra o una escena que la acompaña. Estas referencias visuales no explican la arquitectura; la afinan, como quien ajusta la luz para ver mejor el polvo en suspensión. El cruce entre obra construida y obra representada actúa así como un marco de sensibilidad: permite percibir gestos mínimos, entender el peso del tiempo o la insistencia del clima, y revelar afinidades materiales que el ojo apresurado podría pasar por alto.

La lectura comparada de estos tres lugares no busca definir una tipología, sino señalar una manera de hacer: una arquitectura que trabaja con la intemperie como condición generativa, dejando que el clima, el desgaste y la materia participen en la construcción del habitar. El jardín abre una pausa en lo existente; la cueva condensa el espesor de un refugio que también expone; el cobertizo plantea la fragilidad como forma de continuidad con el mundo. Juntos, componen un pequeño atlas de interiores expuestos, espacios donde el límite no se impone sino que se afina, hasta volverse respiración compartida con el paisaje.

*párrafo añadido tras el proceso de revisión anónima por pares.

02. Las varillas y la espera

Entre las tres intervenciones que conforman este recorrido, el *Jardín de Panchés* (Franco 2024) aparece como el lugar donde el proceso se manifiesta con mayor desnudez. Es allí donde la espera y la mínima acción del arquitecto se revelan como materia del proyecto. Como en la fotografía de Graciela Iturbide (Fig. 01) que acompaña este texto, el *Jardín de Panchés* se presenta como una arquitectura en suspenso, aún por decidirse.

Sobre una superficie de hormigón mojado, unas varillas de acero se alzan hacia el cielo. No sostienen nada todavía. Reflejan la luz del agua acumulada tras la lluvia y se confunden con los perfiles de las montañas al fondo. En la fotografía en blanco y negro de Graciela Iturbide, el horizonte parece suspendido: no se sabe si las nubes descienden sobre la obra o si el suelo, aún fresco, refleja el cielo que pesa sobre él.



Fig.1. Fotografía de Graciela Iturbide, 2022

En esa escena no hay acción, sino expectativa. Las varillas no anuncian un edificio, sino una pausa. Son restos de un gesto que todavía no ha ocurrido, una arquitectura en potencia. En muchos lugares del sur europeo y latino, estas varillas expuestas coronan los forjados como promesa de un piso futuro, de una ampliación que quizá nunca llegue. Esperan indefinidamente, oxidadas y solitarias, sosteniendo el deseo de seguir construyendo algún día. La fotografía de Iturbide capta ese instante suspendido: el momento en que la construcción no avanza, pero tampoco concluye; cuando el tiempo del proceso se hace visible.

Esa actitud —esperar dentro del proceso— encuentra su eco en El Jardín de Panchés (Fig.02-03). En la sierra gallega, entre los muros de una antigua vivienda abandonada, la arquitectura aparece como una forma de atención. Construir aquí no significa imponer una forma, sino acompañar el curso de las cosas. Las varillas, como tallos metálicos, brotan del suelo y de los muros de piedra con la



Fig.2 y 3. *Jardín del Panchés*, obra de Arturo Franco, 2023-2024. Fotografías de Luis Díaz Díaz.

naturalidad de una planta que busca la luz. No marcan una estructura futura, sino una posibilidad: la de que el lugar siga vivo. La intervención no cierra la ruina, la mantiene abierta. Como recuerda Gilles Clément (Clément 2021), la apertura de un jardín no marca su final, sino su comienzo: “con el permiso de ocupación de un edificio, un arquitecto puede creer que éste ha terminado; para el paisajista, es solo el inicio de una andadura”.

En este jardín, el tiempo y la vegetación trabajan como aliados. Las silvas, los helechos, el musgo y las malas hierbas dictan el ritmo de un proceso que avanza retrocediendo. La ausencia del jardinero es también un acto de confianza: dejar que la naturaleza complete lo que el proyecto apenas insinúa. La obra se convierte así en un ejercicio de paciencia, una forma de habitar la espera. El arquitecto ya no dirige el proceso, lo acompaña; no domina la materia, la escucha. Frente al control, se propone vulnerabilidad; frente a la eficacia, atención.

Pero además, el *Jardín del Panchés* podría entenderse como una primera estación en un proceso más amplio. Primero se habita un interior mediante el exterior —una ruina a través de un jardín—, para quizás, algún día, volver a habitar un exterior desde el interior —un jardín mediante un habitáculo. Podríamos imaginar que la escalera cilíndrica que se alza para asomarse, podría ser alguna vez la posibilidad para subir a un refugio, a la intemperie. Las varillas de la esperanza señalan esa transición posible, la continuidad entre un estado y otro. Como si la arquitectura, en lugar de fijar un resultado, se mantuviera en movimiento: un proceso abierto, persistente, donde cada obra contiene ya el germen de la siguiente.

En 1967, el artista Richard Long trazó una línea sobre la hierba de un campo inglés caminando una y otra vez por el mismo lugar (Long [1967] 1991). Cuando el cuerpo se detuvo, la línea quedó allí, visible apenas unos días. Su acción no transformó el paisaje, solo lo señaló. El gesto era mínimo, pero suficiente para revelar el tiempo que había pasado por él. *A Line Made by Walking* no era una escultura ni un dibujo, sino una experiencia compartida entre el paso y el terreno.

En el *Jardín de Panchés* sucede algo semejante. Las varillas, como la línea de Long, no representan una voluntad de permanencia, sino de presencia. Marcan un aquí y un ahora en el proceso. Allí donde otras obras buscan consolidar, esta se contenta con señalar. Como si la arquitectura, al igual que el caminante, pudiera desaparecer sin dejar más huella que la de haber acompañado un fragmento del tiempo.

Este jardín, que se construye más por insinuación que por forma, establece la primera clave del itinerario: la arquitectura entendida como acompañamiento del tiempo. Los siguientes casos —la cueva y el cobertizo— mostrarán cómo esta lógica de la intemperie adopta variaciones distintas, pero igualmente atentas a lo que el lugar ya contiene.

03. A cielo abierto

Si en el Jardín de Panchés la arquitectura surgía de la espera, en Casa O Fieiro aparece el gesto opuesto: habitar el espesor del territorio, enfrentarse a un interior que sigue siendo paisaje a cielo abierto.

En una fotografía del libro *Lessons for Students in Architecture* (Hertzberger 1991) (Fig. 04), Herman Hertzberger muestra a dos personas mayores que han aprovechado el maletero de un autobús para sentarse dentro, como si aquel espacio técnico pudiera transformarse por un momento en un banco improvisado. Entre la carretera y el maletero, en ese umbral mínimo, han apoyado su cesta, extendido un mantel y parecen dispuestos a comer aprovechando la pausa de un viaje. No hay mesa ni sillas ni intención a priori arquitectónica: sólo la actitud de adaptarse, de encontrar en la infraestructura disponible una posibilidad de cobijo. En esa escena, el cuerpo mide el espacio con la misma precisión con la que un albañil tantea una piedra. Es un modo de habitar a cielo abierto, donde el límite entre interior y exterior se suspende y lo que importa no es la forma sino la adecuación momentánea entre cuerpo y lugar.



Fig.4. Imagen "The habitable space between things" p.176 del libro Herman Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture* (Rotterdam: O10 Publishers, 1991).

Algo de esa lógica se repite en Casa O Fieiro (Franco 2020) (Fig.05-06). En la falda del Monte Pindo, la arquitectura nace de una relación semejante con la materia y con el entorno. Aquí, construir no significa cerrar un volumen, sino abrir un proceso de adaptación a una ruina. La obra sucede entre la piedra, la madera y la humedad, bajo el mismo cielo que erosiona las rocas del entorno. En lugar de protegerse de la intemperie, la casa dialoga con ella: el viento atraviesa los huecos y ayuda a secar los muros; la luz se filtra entre los planos tensados de la estructura interior; la lluvia deja su rastro sobre la piedra y el musgo crece; la casa resuena los días de tormenta y silba los días de viento. En O Fieiro, el clima no se combate, se lee: la casa no se aísla, sino que aprende de su exposición.

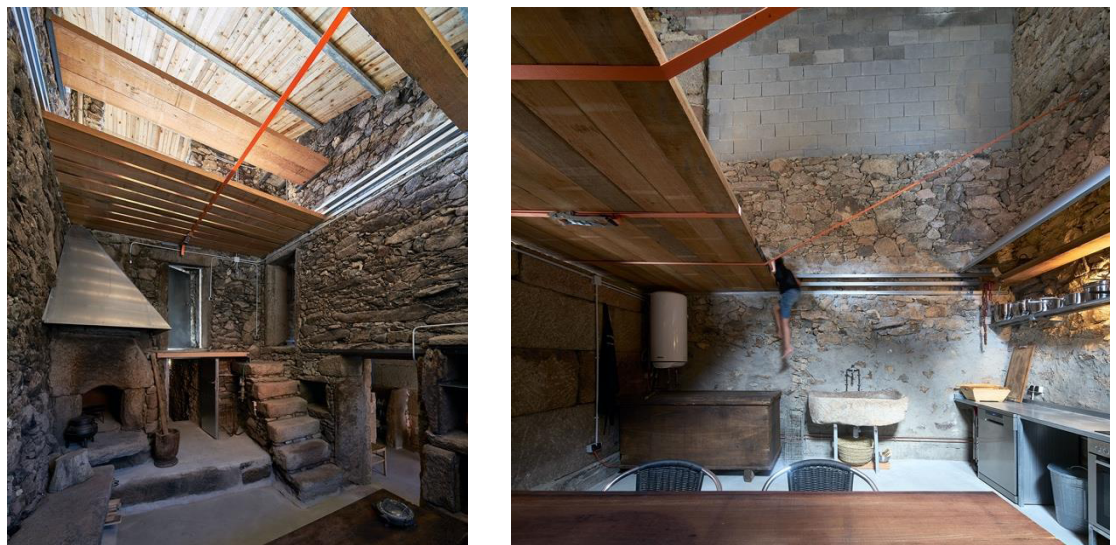


Fig.5 y 6. Casa O Fieiro por Arturo Franco. Fotografías de Alfonso Quiroga

Esa construcción expuesta se resuelve con una economía casi elemental: piedra, madera, acero y cinchas de camión. Cuatro materiales que, juntos, articulan una casa a tracción dentro de otra a compresión. Los muros de piedra —gruesos, de sillares bien concertados— continúan trabajando como siempre lo hicieron: por su propio peso, conteniendo la humedad, respirando con el clima. Sobre ellos, una estructura nueva de tabloncillos de pino se apoya, sujeta por cinchas que se tensan entre anclajes metálicos. La piedra escucha; la madera cruje. Entre ambas se establece una convivencia de fuerzas: la compresión del suelo y la tracción del aire. El replanteo de la estructura se piensa con el difícil acceso de un camión de transporte, y su construcción se ensaya a la vista, en conversaciones con quienes conocen el monte y con lo que el terreno sugiere.

Las cinchas, nacidas como herramienta de transporte, se convierten aquí en un sistema constructivo. Lo que servía para fijar una carga en el camión pasa a sujetar la arquitectura misma. No hay artificio: sólo la reutilización directa de un hecho cotidiano. En esa operación hay también una ética del proceso: construir con lo que se tiene a mano, transformar lo provisional en estructura. Quizá algún día

alguien pueda recoger esas maderas, atarlas de nuevo con las cinchas e irse a habitar a otro lugar. Entonces la ruina volvería a ser ruina, y la naturaleza podría continuar su andadura en ella, sin rastro de la intervención más allá de la memoria del acto. Como en aquella fotografía tomada junto al taller de Peter Zumthor (Fig. 07), donde los tablones recién cortados conservan su corteza y se atan de nuevo formando troncos, aquí también los materiales parecen dispuestos a volver algún día al bosque del que salieron. No se trata de cerrar un ciclo, sino de mantenerlo abierto: una mudanza posible entre la obra y el paisaje.



Fig.7. Fotografía tomada por Arturo Franco en las inmediaciones del taller de Peter Zumthor, Haldenstein, 2022.

En el interior conviven lo nuevo y lo heredado. Se conservan la chimenea, el fregadero, la pila de piedra, las escaleras. No como reliquias, sino como huellas de lo que ya permitía habitar. La escalera de piedra, alta y tosca, conserva el eco de otro tiempo; la nueva, de chapa metálica, parece levitar sobre el forjado de madera. Entre ambas se establece un diálogo semejante al que ocurre entre los muros y las vigas: lo que pesa y lo que vibra, un eco mineral y una respiración elástica. La casa no busca el silencio: deja que cada material hable.

Habitar *Casa O Fieiro* es hacerlo de manera física, casi animal. La casa se recorre trepando, agachándose, buscando apoyo en los muros, avanzando por zonas que antes fueron cuartos o almacenes. El cuerpo se acomoda en el espesor de la piedra, mide el espacio con la escala del gesto, no con la regla. En los huecos de los muros, las abejas mantienen sus colmenas; una pequeña tapa de madera permite extraer cada año la miel. Habitar el muro —compartir el espesor entre humanos e insectos— revela otra forma de interioridad: un refugio poroso, donde la distancia entre lo vivo y lo construido se diluye.

El espacio doméstico ya no se entiende como una caja que aísla del clima, sino como una cueva que prolonga el paisaje. El cuerpo encuentra su medida en la irregularidad, en el tacto del granito, en el salto o la trepa. Como en el proyecto de la artista mexicana Hisae Ikenaga, *Piscina-baloncesto* (Ikenaga 2014), donde un partido de baloncesto se juega dentro de una piscina vacía, en *Casa O Fieiro* también se mide con unidades inadecuadas. La arquitectura se calibra con el cuerpo, con la acción, con el tropiezo. Cada movimiento introduce una pequeña desviación respecto a lo previsto, y es precisamente esa desviación la que mantiene viva la obra.

Construir a cielo abierto significa aceptar que el conocimiento se produce fuera de los límites del plano y del control. Aquí no se proyecta para dominar, sino para dejarse afectar: por la lluvia que entra, por la piedra que cede, por la conversación con quienes habitan y construyen. La intemperie se convierte así en un procedimiento, una forma de aprendizaje que no separa el hacer del pensar. Frente a la arquitectura que busca cerrarse sobre sí misma, *Casa O Fieiro* se mantiene expuesta, confiando en que el tiempo y el cuerpo sabrán completar lo que el proyecto apenas ha iniciado.

Si *Casa O Fieiro* enseña a habitar el espesor del territorio, el siguiente caso desplaza la atención hacia lo contrario: una arquitectura casi sin peso, sostenida por el aire, donde el interior se vuelve sombra y gesto mínimo.

04. Habitar el estado intermedio

En una fotografía del cubano Valentín Sanz (Fig.08), una mujer campesina se protege del sol con las manos. La izquierda hace de visera; la derecha, bajo la barbilla, enmarca su rostro. Es un gesto mínimo, casi instintivo, pero también una forma de construir. En ese gesto cabe una lección sobre el habitar: cobijarse con lo que se tiene, medir el mundo con las manos, responder al clima sin intermediarios.



Fig.8. Fotografía de Valentín Sainz, *Retrato de una anciana*, 2006

En la Vera, entre el bosque y los secaderos de tabaco, el cobertizo Santo Caralampio (Franco 2017) se levanta con esa misma lógica de economía y sentido común. Un refugio construido con lo que hay: acero de taller, bloque de hormigón, aire, sombra y conversación. La arquitectura surge del lugar y de sus ritmos: de las comidas con los vecinos, del vino, del olor a humo y a tierra húmeda, como aclamaba Alejandro de la Sota en su conferencia de 1952 sobre *La arquitectura y el paisaje*, de “ese mimetismo de los campesinos y labradores” (De la Sota 1952) que construyen como la alondra su nido o el castor su presa.



Fig 9 y 10. Cobertizo Santo Caralampio por Arturo Franco. Fotografías de Carlos Fernández Piñar

El cobertizo se organiza como un doble cuerpo: una estructura metálica ligera que protege otra más pequeña de bloque, más densa y doméstica. Entre ambas circula el aire, la luz, el tiempo. No hay un adentro ni un afuera precisos, sino una secuencia de umbrales donde la vida se acomoda. La sombra de la estructura mayor genera una temperatura intermedia, un cobijo expuesto, mientras el volumen interior mantiene la calidez del uso cotidiano.

A la pregunta de qué se ha diseñado realmente aquí, podría responderse con un gesto mínimo: separar la falleba de la carpintería para dejar visible el mecanismo; disponer una casa pequeña dentro de otra mayor que la resguarda del sol y de la lluvia. Gestos sencillos, casi obvios, pero capaces de ordenar el conjunto. En ellos se adivina una forma de mirar el lugar: construir no como acto de invención, sino de ajuste, como si la casa hubiese encontrado por sí misma su posición en el paisaje.

Su construcción responde a la lógica del ingenio popular de la zona: cercados de bolos de granito, estructuras metálicas de catálogo, secaderos perforados para dejar pasar el aire. Aquí la técnica no contradice esa tradición, la prolonga. Con pocos medios se consigue una claridad estructural que recuerda a un esqueleto expuesto: una obra que no teme mostrar sus huesos, su entramado industrial y frágil a la vez. El propio De la Sota, en dicha conferencia, al describir un puente metálico, exclamaba: “Maravilloso esqueleto. ¡Qué elegante así, sin carnes!”. El cobertizo de Santo Caralampio comparte esa desnudez, la obra se ofrece sin piel, sin ropajes, mostrando el andamiaje que la sostiene. El acero no oculta su condición industrial: se oxida, se tensa, refleja el sol del mediodía. Como en los talleres aeronáuticos de TABSA en Barajas (De la Sota 1957–1958), donde la estructura interrumpe la cubierta y se convierte en atmósfera, este cobertizo se mantiene suspendido entre la técnica y el aire, entre el artificio y la intemperie.

Con el tiempo, la naturaleza ha seguido su curso. Las enredaderas trepan por los pilares, la maleza avanza, el acero se oxida. La arquitectura parece suspendida en un instante anterior a su disolución. Su estructura recuerda a un esqueleto en el campo, como el de un animal devorado con lentitud por la vegetación. Pero esa imagen no habla de ruina por abandono, sino de continuidad. La arquitectura desaparece para dejar ver lo que la sostiene: el paisaje, el clima, la vida.

El escultor Giuseppe Penone decía que una obra no está verdaderamente terminada porque sigue su camino en el tiempo (Penone 1991): “Cuando una escultura está acabada, todo está fijado. Mientras que en una escultura como la de *Pelle di marmo* continúa transformándose en el tiempo”. Al caminar sobre la piedra, explicaba, se percibe que la erosión continúa actuando. Esa proyección hacia el futuro —el hecho de que la obra no esté cerrada— es para él la verdadera forma de imaginar su evolución. Algo similar sucede aquí: la arquitectura, junto al granjero, sus vacas y el pasto, continúan su trabajo en el cobertizo cuando el arquitecto ya se ha retirado.

05. Habitar la transición

Vistas juntas, las tres obras dibujan una manera de hacer que no se apoya en la forma terminada, sino en el estado intermedio: ese momento en que la arquitectura todavía está a punto de ser otra cosa. El jardín abre un claro sin fijarlo; la cueva acompaña un espesor que sigue transformándose; el cobertizo ofrece un refugio que apenas se sostiene sobre la sombra y el aire. En las tres intervenciones, la obra permanece abierta al clima, al desgaste, a la conversación con el lugar, como si su estabilidad dependiera precisamente de no cerrarse del todo.

Esa disposición recuerda lo que Richard Sennett describe como open form (Sennett 2013): estructuras que no buscan imponerse, sino cooperar con lo que las rodea, dejando que el tiempo y el uso completen lo que el proyecto apenas inicia. Jean-François Simonnet habla de otra cosa semejante (Simonnet 2001) cuando

describe los paisajes cuyo carácter no se define por geometrías precisas, sino por la erosión, la sedimentación, la deriva lenta: territorios donde la forma no es un resultado, sino una negociación constante con el medio. También los Smithson miraban con atención esos espacios que parecen todavía en proceso (Smithson and Smithson 1990), lo inacabado, lo encontrado, lo que está “casi” listo, como si en esa condición frágil se revelara una verdad más profunda del habitar.

En el jardín, la cueva y el cobertizo, esa verdad aparece como una manera de pensar la arquitectura: no desde el cierre, sino desde la disponibilidad; no desde la imposición, sino desde la escucha. Tres gestos distintos que, sin proponérselo, se responden entre sí: abrir, descender, afinar. Cada uno apunta a una misma pregunta —qué significa construir sin clausurar, habitar sin aislar— y compone, junto a los otros, un pequeño atlas de interiores expuestos al mundo.

06. Refugiarse con paciencia

La arquitectura no se acaba cuando se marchan los obreros ni cuando se abre la puerta por primera vez. Cada obra queda un tiempo en silencio, esperando. Algunas se completan con la vida que llega después; otras permanecen abiertas, como si aún buscaran su forma definitiva. En esa espera hay una forma de refugio: no el de quien se protege del clima, sino el de quien convive con él.

Refugiarse con paciencia es aprender a demorarse, a no cerrar del todo, a confiar en que el tiempo sabrá continuar el trabajo. La lentitud deja de ser un obstáculo y se convierte en método: la pausa como condición para que lo imprevisto tenga lugar.

Las varillas que asoman del hormigón, los muros que respiran, las cubiertas que dejan pasar el aire son signos de esa confianza. No anuncian un final, sino una continuidad posible. Tal vez toda arquitectura consista en eso: en permanecer disponible, en dejar que algo siga ocurriendo cuando el proyecto ya ha terminado.

Refugiarse con paciencia exige aceptar el ritmo de lo cotidiano, la cadencia de lo que se hace despacio. Como el cocinero que cubre la paella con un papel de periódico y se aparta para que termine de hacerse sola, el arquitecto aprende a retirarse, a dejar que el calor, la humedad o la vida completen la obra. En esa retirada no hay abandono, sino sabiduría: entender que el tiempo y la materia saben más que uno mismo.



Fig 12. Fotograma de la película de Paz Encina *La Hamaca Paraguaya*, 2006.

Las obras aquí reunidas —el jardín, la cueva y el cobertizo— comparten esta misma actitud: se exponen para durar, se abren para poder cambiar. Son interiores al aire libre, refugios donde la espera no es una pérdida de tiempo, sino una forma de habitarlo. Como en la película *La hamaca paraguaya* (Encina 2006) (Fig.11), donde una pareja de campesinos aguarda a su hijo tendida bajo los árboles, la arquitectura también se sitúa en esa franja de calma: a la intemperie, entre el rumor del viento y el paso de las estaciones, habitando la espera casi sin hablar, atenta al mundo que la rodea.

Figuras

Fig. 01. Graciela Iturbide, *[Fotografía de varillas y hormigón mojado]*, s.f.

Fuente: Archivo de la autora (uso crítico con fines académicos).

Fig. 02–03. Arturo Franco, *El Jardín de Panchés*, 2024.

Fotografías de Arturo Franco.

Fig. 04. Herman Hertzberger, *The Habitable Space Between Things*, en *Lessons for Students in Architecture*, p. 176, 1991.

Fuente: O10 Publishers.

Fig. 05–06. Arturo Franco, *Casa O Fieiro*, 2020.

Fotografías de Alfonso Quiroga.

Fig. 07. Tablones junto al taller de Peter Zumthor, Haldenstein, 2022.

Fotografía de Arturo Franco.

Fig. 08. Valentín Sainz, *Retrato de una anciana*, 2006.

Fuente: Archivo del artista.

Fig. 09–10. Arturo Franco, *Cobertizo Santo Caralampio*, 2017.

Fotografías de Carlos Fernández Piñar.

Fig. 11. Fotograma de Paz Encina, *La hamaca paraguaya*, 2006.

Fuente: Black Forest Films.

Referencias bibliográficas

- Clément, Gilles. 2021. Jardines, paisaje y genio natural. Barcelona: Puente Editores.
- De la Sota, Alejandro. 1952. "La arquitectura y el paisaje." Conferencia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- De la Sota, Alejandro. 1957–1958. "Talleres Aeronáuticos de Barajas (TABSA)." Planos y documentación original. Archivo Alejandro de la Sota, proyecto 313. <https://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/313>
- Encina, Paz. 2006. La hamaca paraguaya. Película. Asunción: Black Forest Films.
- Franco, Arturo. 2017. "Cobertizo de Santo Caralampio." ArchDaily, 26 June. <https://www.archdaily.cl/cl/874012/cobertizo-de-santo-caralampio-arturo-franco>
- Franco, Arturo. 2020. Sin prejuicios. Barcelona: Fundación Arquia.
- Franco, Arturo. 2020. "Una casa a tracción dentro de otra a compresión: Casa O Fieiro." Metalocus, 5 November. <https://www.metalocus.es/es/noticias/una-casa-a-traccion-dentro-de-otra-a-compresion-casa-o-fieiro-por-arturo-franco>
- Franco, Arturo. 2024. "El Jardín de Panchés." HIC Arquitectura, 23 October. <https://hicarquitectura.com/2024/10/arturo-franco-el-jardin-de-panches/>
- Hertzberger, Herman. Lessons for Students in Architecture. Rotterdam: 010 Publishers, 1991.
- Ikenaga, Hisae. 2014. Obra reciente 2012–2014. Valencia: Galería Luis Adelantado.
- Long, Richard. [1967] 1991. A Line Made by Walking. En Richard Long: Walking in Circles. London: South Bank Centre.
- Penone, Giuseppe. 1991. "Pelle di marmo." En Giuseppe Penone: Scritti. Turín: Allemandi.
- Sennett, Richard. 2013. Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation. New Haven: Yale University Press.
- Sennett, Richard. 2008. The Craftsman. New Haven: Yale University Press.
- Simonnet, Jean-François. 2001. Penser par le sable. París: Seuil.
- Smithson, Alison y Peter Smithson. 1990. The Architectural Press Anthology: AS in DS: An Eye on the Road. London: Architectural Press.

Shared Spaces: Redescribing the Gradient Between the Public and the Private / Espacios compartidos: redescribiendo el gradiente entre lo público y lo privado

Contemporary architecture increasingly struggles with the limitations of binary categories such as public and private to describe and design current modes of inhabitation. This article proposes the public–private gradient as a conceptual and projective tool capable of addressing the spatial, social and cultural complexity of shared spaces. The research is based on a series of international architecture workshops conducted from 2006 onwards, understood not merely as pedagogical experiences but as an empirical research device. Through a methodology combining redescription, analytical visualization and projective experimentation, the workshops enabled the observation and comparison of how the gradient is articulated and negotiated across diverse urban and cultural contexts. The transversal analysis of the empirical material shows that shared space is defined less by geometry than by the interaction of form, use, time, contracts and social codes. The article discusses the value of the architectural workshop as a form of research by design and positions the gradient as an operative framework for designing spatial transitions beyond inherited rigid boundaries.

Keywords: shared space; public–private gradient; research by design; experimental teaching; contemporary architecture.



La arquitectura contemporánea enfrenta la insuficiencia de las categorías binarias de lo público y lo privado para describir y proyectar los modos actuales de habitar. Este artículo propone el gradiente público–privado como una herramienta conceptual y proyectual capaz de dar cuenta de la complejidad espacial, social y cultural de los espacios compartidos. La investigación se apoya en una serie de talleres internacionales de arquitectura desarrollados a partir de 2006, entendidos no solo como experiencias docentes, sino como un dispositivo empírico de investigación arquitectónica. A través de una metodología basada en la redescripción, la visualización analítica y la experimentación proyectual, los talleres permitieron observar y comparar cómo el gradiente se manifiesta y se negocia en contextos urbanos y culturales diversos. El análisis transversal del material empírico revela que el espacio compartido se define menos por su geometría que por la interacción entre forma, uso, tiempo, contratos y códigos sociales. El artículo discute el valor del taller como herramienta de investigación by design y plantea el gradiente como un marco operativo para pensar y proyectar transiciones espaciales más allá de los límites rígidos heredados.

Palabras clave: espacio compartido; gradiente público–privado; investigación por proyecto; docencia experimental; arquitectura contemporánea.

01. Introducción

La arquitectura y el urbanismo contemporáneos enfrentan un reto fundamental: redescubrir el gradiente que media entre lo privado y lo público, con el fin de operar en él con el nivel de complejidad que nuestro tiempo demanda. Durante buena parte del siglo XX, el Movimiento Moderno promovió una arquitectura de líneas precisas y planos tersos, continuos y sin relieve, en el que el vidrio se enrasaba con la envolvente para formar volúmenes prismáticos puros (Frampton [1980] 1992). Esta estética del límite absoluto como dispositivo visual consolidó una concepción binaria del espacio: dentro/fuera, privado/público (Colomina [1994] 1996). Sin embargo, la experiencia cotidiana del habitar revela que la vida se desarrolla en una constelación de espacios intermedios, donde las fronteras se diluyen y emergen territorios compartidos (Gehl [1971] 2011).

Desde 2006 hasta hoy, los talleres internacionales de Ciudades Compartidas, dirigidos por quien esto escribe, han explorado esta realidad compleja, trabajando con estudiantes de distintas escuelas de arquitectura en contextos tan diversos como Madrid, Bogotá, Viena, Manhattan, Buenos Aires, Estambul, Tokio y Peja. La metodología de estos talleres parte de la hipótesis de que la ciudad no puede entenderse únicamente a través de categorías dicotómicas; más bien, se organiza mediante un gradiente de relaciones espaciales, que va desde la plaza pública hasta el cuarto de baño, pasando por patios, zaguanes, balcones, portales y salones. Cada uno de estos espacios está regulado por convenciones sociales invisibles que determinan quién puede usarlos, cómo y en qué momento (Lefebvre [1974] 1991; De Certeau [1980] 1984).

Esta invisibilidad cultural a menudo dificulta su reconocimiento. En varios talleres, la impresión inicial de los estudiantes fue que “el espacio compartido no existe” en ciertas ciudades. Sin embargo, la investigación reveló la presencia de espacios compartidos esenciales para la identidad local.

El taller Sharing Peja (Kosovo, 2012) ofreció una visión ejemplar de este gradiente, identificando desde micro-espacios de interacción doméstica, como el salón recibidor denominado oda, o la charla en el umbral de la casa (door step chat), hasta espacios plenamente públicos, como el mercado histórico y su parada de taxis. Este análisis evidenció que los espacios compartidos forman una continuidad fluida y multifuncional, más que categorías cerradas.

El objetivo de este artículo es sistematizar la experiencia acumulada en los talleres de Espacios Compartidos, describiendo su marco conceptual, metodología pedagógica y resultados, para contribuir a una teoría del diseño arquitectónico y urbano capaz de visualizar, verbalizar y proyectar estos gradientes espaciales.

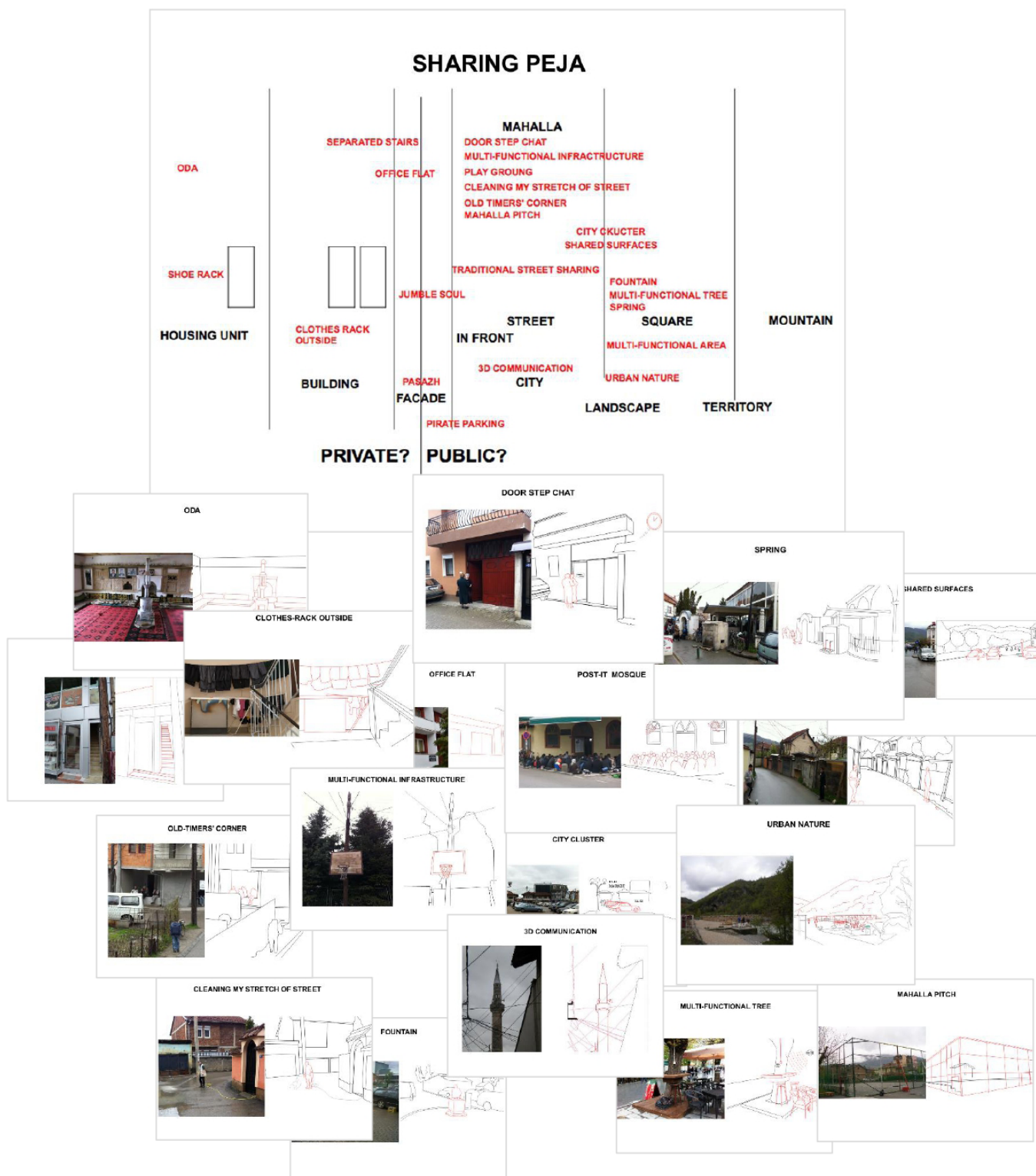


Fig.1. Fichas resumen del taller Sharing Peja dirigido por Carlos Arroyo en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Pristina, Kosovo, 2012. Mapeo del gradiente público-privado desde la plaza hasta el interior de la vivienda en la ciudad de Peja. Portales, patios y espacios intermedios revelan una continuidad espacial y social profundamente ligada a la vida comunitaria, donde el compartir se construye a través de transiciones graduales más que de límites definidos.

02. Marco teórico

2.1. La convención del límite público–privado

La clasificación binaria de los espacios como “públicos” o “privados” ha dominado el pensamiento arquitectónico y urbanístico moderno, pero responde más a una convención cultural y normativa que a un reflejo fiel de los usos reales (Gehl [1971] 2011). La vida urbana cotidiana se desarrolla en un continuo de situaciones intermedias donde las fronteras se negocian, se difuminan o se reconfiguran según el momento, la actividad o los actores implicados (Lefebvre [1974] 1991; De Certeau [1980] 1984).

2.2. El gradiente como marco conceptual

Frente a la rigidez dicotómica de la clasificación público–privado, el gradiente permite describir la ciudad como una secuencia de transiciones en la que los límites son negociados y constantemente redefinidos. Lejos de constituir un corte neto, lo compartido aparece como un territorio intermedio en el que se superponen escalas, temporalidades y convenciones sociales.

En primer lugar, el gradiente puede entenderse en términos de escala. Lo que a nivel urbano se considera espacio privado contiene a su vez jerarquías internas: en la vivienda, el salón se percibe como lugar más abierto y colectivo, mientras que los dormitorios quedan reservados para la intimidad. Los talleres en Peja mostraron claramente cómo esta lógica de transiciones se despliega desde la plaza pública hasta la habitación doméstica.

En segundo lugar, el gradiente se manifiesta en el tiempo. Algunos espacios son públicos durante el día pero se restringen por la noche, como ocurre en Manhattan con atrios de oficinas o comercios que alternan entre accesibilidad y cierre. La temporalidad transforma radicalmente la condición compartida de los lugares.

También puede leerse en términos de contratos, tanto formales como informales. En Bogotá y Estambul, por ejemplo, se identificaron espacios en los que la titularidad privada se combina con pactos comunitarios de uso, o donde lo público se regula mediante concesiones, permisos o arreglos vecinales no escritos.

El gradiente, además, está atravesado por el código social, es decir, las normas internalizadas que determinan qué comportamientos son aceptables en cada lugar. En Tokio, el uso del espacio compartido se rige más por la disciplina cultural y la auto-regulación que por barreras físicas.

Finalmente, el gradiente puede ser ritual, inscrito en prácticas colectivas recurrentes que consolidan la identidad cultural. En Buenos Aires, el *quincho* o espacio barbacoa para el asado no solo es un espacio funcional, sino un dispositivo ritual de socialización; en Peja, las celebraciones comunitarias reconfiguran temporalmente tanto la calle como el umbral doméstico.

De este modo, el gradiente público–privado constituye una herramienta conceptual que permite describir la complejidad de lo compartido y habilita nuevas formas de intervención arquitectónica y urbana.

2.3. Implicaciones formales: del límite moderno a la profundidad habitada

El Movimiento Moderno, en su búsqueda de pureza formal, propuso fachadas planas y volúmenes herméticos, eliminando la profundidad y con ella buena parte de la ambigüedad espacial (Colomina 1996; Frampton [1980] 1992). Se consolidó así un aparato estético que exaltaba la continuidad del plano y la supresión de toda zona intermedia.

Frente a este modelo abstracto, algunos arquitectos de la segunda posguerra comenzaron a recuperar la importancia de los intersticios. Team X y Aldo van Eyck introdujeron la idea de la *fachada habitada*, incorporando galerías, corredores y espacios de transición como prolongaciones de la vida doméstica hacia el exterior (Smithson [1968] 2004). Sus proyectos de vivienda planteaban fachadas con balcones profundos, accesos compartidos y pasajes que funcionaban como extensiones colectivas del hogar.

En paralelo, Herman Hertzberger desarrolló arquitecturas que materializaban el umbral como espacio social. Más allá de la puerta como simple límite, proponía entradas ensanchadas, rellanos generosos y pórticos cubiertos que favorecían el encuentro. En la escuela Montessori de Delft (1960-66), por ejemplo, cada aula se abre a un espacio semiinterior de transición que actúa como zona compartida entre lo privado de la clase y lo colectivo del pasillo. De igual modo, sus edificios de oficinas o de vivienda incorporan escaleras, galerías y vestíbulos entendidos como lugares de relación (Hertzberger 1991).

Las arquitecturas vernáculas ofrecen paralelamente múltiples ejemplos de esta lógica transicional: pórticos, zaguanes, patios o corredores que median entre lo íntimo y lo colectivo. Estos elementos, lejos de ser ornamentales, cumplen una función esencial como gradientes naturales que facilitan el intercambio y la convivencia (Oliver 2003).

De este modo, frente al límite absoluto del Movimiento Moderno, emergen propuestas que recuperan la ambigüedad espacial y reivindican la profundidad como condición formal indispensable para el habitar compartido.

2.4. Perspectivas contemporáneas y habitares híbridos: lo digital, lo colectivo y lo ambiguo

En la contemporaneidad, los espacios ya no pueden entenderse únicamente en términos de interior y exterior, ni siquiera como gradientes físicos. La experiencia del habitar se ha vuelto híbrida, articulando dimensiones digitales, colectivas y ambiguas que atraviesan la arquitectura.

- **Habitar digital:** La ubicuidad de la conectividad transforma cafés, bibliotecas o incluso portales en oficinas improvisadas; el espacio compartido ya no se define solo por lo material, sino por la infraestructura invisible de datos y redes (Graham y Marvin 2001).

- **Habitar colectivo:** Nuevos modos de vida (co-housing, co-working, cooperativas de vivienda) introducen configuraciones espaciales que disuelven la frontera entre lo doméstico y lo comunitario. Como apunta Marina Otero Verzier, el espacio compartido deviene laboratorio de experimentación política y social (Otero Verzier 2019).

- **Habitar ambiguo:** Las convenciones sociales no siempre son legibles; un portal puede ser un espacio de paso o de reunión, un descampado puede alternar entre baldío y cancha de fútbol. Anna Puigjaner (2016) muestra cómo el comedor colectivo sustituye o desplaza la cocina privada, revelando cómo la ambigüedad puede ser estructural al habitar contemporáneo.

En este sentido, los espacios compartidos se inscriben en una ecología ampliada de prácticas y mediaciones, donde lo físico, lo digital y lo social se superponen, ampliando la noción de gradiente y multiplicando los contratos que lo sostienen.

03. Metodología: el taller como dispositivo de investigación

La investigación que sustenta este artículo se apoya en una serie de talleres internacionales de arquitectura desarrollados desde 2006 como dispositivo empírico para observar, describir y proyectar el gradiente entre lo público y lo privado. Lejos de entenderse únicamente como experiencias docentes, estos talleres funcionan como laboratorios situados, en los que la repetición del mismo marco metodológico en contextos culturales diversos permite producir conocimiento comparativo.

El taller se concibe así como un instrumento de investigación *by design*: combina observación directa, representación crítica y experimentación proyectual, generando un archivo transversal de casos que hace visible la dimensión cultural, social y política de los espacios compartidos.

En este sentido, el enfoque adoptado se alinea con la definición de *project-based learning* como un marco de trabajo centrado en la investigación de problemas complejos y situados, donde el proyecto actúa como eje articulador del aprendizaje y la producción de conocimiento (Thomas 2000)

3.1. El taller internacional como laboratorio comparativo

La serie de talleres se desarrolló en ciudades con contextos normativos, culturales y urbanos muy distintos, lo que permitió contrastar cómo el gradiente público–privado se manifiesta y se regula de formas diversas. Esta repetición metodológica en escenarios heterogéneos constituye uno de los principales valores del corpus: no se trata de casos aislados, sino de una investigación acumulativa basada en la comparación.

El taller actúa como un marco controlado pero abierto, donde se activan las mismas preguntas: ¿qué se comparte?, ¿quién lo hace?, ¿cuándo?, ¿bajo qué contratos?, y se observan respuestas distintas según el contexto. De este modo, el conocimiento producido no es universal ni abstracto, sino situado y relacional, atento a las especificidades locales sin renunciar a una lectura transversal.

3.2. Redescrición y visualización como herramientas de investigación

Un aspecto central del método es la redescrición del espacio compartido (Arroyo 2018). Nombrar de nuevo situaciones cotidianas permite hacer visibles prácticas y acuerdos que suelen permanecer naturalizados o invisibles. La redescrición no se limita al lenguaje verbal, sino que se extiende a la visualización, entendida como una herramienta analítica capaz de producir conocimiento. En esta línea, Corner (1999) subraya el carácter activo y proyectivo de la representación, entendida como un acto capaz de revelar relaciones latentes y abrir campos de acción.

Los espacios observados se representan mediante diagramas, mapas y esquemas que registran usos, flujos, temporalidades, accesos y grados de privacidad. Estas representaciones no buscan una formalización estética, sino construir instrumentos comparables que permitan identificar patrones y diferencias entre contextos. El dibujo se convierte así en un medio para pensar el gradiente y no solo para ilustrarlo.

3.3. Experimentación e intervención situada

La investigación se completa mediante acciones experimentales que ponen a prueba las hipótesis formuladas. A través de intervenciones ligeras, instalaciones efímeras o proyectos arquitectónicos y urbanos, el gradiente observado se activa y se somete a fricción con usuarios reales.

Estas intervenciones no persiguen soluciones definitivas, sino producir conocimiento situado sobre cómo pequeños cambios en la forma, el programa o los contratos de uso pueden transformar la condición compartida de un espacio. El proyecto opera aquí como herramienta de investigación: una forma de contrastar lo observado y de explorar posibilidades de transformación.

3.4. El proyecto como síntesis crítica

En este marco, proyectar no significa aplicar modelos preconcebidos, sino articular una síntesis crítica entre observación, representación y experimentación. El proyecto integra la redescritción verbal, la visualización analítica y la intervención situada en propuestas que hacen operable el gradiente público–privado.

Esta fase final no cierra el proceso, sino que lo abre a otros contextos: las herramientas desarrolladas son transferibles, aunque nunca universales. El proyecto se entiende así como un instrumento para pensar y diseñar transiciones, más que como un objeto acabado.

04. Material empírico: talleres internacionales y gradientes del compartir

La serie de talleres internacionales *Espacios Compartidos*, desarrollada desde 2006 en distintos contextos culturales y urbanos, constituye el corpus empírico de esta investigación. Más que entender cada taller como un caso aislado, el interés reside en la lectura transversal que emerge de su repetición en contextos diversos. El taller funciona así como un dispositivo que permite observar cómo el gradiente entre lo público y lo privado se manifiesta, se negocia y se proyecta de maneras distintas según el entorno social, cultural y normativo.

4.1. Alcance y diversidad del corpus

Los talleres se realizaron en ciudades de Europa, América Latina y Asia, con marcos regulatorios, tradiciones urbanas y códigos sociales muy diferentes. Esta diversidad permitió contrastar situaciones en las que el gradiente está fuertemente regulado, otras en las que se negocia informalmente, y otras en las que opera a través de convenciones sociales internalizadas.

La consistencia metodológica —basada en observación, redesccripción, visualización e intervención— hace posible comparar resultados sin homogeneizar los contextos, produciendo un conocimiento situado pero acumulativo.

4.2. Patrones recurrentes del espacio compartido

Tal como se anticipaba en el marco conceptual, el análisis conjunto de los talleres revela una serie de patrones que se repiten, con variaciones, en contextos muy distintos. En primer lugar, el espacio compartido rara vez se define por su geometría; lo hace, sobre todo, por contratos de uso, explícitos o implícitos, que regulan accesos, tiempos y comportamientos.

En segundo lugar, el tiempo emerge como un factor decisivo: muchos espacios se transforman radicalmente según el horario, pasando de ser públicos a semiprivados, o viceversa.

Por último, aparece de forma constante la importancia de los umbrales y transiciones —portales, galerías, estaciones, plazas cubiertas— como lugares donde el gradiente se hace visible y operable.

4.3. Variaciones culturales del gradiente

Aunque los patrones son reconocibles, su expresión es profundamente cultural. En algunos contextos, el compartir se articula mediante regulación formal y diseño institucional; en otros, a través de acuerdos informales y prácticas cotidianas. En determinadas culturas urbanas, el código social sustituye casi por completo a la norma escrita, mientras que en otras el espacio compartido se sostiene mediante rituales colectivos recurrentes.

Estas variaciones confirman que el gradiente público–privado no es una estructura universal fija, sino una condición relacional, moldeada por valores, hábitos y marcos legales específicos.

4.4. Ejemplos ilustrativos del gradiente

Los siguientes ejemplos no pretenden ofrecer una descripción exhaustiva de los talleres realizados, sino ilustrar distintas dimensiones del gradiente público–privado observadas a través del dispositivo del taller. Cada caso pone el acento en un aspecto específico —formal, contractual, temporal o cultural— mostrando cómo el espacio compartido adopta configuraciones diversas según el contexto.

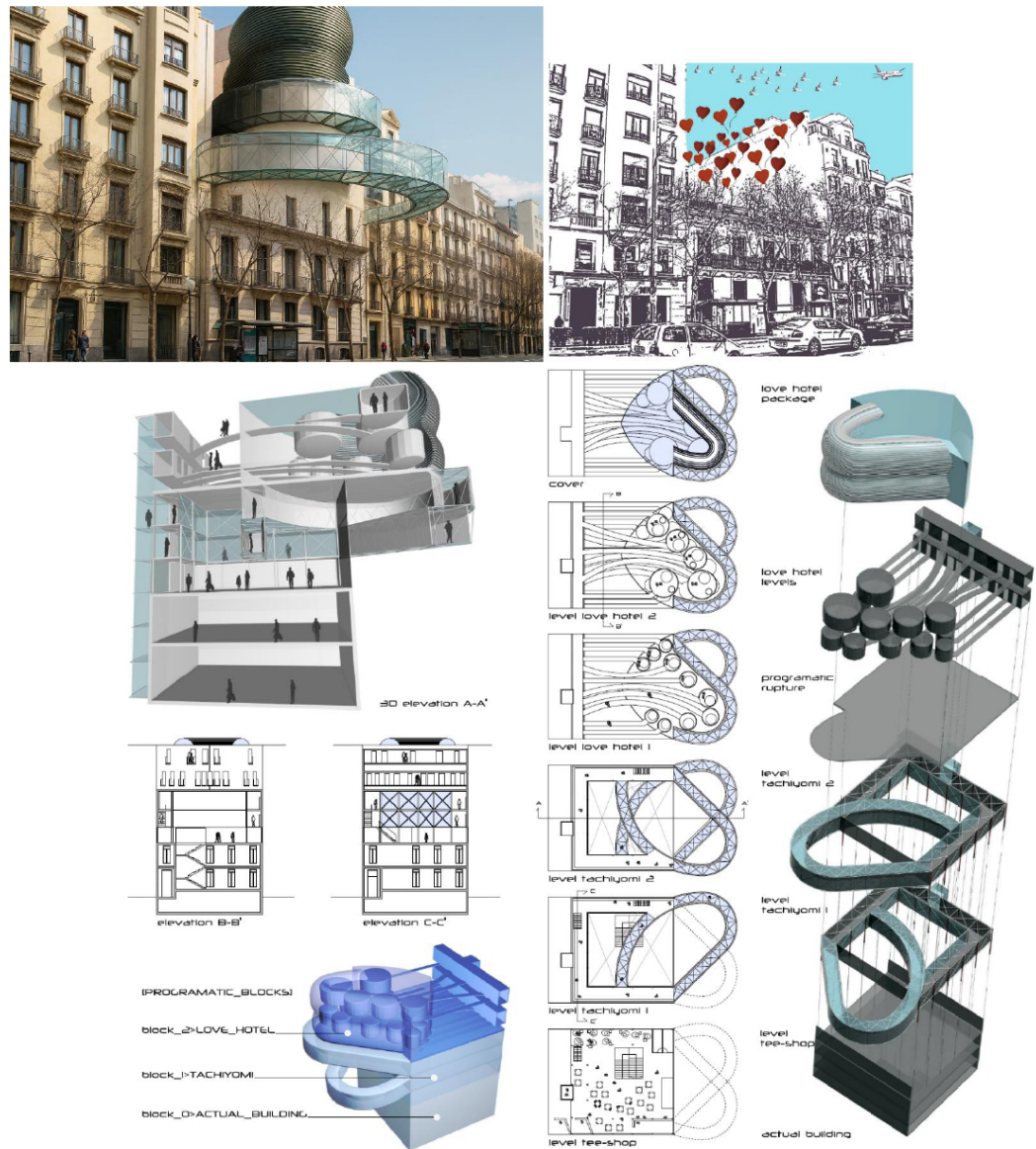


Fig.2. Proyecto del estudiante Jaime Tellado: Nidos de Amor (Love Hotel) en un vacío urbano de Madrid. Taller de 2º año dirigido por Carlos Arroyo en la Universidad Europea de Madrid, 2006

Propuesta arquitectónica que explora la inserción de unidades habitables por horas en un vacío urbano. El proyecto investiga la producción de gradientes de intimidad en el espacio público, operando entre lo doméstico, lo erótico y lo colectivo. La intervención actúa como un dispositivo de transición que cuestiona la separación funcional entre vivienda y ciudad.

4.4.1. Profundidad, umbral y domesticidad ampliada

Madrid · Viena

En Madrid, varios proyectos exploraron la capacidad del proyecto arquitectónico para producir gradientes de intimidad en contextos urbanos consolidados. Propuestas como Nidos de Amor investigaron la inserción de pequeñas unidades habitables en vacíos urbanos, operando entre lo doméstico, lo erótico y lo público. Más que objetos aislados, estas intervenciones funcionaban como dispositivos de transición, cuestionando la rigidez del zoning funcional y poniendo en valor la profundidad de la envolvente como espacio habitable.

En Viena, el taller Living Extreme desplazó el foco desde la forma arquitectónica hacia la experiencia relacional. A través de inmersiones nocturnas en barrios periféricos, el espacio compartido emergió como una condición efímera y situada: un banco, una conversación, una esquina activada temporalmente. El gradiente no se definía aquí por límites físicos, sino por situaciones de encuentro que revelaban la dimensión social del habitar.

4.4.2. Contratos, conflicto y negociación

Bogotá · Estambul

En Bogotá, el taller puso de manifiesto que muchos espacios compartidos se definen menos por su geometría que por los contratos sociales, normativos y simbólicos que los regulan. Intervenciones como la realizada en el Planetario —donde una instalación inflable confrontaba al público con testimonios de trabajadoras sexuales— evidenciaron cómo el espacio compartido puede convertirse en un dispositivo crítico capaz de revelar tensiones entre uso, estigma y regulación.

En Estambul, el análisis se centró en contextos de alta densidad y fuerte regulación informal, donde calles, comercios y espacios intermedios funcionan como escenarios de negociación constante. El gradiente público–privado se mostró aquí intensamente politizado, articulado a través de prácticas económicas, controles institucionales y acuerdos tácitos que varían según el momento y el actor implicado.

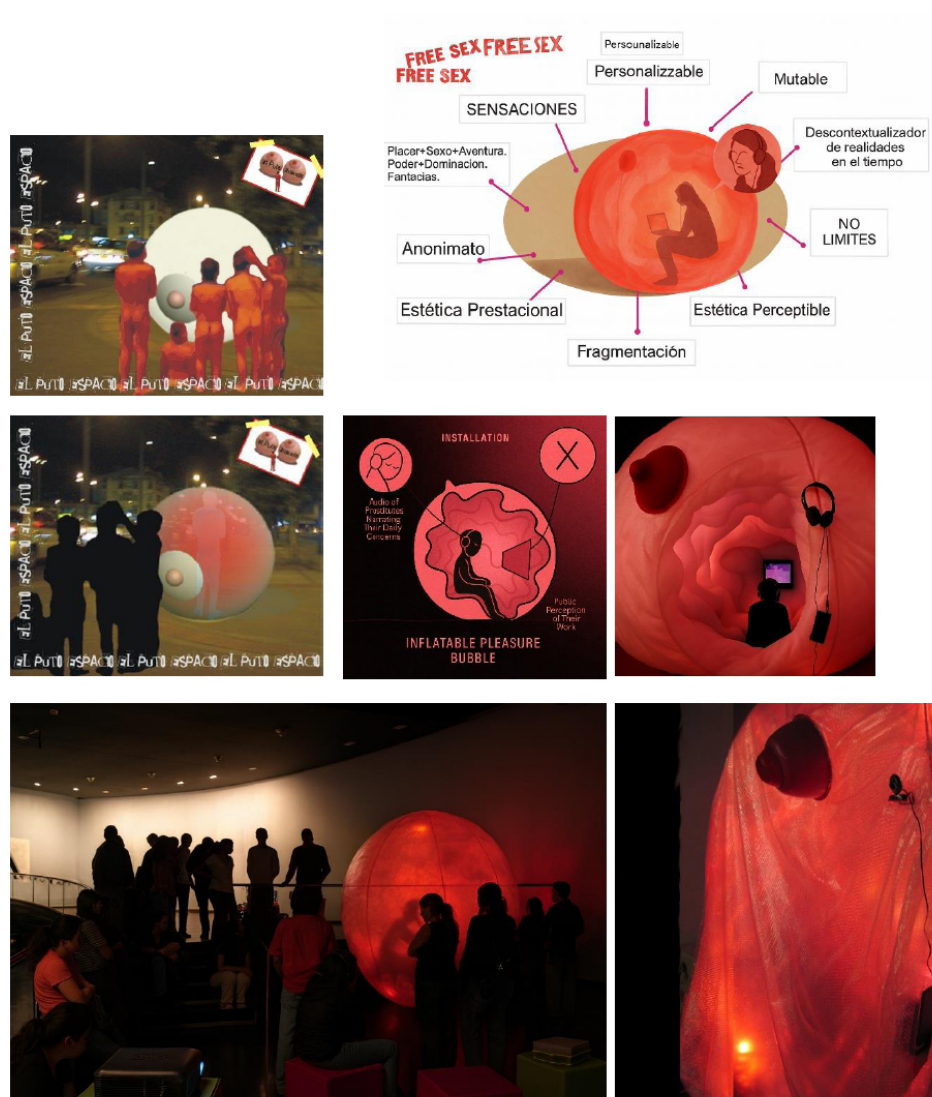


Fig.3. Proyecto "El Puto Espacio" e instalación en el Planetario de Bogotá. Estudiantes Ana Milena Álvarez, Sergio Gómez, Karin Rangel. Taller Bogotá Compartida dirigido por Carlos Arroyo en la Universidad Javeriana de Bogotá, 2006.

Instalación inflable desarrollada a partir de entrevistas con trabajadoras sexuales. El dispositivo, concebido como un espacio íntimo y seguro, ofrecía una experiencia sensorial asociada al placer, mientras que los auriculares reproducían testimonios sobre la vida cotidiana de las entrevistadas.

La intervención confrontaba así la distancia entre la percepción social de la prostitución y la realidad de quienes la ejercen, transformando un espacio público en un dispositivo crítico de reflexión colectiva sobre contrato, estigma y uso compartido del espacio.

4.4.3. Código social, ritual y tiempo

Tokio • Buenos Aires • Peja

En Tokio, el espacio compartido se organiza fundamentalmente a través de códigos sociales internalizados. La autorregulación colectiva permite una alta intensidad de uso compartido sin necesidad de señalización explícita, desplazando el gradiente desde lo físico hacia lo cultural. La ausencia aparente de conflicto no responde a la falta de reglas, sino a su profunda interiorización.

En Buenos Aires, el taller reveló la centralidad del ritual como estructurador del espacio compartido. El quincho —espacio doméstico destinado al asado— funciona como un gradiente híbrido entre lo privado y lo colectivo, tan arraigado culturalmente que actúa como marcador identitario. Aquí, el compartir no depende de la forma arquitectónica, sino de prácticas recurrentes que configuran el espacio.

En Peja, el análisis permitió mapear de manera continua el gradiente desde la plaza pública hasta el interior de la vivienda. Espacios como portales, patios o zonas de encuentro informal mostraron cómo el compartir se articula mediante una continuidad de transiciones, profundamente vinculadas a la vida comunitaria y a la historia local.

4.5. Síntesis empírica

En conjunto, el material empírico producido por los talleres confirma la hipótesis central del artículo: el espacio compartido no puede entenderse mediante categorías binarias, sino como un gradiente complejo, definido por la interacción entre forma, uso, tiempo, contrato y cultura. El taller, entendido como dispositivo de investigación, hace visible esta complejidad y permite operar sobre ella de manera proyectual.

05. Discusión: el gradiente como herramienta disciplinar

Los resultados empíricos obtenidos a través de la serie de talleres Espacios Compartidos permiten situar el gradiente público–privado no solo como una categoría descriptiva, sino como una herramienta operativa para la arquitectura y el urbanismo contemporáneos. Frente a la persistencia de modelos binarios heredados del siglo XX, el gradiente ofrece un marco capaz de incorporar complejidad social, variación cultural y temporalidad, sin renunciar a la posibilidad de proyectar.

En primer lugar, la investigación confirma que lo compartido no se define prioritariamente por la forma arquitectónica, sino por un entramado de contratos, explícitos e implícitos, que regulan accesos, usos y comportamientos. Este hallazgo desplaza el foco disciplinar desde el objeto hacia las condiciones de uso, obligando a reconsiderar el papel del proyecto como mediador entre normativas, prácticas sociales y configuraciones espaciales.

En segundo lugar, la repetición del mismo dispositivo metodológico en contextos culturales diversos muestra que el gradiente es comparable pero no universalizable. Los patrones identificados —umbrales, temporalidades, rituales, códigos sociales— se manifiestan de forma distinta según el contexto, lo que refuerza la necesidad de una aproximación situada. En este sentido, el taller internacional se revela como una herramienta eficaz para producir conocimiento arquitectónico relacional, capaz de articular comparación sin homogeneización.

Por último, la investigación pone de relieve el valor del proyecto como instrumento de conocimiento. Las intervenciones, instalaciones y propuestas arquitectónicas no funcionan únicamente como soluciones, sino como pruebas que hacen visible la fricción entre forma, uso y contrato. Esta condición experimental sitúa la práctica proyectual en el centro de la investigación, no como aplicación de teorías previas, sino como medio para generarlas y ponerlas a prueba.

En conjunto, la discusión sugiere que pensar la arquitectura desde el gradiente permite ampliar el campo disciplinar, integrando dimensiones sociales, culturales y políticas sin diluir la especificidad del proyecto. El espacio compartido deja de ser un residuo entre categorías y se convierte en un territorio central de investigación y acción arquitectónica.

05. Conclusiones

Este artículo ha propuesto el gradiente público–privado como una herramienta conceptual y proyectual capaz de describir y operar la complejidad del habitar contemporáneo más allá de las categorías binarias heredadas. A partir de una serie de talleres internacionales desarrollados como dispositivo de investigación arquitectónica, se ha mostrado que el espacio compartido no constituye una condición residual, sino un territorio central donde se articulan forma, uso, tiempo, contrato y cultura.

En términos metodológicos, el trabajo reivindica el taller internacional de arquitectura como un dispositivo válido de investigación by design. La combinación de observación, redescrición, visualización y experimentación proyectual ha demostrado su eficacia para producir conocimiento arquitectónico comparativo, haciendo operables conceptos que de otro modo permanecerían abstractos.

Finalmente, el estudio sugiere que proyectar sobre el gradiente no implica fijar límites, sino diseñar transiciones. Esta perspectiva abre nuevas vías para la práctica arquitectónica y urbana, especialmente en un contexto marcado por la hibridación de usos, la negociación social del espacio y la creciente complejidad de los modos de habitar. El desarrollo completo de los talleres y proyectos que sustentan esta investigación se presenta en una publicación complementaria.

Figuras

Fig.1. Fichas resumen del taller Sharing Peja dirigido por Carlos Arroyo en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Pristina, Kosovo, 2012. Mapeo del gradiente público-privado desde la plaza hasta el interior de la vivienda en la ciudad de Peja. Portales, patios y espacios intermedios revelan una continuidad espacial y social profundamente ligada a la vida comunitaria, donde el compartir se construye a través de transiciones graduales más que de límites definidos.

Fig.2. Proyecto del estudiante Jaime Tellado: Nidos de Amor (Love Hotel) en un vacío urbano de Madrid. Taller de 2º año dirigido por Carlos Arroyo en la Universidad Europea de Madrid, 2006

Propuesta arquitectónica que explora la inserción de unidades habitables por horas en un vacío urbano. El proyecto investiga la producción de gradientes de intimidad en el espacio público, operando entre lo doméstico, lo erótico y lo colectivo. La intervención actúa como un dispositivo de transición que cuestiona la separación funcional entre vivienda y ciudad.

Fig.3. Proyecto "El Puto Espacio" e instalación en el Planetario de Bogotá. Estudiantes Ana Milena Álvarez, Sergio Gómez, Karin Rangel. Taller Bogotá Compartida dirigido por Carlos Arroyo en la Universidad Javeriana de Bogotá, 2006.

Instalación inflable desarrollada a partir de entrevistas con trabajadoras sexuales. El dispositivo, concebido como un espacio íntimo y seguro, ofrecía una experiencia sensorial asociada al placer, mientras que los auriculares reproducían testimonios sobre la vida cotidiana de las entrevistadas.

La intervención confrontaba así la distancia entre la percepción social de la prostitución y la realidad de quienes la ejercen, transformando un espacio público en un dispositivo crítico de reflexión colectiva sobre contrato, estigma y uso compartido del espacio.

Referencias bibliográficas

- Arroyo Zapatero, Carlos. 2018. Artealización y ecología : un cronograma de paisajes productivos sostenibles. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid. <https://oa.upm.es/52254/>
- Colomina, Beatriz. [1994] 1996. Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media. Cambridge, MA: MIT Press.
- Corner, James. 1999. "The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention." En Mappings, editado por Denis Cosgrove, 213–52. London: Reaktion Books.
- De Certeau, Michel. [1980] 1984. The Practice of Everyday Life. Berkeley: University of California Press.
- Frampton, Kenneth. [1980] 1992. Modern Architecture: A Critical History. 3ª ed. London: Thames & Hudson.
- Gehl, Jan. [1971] 2011. Life Between Buildings: Using Public Space. Washington, DC: Island Press.
- Graham, Stephen, y Simon Marvin. 2001. Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition. London: Routledge.
- Hertzberger, Herman. 1991. Lessons for Students in Architecture. Rotterdam: O10 Publishers.
- Lefebvre, Henri. [1974] 1991. The Production of Space. Oxford: Blackwell.
- Oliver, Paul. 2003. Dwellings: The Vernacular House Worldwide. London: Phaidon.
- Otero Verzier, Marina. 2019. "Architecture of the Commons." En Work, Body, Leisure, editado por Marina Otero Verzier, 13–27. Rotterdam: Het Nieuwe Instituut.
- Puigjaner, Anna. 2016. "Kitchenless City." Volume 49: 34–41.
- Smithson, Alison, ed. [1968] 2004. Team 10 Primer. Cambridge, MA: MIT Press.
- Thomas, John W. 2000. A Review of Research on Project-Based Learning. San Rafael, CA: Autodesk Foundation.



Aprender a proyectar sin interior: Siete ejercicios transversales en torno a cuerpo, clima, territorio y política

01. Introducción

La docencia suele ser el lugar donde una hipótesis teórica se vuelve operativa antes de estabilizarse en forma de discurso. "Arquitectura sin interior" nombra aquí una transformación ambiental, cultural y política en la manera de entender el habitar: como relación más que como recinto; como exposición modulada más allá del aislamiento; entendiendo el clima como negociación situada con el aire, la luz, la sombra y los cuerpos, en coherencia con las líneas propuestas en la convocatoria de este número (Restrepo Ochoa 2025), y que ha sido igualmente el tema de curso del Área de Proyectos Arquitectónicos en el primer semestre del curso 2025-26 en la Universidad Europea de Madrid.

Los proyectos reunidos en este cierre proceden de estudiantes de distintos niveles y contextos formativos, pero comparten una misma intuición: el interior ha dejado de ser el punto de partida natural del proyecto. En su lugar, aparecen estrategias que trabajan con umbrales, capas, infraestructuras blandas, redes de proximidad y artefactos mínimos. La pregunta se desplaza así hacia cómo hacer habitable una continuidad entre lo doméstico y lo territorial, entre lo colectivo y lo íntimo, entre lo construido y lo atmosférico.

Estos siete casos se leen como ensayos: ejercicios que exploran, con medios a veces elementales y a veces complejos, cómo el espacio puede organizarse sin recurrir al artificio de una frontera nítida entre interior y exterior. Más allá de los resultados concretos, su interés reside en el tipo de operaciones que ponen en juego: medir con el cuerpo, proyectar con el clima, distribuir el programa, convertir la estructura en atmósfera o entender el refugio como gradiente y no como clausura. En conjunto, proponen una pedagogía del límite poroso: una manera de aprender a proyectar desde la transición.

02. Marco pedagógico común

Aunque los siete ejercicios proceden de cursos, niveles y contextos distintos, comparten un marco pedagógico implícito: explorar una aproximación al proyecto que desplaza deliberadamente el foco desde el edificio terminado hacia el proceso, desde el objeto hacia la relación, desde el interior definido hacia el umbral en construcción.

En todos los casos, el proyecto se activa a partir de dispositivos iniciales, artefactos mínimos, modelos operativos, gestos corporales o sistemas relacionales, que permiten explorar el espacio antes de fijarlo. El aprendizaje no se articula en torno a tipologías o programas dados, sino a través de operaciones elementales: medir con el cuerpo, trabajar con el clima como material, ensayar gradientes de sombra y exposición, o entender la estructura como soporte de relaciones más que como límite.

Este marco común favorece una pedagogía del ensayo y del ajuste progresivo, en que los proyectos van poniendo a prueba hipótesis espaciales, aceptando la incertidumbre y trabajando con sistemas abiertos. En este sentido, la docencia aparece como un laboratorio donde la noción de "arquitectura sin interior" se formula como algo que emerge (o no) a partir de la relación entre cuerpos, clima y territorio.

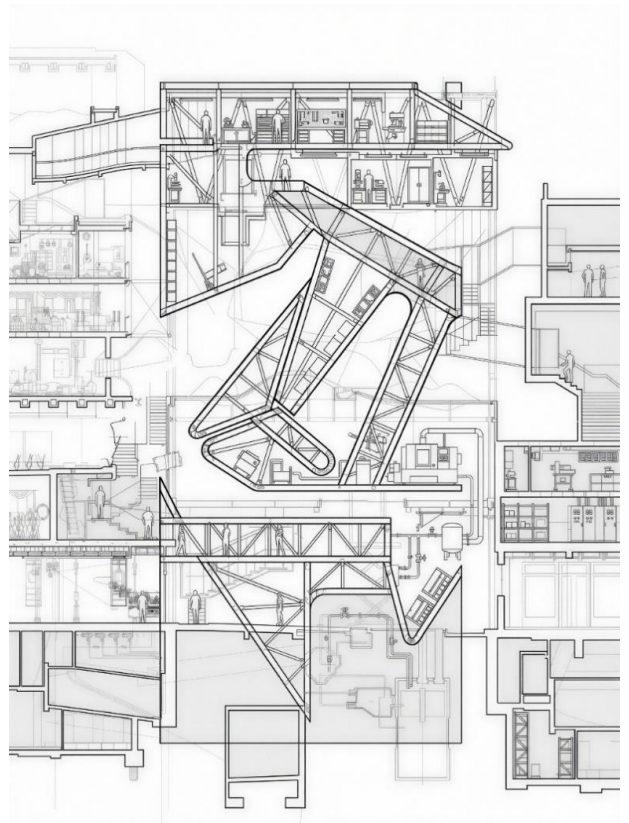
03. Siete aproximaciones docentes a la arquitectura sin interior

Proponemos leer los ejercicios como variaciones de un mismo problema, organizadas en torno a tres ejes conceptuales. Esta organización no responde a los niveles académicos de los estudiantes, sino a las operaciones espaciales que ensayan.

3.1. Arquitectura como red, cuerpo colectivo e infraestructura viva

Los dos primeros casos abordan la arquitectura como un sistema distribuido, más cercano a una red de relaciones que a un edificio delimitado. El proyecto deja de entenderse como objeto para convertirse en una infraestructura habitable, capaz de articular cuerpos, recorridos y usos cambiantes en el territorio.

En estos ejercicios, el espacio no se define por cerramientos, sino por intensidades, conexiones y ritmos de uso. La noción de interior se diluye en favor de configuraciones abiertas, donde la arquitectura actúa como mediadora entre lo colectivo, lo ecológico y lo político. El confort se construye a partir de la proximidad, la sombra compartida, la continuidad del suelo o la organización del movimiento, más que mediante el aislamiento ambiental.



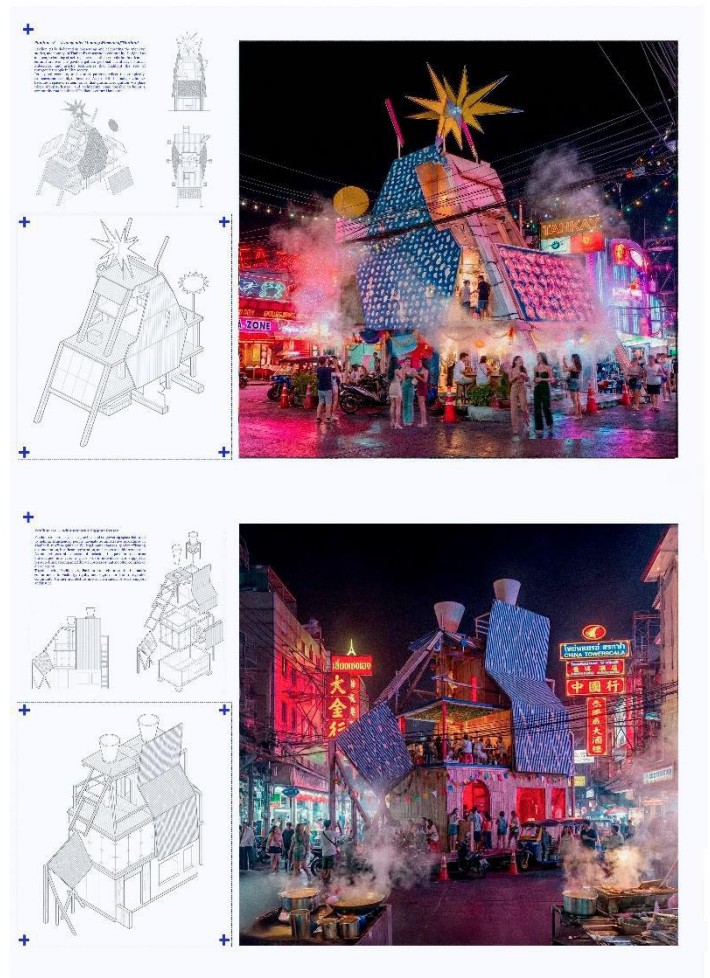
Salinas Ayala • G3 • El Pardo

Este ejercicio plantea la arquitectura como una infraestructura territorial ligera, capaz de articular relaciones sociales, ecológicas y corporales. El proyecto se despliega como una red de dispositivos que activan el suelo, la sombra y el recorrido, más que como un objeto construido. El habitar aparece distribuido, apoyado en la proximidad entre cuerpos y en la continuidad del paisaje, de modo que el interior no se define por límites físicos, sino por intensidades de uso y de encuentro. La arquitectura actúa aquí como mediación: organiza relaciones sin clausurarlas.



Romain Bourgeois • G7 • 112 Pavilions

Este proyecto propone una arquitectura distribuida y repetible, formada por una constelación de pabellones mínimos que funcionan como nodos de actividad. Cada elemento es autónomo, pero su sentido emerge en relación con el conjunto, generando un campo habitable continuo. El interior se disuelve en una red de situaciones expuestas, donde el confort se construye colectivamente a través de la proximidad, la sombra compartida y la ocupación temporal. La arquitectura opera aquí como sistema abierto, adaptable y no jerárquico.



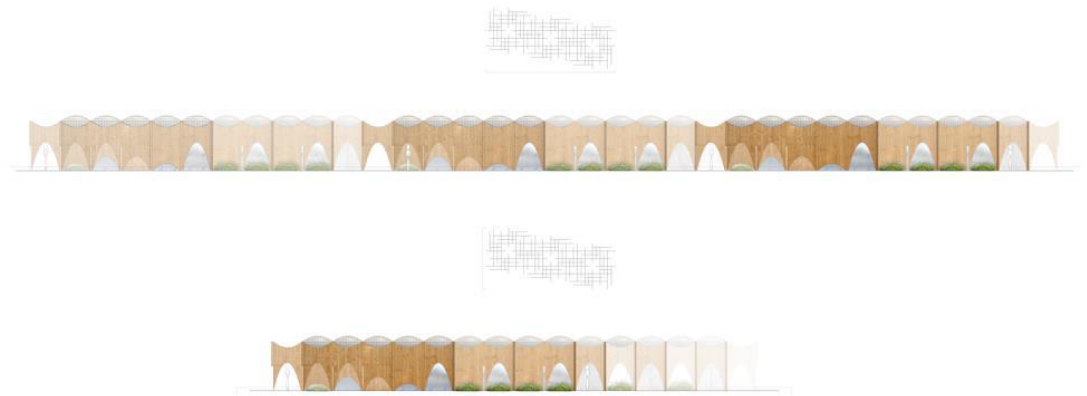
3.2. Artefactos mínimos y dispositivos que hacen emerger el espacio

Un segundo grupo de ejercicios parte de artefactos mínimos como desencadenantes del proyecto. Modelos, objetos o gestos iniciales funcionan como herramientas para explorar el espacio antes de fijarlo, permitiendo que la arquitectura emerja de la manipulación material y de la experimentación directa.

En estos casos, el interior se proyecta como condición gradual que aparece a partir de capas, transparencias, sombras o ensamblajes. El proyecto se construye desde lo pequeño hacia lo complejo, ensayando relaciones entre cuerpo, materia y atmósfera. La escala doméstica se entiende aquí como proximidad y ajuste fino entre elementos.

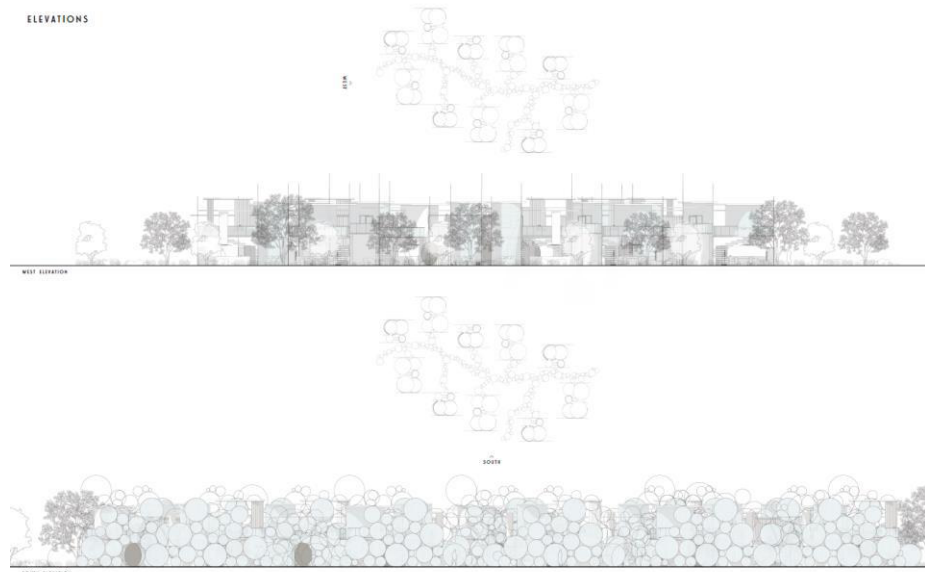
Ciro Ramírez • G1 • Arches

El proyecto se inicia a partir de un artefacto mínimo, concebido como instrumento de medición y exploración espacial. A través de su manipulación en escala, materialidad, y posición, el ejercicio investiga cómo la sombra, la orientación y la proximidad del cuerpo generan condiciones de refugio sin necesidad de encierro. El espacio emerge progresivamente como resultado de capas y ajustes, construyéndose un interior pero como condición transitoria, ligada al gesto y al uso.



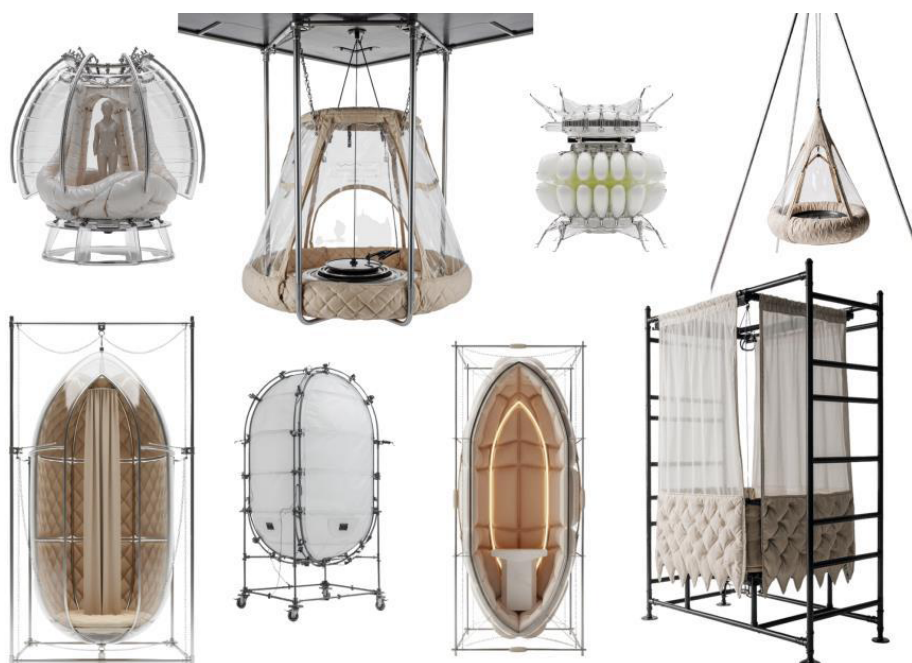
Valentina Scampini • G1 • Bubbles

Este ejercicio explora la relación entre cuerpo, estructura y atmósfera mediante un proceso de ensayo material continuo. El proyecto parte de operaciones elementales: ensamblar, suspender, filtrar, que permiten estudiar cómo la arquitectura puede modular la exposición al clima. La noción de interior se diluye en un sistema de gradientes, donde la protección se logra por acumulación de capas y no por cerramiento. El resultado es un espacio doméstico abierto, ajustado a la escala del cuerpo y sensible a las variaciones ambientales.



Francesca Mancini • M1 • NYC 11LL

Este ejercicio explora la relación entre estructura, ornamento y atmósfera a partir de una lectura crítica de la arquitectura gótica y su actualización contemporánea. El proyecto investiga cómo sistemas estructurales históricamente pensados como envoltentes cerradas pueden reinterpretarse como dispositivos espaciales abiertos, capaces de generar gradientes de interioridad en el contexto urbano de Nueva York. A través de una proliferación de elementos ligeros, suspendidos y porosos, la arquitectura se concibe como un campo atmosférico más que como un volumen delimitado, donde el refugio emerge de la superposición de capas, sombras y relaciones, y no del cerramiento estable.



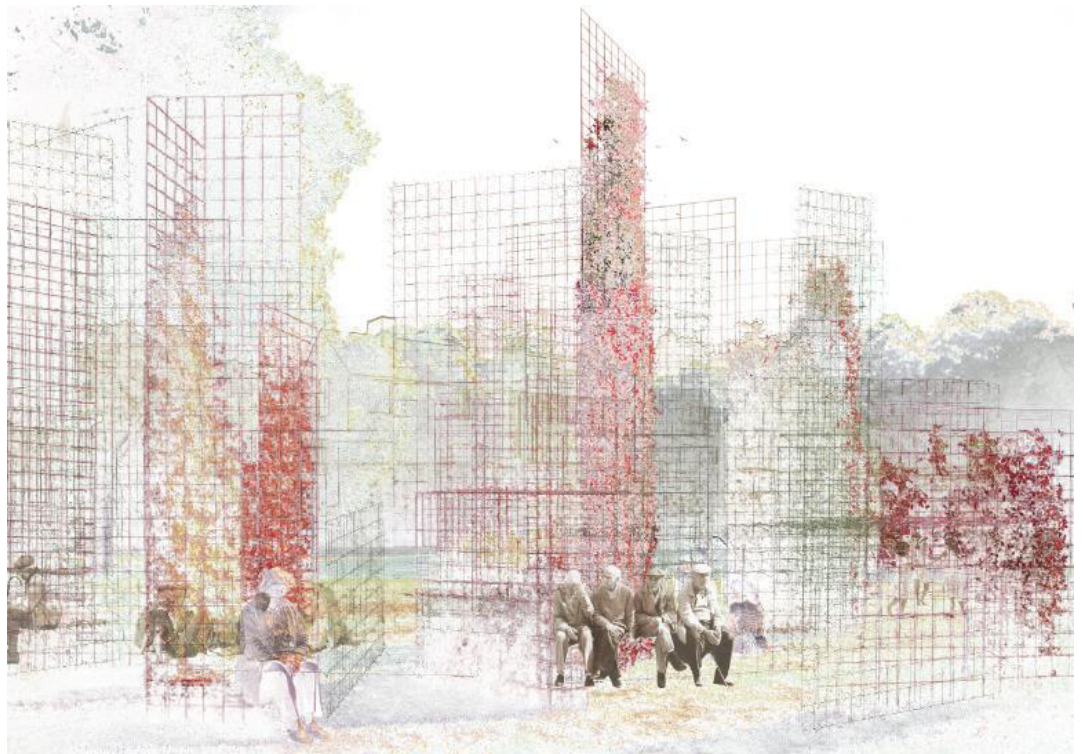
3.3. Espacio, memoria y secuencia: habitar como relación

El último caso introduce una dimensión más relacional y temporal del espacio. Aquí, la arquitectura se entiende como una secuencia de situaciones que se activan a través del recorrido, la memoria y la experiencia compartida, más que como una forma estable.

Este ejercicio funciona como una bisagra conceptual dentro del conjunto: conecta los sistemas abiertos y los artefactos mínimos con una reflexión más explícita sobre el habitar, el tiempo y la relación entre cuerpos. El interior se diluye en una sucesión de umbrales y encuentros, donde el espacio se construye en el uso y el crecimiento.

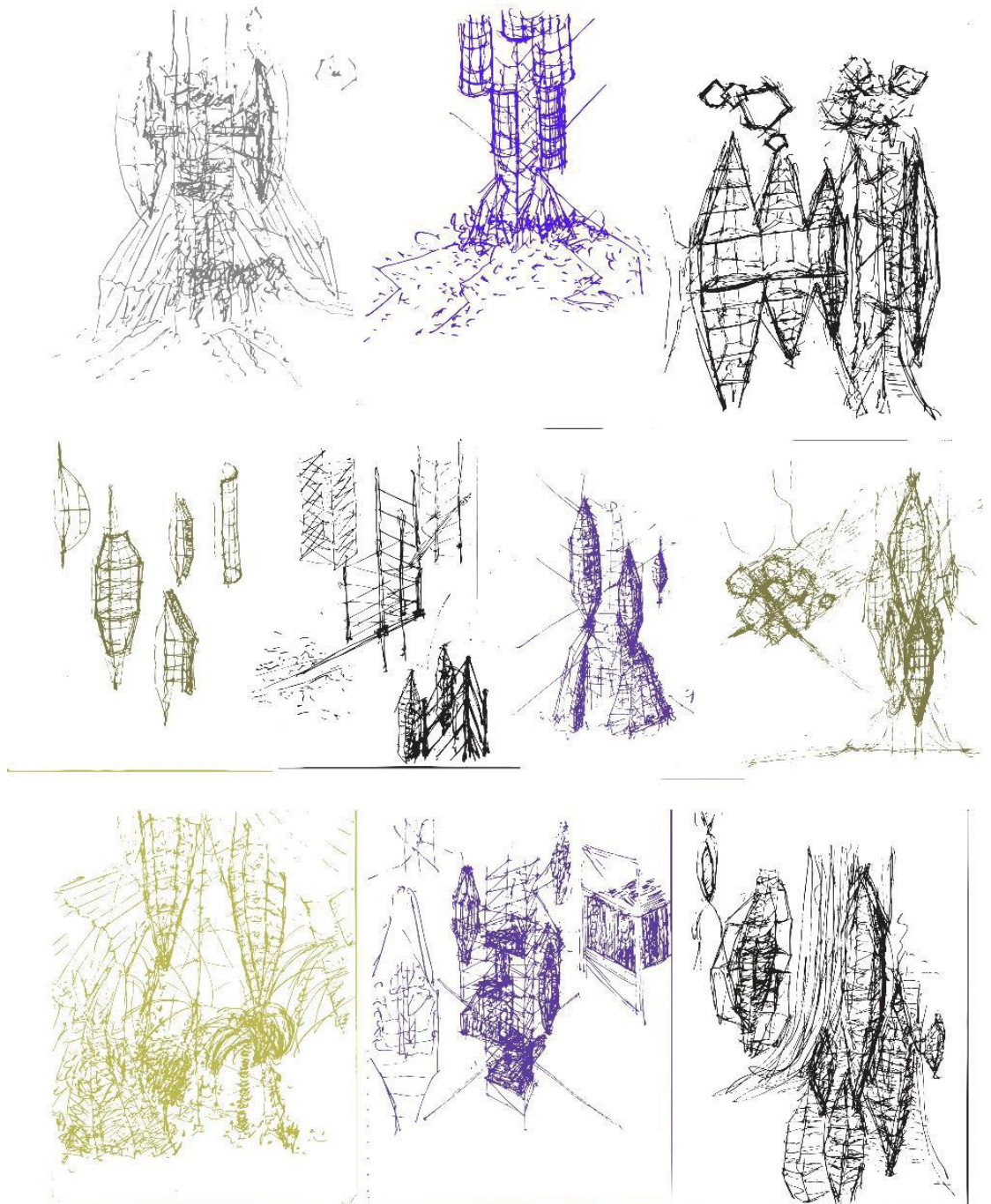
Natalia Abellón • TII • Entretejidos

En este caso, la arquitectura se entiende como una secuencia relacional más que como un objeto o un sistema. El ejercicio trabaja con recorridos, superposiciones y memorias espaciales, proponiendo un habitar que se construye en el tiempo y en la experiencia compartida. El interior emerge como una serie de situaciones que se activan en el tránsito y en el encuentro. Este proyecto introduce una dimensión narrativa y temporal que pone en primer plano la relación entre espacio, cuerpo y percepción.



Jakob Benito -G5 – Megatorre Habitacional-Cultural

Este proyecto ensaya un sistema proyectivo abierto basado en procesos recurrentes de croquización y superposición espacial. La torre se construye a partir de la superposición de los interiores-exteriores, abiertos-cerrados, generados por las superficies fraccionadas de los diversos volúmenes, de las secuencias funcionales y estructurales de llenos-vacíos, de la comunicación intersiticial-espacial entre ellos, del multiskating o del placer de habitar la torre multifuncional y transversalmente.



04. Qué nos enseñan juntos

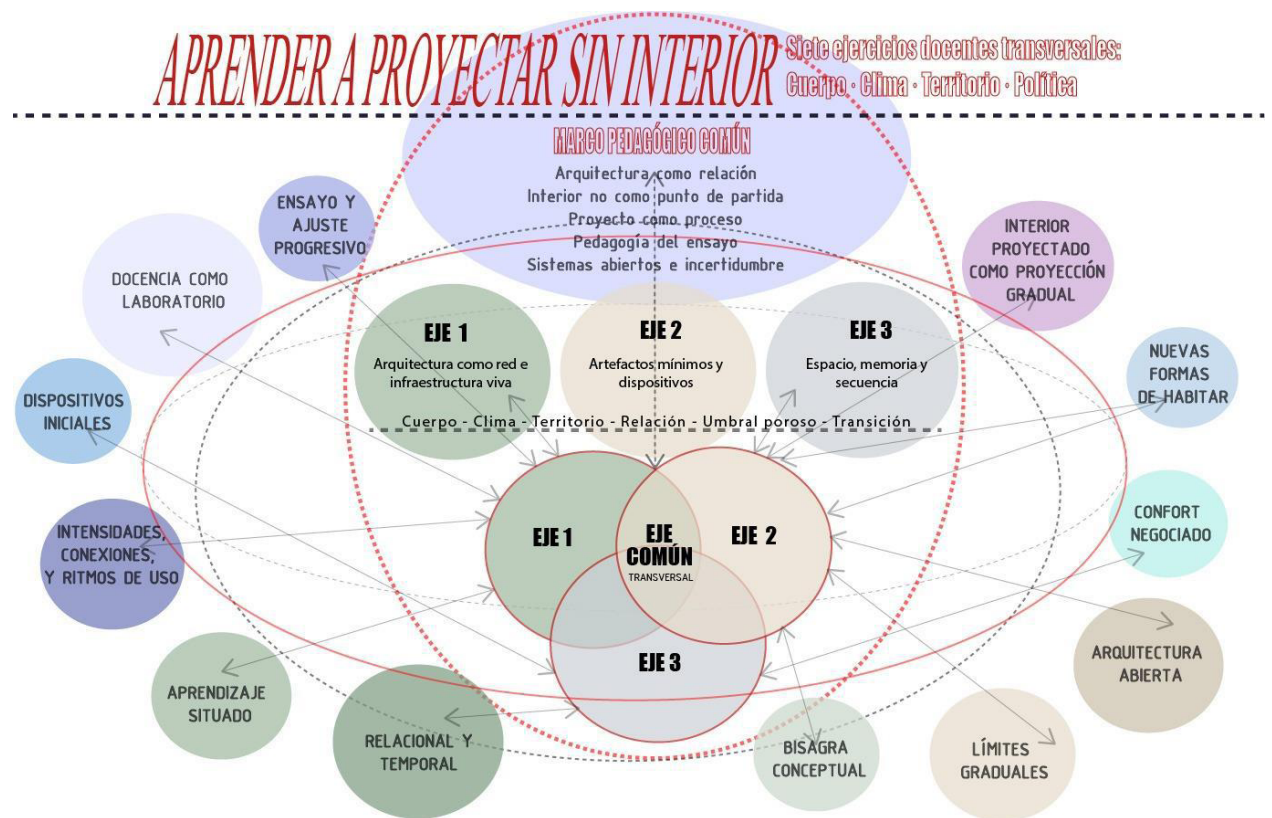
Leídos en conjunto, estos siete ejercicios permiten identificar una serie de desplazamientos compartidos en la manera de proyectar y de aprender arquitectura. En ninguno de los casos el espacio se concibe a partir de un recinto cerrado al que después se le añaden relaciones con el exterior. Por el contrario, el habitar se construye desde el comienzo como una continuidad entre cuerpos, clima y territorio, en la que los límites aparecen de forma gradual y reversible.

Un segundo aprendizaje común es la redefinición del confort. Frente a la noción de bienestar asociada al control climático y al aislamiento, los proyectos trabajan con formas de protección parciales y situadas: sombra, ventilación cruzada, proximidad entre cuerpos, control de la exposición solar o ajuste fino de la materialidad. El confort deja de ser un estado homogéneo para convertirse en una condición variable, negociada y dependiente del uso.

Asimismo, los ejercicios comparten una comprensión del proyecto como sistema abierto. La arquitectura se presenta como una estructura capaz de admitir cambios, usos imprevistos y transformaciones en el tiempo. Esta apertura se presenta como una forma consciente de trabajar con la incertidumbre, aceptando que el espacio se completa en la experiencia y no en el dibujo final.

Finalmente, estos trabajos muestran cómo la docencia puede operar como un laboratorio donde se ensayan, sin la presión de la solución inmediata, modos alternativos de habitar. Más que reproducir modelos conocidos, los proyectos ponen en juego operaciones elementales: medir, ensamblar, filtrar, distribuir, que permiten repensar críticamente categorías heredadas como interior, límite o programa. En ese sentido, el aprendizaje se orienta a desarrollar una sensibilidad capaz de operar en contextos abiertos y cambiantes.

Este sistema de generación y de pensamiento se sintetiza en el siguiente diagrama, que representa la superposición continua entre el marco pedagógico común, los tres ejes estructurantes y las palabras clave que los articulan.



05. Conclusión · Aprender sin interior

Cerrar el número con estos ejercicios docentes permite volver a una pregunta que atraviesa todos los textos reunidos: qué significa proyectar cuando el interior deja de ser el punto de partida incuestionado de la arquitectura. Los trabajos aquí presentados sugieren que esa pérdida puede leerse como una oportunidad: la de pensar el habitar desde la relación, la transición y la exposición modulada.

En estos proyectos, el interior deja de ocupar una posición central y estable. Aparece como algo contingente, que se construye, o se diluye, en función del cuerpo, del clima, del uso y del tiempo. Esta condición no se formula como consecuencia directa de una manera de aprender a proyectar que privilegia el ensayo, el ajuste y la atención a lo situado.

La docencia se revela así como un espacio especialmente fértil para ensayar arquitecturas sin interior porque permite abordar cada cuestión sin la necesidad de cerrarla de inmediato. En ese margen de indeterminación, los estudiantes exploran formas de habitar que no buscan aislarse del mundo, sino establecer con él relaciones más precisas, más frágiles y, quizá, más responsables.

Surge así una exploración propositiva y mutable en el tiempo, orientada a generar pensamiento posterior a partir del hacer. Se articula la individualidad con la relación interior-exterior, asumiendo la complejidad como condición de partida. Esta práctica docente impulsa una inteligencia arquitectónica capaz de anticipar situaciones, evaluarlas críticamente e insistir en la búsqueda de nuevas salidas proyectuales. Se trata, en última instancia, de entender que es necesario buscar, proponer y encontrar nuevos términos para redefinir los procesos proyectivos y la multiplicidad de nuevos sistemas espaciales complejos que los conforman en la arquitectura hoy.



Proyectar. Proyectar significa arrojar. Proyectar es lanzar, dirigir, disponer o proponer el plan y los medios para la ejecución de algo. Proyectar es hacer visible sobre un cuerpo o superficie la figura o sombra de otro. Proyectar. En geometría, trazar líneas rectas por todos los puntos de un sólido u otra figura, según determinadas reglas hasta que se encuentren en una superficie.

DRAE Real Academia Española. 2023. "Proyectar." *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed.

Proyecto. Proyecto significa el diseño o pensamiento de ejecutar algo. Proyecto: planta y disposición que se forma para un trazado o para la ejecución de una cosa, anotando y extendiendo todas las circunstancias principales o pensamiento de ejecutar algo.

DRAE Real Academia Española. 2023. "Proyecto." *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed.

Proyectivo. En su doble acepción: "proyectación" y "proyección". Anticipación de movimientos, pero también construcción de relaciones –trayectorias y figuras– arrojadas unas sobre otras mediante operaciones de encuentro y de enlace a la vez.

Gullart, Vicente, ed. 2001. *Diccionario de Arquitectura Avanzada: Ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar.

Referencias bibliográficas

- Fullaondo, María y Márquez, Ciro. 2015 "The Drawing Bazaar. Dibujo, Arquitectura y todo lo demás". Ed. Univesidad Europea de Madrid.
- PARDO, José Luis. 1992, "Las formas de la exterioridad". Editorial Pre-Textos, Valencia.
- Restrepo Ochoa, Camilo. 2025. "On Transitions: Architecture Without Interiors." Call for Papers, REIA 27: Revista Europea de Investigación en Arquitectura.
- Seguí de la Riva, Javier. 1996. Escritos para una introducción al proyecto arquitectónico. Madrid: Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, ETSAM.
- Spyropoulos, Theodore. 2013. Adaptive Ecologies: Correlated Systems of Living. London: AA Publications.

REIA NO. 27
DIC.2025
ISSN: 2340-9851

<https://erevistas.universidadeuropea.com/index.php/reia>



**Universidad
Europea**