

La sala de espera

Breve historia de una tipología menor

The Waiting Room

A short history of a minor typology

Gabriela García de Cortázar G.

rita_18
noviembre 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 258-277

258

Resumen. A pesar de su ubicuidad y de que todos hemos pasado mucho tiempo en ellas, la sala de espera no ha sido objeto de estudio para la arquitectura; la sala de espera no es una tipología arquitectónica por sí misma, ni un objeto de deseo. Sin embargo, en contraste con la aparente banalidad de sus versiones contemporáneas (como las esperas de consultas y trámites), la sala de espera funciona como un dispositivo reglamentario del uso del espacio y del tiempo, administrando la pérdida de este último.

Este artículo traza la historia de la sala de espera y la posiciona al centro de un debate sobre programa arquitectónico, tipologías edilicias y urbanidad moderna. Para ello, se construye una historia de la sala de espera, desde su origen infraestructural (en las primeras estaciones de trenes) y sus numerosas iteraciones arquitectónicas específicas en los últimos dos siglos (por ejemplo, los lobbies de hoteles o los bares en restaurantes). El artículo argumenta que la sala de espera moderna llega incluso a constituir espacios con nombres y características específicas, pudiendo establecerse una suerte de tipología, aunque menor. Finalmente, se termina cuestionando su lugar en la actualidad.

Palabras Clave

Programa
Tipología
Modernidad
Ciudad contemporánea

259

ABSTRACT. Despite its ubiquity and that we have all spent a lot of time in them, the waiting room has not been an object of study for architecture; the waiting room is not an architectural typology by itself, nor an object of desire. However, in contrast to the apparent banality of its contemporary versions (such as waiting for medical practices or bureaucratic procedures), the waiting room acts as a powerful regulatory device for the use of space and time, administering the waste of the latter.

This article traces the history of the waiting room and places it at the center of a debate on architectural programme, building typologies and modern urbanity. For this, it builds a history of the waiting room, from its infrastructural origin (amid the first train stations) and the many specific architectural iterations in the last two centuries (for example, hotel lobbies or restaurant bars). The article argues that the modern waiting room constitutes a number of spaces with specific names and characteristics, that allow to establish a kind of typology, albeit minor. It finishes by questioning its place today.

KEY WORDS. Programme, typology, modernity, contemporary city.

DOI 10.24192/2386-7027(2022)(v18)(14)

La sala de espera es una pieza que ha estado fuera del radar de la arquitectura¹. Si bien es un recinto presente en nuestras vidas cotidianas (por ejemplo, si se suman los metros cuadrados dedicados a la espera en el mundo, la cantidad es enorme) y algunas producciones culturales han alimentado nuestro imaginario respecto de la espera moderna², la sala de espera ha escapado a la atención disciplinar. Esto puede deberse a que es un espacio público, pero interior; a que es un espacio para estar, pero se califica ‘de paso’ (como señalara Margarita Pisano³); a que no es un espacio servido ni un espacio claramente servido. En otras palabras, no posee autonomía ni espacial ni programática: vestíbulo que canaliza el exterior hacia el interior, *hall* para no entrar de manera abrupta, antesala antes de la sala, es un recinto menor entre el afuera y un programa de destino. No es un programa *per se*, ya que siempre depende de otro lugar: la sala de espera sirve para esperar algo que viene después y, por lo tanto, es indisociable del programa del que es subsidiaria. Quizás por estas dificultades la sala de espera carece de historia⁴.

A pesar de su carácter menor y de su dependencia, la sala de espera materializa el espacio reglamentado, organizado, calendarizado de la vida moderna. Es un espacio que nos extrae forzosamente del ritmo acelerado de la producción. Anodinas, pero disciplinarias, no pensamos en el tiempo que pasamos en las salas de espera como algo valioso, porque siempre es tiempo perdido. Sin embargo, nuestro comportamiento es modelado cuidadosamente, y esto lo hace la arquitectura: por la posición de la sala de espera en una secuencia de interiores (es decir, justamente por su condición de dependencia), por el tipo de espacio que es (secundario, banal y anodino), por su función (detener, filtrar, organizar) y por las acciones que acoge (básicamente, perder el tiempo). Su carácter menor y dependiente es entonces precisamente aquello que la vuelve un efectivo dispositivo reglamentario.

Esta paradoja, entre lo banal y lo fundamental, es el punto de partida para este artículo. El primer paso consiste en tratar este objeto “anómalo” como objeto de estudio⁵, para luego examinar sus iteraciones en el tiempo. La mirada pone el foco esencialmente en la relación entre programa y espacio, y su forma y posición en los programas mayores que la incluyen, es decir, se mira la sala de espera como tipología, para establecer así su relación con historias como las de Nikolaus Pevsner⁶. Al hacer esto, se la sitúa también dentro de preguntas culturales que van más allá de lo estrictamente disciplinar, cuestión inevitable en la historia de un espacio que administra nuestro cuerpo y subjetividad. El artículo finalmente pregunta cuál es el lugar de la espera en su forma actual y las implicancias de plantearse una pregunta histórica sobre ella hoy⁷.

El ferrocarril

Probablemente, la sala de espera hizo su aparición pública junto con los primeros usos reglamentados del tiempo y el espacio. Con el establecimiento de las primeras líneas férreas, la vida fue programada: de pronto, empezó a importar ser puntual. El ferrocarril fue la maquinaria con la cual todas

las islas británicas se sincronizaron a un huso horario específico. Las primeras piezas de esta maquinaria, el sistema de rieles, estaciones y trenes, comenzaron a funcionar en 1831 y en unas pocas décadas habían cubierto todo el territorio⁸. A pesar de que el meridiano de Greenwich había sido establecido geodéticamente en 1784⁹, no fue hasta que todos los relojes y campanarios de cada villorrio, pueblo y ciudad británicos se sincronizaron a una misma hora que el tiempo dejó de ser algo abstracto y relativo, y comenzó a ser algo presente y cuantificable: desde 1847, los trenes británicos tenían por tarea coordinar todos los relojes a la hora de Greenwich, promoviendo la adopción de un solo huso horario para toda la nación. En 1880, el *Greenwich Mean Time* fue legalmente adoptado por toda Gran Bretaña¹⁰. A finales del siglo diecinueve, los trenes y sus horarios habían establecido un modo de vida que se basaba en la posibilidad de estar en un momento en una parte, y en otro momento, en otra, y que todo esto funcionara sin problemas.

Junto con establecer horarios comunes, y facilitar el transporte expedito y confiable entre un lugar y otro, el ferrocarril modeló la urbanidad. Los desplazamientos casi inmediatos, su acelerada demanda y la consecuente disponibilidad a través de las clases sociales inglesas permitieron la extensión de la vida metropolitana más allá de los límites construidos de la ciudad premoderna. La continuidad de los interiores (del hogar, a la estación de trenes, al coche del tren, a la estación de llegada, a un interior en otra ciudad, un hotel, por ejemplo) permitió la expansión literal de lo urbano sobre lo rural cuando, más aún, el cuerpo no experimentaba el esfuerzo de viajar, diluyendo así el costo del viaje¹¹. En términos prácticos, el ferrocarril implementó, junto con las fábricas, la vida programada – y la asociación entre urbanidad, trabajo, horario y suburbio es clara.

La manera en que el ferrocarril organizó esta nueva manera de ser y estar fue a través de una burocracia de papel (los billetes de viaje) y de la diferenciación entre viajeros detenidos (en la sala de espera) y en movimiento (sobre el tren). La primera estación de trenes, Liverpool Road en Manchester (1830-31), contenía en su único edificio, ubicado de forma paralela a las vías, dos vestíbulos para comprar pasajes y dos salas de espera, diferenciadas por clase¹². Las siguientes rápidamente implementaron un edificio similar al otro lado de las vías, o bien, si la estación era terminal, un tercer edificio perpendicular a estas dos alas y a las vías, una especie de edificio-fachada. La estación de Nine Elms, en Londres (William Tite, 1837), es justamente de este tercer tipo: «El acceso a la taquilla está en la mitad de la fachada, bajo una arcada que se extiende por todo su frente. A la izquierda de la oficina hay salas de espera separadas para damas y caballeros; a la derecha está la oficina privada»¹³.

En dos décadas, las estaciones terminales de las ciudades principales se convirtieron en lugares de invención arquitectónica: las grandes cubiertas sobre las vías, hazañas del diseño ingenieril, comenzaron a manifestarse

de manera preponderante en la imagen de las estaciones: King's Cross, en Londres (Lewis Cubitt, 1851) reproduce en los dos ventanales de su fachada las dos bóvedas sobre las vías. Más allá de la expresión formal, el uso de los grandes espacios definidos por las cubiertas metálicas también evolucionó, creando nuevas maneras de estar en el espacio público. En estaciones como la Gare de l'Est (François Duquesnay, 1849) y la Gare du Nord (Jacques-Ignace Hittorff, 1846 y 1860), en París, el límite entre la cubierta de los trenes y el edificio-fachada se diluye gracias al *quai transversal* (andén transversal), que provee de espacios de libre circulación y también de detención.

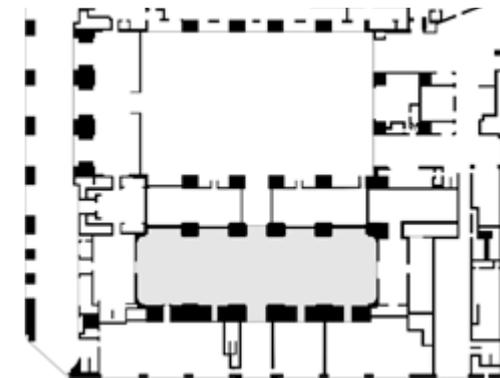
A inicios del siglo veinte, las grandes estaciones norteamericanas incorporarían un nuevo espacio entre los andenes y el edificio-fachada, diseñado con la lógica de la cubierta metálica: «hasta entonces [1903] el elemento más monumental de la estación había sido la cubierta para los trenes: ahora comenzó a serlo el vestíbulo [*concourse*], y la parte destinada a los rieles se mantuvo baja y meramente utilitaria»¹⁴ (figura 1). '*Concourse*' es, en francés, concurrencia o muchedumbre y, en inglés, el gran espacio dentro o en frente de un edificio público. La arquitectura de las estaciones de trenes literalmente convirtió una de las características históricas de la modernidad, la muchedumbre, en un espacio, y la sala de espera materializó otra: el individuo moderno espera, fumando, en la sala de espera, que llegue el momento de proceder a la siguiente etapa en la continuidad de los interiores mullidos y similares, antes de desembocar nuevamente en la muchedumbre de la metrópolis al término de su viaje.

El hotel

Ese individuo moderno, al llegar a su destino, invariablemente termina en el hotel, que inventa otro espacio para la espera con nombre propio: el *lobby*. Es en el siglo diecinueve cuando se asienta la tipología del hotel, cuando el *inn*, de características más domésticas, se ve sobrepasado por la masificación del viaje en tren¹⁵. Los hoteles que se multiplicaron en las grandes metrópolis crearon numerosos espacios para la domesticidad dislocada de lo familiar dentro de lo extraño. Siegfried Kracauer retrata esta nueva manera de estar en su texto "El *lobby* del hotel": «En el *lobby* del hotel, la gente aparece como invitada (...) El *lobby* del hotel acoge a todos los que van ahí a encontrarse con nadie (...), es un espacio que los abarca a todos y que no tiene otra función más que abarcarlos»¹⁶. Kracauer sostiene que la cercanía física facilitada por el *lobby* del hotel no alcanza ningún significado social: «[e]n el *lobby* del hotel [el 'nosotros'] se transforma en el aislamiento de formas anónimas. Retazos de individuos se deslizan hacia el nirvana de la relajación, sus caras desaparecen detrás de los periódicos, y la luz artificial continúa iluminando nada más que maniqués»¹⁷. Personas juntas, pero separadas, coincidentes en el tiempo y en el espacio del *lobby*, pero sin un propósito común.

¿De qué manera la arquitectura participa de la creación de este estar eminentemente moderno? Comienza con la propagación de lo doméstico,

figura 1
Sala de espera, Grand Central Station, Nueva York (elaboración propia; a partir de imágenes de libre acceso y planimetrías redibujadas por Lucas Moreno).



donde incluso los hoteles más vastos buscan recrear una cierta familiaridad. Sobre la invención de William Waldorf Astor, Rem Koolhaas comenta: «la casa será reemplazada por el hotel, pero un hotel que continuará siendo, según las instrucciones de [William Waldorf] Astor, 'una casa... con la menor cantidad de detalles de hotel como sea humanamente posible'»¹⁸. Los elementos de la vivienda se reproducen en el hotel: ahí están la intimidad de la habitación y los lavabos, los espacios para guardar las pertenencias, los lugares para alimentarse y recibir visitas. Estos espacios, sin embargo, se



figura 2
Oficina principal del Hotel Astoria,
Nueva York (elaboración propia).

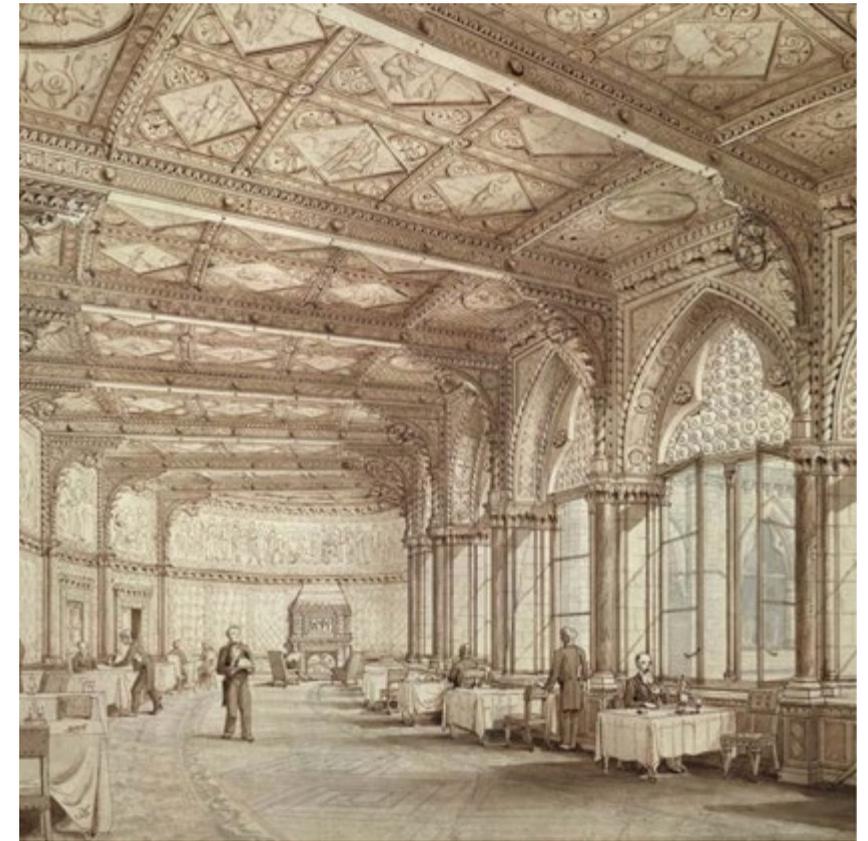
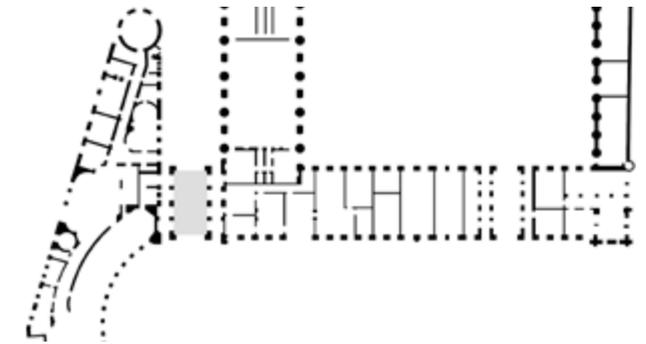
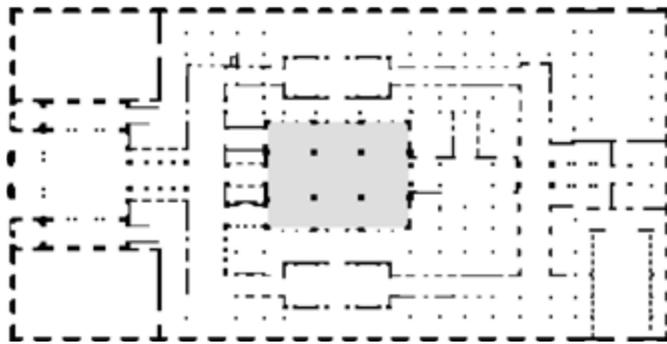


figura 3
Perspectiva interior del salón
de café, estación St. Pancras
(elaboración propia).



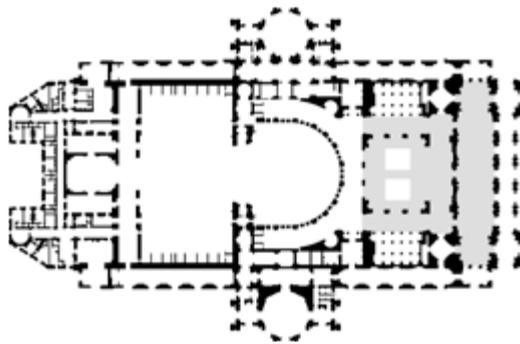
fragmentan, ya no conforman una unidad, sino que se dividen y recombinan. Por otra parte, los espacios públicos y abiertos se multiplican (figura 2).

El primer hotel que Pevsner encuentra en tierras inglesas es en verdad cuatro cosas distintas, todas juntas bajo un mismo techo: hotel, *assembly room*, teatro y club. En la descripción del Queen's Hotel en Cheltenham (RW Jeppard, 1838) que Pevsner cita en extenso, se reconstruye una secuencia de espacios públicos al interior del hotel: un pórtico exterior, el acceso principal, un vestíbulo, un bar («que domina todas las 'salidas y entradas'

del establecimiento»), un café, un *spa*, una sala de estar, un salón comedor, las escaleras, luego, «la plataforma del primer piso, el más bello recinto... con las mejores vistas»; cuatro salas de estar que pueden combinarse, otras dos salas de estar – todo esto antes de pasar a describir las habitaciones¹⁹. Salas, salones, salones para fumar, salones de fiesta se extienden y, cuando se combinan con estaciones de trenes (como en el Midland Grand Hotel, de George Gilbert Scott, 1876) en Londres, conforman vastas secuencias de interiores públicos (figura 3). El hotel, entonces, reproduce lo doméstico, luego lo fragmenta, y finalmente lo multiplica *ad infinitum*.



figura 4
Gran escalera, Opera Garnier
(elaboración propia).



Aún a pesar de la multiplicación, los recintos mantienen una cierta familiaridad, especialmente cuando tocan a los huéspedes: alfombras, cortinajes, terciopelo, sillones mullidos, plantas de interior y ceniceros crean discretos estares, pequeños escenarios para el ser. Kracauer cita un pasaje de “Muerte en Venecia”, de Thomas Mann, para evocar estos aspectos arquitectónicos: «Una quietud solemne reinaba en la habitación, del tipo que es el orgullo de los grandes hoteles. Los atentos camareros se movían con pasos silenciosos. El traqueteo del servicio del té, la palabra murmurada a medias era todo lo que uno podía escuchar»²⁰. Lo que evoca Mann,

para Kracauer, era una “solemnidad sin contenido”, utilizada para eliminar diferencias. Lo anónimamente familiar absorbe los sonidos y materializa una especie de espacio continuo, intercambiable. Todos los *lobbies* de hoteles se parecen entre sí, y reproducen, con su estilo neutro, el estar sin fin²¹.

El teatro

Más o menos al mismo tiempo en que el hotel se establecía como tipología, el teatro incorporó también capas de espacios entre la caja estanca del auditorio y el exterior público. Pevsner evidentemente no hace una historia del *foyer*, pero es posible elucidarla de entre sus antecedentes. La Ópera de París (Charles Garnier, 1861-75), es el epítome: la secuencia conformada por el acceso, Gran Escalera (*‘un endroit somptueux et mouvementé’*), foyer y auditorio, una sumatoria de espacios pensados para demorar la llegada al objetivo (figura 4)²². Para Garnier, la escalera no sólo era «una de las disposiciones más importantes en los teatros porque es indispensable para facilitar las salidas y la circulación», sino que principalmente porque producía un ‘motivo artístico’²³.

La secuencia de la Ópera de Garnier tiene, para Pevsner, un antecedente en el Grand Théâtre de Bordeaux, de Victor Louis (1777-80), que dispone un gran vestíbulo por debajo de la sala de conciertos (figura 5). Además de presentar esta secuencia, visto en planta, el teatro de Bordeaux posee al menos dos anillos en torno a la sala de conciertos, donde uno corresponde a los palcos y sus accesos, y el otro, a una galería que circunda todo – y que en la fachada principal toma la forma de pórtico. Al *foyer* propiamente tal se le suman galerías y circulaciones públicas, y junto a ellas, pequeñas antesalas a los palcos privados²⁴. El Teatro de Besançon, diseñado por Claude-Nicolas Ledoux (1778-84), es más compacto y racional: un edificio exento con cuatro fachadas, y vestíbulos y *foyers* en tres de ellas, a los que se le suman dos cafés (figura 6).

Si la historia de la tipología teatral que Pevsner se propone escribir relata la transición del teatro «desde el mercado y las calles al palacio, (...) de los múltiples escenarios al escenario único, y también de espectadores móviles a un auditorio fijo»²⁵, la arquitectura barroca y neobarroca francesa reintroduce el movimiento del público dentro del edificio. Lo hace, eso sí, como una serie de espacios entre el auditorio y el exterior, que no son ni sala de espectáculos ni calle. Los *foyer*, vestíbulos, circulaciones y cafés dentro de los teatros son espacios públicos, de movimiento (como la calle), aunque interiores y pagados (y, por ende, separadores de clase). También separan física y temporalmente la caja del auditorio del exterior: introducen espacios vacíos para encuentros, demoras, esperas.

Consultas y oficinas

La sala de espera y el *concourse* para las masas; el *lobby* y la multiplicación de salas y salones; el *foyer* dentro de la secuencia de acceso y demoras,

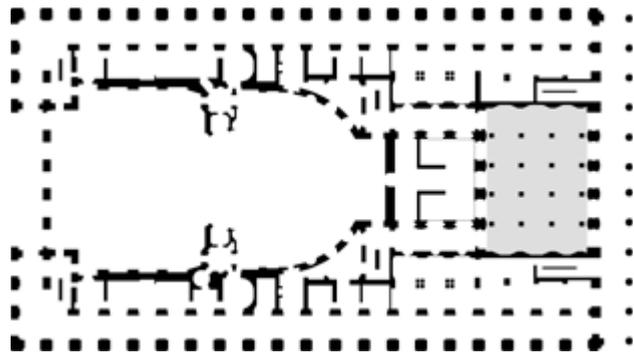
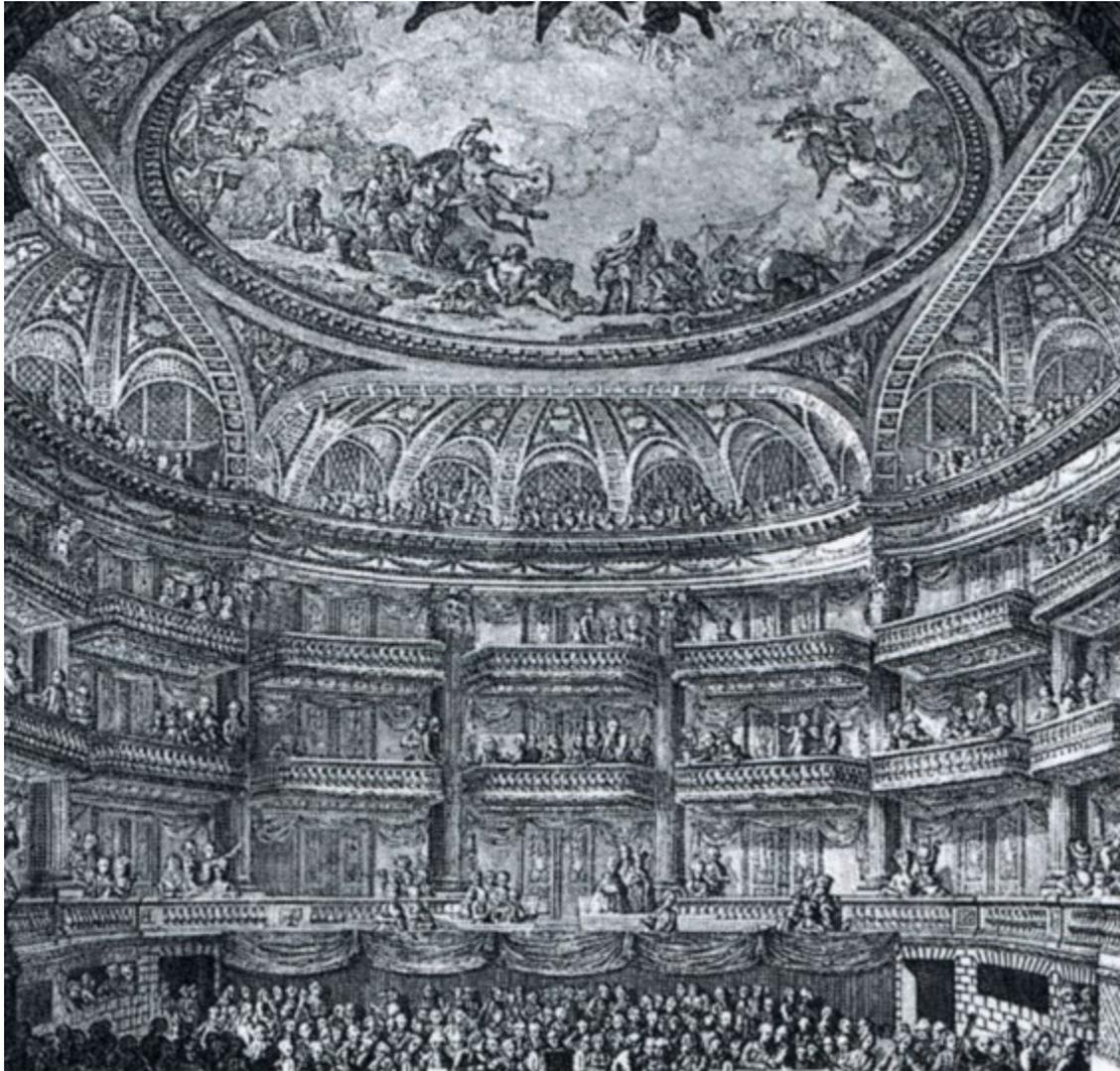


figura 5
Gran Teatro de Burdeos, de Victor
Louis (elaboración propia).

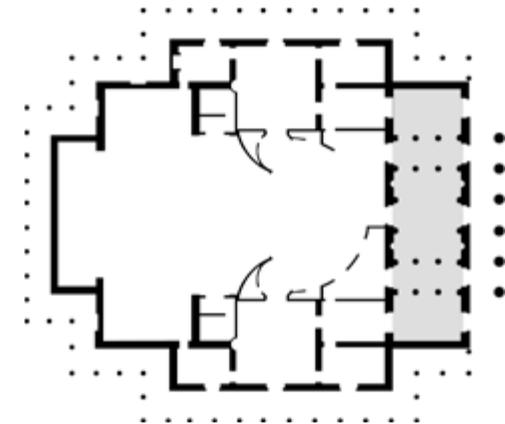


figura 6
Teatro de Besanzón, C-N Ledoux
(elaboración propia).



figura 7
Sala de espera de la consulta de Sigmund Freud, en Bergasse 19 (elaboración propia).



definen tres tipologías arquitectónicas paradigmáticas de la modernidad: la estación de trenes, el hotel y el teatro. Estos espacios construyen la urbanidad moderna, ya que todos propician el movimiento y el encuentro de los cuerpos (de hecho, *lobby* proviene del latín *lobia* y *lobium*, galería cubierta, pórtico; mientras que *foyer* proviene del latín *focus*, hogar para el fuego²⁶), pero su indeterminación programática difícilmente aúna objetivos. Dentro de ellos, estas especies de pequeños purgatorios con interiores para simplemente estar, segregaban géneros y clase social, además de administrar los tiempos, y por ende la vida, de sus ocupantes.

Con la profesionalización de las ocupaciones en el siglo diecinueve y veinte, innumerables prácticas incluyeron salas de espera, aunque a una escala menor. A la consulta de Sigmund Freud, en Viena, se llegaba tras acceder por el portal desde la calle, subir la escalera y aparecer en el rellano de la primera planta²⁷. A la izquierda estaba la puerta con barras metálicas, tras la cual se entraba al hall de acceso: a la derecha (a partir de 1923) estaba la consulta de Anna Freud, y a la izquierda, la sala de espera de Sigmund Freud, después de la cual estaba la consulta y, por último, el estudio (figura 7). En la serie de fotografías de Engelman, la sala de espera aparece retratada solo una vez y muestra un *close-up* del respaldo afelpado de una banca, el tapiz del muro y varios grabados: «retratos de Max Eitingon, Sandor Ferenczi y Anton von Freund y, al medio, el certificado de Freud de membresía de la Sociedad Psicológica Británica, [además de] cuatro grabados de Louis Boullogne, que representan los cuatro elementos»²⁸. La sala de espera es bastante anodina: ciertamente Freud no la arregla como su estudio o su consulta, pero ella claramente pertenece al interior²⁹.

En la consulta del Dr. Dalsace, médico ginecólogo, la sala de espera se ubica en la planta baja de la Maison de Verre (París, Pierre Chareau, Bernard Bijvoet, 1928, figura 8). La distribución es curiosa: después de traspasar lateralmente la gran fachada vidriada, el *hall* de acceso bordea la escalera que sube al primer piso (donde se encuentran los espacios para la vida doméstica del matrimonio). Al fondo de este pasillo se ubica la recepción, un recinto contenido y dispuesto al centro de la planta. En contraste, la sala de espera, completamente abierta, se ubica a su izquierda, y una galería vidriada, que mira el jardín, recorre toda la fachada posterior (y puede ser espiada desde la primera planta). Al lado derecho se encuentra la consulta propiamente tal, junto con la sala de exámenes y la sala de operaciones. Lo más notable de esta primera planta es que la sala de espera es el único recinto que no está delimitado por muros o paramentos propios, sino que resulta más bien de un ensanchamiento de las circulaciones – de ahí que quien esperaba tendiera a deambular hacia la galería. En otra configuración, en la Casa Curutchet de Le Corbusier (La Plata, 1955), la consulta del doctor Curutchet se encontraba en un volumen independiente sobre la calle, mientras que la vivienda se desarrollaba en el volumen del fondo. La rampa de acceso, al finalizar el primer tramo, desemboca en el acceso al departamento privado y, al finalizar el segundo, en la sala de espera de la consulta (figura 9). Esta sala de espera es casi un remanente: ocupa no más de un tercio de la fachada, y su forma trapezoidal la hace incómoda. La consulta, por el contrario, es amplia y el mobiliario demarca claramente dos zonas, el escritorio y la consulta. Por la continuidad de las circulaciones provenientes de la calle y lo desprovisto de su arreglo, la sala de espera de la Casa Curutchet también pareciera ser un ensanchamiento de las circulaciones lo que, junto con su transparencia, la hace pertenecer más a la vía pública.



figura 8
Recintos médicos en la Maison de Verre (elaboración propia)

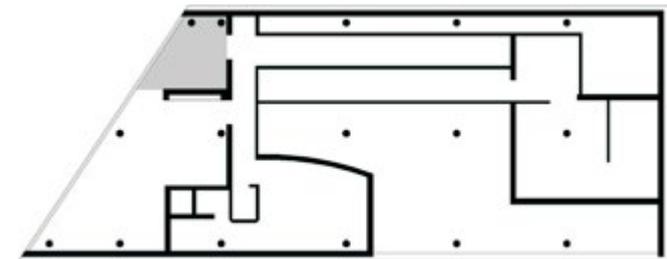


figura 9
Mirando hacia la sala de espera, Casa Curutchet (elaboración propia).

En el siglo veinte, al ser consideradas sólo un poco más que una circulación, las salas de espera escaparon del *zoning*, diluyéndose y multiplicándose sin fin. No solo las consultas de médicos particulares incorporaron esperas: también lo hicieron los bufetes de abogados, las agencias de viajes y las peluquerías. Secretarías, asistentes y administradoras se hacían cargo del uso del tiempo y del espacio de profesionales y clientes. En las sucursales bancarias, las filas antecedieron cualquier interacción, fuera con dispositivos o personas³⁰. Los edificios de oficinas incorporaron la espera como regla, e inventaron la figura de la recepcionista. Además, cuando los aparatos de administración pública se ampliaron, también se expandieron los trámites: sacar una licencia de conducir podía implicar una espera sentada, mientras que obtener un permiso de residencia podía suponer hacer una fila por horas dentro de un enorme galpón. Así, se han hecho miles de filas para hacer trámites de pensiones, seguros de salud, negociaciones de deudas, emisión de documentos, timbrado, copiado, procesado.

Epílogo

En estos tiempos, sin embargo, muchas esperas se han deshecho de la sala. Médicos y dentistas ofrecen atención por tele-consulta, prescindiendo los pacientes de la visita al médico de cabecera. Profesores de escuelas, liceos y universidades pueden impartir sus clases a través de salas de clases virtuales. Trámites con servicios públicos como el registro civil y la recaudación de impuestos se pueden hacer de manera casi totalmente virtual. Por otra parte, también se puede ordenar de manera remota la comida de restaurante que se va a consumir, aperitivo incluido. Se puede comprar ropa y zapatos, abarrotes, frutas y *delicatessen*, antigüedades, muebles y plantas, repuestos de automóviles, aparatos tecnológicos, servicios y clases con *personal trainers*, lo que sea, de manera remota; también se pueden ver las últimas producciones cinematográficas a través de Netflix, Amazon Prime y Mubi. Y todo esto ocurre en los interiores domésticos. La inmediatez espacio-temporal del teletrabajo y la teleeducación, de los servicios públicos *online*, el *delivery*, el *tele-shopping* y el *streaming* hacen pensar que muchos de los espacios destinados a oficinas, escuelas, universidades, edificios públicos, restaurantes, centros comerciales y cines son ahora redundantes. Al mismo tiempo, las esperas pasajeras en la ciudad se han multiplicado: son minutos esperando el autobús, el metro, los puntos de wifi y carga de teléfonos móviles, que llegue la orden a alguno de los *shoppers* que esperan en sus motos; también son las filas, irrisoriamente espaciadas, con distancia social, que serpentean por estacionamientos, aceras, espacios públicos, que organizan las esperas fuera de supermercados y farmacias.

Quizás la espera y, por ende, su manifestación arquitectónica, la sala de espera, tuvieron ya su momento – y quizás éste es el momento en que comienza a escribirse su historia. Una historia no menor, ya que, junto con la urbanización de la vida, la industrialización de la producción, el establecimiento del capitalismo y la economía de mercado, la espera pareciera

ser un síntoma de una modernidad que ya fue. La experiencia de la ciudad moderna del siglo diecinueve y veinte estaba íntimamente relacionada con la espera y su destino, en cuanto experiencia de un tipo de urbanidad preciso, alojado en los edificios que contenían salas de espera. Las salas de espera de estaciones de trenes, hoteles y teatros lograban concentrar muchedumbres, pasajeros y desconocidos y, luego, las esperas de consultas y oficinas hacían coincidir a pacientes y clientes. En tiempos en que la espera se ha digitalizado (y ya sea que otros esperan por ti, como Uber Eats, o bien que ha desaparecido del mundo físico, reemplazada por la aparente inmediatez de la vida *online*), cabe preguntarse si una consecuencia de la multiplicación, atomización, desaparición, domesticación de la sala de espera sea la contracción de los espacios de urbanidad anónima que otorgaba la arquitectura.

Contrapunto tanto para la vastedad de la ciudad como para la irrelevancia de los interiores domésticos, quizás en unos años más miraremos con nostalgia la pérdida de tiempo que era esperar en una sala de espera cualquiera a que a nos atendieran. Podíamos avanzar en la novela, leer noticias, observar a los otros, o simplemente estar. Quizás en ese ‘simplemente estar’, hurtado al sistema, era donde podía revelárenos nuestro mundo interior (o cuando más decididamente nos veíamos enfrentados a él). Quizás la espera era justamente el momento en el cual podíamos pensar nuestro lugar en el mundo. Y, ahora que hemos pasado un tiempo fuera de él, suspendidos en la eterna ‘sala de espera’ de la pandemia, es por fin el momento de cuestionarse cuál y cómo es nuestro sitio allá afuera.

1. Agradezco a Catalina Cárcamo, Lucas Moreno y Vicente González, además de a Catalina Briones y Macarena González, por el trabajo realizado en los talleres “La sala de espera”, que impartí en la Universidad de Chile entre 2019 y 2020. Además, agradezco la participación de todos los estudiantes de esos tres semestres.

2. Por ejemplo, el poema *“In the Waiting Room”* (Elizabeth Bishop, 1971), el cuento “Ante la Ley”, de Franz Kafka (incluido en la novela “El Proceso”, 1925, historia que es en sí una larga espera), “Esperando a Godor” (Samuel Beckett, 1953) o, más popularmente, películas como “Casablanca” (de Michael Curtiz, 1942), *“Alice in the Cities”* (Wim Wenders, 1974) y *“The Terminal”* (de Steven Spielberg, 2004), entre otros. También, en otro registro, podrían incluirse textos recientes, como el libro de ensayos de Andrea Köhler, *El tiempo regalado, un ensayo sobre la espera* (Barcelona: Libros del Asteroide, 2018).

3. «En el texto que presenta en las Jornadas Feministas, Margarita [Pisano] afirma que los lugares exteriores – públicos – transitados por las mujeres, son solo “lugares de paso”: mercados y ferias, supermercados, mall, vecindario, juntas de vecinos, salas de espera de colegios y hospitales. En cambio, los hombres son dueños de (...) la plaza pública, la iglesia, el partido, el club, el estadio, el bar, la calle, el ejército, las universidades. En estos lugares, aunque sean de divertimento, han pensado el mundo, desde el ágora en adelante.» PISANO, Margarita y Andrea Franulic, *Una historia fuera de la historia*. Santiago: Editorial Revolucionarias, 2009. Esta cita está en el origen del interés de la autora por la sala de espera. Para saber más sobre Margarita Pisano, arquitecta y feminista radical, ver García de Cortázar, Gabriela y Alejandra Celedón, “Margarita”, en ARQ (Santiago) 2017, n.95, pp.126-139, <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962017000100126>

4. Si bien algunas historias de la arquitectura recientes se han interesado por espacios secundarios (por ejemplo, Barbara Penner y sus estudios sobre la sala de baño doméstica, o Charles Rice y su texto sobre los interiores), la sala de espera ha escapado a estos intereses. Ver Penner, Barbara, *Bathroom* (Chicago: The University of Chicago Press, 2013)

y Rice, Charles, *The Emergence of the Interior* (Londres: Routledge, 2006).

5. «An object... may be chosen because it is typical ([Luis] González) or because it is repetitive and therefore capable of being serialized (Braudel, apropos des faits divers). Italian microhistory has confronted the question of comparison with a different, and in a certain sense, opposite approach, throughout the anomalous, not the analogous.» GINZBURG, Carlo et al. “Microhistory: Two or Three Things That I Know About It”, The University of Chicago Press, *Critical Inquiry*, Autumn, 1993, Vol. 20, No. 1 (Autumn, 1993), p. 33. Lo curioso es que, si bien es un objeto anómalo (por su falta de épica), es también típico y repetitivo...

6. PEVSNER, Nikolaus. *A History of Building Types*. Londres: Thames and Hudson, 1987.

7. Este texto es parte de los inicios de un estudio mayor, que permite situar la pregunta acerca de la sala de espera de manera histórica y tipológica, y en ningún caso es un estudio acabado. Por el contrario, es parte de preguntas más amplias, desarrolladas a través de la docencia (para la pregunta sobre la sala de espera contemporánea), la creación-investigación (para la exploración de su potencial expresivo) y la investigación (especialmente, la recolección de casos y su problematización e historización).

8. En Gran Bretaña, la primera línea férrea con trenes a vapor se inauguró en 1831, y unía Liverpool con Manchester. Entre la década de 1840 y la de 1870, el viaje de pasajeros creció diez veces. BAGWELL, Philip; LYTH, Peter. *Transport in Britain, 1750-2000*. Londres: Hambledon and London, 2002, p. 54.

9. Es en 1784 que la British Ordnance Survey se ‘encontró’ con los ingenieros franceses, sus líneas de visión cruzándose a través del Canal de la Mancha. En ese momento se unieron las mediciones inglesas a las continentales y, por lo tanto, se fijó la posición del meridiano de Greenwich (antes ‘flotante’) en relación a la medición de la circunferencia de la tierra, realizada por Delambre y Méchain (la medición entre Barcelona y

Dunquerque). Ver ALDER, Ken. *The Measure of All Things*. Nueva York: The Free Press, 2003.

10. BAGWELL y LYTH, Op. Cit, p. 63.

11. «As the natural irregularities of the terrain that were perceptible on the old roads were replaced by the sharp linearity of the railroad, the traveller felt that he lost contact with the landscape, and surely experienced this most directly when going through a tunnel» SCHIVELBUSCH, Wolfgang: *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*. Berkeley: University of California Press, 1977, 1986, p. 23.

12. PEVSNER, Op. Cit., p. 226.

13. WHISHAW, Francis. *The Railways of Great Britain and Ireland practically described and illustrated*. Londres: David & Charles, 1840, reeditado 1969, Newton Abbot.

14. PEVSNER, Op. Cit, p. 232.

15. Es decir, que se despega de la tipología de la casa. La principal diferencia entre su predecesor, el *inn*, asociado al viaje en coche de caballos, y el hotel, radica en la cantidad de personas que pueden condensarse en el edificio: el *inn* es una especie de *pub* (en el sentido de que cuenta con una barra para *ales*), con pocas habitaciones (y, por ende, mantiene la característica domesticidad del interior inglés), mientras que el hotel se despega de eso. Durand, por otra parte, no desarrolla la tipología del hotel en su *Recueil*, ya que son primariamente “casas privadas, que no ofrecen ni más orden, ni más confort, ni más limpieza que una granja.” (Ibidem, pp. 169 y 173). La interdependencia económica entre guías de viaje, destinos de interés, líneas de tren y hoteles produjo una enorme cantidad de comercio y literatura, muchas de las cuales estudié en mi tesis doctoral.

16. KRACAUER, Siegfried. “The hotel lobby”, en *The Mass Ornament. Weimar essays*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.

17. Ibidem, p. 182-3.

18. KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*. New York: The Monacelli Press, 1994, p. 134 (mi traducción).

19. PEVSNER, Op. Cit., p. 177-178.

20. KRACAUER, Op. Cit., p. 181

21. La expresión de la traducción al inglés del texto de Kracauer es ‘aimless lounging’, por lo que me permito un juego de palabras al traducirlo al español.

22. PEVSNER, Op. Cit, p. 84.

23. Garnier, Charles: *Le Théâtre*. Paris, 1871), referido por FORTY, Adrian. *Words and Buildings, A Vocabulary of Modern Architecture*. New York: Thames & Hudson, 2000, p. 90.

24. Que, entre los siglos diecisiete y diecinueve, estuvieron al centro del debate moral y estilístico en arquitectura. Para Pevsner, el antecedente para estos teatros franceses está los teatros italianos, con la invención de la ópera como género. Además de los cambios en escenario, tramoya y forma del auditorio, cambia la actitud de los espectadores respecto del evento que supone ir al teatro. Ir al teatro no es sólo acudir a la representación, sino que también ‘estar’ en el teatro, pasar tiempo en él. Lo comenta Pevsner en relación a la Scala de Milán, incluyendo palabras de Proust: “el climax de la arquitectura teatral es la Scala de Milán (...) [donde los abonados a palcos] decoraban y amoblaban sus palcos y sus antesalas a su gusto: ‘tantas salas de estar, el cuarto muro... inexistente’ es como Proust describía los palcos”. Este climax había sido preparado por el Teatro S. Carlo (Medrano y Caresale, 1737) y por el Teatro Regio de Turín (Castellamonte y Alfieri, 1738-40), ambos con una galería distribuyendo las circulaciones hacia los palcos y con múltiples foyer y vestíbulos. El debate que los palcos provocaron decían relación con la estratificación social que los distintos tipos de asientos y sus niveles provocaban. Ver PEVSNER, Op. Cit., p. 74.

25. Ibidem, p. 63

26. El origen de la palabra *lobby* es del siglo dieciséis, y está asociado al claustro monástico; el origen de la palabra *foyer*, como el centro de la atención o actividad, es del siglo dieciocho.

27. Cuyo plano dibujó y cuyas habitaciones fotografió Edmund Engelman en abril de 1938, cuestión que detona el artículo “Berggasse 19: Inside Freud’s Office”, FUSS, Diana y SANDERS, Joel. “Berggasse 19: Inside Freud’s Office”, en SANDERS, Joel (ed.) *Stud: Architectures of Masculinity*. New York: Princeton Architectural Press, 1996, pp. 112-139, aunque éste se pierda en sobreinterpretaciones.

28. Se puede seguir un tour virtual de Bergasse 19 aquí: <https://www.freud-museum.at/en/videos> [visitado el 3 de junio de 2022]. En el minuto 4:50 se puede ver la sala de espera. En esta sala, a pesar de su lateralidad en la historia de Freud, en 1910 se reunían los Miembros de la Sociedad de los Miércoles por la Tarde, el grupo de discusión informal que luego fuera la Sociedad Psicoanalítica Vienesa.

29. Y figura dentro de la historia: la sala de espera de Bergasse 19 es mencionada por Freud en *The Psychopathology of Everyday Life*, donde relata cómo una paciente, que esperaba en dicha sala, al escuchar sonidos ‘extraños’ provenientes de la consulta interrumpe la sesión antes de que ésta terminara. FUSS, Op. Cit.

30. Sin embargo, ya en 1993, Herzog & de Meuron proponían un proyecto ficticio de un banco a través del cual imaginaban “los efectos precisos de la informatización sobre el espacio vital del hombre...”. Sus propuestas consistían en la combinación de dos piezas solamente: la “barra de oro”, que contenía una zona de autoservicio, con cajeros automáticos y pantallas de ordenador, y los “contenedores revestidos de plomo”, únicamente para funciones administrativas y la ocasional consulta de clientes, potencialmente también a través de video-conferencia. Ver El Croquis 60-84, 2005, “Proyecto Olivetti (El Banco)” 222-227.

Bibliografía

ALDER, Ken. The Measure of All Things. Nueva York: The Free Press, 2003

BAGWELL, Philip; LYTH, Peter. Transport in Britain, 1750-2000. Londres: Hambledon and London, 2002

FORTY, Adrian. Words and Buildings, A Vocabulary of Modern Architecture. New York: Thames & Hudson, 2000

FUSS, Diana y SANDERS, Joel. “Berggasse 19: Inside Freud’s Office”, en SANDERS, Joel (ed.) Stud: Architectures of Masculinity. New York: Princeton Architectural Press, 1996

GINZBURG, Carlo et al. “Microhistory, Two or Three Things That I Know About It”. The University of Chicago Press, *Critical Inquiry*, Autumn, 1993, Vol. 20, No. 1 (Autumn, 1993), pp. 10-35

KRACAUER, Siegfried. “The hotel lobby”, en The Mass Ornament. Weimar essays. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995

KOOLHAAS, Rem. Delirious New York. New York: The Monacelli Press, 1994

PEVSNER, Nikolaus. A History of Building Types. Londres: Thames and Hudson, 1987

PISANO, Margarita y Andrea Franulic, *Una historia fuera de la historia* Santiago: Editorial Revolucionarias, 2009

SCHIVELBUSCH, Wolfgang: The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century. Berkeley: University of California Press, 1977, 1986

VARIOS AUTORES. El Croquis 60-84, 2005

WHISHAW, Francis. The Railways of Great Britain and Ireland practically described and illustrated. Londres: David & Charles, 1840, reeditado 1969, Newton Abbot

Gabriela García de Cortázar Galleguillos

Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile

Arquitecta de la Universidad de Chile (2006), Master en Architectural History, Bartlett, UCL (2010) y PhD por la Architectural Association (2017). Ha enseñado en Londres y Santiago, ha dictado conferencias en México, Chile e Inglaterra y entre sus publicaciones se encuentran “Margarita”, en ARQ, Chile, “Palladian Feet”, en AA Files 73, Inglaterra y “Argumentos gráficos”, en la Revista R 17, Uruguay. Desde 2020 es profesora asistente del Departamento de Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, donde también dirige el Magister en Arquitectura. ggdecg@uchile.cl

Fuente de financiamiento Financiación propia