

La pregunta por lo tectónico como respuesta al desafío de la tecnología

Jonas Holst*
Universidad San Jorge, Zaragoza (USJ)

Recibido: 01/11/2020
Aceptado: 02/12/2020

Resumen: El artículo ofrece una investigación histórica y conceptual de lo tectónico, al que Martin Heidegger hace alusión en *Construir habitar pensar*. El objetivo de la investigación es aclarar este concepto, que apenas ha sido estudiado en relación con la obra heideggeriana, para repensar el vínculo oculto que mantiene con la técnica y preguntar sobre si guarda una respuesta a lo que Heidegger nombra el desafío de la tecnología moderna.

Palabras clave: Construir; habitar; arquitectura; lo tectónico; *technê*; tecnología.

The question concerning tectonics as a response to the challenge of technology

Abstract: The paper offers a historical and conceptual study of tectonics, a concept which Martin Heidegger hints at in *Building Dwelling Thinking*. The purpose is to clarify the concept of tectonics, which has barely been taken up by readers of Heidegger's work, in order to rethink the concealed connection which it maintains to technique and raise the question whether it may contain an answer to the challenge which Heidegger sees embodied in modern technology.

Keywords: Build; dwell; architecture; tectonics; *technê*; technology.

Sumario: 1. Introducción. 2. Las habilidades polifacéticas de los *tektones*. 3. La dimensión de lo tectónico. 4. La diferencia y la afinidad entre los productos tectónicos . 5. Dejar-habitar. 6. Actualizando la tradición tectónico. 7. Referencias.

* jholst@usj.es

1. Introducción

En la parte final del texto *Construir habitar pensar*, originalmente impartido como conferencia en un seminario sobre el ser humano y el espacio en Darmstadt en 1951, Martin Heidegger hace una observación que no ha sido suficientemente estudiada. Tras sostener que el término griego *technê*, del que vienen los vocablos modernos “técnica” y “tecnología”, no significa arte ni artesanía, sino dejar algo presentarse, Heidegger enuncia que la *technê* que está por pensar “se oculta desde antaño en lo tectónico de la arquitectura. Se oculta modernamente aún y más decisivamente en lo técnico de la técnica de máquinas motrices” (Heidegger, 2017, p. 135).

Heidegger no explica a qué se refiere con “lo tectónico de la arquitectura”, pero, si es verdad que la *technê* se oculta allí desde antaño, quiere decir que para pensar sobre el origen de la técnica en la antigua Grecia y sobre su destino moderno será preciso indagar en lo que constituye lo tectónico. No es lo mismo que la técnica o la tecnología, como alguna traducción equivocadamente reproduce el término alemán “das Tektonische” (Heidegger, 2014), sino que hace referencia a una dimensión de la arquitectura que engloba más que la propia arquitectura e incluso más que toda disciplina técnica.

La tesis del artículo es que lo tectónico guarda una cura, entendida como un cuidado, para la tecnología moderna, que no tiene, en principio, ningún cuidado incorporado en relación con su uso, sus usuarios o el contexto en el que se usa. En la mayoría de los casos depende completamente del libre albedrío del usuario si hace un uso responsable y sostenible de la tecnología que, en su esencia, tiende a desgastar la energía y los recursos limitados que necesita para funcionar. Lo siniestro de la tecnología moderna, un peligro que no ha dejado de crecer desde que Heidegger lo descubrió en *La pregunta por la Técnica*, es que constituye un desafío a la Tierra y sus habitantes porque agota sus recursos sin revelarlo y sin revelar a sus usuarios que ellos son sus cómplices.

Heidegger confiaba en que donde crece el peligro allí también se hallaría la salvación, pero también destacaba que la tecnología moderna en su esencia nos expone al peligro más extremado (Heidegger, 2017, p. 89). ¿Significa este peligro que hemos llegado a un extremo, a una especie de precipicio, donde no hay marcha atrás? Las nuevas tecnologías, que Heidegger no llegó a presenciar, no parecen rescatar a nadie ni facilitar una solución para no quedarse enganchado a lo que ofrecen. Al contrario, en esto radica precisamente uno de sus efectos más preocupantes: esconde el impacto intenso que tiene tanto sobre sus usuarios como sobre el mundo en el que vivimos y parece que sólo con el tiempo vamos descubriendo sus efectos devastadores.

Si la *technê* se oculta, como sugiere Heidegger, “aún más decisivamente en lo técnico de la técnica de las máquinas motrices” que en “lo tectónico de la arquitectura”, surge una pregunta crucial sobre si se oculta aún más en las tecnologías y dispositivos más recientes. Para poder empezar a responder esta pregunta y pensar sobre otro comienzo de la *technê* – uno que desde el principio cuidaría cada detalle de lo construido para adecuarlo de forma sostenible a un contexto habitable – empezaremos por lo que menos se oculta y más relevancia podría tener para nuestra época, a pesar de estar más alejado en el tiempo: lo tectónico.

2. Las habilidades polifacéticas de los *tektones*

Antes de llamarse arquitectura, el conocimiento de construir viviendas, crear artefactos y fabricar utensilios con el objetivo de hacer la Tierra habitable residía en los llamados *tektones* en el antiguo mundo mediterráneo. Uno de los primeros testimonios de ello en nuestra tradición se halla en el Canto V de la *Iliada* donde Héctor se encamina a visitar a su hermano, el príncipe troyano Paris, en su “magnífico (*kala*) palacio”. Homero cuenta que el príncipe lo había labrado con “los más hábiles constructores (*tektones*)” de Troya (Homero, 1998, 5.313-315). Estos habían hecho (*epoiêsan*) gran parte de su palacio que destaca por ser *kalos*, bello, uno de los atributos más anhelados tanto por los seres humanos como por los dioses del antiguo mundo.

Es, sin duda, esta época arcaica que Heidegger tiene en mente cuando hace alusión a lo que queda oculto en la arquitectura desde antaño. Aunque es inexacto hablar de arquitectura en la Grecia pre-clásica, ya que la palabra no existía y, por lo tanto, tampoco había representantes que únicamente se ocupaban de construir casas y palacios (Parcell, 2012, p. 24), el calificativo “lo tectónico”, que utiliza Heidegger, designa la dimensión específica en la que “se oculta” el antiguo saber “técnico”, *technê*. La *technê* conforma, en realidad, una serie de saberes y haceres sobre cómo construir todo tipo de artefactos bien cohesionados, realizados por los *tektones*, un grupo polifacético, a los que pertenecían principalmente los gremios de constructores y artesanos. Es probable que los primeros arquitectos salieron de estas profesiones de artes tectónicas. De hecho, la palabra griega *arquitectones* significa el primero o el dirigente de los *tektones* (Holst, 2018).

Con el tiempo, los poetas – por encima de todos, Píndaro – también se apropiaron del título *tektones* (Píndaro, 1997, *Pythian Odes*: 3.113-114; *Nemean Odes*: 3.4-5). Como Heidegger señala, “*technê* se llamó también a la *poiêsis* de las bellas artes” (2017, p. 93), y este vínculo estrecho entre los conocimientos técnicos y poéticos viene de lejos, por lo menos desde que los *tektones* troyanos ayudaron a crear, *epoiêsan*, el magnífico palacio de Paris. En este sentido más antiguo, todos los *tektones* eran poetas: algunos creaban a base de algo material, como madera o piedra, y acababan siendo constructores, mientras otros partían de algo más intangible, a menudo sonidos, y se expresaban a través de la música y la poesía. Los que tenían un conocimiento detallado y comprobado sobre cómo separar, combinar y unir diferentes elementos armoniosamente para hacer aparecer una dimensión intangible, es decir, algo fuera de lo ordinario que resplandece en su belleza, fueron considerados no meros técnicos, sino sabios (Karvouni, 1999, p. 107; Aristóteles, 1934, 1141a).

Tanto *technê* como *tektones* contienen la misma raíz indoeuropea, *tek-*, que abre un amplio campo semántico con gestos que, por un lado, parten y separan algo para que aparezca y nazca algo nuevo, y, por otro lado, otras actividades que consisten en tejer, ensamblar y fabricar (Chantraine, 1968, p. 1100; Pokorny, 1994, p. 1058; Karvouni, 1999, p. 105-106). Un ejemplo paradigmático de un *tektôn* muy hábil del mundo antiguo, para el que Homero es de nuevo nuestra única fuente, es Ulises. En el Canto V de la *Odisea*, Homero ofrece una descripción minuciosa de cómo su héroe, bien versado en la habilidad tectónica, corta troncos de árboles, prepara las piezas de madera y las combina y sujeta para crear una balsa que le permite marcharse de la isla de Calipso (Homero, 2007, 5.243-257). La expresión utilizada para delimitar su habilidad tectónica, *eu eidôs tektosynaôn*, es muy similar a la denominación que Homero emplea en el Canto XV de la *Iliada* sobre un extraordinario constructor naval, cuyo nombre no aparece, pero que es apodado como un sabio que conoce bien su materia, *eu eidêi sophiês* (Homero, 1998, 15.410-412).

Las dos expresiones evocan la palabra *eidos*, que ya en Homero puede significar tanto saber como apariencia, un doble significado que Platón seguirá aprovechando siglos después, como recuerda Heidegger, para transformarla y dotarla de otro significado metafísico (Heidegger, 2017, p. 83). En el contexto homérico que nos concierne, la palabra está principalmente ligada a un conocimiento de las cosas que aparecen en este mundo, aunque el saber tectónico que despliega el constructor naval en la *Ilíada* es avalado por Atenea, quien le ha enseñado (Homero, 1998, 15.412); ella también acompaña, en virtud de ser la guardiana de todos los que tienen *technê*, a Ulises (Homero, 2007, 5.427-491). El cometido de los dos constructores navales incluye estar al tanto de señales divinos o, en términos heideggerianos, esperar a los divinos al construir habitando la tierra (2017, p. 129).

Los *tektones* más destacables por su sabiduría no sólo eran hábiles con los materiales, sino que tenían un conocimiento profundo sobre aspectos más intangibles en el cosmos: sobre el estado y las condiciones del suelo, del viento y del mar junto con otros factores climatológicos, las constelaciones del cielo y posibles pistas divinas. Tanto para los antiguos griegos como para otras culturas mediterráneas, sobre todo para los que vivían en las islas, el mar fue un elemento tan presente y poderoso que era imprescindible tener un conocimiento exhaustivo de él para poder prosperar como civilización. De la misma manera que los templos fueron considerados construcciones maravillosas por los antiguos griegos (Holloway, 1969, p. 282), la habilidad tectónica de un constructor naval fue apreciado como algo mágico, un regalo divino (Kurke, 2011, p. 101).

Cuando Heródoto conmemora a los que construyeron las obras más grandes de todos los griegos a mitad del siglo V a. C. los llama *architektones* (Herodotus, 2009, 3.60). Entre ellos estaba Eupalinos, que culminó su obra maestra en la isla de Samos con la construcción de un acueducto subterráneo de más de un kilómetro que llevaba agua a la parte central de la isla. Conseguía esta hazaña excavando desde los dos extremos para conectar la isla con el mar, demostrando así su aptitud teórica y práctica extraordinaria para calcular, planear, controlar y corregir el curso de la obra. En la transición del mundo arcaico al mundo clásico un arquitecto como Eupalinos no solamente construía viviendas, sino que desplegaba su conocimiento en más áreas, bebiendo de la tradición tectónica para poder construir una obra que ingenieros incluso hoy en día llamarían “única”, incomparable con cualquier otra obra en el mundo antiguo (Kienast, 1995, p. 178).

La generación de arquitectos después de Eupalinos parecen haberse centrado más en la construcción de viviendas y templos, y algunos de ellos apenas estaban, según Platón, en contacto con los obreros ni con el propio solar, sino que ejercían como supervisores que dirigían a los obreros sin ser ellos mismos obreros (Plato, 1975, 259e). Esta visión platónica del arquitecto es reformulada por Leon Battista Alberti, para quien “el carpintero no es más que un instrumento en las manos del arquitecto” (Alberti, 1988, Prologue). El arquitecto ya no es visto como dirigente y obrero, como en la tradición tectónica, sino que es quien proyecta e instrumentaliza la relación con los que trabaja. Aunque muchos arquitectos modernos siguen trabajando dentro de una tradición tectónica que prioriza un enfoque artístico y artesanal, lo cierto es que Alberti inaugura una nueva era para la arquitectura en la que existe una división laboral clara entre quién hace el proyecto – el arquitecto – y quién se encarga de construir – el constructor o el ingeniero. Como veremos más adelante, la tradición tectónica no está completamente olvidada en la arquitectura moderna, pero queda más oculta que en la antigüedad.

3. La dimensión de lo tectónico

La frase de Heidegger citada inicialmente que decía que la *technê* “se oculta desde antaño en lo tectónico de la arquitectura” nos ha llevado a rastrear los inicios de la arcaica tradición tectónica en la antigua Grecia para preguntarnos sobre cómo está vinculada con su tradición arquitectónica. La pregunta nos abre a la dimensión oculta de la arquitectura, sus orígenes, al tiempo antes de consolidarse como disciplina. Para Heidegger, encaminar el pensamiento en la dirección del origen de algo, en este caso la *technê*, conlleva preguntar por su descubrimiento, no tanto el descubrimiento que podemos hacer los seres humanos, sino la dimensión esencial, dentro de la cual la *technê* se revela.

Bien es cierto que los *tektones* poseen *technê*, algunos incluso hasta un grado superior que les aproxima a ser sabios, pero no tienen poder sobre lo tectónico como tal, que es la dimensión que aparece cuando lo construido cumple con su función y se adecua al mundo para el que estaba hecho. Tras construir con “gran habilidad” (*eu technêsato*) las velas y atar las últimas cuerdas y bolinas en su balsa para echarla “al mar divino”, “el divinal Ulises” se regocija con el viento en las velas y se acomoda dirigiendo “hábilmente la balsa con el timón, mientras contemplaba las Pléyades, el Bootes, que se pone muy tarde, y la Osa, llamada el Carro por sobrenombre” (Homero, 2007, 5.259-273). El mundo en el que encaja el artefacto tectónicamente bien forjado también se muestra más dúctil como respuesta a este encaje y puede revelarse en su inmensidad, como le pasa a Ulises, que navega por la noche siguiendo las estrellas. En nuestra tradición este es el primer testimonio que tenemos de navegación con las estrellas como puntos de referencia. Las mismas estrellas aparecen en el escudo de Aquiles (Homero, 1998, 18.485-488), y quizá no sea una casualidad que sea en relación con dos artefactos tectónicamente bien contruidos como un mundo brillante se revela. Aparte de darle sostén en medio del mar oscuro, lo tectónico permite a Ulises percibir y contemplar lo que le rodea, el mar, el viento y el cielo, todo dotado de una apariencia divina.

Hasta que dure. Los *tektones* pueden construir impecablemente un artefacto, que, sin embargo, tiene que mostrar su buen funcionamiento y resistir la prueba en el contexto para el que está hecho. Lo tectónico no está limitado a la fase de construcción, sino que abarca lo que hemos designado la dimensión, en la que aparece y cobra vida. Los *tektones* que construyen barcos, por ejemplo, tienen en cuenta que el artefacto debe responder y resistir adecuadamente al mar, a las olas, al viento y a la luz, pero no pueden garantizar que lo haga de forma duradera porque el cosmos está lleno de fuerzas más poderosas que la *technê* que “solamente asegura un dominio relativo de la contingencia” (Gómez-Muller, 2003, p. 35).

En el mundo homérico los dioses no dejan en paz a los seres humanos por mucho tiempo. Tras diecisiete días en el mar, Poseidón interrumpe el viaje de Ulises, destrozando su balsa. Al final, Atenea le salva, y tanto su ayuda como el ataque de Poseidón sirven como avisos de que la vida humana es efímera y que ningún ser humano tiene poder sobre las fuerzas de la naturaleza. El arte tectónico puede dar cierto sostén, cobijo y protección, y es seguramente gracias al *technê* de los *tektones* que los antiguos griegos empezaban a vislumbrar una vida mejor, pero en las epopeyas homéricas los humanos aún están casi por completo a la merced de poderes divinos. Con el tiempo los humanos adquieren cada vez más conocimiento, poder y tiempo para no sólo contemplar el cielo de vez en cuando, sino para organizarse mejor y pensar sobre el origen mismo de las cosas. El arte tectónico hace la vida habitable en la Tierra, incluso para los dioses que tenían asignados sus templos, y los propios templos junto

con otras construcciones como las estatuas de los dioses hacían visible y tangible un orden invisible e intangible en la Tierra.

4. La diferencia y la afinidad entre los productos tectónicos

Sin mencionar los *tektones* con una palabra, Heidegger ofrece en *El origen de la obra de arte* un estudio fenomenológico de cómo se diferencian conceptualmente dos de sus productos desde antaño: hace una distinción entre la utilidad de un utensilio y la obra de arte, cuya esencia no se da dentro de un contexto de mera utilidad. No utilizamos una obra de arte, por ejemplo, el cuadro de un par de botas de Van Gogh, del mismo modo que utilizaríamos unas botas que tenemos a mano. De hecho, lo que revela una obra de arte no está directamente accesible, no lo podemos coger y aplicar de igual manera que usamos algo en nuestro día a día cuando fabricamos algo o si queremos ir de un sitio a otro. No obstante, Heidegger emplea la misma palabra para indicar cómo los dos “productos” son y se presentan: “reposan” (*ruhen*) (2010, p. 24, 31).

Lo que ocurre es que lo hacen de dos maneras distintas que requieren una aclaración antes de inquirir más sobre la posible afinidad entre ambas. En el utensilio bien hecho toda la dureza y la pesadez desaparece al usarlo: “El material se considera tanto mejor y más adecuado cuanto menos resistencia opone a sumirse en el ser-utensilio del utensilio. (Heidegger, 2010, p. 35)” En el caso del utensilio, los materiales utilizados no sobresalen, sino que se adaptan al uso. A diferencia de la obra, en la que, según Heidegger, los materiales destacan “en lo abierto del mundo de la obra”, a la vez que se retiran para aparecer en la consistencia y los colores de los materiales. Heidegger designa el aspecto de la obra que se manifiesta refugiándose tierra (2010, p. 31). La obra de arte surge, en el sentido alemán de *Ursprung* que se refiere a la fuente que sale o surge desde antaño (Heidegger, 2010, p. 7), en el combate entre la tierra y el mundo. La obra de un antiguo templo griego reposa sobre la tierra, que “hace emerger y da refugio” (2010, p. 35), pero, según Heidegger, también se refugia en la tierra, cuya tendencia esencial es cerrarse, de manera que es en la brecha que se abre entre el encubrimiento de la tierra y el claro del mundo dónde la obra de arte revela y hace lucir lo que guarda (2010, p. 37).

Mientras la obra artística reposa en un movimiento altamente dinámico pero a la vez autosuficiente, el utensilio reposa y “mantiene a todas las cosas reunidas en sí” (2010, p. 23) sin desplegar ningún combate y con el objetivo de ser útil y fiable: “El reposo del utensilio que reposa en sí mismo reside en su fiabilidad. (2010, p. 24)” Esto presupone que el utensilio esté bien construido y Heidegger reconoce que es media obra sin serlo del todo porque carece de la autosuficiencia de la obra de arte, que no cumple ninguna función pragmática como el utensilio (2010, p. 18). Además, el utensilio, que funciona bien, reduce el aspecto terrenal a un mínimo. Sin embargo, en este contexto, Heidegger no valora suficientemente las múltiples facetas y contextos de distintos artefactos, que es el término que volvemos a introducir ahora para nombrar un tercer tipo de creación artística y útil, por ejemplo, una barca como la de Ulises. No funciona necesariamente mejor sin ningún tipo de resistencia, como sostiene Heidegger, cuyo término “tierra” resulta menos adecuado para designar lo que ofrece oposición a una barca.

Como hemos visto, Ulises goza del viento presente en las velas desplegadas y la suave resistencia del mar, que, más que desplegar un combate con el mundo y la barca como su punto de cristalización, concuerda con la estructura tectónicamente forjada. Homero describe cómo la balsa da cierto sostén y refugio a Ulises, pero no reposa estáticamente sobre el mar, sino que se sumerge y entra en una correspondencia

dinámica con el agua que a su vez responde. Gracias a la forma en la que está construida la balsa, Ulises encuentra descanso, lo que le permite dirigir su atención hacia lo que le rodea y llevar su mirada hacia el cielo. En este sentido, la dimensión tectónica abre y acerca a Ulises al mundo, así como la persona, de la que habla Heidegger, y en cuyas botas la tierra es casi palpable y el mundo, al que pertenecen, forma su refugio (2010, p. 23).

No es objeto de este estudio decidir si la interpretación de Heidegger del cuadro de Van Gogh en el que aparecen las botas es correcta o no, como tampoco vamos a indagar en si Homero acierta en su narración de la navegación de Ulises, lo cual tendría aún menos sentido. Lo realmente destacable de la observación de Heidegger sobre la diferencia entre lo que él llama el utensilio y la obra es que mientras la última es instalada o erguida en su propio ámbito sin ser utilizable (2010, p. 30-33), el primero pertenece a un contexto manual de utilidad donde cobra sentido.

No obstante, la utilidad y fiabilidad de unas botas, cuyo verdadero carácter de utensilio, según Heidegger, se manifiesta en la protección imperceptible que ofrece al usuario, no es la misma que la de una barca. Incluso hablar de una barca como si fuera un utensilio es inexacto, algo que navegadores saben. Para ellos la nave y el mar están íntimamente vinculadas. A diferencia de las botas que nos podemos quitar cuando lleguemos a casa y seguir andando, no es posible salir de la barca y seguir navegando. Ella es el refugio en el mar que no trasmite la misma estabilidad que la tierra sobre la que andamos. Por eso, la construcción de cualquier nave es muy distinta a la fabricación de unas botas, aunque para que ambos procesos lleguen a buen puerto se exige tener *technê*.

Estas diferencias entre un utensilio y un artefacto hacen que el último se acerque más a ser una obra con ciertos aspectos artísticos integrados. De allí, el prefijo “arte”. Es verdad que la balsa que construyó Ulises no es una obra instalada, como otras obras artísticas, que están creadas para ser contempladas o interpretadas, y es cierto que sólo a través de la epopeya homérica podemos tener acceso al mundo de la *Odisea*. Aun así, Homero hace referencia a un mundo que no es pura ficción, sino que es recreado y recitado en el griego arcaico. Heidegger también reproduce rasgos reconocibles de un mundo vivido cuando interpreta el cuadro de Van Gogh, que no es completamente autosuficiente ni hace solamente referencia a su propio mundo o ámbito. Heidegger piensa que cuánta más autónoma es la obra, más va a revelar su verdad única (2010, p. 29-30), pero tanto las botas del cuadro de van Gogh, como el templo griego, que Heidegger toma como ejemplo, pertenecen a un mundo de experiencias humanas al que hacen referencia a la vez que lo recrean. Si no fuera así, difícilmente nos podrían decir algo.

Dado que las obras de arte reproducen experiencias o atmósferas relacionadas con la percepción humana, no se aíslan totalmente del mundo. Contienen elementos que resuenan o aparecen recreados en la obra. Por eso, las obras de arte no son, como sostiene Heidegger, las únicas vías que abren un mundo en relación con la tierra (2010, p. 25). Los propios artefactos también lo hacen, por ejemplo, la balsa de Ulises, que está construida de tal manera que el viento y el mar se conviertan, con ayuda divina, en fuerzas favorables. No son neutralizadas, y la madera de la que está hecha la balsa tampoco desaparece. Al contrario, las fuerzas están muy presentes, y mientras no se tornan demasiado tremendas, la balsa tectónicamente forjada puede recibirlas y responder adecuadamente a sus movimientos. Quizá para alguien que sepa, la madera de que está hecha la balsa revela su origen, la isla de Calipso en la *Odisea*. Esto corresponde a lo que podemos observar en muchas piezas únicas, creadas con mucho

arte: por sus materiales y su consistencia o por cómo están hechas revelan algo sobre su origen.

Creadas con mucho arte quiere decir en el mundo antiguo según *tên tektonikên technên*, que en una de las enciclopedias más extensas sobre el mundo antiguo mediterráneo, la *Suda*, es identificada con sabiduría (Squire, 2011, p. 112). Heidegger tiene razón en que *technê* es sobre todo un tipo de conocimiento sobre cómo hacer aparecer algo y traerlo delante en lo presente, pero ignora que este saber queda ligado a unos haceres, basados en habilidades constructivas. Como hemos visto, las habilidades tectónicas, en las que de cierto modo se oculta la *technê* desde antaño, consisten en saber unir elementos distintos de modo que forman piezas únicas que están tan bien cohesionadas que aparecen como ofrendas maravillosas, regalos divinos, también llamados *daidala* en las epopeyas homéricas (Morris, 1992, p. 10-13). En este sentido tectónico, que Heidegger no contempla en *El origen de la obra de arte*, la balsa, que crea Ulises, es una obra maestra, a pesar de ser menos brillante, artísticamente hablando, que, por ejemplo, el escudo de Aquiles o un templo. No obstante, los antiguos griegos parecen haber identificado en sus templos rasgos de naves, de cuerpos de ejércitos y posiblemente también de tejedoras, todo lo que para ellos constituía algo bien formado y forjado (Onians, 2005, p. 54-55; McEwen, 1993, p. 100-111).

Cuando Heidegger afirma que *technê* “no significa ni oficio manual ni arte” (2010, p. 47), algo que repite en *Construir habitar pensar*, está cerca de desdibujar la relación que toda *technê* mantenía con un hacer en la antigua Grecia. Es cierto que “*technê* nunca significa la actividad de un hacer” (2010, p. 48), pero esto no quita que esté indisolublemente vinculada a actividades que muchas veces son manuales o artísticas. El saber o la sabiduría implícita en la *technê* no constituye únicamente una visión o un conocimiento de hacer aparecer algo, como sostiene Heidegger (2010, p. 47), sino que es un saber cómo hacer algo, y si el *tektôn*, ya no sólo el *technitês*, llega al más alto nivel de sabiduría, el artefacto o la obra creada por él va a mostrar tal coherencia y solidez en cada detalle y en su totalidad, que se sostiene prácticamente por sí misma. Tanto el artefacto como la obra artística, si están tectónicamente bien hechos, abren al ser humano al mundo en correspondencia con elementos, como la tierra y el agua, pero lo hacen de dos maneras distintas: Ulises está expuesto directamente al mundo en su balsa, mientras la obra instalada expone al receptor a un mundo a través de un acontecimiento, que podemos llamar con Heidegger el momento de la verdad.

5. Dejar-habitar

En *El origen de la obra de arte* Heidegger no tiene en cuenta la posición entremedia del artefacto entre obra y utensilio ni las artes tectónicas que abarcan a los tres. Concluye su texto elevando el lenguaje como poema de la verdad por encima de la arquitectura, que depende de él para ser traída a la luz y manifestar su verdadera esencia (2010, p. 61). Así se pronuncia en la antigua querrela entre los que incluyen a la arquitectura entre las artes libres o entre las artes manuales y la introduce en las últimas, reproduciendo así el veredicto de Platón de que la visión arquitectónica, por muy superior que parezca, sigue dependiendo de un contexto material que no admite presenciar la verdad y la libertad en toda su envergadura (Plato 1975, 261c).

Sin embargo, en *Construir habitar pensar* parece que Heidegger concede al arte de construir un sitio privilegiado para abrir la posibilidad de habitar verdaderamente la tierra. Además, abre la dimensión de habitar hacia el cielo, que faltaba en la figura dual de “mundo-tierra” en *El origen de la obra de arte*, en el que Heidegger sólo nombra de

paso “la amplitud del cielo” (2010, p. 31) al interpretar el templo como la obra en la que origina la verdadera visión de cada fenómeno en la *physis*.

Lo que el templo tiene en común con la barca de Ulises es que las dos creaciones ayudan a liberar la mirada y a abrir el ser humano al cielo, que, pensado desde lo tectónico, es el verdadero complemento a la tierra. En *Construir habitar pensar*, en el que Heidegger no se conforma con pensar el construir solamente desde el concepto griego de *technê*, sino desde el dejar-habitar, se añaden a la constelación de tierra y cielo los divinos y los mortales para que formen una Cuaternidad, en la que cada uno de los integrantes se refieren el uno al otro (2017, p. 134-135).

No es concebible pensar que los seres humanos, que somos mortales porque podemos morir y porque morimos un poco a cada instante, habitemos la tierra sin contemplar a la vez que lo hacemos estando bajo el cielo. De los divinos habla poco Heidegger, quizá porque de los cuatro integrantes son los que más se esconden y, por lo tanto, son los más difíciles de presenciar, sobre todo en la época moderna, como él mismo constata en sus interpretaciones de la poesía de Friedrich Hölderlin.

Lo que está por pensar para Heidegger es cómo construir lugares que guarden una referencia permanente a la Cuaternidad y que permitan a los mortales habitar la tierra con una apertura hacia el cielo que instaure un cuidado hacia lo que va más allá del poder humano. En el mundo antiguo lo divino se refería sobre todo a poderes presentes en el mundo que estaban fuera del alcance y del control humano. ¿No nos ha dado lo tectónico una pista sobre dónde buscar una forma de construir que guarda y cuida los cuatro integrantes de la Cuaternidad? ¿Es el hecho de que lo tectónico casi haya caído en el olvido un signo de que la mayoría de los mortales no sabemos cómo habitar y construir verdaderamente un mundo que se sostiene a sí mismo?

Si volvemos por un momento al *Origen de la obra de arte*, Heidegger ya nos da allí suficientes pistas para descubrir la dimensión dentro de la cual tanto el utensilio como la obra cobran su verdadero sentido: las botas dan testimonio de una persona que ha pertenecido a la tierra y que ha encontrado refugio en el mundo (2010, p. 23) y el templo hace surgir la tierra, que acoge todo lo que surge y en lo que “el ser humano funda su morada” (2010, p. 31). Aunque Heidegger no utiliza la palabra “habitar (*wohnen*)”, su terminología indica que lo que une a las creaciones artesanales y artísticas es que son testimonios de que el ser humano ha hecho de la tierra un lugar habitable. De la misma manera que los seres humanos cuidamos (*bewahren*) la obra en su verdad (*Wahrheit*) al dejarla ser lo que es (2010, p. 54), Heidegger sostiene en *Construir habitar pensar* que “el habitar como proteger (*Schonen*) guarece (*verwahrt*) lo cuadrante” (2017, p. 129).

Como hemos visto, el artefacto también puede llevar al ser humano a habitar la tierra y abrirse al cielo, un evento que en el mundo antiguo estaba dotado de cualidades divinas y que Heidegger relaciona con la verdad en el sentido de “desocultamiento”. En la *technê tectónikê*, que se oculta en el utensilio, el artefacto y la obra, hemos descubierto la forma correspondiente al habitar, en la que el ser humano construye, cuidando de que una dimensión intangible aún pueda presentarse en lo creado. El construir para Heidegger no significa una actividad técnica que haría de la Tierra un hábitat humano, sino que se refiere a construir lugares que liberan espacio para que el ser humano pueda abrirse a lo que le rodea desde un sitio seguro (Heidegger, 2017, p. 134). Aunque la recepción del pensamiento heideggeriano, que pone énfasis sobre el habitar como la manera en la que el ser humano es y existe en la tierra bajo el cielo, nos avisa de que el construir no corresponde a una actividad arquitectónica que podría fundamentar la existencia humana (Schwarz, 1999), el habitar no puede realizarse sin la construcción tectónica de lugares, artefactos y obras que forman sitios de encuentro,

donde los mortales se dan cuenta de sus límites al estar en contacto con lo que va más allá de su horizonte.

6. Actualizando la tradición tectónica

La antigua tradición tectónica parece tan alejada en el tiempo que puede resultar difícil ver su relevancia para nuestro mundo, que se llena cada vez más de objetos industrialmente producidos en serie y de las nuevas tecnologías que, en vez de confrontar a sus usuarios con el mundo, la tierra y el cielo, los alejan de tener experiencias de primera mano. Estas tecnologías exigen, además, una cantidad de energía muy por encima de las fronteras planetarias para seguir funcionando, lo cual convierte a toda la red global y digital de industrias, servicios y economías en un inmenso entramado insostenible que pone en peligro la habitabilidad de la Tierra.

En *Construir habitar pensar* Heidegger nombra a toda la red de interconexiones, que ponen sus productos fabricados en cadena a disposición de sus consumidores, *Gestell*, es decir, una estructura masiva que, como una serranía o cordillera (*Gebirg*), enlaza todos los recursos, incluidos los seres humanos, para transformarlos en provisiones (2017, p. 83). Mientras la *techné*, entendida según el pensamiento griego como un saber sobre cómo hacer aparecer algo, nos hace vislumbrar mundos nuevos que se abren en obras de arte y, podemos añadir, en ciertos artefactos, el *Gestell* moderno desafía a los habitantes de la Tierra a solicitar ilimitadamente cada vez más productos para su consunción. Así hemos interpretado a Heidegger, quien nos insta a rastrear una *technê* más original que se oculta en lo tectónico para repensar una manera de construir y habitar que protege, cuida y abre el mundo.

Es porque nuestra forma de construir hábitats hoy en día se ha vuelto altamente insostenible y alienante que hace falta actualizar la tradición arquitectónica para pensar desde lo tectónico sobre otro comienzo, otra *archê*, de construir y habitar. Karl Friedrich Schinkel fue uno de los primeros en el siglo XIX que habló de *Architektonik* como una de las bellas artes: definía el construir (*bauen*) como “ensamblar diferentes materiales para un propósito dentro de una globalidad” que deja a cada una de las partes creadas expresar su naturaleza a través de una construcción dinámica caracterizada por algo vivo (*etwas lebendiges*), por libertad (*Freiheit*) y por reposo (*Ruhe*) (Schinkel, 1979, p. 21, 49-58).

Su discípulo, Karl Bötticher, tradujo el concepto de lo arquitectónico de Schinkel al antiguo concepto griego de lo tectónico y lo definía como la actividad de crear utensilios y construir obras (*die bauliche und geräthebildende Werkätigkeit*) en concordancia ética con las tareas que surgen de las necesidades físicas y espirituales humanas (Bötticher, 1852, p. 3-4). A diferencia de Bötticher, que abogaba por desarrollar la expresión artística a base de estructuras materiales, Gottfried Semper valoraba en lo tectónico la capacidad del arte de emanciparse de las constricciones de la materia y expresarse más libremente (2008, p. 7). A pesar de sus diferencias, los tres delimitan lo arquitectónico y lo tectónico en términos que hemos reencontrado, en parte, en la obra de Heidegger, que ciertamente no “aplica” sus pensamientos a la arquitectura, lo cual tampoco ha sido el objetivo de este estudio.

El objetivo ha sido descubrir en lo tectónico una cura para la tecnología moderna que, en vez de desgastar recursos y desarraigar al ser humano como ella, cuida los materiales a la hora de usarlos y construye poéticamente lugares donde los seres humanos pueden habitar, como el crítico de arquitectura Kenneth Frampton ha propuesto siguiendo a Heidegger (Frampton, 1995). Puesto que lo tectónico tiene el mismo origen que tecnología, no se opone por principio a ella, sino que es posible

introducirlo dentro de la tecnología para delimitar y guiarla: en el ámbito de lo tectónico digital se hace uso de ordenadores para visualizar la trayectoria de las líneas de fuerza en estructuras específicas, que puede ser interpretada como una manifestación de lo que Schinkel llamaba lo vivo en lo arquitectónico. El propósito de dicha visualización es cortar, ensamblar y construir de una forma más sostenible que permite reducir gastos, optimizar los materiales y dejar que se expresen según su naturaleza (Søndergaard and Christiansen, 2014, p. 16-21).

El sector de la construcción y todo el transporte que conlleva es responsable de una gran parte de la emisión de CO₂ al nivel global, y aunque no ha sido el objeto aquí de vincular el pensamiento de Heidegger con el cometido de la arquitectura, la disciplina necesita urgentemente otro fundamento para empezar a cuidar desde el principio el medioambiente, lo cual incluye reducir considerablemente el gasto de materiales, el tiempo de transporte y los niveles de contaminación. Lo tectónico abarca lo más tangible y cotidiano, como habitar y utilizar las cosas que nos rodean, y lo más intangible y magnífico, abrir al ser humano a sus propios límites y liberar espacio para que presencie lo que va más allá de sus poderes.

7. Referencias

- Alberti, L. B. (1988). *On the Art of Building in Ten Books (De re aedificatoria)*. MIT Press
- Aristotle. (1934). *The Nicomachean Ethics*. Loeb Classical Library. Harvard University Press.
- Bötticher, K. (1852). *Die Tektonik der Hellenen I*. Verlag Ferdinand Riegel.
- Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Éditions Paris.
- Frampton, K. (1995). *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. The MIT Press.
- Gómez-Muller, A. (2003). *Ética, coexistencia y sentido*. Centro Editorial Javeriano.
- Heidegger, M. (2010). *El origen de la obra de arte*. En M. Heidegger, *Caminos del bosque*. Editorial Alianza.
- Heidegger, M. (1977). *Ursprung des Kunstwerkes*. En *Holzwege*. Gesamtausgabe 5. Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (2014). *Construir habitar pensar*. http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopiotea/39_heidegger.pdf
- Heidegger, M. (2017). *Construir habitar pensar*. En M. Heidegger, *Filosofía, ciencia y técnica*. Editorial Universitaria.
- Heidegger, M. (2017). *La pregunta por la Técnica*. En M. Heidegger, *Filosofía, ciencia y técnica*. Editorial Universitaria.
- Heidegger, M. (2000). *Vorträge und Aufsätze*. Verlag Günther Neske.
- Herodotus. (2009). *The Histories*. Landmark Edition. Anchor Books.
- Holloway, R. R. (1969). Architect and Engineer in Ancient Greece. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 73, 281-290.
- Holst, J. (2018). The Fall of the Tekton and the Rise of the Architect. On Greek Origins of Architectural Craftsmanship. En Isak W. Foged, Marie F. Hvejsel (Eds.), *Reader. Tectonics in Architecture* (pp. 355-377). Aalborg University Press.
- Homero. (1998). *La Ilíada*. Akal.
- Homer. (1978). *The Iliad of Homer I-XII*. Macmillan.
- Homer. (1984). *The Iliad of Homer XIII-XXIV*. Macmillan.

- Homero. (2007). *La Odisea*. Akal.
- Homero. (1957). *Odysseia*. Bibliotheca Papyroy.
- Karvouni, M. (1999). Demas: The Human Body as a Human Construct. En Alberto Pérez-Gómez, Stephen Parcell (eds.), *Chora 3: Intervals in the Philosophy of Architecture* (pp. 103-124). McGill-Queen's University Press.
- Kienast, H. J. (1995). *Die Wasserleitung des Eupalinos auf Samos*. Samos XIX. Habelt.
- Kurke, L. (2011). *Aesopic Conversations*. Princeton University Press.
- McEwen, I. K. (1993). *Socrates' Ancestor: An Essay on Architectural Beginnings*. MIT Press.
- Morris, S. P. (1992). *Daidalos and the Origins of Greek Art*. Princeton University Press.
- Onians, J. (2005). Greek Temple and Greek Brain. En G. Dodds and R. Tavernor (eds.), *Body and Building* (pp. 44-63). MIT Press.
- Parcell, S. (2012). *Four Historical Definitions of Architecture*. Montreal, McGill-Queen's University Press.
- Pindar. (1997). *Pythian and Nemean Odes*. Loeb Classical Library. Harvard University Press.
- Plato. (1975). *The Statesman*. Loeb Classical Library. Harvard University Press.
- Pokorny, J. (1994). *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*. 3. ed. Francke Verlag.
- Schinkel, K. (1979). *Das architektonische Lehrbuch* (hrsg. Georg Peschken). Deutscher Kunstverlag.
- Schwarz, U. (1999). Vom "Ort" zum "Ereignis": die irreführende Rezeption Martin Heideggers in der Architektur. *Werk, Bauen + Wohnen* 86, 50-57.
- Semper, G. (2008). *Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*. Erster Band. Olms Weidmann.
- Squire, M. (2011). *The Iliad in a Nutshell*. Oxford University Press.
- Søndergaard, A. y Christiansen, K. (2014). Architectural Optimisations. En N. M. Larsen (ed.), *Digital Tectonics*. Aarhus School of Architecture.