



SELIM ABDEL CASTRO SALGADO
JORGE OCTAVIO OCARANZA VELASCO
JUAN ANDRÉS SÁNCHEZ GARCÍA
OSWALDO EMMANUEL SOLORIO LAU

Retóricas y hermenéuticas del espacio arquitectónico urbano contemporáneo

Coordinadora: María Luisa García Yerena

Arquitectura y Urbanismo



Universidad de Guadalajara
Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Retóricas y hermenéuticas del espacio arquitectónico urbano contemporáneo

El libro *Retóricas y hermenéuticas del espacio arquitectónico urbano contemporáneo* constituye un acervo de nuevos elementos para el debate y la discusión en el ámbito teórico, filosófico y de imaginarios contemporáneos en la representación y la interpretación del espacio de la arquitectura y de espacio urbano.

Las cuatro visiones retóricas y discursivas aportan valor y utilidad al aparato crítico y teórico del espacio arquitectónico y urbano en contexto contemporáneo. Las herramientas de carácter metodológico aquí planteadas; los imaginarios arquitectónicos; la contrastación empírica del espacio arquitectónico; y las diferentes aproximaciones que desde la teoría a la imagen son oportunas para una interpretación actual de los significados construidos en el espacio y en su complejidad.



Universidad de Guadalajara
Centro Universitario de Arte, Arquitectura y



SNP
Sistema Nacional de Posgrados



Selim Abdel Castro Salgado
Jorge Octavio Ocaranza Velasco
Juan Andrés Sánchez García
Oswaldo Emmanuel Solorio Lau

Retóricas y hermenéuticas del espacio arquitectónico urbano contemporáneo

María Luisa García Yerena
Coordinadora



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

CENTRO UNIVERSITARIO DE ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO

Maestría en Procesos y Expresión Gráfica en la
Proyección Arquitectónica Urbana

ARQUITECTURA Y URBANISMO

Retóricas y hermenéuticas del espacio arquitectónico urbano contemporáneo

© Selim Abdel Castro Salgado
© Jorge Octavio Ocaranza Velasco
© Juan Andrés Sánchez García
© Oswaldo Emmanuel Solorio Lau

Coordinación de contenidos: María Luisa García Yerena

Diseño y cuidado de la edición: Caudal Ediciones Hispanas

Fotografía de portada: Jorge Octavio Ocaranza Velasco

Primera edición

D.R. © 2023 Universidad de Guadalajara

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Maestría en procesos y Expresión Gráfica en la
Proyección Arquitectónica Urbana

Universidad de Guadalajara
Avda. Juárez 976, Centro, CP 44100
Guadalajara, Jalisco, México

I.S.B.N. 978-607-581-132-1
Versión Electrónica Epub

Consejo Editorial 2022-2024

www.cuaad.udg.mx



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltese <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Índice

Prólogo	7
I.En búsqueda del límite: Poética y retórica en el proyecto arquitectónico de la posmodernidad	13
I.1 Lenguaje como límite	18
I.2 Arquitectura y narratividad	19
I.3 Poética y Retórica en el relato del proyecto arquitectónico posmodernista	27
II. La sombra como configurador del espacio arquitectónico; una aproximación desde la teoría a la imagen.	51
II.1 Espacio Arquitectónico	53
II.2 La sombra en el contexto	71
II.3 La sombra dentro del espacio arquitectónico	81
III.El Laberinto en la ciudad: Hermenéutica, Mitocrítica e Imaginación simbólica ..	115
III.1 Ciudad, Laberinto y Modernidad en perspectiva de Dédalo y de Teseo	117
III.2 Estudios simbólicos y desarrollo histórico del laberinto	138
III.3 Literatura, mitocrítica e imagen isotópica del laberinto	167
IV. La representación del espacio en la novela de ciencia ficción: Los imaginarios arquitectónicos de Isaac Asimov	187
IV.1 Hacia una introspectiva ficcional literaria sobre el espacio arquitectónico.....	189
IV.2 La ciencia ficción como fundamento generador del “novum” arquitectónico espacial.....	197
IV.3 La aspiración dentro de la irrealidad como directriz de la imaginación.....	205
IV.4 Sobre la hermenéutica.....	210
IV.5 La representación del espacio literario a través de la écfrasis	222

Prólogo

El libro *Retóricas y hermenéuticas del espacio arquitectónico urbano contemporáneo* constituye un esfuerzo y un indicador de calidad del Programa Permanente de Vinculación y Retroalimentación: Alumnos y Egresados de la Maestría en Procesos y Expresión Gráfica en la Proyección Arquitectónica Urbana.

La difusión de trabajos de investigación es fundamental en el ámbito del posgrado, desde hace varios años la Maestría se ha preocupado por la generación de un programa permanente para la difundir investigación de calidad. A partir de gestiones integrales se ha fomentado la participación de los egresados, con énfasis especial, en quienes obtuvieron el reconocimiento de tesis de excelencia. Mediante una convocatoria y un proceso riguroso de selección e integración temática se han logrado tres publicaciones previas: *Espacio y pensamiento arquitectónico*; *Percepción de ambientes arquitectónicos y urbanos*; y *La imagen, el habitar y la poética en el espacio arquitectónico y urbano*.

Con el objetivo de fomentar y consolidar el Programa de publicación en esta colección, en el libro *Retóricas y hermenéuticas del espacio arquitectónico urbano contemporáneo* se ha integrado en cuatro capítulos en donde la retórica, la hermenéutica y el análisis del espacio contemporáneo en la arquitectura y el urbanismo son temas comunes que unifican el discurso de los autores. Los capítulos del libro son los siguientes: *En búsqueda del límite: Poética y retórica en el proyecto arquitectónico de la posmodernidad* de Selim Abdel Castro Salgado; *La sombra como*

configurador del espacio arquitectónico; una aproximación desde la teoría a la imagen de Juan Andrés Sánchez García; *El Laberinto en la ciudad: Hermenéutica, Mitocrítica e Imaginación simbólica* de Jorge Octavio Ocaranza; y *La representación del espacio en la novela de ciencia ficción: Los imaginarios arquitectónicos de Isaac Asimov* de Oswaldo Solorio Lau.

Los autores en cada uno de los capítulos generan nuevos elementos para el debate y discusión en el ámbito teórico, filosófico y de imaginarios contemporáneos en la representación y la interpretación del espacio de la arquitectura y de espacio urbano.

El primer capítulo *En búsqueda del límite: Poética y retórica en el proyecto arquitectónico de la posmodernidad* de Selim Abdel Castro Salgado centra su análisis en los elementos esenciales y las posibilidades del proyecto arquitectónico, además se cuestiona sobre sus límites. Castro Salgado entiende a la arquitectura como una forma de conocimiento; como una forma ética y estética de aproximarse a la realidad como núcleo central de un proceso complejo que se enfoca y analiza segmentos desde sus funciones poéticas y retóricas. El autor sustenta en su discurso que la poética y la retórica son funciones del lenguaje, la primera tiene como objetivo expandir las posibilidades de lo conocido, mientras que la segunda es una fuerza de validez, cuyos resultados establecen el valor del descubrimiento. Al mismo tiempo desmenuza algunos antecedentes del proyecto arquitectónico y establece la necesidad de nuevos planteamientos para los cambios de paradigma que conciban la ampliación de los límites en las posibilidades expresivas del proyectar arquitectónico. Se interpreta la poética como esa función del lenguaje que en sí misma busca sus límites –siguiendo la línea hermenéutica de Aristóteles/ Foucault/ Ricoeur-, mientras que la retórica es entendida como la función que otorga validez y congruencia -la verosimilitud del drama poético aristotélico-, dentro de una coherencia propia del universo creado en el relato. El caso de estudio se

centra en la posmodernidad arquitectónica, pues no solo es la base de la que se desprende toda la arquitectura contemporánea, sino que además es el momento primigenio en el que se habla de la arquitectura como un sistema de comunicación, en el que se entiende el proyecto como la codificación de un contenido que conlleva un relato. Castro Salgado selecciona cuidadosamente los antecedentes en la obra representativa de Palladio y Durand como las primeras referencias de una búsqueda del lenguaje arquitectónico como búsqueda del proyectar; se hace un recorrido por el “lenguaje olvidado de la forma arquitectónica” de la modernidad, para posteriormente entrar de lleno a la posmodernidad arquitectónica, representada inicialmente por la postura teórica de Robert Venturi. Todo para construir una plataforma en el entendimiento de las posibilidades y los límites del proyecto arquitectónico por medio de la función retórica y poética, en la obra posmoderna *Casa de la ambigüedad* de John Hejduk.

El segundo capítulo *La sombra como configurador del espacio arquitectónico; una aproximación desde la teoría a la imagen* de Juan Andrés Sánchez García tiene una discusión que trasciende a través de la interpretación fenomenológica para desarrollar la apropiación de la sombra en el espacio arquitectónico. Es valiosa la aproximación filosófica existencial presente en su texto, que articula lo místico, lo geométrico, lo poético, que, entre otras consideraciones reflexivas, favorecen una mejor comprensión e importancia del espacio en arquitectura. Sánchez García sostiene en su discurso que la sombra es capaz de construir la percepción del espacio interior de la arquitectura creando atmósferas perceptivas. Analiza de forma minuciosa la presencia de la sombra en el espacio y sus posibilidades de manipulación mediante el material. Además de que la sombra es generadora de experiencias simbólicas, místicas, espirituales o históricas que le imprimen al espacio arquitectónico rasgos fenomenológicos. El autor sitúa a la fenomenología como modelo de investigación que alude hacia un análisis interpretativo y vivencial que

supera el ámbito descriptivo. Sánchez García abre y fomenta un debate sobre la pertinencia de realizar estudios desde este enfoque para valorar a fondo la manera en que se perciben los fenómenos, tanto del investigador como del usuario del espacio. Aboga por que su aportación metodológica pueda servir para el análisis de otros fenómenos que trascienden en el carácter del espacio arquitectónico.

El tercer capítulo *El Laberinto en la ciudad: Hermenéutica, Mitocrítica e Imaginación simbólica* de Jorge Octavio Ocaranza Velasco esboza una interesante disertación sobre la confluencia de ámbitos que van desde la historia, la mitocrítica, los estudios antropológicos y el pensamiento simbólico, hasta el imaginario e imagen de ciudad. El autor adopta la mirada desde dentro de Teseo que fomenta la intuición de la búsqueda del laberinto en la imagen de la ciudad. Ocaranza Velasco elabora su discurso teórico a partir de premisas planteadas por Zygmunt Bauman del que considera al laberinto como una forma privilegiada de las prácticas contemporáneas de hacer ciudad. Ocaranza, como investigador consolidado, abre un panorama oportuno de posibilidades a nuevos rumbos y derivas en la exploración conceptual del laberinto que se presenta como símbolo, estructura mental o estructura espacial. El autor apunta hacia la idea de reconocer la “imagen isotópica del laberinto” a partir de la redundancia perfeccionante del símbolo, identificando esquemas verbales, regímenes, arquetipos, epítetos y demás elementos de la estructura imaginante del laberinto y la dimensión imaginaria de los paisajes urbanos contemporáneos. Se construye un marco teórico robusto y multidisciplinar que implica el recorrido de este símbolo cultural de más de 5000 años de antigüedad que el autor resume de forma magistral y puntualiza que la interpretación requiere de una hermenéutica analógica bajo el paradigma de la complejidad.

El cuarto capítulo *La representación del espacio en la novela de ciencia ficción: Los imaginarios arquitectónicos de Isaac Asimov* de Oswaldo Solorio Lau en su argumento, centra su interés en el análisis de las posibilidades del espacio y la arquitectura que se evoca dentro del contexto novelístico y de ficción que ofrece Isaac Asimov. Es por medio de la figura

retórica de la écfrasis, con el sustento teórico de la triple mimesis planteada por Ricoeur, que se desarrolló un método mediante el cual se puede transmutar el espacio literario, entendido como el contexto construido dentro de la trama del relato, y llegar a convertirlo en espacio arquitectónico imaginado como parte de estas propuestas de mundo y de espacios imposibles e inalcanzables que se gestan dentro de la literatura de ciencia ficción, teniendo el objetivo de habilitar una manera de exploración de las posibilidades espaciales de la arquitectura del futuro. El autor elige una serie de elementos analógicos, simbólicos y en algunos casos metafóricos, que a través de la relectura de las narraciones desde un enfoque hermenéutico logra la definición y la representación del espacio del futuro del imaginario arquitectónico prospectivo. Solorio Lau apuesta hacia la retribución de una manera distinta y atemporal de ver la arquitectura; afirma que sí existe un espacio que se construye a través de las palabras, de la narración donde convergen conjuntos de información referente a lo espacial e imaginarios arquitectónicos que proporcionan los elementos suficientes para la ideación y las aproximaciones exploratorias sobre el espacio y la arquitectura, que implica también una manera de plantear y entrar al futuro.

Las cuatro visiones discursivas contenidas en el libro abonan al aparato crítico y teórico del espacio arquitectónico y urbano en contexto contemporáneo. Las herramientas metodológicas aquí planteadas, los imaginarios arquitectónicos, la búsqueda de la contrastación empírica en un espacio arquitectónico y aproximaciones desde la teoría a la imagen. Todos los ejercicios planteados en este libro guardan una relación en la búsqueda de los significados construidos desde la materialidad expresados en la espacialidad.

Por último, se manifiesta un profundo agradecimiento al esfuerzo realizado de los autores de cada capítulo; a los dictaminadores en virtud de que con sus atinadas observaciones contribuyeron a la mejora en la calidad del texto; al Comité Editorial conjunto de la Maestría en Procesos y

Expresión Gráfica en la Proyección Arquitectónica Urbana y del Doctorado en Ciudad, Territorio y Sustentabilidad; y al Consejo Editorial del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño. Al mismo tiempo, se hace extensivo el agradecimiento a todas las personas que con disposición y profesionalidad han intervenido en su preparación y gestión. Se espera que el incremento en la producción editorial de esta colección se conserve como un proyecto de difusión permanente de investigaciones con calidad

Dra. María Luisa García Yerena

I. En búsqueda del límite: Poética y retórica en el proyecto arquitectónico de la posmodernidad

Selim Abdel Castro Salgado•

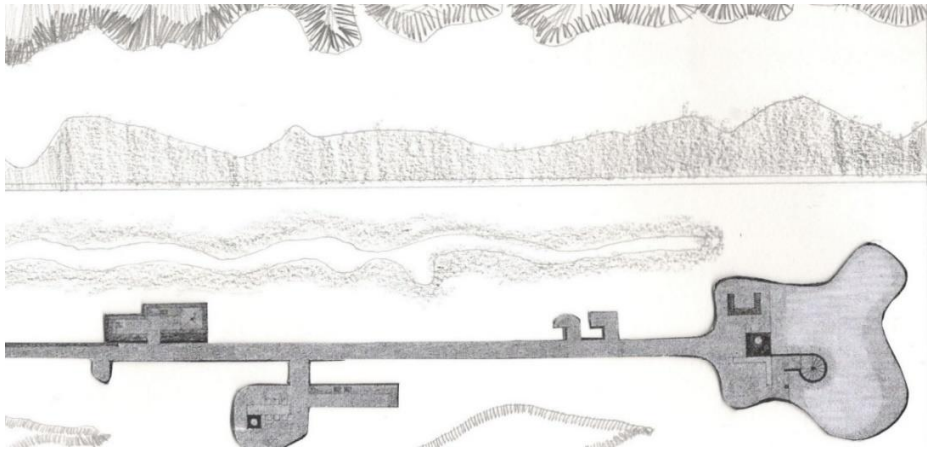


Imagen 1. Casa de la ambigüedad. Fuente: Collage realizado por el autor basado en Hejduk (1984)

• Es Doctor en Arquitectura y Urbanismo, miembro del Sistema Nacional de Investigadores y del Padrón Veracruzano de Investigadores. Miembro de número de la Academia Nacional de Arquitectura, capítulo Estado de Veracruz. Profesor de grado en la Universidad Veracruzana y en la Universidad Anáhuac-Veracruz. Profesor colaborador en la Maestría en Arquitectura de la Universidad Veracruzana y profesor invitado en la Maestría en Procesos y Expresión Gráfica para la Proyección Arquitectónica Urbana, de la Universidad de Guadalajara. Profesor colaborador en el Cuerpo Académico Arquitectónica: Grupo de investigación UV-CA-558. scastro@uv.mx
orcid.org/0000-0002-3209-7076

Este capítulo presenta una síntesis de las ideas planteadas en la tesis homónima desarrollada en la Maestría en Procesos y Expresión Gráfica para la Proyección Arquitectónica Urbana, de la Universidad de Guadalajara, con el grado obtenido en febrero de 2014, gracias a la beca de posgrado nacional de CONACYT. En este se plantea la pregunta de cuáles podrían ser los límites del proyecto arquitectónico, basada en la idea de Foucault de “¿Qué somos capaces de pensar y de qué límite se trata?” Bajo este enfoque se aplica una hermenéutica contrastada con el caso de estudio del proyecto conceptual de una casa planteada por John Hejduk titulada Casa de la ambigüedad (Ambiguity house en inglés). En otras palabras, si el proyecto arquitectónico codifica el lenguaje especializado del arquitecto, posiblemente sus límites estén dados por la capacidad de codificar-proyectar y leer-construir, por lo tanto, se plantea que la poética redimensiona los límites de lo pensable-proyectable, mientras la retórica conforma su verosimilitud en su factualización construida.

Premisas

¿Qué es imposible pensar, y de qué imposibilidad se trata? (...) Sabemos lo que hay de desconcertante en la proximidad de los extremos (...) (Foucault, 1968, pp. 1-2)

(...) la arquitectura es un hecho histórico, poético y retórico, o no es nada. (Muntañola Thornberg, 1981, p. 115)

Se podría inferir que a la par del surgimiento de la disciplina se generó la pregunta sobre la arquitectura. En esta época en la que hay tantas aproximaciones al proyecto como proyectistas—en la que es muy difícil establecer un “estilo” —, preguntar por su esencia sigue siendo válido. Hacerse la pregunta sobre la arquitectura es al mismo tiempo cuestionar sus límites, pues definir es limitar (Trías, 1991).

En este trabajo se cuestiona sobre las posibilidades del proyecto arquitectónico y sus límites. Entendiendo a la arquitectura como una forma de conocimiento; como una forma ética y estética de aproximarse a la realidad.

El concepto de límite fue estudiado, entre otros, por el filósofo español Eugenio Trías en su *Lógica del límite* (1991), en el que plantea una ontología del límite —o cerco hermético—, y una estética del límite —o cerco del aparecer—, en el cual sitúa a la música y la arquitectura como “artes del límite”.

La idea de límite (limes) se impone en la presente coyuntura histórica como necesidad, en razón de haberse agotado y consumado una forma de pensar, la moderna, en la que se ha retenido tan solo la dimensión negativa del límite. (Trías, 1991, p. 17)

Una concepción centrada en esta preocupación se generó con lo que se denominó el giro lingüístico con el que todo el conocimiento humano fue puesto en perspectiva como una posibilidad dentro del lenguaje; por lo cual el entendimiento, y por tanto las posibilidades expresivas están dadas dentro de este marco.

4.116 Cuanto puede siquiera ser pensado, puede ser pensado claramente.
Cuanto puede expresarse, puede expresarse claramente. (Wittgenstein, 2009, p. 47)

De acuerdo a lo planteado, se podría decir que una de las posibilidades de explorar los límites de del proyectar arquitectónico está dada por el entendimiento de la arquitectura como un sistema de comunicación, puesto que como lo plantea Umberto Eco (1986) el proyecto arquitectónico es una codificación.

Por otro lado, el lenguaje de la arquitectura moderna -en su búsqueda por la abstracción-, llevó hasta los límites expresivos a la arquitectura al prohibir el ornamento como si se tratara de un delito (Loos, 1993), o en palabras de Rapoport (1990) la proscripción de la personalización de la arquitectura, -dejando implícito el contenido-, con un lenguaje expresivo -representacional-, de alta abstracción al que se ha criticado por ser lejano para el común de la gente, puesto que como lo plantea Montaner:

A partir de los años sesenta se intentará afrontar un problema que ya se había detectado a partir de 1945 y que va relacionado con esta ausencia de comunicación: la mayoría de la gente no ha aceptado las formas y planteamientos de la arquitectura del Movimiento Moderno. La arquitectura moderna no sólo ha perdido su capacidad comunicativa y connotativa, sino que no ha aportado la idea de confort, seguridad y forma convencional que el público desea (...) y la arquitectura moderna es demasiado técnica, anónima, repetitiva, abstracta, reducida, abierta, etc. (...) El hombre real no se corresponde con el usuario ideal para el que proyectaron las vanguardias. La arquitectura ha de asumir su dimensión pública y utilizar la metáfora, el símbolo y la historia para conectar con la gente. (Montaner, 1997, p. 153)

Esta cita resalta la indiferencia de la arquitectura moderna por su propio sistema de significación, y el porqué de la falta de "conexión" con sus usuarios. Por otro lado, con la crisis y posterior ruptura del movimiento moderno en la arquitectura (Montaner, 1997, 2008, 2011, 2013, 2014), ésta se dio a la tarea de reinventarse, de buscar sus límites expresivos y de contenido, con representantes tan identificables como los grupos colaborativos de Archigram, y Superstudio, Coop Himmelb(l)au, Haus Rucker Co -entre otros-, desde fuera del movimiento moderno.

Si se indaga en los límites del proyecto arquitectónico en la contemporaneidad, se encontrará con este cambio de paradigma originado por la crisis de la modernidad, promovida y adoptada por el posmodernismo arquitectónico, el cual inaugura el entendimiento de la arquitectura como un sistema de comunicación. Es justo en este momento histórico en que aparece - como reacción crítica a la crisis del proyecto moderno- el libro de Robert Venturi: *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1978). Se podría decir junto a Eisenman que éste, *La arquitectura de la ciudad* de Aldo Rossi, y *Teorías e Historia de la Arquitectura* de Manfredo Tafuri son los libros que fundamentan no solo “un cambio generacional, sino un cambio de paradigma” (Eisenman, 2011, p. 129), una nueva visión que a la larga generaría la contemporaneidad de la cultura del proyecto arquitectónico. *Complejidad y Contradicción...* no solo introduce las nociones de complejidad, y reintroduce la idea de profundidad histórica de la arquitectura contemporánea, si no que analiza -junto con *Aprendiendo de Las Vegas* (1978)- a la forma arquitectónica como portadora de significados, con el énfasis puesto en la semántica del discurso arquitectónico.

Siete años después -1969-, se llevan a cabo las reuniones del grupo CASE en el MoMA, fruto del cual sale publicado el libro *Five Architects* (Eisenman, Peter; Graves, Michael; Gwathmey, Charles; Hejduk, John; Meier, 1982), un incipiente análisis de la obra del grupo conocido como *The Whites*. En él se hacen públicas las influyentes teorías de Eisenman centradas en el uso del lenguaje arquitectónico. En este libro en colaboración, explica su proceso de proyecto y las razones que lo llevan a cuestionarse la forma arquitectónica y su significado.

La arquitectura estuvo fuertemente influida también por el denominado giro lingüístico, y es con el inicio de la posmodernidad que se inicia la idea de la arquitectura como un medio de comunicación, una forma que conlleva un relato. Estas ideas inauguran, asimismo, los estudios sobre la narratividad y el lenguaje de los actos creativos. Basado en lo anterior, este trabajo se fundamenta en *La poética* de Aristóteles, en el cual se plantea que la narración del contenido artístico puede ser clasificada desde su intención, ya sea esta *Retórica* –el uso del lenguaje por el que se intenta convencer, a la manera del discurso político- o *Poética* –el uso creativo del lenguaje-. Desde una visión más contemporánea, Paul Ricoeur -en su ensayo *Arquitectura y narratividad* (2003)- plantea un paralelismo entre la estructura narrativa literaria y la de la

arquitectura, misma que fue retomada por el profesor Muntañola (2003), aquí se utilizan ambos textos como estructura inicial de análisis.

En este ejercicio se interpreta la poética como esa función del lenguaje que en sí misma busca sus límites –siguiendo la línea hermenéutica de Aristóteles/ Foucault/ Ricoeur-, mientras que la retórica es entendida como la función que otorga validez y congruencia -la verosimilitud del drama poético aristotélico-, dentro de una coherencia propia del universo creado en el relato. El caso de estudio se centra en la posmodernidad arquitectónica, pues no solo es la base de la que se desprende toda la arquitectura contemporánea, sino que además es el momento primigenio en el que se habla de la arquitectura como un sistema de comunicación, en el que se entiende el proyecto como la codificación de un contenido que conlleva un relato.

Entre los principales antecedentes se seleccionó la obra representativa de Palladio y Durand como las primeras referencias de una búsqueda del lenguaje arquitectónico como búsqueda del proyectar; se hace un recorrido por el “lenguaje olvidado de la forma arquitectónica” de la modernidad, para posteriormente entrar de lleno a la posmodernidad arquitectónica, representada inicialmente por la postura teórica de Robert Venturi.

El trabajo finalmente se aplica en el análisis de la obra denominada Casa de la ambigüedad de John Hejduk, la cual es posterior a los antecedentes de su investigación respecto al problema de los nueve cuadrados y las casas diamante, descritas en el libro *The Mask of Medusa. Works 1974-1983* (Hejduk, 1984).

En resumen, el interés de esta investigación se centró en el entendimiento de las posibilidades y/o los límites del proyecto arquitectónico por medio de la función retórica y poética, en la obra de la posmodernidad representada por la Casa de la ambigüedad de John Hejduk.

I.1 Lenguaje como límite

El libro quiere trazar un límite al pensar o, más bien a la expresión de los pensamientos: porque para trazar un límite al pensar tendríamos que poder pensar ambos lados de este límite (tendríamos, en suma, que poder pensar lo que no resulta pensable).

Así pues, el límite sólo podrá ser trazado en el lenguaje, y lo que reside más allá del límite será simplemente absurdo (Wittgenstein, 2009, p. 5).

Con estas palabras inaugura Ludwig Wittgenstein su investigación filosófica, respecto al lenguaje como límite del conocimiento del mundo en su *Tractatus Logico-Philosophicus*. Forma parte de lo que se conoce como el giro lingüístico, la visión filosófica de que toda la realidad debe ser juzgada desde la misma base que limita o posibilita el pensamiento: el lenguaje. Los relatos de las distintas disciplinas se plantean como el centro de los estudios de las posibilidades del conocimiento de la realidad, al tiempo que se definen las posibilidades de configuración de esta realidad -el pensar, para Ricoeur-.

Todo límite no es quizá sino un corte arbitrario en un conjunto indefinidamente móvil (...) ¿Qué quiere decir, en general, no poder pensar un pensamiento? ¿E inaugurar un pensamiento nuevo? (Foucault, 1968, p. 57).

Esta cita de Foucault encierra de cierta manera la intencionalidad de este trabajo, puesto que recuerda que al buscar los límites se debe estar preparado para algo en movimiento, continuamente retado y rebasado.

Este límite enmarcado por el lenguaje se estudia desde lo que es capaz de pensarse, y el relato que conlleva. Al estudiar *La poética* aristotélica se encuentra que su meta es indagar en la expansión de las posibilidades de lo conocido, mientras que la retórica se plantea como una fuerza de congruencia y validez cuyos resultados establecen el valor del descubrimiento.

Posteriormente al *giro lingüístico*, la filosofía se cuestiona lo que se es capaz de pensar y de entender, mientras que intenta definir la posibilidad de la realidad y su percepción. El conocimiento del mundo está dado entre estas dos condiciones.

Con estas ideas inicia uno de los textos fundamentales de la contemporaneidad, *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault (1968). No es algo casual que este importante pensador contemporáneo hable sobre el límite de las posibilidades del conocimiento puesto que inicia una crítica sobre la historia del conocimiento y cómo dentro de ésta está profundamente inmiscuida

la metáfora como herramienta para descubrir y manejar la realidad y describir el mundo.

Por otro lado, la verdad del conocimiento forma parte de la estructura formal del lenguaje. Por ello cuando Foucault plantea que la realidad es descrita como metáfora y que sólo de esta manera se es capaz de captarla plantea lo que se podría interpretar como una visión creativa del mundo, la metáfora; así como una descripción objetiva de la realidad, la verdad; de esta manera el lenguaje define nuestro conocimiento de la realidad. Como parte de la captación del mundo Foucault describe que esta búsqueda de la realidad desemboca en “(...) una experiencia desnuda del orden y sin modos de ser” (Foucault, 1968, p. 6). Según él, lo que hace su estudio del lenguaje es descubrir que “hay un orden”. Esto es, “hay una verdad” –una estructura- en la búsqueda del conocimiento.

Por ello, y según todo lo planteado ¿Es posible entender el proyectar la arquitectura como una forma de conocimiento, o sea, como límite de la capacidad representativa de la sociedad y la cultura? Y por otro lado ¿de qué manera la arquitectura y su lenguaje están determinados por el concepto de verdad?

I.2 Arquitectura y narratividad

-allí donde, desde el fondo de los tiempos, el lenguaje se entrecruza con el espacio (Foucault, 1968, p. 3).

La investigación sobre *El sistema de los objetos* de Jean Baudrillard (1969) parte de la idea de que los objetos cotidianos conllevan una gran carga simbólica que define parte de la realidad. Por ello no son sólo accesorios a la disciplina, sino que la misma arquitectura y la ciudad pueden ser consideradas como partícipes de este sistema de objetos:

Sin relación no hay espacio, pues el espacio no existe sino abierto, suscitado, ritmado, ampliado por una correlación de los objetos y un rebasamiento de su función en esta nueva estructura. El espacio es, de alguna manera, la libertad real del objeto; su función no es más que su libertad formal (Baudrillard, 1969, p. 17).

El espacio se entiende aquí no solo como sistema geométrico –la ubicación espacial de los objetos en un sistema de representación y posicionamiento tridimensional cartesiano-, sino como un contenedor de elementos simbólicos, y por ello instrumento de la arquitectura.

Desde el punto de vista de la arquitectura, se podría decir que, si algo intentó demostrar Robert Venturi es la idea de que todo edificio es un sistema de comunicación, puesto que porta un significado. En palabras de Amos Rapoport:

(...) la gente reacciona al medio global y afectivamente antes de que lo analicen y lo evalúen en términos más específicos (...) le gustan ciertas áreas urbanas, o formas de viviendas, a causa de lo que significan (Rapoport, 1990, p. 14).

Por otro lado, y según la visión de Umberto Eco (1986) en *La estructura ausente*, el significado de los elementos arquitectónicos es definido como la parte más importante de la función arquitectónica.

(...) la perspectiva semiótica que hemos adoptado (...) nos permite reconocer en los signos arquitectónicos unos significantes descriptibles y catalogables, que pueden denotar funciones precisas, con tal que sean interpretados por medio de determinados códigos; y estos pueden revestir significados sucesivos (...) (Eco, 1986, p. 261).

Estas codificaciones implican códigos tanto de escritura como de lectura, la clave por medio de la cual se comprenderá –se decodificará, según Eco- el significado planteado.

(...) Finalmente, en la arquitectura se han de distinguir los códigos de lectura (y de construcción del objeto, de los códigos de lectura y de elaboración del proyecto del objeto) (...) Ello no impide que la semiótica del proyecto plantee problemas interesantes porque en un proyecto se dan diversos sistemas de notación (una planta no se codifica de la misma manera que un alzado) y en ellos hay a la vez signos icónicos, diagramas, indicios, símbolos, quasi-signos, no-signos, etc., cubriendo toda la gama de signos propuesta por Peirce (Eco, 1986, p. 281).

Se entiende por tanto que la arquitectura posee una codificación, que, al decir de Eco, no solamente es de lectura/interpretación, sino que además se codifica al momento de proyectar. Esta súbita conciencia -en los albores de la época de la información-, sobre el contenido simbólico -la conformación del significado arquitectónico-, implica una responsabilidad sobre los hombros de los arquitectos y urbanistas, como diseñadores del ambiente en el que la mayoría de las personas habitan hoy en día.

Por otro lado, el mismo libro plantea una crítica a la corriente arquitectónica del posmodernismo, el cual intentó conformar el objeto de proyecto sin tener tanto en cuenta el qué, si no el cómo:

Esta falta de comunicación del significado apoya la visión de que los significados están en la gente, no en los objetos o las cosas (...) De todas maneras, las cosas sí portan significados (Rapoport, 1990, p. 17).

En línea con el posmodernismo, centrado en la teoría del lenguaje aplicada a la arquitectura, varios investigadores se dieron a la tarea de investigar y clasificar la forma en la que la arquitectura comunica. Charles Jencks, por ejemplo, publicó varios libros centrados en este enfoque, tales como *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (1984) y *El significado en arquitectura* (Jencks, Charles; Baird, 1975), entre otros. Uno de los más influyentes en la época fue el de Umberto Eco (1986), el cual desarrolla durante varios capítulos cómo funciona y cómo debe ser interpretada la arquitectura como un sistema de comunicación.

I.2.1 El proyectar arquitectónico y su relato

Se podría caracterizar la noción de la codificación del proyecto arquitectónico en una conversión del objeto en imagen como síntesis narrativa. Esto podría describir sintéticamente la narración arquitectónica que se transforma en conocimiento al habitar, como se describe en la estructura de análisis que plantea Ricoeur:

(...) se organiza en tres rúbricas sucesivas, definidas en Tiempo y relato con una denominación muy antigua de mimesis —es decir, recreación, representación creativa—, empezando por la fase que yo llamo «prefiguración», en la que el relato es empleado en la vida cotidiana (...) antes de separarse de ella para producir las formas literarias. Luego pasaré a la fase de tiempo realmente construido, tiempo relatado, que constituirá el segundo momento lógico: la «configuración». Y terminaré hablando de lo que he denominado, refiriéndome a la situación de lectura y relectura, la «refiguración» (...) el habitar es la presuposición del construir, en la segunda fase el construir realmente pasa a encargarse del habitar, y todo eso para que la última palabra la tenga un habitar reflejado, un habitar que rehace la memoria del construir (Ricoeur, 2003, pp. 13–14).

El autor hace en este decisivo texto una comparativa entre la narrativa literaria y la arquitectónica, entre lo “plasmado en el lenguaje” y lo “plasmado en piedra”; entre el “narrar” y el “construir”, lo cual es reconocido por el autor como de francas resonancias Heideggerianas, pues este construir está desarrollado en un habitar-construir previo —la prefiguración—, que para efectos de esta tesis será interpretado como arquitectura —“la preexistencia, o contexto”—, el pensar, que en esta tesis se interpretará como el proyecto arquitectónico —la configuración—, y finalmente la refiguración y lectura, que Ricoeur plantea como el habitar.

El arquitecto, diferentemente al poeta trágico, no utiliza el «médium» de las palabras para «tramar» sus obras, sino el proyecto, constituido por diseños,

planos o dibujos (...) una obra construida se convierte en una representación espacial permanente (...) cambiando muchas veces su significación (Muntañola Thornberg, 1981, p. 23).

(...) la arquitectura sería para el espacio lo que el relato es para el tiempo, es decir, una operación «configuradora»; un paralelismo entre, por un lado, el acto de construir, es decir, edificar en el espacio, y por otro lado, el acto de narrar, disponer la trama en el tiempo (Ricoeur, 2003, p. 11).

El interés central de esta investigación será pues la configuración de la narración arquitectónica: El proyectar, el centro del ciclo planteado por Ricoeur: “el hacer arquitectónico”. “Un trabajo simultáneo de configuración del acto de construir y del acto de habitar”, el mismo que plantea una forma de habitar, condensa de esta manera una forma de conocimiento, una forma de plantarse y configurar el habitar. Este ciclo es transformado posteriormente por el habitar, y se reinicia cuando esta edificación se establece como la base sobre la que se posicionarán nuevos proyectos. Se puede decir que se establece como un nuevo nivel de validación –o contrastación–, sobre el que se posicionarán los nuevos proyectos configuradores del habitar, a través de lo que Ricoeur denomina *intertextualidad*, puesto que “cada nuevo edificio surge entre otros edificios ya construidos”, en el cual el planteamiento anterior se convierte en sedimentación en los cuales los edificios existentes se vuelven contexto. De esta manera cada nueva edificación se determina -se define- en su relación con una tradición establecida.

En la misma línea, el contenido del acto creativo puede ser analizado desde las categorías aristotélicas de poética y retórica. La primera da como resultado la catarsis, o purificación, cuyo fin último es conocerse mejor a uno mismo. La segunda, por otro lado, habla de lo verosímil, la congruencia de lo relatado dentro del universo construido: la validez del discurso.

Con esto se quiere decir que mientras la poética indaga sobre las posibilidades de ampliar el horizonte-límite “indefinidamente móvil” en palabras de Foucault, la retórica valida ese discurso, hasta que el ciclo reinicia, cuando éste es aceptado, validado, y se convierte ahora en parte del límite a romper por un nuevo ciclo.

I.2.2 Antecedentes: Andrea Palladio y J.N.L. Durand (1809), el lenguaje clásico de la arquitectura

Como antecesores de la modernidad estos autores experimentaron con nuevos sistemas de expresión del lenguaje de la arquitectura, que influirían en

autores tan cercanos -en comparación-, como Le Corbusier, van der Rohe, o el mismo Eisenman. El lenguaje clásico, como línea evolutiva de las raíces históricas grecolatinas expresa una grandiosidad y majestuosidad que se salta algunas generaciones antes de aparecer de nuevo en una versión más contemporánea. Es también una búsqueda de legitimidad.

Palladio, un maestro cantero sin educación formal, viajó a Roma al principio de su carrera para medir las ruinas romanas. Bramante liberó a Palladio y a otros para lograr una lectura crítica de esas ruinas, las cuales evolucionaron hacia un tipo enteramente nuevo de en suite (...) Palladio redibujó todos sus edificios en 1578, cuando contaba con setenta años, para su famoso Cuatro Libros de Arquitectura. Fueron redibujados como Palladio los había conceptualizado. Esos dibujos documentaron fragmentos de edificios de la Roma imperial que él había bocetado pero colocados en un contexto diferente.

Más que una copia, su anterioridad [historia] se convirtió en parte de este nuevo tipo de villa (...) Las representaciones en los libros de Palladio no se referían a cómo vivía uno en el siglo dieciséis en el campo Veneciano; eran marcas de una nueva manera de pensar sobre la forma y el espacio en relación al sujeto humano” (Eisenman, 1999, pp. 40–41).

Se presenta, por lo tanto, un lenguaje retomado que se utiliza para validar el presente por medio de formas clásicas, que de esta manera *prestan* su verdad -desde la retórica-. Por lo tanto, una forma de validar el presente es por medio del lenguaje, en este caso uno reinterpretado.

1.2.3 La modernidad y su lenguaje (negado)

El movimiento moderno en arquitectura, como revolución cultural se autoimpuso una tarea: la de simbolizar los tiempos modernos. En el camino se identificó con una formalidad abstracta, antifigurativa, un momento de pureza de máxima abstracción.

Cuando al final de la década de los 40, la arquitectura moderna se estableció y se institucionalizó, perdió necesariamente algo de su sentido original (...) La teoría y la exégesis oficial habían insistido en que la arquitectura moderna no tenía ningún contenido iconográfico, que no era más que la ilustración de un programa, una expresión directa de un objetivo social.

En todo ello había muy poco reconocimiento del significado. En realidad, la necesidad de un contenido simbólico parecía haber sido desechada (Rowe, 1982).

Esto inicia quizá al eliminar todo ornamento, toda señalización que recordará una arquitectura con algún rastro histórico. Uno de los primeros críticos de la arquitectura del movimiento moderno fue Adolf Loos, quien en

una famosa conferencia denominada *Ornamento y Delito*, plantea las bases de la abstracción de la revolucionaria arquitectura moderna:

He encontrado la siguiente sentencia y se la ofrezco al mundo: la evolución de la cultura es proporcional a la desaparición del ornamento en los objetos utilitarios. Con ello, creí darle al mundo nueva alegría; no me lo han agradecido. Se enristecieron y agacharon la cabeza (...) Cada época tenía su estilo, ¿y sólo a nuestra época debía negársele un estilo? Por estilo entendían ornamento. Entonces dije: no lloréis. Ved, esto es lo que caracteriza la grandeza de nuestro tiempo: que no sea capaz de ofrecer un nuevo ornamento. Hemos superado el ornamento (...) Ved, está cercano el tiempo, el gozo nos espera ¡Pronto relucirán como muros blancos las calles de las ciudades! (...) (Loos, 1993, pp. 347–348).

La ciudad “de muros blancos” corresponde a la ciudad moderna, abstracta, sin ornamentación, diseñada para el hombre moderno de El Modulor (Le Corbusier, 1976), la representación abstracta del usuario genérico de la arquitectura moderna, una arquitectura en el que la forma sigue a la función:

(...) el ingenuo no sabe que unas determinadas formas significan unas determinadas funciones. No posee el código (...) Por lo tanto, podemos darnos cuenta de que todas las místicas de “la forma sigue a la función” son precisamente místicas si no se apoyan en una consideración de los procesos de codificación (Eco, 1986, p. 264).

La arquitectura moderna desconfió de la representatividad que poseía la arquitectura histórica y en su afán por plantear una postura que la definiera e identificara, negó sus capacidades y posibilidades expresivas quizá al extremo de perderlas, lo que al mismo tiempo generó la pérdida de la capacidad de leer la arquitectura histórica, y no sólo eso, sino que gran parte de la arquitectura perdió, quizá, su legibilidad a los ojos de la gente común. ¿Cómo transmite el significado la arquitectura, y cómo puede leerse? ¿Cómo se proyecta una forma significativa? ¿Es el significado correcto el que se desea transmitir a la hora de proyectar?

No hay forma de separar forma de significado; una no puede existir sin el otro. Sólo puede haber diferentes estimaciones críticas de los principales medios a través de los cuales la forma transmite significado al visualizador. Vincent Scully, en Nota a la segunda edición (Venturi, 1978, p. 16).

Este nivel de transmisión simbólica, significativa, implica no sólo que el arquitecto se pierda como sujeto que intenta comunicar, al trasladar esta función al objeto arquitectónico –en palabras de Rapoport-, sino que además exige que el usuario posea el código necesario para descifrarlo. De esta manera el sujeto se vuelve un participante activo en la configuración de un cierto simbolismo arquitectónico. Esto plantea en esencia, un problema: el usuario es

de esta manera re-creador de la arquitectura. Recordemos además que los significados son codificados para las personas sujetas a ese tiempo histórico.

(...) aún si uno acepta la importancia del significado, aún necesita preguntarse sobre cuál grupo estamos discutiendo, particularmente porque tanto diseñadores como usuarios están lejos de ser grupos homogéneos. Por lo tanto, uno necesita preguntarse el significado de quién está siendo considerado (Rapoport, 1990, p. 20).

Como se plantea en esta cita –a manera de crítica no solo al movimiento moderno, sino al mismo posmodernismo-, ¿el significado de quién? ¿del diseñador o del usuario -ese ente abstracto, que muchas veces no se sabe quién es, qué desea, o con qué sueña-?

I.2.4 La crisis de la modernidad: Venturi/ Eames/Archigram/ Rossi / Alexander

En plena crisis de los CIAM, una pareja de diseñadores -en la más amplia extensión del término-, buscaba popularizar sus proyectos, algo que puede revisarse en el proyecto de su misma vivienda en California, sus películas, diseño de mobiliario, etcétera. Intentaron hacer accesibles al público los objetos de diseño: ese fue el trabajo de la vida de Charles y Ray Eames (Montaner, 1997).

A finales de los sesenta un grupo de egresados de la Architectural Association londinense, se reunía en un café a platicar sobre las numerosas posibilidades que se vislumbraban gracias a los avances tecnológicos de la época -y la factibilidad de aplicación en la arquitectura-. Viajes espaciales, con toda la parafernalia que lo acompañaba –trajes espaciales, cápsulas, etc.-, el entretenimiento, la recién inaugurada época de la información y los grandes cambios culturales originados por todo esto. Empezaron una publicación llamada Archigram (Cook, n.d.), con un lenguaje gráfico atractivo y de época: el cómic. No les interesó demasiado que sus obras fueran factibles, sino las grandes posibilidades que se presentaban ya ante ellos. De esta manera ampliaron los límites de la arquitectura, y la redefinieron en su investigación. La arquitectura con ellos pierde parte de su tectonicidad –su anclaje al sitio, y hasta su constructibilidad-, pierde su durabilidad, su estabilidad, sus materiales, etc. Un automóvil que se integra a un conjunto, que a la vez es una casa y un edificio de departamentos; una ciudad que se configura instantáneamente, centrada en el entretenimiento y en la difusión informativa; una ciudad como

una inmensa máquina que corre por el campo, rompiendo todos los esquemas preconcebidos de lo que es una ciudad.

Un arquitecto se atreve a hablar de la historia de la ciudad como memoria colectiva, a revalorar la singularidad de los edificios y los lugares con valor histórico. El lugar cualitativo frente al espacio abstracto cuantitativo (Rossi, 2015).

Un arquitecto cataloga los elementos que -a su juicio- son indispensables para que cualquiera, -estructurando estos elementos- sea capaz de construir una arquitectura con alto impacto simbólico, o cómo él lo plantea, heredera de un modo intemporal de construir. Estos elementos constituyen un lenguaje de patrones, piezas configurables a modo, con herencia, que son las partes constitutivas de una arquitectura con un gran trasfondo, herencia de incontables generaciones al habitar el territorio. Este arquitecto reta con su teoría toda la ortodoxia moderna, que desecha la historia, el romanticismo de este modo fuera del tiempo, en la que la postura, incluso, del mismo arquitecto es retada, ahora se debe diseñar al lado de la gente, del usuario, estos son ahora sujetos participativos, y no sólo usuarios -no meros sujetos sin rostro ni personalidad- (Alexander, Christopher; Ishikawa, Sara; Silverstein, Murray, 1980).

En esta crisis de la modernidad se cuestiona, por lo tanto, los fundamentos de la arquitectura: su tectonicidad, su materialidad concreta y duradera, su estabilidad y permanencia. También el proceso de proyecto se pone a prueba, se cuestiona además la figura misma del arquitecto y su función. Se le cuestiona su obsesión por la novedad, por romper con la herencia simbólica de la arquitectura. Se le cuestiona también su ceguera ante las expresiones populares, al negar cualquier valor que esta pudiera contener, como resultado histórico y cultural. Sus límites se amplían y reconfiguran, sus posibilidades expresivas y conceptuales se extienden.

I.2.5 La complejidad.

Uno de los conceptos centrales que se empezará a utilizar en la cultura contemporánea, y especialmente en la arquitectura a partir del paradigmático libro de Venturi (1978) será el de la complejidad.

El pensamiento complejo es la búsqueda por integrar la mayor cantidad de variables en un problema, reconocer que en la realidad todo está interconectado

y que no puede existir una visión reduccionista del orden. En palabras de Venturi:

Un orden válido se adapta a las contradicciones circunstanciales de una realidad compleja (...) Tolerar modificaciones y arreglos. No hay leyes fijas en la arquitectura (...) Cuando las circunstancias retan al orden, el orden debería doblarse o romperse: las anomalías y las incertidumbres dan validez a la arquitectura (Venturi, 1978, pp. 63–64).

Aquí el autor anticipa un enfoque metodológico que recién se inauguraba en la ciencia contemporánea, la de la teoría de sistemas y el pensamiento complejo, además de ello plantea algo que también es clave para entender su pensamiento -un nivel axiológico heredado de los planteamientos de la modernidad-: la validez.

Ésta plantea además de reglas que deben ser acatadas, y valores que deben respetarse, la posibilidad de transgresión de esta arquitectura válida. En otras palabras, es requerido un enfoque en el que se plantea la necesidad de analizar el criterio de verdad que debe usarse en esta arquitectura posmodernista.

I.3 Poética y Retórica en el relato del proyecto arquitectónico posmodernista

(...) en arquitectura no podemos pensar en el construir sin definir al mismo tiempo un habitar (...) Como indica certeramente Ch. Norberg Schulz citando a Heidegger, es justamente por esta interrelación entre el construir, el habitar y el pensar que la arquitectura puede ser Poética: «... La poesía es lo primero que consigue que el hombre pertenezca a la tierra y así lo introduce en el habitar...», señala Heidegger a partir de una poesía de Hölderlin (Muntañola Thornberg, 1981, pp. 59–60).

La poesía de Hölderlin fue la base para que Heidegger escribiera *Poéticamente habita el hombre*, sobre lo que concluye que “poetizar es medir”. Es generar una nueva medida “por la cual el hombre recibe por primera vez la medida de la amplitud de su esencia. El hombre esencia como el mortal (...) Sólo el hombre muere, y además continuamente, mientras permanece en esta tierra, mientras habita” (Heidegger, n.d.). Este es, pues, el drama esencial del ser humano, su esencia como mortal, lo que le da profundidad poética al habitar. Como mortal, el hombre adquiere verdaderamente la profundidad del habitar. Aquí se vislumbra la estructura del drama, sobre la que Aristóteles en *La poética* construye su análisis de la poesía.

Se recuerda, por tanto, la estructura del drama según Aristóteles:

Las categorías de Aristóteles, que, recordemos, consideraba la tragedia como imitación de una acción a través de un argumento o fábula, eran fundamentalmente tres: la peripecia, o sea el cambio de sentido de la acción sobre sí misma, el reconocimiento, o el darse cuenta de algún personaje o carácter principal de su propio destino (...) y el lance poético o el pase de la vida a la muerte (...) son categorías determinantes de una complejidad y de un grado de «paradoja» de la obra. Cuanto más rica sea la ficción que determinan estas categorías, más capaz es la obra de producir catarsis en el espectador (...) el habitar y el proyectar (pensar) puede cotejarse con las precisiones aristotélicas de un argumento (...) (Muntañola Thornberg, 1981, pp. 61–62).

El resultado del drama es la catarsis o purificación, que desencadena un “conocerse mejor a uno mismo”. Varios arquitectos han destacado un proceder patético respecto a su obra, pongamos por ejemplo los casos de John Hejduk (1993), de Lebbeus Woods (1997), de Daniel Libeskind (1991) o hasta de Rem Koolhaas (OMA, 1995).

I.3.1 Habitar-Construir.

El construir es aquí, a diferencia del cultivar, un edificar. Ambos modos del construir -construir como cultivar, en latín colere, cultura, y construir como edificar construcciones, aedificare- están contenidos en el construir auténtico, en el habitar. El construir como habitar, esto es, ser sobre la Tierra, queda para la experiencia cotidiana del hombre, como lo dice felizmente el lenguaje, de antemano como lo “habitual”. (Heidegger, 1997, p. 202)

El binomio habitar-construir es inseparable, se habita verdaderamente en cuanto se construye, en el sentido de edificar, de sembrar y en el sentido de las herramientas que el hombre ocupa.

La profundidad poética es una noción central del habitar. Según Muntañola (1981, p. 60): “La poesía es al mismo tiempo la admisión original a un habitar y la forma primaria de un construir.”

Como indica el mismo Heidegger en el citado escrito, y debido a su naturaleza de medir lo inmedible, la poesía (y con ella la arquitectura en cuanto poética) opera con «imágenes», es decir con cosas que son y no son. La arquitectura como poética será, pues, la que sea capaz de convertir el objeto en imagen. Solo así el construir, el habitar y el proyectar (y con ellos lo físico, lo social y lo psicológico del lugar habitado) cumplirán con la máxima de Hölderlin: Poéticamente, el hombre habita... (Muntañola Thornberg, 1981, p. 60)

Este medir lo inmedible que plantea Muntañola nos ofrece la dimensión metafórica del lenguaje, de ahí el planteamiento de Heidegger: “El hombre se

comporta como si él fuera el formador y patrón del habla [Sprache], siendo así que éste sigue siendo el señor del hombre (...)” (Heidegger, 1997, p. 200).

En efecto, la metáfora pertenece con tanto derecho a la poética, entendida como proceso creativo de mimesis (imitación), como a la retórica entendida como proceso de persuasión, como finalmente, a la semiótica, entendida como proceso tipológico de significación histórico-cultural de la arquitectura (...) es en esta misma poética que Aristóteles define lo que ha pasado a ser la noción clásica de la metáfora como desdoblamiento «ficticio» y «productivo» entre el mito y la imitación del mito, entre lo que es y lo que puede ser (Muntañola Thornberg, 1981, p. 67).

El mito de origen de la arquitectura de la posmodernidad es el valor de la vida diaria, lo popular, el valor de la historia y el relativismo de la verdad individualizada, el relato personal. Después del giro lingüístico se llega a la conciencia del lenguaje como configurador del pensamiento, la crítica del lenguaje como pura metáfora, un instrumento ambiguo, que constantemente se refiere a otra cosa, como plantea Foucault.

El proyectar conlleva una narración basada en un mito original, ya sea fundamental o emergente, pero que se relaciona con la búsqueda de una poética y una retórica que amplíen las posibilidades expresivas del momento histórico (logos), la arquitectura como una forma de conocimiento, como la relación del conocimiento y el lugar (espacio y tiempo).

El arquitecto es el poeta de las formas, porque sabe «construirlas» («tramalarlas») poéticamente, mediante la encadenación de sus elementos (caracteres) dentro de una misma totalidad, mito o fábula (Muntañola Thornberg, 1981, p. 24).

Es la poética como intención de ruptura de los límites conocidos la que se centra en la metáfora, la metonimia -y en otros tropos-, como posibilidad de encontrar nuevas conexiones entre ideas, que superan lo conocido hasta ahora. Ahora, lo físico se convierte en imagen “(...) eikôn, la imagen: «hacer presente lo ausente»” (Ricoeur, 2003, p. 9). Muestra de lo significativo de un edificio, de la ciudad, de la esencia de lo artificial que es la mimesis, es que se convierta en imagen, una representación del conocimiento que porta lo edificado.

Este análisis se basa en la estructura planteada por Paul Ricoeur, respecto al paralelismo que establece en Arquitectura y Narratividad entre el ciclo de Prefiguración –o Mímesis I-, Configuración –o Mímesis II- y Refiguración –Mímesis III- de la narración literaria –Un estado prelitterario de la narración casual, la literatura -como elemento configurador del relato en el tiempo, y finalmente la lectura o apropiación- y la arquitectura –el espacio, el pensar y el

habitar-. Este paralelismo nos presenta a la arquitectura como un estadio prefigurativo, la base sobre la que se construirá la configuración –o proyecto arquitectónico- «el pensar» y finalmente el habitar como confirmación de este proceso, que reinicia cuando –por medio de la retórica del relato arquitectónico- se da la necesidad de plantear nuevos horizontes –lo cual es propiciado por la aparición de nuevos mitos configuradores del espacio-, a través de la función poética del relato arquitectónico.

Esta investigación se centra en la parte de la configuración, esto es, del proyectar arquitectónico como núcleo central del proceso. Es este segmento el que se analiza desde sus funciones poéticas y retóricas.

La poética nos define los términos bajo los cuales se produce el significado estético, la retórica nos ofrece las argumentaciones con las cuales la arquitectura se convierte en verosímil y persuade, la semiótica, por último, nos enseña la estructura de lo construido, o sea, la forma que en las diferentes culturas han tomado la arquitectura como mimesis entre el construir, el habitar y el pensar (Muntañola Thornberg, 1981, p. 69).

Al tiempo que se desarrolla el ciclo mimético planteado por Ricoeur, la poética extiende los límites, mientras la retórica va estableciendo un nivel de verosimilitud, de validación del relato subyacente en el proyectar arquitectónico. Desde su etapa inicial de ruptura poética hasta su aceptación y el establecimiento como fondo contextual.

Es frente al contexto ante el cual se da el proceso de intertextualidad planteado por este autor. Esto quiere decir que las nuevas posturas configuradoras del habitar se plantean como integradoras o contrastantes. A la manera de las preexistencias lingüísticas planteadas por Habermas, podría parafrasearse lo dicho por él, de manera en que todo edificio nace en un contexto arquitectónico ante el cual el proyectista plantea una postura.

Es este nivel valorativo el que Robert Venturi plantea en su Complejidad y contradicción como el nivel de validez, el que se encuentra en el proceso retórico de la poética.

(...) la finalidad de la retórica no es la de ensayar procedimientos retóricos de por sí, si no la de transformar poética y arquitecturalmente un contexto dado. La selección de los procedimientos retóricos es parte esencial del éxito poético de un proyecto dado, y cada estrategia que usamos nos relaciona y compromete con el contexto de una manera precisa (...) (Muntañola Thornberg, 1981, p. 97)

Por lo tanto, las estrategias retóricas de proyecto son consustanciales al nivel poético del proyectar arquitectónico, al relato arquitectónico como tal. El nivel

retórico del discurso del proyectar arquitectónico es tratado por Muntañola, quien plantea que:

(...) las tres funciones tradicionales de la retórica: el género judicial, el género deliberativo, o político, y el género epidíctico o quasipoético (...) tres funciones (que) existen simultáneamente en el seno de la retórica arquitectónica, la cual debe convencer al cliente, seguir las normativas (legales) existentes, y construir una poética estéticamente válida (Muntañola Thornberg, 1981, p. 97).

A continuación, se realizará el análisis de una obra poco reconocida de John Hejduk, después de plantear el recorrido conceptual y de estrategias retóricas utilizadas en su experimentación sobre el proyectar, específicamente en una línea de intertextualidad que podemos llamar genética, o sea, la evolución del ejercicio de proyectar de este autor y sus distintas estrategias.

I.3.2 Categorías Poéticas y la arquitectura

Peripecia/ reconocimiento/ lance poético

Según lo que se ha planteado, la poética y la retórica son funciones del lenguaje, la primera tiene como consecuencia expandir las posibilidades de lo conocido, mientras que la otra es una fuerza de validez, cuyos resultados establecen el valor del descubrimiento.

Al estudiar *La poética* aristotélica, se descubre que plantea tres etapas de una narración dramática, la cual analiza para poder escudriñar la poética del arte: *la peripecia*, *el reconocimiento* y *el lance poético*.

La *peripecia* es el cambio de acción sobre sí misma: La estructura narrativa tiene una lógica interna, un desarrollo más o menos lineal que es rota de repente por ésta. El momento de giro en la trama presentada en el *prólogo*, centro del desarrollo del *episodio*, desde la que se empieza a vislumbrar la *salida*. Por otro lado, el *reconocimiento* plantea cómo los personajes principales del relato se dan cuenta de su propio destino, y se empieza a definir la *salida*. Y finalmente, el *lance poético* representa el paso de la vida a la muerte, la resolución final que presenta la patética *salida* de la tragedia.

Estas categorías pueden ser trasladadas a ciertas intencionalidades del posmodernismo arquitectónico, mismas que se detallan a continuación:

La peripecia.

Teniendo en cuenta que el desarrollo del relato arquitectónico también se da históricamente, o sea, en el cambio de un paradigma a otro, y en el replanteamiento de mitos, ya sea propios del diseñador, o de la cultura arquitectónica de la época, se plantea que la peripecia puede ser caracterizada por el extraordinario experimento de Le Corbusier en sus *objets à réaction poetique*, objetos recolectados de diversa procedencia y extraña disposición, que forman una reunión heterogénea de categorías diversas. De esta manera Le Corbusier se aleja de la racionalidad retórica que pareció caracterizarlo, dando paso a un nivel empírico más cercano a la sensibilidad posmoderna que a la de la plena declarada efervescencia racionalista de su arquitectura.

El reconocimiento.

El darse cuenta de la época histórica, de su propia posición dentro del devenir de la historia es por lo que se podría caracterizar a la paradigmática obra de Robert Venturi dentro de esta categoría dramática. El “darse cuenta de su propio destino” y actuar en consecuencia, esto es, el planteamiento de vanguardia que configura el propio devenir histórico, realizando nuevos planteamientos para los cambios de paradigma que amplían los límites de las posibilidades expresivas del proyectar arquitectónico.

Únicamente en una retrospectiva concienzuda se vuelve claro que un cuerpo de trabajo es de hecho producto del tiempo en el que fue producido. Nuestro tiempo ha sido fuertemente influenciado por fuerzas frenéticas/esquizoides liberadas posteriormente a la Segunda Guerra Mundial. (Hejduk, 1984, p. 23)

El lance poético.

El paso de la vida a la muerte, la esencia de lo patético, puede caracterizarse como el vislumbramiento de la salida. En esta categoría se puede caracterizar la obra de John Hejduk, heredero de la crisis cultural planteada por la Segunda Guerra Mundial, periodo en que inicia su trabajo profesional, tal como lo plantea en *Mask of Medusa* (1984), bajo el que recurrentemente proyecta referencias al muro de Berlín. Así como la característica obra de Lebbeus Woods (1997), *War and Architecture*; la cual se plantea como “prospectos de reconstrucción a la destrucción de Sarajevo por la guerra en Bosnia”. En esta realiza un planteamiento crítico a dos de los principios que han guiado las reconstrucciones de las ciudades y edificaciones en zonas de guerra modernas y contemporáneas: “Restaurar lo que ha sido destruido a un estado anterior a la guerra” -restaurar la «normalidad»-, y “Demoler los edificios dañados y

destruidos y construir algo enteramente nuevo”, sobre lo cual él plantea un “tercer principio: La ciudad posterior a la guerra debe crear lo nuevo desde lo antiguo dañado”, bajo lo que él llama “reconstrucción radical”.

Parecería innecesario insistir en la postura de violencia destructiva, constructiva, reconstrutiva -deconstructiva- planteada en esencia por el autor, en las formas torturadas, retorcidas y fragmentadas de este mito arquitectónico como estrategia retórica.

I3.3 John Hejduk

Ahora lo más importante de la arquitectura es su capacidad comunicativa (...) Ello será una característica definitoria de la arquitectura posmoderna (...) La arquitectura pierde sus atributos básicos y se convierte en puro mensaje e imagen, por encima de los espacios, procesos, funciones, tipologías, estructuras, técnicas o formas (Montaner, 1997, p. 166).

La arquitectura posmodernista nace con la crisis de la modernidad, esta inaugura una manera de entender la arquitectura y la ciudad como componentes de un sistema comunicativo. Es heredera del giro lingüístico, que centra las posibilidades del conocimiento en la herramienta central del pensamiento y su expresión: el lenguaje, casa del ser. Hubo pues, una primera generación de arquitectos que desarrollaron un lenguaje muy particular, como una reacción exagerada a la racionalidad y al hermetismo de la arquitectura del movimiento moderno. Del “Less is more” miesiano al “Less is a bore” venturiano se pasa por el uso exagerado y sarcástico de la decoración, la revisión historicista y la recuperación del valor de lo popular y lo vernáculo como fuente de inspiración.

Robert Venturi es parte de los que inauguran esta visión, con su paradigmático libro titulado Complejidad y contradicción en la arquitectura (1978), mismo que es interpretado, y comentado por algunos arquitectos que han sido sus críticos y seguidores: Charles Jencks, Michael Graves, Charles Moore y hasta Philip Johnson (Montaner, 1997). Hay algunos otros arquitectos que podrían categorizarse dentro lo que podría denominarse una segunda generación de esta arquitectura posmoderna. Entre estos podrían enlistarse a Peter Eisenman y John Hejduk. Esta nueva arquitectura posee bases conceptuales que actúan por encima de cualquier noción del sitio o de la realidad.

John Hejduk fue integrante del grupo denominado Five Architects, o The New York Five, junto con Eisenman, Graves, Gwathmey y Meyer. Además de

su obra como arquitecto, John Hejduk fue profesor de diversas universidades, director de la Cooper Union School of Architecture y escribió algunos libros de poesía.

En esta investigación se eligió su obra por su idiosincrasia y evolución desde una crítica de la modernidad a una mitología individual, una poética y retórica propias. Un universo propio que plantea no sólo un lenguaje particular sino una nueva función del arquitecto como creador individual independiente del lugar, independiente del cliente, pero centrada en la historia –ficticia o no-. Así mismo se dice de su obra que inaugura un nuevo lenguaje: “En este, incluso más que en sus otros libros, Hejduk prueba ser un logoteta, un fundador de un lenguaje” (van den Bergh, 1993), puesto que inaugura un nuevo catálogo formal, con formas conocidas.

La extensa obra proyectual y algunas de sus obras construidas están recogidas en el libro *Mask of Medusa. Works 1947-1983* (Hejduk, 1984). Su trabajo se destaca de los demás arquitectos de su generación pues se ubica en los límites de la arquitectura, la escultura, el happening, el arte-objeto y la poesía. Este autor plantea no solo una forma narrativa, muy cercana a lo literario, sino que además trastoca la actividad misma del arquitecto alejado de la idea de ser algún tipo de “solucionador de problemas urbanos”, si no como un individuo más cercano al arte, a lo que se define aquí como el arte poético.

I.3.4 “Las casas Diamante” “El problema de los nueve cuadrados” y la “Casa Muro”

Las Casas diamante.

Algunos de los primeros experimentos de Hejduk son las denominadas Diamond houses, las cuales:

(...) son el resultado de una búsqueda de generar principios sobre la forma y el espacio en la Arquitectura. Hay un intento por entender ciertas esencias en la búsqueda de un compromiso arquitectónico con la esperanza de expandir un vocabulario. El descubrimiento de los trabajos y dictados de un desarrollo orgánico de ideas específicas se convierte en una función necesaria de la búsqueda (...) Los problemas de punto-línea-plano-volumen, los hechos de cuadrado-círculo-triángulo, los misterios de estructura-construcción-organización, la cuestión de escala, de posición, el interés en poste-dintel, muro-bloque, la extensión de un campo limitado, de un campo ilimitado, el significado de la planta, de la sección, el significado de expansión espacial-compresión espacial-tensión espacial, la dirección de líneas reguladoras, de las retículas, las fuerzas de una extensión implicada, las relaciones de figura

fondo, el número de la proporción, la medida de la escala, de la simetría a la asimetría, de diamante a diagonal, las fuerzas escondidas, las ideas de configuración, lo estático con lo dinámico, todo esto comenzó a tomar la forma de un vocabulario (Hejduk, 1984, p. 41).

Las *casas diamante*, pueden reflejar el paralelismo de la ruptura entre Mondrian y van Doesburg en el movimiento De Stijl, y la experimentación de esa composición transgresora entre, por ejemplo, el Carpenter Center en Harvard, de Le Corbusier; las casas Hubbe y Lange de Mies van der Rohe; y la serie de las Diamond houses. En estas Hejduk plantea la innovación de una composición ortogonal en un campo rotado a 30°, 45°, 60° y 90°.

El problema de los nueve cuadrados

Este es utilizado como “una herramienta pedagógica para nuevos estudiantes”. Se plantea la división de un campo de forma cuadrada en nueve cuadrados iguales, una retícula que debe ser afrontada como base para la ideación de diferentes posibilidades de proyecto por los nuevos estudiantes de arquitectura, desde lo gráfico a lo espacial:

Esta investigación planteada como tema pedagógico fue seguido por el mismo Hejduk como método de trabajo, y fue la base de las *Casas Tejanas*, de sus *medios y cuartos de casa* y de sus más conocidas *casas muro*.

La casa muro

Los años 1968-1974 fueron años explosivos en el desarrollo del trabajo. Las estoicas investigaciones de las Casas Tejanas de los Nueve Cuadrados estaban completas, el sistema de proyección Diamante estaba en su lugar y la Casa Muro del Abuelo estaba dibujada (aunque no era en realidad todavía una casa muro verdadera porque era de un piso de altura (...)) Había escrito un texto sobre el edificio del Ejército de Salvación de Le Corbusier, en el cual ciertos aspectos de la casa muro empezaron a clarificarse (...) el muro también emergió en planta de los diagramas en planta de Diamante. Esto es, la hipotenusa del diamante se volvió el muro en planta. Uno podía borrar los vestigios periféricos de los trazos Diamante. La Casa Muro 1 fue un nuevo descubrimiento. De un lado del muro (el pasado), los elementos de circulación –rampa, escalera, elevador- fueron colocados. Eran volumétricos, opacos, monocromáticos, en perspectiva con la estructura fija a la tierra. Su color era blanco, gris, negro (...) Una vez que el único habitante pasaba a través del muro se encontraba en un espacio con vista al paisaje (¿árboles?, ¿agua?, ¿tierra? ¿cielo?) el cual era básicamente privado, contemplativo y reflectivo. (Hejduk, 1984, p. 59).

Como el mismo autor plantea hay una mitología que va evolucionando, una serie de temáticas y de estrategias retóricas que se basan lejanamente en el

desarrollo de ideas ya planteadas en la modernidad, por ejemplo, en el edificio del *Ejército de Salvación* de Le Corbusier.

Más allá de sus referentes modernos nos encontramos con una representación muy clara y evolucionada de “una arquitectura de conceptos”, basada en el planteamiento de un relato, con estrategias retóricas muy claras, como se puede apreciar en la siguiente cita:

Uno tenía que entrar y salir de la única abertura en el muro para funcionar. El nuevo espacio era ese espacio el cual era el más rápido, el más veloz, el más comprimido, el de la distancia más corta, el presente. Se esperaba que elevara el hecho de que continuamente entramos y salimos del pasado y del futuro, de manera cíclica. Nunca nos detenemos a contemplar el presente, pues no podemos hacerlo; pasa demasiado rápidamente. Vertí todos los significados múltiples que pude en esta pequeña estructura; era una confrontación directa y un reto a la sociedad que en la arquitectura sólo celebraba la tercera dimensión. De alguna manera, irónicamente, esta casa tenía que ver con la “idea” del presente, la celebración de lo bidimensional; guiaba y condensaba hacia un punto. Tenía que ver con el tiempo (Hejduk, 1984, p. 59).

El autor presenta un relato más allá de lo espacial, una intención poética y retórica, de llevar a la arquitectura con un lenguaje renovado hasta los límites de las capacidades expresivas de ese momento histórico. Hay que recordar que esto se plantea dentro de la crisis de la mitología moderna y el cambio de paradigma hacia la posmodernidad.

Simultáneamente con la concepción de la Casa muro una serie de proyectos evolucionaron, llamados $\frac{1}{4}$ de Casa, $\frac{1}{2}$ Casa, $\frac{3}{4}$ de Casa, tomando la geometría básica de un cuadrado, un círculo y un diamante y dividiendo esas figuras básicas en partes, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$ (...) El conector extendido entre el dormitorio y los elementos de la estancia quizá fue el elemento el cual producía la otredad sobre el edificio (Hejduk, 1984, p. 60).

Es sobre un proyecto de esta serie de edificios que se aplicará el modelo de análisis propuesto con anterioridad.

I.3.5 La casa de la Ambigüedad

La obra

Como se planteaba con anterioridad, la elección de la *Casa de la ambigüedad* corresponde a que forma parte de la serie de proyectos que el mismo Hejduk considera centrales y cumbre dentro de su desarrollo entrando a la madurez de su pensamiento: las denominadas *Casas muro*. Además de que posee una serie de características que la hacen no solo única dentro de la serie,

sino además ideal para el experimento de aplicación del modelo de análisis, esto es la determinación de su intencionalidad a través de la potencia que tiene la intención destacada por el título, y las características de su presentación gráfica.

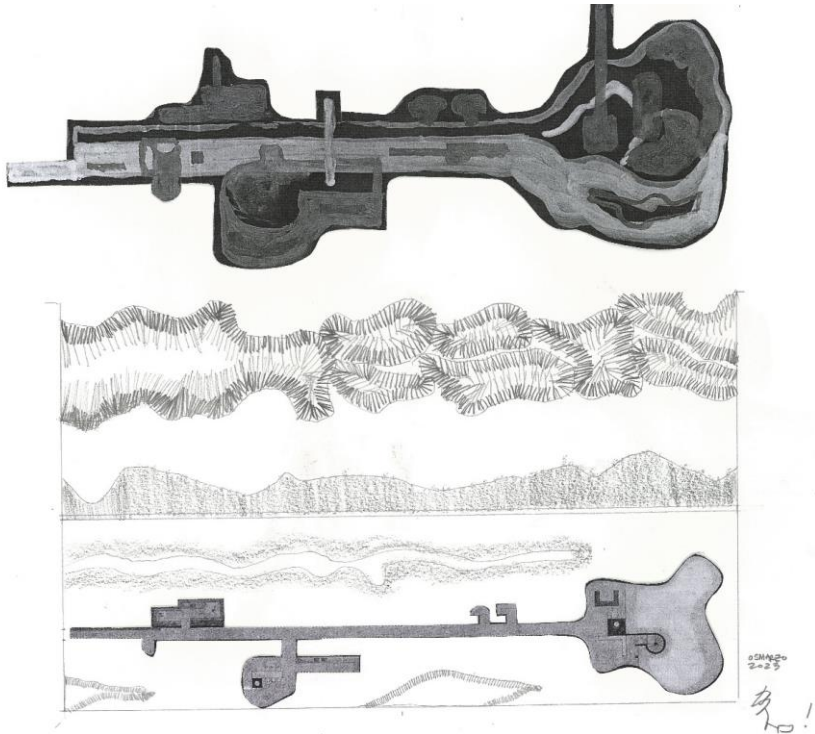


Imagen 2. Casa de la ambigüedad, basada en una ilustración de John Hedjuk (1984), collage del autor 05 de marzo de 2023.

Sin embargo, una de las dificultades de análisis, que forma al mismo tiempo parte de su potencia, estriba en que el material está representado únicamente por un dibujo en acrílico, en la que se plantea una planta y un isométrico, así como un párrafo donde se narra la intención discursiva, las herramientas retóricas por medio de las cuales se plantea el proyecto.

Esta casa se plantea como ejercicio en el sentido que se utilizan para desarrollar ideas. No es pues, un encargo profesional.

El arquitecto como autor.

John Quentin Hejduk (1929-2000), arquitecto neoyorkino graduado de Harvard en 1952, es miembro del grupo conocido como *The New York five*—por su relación con el grupo CASE, y la posterior publicación del libro *Five Architects* (Eisenman, Peter; Graves, Michael; Gwathmey, Charles; Hejduk, John; Meier, 1982). Es conocido por su extensa labor experimental, como un influyente profesor y director de la Irwin S. Chanin School of Architecture de la Cooper Union (Muschamp, 2000).

Realizó ilustraciones de libros, publicó libros de poesía y creó una mitología propia a la que dio forma a través de una arquitectura con alto contenido narrativo, a medio camino entre la escultura y la arquitectura.

El usuario

Si bien el autor no indica un usuario específico de este proyecto, en el desarrollo en general de las casas muro, serie a la que esta pertenece se plantea un usuario solitario que la habita. Se puede imaginar, por tanto, que el habitante sea un hombre —¿tejano? - maduro pero sociable -aunque se entiende que el usuario es sólo uno, hay un comedor para seis personas y una cocina con buena capacidad-: esto implica que se proyecta pensando en la vida pública. Se piensa que el personaje es un hombre que cultiva sus relaciones sociales, aunque claramente se evita el contacto de los invitados con lo más íntimo de la vivienda, al separar tan marcadamente los espacios de la vida pública de los privados.

En el boceto se puede apreciar cómo los espacios de reunión parecen los de un claustro, un lugar de recogimiento, de socialización quizá, pero a un nivel muy íntimo.

El nombre

El nombre proviene de la misma descripción que el autor hace respecto a cómo hay una inconsistencia respecto al sistema de representación utilizado. Ya que mientras a primera vista lo que se encuentra es simplemente una planta y un isométrico, si se observa a detalle uno se puede percatar que hay tres representaciones en una: una planta, una fachada y un isométrico. Como se puede apreciar en la Ilustración 2 coexisten incoherentemente elementos en planta y alzado, a la manera de las representaciones antiguas que mezclaban de

manera natural ambas representaciones, dependiendo el enfoque con el que se necesitara leer.

Es justamente la ambigüedad la que le da nombre al proyecto. Sin embargo, la casa de la ambigüedad no es donde la ambigüedad vive, sino una de sus formas de representación, que quizá lo es todo ¿Dónde se encuentra la arquitectura? ¿Dónde reside? (Eisenman, 1982).

El sitio.

Como lo menciona la misma descripción del proyecto “se encontraba en un espacio con vista al paisaje (¿árboles?, ¿agua?, ¿tierra? ¿cielo?) el cual era básicamente privado, contemplativo y reflectivo” (Hejduk, 1984).

Un “espacio con vista al paisaje” implica una relación muy específica con el sitio, aunque el sitio es completamente genérico, el emplazamiento de la vivienda, su posición en él, y las características del mismo son particulares. El exterior entra en el interior, así como el interior se extiende indefinidamente hacia afuera.

Representación

Hay que recordar que históricamente los primeros planos arquitectónicos corresponden a la civilización más antigua conocida -la Mesopotámica-. En el libro *Antes del diluvio. Mesopotamia 3500-2100 a.C.* de Pedro Azara (2012), se encuentran planos -plantas, secciones, alzados y maquetas- de 5000 años de antigüedad, prácticamente idénticos al sistema de representación ortogonal que se sigue utilizando hoy en día.

Por otro lado, encontramos en algunos mapas de códigos mesoamericanos algunas representaciones que combinan las ortogonalidades de planta y alzado, las cuales dependen del énfasis que se quiera otorgar a lo representado. Es pues una representación muy primitiva y heterogénea que no respeta “un orden claro” en el modo de representación.

Es muy interesante que Hejduk plantee una representación arquitectónica tan primitiva en su búsqueda de una aproximación diferente para un lenguaje arquitectónico nuevo. Esta implica una búsqueda, una heurística: no se sabe lo que se va a encontrar ni cómo, se logra a través de un proceso de tanteos sucesivos. Es de esta manera que la representación de esta búsqueda se da a través de un dibujo que es en sí mismo ambiguo, no está definido, puede representar múltiples cosas al mismo tiempo.

Este proyecto tiene una profunda intencionalidad racional asociada a las implicaciones metafóricas y de ambigüedad que posee. Se puede ver en las descripciones de los proyectos de esta serie, las *Casas diamante*, las cuales describen una profunda carga teórica y una representación a modo como centro de la búsqueda.

¿Cómo se puede representar un pensamiento arquitectónico cerca del límite? pues aquí Hejduk plantea una lección al respecto: cercano a la indefinición y abierto a las posibilidades de conocer su esencia, este proyecto se aleja del hiperrealismo omnipresente en el proyectar contemporáneo, con poco énfasis en el requerimiento del dibujar como desarrollo del *pensar-el-habitar*, desarrollarlo en un *proyectar-arquitectura*.

La técnica de representación utilizada en ambos dibujos es muy diferente. Mientras que la planta parece estar dibujada en lápiz de color o grafito con gran esmero y meticulosidad, prestando gran atención a los detalles, aparentemente no los resuelve todos intencionalmente, el isométrico o perspectiva Hejduk - como se le ha dado en conocer-, es una representación mucho más libre e inexacta, más parecida a un boceto, incluso con varias etapas, hasta con correcciones como pareciera ser la ventana de la mueca que recuerda a la *Bye House*, la cual tiene una consistencia pastosa con pincel: posiblemente un acrílico o gouache. Incluso aparentan ser de dimensiones más o menos parecidas, aunque tengan formatos diferentes. Se podría presumir que incluso quizá sean papeles (hay que observar la diferencia de formato y el casual acomodo diferenciado en el libro) y hasta tiempos de dedicación y de realización diferentes.

La planta pareciera estar al mismo tiempo en sección, pues longitudinalmente se aprecia el horizonte de unos ¿cerros?, paralelamente se pueden observar lo que parecieran ser unas nubes, si se entiende como alzado, o árboles si se ve como planta; quizá ambas cosas como sugiere el isométrico, así como algunos elementos que se aprecian como piezas del paisaje en la otra vista parecen ser objetos propios de la Casa.

La casa no está levantada en el terreno. Está sobre este, definiéndolo, limitándolo.

El elemento de acceso, el cual tiene un gran protagonismo, a la manera de la *promenade architecturale*, como las rampas de acceso Le Corbuserianas en las que se está dentro, pero fuera aún, los cuales aparecen como un elemento para

desfilar, para aproximarse, y que impactan con su presencia, e inauguran el sitio. Como lo describe Hejduk, se plantean para recorrer el tiempo y el espacio; pareciera ser ilimitado, puesto que se sale del campo visual insinuando tener continuidad.

Los espacios útiles se encuentran a lo largo de la circulación articuladora-conectora, al parecer de más de 50 m. de longitud.

En planta, las áreas de circulación parecen estar remarcadas en color gris, mientras que las áreas útiles parecen estar pintadas en color blanco. Aquí surge la duda sobre la posibilidad de que los dibujos originales hayan sido a color, y por requerimientos de la impresión del libro se hayan presentado en blanco y negro.

En el comedor podemos apreciar el hogar de lo que parece ser una chimenea, integrada a la mesa, al mismo tiempo, en el remate del eje de circulación se encuentra una chimenea como centro del hogar, su recibimiento.

Mientras que los espacios públicos tienen formas orgánicas, los de circulación y los considerados de servicio, como la cocina, son ortogonales, parecieran estar relacionados con la idea de que no son significativos, por lo tanto, poseen una forma común a los de la arquitectura del movimiento moderno pues son racionales, óptimos, están bien organizados.

Hay una cierta deformación de “la caja de música” descrita por Hejduk en planta y en isométrico. Podría ser accidental, o podría ser completamente intencional.

¡Hay una escalera! Posiblemente exista un segundo piso que no aparece en el isométrico, o quizá un sótano ¿podría ser un área más íntima o de servicio que no aparece en los planos?

Se aprecian los elementos ya utilizados por Hejduk tanto en el desarrollo de las Casas diamante, como en el Problema de los nueve cuadrados:

(...) los problemas de punto-línea-plano-volumen, los hechos de cuadrado-círculo-triángulo, los misterios de estructura-construcción-organización, la cuestión de escala, de posición, el interés en poste-dintel, muro-bloque, la extensión de un campo limitado, de un campo ilimitado, el significado de la planta, de la sección, el significado de expansión espacial-compresión espacial-tensión espacial, la dirección de líneas reguladoras, de las retículas, las fuerzas de una extensión implicada, las relaciones de figura fondo, el número de la proporción, la medida de la escala, de la simetría a la asimetría, de diamante a diagonal, las fuerzas escondidas, las ideas de configuración, lo estático con lo dinámico, todo esto comenzó a tomar la forma de un vocabulario (Hejduk, 1984, p. 41).

Dentro de estos podemos destacar:

“Los problemas de punto-línea-plano-volumen”: El citado acceso-paseo es un volumen que antes de salirse del campo compositivo es descompuesto en planos que no llegan al límite, si no el que hace las veces de piso. Así mismo, es una línea si contemplamos su esbeltez con relación a los volúmenes útiles.

“Los hechos de cuadrado-círculo-triángulo”: Si bien en este proyecto no se encuentran figuras clásicas si no la deformación –quizá evolución- de estas, observamos algunas figuras sin formas convencionales.

“Los misterios de estructura- construcción-organización”: La estructura y construcción parecieran ser más bien simples, sin embargo, la organización, si la entendemos como función, es más bien compleja y nada convencional pues las habitaciones se desintegran y se reconfiguran en un espaciamiento “americano (en el cual) la unión es implicada por la distancia.” (Hejduk, 1984, p. 67)

“La cuestión de escala, de posición”: otro elemento más de ambigüedad, pues la escala no está indicada en el dibujo. Se podría revisar también su posición, pues es completamente ambigua en sus relaciones con un sitio supuesto, por ejemplo, su orientación, una posible relación urbana, etc.

“El interés en poste-dintel, muro-bloque”: El muro bloque es utilizado en este dibujo como instrumento retórico de separación de lo público y lo privado. Tiene la intención de hacer transcurrir al caminante en un antes y un después y no únicamente como elemento espacial.

“La extensión de un campo limitado, de un campo ilimitado”: el campo de composición es ilimitado, y se acentúa por la salida del campo de uno de los elementos de la composición, así como de la presupuesta continuidad de los elementos del paisaje.

“El significado de la planta, de la sección”: en este dibujo, a primera vista, parecieran elementos indiferenciados, no importa mucho cuál de los dos se vea porque más o menos aportan la misma información, sin embargo, el isométrico comunica las alturas y proporciones que no arroja la planta. Por otro lado, la ambigüedad entre planta y sección acentúa una sensación de longitudinalidad, reforzada por los elementos del paisaje que se salen del campo compositivo.

“El significado de expansión espacial-compresión espacial-tensión espacial”: Mientras que los desproporcionados elementos que aparecen en planta como accesorios parecen insignificantes, pues están sometidos a esa compresión, el elemento conector del “paseo arquitectónico” está evidentemente expandido, siendo al mismo tiempo el elemento de unión, que se

genera entre las tensiones espaciales de los elementos subordinados, comprimidos.

“La dirección de líneas reguladoras de las retículas”: hay una clarísima dirección acentuada por el paseo, sin embargo, se encuentra en competencia por la altura de los elementos verticales en el isométrico, que incluso llegan a salirse del campo de composición.

“Las relaciones de figura fondo”: se ha mencionado ya la relación ambigua del dibujo entre lo que se intenta destacar en colores más claros contra el fondo más oscuro de la imagen representada, sin embargo, algunos elementos al parecer contruidos, artificiales, se funden en la planta con el paisaje, sin permitir reconocerlos más que en el isométrico.

“El número de la proporción, la medida de la escala”: se ha mencionado ya la estrategia retórica de la desproporción de los elementos.

“De la simetría a la asimetría”: mientras que el paseo pareciera ser un claro eje de simetría, los elementos se disponen en planta de una manera contrapunteada, con un gran equilibrio visual, pero en franca asimetría.

“Lo estático con lo dinámico”: finalmente se puede decir que esta composición guarda un gran equilibrio, y un intenso dinamismo debido a la armonía de los contrapuntos a lo largo del recorrido del elemento del paseo que integra a los diferentes elementos en uno solo.

El proyecto.

La casa de la Ambigüedad-Separada está más cerca a la figura de algún tipo de instrumento musical, quizá de la India. El dibujo de la Ambigüedad-Separada es extraño. Al principio puede ser leído como un dibujo en planta, entonces, cuando uno lo mira más largamente se convierte en una sección flotando en un paisaje de fondo de fachada plano, y de repente es un objeto moviéndose en un paisaje en perspectiva. El dibujo le da cuerpo a tres clases de espacio: una planta, una sección y una perspectiva. Logra una ambigüedad, pero una ambigüedad puramente Americana. La ambigüedad Americana es lograda por el aislamiento y separación de objetos y partes. Es también un tipo diferente de ambigüedad de la Europea la cual es realizada por la interacción y superposición de sistemas. En la europea se da un desenmarañamiento, en la Americana la unión es implicada por la distancia (Hejduk, 1984, p. 67).

En esta descripción del proyecto se puede leer cómo plantea conceptos de un gran dramatismo que recuerdan la poética aristotélica al trazar la representación del transcurso del tiempo representado por el paso por una sola abertura de la *Casa muro I*. En este caso ese periodo está acentuado por la *promenade architecturale*. Contiene asimismo elementos característicos y reconocibles de

algunos otros proyectos tales como la disposición de los vanos a distintas alturas y formas, así como la ventana en el cuerpo de la “caja de sonido” como la mueca antropomórfica que se plantea en la *Bye House* (*Wall House II*).

Se presenta, por otro lado, lo que se podría llamar la destrucción de la primacía de la función de uso sobre las de las funciones simbólicas, puesto que se puede ir reconociendo los usos fragmentados de las *habitaciones convencionales* tales como comedor y cocina, distanciados en gran proporción de lo que se podría reconocer como estancia con chimenea, en la planta de acceso que normalmente propone Hejduk en las Casas muro, la planta de acceso público, diferenciada de los otros usos más privados de las otras dos plantas.

Conclusiones

Finalmente se tendría que plantear la aplicación de la estructura de análisis desarrollada en este trabajo de investigación. ¿Qué se podría decir respecto a la indagación de este proyecto como reconfigurador de los límites de las posibilidades del proyectar arquitectónico?

De entrada, el planteamiento de Hejduk es parte de una serie de propuestas que giran en torno a un mito configurador. Este podría ser la búsqueda de una evolución (¿o revolución?) del lenguaje moderno y sus temas, llevado a uno de sus extremos funcionales, al grado de rayar en la pura especulación teórica, al tiempo de buscar fundar un lenguaje nuevo.

A este mito (mimesis de lo artificial como representación de la naturaleza) le corresponden una arquitectura, un proyectar y un habitar específicos. Se puede decir que está enmarcado en el contexto arquitectónico de la última modernidad, posterior a la Segunda Guerra Mundial, con toda la carga dramática que esto conlleva. Ante esto, la postura de Hejduk (y para el caso, de los *Five architects*) es utilizar el lenguaje abstracto de la modernidad: sus colores y formas básicas, así como su racionalidad llevada al extremo de sus capacidades expresivas, al límite de ruptura con ese pasado inmediato; una arquitectura pensada para un hombre moderno aún indeterminado y abstracto, lo suficientemente racional como para vivir en una casa con un programa deconstruido. Su postura ante el contexto arquitectónico que se inserta es de adaptación y superación de su comunidad lingüística, llevando a los límites posibles el lenguaje de la modernidad, hasta la casi ruptura de la funcionalidad

de uso, elevando la funcionalidad simbólica al máximo, hasta llegar a conectar con el diseño de paisaje, o la escultura urbana.

En el otro extremo se tiene la propuesta radical del habitar que posee grandes ecos Heideggerianos, al plantear una función simbólica revolucionada que llega a lo que se podría denominar un habitar poético. Este habitar cotidiano se antoja una tarea complicada por decir lo menos, realizando forzosamente grandes recorridos en un paisaje contemplativo, entre un espacio funcional y otro.

Este proyectar, que es el centro configurativo de la narración del habitar -el pensar Ricoeuriano-, está abordado aquí por medio de la poética, entendida como la extensión de los límites del lenguaje de la arquitectura moderna, su pureza, su abstracción y racionalidad llevadas al extremo de ruptura. Mientras que, como estrategias retóricas, se podría reconocer “la ambigüedad americana”, “la horizontalidad del territorio tejano”, el antropomorfismo, la dialéctica del trazo ortogonal contra las figuras ameboides e irregulares, la axialidad radical, los interiores exentos de la envolvente, y los que él mismo menciona.

La poética tiene como resultado expandir los límites de las posibilidades del conocimiento y de expresión de una cultura dada y la retórica plantea las herramientas que ayudan a validarlo, a reiniciar el ciclo de *prefiguración*, *configuración* y *refiguración* (*mímesis I, II y III*, respectivamente), por medio de la estrategia de que este elemento de ruptura o ampliación se convierta en el contexto ante el cual los nuevos autores deban posicionarse, ya sea de manera integrada o contrastada.

John Hejduk plantea por medio de la ambigüedad metafórica inherente al lenguaje arquitectónico una posible expansión de los límites proyectuales, de las capacidades expresivas del proyecto y de su entendimiento como forma de conocimiento.

¿Cuáles son los límites que expande? Si bien el lenguaje de la arquitectura moderna es en esencia abstracto y posee un código racional, purista, antidecorativo, y conceptual, es limitadamente metafórico. La ruptura del límite del lenguaje proyectual moderno en la obra planteada es la representación conceptual de un relato de la relación del espacio y el tiempo.

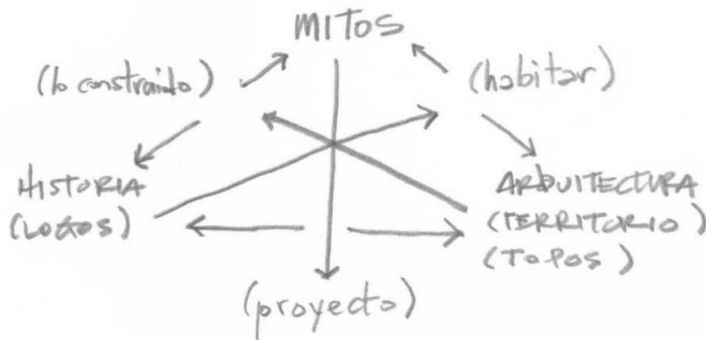


DIAGRAMA 11. El equilibrio entre MITOS, LOGOS y TOPOS

Imagen 3. Relación entre Mitos, Logos y Topos (Muntañola Thornberg, 2003, p. 38) Esquema realizado por el autor el 05 de marzo de 2023.

Recordemos la estructura de relación entre Mitos, Logos y Topos, planteada por Muntañola (2003, p. 38), en la que Mitos está relacionado directamente con el proyectar, el Logos con la Historia y el Topos con la arquitectura y el territorio. Es de esta manera en que las resonancias de paisajes que recuerdan a un anclaje al sitio /topos /territorio indeterminado, son al mismo tiempo determinantes en la propuesta (Imagen 3).

La retórica, como se ha insistido, plantea un nivel de validez dentro del ciclo de *prefiguración*, *configuración* y *refiguración*; de manera en que al final del ciclo, esta ruptura poética se integra al contexto sobre el que se posicionarán los nuevos proyectos, en un ambiente de intertextualidad. La propuesta de Hejduk en este sentido, maneja elementos convencionales, estructuras ya dadas por el lenguaje de proyecto de la arquitectura moderna, pero llevadas al extremo, así como estrategias retóricas inéditas en el ejercicio del pensar-proyectar de la arquitectura posmoderna, como son el antropomorfismo y la dualidad del trazo ortogonal contra las figuras ameboides e irregulares, entre otras.

Respecto al lenguaje de la arquitectura.

Se decía que toda poética se basa en un lenguaje existente, evolucionado, innovador, que plantea nuevas perspectivas –nunca mejor dicho–, nuevos horizontes de los límites del proyectar en la arquitectura. En palabras de Umberto Eco: “toda manifestación de lo inverosímil se apoya en articulaciones de lo verosímil”. Es este precisamente el trabajo de las estrategias retóricas de proyecto, la verosimilitud de un proyecto de habitar.

Es finalmente una de las aportaciones del trabajo de Hejduk, el considerar lo conocido, una postura de intertextualidad ante la modernidad, ante las nuevas teorías de la posmodernidad y ante la misma evolución de su propio proyectar – como evolución genética–, que experimenta con la poética de la narración del proyectar posmoderno, conceptual, con sus estrategias retóricas no de una validez universal, sino de una validez individual.

Hejduk, consciente del *giro lingüístico* plantea la viabilidad del lenguaje arquitectónico como elemento de superación de la modernidad arquitectónica en la búsqueda de lo planteado por Heidegger: para lograr que poéticamente habite el hombre.

Bibliografía

- Alexander, Christopher; Ishikawa, Sara; Silverstein, M. et alt. (1980). A pattern language/
Un lenguaje de patrones. Ciudades, edificios, construcciones. Gustavo Gili.
- Alexander, Christopher; Silverstein, Murray; Angel, Schlomo; Ishikawa, Sara; Abrams, D.
(1975). The Oregon Experiment. Oxford University Press.
- Alexander, C. (1981). El modo intemporal de construir. Gustavo Gili.
- Aristóteles. (2000). La poética (5a ed.). Editores Mexicanos Unidos.
- Azara, P. (2012). Antes del diluvio Mesopotamia, 3500-2100 A.C. Polígrafa.
- Baudrillard, J. (1969). El sistema de los objetos. Siglo XXI.
- Cook, P. (Ed.). (n.d.). A guide to Archigram. Academy Editions.
- Eco, U. (1986). La estructura ausente. Introducción a la semiótica (3a ed.). Lumen.
- Eisenman, Peter; Graves, Michael; Gwathmey, Charles; Hejduk, John; Meier, R. (1982).
Five architects. Gustavo Gili.
- Eisenman, P. (1982). Arquitectura de Cartón: Casa I / Casa II. En Five Architects (pp. 15–
37). Gustavo Gili.
- Eisenman, P. (1999). Diagram diaries. Thames & Hudson.
- Eisenman, P. (2002). The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the
End. En Architecture theory since 1968 (pp. 522–539). MIT Press.
- Eisenman, P. (2011). Diez edificios canónicos. Gustavo Gili.
- Foucault, M. (1968). Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.
Siglo XXI.
- Heidegger, M. (n.d.). Poéticamente habita el hombre. Internet Archive. Recuperado el 3 de
marzo, 2023, de
[https://archive.org/stream/HEIDEGGERPoeticamenteHabitaElHombre/HEIDEGGER - Poéticamente habita el hombre_djvu.txt](https://archive.org/stream/HEIDEGGERPoeticamenteHabitaElHombre/HEIDEGGER-Poeticamente%20habita%20el%20hombre_djvu.txt)
- Heidegger, M. (1997). Construir, habitar, pensar. En Filosofía, ciencia y técnica (3a ed.).
Editorial Universitaria.
- Hejduk, J. (1984). Mask of Medusa. Works 1947-1983. Rizzoli.
- Hejduk, J. (1993). Víctimas. Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de
Murcia.
- Hejduk, J. (2010). Tarde en Llano. Revista Minerva.
<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=414>
- Jencks, Charles; Baird, G. (1975). El significado en arquitectura. Blume.
- Jencks, C. (1984). El lenguaje de la arquitectura posmoderna (3a ed.). Gustavo Gili.
- Le Corbusier. (1976). El Modulor: ensayo sobre una medida armónica a la escala humana
aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica. Poseidon.
- Le Corbusier. (1978). Hacia una arquitectura (2a ed.). Apóstrofe.
- Libeskind, D. (1991). Postdamer Platz. Postdamer Platz.
<https://libeskind.com/work/postdamer-platz/>
- Loos, A. (1993). Escritos. El Croquis Editorial.

- Montaner, J. M. (1997). Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del Siglo XX (3a ed.). Gustavo Gili.
- Montaner, J. M. (2008). Sistemas arquitectónicos contemporáneos. Gustavo Gili.
- Montaner, J. M. (2011). La modernidad superada. Ensayos sobre arquitectura contemporánea. Gustavo Gili.
- Montaner, J. M. (2013). Arquitectura y política. Ensayos para mundos alternativos. Gustavo Gili.
- Montaner, J. M. (2014). Del diagrama a las experiencias: hacia una arquitectura de la acción. Gustavo Gili.
- Muntañola Thornberg, J. (1981). Poética y Arquitectura. Anagrama.
- Muntañola Thornberg, J. (2003). La arquitectura de la transparencia (En el espacio humano). En Architectonics. Mind, Land & Society (pp. 31–45). ETSAB/ UPC.
- Muschamp, H. (2000). John Hejduk, an Architect And Educator, Dies at 71. The New York Times. <http://www.nytimes.com/2000/07/06/arts/john-hejduk-an-architect-and-educator-dies-at-71.html?pagewanted=all&src=pm>
- O.M.A.; Koolhaas, Rem; Mau, B. (1995). Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture. AA Final project 1972. En S, M, L, XL. The Monacelli Press.
- Rapoport, A. (1990). The meaning of the built environment. A nonverbal communication approach. The University of Arizona Press.
- Ricoeur, P. (2003). Arquitectura y narratividad. En J. Muntañola Thornberg (Ed.), Architectonics. Mind, Land & Society (pp. 9–29). ETSAB/ UPC.
- Rossi, A. (2015). La arquitectura de la ciudad. Gustavo Gili.
- Rowe, C. (1982). Introducción. En Five Architects. Gustavo Gili.
- Rupert de Ventós, X. (1981). Prólogo. En Poética y arquitectura (p. 8). Anagrama.
- Seguí de la Riva, J. (2010). Ser dibujo. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. UPM.
- Trías, E. (1991). Lógica del límite. Destino.
- van den Bergh, W. (1993). Seven memos on the geometry of pain. En Soundings: A Work (p. 19). Rizzoli.
- Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise; Izenour, S. (1978). Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. Gustavo Gili.
- Venturi, R. (1978). Complejidad y contradicción en la Arquitectura (2a ed.). Gustavo Gili.
- Wittgenstein, L. (2009). Tractatus lógico-philosophicus/ Sobre la certeza. Gredos/ RBA Editores México.
- Woods, L. (1997). Pamphlet Architecture 15: War and Architecture. Princeton Architectural Press.

II. La sombra como configurador del espacio arquitectónico; una aproximación desde la teoría a la imagen.

Juan Andrés Sánchez García *



Ilustración 1. Representación basada en sombras. Autor: Elaboración: Josep María Muntañola. Fotografía: Juan Andrés Sánchez García (2014)

* Es Doctor en Arquitectura y Urbanismo por la Universidad Veracruzana y Doctor en Arquitectura, Diseño y Urbanismo por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Maestro en Procesos y Expresión Gráfica en la Proyección Arquitectónica Urbana por la Universidad de Guadalajara y Especialista en Métodos Estadísticos por la Universidad Veracruzana. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores y Padrón Veracruzano de Investigadores. Profesor de licenciatura, Profesor de Maestría en Arquitectura y Profesor invitado del Doctorado en Arquitectura y Urbanismo en la Universidad Veracruzana. Desarrolla investigación en Línea de Generación y Aplicación del Conocimiento enfocada en la complejidad, modelación, análisis espaciales y pensamiento sistémicos aplicados en procesos arquitectónicos y urbanos para el desarrollo. Profesor miembro en el Cuerpo Académico Arquitectura y Urbanismo para el desarrollo UV-CA-452. Correo electrónico: juansanchez@uv.mx ; orcid.org/0000-0003-2217-2711

Este capítulo es parte de un trabajo de investigación más amplio de carácter fenomenológico en arquitectura, que coloca puntual atención al fenómeno de la sombra que configura de distintas maneras al espacio arquitectónico.

La sombra, a lo largo de la historia, ha sido considerada como un elemento simbólico-cultural. En la literatura se narran historias que hacen referencia a la apreciación de este fenómeno con un testimonio escrito; por ejemplo, en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo se describe el mito del origen de la pintura, que se presenta relacionada con la sombra. Quintiliano planteaba que si los pintores no sabían progresar desde el inicio de su arte, la pintura se reduciría a trazar el contorno de la sombra proyectada por el sol; culturas como la maya y la egipcia manifestaron la importancia de esta a través de sus construcciones, con las que configuraron una expresión de arquitectura en su espacio exterior, directamente relacionada con acontecimientos astrológicos, entre otros ejemplos, sin embargo, el fenómeno de la sombra ha sido estudiado comúnmente bajo la consideración de ser consecuencia del manejo de la luz en el espacio arquitectónico como un fenómeno hasta cierto punto secundario.

Le Corbusier, Frank Lloyd Wright y Mies Van der Rohe se refieren a la luz como un elemento fundamental en la arquitectura. Para Le Corbusier, “la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz” (1964, p. 16). En este sentido, si bien la luz remite a un estudio profundo en la configuración del espacio arquitectónico, es pertinente agregar a la definición anterior la importancia que tiene la sombra en dicha configuración: en tanto consecuencia o efecto de la luz al proyectarse en diferentes formas y volúmenes, ya que la sombra logra dimensionar el espacio y hace evidente la apreciación de la luz.

El estudio de la sombra no es un problema ni menoscaba la importancia del estudio de la luz en arquitectura, sino que se percibe como un fenómeno del cual existen suficientes consideraciones y bases de investigación para establecer un análisis y destacar su importancia que, igual que la luz, configura el espacio arquitectónico dotándolo de cualidades para potencializar la experiencia vivida en la arquitectura.

La sombra ha generado motivos de su estudio tanto que, como se menciona en *Una breve historia de la sombra* (1999) de Stoichita, “(...) No debemos extrañarnos del retraso que, en relación con la historia de la luz, caracteriza a la historia de la sombra, su explicación reside seguramente en que en realidad es el estudio de una entidad negativa” (Stoichita, 1999, p. 10), por lo que en el

presente trabajo se explica e interpreta la relación entre el fenómeno de la sombra y el espacio arquitectónico y se presentan algunas consideraciones y bases que permiten encaminar este estudio hacia la comprensión y relevancia de este concepto ilustrando algunos ejemplos para evidenciar la participación de la sombra como configurador del espacio arquitectónico.

Se plantea una perspectiva donde existe un problema filosófico y conceptual de la sombra y que esta es un alma gemela a la luz, y representa el mismo valor, por lo que se destaca a la sombra como un elemento simbólico cultural que ayuda y abona a experimentar la propia arquitectura desde una dimensión fenomenológica.

La sombra como configurador del espacio arquitectónico construye el lugar, la forma, el tiempo, la percepción y el simbolismo dentro de la arquitectura, argumentada bajo el contexto histórico que proyecta su uso y la manifestación virtual que ayuda a comprender la propia arquitectura.

La evolución de este capítulo trasciende a través de la interpretación fenomenológica para desarrollar la apropiación de la sombra en el espacio arquitectónico mediante un abordaje filosófico existencial, que articula lo místico, lo geométrico, lo poético, entre otras consideraciones que ayudan a entender su importancia.

II.1 Espacio Arquitectónico

El espacio arquitectónico ha merecido especial atención en las definiciones que, estudiosos en el tema, han dado a la arquitectura tomando en cuenta el espacio interior, el cual se considera un elemento indispensable para poder entender el sentido y la intención de la arquitectura, ya que, como menciona Kahn, “la arquitectura es la creación meditada de espacios. (...) La renovación continua de la arquitectura proviene de los cambios en los conceptos de espacio” (1957, págs. 85-96).

El espacio interior, por tanto, ha sido objeto de estudio para especialistas en el tema, que, en su afán por definir el espacio arquitectónico, complejizan este punto de la arquitectura, y esta cuestión interpretativa se desglosa en elementos que pueden ser articuladores del espacio. Así, de acuerdo con Zevi, “la bella arquitectura es aquella que posee un espacio interno que atrae, eleva y subyuga

espiritualmente a las personas y expresa que lo importante es establecer que todo lo que no tiene espacio interno no es arquitectura” (Zevi, 1981, p. 26).

Este argumento enfatiza lo fundamental que es el espacio interior en arquitectura y que, a partir de las cualidades y características que éste posee, maximiza la expresión estética de la arquitectura, toda vez que “el espacio es un medio de expresión propio de la arquitectura y no es resultante de la orientación tridimensional de los planos y volúmenes” (Meissner, citado por Muñoz Serra, 2012, párr.3), consecuentemente, el espacio interior es una fuente de inspiración en la manifestación de la arquitectura misma.

Por lo tanto, si la importancia del juicio arquitectónico radica en el espacio interno, entonces dicho espacio se define como “aquello que no puede ser representado completamente en ninguna forma, sino experimentado directamente; es el protagonista del hecho arquitectónico. Tomar posesión del espacio, saberlo ver, constituye la llave para ingresar a la comprensión de los edificios” (Zevi, 1981, p. 20).

El espacio concebido es plural y cuando se trabaja sobre él se interviene simultáneamente al menos en tres conceptos espaciales diversos y complementarios, ya que el espacio abstracto que definimos sobre el plano o en el espacio se convierte en un lugar físico a través de la experimentación del espacio-tiempo (Muñoz Cosme, 2008). Esta experimentación es importante por ser el vínculo entre hombre y espacio, siendo esta relación el objetivo de la arquitectura al crear espacios habitados por el hombre, tal como lo refiere Alberto Campo Baeza (2000, p. 38); “Creo con Heidegger que la arquitectura trata de espacios para ser habitados por el hombre”.

En este mismo orden de ideas, una visión humanista del espacio arquitectónico, es la que aporta el filósofo y catedrático de arquitectura José Ricardo Morales, quien lo define con características esenciales; “El espacio arquitectónico es fenoménico y pragmático, pues se manifiesta mediante operaciones humanas y tiene condición cualitativa. No se delata en el *porcionamiento* de cifra y medida; por lo contrario, su carácter se evidencia en el *topos* o lugar” (Morales, citado por Muñoz Serra, 2012, p.2).

Esta complejidad interpretativa, cualitativa y experimental se aprecia en las aportaciones de los autores antes mencionados, básicamente en la descripción de los configuradores del espacio que exaltan las cualidades experimentales, incluso se encontró que desde textos clásicos de la arquitectura como *Saber ver*

la arquitectura (1981), se habla del proyecto arquitectónico y de la dificultad que ha llevado al hombre a entender las características y la interpretación del espacio arquitectónico, posiblemente debido a que:

La ausencia de una historia aceptable de la arquitectura proviene de la falta de habituación en la mayoría de los hombres para comprender el espacio, y del fracaso de los historiadores y de los críticos de arquitectura en aplicar y difundir un método coherente para el estudio espacial de edificios” (Zevi, 1981, p. 19).

Zevi refiere que la carencia de un método para estudiar y explicar el espacio arquitectónico propicia que algunos autores, antes de describir el espacio, intenten generar experiencias dentro del mismo para facilitar su entendimiento.

Con base en la afirmación de Zevi (1981), la comprensión del espacio arquitectónico radica en entender lo que sucede en el espacio exterior o interior en la arquitectura como un vínculo importante de la estética, y que a la postre Van der Ven agrega que

desde un punto de vista material, la idea de espacio conduce a la tesis de la unidad plástico-espacial, que encuentra su expresión de tres maneras: espacio exterior (masa o volúmenes), espacio interior, y su culminación en la interpenetración de ambos tipos de espacio (Van der Ven, 1981, p. 319)

lo que lleva a evidenciar que, en primera instancia, pueden surgir diferentes tipos de espacios, según la perspectiva de la investigación y, como segundo lugar, recalca el concepto de *interpretación* ligado al espacio y al habitante que es un punto fundamental para describir mediante cuáles cualidades o fenómenos se puede interpretar el espacio arquitectónico.

Al proyectar una obra arquitectónica se puede hacer uso de fenómenos que provoquen emociones que posibiliten el bienestar al interior del espacio en correspondencia con uno de los propósitos de la arquitectura. De acuerdo con Plummer (2009)

se desea de la arquitectura algo más que una mera satisfacción de básicas necesidades: se espera una satisfacción emocional, que los edificios cobren vida y que no se les considere objetos inertes; que afirmen los afectos creados como reflejo de los anhelos internos humanos; que propicien el contacto con el devenir de la naturaleza y abran la posibilidad de crear espacios que despierten nuevos sentimientos y sensaciones y, lo más importante, que satisfagan el espíritu propio (p.6).

Con el propósito de aclarar la complejidad que presenta la concepción del espacio interior, se esboza un esquema donde se muestran los factores que intervienen en la apreciación y la vivencia del espacio, cuya interpretación de

sus configuradores tangibles e intangibles, deben ser estudiados con especial atención debido a su significativa aportación al espacio arquitectónico.

II.1.1 Del Lugar al espacio

El análisis del espacio arquitectónico está basado en el trabajo dentro del espacio interior que conlleva la arquitectura y que posee atributos necesarios para cualificarlo. El arquitecto y profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), Bernardo Ynzenga, ha manifestado su inquietud acerca de la necesidad de valoración del espacio como parte del proyecto arquitectónico y plantea la exigencia de extraer su definición de la filosofía antigua para entenderlo.

Para definir el concepto de espacio es necesario retomar los escritos realizados en la antigua Grecia, tal como lo plantea Aparicio Guisado en su obra *Construir con la razón y los sentidos* en la cual menciona que: “Los filósofos presocráticos se oponían a la noción de espacio y de materia, de tal manera que consideraban a ambos incompatibles, lo que derivó en el planteamiento de ciertas oposiciones análogas, como lleno-vacío, ser-no-ser, etc.” (2008, p. 53). Estos argumentos mantuvieron confusiones para poder definir al espacio, por tanto, no existía para los filósofos antiguos. Como refiere Aparicio, Platón en su libro *Timeo* define al espacio como: “el habitáculo de las cosas creadas”, y sostiene que el espacio en cuanto receptáculo es un continuo sin cualidades que no se halla ni en la tierra ni en el cielo, de modo que no puede decirse de él que existe.

En la antigüedad existió un debate filosófico acerca de lo que hoy llamamos espacio. Como lo refiere Ynzenga (2013, p.25) en su libro *La materia del espacio arquitectónico*: “No había concepto de espacio ni palabra para designarlo; y si no hay palabra no hay concepto ni pensamiento: lo que no es no puede ser pensado, y lo que no puede ser pensado no puede ser”. Anteriormente era difícil definir lo que no se conocía, por tanto, no se le podía dar nombre a lo inexistente en nuestro imaginario ni a lo que se pretendía que no existiera.

Ambos arquitectos coinciden en la presentación del concepto de lugar antes de hablar del espacio y plantean la diferencia entre ambos. Mientras Aparicio Guisado (2008) recalca la necesidad de distinguir entre el espacio y el lugar basado en la dicotomía de espacio de necesidad (Utilitas) y un espacio de belleza (Venustas), Ynzenga (2013) plantea una definición concreta para separar ambos conceptos basada en que la cultura griega no hablaban de espacio, sino que referían a un topos y lugar, concepto vinculado a los objetos.

La relación existente entre el lugar y el volumen está basada en un concepto importante que lo define, la sombra. Así, para Platón el objeto revela el lugar, pero no lo crea. El objeto pertenece a lo real perceptible, pero el *koinós tópos* pertenece al mundo de las ideas, carece de realidad específica y sólo existe – como sombra– y cobra relevancia cuando se materializa en el límite de los objetos reales.

Para Aristóteles, en cambio, todo objeto ocupa algún lugar y si no hay objeto no hay lugar, pues sólo existe por razón del cuerpo que lo ocupa. Pero (...), “admite que el término lugar también puede utilizarse para referirse a lo que puedan tener en común los lugares específicos; lo que en términos más actuales se podría interpretar como posibilidad de que existan lugares” (Ynzenga Acha, 2013).

Ynzenga entrelaza las ideas platónicas y aristotélicas acerca del concepto de espacio que en esa época no existía como tal, pues menciona que:

En aquel universo de objetos lo que más se podía aproximar a la actual comprensión del espacio era la nada, la negación del ser; era capacidad de ser, capacidad de ser percibido. En términos de hoy, en su mundo no había aún espacio; su mundo era un mundo material. La arquitectura era cosa de objetos contruidos sobre un objeto de paisaje: era cosa de presencias materiales percibidas (Ynzenga Acha, 2013, p. 27).

Con base en lo anterior se desprende que en la cultura griega era de interés la forma y la geometría de las cosas, sus relaciones y sus transformaciones. En su empeño por comprender el mundo material, los griegos se acercaron a la imitación de cánones, consolidando la relación entre las partes que componen un objeto para, posteriormente, entender lo que llamaríamos espacio, así como las cualidades que lo conforman.

Pasó mucho tiempo para que la existencia de este término fuera aceptada, pues antes se construía sin saber que ahí mismo se encontraba el espacio o sin darle un nombre a lo que podíamos percibir.

Ynzenga (2013), más adelante en su investigación, propone que la aceptación de la existencia conceptual de un algo equivalente al espacio o *pneuma* (equivalente a espíritu, soplo, hálito, viento), que describe metafóricamente una materia inmaterial, adquirió carta de naturaleza de la mano de la teología. Finalmente, concluye:

Tras las adquisiciones neo-platónicas y aristotélicas, la convicción religiosa en la omnipresencia de Dios les llevó a negar la posibilidad de ‘la nada’. Aceptar que allí donde no hay materia no existe nada, aceptar la no-existencia, implicaba la posibilidad de que hubiera un lugar inaccesible para

el Creador o siendo que Dios es omnipresente no puede haber parte en la que Dios no pudiese manifestarse. En su lugar se vino a afirmar que el espacio ‘es’, que fue creado y que, como resultado de un acto de creación, fue perfecto desde sus inicios (p.40).

Como resultado, el espacio tuvo verbo y concepto. Adquirió un contenido continuo y difuso que resolvía, superándolo, el conflicto originario entre lo vacío y la nada, pero era incalificable. El espacio, por lo contrario, al existir como objeto real y conceptual, podía tener atributos, discernibles mediante la verdad revelada. Para los seguidores de Santo Tomas de Aquino su principal atributo estaba en el hecho de que todas las cosas existentes comparten el haber surgido de un único acto de voluntad divina trascendente, y que, por tanto, reflejan con distintos grados de exactitud la perfección de su creador escondida en rasgos que la mirada atenta puede desvelar. Y fue en los templos donde la mirada fue más intensa, aupada en el impulso de la religión. “Aceptar la idea de que el espacio *existe* fue condición necesaria para comenzar a pensar en él y dotarlo de atributos. Inventado el sustantivo comenzaron a generar adjetivos” (Ynzenga Acha, 2013, p. 43-44).

En el mundo occidental, a principios de la Edad Media, el concepto de espacio se distanció del concepto de la *nada*, superando la posible comprensión subjetiva que se podría obtener por el mero hecho de percibirla. Es decir, el edificio religioso cobró respeto y gran importancia para determinar la existencia del espacio como un elemento inteligible en la arquitectura que dotaba de simbolismo a la atmósfera presente. Desde el Renacimiento, y posteriormente el Barroco europeo, se concibe el espacio como una especie de *continente universal* de los cuerpos físicos, el cual posee las siguientes propiedades como ser homogéneo, isotrópico, ilimitado, tridimensional y homoloidal (Aparicio Guisado, 2008).

Muchas interpretaciones de este concepto se han desglosado a lo largo de los años, y desde el siglo XIX se han originado distintas aproximaciones al problema del espacio desde múltiples disciplinas como la psicología, la geometría, la física e incluso desde la metafísica para entenderlo como una realidad. De esta manera, en los años más recientes, se muestra que el espacio como tal, al ser sustantivo, puede adjetivarse cuando colocamos la palabra arquitectónico, es decir, dar referencia al espacio propio de la arquitectura.

Cuando se admite la existencia de *algo* y se le da nombre de algo, comienza a ser. Adquiere nombre propio, pero aún no se sabe cómo es y se genera el debate sobre ese algo que deja de ser binario –existe o no existe– y pasa a ser

cualitativo y estructural –cómo es y cuál es su lógica interna, por lo que para explicarlo se opta por la capacidad de percibir que dio paso a la capacidad de aceptar a entender, y ésta a la de proyectar (Ynzenga Acha, 2013).

Finalmente, Aparicio aporta lo que, en consideración de la investigación significa el término espacio en la concepción de la arquitectura:

Aplicando al campo de la arquitectura los conocimientos filosóficos apuntalados relativos al espacio, se concluye con que: el espacio es homogéneo y el hombre es heterogéneo a cualquier espacio; el espacio es un continuo infinito, tridimensional, e isotrópico, sin cualidades ni escala; el espacio es una extensión sólo inteligible y, por tanto, no sensible, que permanece siempre similar e inmóvil; el espacio es una condición a priori para que sea posible la idea de arquitectura, pero no, es en ningún caso, equivalente a la arquitectura (Aparicio Guisado, 2008, p. 56).

II.1.2 Cualificación del espacio arquitectónico

Siempre será complicado visualizar y entender un concepto que es aparentemente pragmático; el mismo que es difícil medir con números fríos, es decir, tiene ciertas cualidades que no se pueden comprobar, pero que sí es posible demostrar a través de las líneas teóricas arquitectónicas que se han postulado en los últimos años.

Si se plantea la situación de espacio desde un punto de vista irracional, es más probable que se comprendan los factores que conllevan al espacio como el simbolismo, las sensaciones, las percepciones, la experiencia, entre otras, que ayudan a entender al espacio tal como es y tal como lo transmite la misma arquitectura. Para ello es necesario esquematizar sus características y especificar cómo podemos llegar a una realidad de este.

El concepto de *espacio arquitectónico* ha sido polémico, ya que se requiere comprender qué pasa dentro del edificio. La descripción de un espacio arquitectónico se torna problemática, pues para quienes la abordan es importante describir las cualidades y las características que ya posee, además de emitir ciertos juicios.

Para concretar la idea anterior, Alberto Campo Baeza (2010) define que: “El ESPACIO conformado por la Forma, que traduce certeramente la IDEA, (...) es el resultado material, palpable, tangible de la Arquitectura” (p.36) y, dado lo anterior, el espacio es un concepto misterioso e intangible de la arquitectura, y define nuestra forma de percibir un lugar (Casado Martinez, 2005).

Así mismo, José Ricardo Morales aborda al espacio arquitectónico como un elemento que contiene características y una función, es decir, define al espacio como una expresión de la cual se perciben ciertos elementos representativos cuando afirma que: “El espacio arquitectónico es fenoménico y pragmático, pues se manifiesta mediante operaciones humanas y tiene condición cualitativa. No se delata en el porcionamiento de cifra y medida: por el contrario, su carácter se evidencia en el tópos o lugar” (Morales, citado por Muñoz Serra, 2012, p.2), y desde esta perspectiva el espacio puede entenderse mediante tales relaciones humanas cualitativas que se presentan estando dentro del mismo espacio arquitectónico.

El espacio así concebido es plural, y cuando se trabaja sobre él se interviene simultáneamente, al menos, en tres conceptos espaciales diversos y complementarios, ya que el espacio abstracto “definido sobre el plano o en el espacio se convierte en el lugar a través de la *experimentación* del espacio-tiempo” (Muñoz Cosme, 2008, p. 139). Por tanto, para sentir la verdadera esencia del espacio se requiere estar dentro y visualizarlo de una manera que genere una experiencia que provoque esta emoción al estar en contacto con el mismo, y que, posteriormente, transmita dicha sensación para entender los principios de la arquitectura.

Pero, si la importancia del juicio arquitectónico radica en la comprensión del espacio interno, entonces se puede analizar la definición de Bruno Zevi: “Es aquel espacio que no puede ser representado completamente en ninguna forma, ni aprehendido ni vivido, sino por experiencia directa, es el protagonista del hecho arquitectónico. Tomar posesión del espacio, saberlo ver, constituye la llave del ingreso a la comprensión de los edificios” (Zevi, 1981, p. 20). Del planteamiento anterior, se deduce que la experiencia permite, directamente, la relación del espacio interior con un edificio, así como en entenderlo de una manera sencilla y compleja, a la vez, por medio de la percepción.

Como resultado del intento de amalgamar el tema de la experiencia vivida con el proceso de conocimiento dentro de la arquitectura, el finlandés Juhani Pallasmaa, expresa en su libro *Los ojos de la piel* (1996) la importancia del sentido del tacto para la experiencia y la comprensión del mundo; asimismo, pretende crear un cortocircuito en el sentido de la vista y el del tacto; es más, asegura que a partir de este último se pueden distinguir una serie de colores, destacando la relación que tienen todos los sentidos como extensión del tacto para percibir el mundo exterior. “La arquitectura articula las experiencias del

ser-en-el-mundo y lo fortalece nuestro sentido de realidad y del yo; no nos hace vivir en mundos de mera invención y fantasía (...) y en la experiencia del arte tiene lugar un peculiar intercambio; yo le presto mis emociones y él me presta su aura, que atrae y emancipa mis percepciones e ideas” (Pallasmaa, 2006, p. 11). Por tanto, su aportación radica en la importancia de la percepción de los sentidos para generar una experiencia arquitectónica que permite entender el mundo real.

De la misma manera que Pallasmaa, Alberto Pérez Gómez introduce la aproximación a la espacialidad vivida y el pensamiento sensorial; con ello evoca pensamientos hacia una fenomenología existencial apuntalada por el trabajo del francés Maurice Merleau-Ponty, y expresa que en la arquitectura quien otorga esa experiencia es la dimensionalidad; esta es variable por el tiempo y el espacio de cada individuo, no de una manera geométrica sino de una manera pre-conceptual de la percepción y de la conciencia del individuo, es decir, la experiencia va a depender del estado de ánimo, de lo ya vivido, de la memoria y del estado de conciencia.

Generar una experiencia dentro del espacio arquitectónico conlleva a entender que la percepción transmite una forma de entenderlo; por ello su importancia radica en saber apreciarlo y vivirlo. La variedad de definiciones concernientes al espacio ha propiciado una serie de cuestionamientos sobre la forma en que dicho elemento se percibe como realidad tangible, la cual sólo se puede entender a través de la percepción, incluso desde la infancia, el hombre desarrolla la capacidad de percibir mediante los sentidos.

“El espacio es la materia de la arquitectura; constituye su interior, habitado y percibido, y refleja el condicionamiento de su exterior. Representa el ámbito por el que se desplazan el cuerpo y la mirada” (Ynzenga Acha, 2013, p. 19). Por tanto, la manera en que se percibe el interior manifiesta la realidad de todo aquello que forma parte del espacio.

Si la experiencia es una forma de conocer el espacio como una realidad, la percepción es necesaria para generar conocimiento, como lo afirma Casado Martínez (2005):

Todo conocimiento se origina en la percepción mediante un completo proceso en el que intervienen cada uno los sentidos externos e internos. La percepción no involucra la retención de panorámicas, sino atisbos visuales de la realidad, lo cuales se encuentran condicionados por límites espaciales observables. En este sentido, el observador es sujeto activo de la experiencia conciente del espacio percibido (p. 14).

Aunque el término *percepción* ha influido de forma relevante en la arquitectura, cabe destacar que dicho concepto proviene de la psicología, la cual define la *percepción* como

la manera en que el individuo obtiene los conocimientos de su medio a fin de lograr una conducta adaptativa. (...) sólo los estímulos que tienen valor de “señal”, es decir, aquellos que desencadenan algún tipo de acción reactiva o adaptativa en el individuo, deberían denominarse información (H. Forgas & E. Melamed, 2010).

La percepción se describe como el proceso de extracción de información que tenemos del propio entorno en el que habitamos. Aunque la psicología no forma parte fundamental de este trabajo, se debe apreciar el hecho de que existe la psicología ambiental como una rama compleja cuyo foco de investigación es la interrelación del ambiente físico con la conducta y las experiencias humanas.

II.1.3 La fenomenología en arquitectura

Desde Vitruvio, los arquitectos han tratado de entender cómo la arquitectura funciona como una forma de conocimiento. Este cuestionamiento se volvió más complejo en los inicios del siglo XIX cuando la arquitectura se plantea la cuestión de cómo el lenguaje poético y filosófico se refiere a la práctica arquitectónica, y por tanto se convierte en un campo de estudio.

En arquitectura, el fenómeno de la percepción ha llamado la atención de diferentes investigadores para debatirlo y analizarlo. Como ejemplo se hace referencia al noruego Cristian Norberg Schulz, quien menciona:

La percepción nos proporciona el conocimiento inmediato del mundo fenoménico, es decir, el propósito de la percepción es suministrarnos una información que nos capacite para actuar de manera correcta, aunque ya sabemos que no es un elemento fidedigno y que no nos transmite un mundo sencillo y objetivo (Norberg - Schulz, 2008, p. 20).

En este sentido, se plantea el hecho de que el mundo se compone de fenómenos tales como las experiencias. En el trabajo *Intenciones en arquitectura*, Cristian Norberg- Schulz (2008) refiere que la palabra *fenómeno* designa a todo aquello que puede experimentarse; en cambio, el término contrario *nada* no sólo no designa ninguna cosa, sino que también expresa la ausencia de experimentación. Este hecho se vuelve trascendental debido a que todo objeto está representado por sus manifestaciones, sus fenómenos. Por ello también es posible denominar a éstos *propiedades* porque no son una cosa, pero, como aclara el autor, pertenecen a la cosa de tal modo que la representan

o simbolizan directamente y que lo llamado *cosa* es no sólo el conjunto de sus propiedades conocidas, sino el conjunto de sus propiedades conocidas y aún no conocidas.

De lo planteado podemos inferir que Norberg-Schulz expresa que los fenómenos no existen, puesto que se caracterizan por la falta de permanencia. Estos mismos fenómenos que se presentan para entender al objeto se pueden transpolar al espacio arquitectónico, en donde se convertirían en las propiedades que debemos entender, como lo pueden ser la luz, el sonido, la textura, la escala, la transparencia, la sombra y la velocidad.

Más allá de las formas, el espacio funge como un protagonista necesario en la experiencia arquitectónica. La relación consciente o inconsciente entre el espacio y las sensaciones o sentimientos de quien las percibe tiene dimensiones poéticas, fenomenológicas, simbólicas, atávicas y otras que abren fructíferas vetas de investigación y pensamiento. Es necesario saber que las cualidades planteadas anteriormente manifiestan una posibilidad metodológica de profundizar más en algunas de las problemáticas del espacio. Por ello, retomando a Ynzenga (2013), se debe recordar que antes de la percepción se encuentra el edificio, y que anterior a éste, están el proyecto y el concepto. Se retoma el concepto del espacio como materia de arquitectura, como materia de proyecto y como entidad filosófico-conceptual. Este concepto se convierte en un factor de la articulación de los fenómenos complejos e intangibles percibidos en el espacio.

Para poder evidenciar la importancia en el desarrollo de metodologías cualitativas, Holl (2011) plantea que “el desafío de la arquitectura es estimular tanto la percepción interior como la exterior; realzar la experiencia fenoménica mientras, simultáneamente, se expresa el significado, y desarrollar esta dualidad en respuesta a las particularidades del lugar y de la circunstancia” (p. 12). Lo anterior muestra la relevancia que tiene la interpretación de las relaciones entre ser humano y el espacio arquitectónico para poder comprenderlo.

Por otro lado, Marcel Breuer (1955) propone *la filosofía de una arquitectura* para describir el espacio arquitectónico. Debido a la necesidad de entender la filosofía de la arquitectura y satisfacer la espiritualidad como un elemento que no se puede medir, sino sólo sentir a través de las percepciones del espacio el autor recurre a un método de la fenomenología como una disciplina alterna de estudio, y a la insistencia de un modo fenoménico de pensar y ver, diferente a la

visión analítica y objetiva de la ciencia, que permita una aproximación a la interpretación de lo que sucede en el espacio arquitectónico.

La fenomenología entendida como “un estilo radical de filosofar que enfatiza el intento de llegar a la verdad de las cuestiones, de describir los fenómenos, en el más amplio sentido, de todo lo que acontece ante los ojos del observador” (Moran, p. 4), es una corriente filosófica originada por Edmund Husserl a mediados de 1890. Cabe destacar que, en su concepción pura la fenomenología descansa en cuatro conceptos clave: “la temporalidad (el tiempo vivido), la espacialidad (el espacio vivido), la corporalidad (el cuerpo vivido) y la relacionalidad y comunalidad (la relación humana)” (Alvarez-Gayou, 2013, p. 85).

Si se parte de una cuestión filosófica, la falta de una definición común de fenomenología se confirma por muchos fenomenólogos (Merleau-Ponty, 1962, Mooney, 2002; Moran, 2005). Reza Shirazi (2014) en su obra *Towards an articulated phenomenological interpretation of architecture: phenomenal phenomenology* describe las interpretaciones de la fenomenología para algunos autores, mientras que para Husserl era "un retorno a las cosas mismas", para Heidegger era "una forma de ver" y para Merleau -Ponty “la esencia de la percepción”.

Reza Shirazi (2014) retoma a Morán (2000) para sugerir que la fenomenología es más "*una práctica en lugar de un sistema*", y que probablemente debido a este carácter práctico, la fenomenología es de interés para los arquitectos que detectan un potencial concreto en sus concepciones y en los temas más filosóficos.

Pau Pedragosa, de la Universidad Politécnica de Cataluña, dispone de una confianza hacia este método basado en la obra de Robert Sokolowski, porque es una visión que hace crítica de la ciencia natural, pues se cree que la visión racional ha acaparado muchos frentes en la investigación, y que la fenomenología es una ciencia humana, académicamente hablando. Además, menciona que esta visión evalúa las cualidades, empezando por las emociones, los valores estéticos, el arte, la política, la conducta, etc., de una manera introspectiva. De esta forma la fenomenología significa comenzar a hacer filosofía, o los principios de una teoría; ya que como asegura Kahn, corresponde al comienzo del andar, cuyo fin siempre tendrá una intencionalidad, ya que lo que se percibe es lo que se piensa, lo que se ve y se siente. En otras palabras, no es decir qué es, sino cómo se observa, incluyendo

esta parte simbólica, mística y hasta poética del mismo espacio (Pedragosa Bofarull, 2014). Estos enfoques fenomenológicos se han empleado tanto en la teoría como en la práctica arquitectónica.

Desde el lado conceptual y retomando a Reza Shirazi (2014), los críticos afirman que la fenomenología puede proporcionar una manera verdadera y confiable de comprender la arquitectura. Ellos argumentan que la fenomenología puede localizar la esencia de las cosas y de los fenómenos de tal modo que permitan la experimentación existencial. Estos teóricos no sólo tienen enfoques fenomenológicos desarrollados para entender la arquitectura, sino que consciente o inconscientemente han tratado de evaluar las obras de arquitectura, estilos y movimientos bajo distintos criterios fenomenológicos.

Uno de estos teóricos ha sido Norberg- Schulz, quien ha hecho hincapié en que la fenomenología es "un método muy adecuado para penetrar en el mundo de la existencia cotidiana" (2000, p.15). Este autor fijó sus trabajos en la investigación de Martin Heidegger, quien considera a la fenomenología como un método con el cual se puede entender el mundo, incluyendo el de la arquitectura. Partiendo de los conceptos formulados por Bachelard, Heidegger y Merleau-Ponty, Norberg-Schulz trata de atraer la atención hacia las realidades cualitativas y poéticas de la arquitectura, cuya tarea principal es crear el "alma del lugar".

En un sentido filosófico más amplio, Alberto Pérez-Gómez sostiene que en una época en que la arquitectura ha perdido su dimensión metafísica y ya no se cuenta con esta forma privilegiada de reconciliación de la gente con el mundo, sólo la fenomenología puede redescubrir la primacía de la percepción y superar el dilema fundamental que la filosofía moderna heredó de Descartes. Al revelar las limitaciones de la razón matemática, la fenomenología ha indicado que la teoría tecnológica por sí sola no puede ponerse de acuerdo con los problemas fundamentales de la arquitectura. En cambio, la arquitectura contemporánea, desilusionada con las utopías racionales, se esfuerza en romper las obsesiones positivistas de encontrar una nueva justificación metafísica en el mundo humano, y su punto de partida es una vez más la esfera de la percepción, el origen último del sentido existencial (Pérez-Gómez, 1983).

Los aportes de dichos teóricos y la comprensión del valor de la fenomenología aplicada a la arquitectura de los edificios para facilitar las ideas en el proyecto arquitectónico valoran a la fenomenología como una *manera, método o enfoque* por el cual los problemas arquitectónicos pueden ser mejor

identificados y aclarados. La sugerencia es que la fenomenología ofrece una vía hacia una comprensión más profunda, más amplia de temas y problemas arquitectónicos (Reza Shirazi, 2014).

Se debe hacer hincapié en que la fenomenología ha sido un elemento importante en la práctica de los arquitectos involucrados en el diseño del mundo real, pues el estudio fenomenológico de temas arquitectónicos les permite pensar profundamente sobre estos temas y evocar imágenes y detalles más útiles.

La fenomenología como una particular forma de pensar y de ver se convierte en un agente que interviene en la concepción arquitectónica. Aunque recurre a la experiencia vivida como auténtica filosofía, también se basa en la percepción de las condiciones pre-existentes. Hacer una arquitectura no empírica exige la concepción de una idea formativa, en la que cada proyecto debe contar con la información y el desorden, así como con la confusión de propósitos, la ambigüedad del programa y una infinidad de materiales y formas para poder entender su verdadera esencia (Artemis, 1993).

Por otro lado, el norteamericano Steven Holl intenta explicar el papel que desempeñan la percepción humana, la experiencia fenoménica y la intuición en la experiencia y la formación perceptiva del espacio construido; entre otras cuestiones manifiesta que las zonas fenoménicas son causas de los elementos fenomenológicos que permiten la percepción, tales como el agua, el sonido, el agua, la luz y la sombra, elementos que forman parte de los configuradores y calificadores del espacio arquitectónico.

Steven Holl (1996) retoma los fundamentos planteados por Maurice Merleau-Ponty, quien dedicó parte de su vida al estudio de la percepción a través del lenguaje técnico de la fenomenología y en su libro *Lo visible y lo invisible* (1966) propuso un desafío singular a los arquitectos: pues demostró que la percepción y la comprensión de la humanidad son eventos más misteriosos de lo que los modelos científicos deterministas nunca han sido capaces de captar y que su objetivo es precisamente la noción de la experiencia. Esto sugiere la posibilidad de una arquitectura que puede ser capaz tanto de manifestarse y constituirse en sí a través de experiencia, como una noción no idealizada.

Entre las afirmaciones de Holl, es importante destacar que:

La fenomenología se refiere al estudio de las esencias, y la arquitectura tiene el potencial de poner esencias de nuevo en existencia. Por la forma, el

espacio y la luz de tejer, la arquitectura puede elevar la experiencia de la vida diaria a través de los diversos fenómenos que surgen de sitios específicos, programas y arquitecturas. Por un lado, una arquitectura de idea -fuerza; en otro, la estructura, el espacio material, el color, la luz y la sombra se entrelazan en la fabricación de la arquitectura (Holl citado por Reza Shirazi, 2014)

Hoy en día la arquitectura tiene cualidades artísticas y humanísticas. Este humanismo fusiona vidas subjetivas y objetivas, entrelazando sentimientos internos y externos, el pensamiento interior y exterior, en un fenómeno. “La experiencia de los materiales en la arquitectura no es sólo visual sino táctil, auditiva y olfativa; estas formas de percepción, unidas al espacio y a la trayectoria corporal en el tiempo, permiten llegar a la experimentación sensorial” (Holl, 1996, p. 16).

Así, su obra y teoría logran dos cosas muy importantes: la primera es crear una filosofía de la arquitectura, es decir, transformar la percepción del objeto y del espacio. La segunda es que posibilitan manejar los volúmenes, colores, formas, luces, texturas, circulaciones, movimiento y velocidad junto con el espacio; asimismo, sugiere la utilización de estas herramientas para la generación de una poética y una *espiritualidad de la arquitectura*, expresión similar a la de Norberg Schulz cuando refiere al *alma del lugar*.

Para sintetizar la visión que Holl plantea en sus proyectos es necesario concluir con el abordaje de los puntos que este autor considera más relevantes. El primero es el alma, la cual se encuentra en “la atención al detalle que se destila en el espacio concretado en el amor de la construcción” (Artemis, 1993, p. 25). Estos detalles se pueden lograr con los efectos intangibles que producen algunos materiales. En una segunda categoría Holl se refiere a la idea, enlazando siempre los opuestos de la racionalidad y el sentimiento.

La experiencia del espacio, la luz y el material, así como las fuerzas sociales de condensación de la arquitectura representan la idea desarrollada. En cuanto al campo intelectual, las ideas están en equilibrio con lo real de la experiencia, de los fenómenos y de la forma en que se da significado. Debido a este equilibrio, la arquitectura tiene tanto la intensidad intelectual y la física que potencializan la mente, los ojos y el alma (Artemis, 1993).

La concepción del alma y la idea manifiestan la posibilidad de crear fenómenos que otorgan un significado particular al espacio arquitectónico y a la arquitectura misma, reflejados en edificios que pueden ser percibidos y entendidos cuando la experiencia genera un mundo de conocimientos.

II.1.4 La luz en la arquitectura

La luz, elemento omnipresente y anterior al hombre, es el fenómeno más significativo para la vida del ser humano en palabras de Plummer (2009) quien refiere que

el fluir de la luz en el cielo afecta a cada instante a nuestras vidas, y hace literalmente posible la vida en la Tierra. Para empezar, la luz nos permite ver, saber dónde estamos y qué hay a nuestro alrededor. Además de exponer las cosas a la vista, la luz les da forma, facilitando así la agudeza visual y ayudándonos a tratar con el mundo físico (p. 6).

Las aproximaciones a la comprensión de la luz han cobrado relevancia debido a que cada generación le atribuye un nuevo significado. En la arquitectura religiosa, por ejemplo, se le ha dado un sentido místico, que pasa de lo tangible a lo intangible, donde

incluso la variación más somera de actitudes cambiantes respecto a la luz diurna y la arquitectura revela no sólo variaciones contundentes en el sentido y manejo de la luz, sino también en la capacidad de representar una amplia gama de creencias y valores que no pueden ser expresados materialmente (Plummer, 2009, p.7).

Plummer (2009) destaca la posibilidad de transformar el sentido de la luz a través de variaciones entre la arquitectura y el fenómeno; y reconoce que a través de este proceso es posible satisfacer *la espiritualidad* como un elemento que no podemos medir, sino sólo sentir a través de las percepciones del espacio, lo que lleva a suponer que el fenómeno en arquitectura trasciende las cuestiones materiales y plantea una evocación espiritual en quien lo experimenta.

Expertos en arquitectura se han dedicado a estudiar el fenómeno de la luz. De entre los pioneros en este análisis destacan Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Alvar Aalto y Louis I. Kahn. Este último dota de un sentido poético a la interpretación de la luz, y plantea lo siguiente:

Hemos nacido de la luz. Sentimos las estaciones a través de la luz. Conocemos el mundo solamente porque es evocado por la luz, y de ello viene la idea de que lo material es luz consumida. Para mí, la luz natural es la única luz, porque tiene disposición de ánimo –le proporciona a los hombres una base de entendimiento mutuo- y nos pone en contacto con lo eterno. La luz natural es la única luz que hace que la arquitectura sea arquitectura (Kahn, citado por Plummer, 2009, p. 10).

Actualmente la enseñanza de la arquitectura se ha basado en entender el manejo de la luz para poder emocionarse en un edificio, como lo plantea Alberto Campo Baeza en sus obras *La idea construida* (2000) y *Pensar con las manos* (2009):

Muchas veces he comparado en mis clases la luz con la sal- Cuando la luz se dosifica con precisión, como la sal, la arquitectura alcanza su mejor punto. Más luz de la cuenta deshace, disuelve la tensión de la arquitectura. Y menos deja sosa, muda. Al igual que la falta de sal en la cocina deja a los alimentos insípidos y el exceso de sal los arruina (Campo Baeza, 2009, p. 70).

El estudio de la luz ha cobrado relevancia en arquitectura, pues dicho fenómeno genera un cúmulo de experiencias, sensaciones y emociones que propician una atmósfera en el espacio interior. Por ejemplo, Rasmussen (2007) afirma que la luz es tan importante en los edificios que con el solo hecho de cambiar el tamaño y posición de huecos en muros se puede generar que en una misma habitación se produzcan impresiones espaciales de diferente índole, lo que lleva a la noción de que para que se logre la manipulación de la luz es requerida la materialidad.

Aparicio Guisado otorga a la luz natural un lugar importante en la construcción del espacio arquitectónico. Asegura que es “un material verdaderamente importante; lo es tanto que se puede decir que sin la luz el espacio pleno de arquitectura no existe” (2008, p.29), y de acuerdo con las consideraciones anteriores, los estudios que abordan la importancia de la luz en arquitectura son vastos. Sin embargo, la luz, como un articulador de la arquitectura, cobra importancia gracias al fenómeno que se produce cuando se ve obstruida por un obstáculo y genera una sombra; tal como lo reitera Campo Baeza:

La LUZ es componente esencial para toda posible comprensión de la cualidad del ESPACIO. (...) La LUZ es el material básico, imprescindible, de la Arquitectura. Con la misteriosa pero real capacidad, mágica, de poner el Espacio en tensión para el hombre. Con la capacidad de dotar de tal CUALIDAD a ese espacio, que llegue a mover, a conmover, a los hombres. (Campo Baeza, 2000, p. 35-36).

El sentido de la experiencia en la arquitectura también ha tenido una visión interpretativa importante; diversos exponentes han visualizado la luz como un portador y precursor de la experiencia en los espacios arquitectónicos. Entre los distintos especialistas contemporáneos se encuentra el norteamericano Steven Holl quien ha planteado en algunos de sus libros la experiencia fenoménica: *Luminosity / porosity* (2006), *Parallax* (2000), *Cuestiones de Percepción; Fenomenología de la arquitectura* (2011) entre otros; en los que menciona que: “en esencia, la luz natural, con su variedad de cambio etérea, orchestra la intensidad de la arquitectura” (Holl, 2011, p. 22).

Holl aporta la descripción de un marco referente a la percepción a partir del cual es posible generar y entender el espacio arquitectónico por medio de los sentidos, para así conocer la entidad fenoménica de la arquitectura e introduce un estudio sobre el ente *gemelo* de la luz: la sombra; a la cual considera un elemento físico capaz de detonar el lenguaje del arquitecto por medio de la experimentación de la psicología espacial.

A través de su obra, Holl expone su experiencia en el instituto de Cranbrook y manifiesta cómo la manipulación de la luz puede llegar a tener una correlación entre la materia y la espiritualidad, puesto que la física de la luz se hace evidente en la producción de las sombras y el límite entre la luz y la sombra (por lo general el área gris de la penumbra) se llena con los misterios de las matemáticas de la luz.

Los estudios de Steven Holl parten de preguntas como si la luz una onda o una partícula, o si la luz caracteriza las propiedades de onda y partícula al mismo tiempo. La presencia de la luz es la fuerza más fundamental que conecta el universo (Holl, 2006).

Sus aportaciones ponen de manifiesto cómo la concepción de la sombra como parte de un efecto de la luz está siendo cuestionada, y también considerada en la aplicación a la arquitectura como elemento no material, sino espiritual.

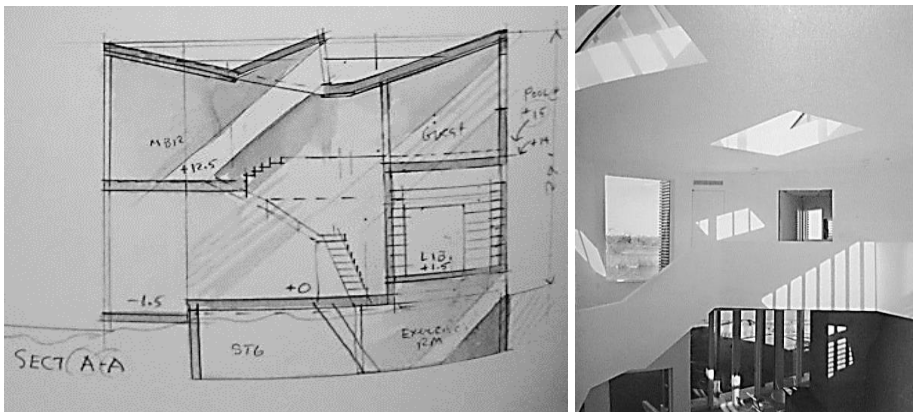


Ilustración 2. Concept diagram for D. E. Shaw Offices, New York, 1992 Existing windows with new back-paint baffles. Referencia: Parallax (2000) P. 164.

Holl no sólo se ha valido de la parte interior, sino que intensifica estas experiencias a través de la composición arquitectónica con la búsqueda de conseguir lo que él llama *Spiritual Refuge* en arquitectura para tocar lo que en líneas anteriores se accedió mediante la espiritualidad que se busca en la experiencia de la arquitectura.

Si bien uno de los elementos que hace vivir la experiencia de la arquitectura es la luz, lo conveniente no solo es relacionarlo al fenómeno de la sombra sino también explicar lo que ésta genera cuando se articula con el espacio arquitectónico a través su manipulación y su significado desde diferentes aristas.

II.2 La sombra en el contexto

Las civilizaciones antiguas nos recuerdan la importancia que tiene la sombra en la observación astronómica y en arquitectura. Los egipcios alinearon las pirámides ubicadas en Giza con las estrellas de la constelación de Orión, a través de la sombra proyectada por estas construcciones. Los Mayas en Chichén Itzá lograron que la sombra proyectada en las escalinatas de la pirámide de Kukulcán configurara el cuerpo de Quetzalcóatl en cada una de las aristas de las plataformas y la cual al paso de las horas parece descender para unirse a la cabeza pétrea situada en la base inferior de la escalinata.

Uno de los planteamientos de la literatura occidental es que la sombra establece puntos de partida para el surgimiento de las diversas artes; por ejemplo, en obras literarias como *Historia natural* de Plinio el Grande, se puede observar la sombra en forma de silueta, así mismo, esta obra aportó a la escultura tipos de relieve que podía utilizar.

Del mismo modo, en *La caverna*, texto que forma parte de *La República* de Platón, se caracteriza a la sombra como una metáfora de la ignorancia de los hombres que no han visto la luz. Éste es un enfoque relativamente negativo y simbólico; por lo contrario, las sombras que plantea Dante en *La divina comedia* se manifiestan con claridad y espíritu poético como un fenómeno de la vida. La revelación de que la sombra es un atributo esencial del cuerpo, el descubrimiento de la *sombra de la carne* (Paraíso, XIX, 66) marca profundamente el arte de principios del Renacimiento (Stoichita, 1999, p. 51).

Más allá del simbolismo con que se pueda catalogar a la sombra, Adalbert Von Chamisso en su obra literaria *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, hace una referencia a ésta como un objeto que se puede manipular, doblar y guardar. Esta nueva concepción señala a la sombra como un elemento intencional, virtual y con un carácter simbólico que le da a la sombra aspecto de ausencia; es decir, como elemento protagonista de un contexto. Resulta interesante leer en este libro infantil la parte en la que el personaje principal pierde la sombra y luego se vuelve el hazmerreír de todos, ya que es una característica que todo cuerpo posee y resulta inverosímil carecer de esa propiedad complementaria e indispensable para la vida cotidiana.

Asimismo, en la obra *La metamorfosis* de Ovidio destaca un pasaje curioso en el que Narciso se enamora de su propia imagen:

No sabe qué es lo que ve, pero lo que ve le quema, y la misma ilusión que engaña sus ojos los espolea. Crédulo, ¿para qué intentas en vano coger fugitivas imágenes? Lo que tú buscas no está en ninguna parte; lo que tú amas, apártate y lo perderás. Esa sombra que estás viendo es el reflejo de tu imagen; contigo llega y se queda; contigo se alejará, si puedes tú alejarte (Ovidio Nasón, 2004).

En el pasaje anterior, curiosamente, la palabra sombra choca un poco con la palabra reflejo. De igual manera, en el grabado de Antonio Tempeste de *La metamorfosis* de Ovidio, que es una imagen del mito de Narciso, resulta interesante ver cómo la imagen (y también el concepto) de espejo y sombra coinciden: la imagen de Narciso en la superficie del agua concuerda con la sombra que arroja su cuerpo. Y al observar dicho grabado se percibe que la sombra asciende desde los pies por el pilón hasta arriba y que la sombra de la cara cae dentro del agua, reflejando así el rostro de Ovidio en el espejo. Así mismo se puede apreciar que la mayoría de las traducciones e interpretaciones medievales del mito de Narciso han perpetuado el juego semántico entre sombra e imagen reflejada (Stoichita, 1999).

De modo similar, el periodo histórico del medioevo juega un papel predominante en el desarrollo de la concepción de la sombra como lo muestra el cuadro *La invención de la pintura*, de Bartolomé Esteban Murillo; éste se aleja un poco de la fábula de Plinio, acercándose más al *Instituto Oratoria*, de Quintiliano.

En este lienzo se observan los personajes reunidos al aire libre al atardecer, y su sombra se torna más amplia. Destaca, entonces, el aprecio y la veneración de un elemento como la sombra al contemplarse dibujada en una pared, así

como el hecho de que algunas obras se desarrollan a través de este elemento pictórico para encarnar la presencia humana, darle una tridimensionalidad natural y un aspecto existencial.

Cabe señalar que el problema de la proyección de las sombras fue estudiado por los virtuosos del periodo medieval; en cambio, los artistas plásticos de esa época lo ignoraron casi por completo. Sin embargo, cuando la perspectiva fue descubierta, la proyección de la sombra tomó mayor importancia convirtiéndose en un objeto más de estudio de los pintores de la Edad Media.

El historiador y crítico de arte rumano, Víctor Leronim Stoichita (2009) explica que la primera bifurcación premonitoria en el uso de la sombra se encuentra en la obra de Dante. Casi todos los personajes de *La Divina Comedia* son seres que el autor ve, pero que en un principio deberían permanecer invisibles porque no poseen cuerpo alguno. Son almas visibles, espectros, sombras, como el autor las suele llamar. Tienen apariencia de cuerpos, son cuerpos, pero cuerpos sutiles, diáfanos y se desconoce la medida en que Dante cree en la realidad de esta humanidad fantasmagórica con la que convive.

En *La Divina Comedia* Virgilio explica el fenómeno de la sombra; sin embargo, Dante es quien proyecta su sombra, en cambio los otros personajes no lo hacen porque, como Virgilio, sólo son sombras. Y más allá de la interpretación poética que se le confiere a la sombra dentro del texto, resulta importante subrayar que el descubrimiento de que ésta es un atributo esencial del cuerpo, la *sombra de carne* como la denomina Dante, marca el arte de principios del Renacimiento, concepto que fue utilizado en el siglo XVI.

La sombra tuvo una fuerte influencia en la evolución de la pintura, por tanto, resulta relevante hacer referencia a uno de los autores que colaboró en la conceptualización de la sombra, Leonardo Da Vinci quien recalca:

La sombra es privación de luz. Paréceme las sombras ser de grandísima necesidad para la perspectiva, pues sin ellas los cuerpos opacos y sólidos serían entendidos malamente; malamente lo que se contiene con sus contornos y malamente esos mismos contornos –si fuera el caso de rematar en un campo de diferente tono que el del cuerpo (Leonardo da Vinci, citado por Aparicio 2008)

A partir de un experimento efectuado por Da Vinci se originó el descubrimiento de la *perspectiva*, aportación importante de la sombra. Con este experimento esclareció la comprensión de un nuevo esquema de representación, no sólo para comprender la definición del cuerpo real, sino también para asimilar la proyección del cuerpo en un sistema de representación.

Con base en el escrito anterior se entiende que la sombra aparece como efecto de obstaculización de la luz, pero tomando al volumen como elemento principal. Es decir, la sombra se convierte en el efecto que se propicia en una región de oscuridad en la cual la luz es obstaculizada. Por lo tanto, la implicación de este fenómeno tiene repercusión en todo nuestro entorno, siempre y cuando haya un haz de luz que lo genere.

Otra significativa aportación de Da Vinci fue la teoría sobre la relación entre sombra proyectada y espacio en perspectiva, la cual consistió en imaginar una vela situada en el agujero de una tablilla que dibujaba la sombra de una esfera en una pared. El resultado fue una proyección que podría tomarse como una emanación de la misma pared y con ello sugirió que tal proyección de la sombra y la de la perspectiva eran procedimientos idénticos, tal como se muestra en el dibujo del *Codex Huyghens* (Stoichita, 1999).

Analizando el cuadro de *La Última Cena* de Leonardo Da Vinci sólo desde una perspectiva del *claroscuro*, se observa una tendencia de contraste en los muros que conforman el fondo del cuadro: mientras uno de los muros laterales se encuentra iluminado, el muro frontal se encuentra en sombra.

Sin analizar las situaciones causales en el cuadro, el efecto que provoca la sombra en el paramento del fondo destaca en la composición visual como un detonante para resaltar las siluetas que están en primer plano. Al ocuparse un fondo con un muro sombrío las ventanas cobran importancia por estar iluminadas en contraste con el muro, lo que genera que la figura del personaje central tome provecho como protagonismo en el cuadro.

El muro frontal, situado en sombra, realiza en el cuadro la función de fondo y no de figura como silueta, es decir se recrea un lienzo sobre el cual cobran importancia los personajes situados en la composición, mismo efecto que toman algunas catedrales que resaltan la entrada de luz y contrastan los espacios destinados al culto. Parte de este efecto que propicia la sombra en el muro lo ha utilizado Le Corbusier en la Capilla de Ronchamp, como se mostrará más adelante. Los proyectos arquitectónicos mencionados articulan un procedimiento creativo en búsqueda de matices espaciales, pero son resultado de la interpretación de que simbólicamente, semióticamente y espiritualmente se desarrollan en la percepción del individuo, por lo que es destacable plantear la manera en que la sombra matiza la cosmovisión dentro del espacio arquitectónico.

II.2.1 El teatro y el recurso de la sombra

El teatro es un arte escénico que representa historias frente a una audiencia utilizando gestos, música, sonido, escenografía, etc., pero, del mismo modo que la pintura, este género también giró su atención hacia la sombra, contemplándola como una imagen palpable del mundo abstracto y de las ideas.

Desde *La caverna* de Platón la sombra ha sido una referencia para definir al ser, es decir, para otorgarle al mundo una imagen de las ideas percibidas a través de los sentidos; así mismo, la sombra ha originado diversas connotaciones, dependiendo del lugar y del tiempo.

El teatro de sombras es un recurso para contar historias, cuyo elemento principal, la sombra, es un imaginario al que le otorgamos una forma bidimensional; así, cuando el individuo es espectador de alguna obra de este género puede recrear historias con solo ver un plano ajeno a él mismo.

Los orígenes de este género se encuentran en la India: el *Dalang*, o titiritero, era un personaje importante en Indonesia e India que evocaba epopeyas a través de las sombras, entrando en contacto con el mundo superior. Posteriormente el teatro de sombras se introdujo a Europa, a través de las rutas de evangelización de los jesuitas.



Ilustración 3. Teatro chino de sombras. Fuente: https://www.diariouno.com.ar/noticias/teatro-sombras-chinas-declarado-patrimonio-cultural-humanidad-26112011_B1MDUFvbyS. Consultado: julio 2014

Actualmente los espectáculos de sombras son considerados como patrimonio de la humanidad; por ejemplo, la agrupación conocida como *Attraction* de Hungría ha desarrollado esta técnica que presenta en diversos eventos internacionales para contar historias a través de siluetas sombrías.

El efecto visual que constituye la sombra es necesario para el entendimiento de las historias. Esta técnica de plasmar un imaginario a través de una sombra no es sencilla, pero el coreano Bohyun Yoon, profesor asistente en la Universidad Virginia Commonwealth, en Richmond, ha expuesto sus obras en diferentes museos con la intención de experimentar nuevas visiones a través de objetos cotidianos. Así, en una de sus exposiciones titulada *Shadow*, presentada en el año 2004, a través de figuras de silicona y con la luz adecuada logró que los espectadores percibieran siluetas humanas bidimensionales en movimiento proyectadas a través de las sombras en el plano paralelo.

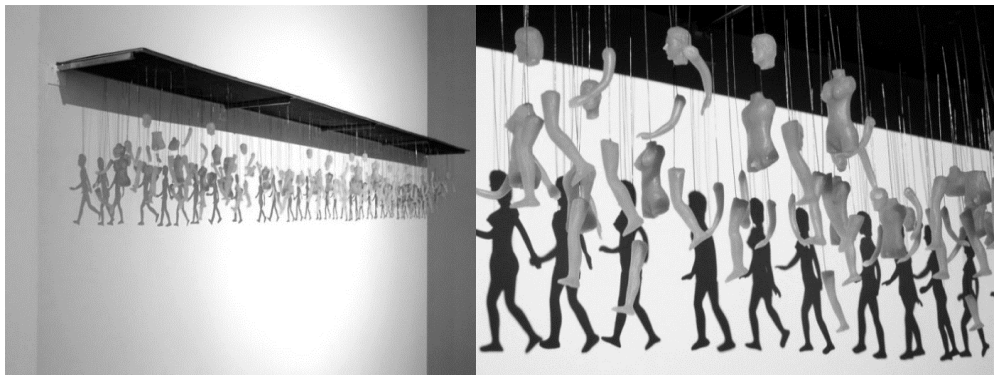


Ilustración 4. Exposición: “Shadows” (2009). Autor: Bonhyun Yoon.

Fuente: www.bonhuyoon.com Consultado: Junio 2014

La sombra genera una representación distinta al objeto; o bien, la silueta proyectada puede ser una fiel acompañante del mismo objeto. El resultado depende de la manipulación del ángulo de la luz, pero siempre será una silueta de la proyección la que brinde un significado que acompaña al objeto, así mismo, en la arquitectura es posible la utilización de la sombra como una representación del lenguaje arquitectónico.

II.2.2 La psicología de la sombra

En el campo de la Psicología destaca la obra *Encuentro con la sombra* (2011), cuyos compiladores Zweig y Abrams recopilan estudios que emparentan el lado oscuro de la naturaleza humana con el fenómeno de la sombra, es decir, emociones como frustraciones, abandono, cambio o tristeza en el inconsciente personal del ser humano. En ella plantean cómo la percepción de “la sombra opera como un sistema psíquico autónomo que perfila lo que es el Yo y lo que no lo es” (Zweig & Abrams, 2011, p. 16), a manera de un elemento interpretativo del lado oscuro y contrario de la conducta personal gestada desde la infancia, vinculada con las vivencias cotidianas, “el falso yo”, “el lado oculto”, “rechazo-traición” o “la sombra compartida por los hermanos”, visión que nos muestra una concepción de la sombra como la manifestación negativa en la experiencia del individuo.

La psicología enuncia que todo lo que posee substancia posee también una sombra. El ser humano es imperfecto y la sombra representa precisamente esas características que no acepta de sí mismo –agresividad, vergüenza, culpa y sufrimiento–. Se considera a la sombra como negativa desde el punto de vista de la conciencia; pero no se trata, como decía Freud, de algo inmoral e incompatible con nuestra personalidad consciente, sino que, por lo contrario, contiene cualidades con una extraordinaria trascendencia moral.

Hoy en día la sombra se refiere a aquella parte del psiquismo inconsciente contiguo a la conciencia, aunque no necesariamente aceptada por ella. De este modo, la personalidad de la sombra representa una instancia psicológica negada que mantenemos aislada en el inconsciente. Estas concepciones negativas que dan cabida a la sombra como parte del ser y de la persona están latentes en la vida cotidiana, pero parten realmente de la experiencia y del bagaje que el ser humano obtiene a través de la historia y que se han alojado en su mente.

Cuando la línea disciplinaria de la psicología aborda el concepto de sombra parte de cierto ideal concebido como un ente negativo. Por ejemplo, en la *Biblia* tal elemento se ha manifestado como lo contrario a la luz; como correspondientes al bien y el mal. En consecuencia, muchas de las personas que profesan esta o alguna otra religión perciben a la sombra como un ente maligno que les produce sensaciones de rechazo.

Uno de los objetivos fundamentales de la religión es definir a la sombra, enfrentar al mundo de la luz con el de la oscuridad y dictaminar la conducta

moral de sus fieles. Toda religión tiene un proceso para escindir el bien y el mal a medida que ésta reescribe sus ideales éticos (Zweig & Abrams, 2011). Así mismo, el individuo reconoce la relación existente entre el lado oscuro y el lado luminoso y acepta la relatividad del mundo. El filósofo Maimónides planteaba al respecto: “la maldad sólo lo es en relación (con) algo”. Esto sugiere que para el ser humano la confrontación entre el bien y el mal depende de cómo actúa o cómo cree actuar.

Dentro de esta línea disciplinaria se han practicado experimentos que han arrojado diversos documentos acerca de la concepción del mundo sombrío y de su relación con el ser humano. Uno de los experimentos notables se dio a conocer en el año de 1927 cuando Jean Piaget analizó las respuestas de algunos infantes sobre cómo concebían a las sombras, clasificándolas en cuatro etapas; en su trabajo mencionó que en una primera etapa el niño imagina a la sombra como el resultado de una colaboración o de una participación de dos fuentes: una interna (la sombra que emana del objeto) y una externa (la sombra que proviene de la noche), hasta comprender que la sombra no es una sustancia arrojada por la luz detrás del objeto y entonces la sombra se convierte, simplemente, en sinónimo de ausencia de luz (Stoichita, 1999).

Los experimentos que Piaget realizó con niños de entre 5 y 9 años que se describen en el libro *Encuentro con la sombra* (2011), permitieron entender cómo el crecimiento del ser humano condiciona la percepción de un elemento o concepto cotidiano, puesto que se va modificando a partir de la experiencia.

De esta forma, Piaget partió de una idea: la sombra que el sujeto ve, manipula y conoce será percibida según su bagaje cultural, teórico, empírico y la experiencia que obtenga desde su infancia, y eso impactará, por lo tanto, en la forma que interpreta la sombra en su subconsciente; pero, de igual manera, acepta una configuración de esta como silueta y delimitación del objeto. Un ejemplo pertinente se refiere a cómo la sombra puede repercutir en la psicología del ser humano y aumentar su capacidad de percepción. *El sembrador de estrellas* es una estatua que representa a un campesino soviético en pleno acto de siembra, labrada por el pintor impresionista Ivana Groharja en 1907, ubicada en Kaunas, Lituania. Durante el día sólo se puede ver la figura de un sembrador común; sin embargo, cuando la noche llega éste se convierte, gracias a la intervención de Morfai, un artista callejero. La percepción sobre esta escultura, gracias a la intervención planteada es completamente diferente; el uso

inteligente de la perspectiva y de la sombra lo convierten en todo un *sembrador de estrellas* y en una gran obra de arte.



Ilustración 5. El sembrador de estrellas durante la noche.

Recuperado de: <https://gpmess.com/blog/2013/03/26/el-sembrador-de-estrellas/> Consulta: (2014)

Cuando la sombra aparece, la escultura cobra un sentido más poético y simbólico gracias a una pequeña intervención: estrellas colocadas en el muro posterior que originan una ilusión óptica con tintes de esperanza que engaña a los sentidos y logra una percepción distinta.

En concreto, un elemento puede recrear un aspecto simbólico y el significado de las cosas tal y como se ven, generando imaginarios propios en el ser consciente. La importancia radica en observar la misma situación, el mismo objeto, pero desde diferentes perspectivas que ayuden a entender el entorno y permitan al sujeto ser partícipe de él.

Otro gran ejemplo, pero en la cultura japonesa, es el de Junichirò Tanizaki, quien escribe en su obra *El elogio de la sombra*, publicado originalmente en 1933, acerca de la apropiación del espacio con sombras, que ha generado una arquitectura distinta pues, en la estética tradicional japonesa lo esencial está en captar el enigma de la sombra. El autor recalca el grado de su importancia al ejemplificar que si las joyas solo fueran expuestas a la luz y se suprimieran los efectos de la sombra perderían las fascinantes sensaciones y por tanto parte de su belleza (Tanizaki, 2007).

El tema de la sombra ha sido de interés para la literatura en general. Entre los estudiosos que se han interesado en abordar la concepción de la sombra a través del tiempo y del espacio destaca Víctor Stoichita profesor en la

Universidad de Friburgo, Suecia; él aborda una descripción e interpretación de la historia de la sombra a lo largo del tiempo y su importancia para diferentes ámbitos, su interés en la hermenéutica se ve plasmado en su obra *Breve historia de la sombra* (1999) pues genera una tendencia para el estudio de este efecto, mientras reconoce que no hay una historia definida de la sombra, a diferencia de la luz.

En esta misma línea de estudio, Roberto Casati en su obra *Shadows: Unlocking their secrets, from Plato to our time* (2004), plantea el interés por el estudio de la sombra y recopila parte de su historia en diferentes ámbitos de la ciencia. Algunas aportaciones que describe desde la astronomía son el uso de la sombra para analizar los eclipses y, desde la perspectiva de la geometría, el trazo de la sombra al ser proyectada por un volumen, como lo refiere el teorema de Desargues.

Estos dos autores hacen un recorrido analítico y descriptivo de la importancia y pertinencia del estudio de la sombra, sin que aparentemente se correlacionen con la arquitectura, sin embargo, manifestaron en sus obras que la sombra es importante para algunas otras disciplinas.

El concepto de sombra adquiere relevancia si se estudia desde diferentes disciplinas. Cuando este concepto se vuelve transdisciplinar, los enfoques sobre los cuales se aprecia el estudio permiten una visión amplia acerca de la manera en que impacta o se relaciona con el espacio arquitectónico.

Por lo tanto, las connotaciones, funciones y efectos pueden variar según el contexto; la sombra, en ocasiones adquiere cierta importancia que sobrepasa al mismo objeto que la provoca. Es decir, la silueta evoca sentimientos, imaginarios y sensaciones que dejan de lado el impacto visual del cuerpo al que está sujeto.

Algunas disciplinas como la literatura, la psicología, las artes plásticas y el teatro se han valido de la trascendencia que tiene la sombra para potencializar sus espectáculos, lecturas y representación gráfica. La relación de sombra, como concepto, ha permeado de distintas formas en las culturas occidentales tanto como en las orientales; por ello la forma de configurar el espacio arquitectónico será distinta según el contexto de la arquitectura.

La sombra es un elemento manipulable, se puede medir tanto en distancia como en sensación térmica, y de esta manera genera parámetros de análisis para trabajar dentro de la arquitectura. Esta manera cuantitativa de ver la sombra es

una línea colateral de estudio, pero es necesario destacar la parte cualitativa: emociones, evocaciones, simbolismos y significados.

La sombra ha estado presente en diferentes planos de tiempo-espacio como un concepto necesario para transmitir emociones. La concepción de la sombra que tenemos cuando nos topamos frente a ella dependerá entonces del bagaje teórico, visual y psicológico que haya antecedido a este encuentro, mientras para unos significa algo tenebroso, para otros representa una oportunidad de transformar un objeto o un espacio en una visión emocional.

Finalmente, en concordancia con Rafael Casado:

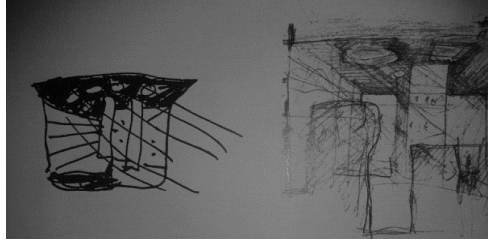
El mundo de las sombras es enigmático y fascinante; atrae a la humanidad desde siempre. En el interior oscuro se tiene una visión a veces terrorífica, en ocasiones bella (...) La oscuridad siempre mantiene la sensación del descubrimiento. Es la máscara que esconde la forma y confunde el contenido (Casado Martínez, 2011, p. 15).

II.3 La sombra dentro del espacio arquitectónico

La representación gráfica siempre ha sido importante para entender la arquitectura y su proyecto. El hecho de tomar un lápiz y dibujar algún boceto para la generación de un proyecto lleva a transcribir en un papel la idea y el concepto de lo que se quiere plasmar. Esta grafía es el primer acercamiento a la elaboración de la arquitectura.

El dibujo ha sido motivo de estudio de varias disciplinas como la historia, la literatura y la psicología. El dibujo arquitectónico es consecuencia del avance histórico de las formas de producción de la misma arquitectura, por lo que se convierte, entonces, en un instrumento de proyecto (Rodríguez Pulido, 2010). Pero este instrumento no es válido sin aquello que nos ayude a comprender su manifestación. La sombra se convierte en un elemento gráfico que nos ayuda a asimilar los volúmenes que se encuentran plasmados en el papel o empapados por un baño de sol que haga que se produzcan estas sombras.

Alberto Campo Baeza presenta un ejemplo muy importante a este respecto en la *Caja de Granada*. El autor se ha maravillado por la luz en los proyectos al grado de afirmar que “*la arquitectura sin luz no es nada*” (Campo Baeza, , 2009). Este es un concepto que lo ha llevado a su experiencia como profesor y proyectista.



*Ilustración 6. Sede de Caja Granada. Alberto Campos Baeza.
Retomado de: La arquitectura de la luz natural, H. Plummer, 2009, Editorial Blume*

Hasta cierto punto representa una paradoja que cuando un arquitecto quiere representar la luz, termina representando la misma sombra que se produce. Sin embargo, si se quisiera hacer lo contrario, se tendría que pintar sobre un papel negro y utilizar una tiza clara para poder representar la manera en que el haz de luz se posa sobre los volúmenes. Pero es costumbre utilizar este recurso para evidenciar el fenómeno de la luz y su contraste con la sombra dentro de la arquitectura.

De lo anterior se destaca que es posible dimensionar con la sombra cualquier elemento que tenga volumen, únicamente representando la sombra que éste produce. Para dar muestra de ello se presentan aquí dos trabajos pertinentes de Josep María Muntañola (2014), los cuales parten de la idea del grafismo. En



*Ilustración 7. Ejercicio básico de representación.
Elaboración: Josep María Muntañola. Fotografía: Sánchez García (2014).*

entrevista, el autor compartió que son ejercicios meramente académicos pero que llevan un importante objetivo sobre la concepción del espacio a través de algo tan elemental como la sombra. Esta afirma la importancia de la sombra para entender la esencia de un buen dibujo arquitectónico, que fija este juego de volúmenes ante la luz, tal como lo planteaba en su momento Le Corbusier.

La sombra es un componente cualitativo para representar y evidenciar a la arquitectura misma por medio del dibujo arquitectónico, no obstante también ha alimentado a la disciplina mediante su perspectiva cuantitativa, como una expresión que puede cuantificarse y por tanto ha sido de utilidad para plantear el grado de confort en los espacios; asimismo puede conformarse como una herramienta contra el calentamiento global y permitir un ahorro en las edificaciones e impulsar la investigación sobre la sustentabilidad.

Los investigadores Silvia de Schiller y John Martin Evans, miembros del Centro de Investigación Hábitat y Energía, Secretaría de Investigaciones y de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, han trabajado los conceptos de sustentabilidad a través del análisis del sol y su repercusión en los edificios. Ellos realizaron un proyecto para la Nueva Terminal de Pasajeros del Aeropuerto de Baltra, Islas Galápagos en Ecuador, sitio extremadamente sensible por tratarse del Parque Nacional Galápagos, designado por UNESCO como Patrimonio Natural de la Humanidad. En este trabajo presentan las propuestas iniciales para lograr un edificio de bajo impacto ambiental y alta eficiencia energética (Evans & De Schiller, 2013). Estos análisis los hicieron a través de instrumentos como el Heliodón; con maquetas reales, cielo artificial, túneles de vientos y sistemas de simulación virtual. Actualmente, los nuevos proyectos requieren este tipo de análisis en el que la parte económica, sustentable y de ahorro energético marcan la pauta para el funcionamiento de los nuevos edificios.

En otras coordenadas también encontramos trabajos al respecto, por ejemplo, en Ecuador que es uno de los países donde los rayos solares actúan de manera perpendicular a los edificios en algunas partes del año, requiere de elementos que generen sombras, no sólo para configurar su apariencia, si no para dar este confort necesario de espacialidad dentro del edificio. El mismo principio se utilizó en la arquitectura islámica, cuyas técnicas mostraron su perfeccionamiento en el diseño. Algunas técnicas en las ventanas tenían ciertos elementos tan complejos que poseían varias partes y cuyas funciones eran

diferentes, como evitar la incidencia de la radiación solar directa mediante aleros, muros calados o elementos de sombras.

Algunas ciudades, sobre todo las árabes, articularon su composición en base a sombras. Los callejones en ciudades como Sevilla, España, donde el calor es extremo en verano, funcionan como andadores que cambian la sensación térmica. Las calles angostas, la corta distancia entre fachadas y la altura de las edificaciones propician una sombra que contrasta con el clima de la ciudad, brindando al ser humano ciertas condiciones en el espacio exterior.



Ilustración 8. Calle Ximénez de Enciso. Sevilla, España

Fuente: Sánchez García (2014)

Marcel Breuer, en su obra *Sun and Shadow* (1955) implementa una “filosofía de la arquitectura” como parte de un entendimiento parcial de los elementos que hacen del espacio arquitectónico un ambiente atractivo; entre ellos destaca a la sombra. La cualidad fotográfica de su obra permite, a través de los contrastes, visualizar los aspectos interpretativos que pueden ser expresados en la arquitectura. Es importante destacar que, aunque describe a la sombra como tal, utiliza al sol y a la sombra como una metáfora de lo positivo y negativo cuando describe al espacio: “El espacio no es plástico, estático,

positivo, proyectado. Es vacío, negativo, retraído. Nunca está completo y finito. Está en movimiento, conectado al siguiente espacio, y al subsiguiente” (Breuer, 1955, p. 60).

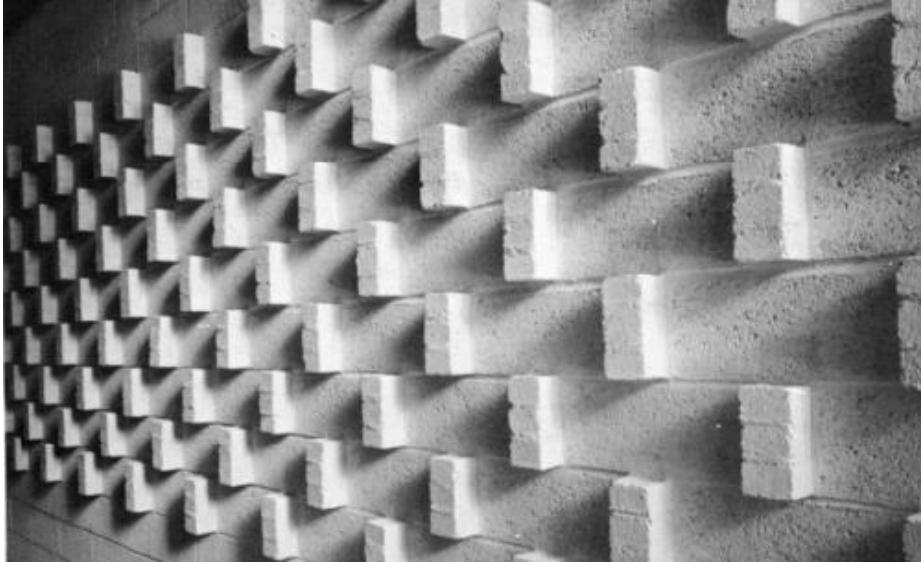


Ilustración 9. Color, Textures, Materials. Wall in Sarah Lawrence Art Center. Brownville, N.Y. 1950. Masonry pattern for acoustic treatment in auditorium. Referencia: Sun and Shadow p. 79.

En este tenor, es imprescindible destacar la propuesta del Dr. Rafael Casado Martínez, catedrático de la Universidad de Sevilla, quien realizó la obra *La sombra: forma del espacio arquitectónico* (2011). Casado Martínez, con quien se contó la oportunidad de conversar, funge como referente importante ya que, entre otros trabajos realizó un análisis de la sombra en la arquitectura y en otros diversos contextos como en el cine, el cuerpo, las maquetas, etc., de los cuales se retoman algunas afirmaciones que permiten aplicarlas dentro de las características fenomenológicas del espacio, respaldadas por la teoría de exponentes como Steven Holl, Alberto Campo Baeza y Le Corbusier.

Cabe señalar que el análisis de estos conceptos de espacio y sombra se realiza desde el punto de vista occidental. En tanto que la fenomenología es un método vivencial sin prejuicios, se analizan a la par algunas fotografías en las

que se muestra los efectos producidos por la manipulación de las sombras. Casado Martínez (2005) menciona en su tesis doctoral que:

La sombra permite la medida y definicion, el conocimiento de algunos espacios y la vivencia del ámbito como establecimiento del carácter espacial. Enuncia la paradoja de la percepción, entendimiento y apreciación del espacio interior no percibido físicamente en la ceguera y la desaparición de las apariencias. Tal vez se constituya así una nueva manera de estudiar la arquitectura (Casado Martinez, 2005, p. 12).

Este autor dialoga con parte de su experiencia para generar sus propias conclusiones y plantear el desarrollo evolutivo de la sintaxis entre sombra y espacio arquitectónico, tomando en cuenta otras líneasde investigación como el cine. Considerando la idea de que el espacio puede ser definido por la sombra, en los apartados siguientes se muestra gráficamente algunos proyectos en los que la sombra dota de atributos a la arquitectura y genera los espacios o atmósferas perceptibles deseadas.

II.3.1 La sombra como simulador

Podemos definir a la sombra como generada por la obstaculización del sol mediante un objeto. Algunas veces la proyección de las sombras pueden ser datos precisos del contorno de los objetos como un límite visual, dotándolos de volumen y presencia en el espacio, como lo planteaba Platón y Aristóteles.

Como menciona Casado Martínez la sombra puede ser una delimitadora visual y tener por sí misma “la capacidad de establecer perceptivamente el espacio, de simularlo. El espacio interior está del lado de la sombra” (2011, p.91). Un ejemplo de esta simulación es la silueta arrojada por una de las pirámides de Egipto cuya sombra genera una proyección del volumen en el piso con características formales similares a las del objeto pero que a través del transcurrir del día modifica las proporciones de la simulación. Al mismo tiempo, podemos afirmar que también es generadora de nuevos espacios. Este fenómeno se presenta, sobre todo, en algunas ciudades árabes cuya conformación se basó en la apropiación de la sombra a causa del clima extremo. La sensación térmica producida cambia de manera notable al estar dentro de la sombra o fuera de ella, otorgando un adjetivo de confort al espacio generado por la misma.

Virtualmente la sombra configura un nuevo volumen, al tiempo que genera un efecto de estampado sobre algunas fachadas y materializa el contexto

inmediato en el que se encuentra todo edificio, incluso lo dota de una nueva fachada y le *proyecta* la reproducción imaginaria del *lugar* donde se encuentra establecido, como lo que sucede en el *Largo Di Torre Argentina* en Roma, Italia. En este edificio, los árboles frontales proyectan su silueta en la fachada dotándolo de una nueva gráfica en su fachada.



Ilustración 10. Largo di Torre Argentina, Roma, Italia.

Fuente: Juan Andrés Sánchez García. Abril 2014.

Este recurso también ha sido ocupado por el arquitecto Luis Barragán en la casa Gilardi en Ciudad de México y construida en 1976. Los árboles que se encuentran en la fachada de esta casa plasman su silueta y le proporciona al edificio una textura superpuesta al volumen purista generando una superposición interesante. Anteriormente se mencionó que la textura dotaba a la arquitectura de una sombra plena, sin embargo, en esta casa se demuestra que la sombra también es generadora de una textura virtual sobrepuesta en el objeto arquitectónico. Este fenómeno repercute en la percepción visual de quien contempla la fachada y genera un carácter distinto como un elemento delimitador de un objeto cercano y lo llena de una realidad virtual.

Es evidente que la sombra sobre una fachada se articula siempre y cuando la luz del sol permita visualizarlo, pero perceptualmente esta cobra mayor importancia y la luz solar pasa a segundo término en la arquitectura. En un enunciado de causa y efecto, la silueta de la sombra es lo más importante visualmente en un contexto de fondo y figura. Si se hablase de una composición

en donde la percepción distingue la figura sobre el fondo, el ojo define las formas blancas como vacías y las negras como llenas (positivas y negativas), acentuando a la sombra como el elemento en primer plano.

II.3.2 Significado de la silueta

La sombra funge como un configurador simbólico de la arquitectura. Anteriormente se hizo referencia a la cultura Maya como parte de la concepción emblemática de la sombra y se habló la pirámide de Quetzalcóatl que evoca a la serpiente emplumada. Tras considerar a la silueta como parte fundamental del fondo y figura y del simbolismo que contrajo *el sembrador de estrellas*, se debe citar a Luis Barragán y el Convento de las Capuchinas.

Luis Barragán (1980) ha sido el único arquitecto mexicano en ganar el premio Pritzker de arquitectura. En su discurso de aceptación hace referencia sobre lo que lo llevó a proyectar su arquitectura, tomando como base la belleza, la inspiración, el embrujo, la magia, el sortilegio, el encantamiento, así como la serenidad, el silencio, la intimidad y el asombro. Todas ellas han encontrado en el autor un sentido propio de la *arquitectura emocional* que puede agruparse cuando se interactúa con esencias o fenómenos en el espacio como lo es la sombra. La intención de generar emociones poéticas lo llevó al uso de materiales, colores y sobre todo de la luz como su materia prima.

Uno de los ejemplos que clarifica esta espiritualidad en Luis Barragán es la Capilla de las capuchinas, la cual manifiesta un encuentro con la luz y la sombra. Para el desarrollo de este convento se utilizaron diferentes elementos arquitectónicos como celosías o ventanales para generar una serie de elementos poéticos dentro de un espacio solemne, plácido y sereno destinado a encontrarse consigo mismo. El lenguaje arquitectónico que utiliza para generar estas sensaciones y misticismos proviene de los configuradores del espacio. El puntual manejo de la luz enmarca el simbolismo de la cruz expuesta.

Aquí convergen acciones afortunadas. Primero armoniza el espacio dotándolo de espiritualidad y de una serenidad propia a través de la templanza de la luz y el manejo de los colores y el espacio en reposo es rematado con una cruz que proyecta una sombra significativa. Mantiene la silueta plasmada en el muro con el mismo significado, pero quitando la pesadez de una cruz sólida que se coloca en la parte lateral del recinto. Este efecto es logrado porque la sombra

cobra importancia cuando es proyectada en una superficie iluminada. La sombra es figura y la luz es fondo. Además, la silueta formada evoca un imaginario colectivo con una carga simbólica que permite entrar en la psicología del usuario.

Esta idea de generar cualidades en el espacio se ve reforzado en lo escrito por Alberto Campo Baeza (2000, p. 38) cuando comparte la propuesta de Luis Barragán: “Creo con Barragán que la creación de espacios más limpios y más libres no es la factura de espacios duros, fríos e intocables. Son espacios para ser vividos (no congeladores de nevera)”, es decir, lo importante es vivir el espacio a través de la dotación de fenómenos.



Ilustración 11. Cruz de la Capilla de las Capuchinas. Autor: Luis Barragán. Fuente: Universidad Iberoamericana. www.uiaproyectosuno.blogspot.mx

II.3.3 La sombra como tiempo

El cuerpo activa el tiempo y siente el espacio como duración, como un vínculo entre la persona y su alrededor. El tiempo es sólo una noción, pero su desplazamiento permite experimentar el ámbito como duración. El espacio estático no existe, es fluctuación de instantes, como envolvente elástica de aquel recorrido (Casado Martínez, 2011). La sombra es un reloj del tiempo y del espacio; tiene trayectoria intrínseca a la trayectoria de la luz y fija la posición del límite en lo temporal. Parte de esto es el resultado del movimiento que realiza la sombra en el reloj de sol, que hace ver la transición del tiempo a

través del recorrido de la sombra. El reloj y la persona son estáticos, mientras que la sombra es la que se mueve y la que hace ver el pasar del tiempo.

La presencia de las sombras que se producen en el transcurso del tiempo es el mejor testimonio de nuestra permanencia en el espacio.

La vinculación temporal de un límite estático con la realidad que vivimos hace que su forma espacial no se mantenga, que sea instantánea y escurridiza, y que desaparezca cuando se le intenta atrapar. Cuando avistamos su presencia real, mientras la arquitectura permanece en quietud, las sombras del movimiento solar transforman su espacio” (Casado Martínez, 2011, p. 209)

Es decir, la sombra es una cualidad del tiempo para percibir el espacio arquitectónico y lo dota de movimiento espacial cuando el espectador se encuentra en quietud. La sombra como parte del tiempo es un fenómeno que experimentamos cuando nos posamos debajo del sol. Dado que la tierra produce un movimiento de rotación en su propio eje, la luz solar produce un incremento y disminución del tamaño de la sombra de cuerpos que se encuentren en un espacio exterior.

El tamaño de la sombra indica la posición en que nos encontramos con respecto a la esfera celeste; entre más grande sea la sombra más cerca estamos del ocaso o del alba, y si la sombra es casi nula, el sol se encuentra cercano al cenit. Esta característica medible de la sombra no sólo representa el horario del día, sino también puede representar el cambio de estación en el año, dependiendo de la posición en la que se encuentre proyectada la sombra debido a la inclinación de los rayos solares.

Steven Holl parte de la duración bergsoniana y de la creencia budista del flujo continuo para proponer una arquitectura donde los fenómenos sensoriales, en constante cambio, se encuentran imbuidos a la vez de pasado y de futuro. En el centro de esta idea se hallan conceptos fenomenológicos como la velocidad de la sombra y la presión de la luz (Plummer, 2009). Holl aplica una aproximación a través de la luz y la sombra, pero basa sus experimentos de maquetas en el buen manejo del sol para entender el espacio.

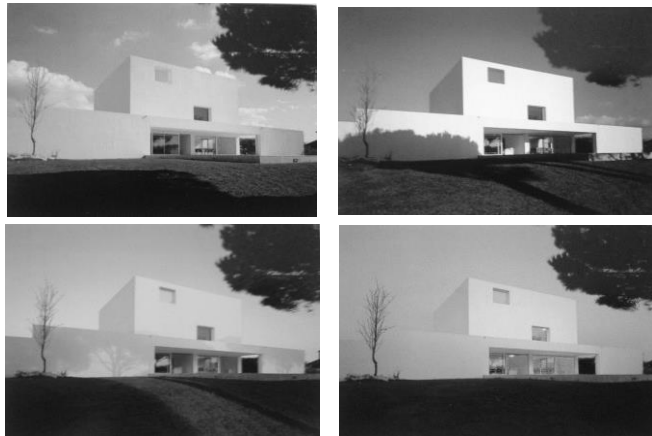
Estas ideas que conectan tiempo y luz incluyen lo que Holl llama el “tiempo diáfano” de reflejos del agua y el “tiempo absoluto” del rayo solar a la manera de un panteón.

El movimiento de la luz y de la sombra manifiesta que el espacio es temporal y dinámico. Las formas especiales se mueven tanto hacia la posición

variable del ojo del habitante como hacia el deslizamiento de las sombras con el paso del tiempo. “Éstas se mueven como formas inmateriales renovando el espacio, así una única forma arquitectónica puede generar espacios diferentes en función de la secuencia de las sombras que manifiestan paulatinamente formas surgidas y desvanecidas en su interior superponiendo realidades diferentes” (Casado Martínez, 2011, p. 210).

La sucesión temporal de las sombras de una determinada arquitectura expresa diversas formas del espacio arquitectónico. Se percibe con el carácter inestable de la sombra en su deslizamiento temporal. La sombra no permanece fija en su definición del espacio, es una incesante geometría que narra la configuración del ámbito.

Cada espacio se define por una secuencia de sombras que lo identifican, definiendo sus límites y estableciendo los mecanismos por los que el espacio se transforma sucesivamente. A diferentes horas del día, la configuración del espacio cambia gracias al movimiento de las sombras. “La sombra arrojada nunca permanece quieta, su forma es efímera, dinámica y fugitiva” (Casado Martínez, 2011), es decir, si uno se mueve puede experimentar la secuencia espacial y el recorrido de las sombras que envuelven al observador, permitiéndole su acceso al transcurso, de forma similar a lo que ocurre en una representación pictórica del cubismo.



*Ilustración 12. Casa Asencio. Autor: Alberto Campo Baeza.
Fuente: La arquitectura de la luz natural 2009.*

Cuando se compara los dos cualificadores se descubre que para marcar el uso del tiempo se puede recurrir a la utilización de un objeto sobre el que se proyecte la transición de la sombra para crear distintas expresiones estéticas a una misma arquitectura, tal como sucede en la *Casa Asencio* que diseñó Alberto Campo Baeza, en la zona residencial de Novo Sancti Petri, en el término municipal Chiclana de la Frontera, Cádiz Andalucía, en 2001.

II.3.4 Desmaterialización perceptual del espacio – Hans Van der Laan

El arquitecto holandés Hans Van der Laan diseñó la iglesia de la Abadía de San Benito en Vaals, Países Bajos (1956-1968), con el objetivo de materializar las leyes intrínsecas del espacio arquitectónico. Van der Laan (1981) decía que no son los signos religiosos los que distinguían en primer término al edificio sacro, sino su propio modo de estar concebido y construido conforme al tipo esencial de la casa: es eso precisamente lo que lo hace idóneo para la celebración litúrgica.



Ilustración 13. Escalera en el atrio público de la Abadía de San Benito en Vaals, Países Bajos. Proyecto: Hans van der Laan

La morfología del atrio genera una pequeña bóveda borrada por la sombra que se produce al evitar la entrada de los rayos del sol. Este desvanecimiento y gradación de la luz provoca una transición muy importante entre la misma luz y la sombra. Pero cuando la sombra se vuelve demasiado oscura, el ojo humano vuelve imperceptible el límite de la cubierta, es decir, no podemos ver los límites del muro y de la cubierta.

La sombra se convierte en un fenómeno que desaparece los contornos, pues diluye los límites de la iglesia y desmaterializa los delimitadores del espacio. Al mirar hacia arriba no es posible percibir dónde termina el muro y dónde comienza la cubierta, pero se observa una bóveda “infinita” donde “todo” está y “nada” está a la vez; se sabe que está ahí, pero se logra un interesante efecto visual de desvanecimiento de los límites.

El espacio no se desmaterializa, pero sí lo hace nuestra percepción del espacio en una imagen virtual, y este efecto se presenta en varias iglesias o edificaciones antiguas cuya entrada de luz no incide directamente en la iluminación de la parte superior del espacio arquitectónico. En esta obra de Van der Laan el monasterio presenta un encuentro entre luz y sombras. Mientras la luz penetra de una forma caprichosa, las sombras se alargan y ejercen una presencia marcada en el espacio y se matiza sobre las columnas, los muros y el mobiliario.



*Ilustración 14. Abadía de San Benito en Vaals, Países Bajos.
Proyecto: Hans van der Laan. Fuente: middletonvanjonker.com*

El ambiente es solemne debido a la quietud espectral de la luz, y de esta manera se evita lo que se podría llamar la ficción de la luz, puesto que es matizada por el tapiz de una sombra que hace del espacio uno de calma. En el monasterio la gran cantidad de sombra que se percibe acentúa el uso de la luz. Lo interesante es analizar la manera en que la sombra acapara totalmente el espacio, desmaterializando lo que no hace falta y dejando a la luz permanecer en menor proporción en la búsqueda de la calma y la quietud como lenguaje espiritual del espacio arquitectónico.

Se genera una transición entre lo que se percibe que hay y lo que se percibe que no hay, lo que manifiesta una cualidad del espacio que integra nuestro conocimiento empírico y las sensaciones cuando se vive y se aprecia el espacio. De esta manera la sombra es capaz de limitar espacios, pero también puede desmaterializar virtualmente el espacio arquitectónico al eliminar los límites que genera una atmósfera. Debido a la generación de conocimiento a través de la percepción que plantea Pallasma (1996), se deduce que el ojo humano es capaz de distinguir los efectos visuales que la sombra crea al dotar al espacio de cualidades fenomenológicas.

II.3.5 La sombra como lienzo del arquitecto – Le Corbusier

Una de las labores del arquitecto es generar espacios que pueda habitar el ser humano, que no serían posibles sin estructuras, materiales y aquellos elementos intangibles como la luz, la poética o la espiritualidad que permiten acercar al residente del espacio al goce de la arquitectura.

El movimiento moderno considera la forma arquitectónica como estructura de las relaciones entre límites. Por tanto, la forma del espacio, en cuanto debe ser habitada, tiene un compromiso con la realidad, una medida: escala. Si no fuese así, el espacio se convertiría en un ficticio virtual, una imagen simulada, o cine (Casado Martínez, 2005, p. 12).

La fotografía como parte de la producción arquitectónica ha sido indispensable en el estudio conceptual de los proyectos. Prueba de ello se encuentra en el conjunto de libros *Obra completa* del arquitecto Le Corbusier, en donde se imprimen las fotografías necesarias para la adecuada demostración de sus intenciones en los proyectos. En su justificación, Le Corbusier deja entrever a la sombra como parte importante de su diseño; puesto que al

proyectar en el mediterráneo se intensifica el uso de la luz para darle vitalidad a los espacios proyectados.

La fotografía es imagen y representación de la arquitectura, no es una propiamente una realidad física, pero persigue los hechos arquitectónicos, mostrando las formas de los edificios y reflejando otros nacidos de la extrañeza técnica al combinar los límites con la totalidad de la luz y el fragmento enfocado, el encuadre. Las arquitecturas de la Europa septentrional del movimiento moderno plantean, frecuentemente, espacios carentes de interioridad. En este sentido, Le Corbusier refiere que

La arquitectura está más allá de la máquina, mas allá de la indefinición brumosa de la arquitectura del Norte (...) muy próxima a valores plásticos, precisos, mediterráneos, compactos, desnudos de un dramatismo calculado, de una geometría, un orden y un número ardiente (como le gusta denominarlos entre 1928 y 1932 (Le Corbusier citado por Casado Martínez, 2005, p. 21).

Se considera significativo que, desde el siglo de las luces, el fenómeno de la luz se haya manifestado como parte de una racionalidad en la arquitectura y como configuradora de los espacios. Varios arquitectos emplean la luz como un elemento indispensable para evocar ciertas sensaciones, pero la misma valoración hace que el fenómeno de la sombra cobre fuerza en la magnitud de las imágenes que toman los fotógrafos de una obra arquitectónica.

Debido a la complejidad que representa hablar de un arquitecto que posee una variedad de visiones a lo largo de su carrera, se hará hincapié en el contexto mediante el cual expone el uso de la luz y la sombra para evocar la poética y el goce emocional en sus espacios. Para ello se desglosa y desarma una visión que permite observar el impacto que tiene el fenómeno de la sombra en la construcción ideológica de un arquitecto.

En la etapa purista de Le Corbusier, durante la década de 1920, plantea renovar la arquitectura clásica tomando como base algunos criterios productivos del mundo industrial. Este proceso arrastró un criterio crítico de las enseñanzas de Julián Gaudet, profesor de Teoría de la Escuela de Bellas artes de Francia, y además pretendía englobar las características espirituales de la era maquinista, en una alternativa al concepto de *Zeitgeist* (espíritu de la época) de los alemanes.

Le Corbusier también manipula el término *idea* como un elemento importante en la arquitectura, y para ello parte de los pensamientos Platónicos,

como lo escribe en la revista *L' Esprit Nouveau*, y toma una postura filebiana (del texto *Filebo* de Platón) que desarrolla con dos intenciones:

Por un lado, asume la idea-génesis como elemento independiente, fruto del espíritu humano: la idea como generadora.

Por otro lado, adopta los volúmenes filebianos como objetos en sí mismos: bellos y puros y la geometría como proceso ideal, en donde se concentran todas las intenciones plásticas a elaborar (Sancho Osinaga, 2000, p. 34).

En una fragmentación de elementos a Le Corbusier le interesa el manejo de la idea generadora y el uso de los volúmenes como un binomio en la creación de arquitectura (idea-volúmenes). Pero hace falta algo para convertir lo retórico en poético y anexa la luz como parte de esta triada en su concepción de arquitectura y el espíritu nuevo, dotando a los volúmenes de un elemento intangible que le genera vida a su plástica. Le Corbusier parte de una concepción muy importante para él que es la utilización del volumen como parte de la belleza arquitectónica, es decir, su materia prima es volumen y forma. *Idea – volumen – luz*.

Retomando lo dicho, se cita la conocidísima definición de Le Corbusier: “La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnifico de los volúmenes bajo la luz” (1964, p. 16). Posteriormente menciona que “es el ritmo armonioso de los espacios, de la luz y de la sombra”. El goce de sus edificios y la armonía dentro de ellos se generan a partir de la dualidad luz-sombra, que está regida por la forma del espacio para poder provocar emociones. Así el autor sintetiza en sus villas una plástica con elementos filebianos que se armonizan cuando están acompañados de la luz.

Una obra que describe con contundencia estos principios es la *Villa Stein*, la cual se construye por medio de volúmenes puristas y en la cual hace énfasis en los *Cinco puntos de la arquitectura moderna*. Cabe la oportunidad de destacar la *fachada libre* como un elemento necesario en el tema tratado ya que, como desglosa Sancho Osinaga, se separan de aquí dos lecturas:

- La fachada libre como aportadora de luz, en tensión variable con el espacio interior.
- Como piel tensa que sintetiza y ata invisible y geoméricamente las diferentes relaciones de los elementos que la conforman, determinada por la libertad que otorga la unidad y densidad volumétrica espacial.

El arquitecto se maravilla de la manipulación de este elemento a través del muro, pero se debe recordar que después de la Segunda Guerra Mundial las concepciones espaciales cambiaron. La visión de tener una industrialización que marcara la creación de armas para la destrucción humana genera una reflexión en la forma de concebir el espacio.

La poética toma un nuevo rumbo filosófico, pragmático y dotado de un carácter marcado denominado espiritualidad, que viene a obviar lo que dice Muntañola: “Buscar en la arquitectura una poética es un resultado lógico del movimiento moderno; todos sabemos su interés por encontrar las leyes universales de la arquitectura” (Muntañola, 1981, p. 11). En esta etapa, cambia su estilo e introduce unas formas escultóricas, reminiscencias de sus viajes por Oriente.

Una de las obras más interesantes de Le Corbusier es la *Capilla en Ronchamp*. El análisis constructivo, formal o de proporciones de la edificación tendría cabida en otros trabajos de investigación, pero la conclusión de todos ellos lleva a que “aparentemente la capilla parecía estar totalmente reñida con la precisión racional de Le Corbusier de antes de la Segunda Guerra Mundial” (Galaviz Rebollozo, 2002). Por lo todo lo anterior se debe resaltar el uso del muro en la manipulación de la luz y la sombra para propiciar una experiencia de espiritualidad separando el mundo exterior del mundo interior.

El espacio se convierte en un juego de claroscuros en el que la luz se ve matizada por la sombra. A diferencia del ejemplo de *El sembrador de estrellas* o la *Casa Gilardi*, en donde la sombra es protagonista por encima de la luz, en el contexto de fondo y figura, aquí la luz pasa a ser figura y su catalizador se vuelve la sombra.

Estas sombras evocan un mundo oscuro dentro del espacio, como si fuera lienzo o la materia prima para poder plasmar la luz; es decir, cada parte ensombrecida define el nicho que deja entrever el mundo exterior. Si la sombra no cobrara importancia en este paramento y la luz fuera el único fenómeno, caeríamos en un paraíso o nirvana, como lo acuña Casado. Entonces el espacio carecería de misticismo, de profundidad y de definición.

La cualificación del espacio, a pesar de que es un fenómeno intangible, se origina por el manejo de volúmenes gruesos que atrapan y filtran la cantidad de luz exterior. Por ello Le Corbusier utiliza el muro como un elemento capaz de manipular y dotar al espacio de un misticismo a través de la sombra, es decir, minimiza la luz y aumenta la penumbra.

Haciendo referencia a lo establecido por Aparicio Guisado en su libro *El muro* (2006) “La arquitectura nace, al igual que el muro, de la conexión entre la idea y la materia, es decir, entre el pensamiento y la arquitectura” entonces, así como los materiales, el muro es una conexión que potencializa las características fenoménicas del espacio y no sólo en el muro, sino también en el piso se generan las sombras suficientes para definir la luz proyectada.

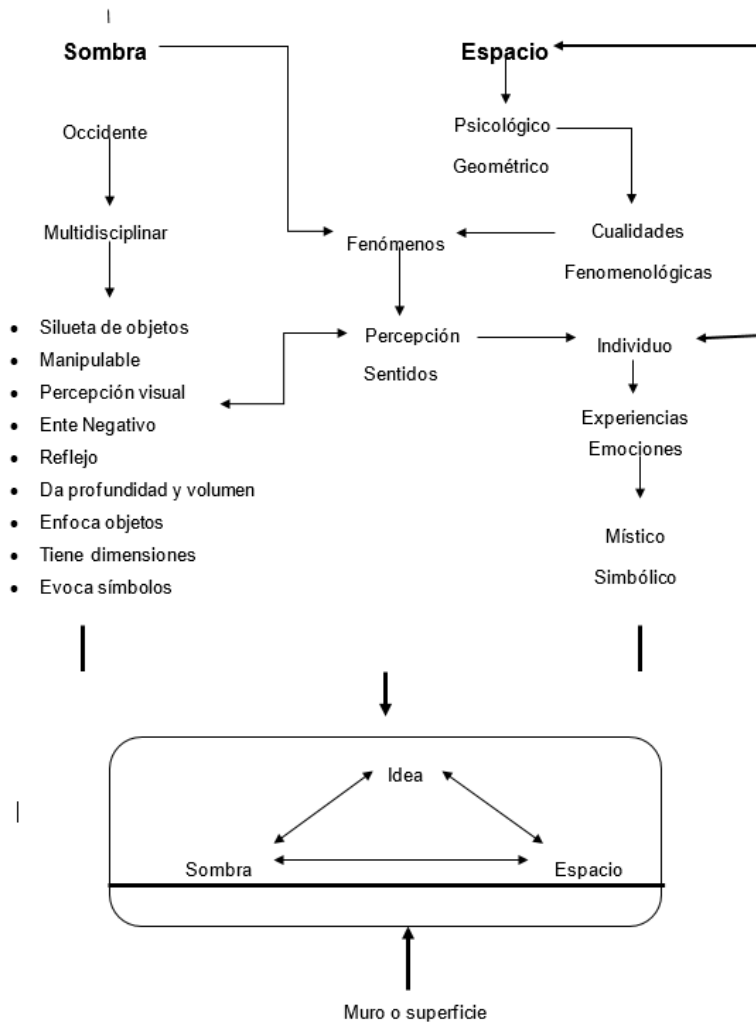
La sombra cobra relevancia por sí misma, sin embargo, sólo es visible con el soporte de una superficie sobre la cual esté proyectada. A diferencia de ejemplos anteriores donde la sombra se proyectaba sobre una superficie iluminada, aquí la sombra cambia su connotación y otorga el protagonismo a la luz percibida.

Como consecuencia de estos configuradores, la construcción del espacio recrea una atmósfera. De acuerdo con Leland Roth (1999),

(...) lo que intentó crear Le Corbusier en Ronchamp fue una respuesta escultórica al paisaje. La capilla de Ronchamp tiene de edificio sagrado algo mucho más profundo que la mera representación de una institución religiosa concreta: la comunión mística del hombre y el cosmos (p. 538).

La aportación de Le Corbusier radica en la construcción de espacio a través del muro y la ausencia del mismo (ventanas u orificios) para la manipulación de luz y sombra como detonantes del misticismo y el espíritu en la arquitectura, creadores de la relación entre materia y espiritualidad. Saber concatenar luz y sombra dota al espacio de las características fenomenológicas necesarias para transformarlo en lenguaje arquitectónico a través de la percepción y la experiencia vivencial.

Este ejemplo que realiza Le Corbusier reúne ideas de la relación entre sombra y espacio. Como una forma de agrupar y sintetizar los vínculos entre los conceptos antes mencionados, se presenta el siguiente diagrama antes de concluir.



*Ilustración 16. Relación de Sombra y Espacio.
Autor: Andrés Sánchez (2014)*

Conclusiones

Como resultado del análisis descriptivo fundamentado en teorías y autores como Bruno Zevi, Luis Barragán, Le Corbusier, Steven Holl, Ynzenga Acha, y Roberto Casado se logró ejemplificar la manera en que la sombra configura al espacio arquitectónico y la relación que existe entre ambos conceptos.

El análisis de los conceptos de sombra y espacio permitió concluir con algunos significados que se pueden utilizar para la arquitectura. Las cualidades fenomenológicas del espacio arquitectónico permiten que la sombra sea un generador de emociones y evocaciones para caracterizarlo. Una manera de analizarlo es por medio de la imagen como representación gráfica e instrumento visual. Dadas las pruebas teórico-gráficas discutidas, se resumen las siguientes conclusiones:

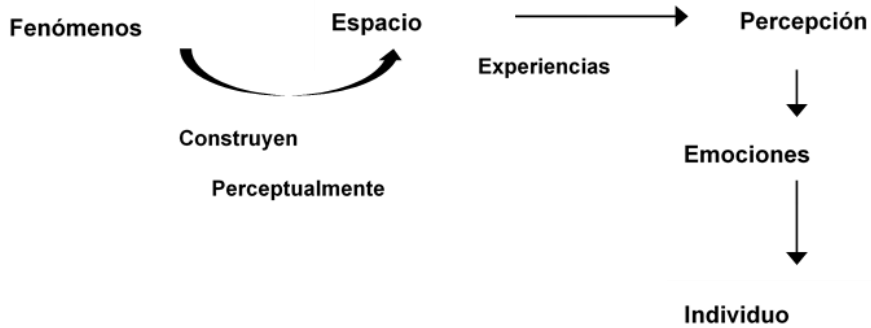
Construcción perceptual del espacio

Este trabajo describe la utilidad de algunos elementos, poniendo como ejemplo el muro, para delimitar el espacio desde una perspectiva geométrica y hacer tangible una idea. Desde el punto de vista psicológico, el espacio es considerado como un objeto de la percepción como lo refirió Ynzenga (2013) y las características que destacó, basado en estudios de Holl, son las fenomenológicas.

Una manera de conocer el espacio y analizarlo es a través de la percepción, como acercamiento primario en su relación con el ser humano; la experiencia que enlaza este vínculo entre espacio y percepción es producida por fenómenos cuyos efectos son detonante de emociones para el individuo.

Es posible cualificar un espacio a través de fenómenos puesto que ellos son los que facilitan experiencias al ser humano, para posteriormente traducirlas en emociones. Las propiedades que adquiere un espacio son definidas por su construcción; una manera de confirmar la existencia de algo es poder definir sus cualidades, aunque no sean medibles.

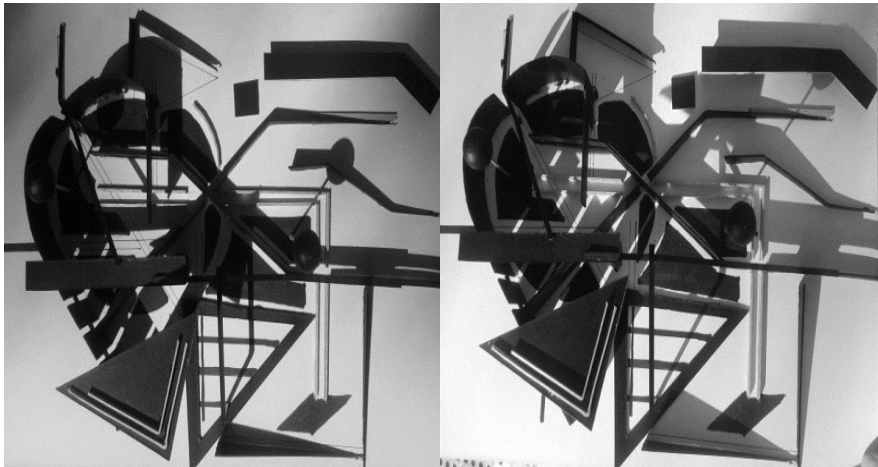
La percepción del espacio arquitectónico se construye por elementos tangibles e intangibles que proporcionan cualidades capaces de emocionar al individuo. La sombra, como fenómeno, configura el espacio perceptivo de la arquitectura y lo dota de cualidades.



*Ilustración 7. Construcción perceptual.
Autor: Andrés Sánchez García (2013).*

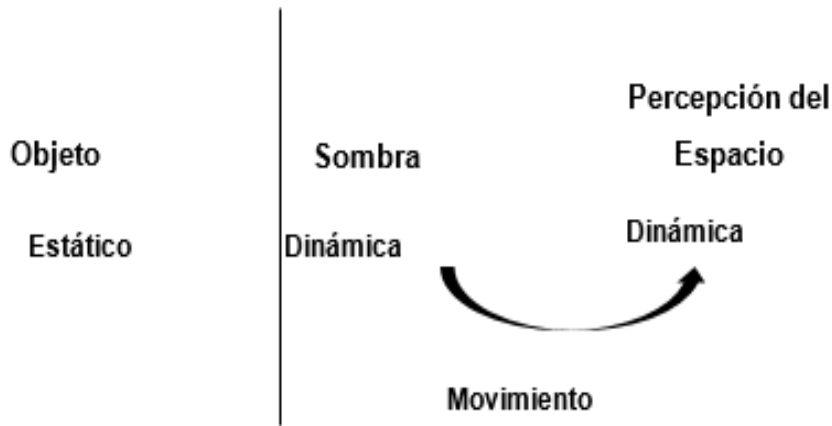
La sombra dota de tiempo y movimiento al espacio

Por lo tanto, los fenómenos producidos dotan de características perceptuales al espacio. El espacio arquitectónico logra tener un carácter temporal y dinámico cuando el individuo es capaz de percibir el movimiento que se genera entre luz y sombra.



*Ilustración 8. Maqueta expuesta al sol en diferentes horarios para la generación de sombras.
Autor: Andrés Sánchez García (2013).*

El objeto puede ser estático, pero la sombra es dinámica. Esta relación produce que un mismo espacio pueda tener diferentes calidades de sombra según la hora del día, por lo tanto, esta es un fenómeno activo que tiene movimiento y cambia su morfología y sus dimensiones según el tiempo o el cambio de inclinación de los rayos de luz. Esto hace evidente que, si la sombra es dinámica, la percepción del espacio también se vuelve dinámica mediante el movimiento de sombras.



*Ilustración 9. La percepción Dinámica del espacio.
Autor: Andrés Sánchez García (2014).*

La forma de la sombra

En ocasiones la percepción visual es necesaria para asimilar la sombra como una silueta o figura que acompaña al objeto como un elemento paralelo; sin embargo, no siempre es la reproducción fiable del cuerpo ya que, como se mostró anteriormente, con la ayuda de la luz incidiendo en el ángulo adecuado puede manipularse para dar una interpretación distinta, como lo sugirió el artista coreano Bohyun Yoon.

La sombra proyectada sobre una superficie es capaz de separar dos realidades: una propia del objeto que obstaculiza la luz y la otra plasmada en el espacio cuya interpretación, según el contexto, genera experiencias simbólicas, significativas e imaginarias, incluso diferentes al objeto real.

Cuando la proyección de la sombra toma la misma forma que el objeto que la provoca, como lo presentado en el ejemplo de la *Capilla de las Capuchinas* de Luis Barragán, puede hacer que la silueta representada en la superficie cobre más importancia que el cuerpo generador. Esta situación es producida cuando la percepción visual quita la pesadez del objeto y contempla la figura de una manera ligera.

La silueta proyectada también varía en significado. Con la manipulación de la luz incidiendo en ángulos distintos es posible configurar la percepción de la sombra cuando se cambia la forma de la misma. La morfología de la silueta nunca es estática, siempre varía de acuerdo con el tiempo y lugar. El cambio de la inclinación del haz de luz modifica el tamaño, la magnitud, la posición o la transparencia de la sombra y por tanto configura distintas percepciones.

En una articulación de fenómenos a través de razones causales, es importante destacar que, así como la sombra origina características en el espacio, el tiempo y la posición pueden servir de manipulación de las sombras como si de una cadena se tratara, es decir, un fenómeno conlleva a otro y la luz pasa a enlazar estos vínculos.



*Ilustración 10. Vinculación de fenómenos con el concepto sombra.
Autor: Andrés Sánchez García (2014).*

El uso del material generador de atmósferas

El material funciona como un medio para crear, amplificar o disminuir sombras. El manejo adecuado de materiales traslúcidos, ondulados, porosos o brillantes proyecta en el espacio arquitectónico siluetas que generan atmósferas capaces de evocar sensaciones pasivas o activas según sea el caso.

La sombra también implica similitud con el reflejo. Materiales como el agua o el cristal amplifican el fenómeno, los cuales al obstruir el paso de la luz tienen la capacidad de generar movimientos caprichosos ante la percepción visual. La proyección de sombras, con ayuda del agua, transmite sensaciones pasivas por las formas, siluetas y el ritmo que genera un movimiento ondulado. Además del sonido, la sombra ha sido considerada como parte de audioterapias y sonoterapias, puesto que su visualización permite transformar espacios en experiencias de solemnidad, tranquilidad y relajación.

En el caso contrario, el efecto que puede recibir un espacio a través de la sombra es de velocidad o siluetas activas, como lo ha nombrado Steven Holl (2010). No se debe confundir la velocidad de sombras (la misma de la de la luz) con la sensación de espacios con velocidad provocado la modificación alternada de luz y sombra.



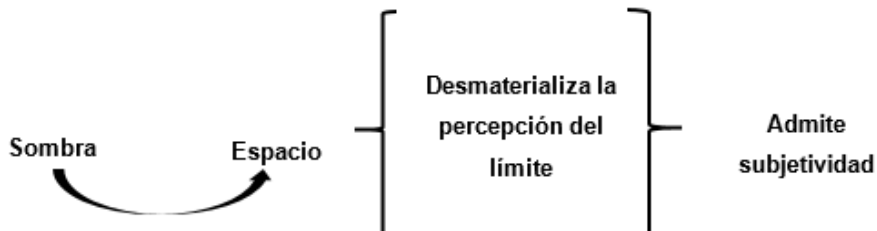
*Ilustración 11. Del material a las emociones.
Autor: Andrés Sánchez García (2014).*

Si bien Campo Baeza (2010) menciona que la idea construida relacionada con luz es arquitectura, se puede referir que la sombra proyectada en el espacio es generadora de emociones; para ello es necesario centrarse en que una parte importante al estudiar un fenómeno es el efecto.

La percepción visual de la sombra

Como se ha comentado, la percepción, sobre todo la visual, es una manera de relacionarse con la sombra, sin embargo, no siempre vemos una realidad sino una apariencia que podemos interpretar de una manera distinta.

Cuando apreciamos el efecto de sombra en el espacio, sobre todo en perspectiva, tendemos a ver una pérdida de límites geométricos y materiales. Hay que aclarar que el espacio no se desmaterializa, pero sí lo hace nuestra percepción a través de una imagen virtual cuando la luz se degrada en sombra, es decir, se pierde la profundidad de lo que vemos y se generan efectos visuales.



*Ilustración 12. Percepción visual de la sombra.
Autor: Andrés Sánchez García (2014).*

A través de la sombra se puede definir un cuerpo al resaltar relieves y agujeros, sin embargo, un exceso de ellas en el espacio hace que la visión cancele lo que deberíamos ver y, por el contrario, el exceso de luz sugiere también una pérdida de profundidad del espacio en que nos encontremos. Por lo tanto, la percepción se convierte en una vía subjetiva de conocer, apreciar y experimentar las cualidades geométricas del espacio. Esta subjetividad alude a

la capacidad individual de percibir y se acerca a las interpretaciones personales; lo que para unos es, para otros no es oponiéndose a la objetividad.

Fondo y Figura

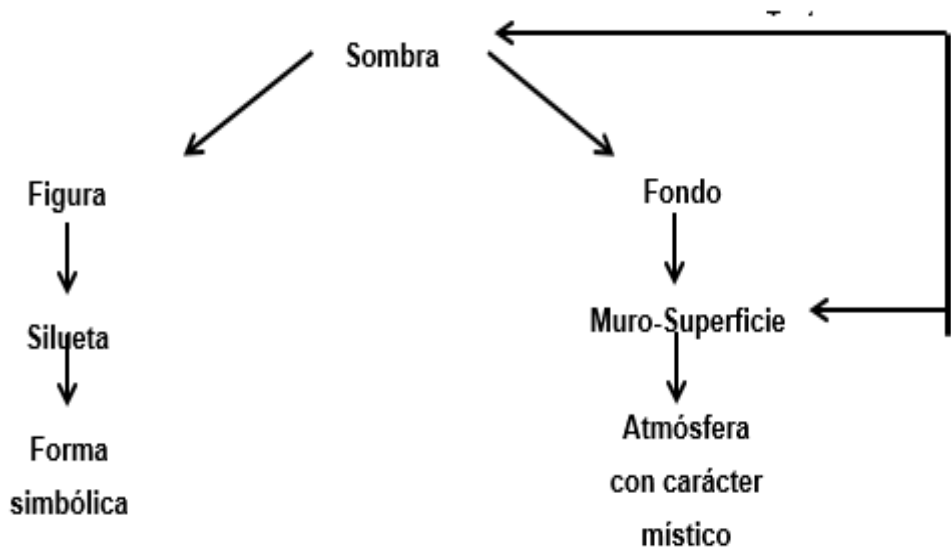
Dado los ejemplos que se mostraron anteriormente, la sombra adquiere dos roles en arquitectura: fondo y figura. Esta dicotomía presenta dos funciones distintas, pero de igual importancia al ser experimentadas.

La sombra se comporta como figura cuando puede definir una silueta marcada al ser proyectada sobre una superficie iluminada. El protagonismo que adquiere la sombra se debe a que manifiesta las características antes mencionadas, ya que es posible ver el comportamiento de la silueta para la generación de espacios simbólicos.

De forma opuesta, la sombra carece de intensidad visual cuando se encuentra en situaciones de fondo, pero no pierde importancia, ya que sin ella sería complicado definir el haz de luz. El fondo en sombra ha sido de utilidad para pintores y dibujantes al poder resaltar elementos iluminados trascendentes en la representación gráfica.

Retomando elementos delimitadores del espacio, el muro o la superficie en sombra adquiere una propiedad más: la posibilidad de ser perforado con el propósito de dejar pasar la cantidad de luz necesaria, produciendo experiencias percibidas en iglesias o espacios de meditación. Por tanto, la combinación de un muro en sombras y la escasa entrada de rayos de luz genera atmósferas con características místicas dentro del espacio arquitectónico.

La interacción entre el concepto de superficie y el de sombra es bidireccional puesto que se aportan características entre sí. Por un lado, la textura de la superficie genera sombras dentro del espacio y, por el contrario, la sombra dota a la superficie lisa de una textura percibida visualmente. Esta relación genera una dicotomía en ambos conceptos, ya que pueden ser generadores y receptores en la composición del espacio.



*Ilustración 13. La sombra como fondo y figura.
Autor: Andrés Sánchez García (2014).*

Por lo tanto, retomando el planteamiento inicial, la sombra es capaz de construir la percepción del espacio interior de la arquitectura creando atmósferas perceptivas. La presencia de la sombra en el espacio y su manipulación mediante el material es generadora de experiencias simbólicas, místicas, espirituales o históricas que otorga al espacio características fenomenológicas que interactúan con el hombre.

La fenomenología como modelo de investigación sugiere un análisis interpretativo y vivencial en lugar de descriptivo, por lo cual sería prudente hacer un estudio desde este enfoque para valorar a fondo la manera en que se perciben los fenómenos, tanto del investigador como del usuario del espacio. La metodología retomada en esta investigación puede servir para el análisis de otros fenómenos que repercuten en el carácter del espacio arquitectónico, como puede ser luz, color, textura, escala u olor, que merecen ser estudiados para entender y proponer proyectos basados en el espíritu del lugar, como lo proponía Le Corbusier.

La sombra, vista desde una perspectiva cuantitativa complementa este trabajo, es decir, se puede medir su comportamiento en forma de temperatura para analizar el nivel de confort del ser humano. Así mismo sería necesario estudiar la manera numérica (ángulos, coordenadas, alturas, distancias) en que podemos manipular las proyecciones de sombras para aplicarlas en la proyección de arquitectura.

El efecto de sombra en el espacio arquitectónico se puede complementar con un estudio de las causas que lo generan, es decir medir y representar gráficamente el porqué de los comportamientos que se presentan en dicho fenómeno. La sombra puede ser importante estudiando su impacto en la manera de concebir la arquitectura. Esto puede abrir líneas de investigación sobre nuevas metodologías de enseñanza para aprender a proyectar, mirar, realizar composiciones, experimentar con materiales o interactuar con escenarios arquitectónicos.

El ser humano tiene una relación con el espacio, por ello si el interés es numérico, es posible abrir el estudio al análisis de patrones y comportamientos como respuesta a los efectos de fenómenos presentes dentro de la arquitectura. La estadística, un modelo matemático o una interpretación psicológica pudieran valorar la búsqueda de estos patrones que permitan predecir la manera de reacción del ser humano en ciertas circunstancias dentro del espacio arquitectónico.

Finalmente se considera articular causas y efectos que la sombra produce en el espacio, para proponer técnicas que permitan manipular los fenómenos que concatenen la relación del espacio con la vida del individuo, generando una intención perceptual que pueda traducir las intenciones de quien proyecta arquitectura.

Bibliografía

- Alvarez-Gayou Jurgenson, J. L. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa -fundamentos y metodología-*. México D.F.: Paidós Educador.
- Aparicio Guisado, J. M. (2006). *El muro*. España: Biblioteca Nueva.
- Aparicio Guisado, J. M. (2008). *Construir con la razón y los sentidos* (1era ed.). Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Arias Orozco, S., & Ávila Ramírez, D. C. (2004). *La Iluminación natural en la arquitectura (en climas semitemplados)*. Mexico: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño .
- Artemis. (1993). *Steven Holl*. Germany: Artemis.
- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Breuer, M. (1955). *Sun And Shadow "the philosophy on Architect"*. Nueva York: Dodd, mead & company.
- Campo Baeza, A. (2000). *La idea construida*. Madrid, España: Universidad de Palermo.
- Campo Baeza, A. (2009). *Pensar con las manos*. Buenos Aires: Nobuko.
- Casado Martínez, R. (2005). *La Sombra y la Forma del Espacio Arquitectónica; Realidad y ficción del espacio arquitectónico. el proyecto y la sombra*. Sevilla: Escuela Técnica Superior de Arquitectura; Universidad de Sevilla, Departamento de proyectos.
- Casado Martínez, R. (2011). *La sombra: forma del espacio arquitectónico*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Coleccion Kora.
- Casati, R. (2004). *Shadows - Unlocking Their Secrets, from Plato to Our Time*. United States: Vitange Books.
- Christian, N.-S. (1991). *Towards a Phenomenology of Architecture* . Nueva York: Rizzoli.
- Colodro R., M. (2006). Esencia, Intencionalidad y Tensión en la Fenomenología de Husserl [Versión Electrónica]. *Revista Observaciones Filosóficas*(3).
- Corbusier, L. (1964). *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón.
- Delojo Morcillo, G. (2009). *Inspeccion Visual: El arte de ver y la ciencia de mirar*. España: Fundacion Confemental.
- Evans, J. M., & De Schiller, S. (2013). *CERTIFICACIÓN DE SUSTENTABILIDAD EN PROYECTOS DE ARQUITECTURA: Nueva Terminal de pasajeros, Islas Galápagos*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Investigación Hábitat y Energía, Secretaría de Investigaciones.
- Forgus, R. H., & Melamed, L. E. (2010). *Percepción: Estudio del desarrollo cognositivo*. México: Trillas.
- Frampton, K. (2003). *Steven Holl Architect Kenneth Framtom*. China: Electaarchitecture.
- Galaviz Rebollozo, D. (2002). *ARTISTA- CREACION "Le Corbusier - Ronchamp" Análisis estético de la capilla Ronchamp*. Monterrey Nuevo León: Universidad Autonoma de Nuevo León - Facultad de Artes Visuales.

- Garofalo, F. (2003). *Steven Holl*. Italy: Thames & Hudson.
- H. Forgas, R., & E. Melamed, L. (2010). *PERCEPCION: estudio del desarrollo cognositivo*. Mexico: Trillas.
- Hall, E. T. (2007). *La Dimensión Oculta*. México: siglo xxi.
- Heidegger, M. (2005). *La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo*. Barceloma, Herder, España.
- Hernández Meléndrez, E. (2006). *Metodología de la Investigación; Como escribir una tesis*. Escuela Nacional de Salud Pública.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2010). *Metodología de la Invetigación* (quinta ed.). Mexico: Mc Graw Hill.
- Holahan, C. J. (2011). *Psicología Ambiental: Un enfoque general*. México: Limusa.
- Holl, S. (1996). *Intertwinig: selected projects 1989 - 1995* (1 era ed.). Canada: Princeton Architectural Press.
- Holl, S. (2000). *Paralax* (Primera edición ed.). Italia: Princenton Architectural Press.
- Holl, S. (2006). *Steven Holl- Luminosity / Porosity*. Japón: TOTO Shupan.
- Holl, S. (2011). *Cuestiones de Percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Holl, S., & Müller, L. (2012). *Steven Holl Scale*. Alemania: Lars Müller Publishers.
- Holl, S., & Müller, L. (2012). *Steven Holl, Color , Light, Time*. Alemania: Lars Müller Publishers.
- Jencks, C. (1983). *Movimintos modernos en arquitectura*. Madrid: Hermann Blume.
- Kahn, L. (1957). *El Orden de los espacios y la Arquitectura*.
- Marcos Recio, J. C., & Sánchez Vigil, J. M. (25 de Marzo de 2009). *La sombra en el arte*. Recuperado el 6 de Mayo de 2013, de www.madrimasd.org: http://www.madrimasd.org/blogs/documentacion/2009/03/25/115160
- Martín Hernández, M. (2014). *La Casa en la Arquitectura Moderna*. Barcelona, España: Reverté.
- Montaner, J. M. (2007). *Arquitectura y Crítica* (2da ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Moran, D. (2011). *Introduccion a la Fenomenología*. España: ANTHROPOS .
- Moran, D. (2011). *Introducción a la Fenomenología* (Primera Edición ed.). España: Anthropos.
- Muntañola, J. M. (1981). *Poética y Arquitectura; una lectura de la arquitectura postmoderna*. Barcelona: Anagrama.
- IBLIOGRAPHY Muntañola Tthornberg, J. M. (24 de Abril de 2014). *Dibujos de Sombra*. (J. A. Sánchez García, Entrevistador)
- Muñoz Cosme, A. (2008). *El Proyecto de Arquitectura*. Barcelona: Reverté.
- Muñoz Serra, V. A. (Diciembre de 2012). *El espacio arquitectonico*. Recuperado el 6 de Mayo de 2013, de http://www.victoria-andrea-munoz-serra.com/ARQUITECTURA/EL_ESPACIO_ARQUITECTONICO.pdf
- Norberg - Schulz, C. (2008). *Intenciones en Arquitectura* (primer edición ed.). Barcelona, España: Gustavo Gili.

- Norberg-Schulz, C. (1991). *Towards a Phenomenology of Architecture*. Nueva York: Rizzoli.
- Norberg-Schulz, C. (2008). *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Olivé, L., & Pérez Ransanz, A. R. (2010). *Filosofía de la ciencia: teoría y observación*. México: siglo veintiuno.
- Ortega y Gasset, J. (1982). Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía. *Revista de Occidente*(21).
- Ovidio Nasón, P. (2004). *Las metamorfosis*. Mexico DF: Porrúa.
- Pallasma, J. (2006). *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos* (primera edición ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Pedragosa Bofarull, P. (08 de Abril de 2014). La fenomenología en la investigación. (J. Sánchez García, Entrevistador)
- Pérez Gómez, A. (25 Abril de 2011). Fenomenología y Espacialidad Cultural en Arquitectura - La obra de Steven Holl. *Cuerpo Academico de Proyecto Arquitectónico e Ideación Gráfica*. Xalapa: Consultado el 17 de Noviembre de 2012 en <http://ideaciongrafica.posterous.com/conferencias-de-alberto-perez-gomez#more>.
- Plummer, H. (2009). *La arquitectura de la luz natural*. Barcelona, España: Blume.
- Prado León, L. R., & Ávila Chaurand, R. (2009). *Percepción visual I* (Primera edición ed.). México: Universitaria.
- Rasmussen, S. E. (2007). *La experiencia de la arquitectura*. Barcelona: Reverté.
- Reza Shirazi, M. (2014). *Towards an articulated phenomenological interpretation of architecture -phenomenal phenomenology-*. Gran Bretaña: routledge.
- Rodríguez Pulido, A. (2010). *El dibujo-proyecto arquitectónico: pasado y presente*. Guadalajara, Jalisco, Mexico: Universidad de Guadalajara, Centro de Arte Arquitectura y Diseño.
- Roth, L. (1999). *Entender la Arquitectura sus elementos, historia y significado*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ruiz de la Puerta, F. (2009). *Arquitecturas de la Memoria*. Madrid, España: Akal.
- Sánchez García, J. A. (2018). EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO A TRAVÉS DE LA SOMBRA: UN ACERCAMIENTO DESDE LA PERCEPCIÓN EN ARQUITECTURA. *DAYA*, 51-64.
- Sancho Osinaga, J. C. (2000). *El sentido cubista de Le Corbusier*. Madrid, España: Ediciones Munilla- Lería.
- Sartre, J. P. (2012). *Bosquejo de una teoría de las emociones*. madrid, España: alianza.
- Seamon, D. (2000). HYPERLINK "<http://www.environment.gen.tr/environment-and-architecture/113-phenomenology-place-environment-and-architecture-a-review-of-the-literature.html>" *Fenomenología, lugar, entorno y arquitectura: una revisión de la literatura*, www.environment.gen.tr. Recuperado el 22 de Junio de 2014, de

<http://www.environment.gen.tr/environment-and-architecture/113-phenomenology-place-environment-and-architecture-a-review-of-the-literature.html>

Stoichita, V. I. (1999). *Breve historia de la sombra*. España: Siruela.

Tanizaki, J. (2007). *El Elogio de la Sombra*. España: Siruela.

Van der Ven, C. (1981). *El Espacio en Arquitectura*. Madrid: Cátedra.

Ynzenga Acha, B. (2013). *La materia del espacio arquitectónico*. España: Nobuko.

Zevi, B. (1981). *Saber ver la arquitectura*. España: Poseidon.

Zumthor, P. (2006). *Atmósferas*. Gustavo Gili.

Zweig, C., & Abrams, J. (2011). *Encuentro con la Sombra - El poder del lado oscuro de la naturaleza humana-*. Barcelona: Kairós.

III. El Laberinto en la ciudad: Hermenéutica, Mitocrítica e Imaginación simbólica

Jorge Octavio Ocaranza Velasco ♦



Figura 1. “Proyectos de prisiones caprichosas”,
(*Invenzioni capricci di carceri*, 1749-50), Grabados de G. B. Piranesi (1720-1778)
publicados en 1761 como “Prisiones imaginarias” (*Carceri d’invenzione*)

♦Es Doctor en Ciudad, Territorio y Sustentabilidad, Maestro en Procesos y Expresión Gráfica en Proyección-Arquitectónica-Urbana por la Universidad de Guadalajara. Arquitecto, escritor y artista plástico. Profesor Investigador SNI 1 en el CUAAD y pertenece al Cuerpo Académico UDG 923 “Estudios Contemporáneos sobre Arte”. Miembro de IN-Ciudades. Ha desarrollado una línea de investigación sobre cine-arquitectura-y-ciudad, fenomenología, hermenéutica, y metodologías de investigación-creación. Profesor en la Maestría PEGPAU del CUAAD, y otros planteles de la Universidad de Guadalajara, en donde imparte materias en posgrados y licenciatura, relacionadas a Teoría, Crítica e Historia de la Arquitectura, Urbanismo, Diseño y Arte. Ha sido coordinador de taller de diseño y director de proyecto. Trabajó dentro de la función pública en Patrimonio Municipal, Departamento de Graficación e Informática y en la Dirección de Planeación Territorial del Ayuntamiento de Zapopan (1999-2005). Fue director de la Revista Cuarta Hélice de la Coordinación General de Extensión, de la UdeG (2017-2018), y de otras publicaciones culturales entre ellas trashumancia, espacio para poesía y arte. Correo electrónico: yolcos@hotmail.com / jorge.ocaranza@academicos.udg.mx

“Se levantan nuevas ruinas y las antiguas desaparecen. Es imposible saber por qué calles se puede caminar y cuáles hay que evitar. Poco a poco la ciudad te despoja de toda certeza, (...) por lo tanto es necesario aprender a descifrar los signos.”

Paul Auster. *El País de las Últimas Cosas*.

“El arrabal es el reflejo de nuestro tedio. / Mis pasos claudicaron / cuando iban a pisar el horizonte / y quedé entre las casas, / cuadriculadas en manzanas / diferentes e iguales / como si fueran todos ellos / monótonos recuerdos repetidos / de una sola manzana.”

Jorge Luis Borges. *Arrabal* (fragmento). *Fervor de Buenos Aires*.

III.1 Ciudad, Laberinto y Modernidad en perspectiva de Dédalo y de Teseo

A vuelo de pájaro (un poco bajo la mirada de Dédalo), este trabajo es parte de una investigación más amplia acerca del estudio y de prácticas contemporáneas de hacer ciudad, desarrollado a partir de una teoría, un método y un instrumento inter y transdisciplinar, a propósito de la pregunta sobre los sentidos de habitar la ciudad, tomando como inspiración y guía de estudio cierta “hermenéutica de la escucha”, que atiende la dimensión simbólica-mítica-espacial y estética, de la imagen del laberinto como símbolo configurador de sentido. El trabajo plantea un cruce de caminos entre historia, mitocrítica, estudios antropológicos, pensamiento simbólico, imaginario e imagen de ciudad. Y desde el suelo (como Teseo que lo mira por dentro) se intuye la búsqueda del laberinto en la imagen de la ciudad, a partir de un comentario que hace Zygmunt Bauman (2011, 2017) del laberinto como una forma privilegiada de las prácticas contemporáneas de hacer ciudad, sin sospechar los rumbos, las derivas y meandros, que implicaría el rastreo conceptual del laberinto como símbolo, estructura mental o estructura espacial. Por definición, el laberinto se revela como una idea, un símbolo y un objeto complejo y polivalente, que nunca ofrece sus significados de modo simple, directo, obvio o inequívoco. Por ello, la interpretación requiere de una hermenéutica analógica (cercana a la propuesta por Mauricio Beuchot) bajo el paradigma de la complejidad.

La deriva hermenéutica que implica el recorrido de este símbolo cultural de más de 5000 años de antigüedad, no fue posible plantearla sin el concurso multidisciplinar de los estudios de mitología clásica occidental (de la mano de Robert Graves y Jean-Pierre Vernant); la crítica literaria comparada (El Canon Occidental de Harold Bloom); análisis de discurso aplicado a los relatos de ficción con el tema específico del laberinto en Jorge Luis Borges y Franz Kafka; los estudios disciplinares del laberinto (por W. H. Matthews, Herman Kern, Karl Kerényi, Paolo Santarcangeli, Umberto Eco y Jeff Saward); la fenomenología de las religiones (con Mircea Eliade); las interpretaciones psicoanalíticas y arquetipológicas de Carl Jung, así como específicos enfoques teóricos y metodológicos del “trayecto antropológico del imaginario” de Gilbert Durand.

Mediante la revisión del Estado de la Cuestión y la construcción de un Marco Teórico adecuado, esta investigación permite reconocer una “imagen isotópica del laberinto” a partir de la redundancia perfeccionante del símbolo, identificando esquemas verbales, regímenes, arquetipos, epítetos y demás elementos de la estructura imaginante del laberinto, que como pudimos comprobar, perduran y se actualizan en la dimensión imaginaria de los paisajes urbanos contemporáneos.

El aparato formal, teórico, metodológico e instrumental, aplicado a estudios de caso basados en la percepción de la imagen urbana para la búsqueda de lo laberíntico en diferentes barrios de Guadalajara (que por razones de extensión se omiten en este capítulo), se presentó por Jorge Octavio Ocaranza Velasco, el 25 de febrero de 2013, en la defensa de tesis para obtener el título de Maestro en Procesos y Expresión Gráfica en Proyección Arquitectónica-Urbana.

III.1.1 Laberinto y segregación: hitos contemporáneos

“La modernidad se enorgullece de la *fragmentación* del mundo como de su realización principal. La fragmentación es la fuente primaria de su vigor. El mundo que se desmorona en el interior de una plétora de problemas es un mundo manipulable.”

Zygmunt Bauman. *Modernidad y ambivalencia*.

Nuevos paradigmas urbanos desde 1970

Desde finales de la década de 1970, se percibe una creciente crisis teórica derivada de la incapacidad de los viejos paradigmas del funcionalismo y la planeación, para dar respuestas satisfactorias a los nuevos fenómenos socio-urbanos propios del desarrollo, en el tránsito de la sociedad industrial, hacia las sociedades globalizadas informacionales.

Profundas transformaciones que se presentan en aquel entonces en todos los órdenes económico, político y social, tanto en los países desarrollados como en los subdesarrollados, originaron por su parte una crisis en la teoría socio-urbana, ya que la revolución del aparato social ante el fenómeno cada vez más generalizado de la globalización, se tradujo en transformaciones no siempre controladas, en las funciones y la espacialidad de las ciudades, durante lo que se ha llamado “época post industrial”, cuyo fundamento son el tardo

capitalismo como sistema económico y su modelo social y cultural asociado (la postmodernidad), cambios que se han extendido a todos los países del mundo, a un ritmo desigual y en tiempos no simultáneos, con diferencias según el grado de desarrollo alcanzado.

Debido a las características comunes de la globalización, el fenómeno ha sido interpretado como la entrada de la humanidad en una nueva fase de desarrollo que corresponde a la llamada época post industrial, cuya expresión es, o bien una modernidad entendida como “proyecto aún no terminado” en Habermas (2010), una nueva etapa “postmoderna” de acuerdo con Lyotard (2008), o una modernidad de fase líquida, como propone Bauman (2017).

Desde finales de la década de los 70 del siglo XX, la teoría urbana ha sido rebasada por la complejidad del fenómeno urbano. Estudios recientes constatan la presencia de nuevos fenómenos urbanos en México y América Latina, mismos que han sido descritos en la literatura disciplinar bajo diferentes modelos y conceptos, tales como: ciudad global, ciudad dual, polarización, segregación, pérdida de centralidad y privatización, de acuerdo a Duhau y Giglia (2008), urbanización difusa, peri-urbanización, metropolización y desigualdad en Escamilla y Aguilar (2009) y Pradilla Cobos (2011).

Lo común a estos fenómenos que acompañan las nuevas realidades urbanas en México y América Latina, son los evidentes procesos de fragmentación socio espacial.

Uno de los problemas más apremiantes es el crecimiento de las periferias urbanas asociado al deterioro ambiental. La evidencia acumulada en la historia de la urbanización de las ciudades de América Latina revela que estos espacios periféricos han crecido a un ritmo acelerado que rebasa el ritmo de crecimiento de la población urbana en su conjunto. Así, la urbanización difusa, se manifiesta como la creciente incorporación de suelo urbano, disminución de zonas de cultivo, cambios en los ecosistemas y cambios en las formas de vida de la población local, de un modo no sustentable.

La fragmentación de las actividades productivas, propiciada por las empresas transnacionales guiadas por políticas económicas neoliberales, tiene gran influencia en la fragmentación del espacio de la ciudad, su dispersión y sus bajas densidades. Las tendencias de la urbanización difusa y de la peri-urbanización “(...) en gran medida son resultado de la influencia del proceso de globalización que impone ciertos estilos de vida asociados al llamado modo de vida americano” (Escamilla y Aguilar, 2009, pág. 22), “la vida moderna” en la

cual las sinergias entre las tecnologías comunicacionales y la influencia del uso intenso del automóvil favorecen la dispersión urbana y el abandono al modelo previo de la ciudad compacta.

Estos breves apuntes permiten reconocer que ciudad compacta y ciudad difusa, son dos modelos contrapuestos. El modelo compacto se basa en la premisa de contención que “(...) involucra la intensificación del desarrollo dentro del perímetro urbano (...)” (Escamilla y Aguilar, 2009, pág. 22), mientras que bajo el modo difuso “(...) la peri-urbanización tiende a fragmentar el espacio periférico, (...) sobre todo da lugar a nuevas formas de polarización y segregación socio territorial” (Escamilla y Aguilar, 2009, pág. 25).

Otros factores asociados a la urbanización dispersa de las ciudades de América Latina son los fenómenos de deterioro ambiental y la existencia de grandes poblaciones periféricas en condiciones de extrema pobreza, carentes de servicios básicos (agua, drenaje, salud, educación, recreación) y altamente vulnerables a desastres naturales. Las características de la periferia urbana con sus problemáticas asociadas de marginación, señala que se viene dando una periferización de las condiciones de vulnerabilidad de amplios sectores de población.

Ante la complejidad del fenómeno urbano de las últimas décadas y para explicar el comportamiento de las nuevas realidades urbanas, se han acuñado toda una serie de conceptos, que al añadirse al debate teórico de la ciudad contemporánea parecen apuntar a dos hechos.

Primero, que no hay una teoría única, totalizadora y abarcarde del concepto “universal” de ciudad, sino “teorías específicas” aplicables a “pedazos” y “fragmentos” de la ciudad, en un espacio y tiempo histórico determinado. Es decir, que en la actualidad la ciudad se piensa, se diseña, y se vive de manera fragmentada.

Segundo, ante la experiencia de vivir en ciudades fragmentadas, los habitantes generan cosmovisiones, mapas mentales e imágenes de ciudad, cuya finalidad es unir los fragmentos y pedazos rotos de la ciudad fragmentada, intentando dotarlas de sentido propio.

Lo imaginario en la dimensión simbólica de la ciudad

En el estudio de los fenómenos arquitectónicos-urbanos, otro aspecto que surge en medio del debate entre modernidad y posmodernidad es la creciente

valoración de lo cualitativo, lo simbólico, los paradigmas de la complejidad y el paradigma interpretativo, frente a los anteriores enfoques cuantitativos y mono disciplinares presentes en la visión del espacio moderno positivista-funcionalista.

A lo largo del siglo XX, paradigmas emergentes de la revolución tecnocientífica han aportado nuevas visiones y enfoques para el estudio de la arquitectura y la ciudad. Disciplinas como la antropología, la etnografía, la semiótica y ciencias del lenguaje, el pensamiento estructuralista, la psicología, las tecnologías digitales, etc., han cobrado mayor interés frente a otro tipo de enfoques que se venían dando desde el siglo XIX, como la historia, la sociología o la economía. La inter, multi y transdisciplina, así como la participación de todo un conjunto de ciencias emergentes, han permitido plantear teorías que buscan dar respuesta a la creciente complejidad del fenómeno arquitectónico y socio-urbano.

En este contexto adquieren mayor interés los estudios que ponen atención en las estructuras simbólicas y del lenguaje, en donde lo mítico, lo literario y el imaginario, juegan un papel central como configuradores de los significados de lo real. En el contexto de la ciudad, precisar sus contenidos simbólicos representa un hacer consciente lo que permanecía como oculto en la estructura física y material de la arquitectura y la ciudad.

Desde el terreno del arte, la ciudad como objeto expresivo, ha sido un tema constante en la narrativa, la poesía o el cine (sus casos más evidentes), a la hora de exponer la complejidad de las expresiones materiales del ser humano en su dimensión antropológica, social y cultural. De igual manera, disciplinas que estudian específicamente a la ciudad, como el urbanismo o la arquitectura, pueden acudir al mundo del arte y la literatura para enriquecer su visión.

De manera que, con los referentes y la participación del arte y la imaginación simbólica, habitar la ciudad, caminar la calle o el barrio, permite vincular interpretaciones grupales, comunitarias, pero también universales. Aquí es donde lo particular y lo trivial de la experiencia de vivir la ciudad revalora fecundas dimensiones del habitar.

Poniendo en relación arquitectura – urbanismo e imaginación, detallaremos el modo en que Jorge Luis Borges ofrece el mito del laberinto para encarnar en fábulas contemporáneas, el viejo tema del destino humano.

La ciudad, a la vez que maquinaria de complejidad inédita y obra de arte total, no es meramente “un reflejo de lo social, sino lo social mismo”, en donde (parafraseando a Manuel Castells) las relaciones sociales y su manifestación como hechos urbanos-espaciales ponen en evidencia lineamientos de poder y de dominio que se manifiestan como conflictos entre clases y grupos. El espacio de la ciudad como escenario de conflictos y acuerdos es dinámico y cambiante,

(...) el trabajo de tan contradictorio proceso histórico en el espacio será consumado en una forma espacial ya heredada, producto de la historia anterior y soporte de nuevos intereses, proyectos, protestas y sueños. Finalmente, surgirán movimientos sociales para desafiar el significado de la estructura espacial e intentar nuevas funciones y nuevas formas. (Soja, 2008, pág. 149)

En estas dinámicas inestables de la vida conflictiva y política en la ciudad, son las cosmovisiones simbólicas lo que permite a los grupos de habitantes vivir experiencias de continuidad existencial. En sus cosmovisiones los habitantes construyen significados y sentidos del lugar (espacio público y privado, ciudad y territorio), de acuerdo a específicas posiciones identitarias, socioculturales, económicas y espaciales que ordenan y otorgan sentido a su posición en el mundo.

Por ello es necesario plantear e intentar responder ¿quiénes son los habitantes de la ciudad y cómo significan su territorio? ¿cuáles son las imágenes que muestran sus “intereses, proyectos, protestas y sueños” y cuál es su aporte en la comprensión del hecho urbano? Reconociendo que el tipo de mirada a la ciudad pone en marcha lenguajes, sentidos, valores y conductas. Por ejemplo,

(...) existe un lenguaje usado de manera muy profusa que califica a la ciudad como jungla de cemento, selva de concreto, laberinto, caos, cuyos significados, si bien se usan en sentido connotado, mantienen un poder institutivo en nuestra mirada hacia ella. (Vergara Figueroa, 2006, pág. 159)

En esta búsqueda por los sentidos de la ciudad, resulta del todo adecuado adoptar el punto de vista de una doble mirada fenomenológica y hermenéutica, por la capacidad que ofrece al investigador para develar contenidos simbólicos en vías distintas pero complementarias: mirando lo que permanecía como oculto en la realidad, en el “fenómeno en sí”, desde una experiencia vivencial (la base fenomenológica), superando el prejuicio, para ir de la pre comprensión a la comprensión (el camino hermenéutico).

Laberinto, segregación y modernidad líquida

El interés por realizar este trabajo, que explora la relación laberinto-ciudad, fue inspirado por las reflexiones de Zygmunt Bauman (2011, 2017), quien reconoce en el laberinto, la segregación, la exclusión y la desigualdad, formas que caracterizan al urbanismo contemporáneo. Al menos desde mediados de la década de 1970, el desarrollo del tardo capitalismo y el modelo cultural de la postmodernidad, coinciden con lo que Zygmunt Bauman (2017) conceptualiza como modernidad líquida, en donde la “separación” de la nueva élite (asentada localmente, de orientación global y con débiles vínculos a su lugar de residencia) es el rasgo más novedoso del carácter social, político y cultural en el paso de la humanidad de una modernidad de fase sólida a una modernidad líquida.

Siguiendo a Bauman podemos conceptualizar el laberinto y la segregación como expresiones de la fase líquida del urbanismo contemporáneo, en donde los espacios vetados, laberínticos y tortuosos son hitos de anti ciudad:

En los estados líquidos de la modernidad, los espacios que con más orgullo son mostrados por los desarrolladores en su afán de vender espacios a la élite, son los “espacios vetados” diseñados para dividir, segregar y excluir. Esto es, lo contrario de facilitar el encuentro entre los habitantes de la ciudad. El objetivo es mantener segregados, separados, los diferentes “tipos” de ciudadanos. (Bauman, 2017, p. 117)

Sin embargo, esta voluntad de separar y segregar espacialmente no es algo nuevo ni reciente. Se trata de la continuación del programa de la modernidad, bajo la forma de los mitos de orden y progreso, debajo de los cuales existen intereses políticos, económicos y sociales.

III.1.2 Buscando el laberinto: imagen, objeto y símbolo

El laberinto ha conocido una larga historia de más de 5000 años, a lo largo de la cual se ha expresado una y otra vez de múltiples formas: como relato, mito o motivo literario (descrito como estructura espacial), como patrón de movimiento en danzas muy antiguas, como esquema gráfico, pero también como espacio natural o construido, como podrá ser apreciado más adelante. Herman Kern (2000) señala que

(...) el concepto de laberinto se manifiesta de tres formas, cada una de las cuales tiene sus propias tradiciones: el laberinto como motivo literario (normalmente un laberinto multidireccional), el laberinto como un modelo de

movimiento (una danza) y el laberinto como una figura gráfica (un dibujo).
(Kern citado en Ibáñez Noguerón, 2010, pág. 63)

Es posible mediante estudios de redundancia perfeccionante, identificar la variabilidad de un símbolo y esta es precisamente la propuesta de una imaginación simbólica desarrollada por la hermenéutica de Gilbert Durand, que advierte la presencia de isotopismos en los símbolos (las distintas formas en que el símbolo se expresa).

En el estudio de la construcción de los significados y de los procesos de simbolización, el campo de la imaginación simbólica establece un método preciso para la construcción de tal imagen isotópica, de manera que uno de los objetivos de este trabajo es realizar la tabla de imagen isotópica del laberinto.

Los estudios formales del laberinto muestran que, si bien existen algunas figuras o diseños que tienen formas distintas a las del laberinto, también es cierto que guardan cierta relación icónica. En estos casos tanto la forma como el significado se encuentran próximos, sin coincidir del todo. Las diferentes formas específicas del laberinto han sido estudiadas para establecer sus tipologías y buscar correspondencias o relaciones con otras figuras y símbolos diferentes como la espiral, el meandro o greca, la doble espiral, los círculos concéntricos, el *maze*, etc.

Por otro lado, el laberinto en tanto símbolo ha encontrado expresión en diferentes momentos y lugares bajo aspectos tan distintos como un tatuaje, una moneda, una danza, o ritos fundacionales de ciudades de la Antigüedad. Los significados de este símbolo han sido abordados bajo diferentes puntos de vista y por diferentes ciencias sociales y humanas, como la antropología, la mitología, el psicoanálisis, la fenomenología de las religiones, etc. Precisamente por el hecho de ser un símbolo, el laberinto no admite interpretaciones únicas o definitivas.

La geografía de la percepción es una disciplina consolidada con más de 50 años de desarrollo, y que permite construir una mediación entre laberinto e imagen de ciudad. Para ello hemos echado mano del paradigma psico-urbanístico de “imaginabilidad”, según las líneas teórico-metodológicas de Kevin Lynch (2010) en sus estudios de percepción de la imagen de ciudad.

Para la búsqueda de la relación laberinto-arquitectura-ciudad, reiteramos y advertimos no perder de vista la gran cantidad de formas en que se manifiesta el laberinto y adelantamos sucintamente algunas de ellas: En la Prehistoria, grafismos petroglíficos en Galicia y Val Camonica, así como construcciones de

piedra en el norte de Europa; en la Antigüedad: tablillas de arcilla localizadas en Mesopotamia, monedas, palacios y pistas de baile, pavimentos en casas romanas; Periodo Medieval: pavimentos en catedrales e iglesias; Y en épocas posteriores: jardines y sitios de recreo, tatuajes corporales, danzas, mitos, y rituales. En la época contemporánea pervive, se expresa, es investigado y tomado como referente en el cine, literatura, artes plásticas y espaciales, danza, música, pintura, arquitectura, urbanismo, paisajismo y un largo etcétera.

Ante tal diversidad, quizás la primera cuestión a atender en el estudio de los laberintos es responder ¿qué cosa es un laberinto? Esta pregunta ha sido planteada muchas veces por los estudiosos del tema, respecto a su aspecto formal: cuestiones sobre morfología, tipología y elementos constitutivos, asuntos relativamente sencillos de responder, mientras que la historia de la forma del laberinto, sus interpretaciones y significados como símbolo, son cuestiones mucho más complicadas.

Saber cuál fue el primer laberinto, señalar la etimología de la palabra, o determinar su significado como modelador social son cuestiones no del todo claras. En lo que sigue, haremos una revisión de la redundancia perfeccionante que presenta el símbolo a lo largo del paso del tiempo, sin perder de vista la construcción de una hermenéutica de su imagen en la ciudad contemporánea.

Para Cosme Ibáñez, las dos experiencias básicas del laberinto radican en (1) el recorrido visual aéreo, desde arriba (lectura del plano o Perspectiva de Dédalo), y (2) la experiencia desconcertante de recorrer y vivir el laberinto en su interior (Perspectiva de Teseo). “Se trata de un contraste entre la visión más común que tenemos del laberinto (desde arriba, en planta, viendo su totalidad) y la experiencia corporal de recorrerlo (generalmente imaginada a partir de descripciones literarias).” (Ibáñez Noguerón, 2010, pág. 31)

Coincidiendo totalmente con lo señalado, a nosotros nos parece que el estudio del laberinto en la imagen de la ciudad puede y debe ser planteado por puntos de vista que incorporen la mirada aérea y de conjunto (una mirada teórica y conceptual) y la vista desde adentro (la vivencia fenomenológica).

De modo que un camino fenomenológico-hermenéutico resulta ser el ideal y el adecuado a nuestro propósito.

El concepto de laberinto

La ambigüedad parece ser una marca distintiva del concepto de laberinto, pues en su definición no siempre están presentes redes engañosas de caminos con encrucijadas, metas o monstruos situados en el centro y a veces no se trata de edificios o construcciones físicas. Para su definición

(...) cuanto más nos adentramos en el tema estamos en mejor situación para comprender que el laberinto, como tal concepto, no cabe en ninguna definición que lo abarque por entero y sin equívocos.” (Ibáñez Noguerón, 2010, pág. 33)

Sin embargo, la desorientación es la palabra clave: es la causa de la aparente topofobia que emana del laberinto, la angustia de sentirnos perdidos en su interior, la incapacidad de representarnos formalmente su imagen aérea, de conjunto. Así, la

(...) desorientación espacial y perderse en él son unas de sus características básicas. Al caminar a través de un laberinto de muros o setos elevados, ya sea uni o multidireccional, hay una palpable sensación de desorientación. Los caminantes que se encuentran inmersos en el laberinto, son incapaces de detectar el esquema, plano o patrón en su conjunto, y se crea en ellos una sensación de caos. (Ibáñez Noguerón, 2010, pág. 29)

Laberinto es una palabra ambigua: en la literatura y en la pintura se aplica a objetos de diseño diferente y de significados contradictorios:

Generalmente el laberinto es descrito en las artes literarias como multidireccional, sin embargo, cuando éste es representado en dos dimensiones por las artes visuales, es más frecuente encontrarlo como laberinto unidireccional. (Ibáñez Noguerón, 2010, pág. 31)

Para resolver este problema, el idioma inglés desde tiempos antiguos solía distinguir entre maze palabra para referirse a patrones multidireccionales, y labyrinth (laberinto), solo para diseños unidireccionales, conceptos que se han confundidos durante la época moderna, y que incluso en lenguas romance, como el castellano, italiano o francés, no tienen equivalente.

El patrón gráfico del hilo de Ariadna

Como patrón gráfico, es muy fácil definir un laberinto en términos de su forma. La forma del laberinto guarda una vaga relación con la espiral, los meandros o los círculos concéntricos, con los cuales no hay que confundir. Resulta interesante que la forma del laberinto solo se hace clara cuando se visualiza en vista aérea, como el plano de un edificio. Este sentido gráfico

encierra ya su significado como estructura destinada a ser recorrida, formada por muros que contienen un camino, un patrón que no es otra cosa que el mítico hilo de la araña. “Visto de esta manera, los trazos delinean muros y los espacios entre ellos forman un camino, el legendario “hilo de Ariadna”. (Kern, 2000, pág. 23)

Herman Kern (2000) señala paradójicamente que lo fundamental del laberinto no son los muros, sino el propio recorrido y su patrón de movimiento, el cual inicia en una pequeña entrada en el perímetro y conduce inexorablemente hacia el centro, por medio de una serie de circuitos que cruzan por todo el interior del espacio definido por el perímetro.

Si bien es cierto que figuras como las espirales, meandros y figuras a base de círculos concéntricos difieren de los laberintos clásicos univariados, Jeff Saward (2003) y el Addendum de Kern a su obra, demuestran gráficamente que la figura denominada “doble meandro” al girar, inesperadamente forma el clásico Cnosion, también llamado laberinto unicursal de 7 circuitos:

Un meandro doble puede ser transformado en un laberinto circular de nueve circuitos, extendiendo sus siete divisiones espaciales verticales alrededor de un punto central—que se convierte en el centro del laberinto—en tanto las otras líneas del meandro se convierten en círculos completos para formar solamente las líneas seccionales, radiales del laberinto. Jeff Saward en (Kern, 2000, pág.3)¹

En lengua inglesa el término *maze* y el término *labyrinth* muchas veces se usan indistintamente, y al consultar el diccionario pudiera parecer que los dos términos son similares. Sin embargo, la cuestión ha sido analizada con mucho detalle por el gran clásico de los estudios del laberinto en idioma inglés, William Henry Matthews (1922), y posteriormente por Herman Kern (2000) y Jeff Saward (2003) dos reconocidas autoridades contemporáneas. Para distinguirlos W. H. Matthews dice:

Algunos autores prefieren utilizar la palabra “*maze*” para los laberintos-de-setos, usando la palabra “laberinto” para referirse a las estructuras descritas por escritores de la Antigüedad, o como término general para una disposición confusa de caminos. Otros autores muestran una tendencia de restringir el uso del término “*maze*” para casos que implican la presencia de embrollos. (Matthews, 1922, págs. 2-3)

De modo que *maze* solo se utiliza para referirse al *hedge-maze* (el laberinto multivariado construido con setos vivos) y cuando está presente la idea de

¹ Traducción en versión libre del autor.

embrollo, y laberinto para ciertos edificios y estructuras de la Antigüedad y caminos difíciles de recorrer.

Herman Kern (2000) señala que todo laberinto consiste en un diseño muy sofisticado a base de líneas y que representa una especie de dibujo en plano. “Todo laberinto consiste en líneas construidas como una especie de plano en planta; las líneas forman una pauta de movimiento muy sofisticada.” (Kern, 2000, pág. 23). Lo fundamental es el patrón de movimiento dentro del laberinto, su forma perimetral “encerrada”, la presencia de una entrada y un camino que una el exterior y el espacio interno:

El perímetro puede tener forma circular, rectangular o poligonal, lo cual determina casi siempre la forma de los circuitos internos.” (...) “Lo importante es que la línea más externa separa claramente el exterior del espacio interno. El perímetro tiene solamente una entrada.” (Kern, 2000, pág. 23)

Una vez franqueado el umbral, el camino del laberinto conduce inevitablemente al centro. Saward señala con una nota y una ilustración que el laberinto pertenece a la categoría unicursal, y el maze, a la multicursal. “Para calificar como un maze, el diseño debe tener múltiples opciones en el trayecto.” (...) “Para calificar como un laberinto, el diseño debe tener solamente un camino”. (Saward, n.d.), en libre traducción del autor.



Ilustración 2 Maze (Trayecto multicursal). Fuente: Ilustración propia del autor, con base Saward, 2003.



Ilustración 3 Laberinto (Trayecto unicursal). Fuente: Ilustración propia del autor, con base en Saward, 2003.

Las ilustraciones 2 y 3 muestran las figuras de un maze y de un laberinto. La diferencia fundamental es que en un maze el recorrido es multi opcional. En un laberinto no existe tal posibilidad, el recorrido es siempre unicursal.

Una vez aclarado esto, resulta más sencillo diferenciar los tipos de laberintos. La tarea de exponer la historia de su evolución es más difícil, asunto que debe ser abordado en otro apartado, el cual permitirá comprender cuál es la relación entre laberinto y ciudad. Tal estudio tendrá que adoptar una perspectiva que integre su dimensión morfológica, simbólica y semántica, para así

(...) mostrar una perspectiva aérea del conjunto de elementos constitutivos de uno de los emblemas culturales más fecundos que aparecen en civilizaciones a veces alejadas y ajenas unas de otras, y que, a menos que el sentido común falle, vienen a demostrar el valor iniciático y ritual, así como su compleja morfología y semántica (...). (Ibáñez Noguerón, 2010, pág. 292)

Algunos autores han adoptado perspectivas panorámicas que llegan a la época actual, complementando los estudios del laberinto (entre ellos Matthews, Kern, Santarcangeli, Kerényi, Eliade) mediante capítulos dedicados a las nuevas iconografías e interpretaciones surgidas en el Siglo XX. Más que aportar conclusiones definitivas, constituyen una puesta al día en las reflexiones sobre este símbolo que, siendo un fenómeno espacial, puede ser mirado

nuevamente, para explorar su forma o bien su sentido: “Dado que el laberinto, imaginado o no, es un suceso espacial, siempre existirá la posibilidad de contemplarlo desde el exterior y analizar su morfología superficial o penetrar en su interior con la intención de explorar su esencia.” (Ibáñez Noguerón, 2010, pág. 287)

III.1.3 Un vistazo a las tipologías del laberinto

Los estudios histórico-tipológicos de Paolo Santarcangeli (2002) y Umberto Eco, son un tipo especializado de estudios históricos sobre la evolución del símbolo del laberinto, que plantean entre muchos otros enfoques, el estudio de sus tipologías. La tipología más sencilla del laberinto los clasifica en unicursal y multicursal. En sentido estricto el laberinto es unicursal, mientras que el maze es multicursal.

Para Santarcangeli, (quien excluye de su estudio los laberintos “metafóricos”), el esquema de laberinto precisa dos elementos fundamentales: ser intencional y contar con un sistema. O sea, ser complejo y tener un objetivo.

El autor propone once criterios de clasificación:

(1.) Por su origen: naturales, artificiales y mixtos, según se trate de grutas naturales, grutas intervenidas o una mezcla de ambas.

(2.) Por su intención: casuales, secundarios e intencionales (minas, tumbas egipcias, dispositivos defensivos micénicos, catacumbas romanas, entre ellos).

(3.) Por sus posibles caminos: univarios (camino único y sin bifurcaciones) y plurivarios (caminos multi opcionales que se bifurcan).

(4.) Por su patrón de diseño: según la geometría (regular o irregular), según su esquema (fijo, irregular o mixto), según la forma de los caminos (rectangulares, curvos o mixtos), y según su diseño axial (simétrico, o no).

(5.) Por el área de recorrido: compacto (si el recorrido ocupa toda el área delimitada por los muros del perímetro, por ejemplo, todos los laberintos prehistóricos y de la Antigüedad Clásica) y difuso (si presenta vacíos).

(6.) Por la presencia o ausencia de centro: acéntricos, monocéntricos y policéntricos.

(7.) Por dónde inicia el recorrido: centrípetos (si el recorrido inicia desde el exterior), centrífugos (si el recorrido inicia desde el centro).

(8.) Según su dimensionalidad: laberinto bidimensional (laberintos planos) o tridimensional.

(9.) Por la complejidad de sus ramificaciones: bifurcadas, en trivio, en cuadrivio, en estrella o más complejas.

(10.) Según la cantidad de entradas: una sola entrada, o más de una.

(11.) Según la cantidad de salidas: una sola, o más de una salida.

No es posible dejar de mencionar que, en el prólogo al libro de Santarcangeli, Umberto Eco, sintetiza en solo 3 casos, todas las tipologías posibles del laberinto:

(a.) Laberinto univiarario o “clásico”: un ovillo con dos cabos, con una entrada y un centro. “El laberinto univiarario es imagen de un cosmos de habitabilidad complicada, pero, en última instancia, ordenado (hay una mente que lo ha concebido).” Umberto Eco en (Santarcangeli, 2002, pág. 15)

(b.) Laberinto manierista:

“Si se desmadeja el laberinto clásico univiarario nos encontramos en posesión de un hilo, pero si conseguimos devanar el laberinto manierista no nos encontramos en posesión de un hilo, sino de una estructura en forma de árbol, con infinitas ramificaciones. (...) (Solamente una ramificación de un dilema binario conduce a la salida).” (Eco, en Santarcangeli, 2002, pág. 15)

(c.) Rizoma o red infinita: Cada punto puede conectarse con los restantes, y dado que no hay ya un interior y un exterior, el rizoma puede extenderse al infinito. El laberinto como rizoma contradice lo expuesto como condición de la dialéctica interior-exterior que existe en los laberintos clásicos univiararios, multiviararios y en los de tipo manierista.

De manera que el laberinto bajo una forma concreta (imagen, figura del lenguaje o forma de pensamiento), puede ser clasificado o comparado, mediante cierta analogía, a alguno de los tipos aquí expuestos.

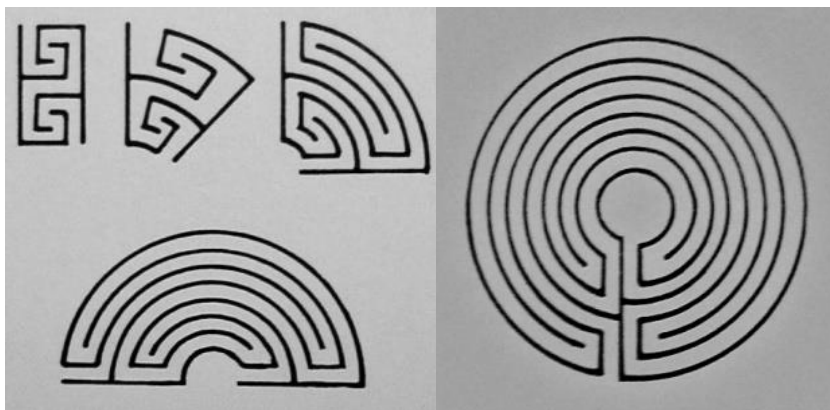


Ilustración 4. Construcción de un laberinto cretense de 7 circuitos, a partir del giro y rotación de un meandro doble, demostración gráfica de Jeff Saward (Trayecto unicursal). Fuente: Ilustración propia del autor, con base en Kern, 2000, pág. 38

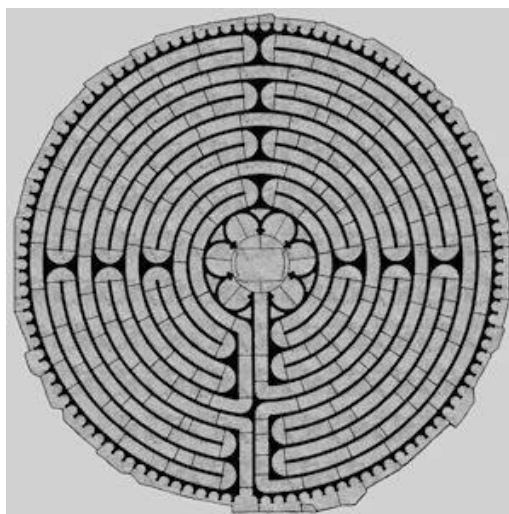


Ilustración 5. Laberinto univario de 11 círculos concéntricos. Catedral de Chartres, Francia. Piedras blancas y azules. Diám. 12.5 m y desarrollo 294 m aprox. Siglo XIII. (1260). Fuente: Ilustración propia del autor con base en Kern, 2000 pág. 152

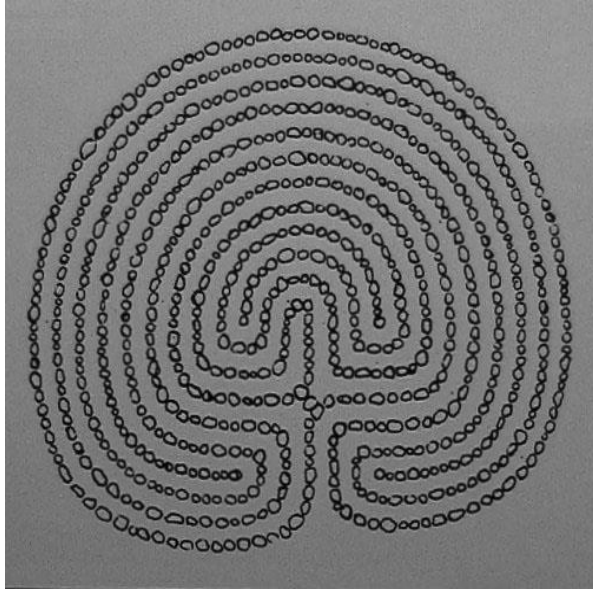


Ilustración 6. Laberinto cretense-univario de 11 circuitos, Troy Town, Visby, Suecia. Diám. 18 m; desarrollo 650 m aprox. Fecha probable Edad del Bronce. Fuente: Ilustración propia del autor con base en Kern, 2000, pág. 27

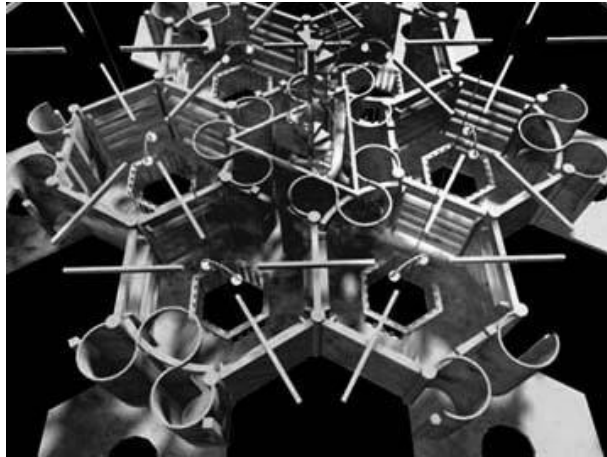
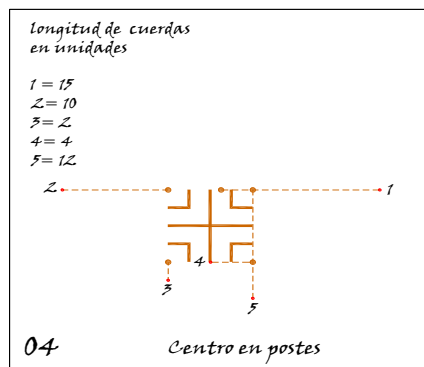
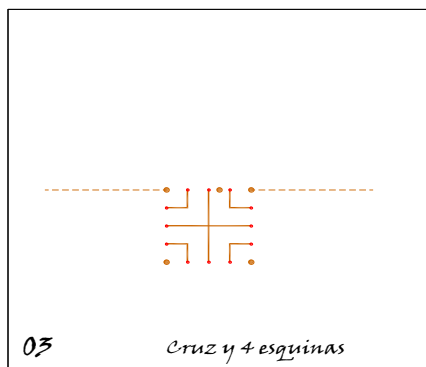
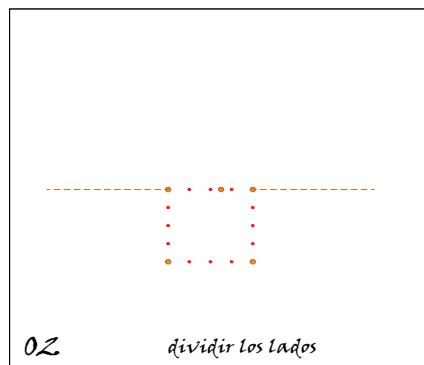
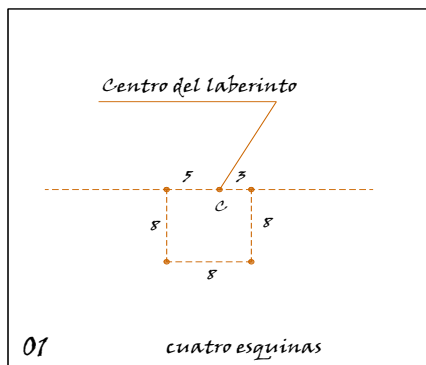


Ilustración 7. Ejemplo de una estructura laberíntica de tipo rizomático. Ilustración propia del autor con base en una reconstrucción espacial tomada de internet, a partir del relato de ficción La biblioteca de Babel, de Jorge Luis Borges.



Ilustración 8. Ejemplo de laberinto tipo manierista-multiviario. Caverna de Gortina, en Creta. Fue confundida con el laberinto de Cnosos. Plano de Emile Amé. Fuente: Ilustración propia del autor con base en Kern, 2002, pág. 48

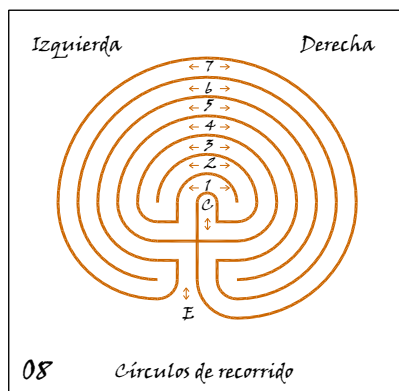
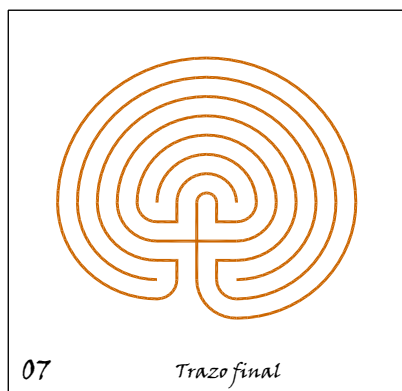
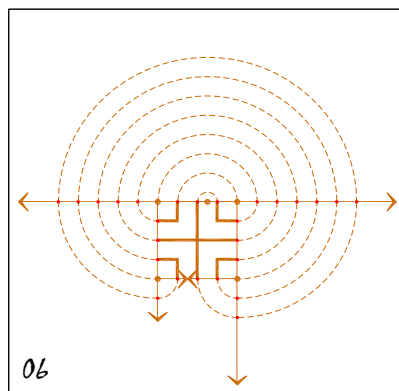
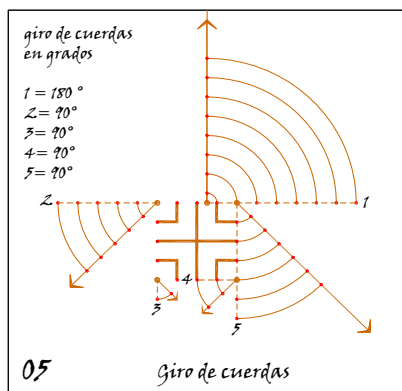
TRAZO DE LABERINTO CLÁSICO



APORTACIÓN DEL AUTOR, TRAZO SEGUN JEFF SAWARD
<http://www.labyrinths.net>

Ilustración 9. Trazo de laberinto clásico: construcción de un laberinto univariario tipo cretense, con 7 circuitos. Pasos 1 al 4. Continuación del trazo en Ilustración 5. Fuente: Gráfico elaborado por el autor, con base en el método de trazo a partir de un dibujo embrionario formado por una cruz, cuatro ángulos y cuatro vértices, según Jeff Saward (tomado del sitio: www.labyrinths.net)

TRAZO DE LABERINTO CLÁSICO



APORTACIÓN DEL AUTOR, TRAZO SEGUN JEFF SAWARD
<http://www.labyrinthos.net>

Ilustración 10. Continuación: Construcción de un laberinto univiaro tipo cretense, con 7 circuitos. Pasos 5 al 7. Fuente: Gráfico elaborado por el autor, con base en el método de trazo a partir de un dibujo embrionario formado por una cruz, cuatro ángulos y cuatro vértices, según Jeff Saward, (tomado del sitio: www.labyrinthos.net.)

Confusiones de laberinto y maze

Herman Kern (2000) reconoce que la palabra laberinto ha sido aplicada a tres objetos diferentes: El laberinto como motivo literario, el laberinto como patrón de danza o movimiento y el laberinto como figura gráfica.

Durante la Antigüedad Clásica (ya desde el siglo III a.C.) fue de uso común utilizar la palabra laberinto como motivo literario, aplicándola en sentido figurado para referirse a situaciones dificultosas, oscuras o complicadas, confundiendo el concepto *maze* (diseños de jardines o edificios multi viarios, con encrucijadas y callejones sin salida) con el de laberinto (recorrido unidireccional).

Esta costumbre literaria de representar el laberinto en el sentido figurado de un *maze*, se extiende desde la Antigüedad hasta finales de la Edad Media, situación que cambiará dentro de las tradiciones pictóricas renacentistas, en donde el laberinto será representado realmente como un recorrido unicursal.

Las primeras representaciones pictóricas de la figura de un *maze* son en realidad muy tardías, “(...) la más temprana representación de un *maze* es de alrededor de 1420” (Kern, 2000, pág. 23).²

Las confusiones entre laberinto y *maze* invisibilizan el sentido original del laberinto: el recorrido unicursal, un patrón visual relativamente simple que ha cedido terreno y hasta “(...) ha sido eclipsado por la noción más compleja de “*maze*” (que surgió inicialmente como una construcción literaria) desde la Antigüedad”. (Kern, 2000, pág. 23)

Así, tanto la imagen como el concepto del laberinto quedaron fijos como arquetipos, pero sufriendo ambigüedades y transformaciones que afectaron su forma y su significado a lo largo de su dilatada historia, desde la Antigüedad. La contradicción entre lo icónico y lo literario, habrá de conducirnos hacia interpretaciones más ricas del concepto del laberinto, un símbolo que elude una definición simple.

² Esta y las siguientes, en traducción personal del autor del capítulo.

III.2 Estudios simbólicos y desarrollo histórico del laberinto

Al hacer los comentarios sobre la historia de los laberintos, es necesario aclarar que dicho estudio corre parejo al estudio de su forma y su significado. Los estudiosos han seguido la evolución del símbolo en diferentes épocas, diferentes culturas y distintos continentes, siendo que en la época moderna se encuentra prácticamente extendido por todo el planeta. Sus orígenes parecen remontarse a la prehistoria y Kern (2000) señala que lo más probable es que el laberinto haya sido originario de la zona de la Europa mediterránea.

Matthews (1922), Santarcangeli (2002), Kern (2000) y Saward (2003) coinciden en hacer el estudio del laberinto por épocas y por continentes: Prehistoria, Antigüedad Clásica, Época Romana, Época Medieval, Ilustración, hasta llegar a la Edad Moderna y Contemporánea.

La investigación de Kern (2000) sobre la evolución de la historia del laberinto univariario (más de 5000 años), es exhaustiva y minuciosa y como hemos comentado de dilatada extensión temporal. Dentro de su trabajo de investigación, la revisión de cada una de las estructuras que los autores de la Antigüedad llamaron con el nombre de laberinto resulta de gran interés, en tanto que permite reconocer que ya desde fechas antiguas se utilizó la palabra laberinto en un sentido metafórico. El autor presenta el estudio de tales estructuras en un catálogo detallado, el cual consideramos pertinente comentar de manera individual en este trabajo debido a su número reducido.

Sin embargo, comentar detalladamente el resto de los ejemplos históricos (laberintos petroglíficos, laberintos de piedras, y de césped, época romana, medieval, barroca, ilustración, hasta llegar a nuestros días) de Kern o de otros autores, no resulta ni práctico ni pertinente. En términos generales la exposición histórica del tema realizada por los diferentes autores consultados coincide en que, hasta la fecha, con las evidencias actuales, no hay respuestas claras a todas las interrogantes relacionadas a la historia y desarrollo del laberinto, enigmas relacionados al tema del origen, tales como cuál fue el primer laberinto, u otros tales como la etimología de la palabra o su difusión en culturas que no forman parte de la tradición occidental.

En términos generales es posible reconocer que, durante las épocas iniciales, la historia del símbolo del laberinto se encuentra marcada por un profundo

contenido cosmogónico, mítico, espiritual y/o religioso (Prehistoria, Antigüedad Clásica Griega) seguido por períodos de contenido lúdico (Imperio Romano) y retornos hacia lo místico-espiritual (Medioevo), manifestándose una marcada desacralización del símbolo del laberinto y el abandono de cualquier connotación religiosa, hacia la Ilustración, toda vez que la Modernidad representa un cambio paradigmático desde el pensamiento simbólico hacia el pensamiento racional.

En época reciente, los estudios contemporáneos de diferentes disciplinas como la arqueología, antropología, historia de las religiones, filosofía, etc., atienden de manera especial los valores simbólicos presentes en diversas construcciones sociales y culturales como el lenguaje, los mitos, el arte y la literatura, enfoques que enmarcan una revaloración de acercamiento al estudio de los contenidos simbólicos del laberinto.

A lo largo de todas las épocas, el significado que este símbolo-arquetipo no ha perdido, muestra de una manera siempre nueva y renovada, una imagen del destino humano.

Santarcangeli (2002) desarrolla de una manera muy libre su estudio histórico del laberinto. Primero se ocupa de la historia del rey Minos en Creta, cuyo imperio constituye la primera potencia naval de Europa, haciendo el relato clásico del linaje de Minos, el ascenso del rey, su pecado contra los dioses y su castigo. Enseguida expone por separado las historias de Teseo y Dédalo, y cita fuentes clásicas del mito del laberinto, como *La Odisea* (canto XIX), *La Ilíada* (canto XVIII) y algunos pasajes del historiador Heródoto (Libros I y VII), así como fragmentos de Apolodoro y *Las Metamorfosis* (VIII) de Ovidio.

III.2.1 Laberintos diseñados y naturales de la Antigüedad

Enseguida haremos comentarios a la investigación de Kern (2000) sobre la estructura física, espacial y arquitectónica del laberinto a lo largo de la Antigüedad, interpretando las descripciones con el apoyo de otros autores.

Existen dos tradiciones que identifican la existencia de una estructura de tipo laberíntico relacionada a la leyenda del Minotauro y su casa, el laberinto. La primera de ellas señala que esta estructura fue obra de diseño, es decir, que el laberinto fue realizado por el intelecto humano. La segunda tradición, más tardía y que forma parte del folclore popular, identifica al laberinto con cuevas, grutas y cavernas subterráneas de formación natural.

Paolo Santarcangeli (2002) y Kern (2000) se adhieren a la primera tradición, la que identifica al laberinto con una obra de diseño constructivo. De manera específica, Kern descarta en su definición aquellas estructuras que casualmente se comportan como laberintos, es decir, los laberintos involuntarios. Según Cagiano, citado por Santarcangeli, la palabra laberinto no es un nombre propio sino “un término genérico que señala “un edificio parcialmente hipogeo de planta complicada”. Ya hemos señalado nuestra coincidencia con esta tesis.” (Santarcangeli, 2002, pág. 97)

Contra la opinión de Santarcangeli, Kern señala que Cagiano da un nombre equivocado cuando llama “Laberinto de Malta” a la tumba hipogea neolítica de Malta y a su templo, las cuales nunca fueron mencionadas como “laberinto” en la Antigüedad. De modo que esta tumba, con sus pasajes subterráneos y habitaciones individuales conectadas en tres niveles, no es ni un laberinto ni un maze.

Kern dedica un capítulo completo al Laberinto de Creta y otro separado para los edificios que en la Antigüedad fueron llamados “laberintos”, los cuales ordena cronológicamente, si bien aclara que ninguno de ellos fue un laberinto intencional (excepto el Tolos de Epidauro) ni tampoco contuvieron laberintos multicursales en su interior. Se les llama laberintos en el sentido figurado que ya se aclaró anteriormente. De manera que “(...) fueron caracterizados como laberintos en la Antigüedad, razón por la cual resultan de gran valor para documentar la historia del concepto del laberinto.” (Kern, 2000, pág. 57)

Los laberintos expuestos por Kern son el Palacio de Creta, el Laberinto Egipcio, el Laberinto de Lemnos o de Samos, el Laberinto Italiano, el Tolos de Epidauro, el Templo de Dídima y el Laberinto de Nauplia, mientras que en su revisión Santarcangeli no menciona Dídima ni Epidauro, pero incluye además de los de Kern: la Caverna de Gortina y el ya citado Hipogeo de Malta, todos los cuales serán comentados en seguida.

Al hacer este recorrido por laberintos, materializados en formas espaciales ya sean diseñadas como edificios arquitectónicos, o bien formas naturales o mixtas, conviene tener en cuenta las tipologías formales y conceptuales que han sido expuestas en apartados anteriores, para ir reconociendo de qué tipo de laberintos se trata.

No será fácil al principio, descubrir ni describir la relación compleja entre laberinto-arquitectura-ciudad. Solo gradual y dificultosamente, mediante la

revisión de los estudios simbólicos del laberinto, se facilitará una ruta hermenéutica del símbolo para su interpretación en la imagen de la ciudad contemporánea.

Cnosos y el Laberinto de Creta

El Palacio de Cnosos, tradicionalmente identificado como “la casa del Minotauro” en el relato del mito clásico, fue construido por el rey Minos en la isla de Creta. Esta isla fue el escenario de una refinada civilización, y los griegos la consideraban mítica en muchos sentidos, ya que se decía que la isla había sido la cuna de Zeus. La isla era un rico continente en miniatura, que se bastaba a sí mismo. Homero en la *Ilíada* señala en varios pasajes la existencia de esta legendaria isla de Creta, que tenía más de cien ciudades fabulosas. En un célebre pasaje de la épica guerra de Troya, cuando el poeta describe el escudo de Aquiles, menciona que en Cnosos hubo una vez una pista de baile que Dédalo construyó para la bella Ariadna.

Después, para celebrar su triunfo por haber matado al Minotauro, Teseo realizó en Delos, por primera vez, el baile de la grulla. La capital de esta civilización, Cnosos, representa la primera potencia naval y mercantil de Europa (una Naucratis). Santarunceli señala tres períodos en esta civilización: Minoico Anterior (2400-2000 a.C.), Minoico Medio (2000-1600 a.C.) y Minoico Posterior (1600-1400 a.C.) siendo el tercer período el de mayor auge naval y el que corresponde con el período del rey Minos de la leyenda.

La evidencia arqueológica muestra que el palacio fue abandonado de forma trágica y repentina, tras un terremoto y un incendio, hacia el año 1400 a.C. lo cual eclipsó esta floreciente civilización.

El palacio, de gran complejidad, funcionaba como una especie de microciudad: el mayor centro urbano en todo el mundo mediterráneo de aquella época. En la disposición y diseño de los recintos es evidente el alto grado de civilización alcanzado. No hay un interés por la simetría, pero sí una preocupación por el contacto con la naturaleza.

El manejo espacial privilegia las disposiciones de las habitaciones para gozar de vistas paisajísticas y gozar de la protección de la brisa. Los elementos arquitectónicos son terrazas en desniveles que siguen la topografía de la colina, interconectadas por escalinatas. La disposición general gira en torno a un gran

patio central. Cada espacio, de disposición rectangular e interconectado por pasillos, está diferenciado por funciones específicas (ver ilustración 10).



Ilustración 11. Plano del Palacio de Cnosos, Creta. Kern y Santarcangeli suponen la ubicación de un teatro o pista de baile al norponiente, en la explanada de la escalinata. Fuente: Ilustración propia del autor de acuerdo a Kern, 2000, pág. 47

Entre los cientos de recintos que han sido identificados, se encuentran salones especiales para la celebración los ritos religiosos, un salón de trono que supone ser el trono más antiguo de Europa, habitaciones para la familia real con sofisticados salones de baño. El palacio de Cnosos no solo era el centro religioso y político-administrativo de la cultura cretense, también fue un centro comercial e industrial sobresaliente en el mundo antiguo.

El palacio contaba con talleres de cerámica y grandes bodegas para almacenar aceite. Hasta la fecha es aceptada la identificación del palacio de Cnosos, con el palacio del rey Minos, en donde se localizaba el laberinto. Santarcangeli (2002) es de la opinión de que la pista de baile o zona de teatro se localizaba en una explanada situada en las escaleras del extremo noroccidental

del palacio, lo cual resulta arquitectónicamente factible según se aprecia en la ilustración 11.

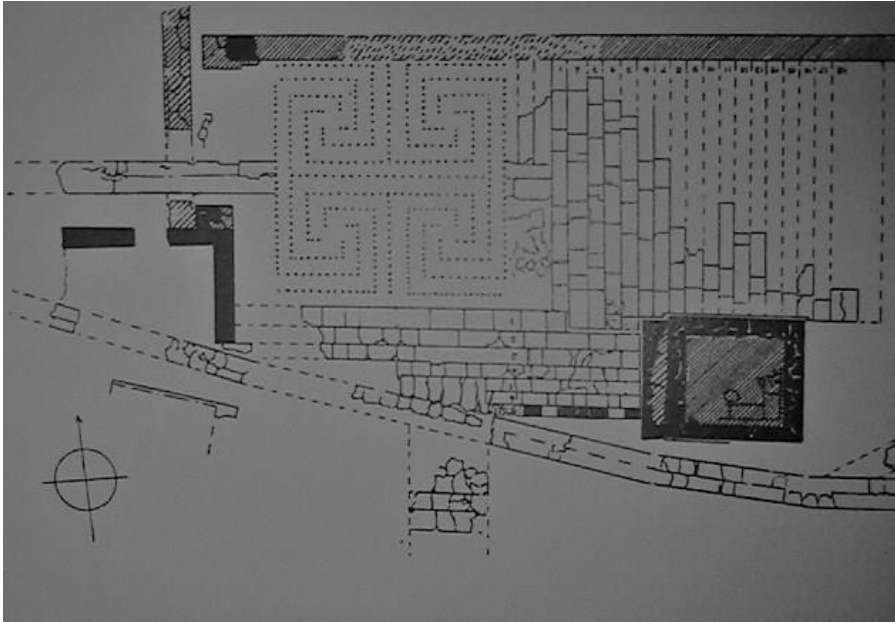


Ilustración 12. Una pista de baile para Ariadna. Detalle de Arthur Cook en donde hace una superposición de un fresco encontrado en el corredor E de la Sala de la Doble Hacha, sobre la zona de teatro descubierta por Sir Arthur Evans (9.9. x 12.9 m) localizada en el extremo noroccidental del palacio de Cnosos. Fuente: Ilustración del autor basado en Kern, 2000, pág. 50

El Laberinto Egipcio de Hawara

Construido por Amenemhet III, antepenúltimo soberano del Reino Medio (1842-1794 a.C.) Fue la obra más admirada por los griegos de la Antigüedad, solo por debajo de las pirámides. Se trata de un edificio arquitectónico de gran tamaño y complejidad, integrado a un conjunto de grandes dimensiones, el cual desempeñaba la función de templo funerario situado al lado de la obra de ingeniería hidráulica del lago Meris.

Este conjunto arquitectónico estaba formado por una compleja serie de numerosos patios interconectados, pasillos, corredores y salas hipóstilas abovedadas, y resuelto en dos zonas: una a nivel de suelo, con 1500 salones

públicos, y un subterráneo con 1500 salones sagrados, inaccesibles a los visitantes (Ilustración 13).

En el Laberinto Egipcio ya vemos que en los rituales asociados al laberinto se da una constante “(...) en el conjunto de los ritos (...) es indiscutible la presencia de tres elementos: tumba, laberinto, danza.” (Santarcangeli, 2002, pág. 76).

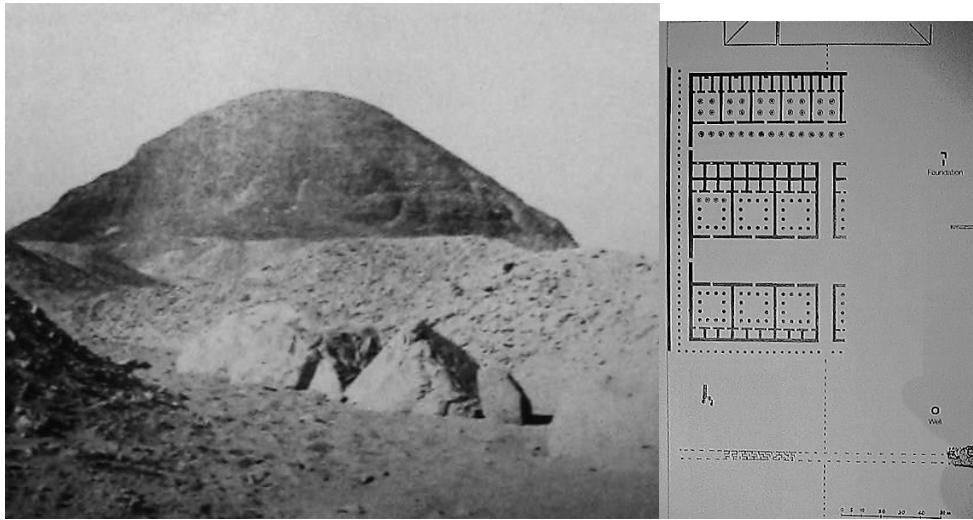


Ilustración 13. Izquierda: Pirámide del Faraón Amenemhet III, vista desde el sur, con el Laberinto Egipcio situado a sus plantas. Fotografía D. Wildung. Derecha: Reconstrucción hipotética del plano de la zona occidental del Laberinto, (según Flinders Petrie): se observa una cara de la pirámide de Amenemhet III en la parte superior. Fuente: Ilustración propia del autor, de acuerdo a Kern, 2000, págs. 59 - 60

Cuando el “laberinto” era visitado y contemplado por extranjeros, su reacción era de gran asombro, y dado el diseño del conjunto, resultaba muy fácil perderse sin un guía. Heródoto que lo visitó da cuenta de ello: “(...) los pasillos de sala a sala y los intrincadísimos pasillos causan enorme estupor” (Santarcangeli, 2002, pág. 81), es decir, una combinación de asombro y pasmo, una reacción que surge cuando algo causa una admiración o asombro extremo que deja en pausa la razón.

Comentaristas como Diodoro, eran de la opinión que este edificio debió haber inspirado a Dédalo cuando diseñó el laberinto en Creta: “(...) dicen algunos que Dédalo, después de venir a Egipto y de admirar el arte de estas

obras, construyó para el rey de Creta, Minos, un laberinto parecido...” (Santarcangeli, 2002, págs. 81-82).

Sin embargo, comparando la evidencia arqueológica del templo egipcio de Hawara y el palacio minoico de Cnosos, se puede concluir que formalmente, además del tamaño y la evidente complejidad de los diseños de estos “laberintos”, sus diseños tienen más diferencias que semejanzas. Los diseños egipcios son evidentemente más ordenados y simétricos, mientras que los cretenses resultan claramente asimétricos y regidos por un orden más “natural”.

Santarcangeli (2002) también hace una relación de los edificios que en la Antigüedad fueron asociados con el mítico laberinto. El primero que comenta es “el Laberinto Egipcio”, construido como tumba real para el faraón Amenemhet III, en Hawara, a un lado del lago artificial Meris (el Gran Lago), cerca de la actual Medinet el-Fayúm, llamada en época helénica Cocodrilópolis.

En su descripción Santarcangeli coincide con Matthews (1922) y Kern (2000) al seguir fuentes clásicas como Heródoto, que nació hacia el año 484 a.C. y quien pudo visitar en persona el enorme edificio en 450 a.C., cuando solo quedaban restos del templo funerario en estado ruinoso.

Heródoto dice que en toda la Antigüedad no hubo edificio que tuviera paragon con esta obra impresionante por su tamaño y complejidad: contaba con más de 3000 recintos, 1500 a nivel de suelo y 1500 bajo tierra, resueltos en patios, pórticos columnados y salones de tronos, abovedados e interconectados por corredores y pasillos en los que un extranjero visitante, sin el auxilio de un guía, podía fácilmente perderse.

Otro visitante que dejó un testimonio de visita al lugar, y que miró directamente tanto el templo como el Lago Meris, fue el geógrafo Estrabón, cuatro siglos después de Heródoto, con cuyo testimonio coincide. Otros visitantes referidos por Santarcangeli son Diodoro de Sicilia y Pomponio Mela, así como Plinio en el siglo I d.C. Posteriores visitantes describen el edificio, pero será hasta la Época Moderna, con los trabajos del historiador inglés sir Flinders Petrie, cuando la arqueología descubra el edificio descrito por Heródoto, desenterrando los restos de sus elementos arquitectónicos en un estado ruinoso. “Petrie llegó a la conclusión —que hasta hoy no se ha modificado de manera sustancial— de que el laberinto debía de abarcar un área de unos 350 metros por 280, al este del lago Meris y enfrente de la antigua ciudad de Arsínoe y Cocodrilópolis.” (Santarcangeli, 2002, pág. 79).

El Laberinto de Samos en la isla de Lemnos

En sus comentarios sobre el Laberinto Egipcio y el de Creta, el historiador griego Plinio refiere la existencia de ciertas ruinas en la isla de Lemnos, identificándolas como “el Laberinto de Samos”, muy parecido al de Creta en su técnica, identificándolo como un laberinto construido y no natural, incluso mayor en tamaño que el de Creta: según Plinio, tenía 150 columnas. Kern (2000) opina que Plinio confunde estas ruinas con el Heraeum de Samos.

El Laberinto Etrusco

El llamado Laberinto Italiano (o Laberinto Etrusco), una tumba real dedicada a Lars Porsena, rey de la ciudad de Clusium, fue descrito por el historiador Plinio el Viejo, en su *Historia Natural*, interpretando textos antiguos de Varrón que dicen que bajo sus cimientos se extendía un laberinto “inextricable”. Santarcangeli ha dicho que este supuesto laberinto ha sido confundido por muchos estudiosos con catacumbas e hipogeos, pero es de escasa conexión con el tema estricto del laberinto, y menciona el caso del investigador inglés de tumbas etruscas, George Dennis, quien en 1848 supuestamente identificó la colina de Poggio Gaiella, a 5 km de Chiusi, como el lugar de emplazamiento de este “laberinto” y realizó en un plano el dibujo detallado de sus pasajes y galerías.

A pesar de que la identificación del lugar de este laberinto aun es polémica, el edificio ha sido reconstruido por Antonio de Sangallo el Joven (1485-1546) basándose en la descripción de Plinio. Por su parte, Kern documenta otras reconstrucciones realizadas por Quatremère de Quincy en 1826 y por Myres en 1951.

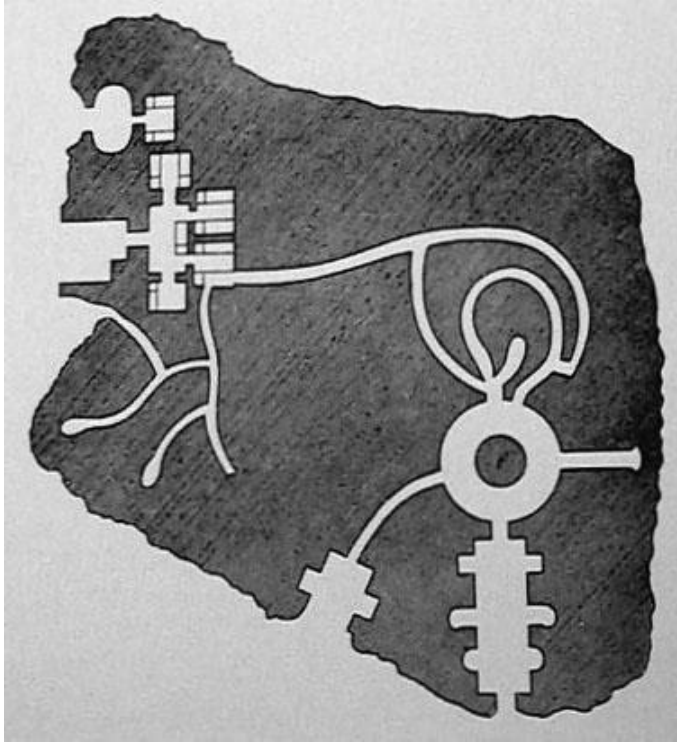


Ilustración 14. Plano del llamado laberinto etrusco, tumba de Lars Porsena, como se encontraba en 1840, según George Dennis. Fuente: Ilustración del autor basado en Kern, 2000, pág. 62

El Tolos de Epidauro

El Tolos es una tipología que corresponde a un templo griego de planta circular (Ilustración 15). Los cimientos de este edificio (Ilustración 14), en opinión de Kern, son el único vestigio de una construcción de la Antigüedad que pueda *considerarse* como un laberinto en sentido estricto. “Los cimientos de este misterioso edificio circular representan el único resto de la Antigüedad que puede ser descrito como un laberinto en el sentido verdadero de la palabra” (Kern, 2000, pág. 64)



*Ilustración 15. Los cimientos del Tolos de Epidauro diseñados como un patrón laberíntico.
(Fuente: Ilustración del autor a partir de Kern, 2000, pág. 64*

El Tolos pertenece al santuario del dios griego Esculapio, en Epidauro, y fue construido por Policleto el Joven, entre 360 y 320 a.C. Los cimientos formaban parte de una construcción más antigua y contienen verdaderos pasajes laberínticos confinados por muros de piedra. La descripción de su estructura pone en evidencia la presencia del laberinto clásico griego univariario: Posee 6 circuitos de círculos concéntricos; Los pasajes están enterrados bajo el nivel del suelo; Los cimientos, en planta, son una serie de seis anillos concéntricos que sostienen el templo; El muro del cimiento del anillo exterior sostiene el peristilo dórico; El segundo anillo sostiene el muro ciego de la cella, con una sola entrada al santuario; El tercer anillo sostiene el peristilo corintio en el interior de la cella; En el interior de la cella el espacio entre los muros de cada uno de los tres anillos forma un circuito de tipo laberíntico; Existen pasos transversales que permiten pasar por los circuitos desde el centro hasta un punto muerto situado en el circuito más exterior dentro de la cella.

Kern dice que es posible que hubiese un piso removible de madera sobre el anillo central. En la ilustración 15 puede apreciarse algunas de estas características. El anillo presenta un diámetro de 1.10 m y los pasajes un ancho que varía entre 64.5 y 70 cm. Las puertas transversales miden 62 cm de ancho y la altura de los muros de los anillos es de 1.90 m.

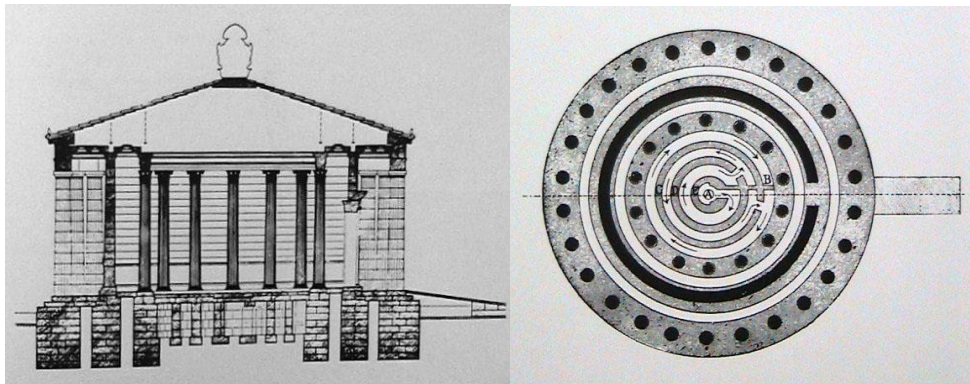


Ilustración 16. Tolos de Epidauro. Derecha: Vista en planta; Izquierda: Vista en sección-alzado. Fuente: Ilustración del autor de acuerdo a Kern, 2000, pág. 65

El Templo de Dídima

Dídima es el lugar en donde estaba el famoso oráculo y templo de Apolo, cuyo origen probablemente sea anterior a la época griega. En el sitio del antiguo oráculo (cuya antigüedad se remonta a la segunda mitad del siglo VI a.C.) se levantó el nuevo templo hacia el año 300 a.C.

Después de subir por una amplia escalera al nártex del templo (pródromos), se continúa hacia el oráculo por medio de dos escaleras más estrechas (ver Ilustración 17).

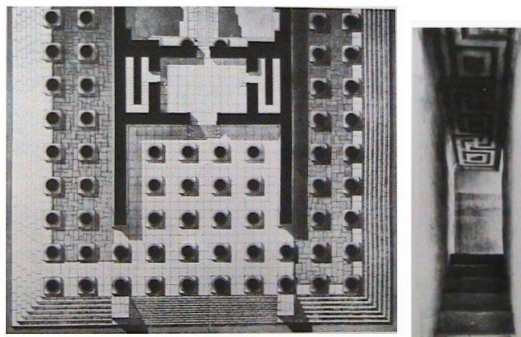


Ilustración 17. Templo de Dídima. Izquierda: Detalle de vista en planta. Se aprecia el vestíbulo flanqueado por las dos escaleras llamadas "Laberinto". Derecha: Bóveda de la escalera con un fresco del laberinto como "meandro". Fuente: Ilustración propia del autor, según Kern, 2000, pág. 65

En el vestíbulo del oráculo (cresmographion) el techo de la escalera norte y sur está decorado con frescos que representan un meandro. Ambas escaleras fueron llamadas como “el Laberinto de Dídima”.

El Laberinto de Nauplia

Kern señala que este laberinto es referido por Estrabón (aprox. 63 a. C. – 24 d. C.), en su *Geografía* (libro VIII), en donde menciona ciertas cavernas naturales que fueron “modificadas” por algunos trabajadores de la ciudad de Lycia, dando por resultado pasajes de tipo laberíntico en su interior, muy próximas a Nauplia, pequeño puerto a 30 km de Epidauro, localizado en el Golfo Argólico, en la provincia periférica de Argolia en el Peloponeso.

La Caverna de Gortina

Entre los laberintos de la Antigüedad, Santarcangeli, a diferencia de Kern, incluye las grutas de Gortina, pues una tradición antigua de carácter local situaba el laberinto de Minos no en el palacio de Cnosos, sino en esta caverna, a los pies del monte Ida, localizado al centro de Creta y que es el pico más elevado de la isla.



Ilustración 18. Plano del laberinto de la caverna de Gortina. Plano de Emile Amé. Fuente: Ilustración del autor de acuerdo a Kern, 2002, pág. 48

De hecho, toda la isla en su lado oriental tiene numerosas grutas y cavernas. La de Gortina se trata de una cueva en parte natural y en parte modificada por el trabajo del hombre. Sin embargo, no se trata de una mina, sino de una gruta relacionada al culto de alguna divinidad, tal como sugiere la idea de una fuente de agua subterránea en el interior de una montaña: “Se trata de una cueva llena de pasillos sinuosos y concavidades, de varios kilómetros de longitud y muchas bifurcaciones (al menos treinta), cuyo fondo sale a un manantial que brota de la roca.” (Santarcangeli, 2002, pág. 98)

Algunos viajeros refieren que, al recorrer la gruta auxiliados con ovillos de hilo para no extraviarse, se experimentaba una impresión de horror y fascinación durante el recorrido que en algunos puntos incluía encrucijadas de cuatro caminos. La anchura del camino es de entre 2.00 y 3.00 m y la altura entre 1.70 y 3.00 m.

El Hipogeo de Hal Saflieni en Malta

Kern y Santarcangeli difieren a la hora de considerar el Hipogeo de Malta como laberinto. Kern señala que nunca fue mencionado en la Antigüedad con el nombre de laberinto. Santarcangeli lo incluye ya que en la Antigüedad el nombre y el concepto de laberinto se hizo extensivo para nombrar grutas naturales que se adaptaron como tumbas o para celebrar ritos relacionados a divinidades subterráneas. En dichas cavernas “(...) dentro de la órbita egeocretense, se desarrollaban ritos de divinidades chthónias” (Santarcangeli, 2002, pág. 104). El arqueólogo Cagiano coincide en ello al señalar las características de culto cónico y oraculares presentes en el Hipogeo de Malta, descubierto en 1902.

Reconociendo que son muchos los eslabones que faltan para reconstruir toda la historia, los investigadores plantean muchas interrogantes, sin encontrar respuestas arqueológicas certeras, tales como: ¿cuáles vínculos existen entre los laberintos mencionados en la Antigüedad, el hipogeo de Malta y el laberinto de Creta (ya sea que se trate de un edificio localizado en Cnosos o de una gruta en Gortina, o bien de una combinación de ambos) y otros lugares relacionados a cultos chthónios del Egeo o más alejados? O bien, “¿Qué divinidades subterráneas y terrestres —¿serpiente y toro? — recibían culto?” (Santarcangeli, 2002, pág. 106)

III.2.2 Una simbolización eufemística: laberintos, danzas y ciudades

Otra línea de investigación paralela a la identificación histórica de estructuras construidas o naturales de tipo laberintico, es la que se ocupa del desarrollo y la evolución del laberinto como objeto simbólico. En esta línea son fundamentales W. H. Matthews (1922), Karl Kerényi (2006) Mircea Eliade (2007) y Paolo Santarcangeli (2002) entre los más destacados.

Sus estudios muestran que el laberinto como símbolo ha tenido diferentes modos de ser a lo largo del tiempo, fenómeno que Gilbert Durand (2007, 2012) reconoce para el estudio de todos los símbolos verdaderos, y a lo cual llama “la redundancia perfeccionante del símbolo” ya que ningún símbolo expresa su contenido de una forma absoluta y definitiva sino en base a la acumulación de símbolos. Tal hermenéutica aparece desarrollada en extenso en el aparato teórico de *Las estructuras antropológicas del Imaginario*, así como en la compacta explicación metodológica de *La imaginación simbólica*, en donde se estudia el símbolo y su desciframiento mediante cuencas semántica y semántica de las imágenes, sintetizadas en una compleja estructura tripartita bio-psíquica de consiente y del inconsciente biológico bajo tres esquemas verbales (Distinguir, Vincular, Confundir): “Estos tres esquemas corresponden (...) con los tres grupos de estructuras (esquizomórficas, sintéticas, místicas) localizadas en la clasificación (isotopismo) psicológica y psicosocial de los símbolos” (Durand, 2007, pág. 99).

Bajo la idea de que una hermenéutica de tal tipo es posible aplicarla al estudio del laberinto, pasando revista a las principales interpretaciones de los significados asociados, hemos hecho además una revisión de lo que dice el mito clásico Minotauro-Laberinto, guiados por la síntesis clásica que brinda Robert Graves (2011) de los mitos griegos.

La convergencia de esta doble revisión nos permitió realizar una tabla de imagen isotópica del laberinto como símbolo, en donde ha sido posible comprobar que la presencia del laberinto en la imagen de la ciudad forma parte de la redundancia perfeccionante del símbolo.

Resulta por demás interesante que cuando el símbolo del laberinto apunta al tema semántico del inframundo y a las estructuras del régimen simbólico nocturno (en la imagen que se expresa en formas contemporáneas, ya sea como

estructura arquitectónica o forma de ciudad) se revelan alusiones en clara “respuesta eufemística” al problema humano de la muerte.

Ciudades antiguas y nombres que evocan al laberinto

Es notable el modo en que algunas ciudades de la Antigüedad evocan con la etimología de su nombre la presencia del laberinto. Santarcangeli (2002) lo estudia, pero concluye que a pesar de que hay diferentes hipótesis, ninguna resulta demostrada plenamente. La más conocida de todas hace derivar la palabra laberinto de la palabra *lábrys*, doble hacha, pero es poco aceptada por los arqueólogos modernos:

Si se descarta la etimología de *lábrys* (...) porque parece que en la supuesta época de construcción del laberinto, “hacha” no se decía en Creta *lábrys*, sino *pe-le-ky*, lo que desmoronaría toda una construcción semántica), las hipótesis factibles son muchas: cantera, mina, sendero pedregoso, piedra, roca (...) (Santarcangeli, 2002, pág. 62)

Troya, Roma, Jerusalén, Caerdroia, Troy Towns

Los griegos pensaban que la isla de Creta había sido la cuna de Zeus, su dios principal, y Cnosos, capital de Creta, fue identificada como una ciudad mítica y legendaria, el origen mismo de su civilización. Los romanos, quienes más tarde conquistaron a los griegos, también desearon contar con un prestigioso origen fundacional basado en los mitos, un modelo similar a la rica y poderosa ciudad cretense, de tal modo que entre los romanos “(...) desapareció muy pronto el recuerdo de Cnosos y de su civilización, ¿cuál podía ser para los romanos la ciudad de los tiempos antiguos y míticos, la urbs por antonomasia? (Santarcangeli, 2002, pág. 64). Esa ciudad fue Troya, y el recuerdo de la rica y poderosa ciudad antigua originó con el paso de los tiempos, una confusión entre ambas ciudades: “La identificación, o mejor dicho la confusión de Creta con Troya se mantuvo plenamente durante el Medioevo.” (Santarcangeli, 2002, pág. 65)

En la *Iliada* Homero cuenta que, tras la caída y el saqueo de Ilión, que es el nombre que los griegos daban a la ciudad de Troya, el héroe troyano Eneas, con la ayuda de los dioses, logró escapar por un pasadizo que lo condujo hacia el mar, de donde partió con la misión de fundar otra gran ciudad.

El poeta romano Virgilio (70-19 a.C.) aprovechó este episodio de la *Ilíada* para escribir la *Eneida*, poema épico de Roma que aseguró un prestigioso origen mítico y fundacional para los romanos. De este modo Troya representa la madre patria y la cuna de la religión para el pueblo romano.

En el libro V de la *Eneida*, Virgilio describe el Torneo Troyano, una especie de juego ecuestre de origen etrusco, y que aún se llevaba a cabo en época del propio poeta. En estos juegos participaban los jóvenes adolescentes que se iniciaban en la vida adulta como varones:

Como es fama que antaño, / allá en la Creta montañosa / tenía el Laberinto un pasadizo entretejido de paredes ciegas, / y una equívoca trampa con sus mil direcciones en donde iba cortando / la señal de avanzar una maraña inextricable que no dejaba echar pie atrás, / con parecida traza los hijos de los teucros en sus potros van trabando sus pasos. (Virgilio, 2008, pág. 159)

Virgilio dice en su poema épico que el fundador de la ciudad de Alba Longa fue el héroe Ascanio, quien realizó por vez primera este juego ecuestre llamado Torneo Troyano, cuando fundó y levantó las murallas de la ciudad. El juego a caballo es una especie de danza guerrera ecuestre realizada por jóvenes y que se celebraba por tres motivos principales: (1) ritos de fundación de una ciudad y la construcción de sus murallas, (2) ritos de iniciación de los jóvenes adolescentes, y (3) ritos funerarios para los reyes, héroes y grandes personajes.

Otras ciudades que además de Roma, buscaron un prestigio fundacional en Troya y en la estirpe de los teucros, fueron Londres, París y Bonn. De manera que en la mentalidad medieval se asoció la idea de Troya con la idea de ciudad mítica, y otro tanto ocurrió al asociar la idea de Laberinto con la ciudad sagrada de Jerusalén. Durante el Medioevo los laberintos construidos dentro de las iglesias fueron llamados *Chemin à Jhérusalem* (Caminos a Jerusalén, en lengua francesa).

Bajo el nombre de *Caerdroia* se conoce en el alto Gales a los *Troy Towns*, laberintos recortados en el césped que existen en Inglaterra. *Caerdroia* significa “Ciudad de Troya” en idioma galés.

Otros nombres usados en Inglaterra para referirse a los laberintos son *Julian's Bower* y *Maze*. Para el primero, cuya etimología aún no está clara, Santarcangeli supone que tal vez haga referencia al nombre del conquistador por excelencia de esa zona en época romana: Julio César. Sobre la palabra *maze*, el autor refiere que según Gordon la palabra tal vez derive de “(...) maes, que en la lengua de Cornualles significaba “prado”; o del celta maes, “campo”. (Santarcangeli, 2002, pág. 70). En lengua inglesa las palabras *amaze* y

amazement se usan para “señalar estupor, confusión de quien no sabe hacia dónde volverse por el asombro” (Santarcangeli, 2002, pág. 70). Y en sajón la palabra “*Bower*” remite a *baun* “estar”, “habitar” y designaba una habitación interior o un recinto sagrado” (Santarcangeli, 2002, pág. 70)

La redundancia perfeccionante

Los puntos sobresalientes que aporta Kerényi (2006) para revelar la redundancia perfeccionante del símbolo del laberinto, son:

(A) Que las figuras más sencillas de las que tal vez deriva el laberinto son: la espiral, la doble espiral, la espiral cuaternaria y el meandro.

(B) Que para los casos de laberinto como cueva-edificio se destaca la idea de muerte, mientras que en los casos de las danzas rituales de Géranos, y bajo las formas más primitivas del laberinto, destaca la idea de continuidad de la vida, vida en la muerte, vida-muerte-vida, la línea espiral-infinita. La respuesta eufemística al problema de la muerte.

Las diferentes formas en las que “habla” el laberinto son tablillas de arcilla, mitos, relatos, narraciones, danzas, tatuajes, dibujos, rituales funerarios, construcciones espaciales, pinturas, cerámicas, monedas, arte rupestre, etc., lo cual se expresa de modo sintético en las siguientes ilustraciones.

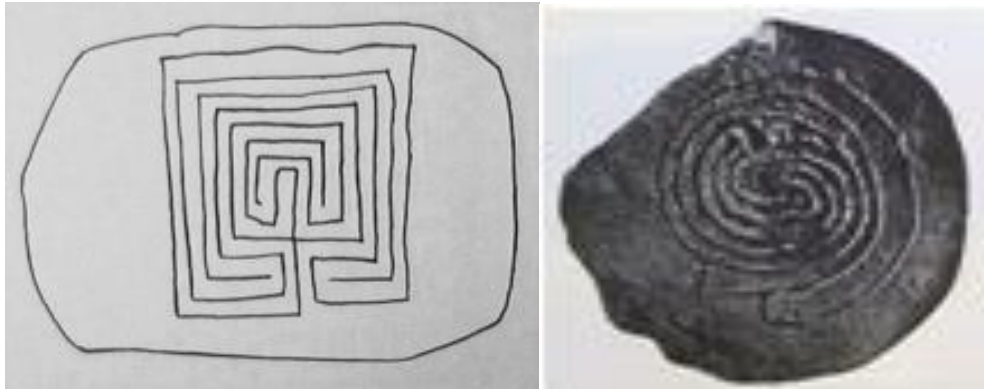


Ilustración 19. Tablillas: Izquierda: Laberinto de Mesopotamia; Derecha: Tablilla de Pylos, Fuentes: Ilustración del autor, con base en Kerényi, 2006, pág. 53 y Kern, 2000, pág. 73.

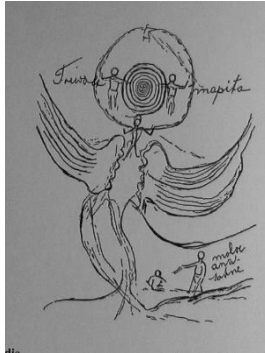


Ilustración 20. Ritual laberíntico funerario, del mito de la doncella raptada Hainuwele. Fuente: ilustración del autor, basado en Kerényi, 2006, pág. 64

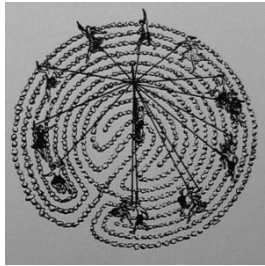


Ilustración 21. Danzas dentro de los Troy Towns. Fuente: ilustración del autor, basado en Kern, 2000, pág. 275

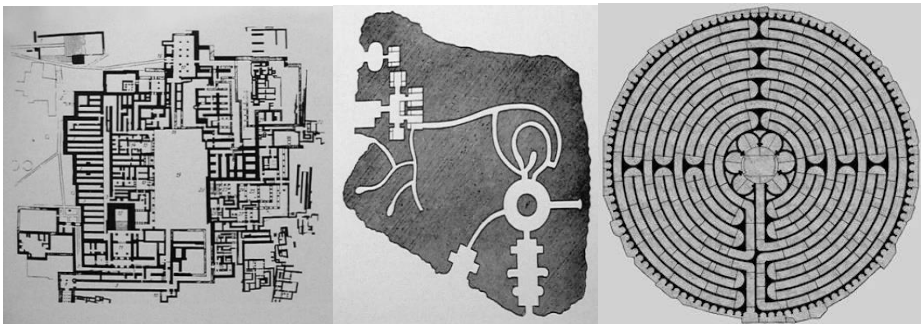


Ilustración 22. Construcciones Laberínticas. Fuente: ilustración del autor, basado en Kern, 2000, pág. 47 y 62

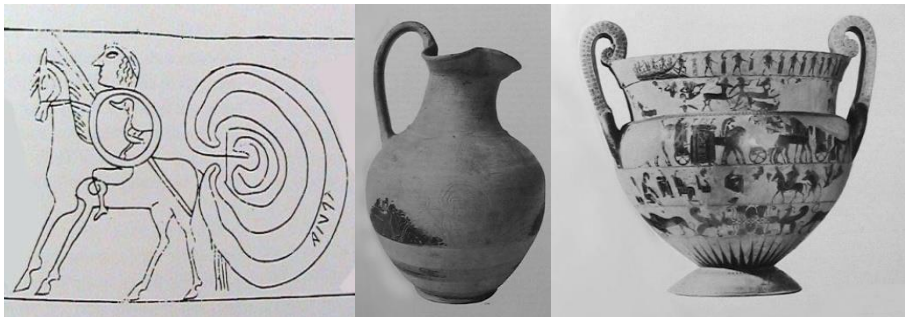


Ilustración 23. Cerámica. De izquierda a derecha: (a) y (b) Énocoe de Tragliatella; (c) Vaso François. Fuente: Ilustración del autor según Kern, 2000, pág. 80-81; y pág. 49



Ilustración 24. Moneda cretense, 431-350 a.C. Fuente: Ilustración del autor según Kern, 2000, pág. 54

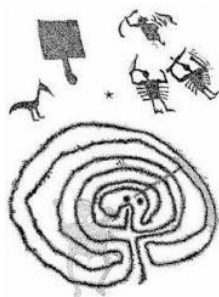


Ilustración 25 Arte rupestre, grafitis petroglíficos: Naquane, Val Camonica, Italia, Edad de Hierro, 750-550 a.C. Fuente: Ilustración del autor según Kern, 2000, pág. 68

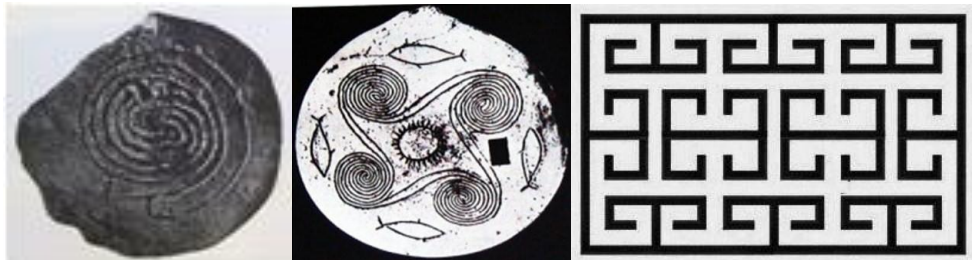


Ilustración 26. La espiral sencilla. Izquierda: Laberinto de Mesopotamia; La espiral cuaternaria. Centro: Recipiente de las islas Cícladas; El meandro. Derecha. Fuente: Ilustraciones del autor, con base en Kerényi, 2006, pág. 53; y Kerényi, 2006, pág. 102.

En clara oposición con Kern, Kerényi, señala que "la espiral, en la danza, en el dibujo, expresan la idea de lo infinito de la vida en la mortalidad." (Kerényi, 2006). Lo que sigue son apuntes encaminados para mostrar lo que el símbolo dice, mediante la estrategia de la redundancia perfeccionante. Durand (2007, 2012) señala que un símbolo nunca logra expresarse de una sola y única vez, en un sentido total. Muy al contrario, para llegar a una hermenéutica de la verdad que encierra el símbolo, es necesaria la escucha hermenéutica de las diferentes formas de expresión que el símbolo cobra. "El símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio." (Durand, 2007, pág. 15)

El inframundo: espirales, vísceras y palacios

Ante la pregunta sobre cuál puede ser el significado de las leyendas, dibujos y costumbres relativas al laberinto: "Brede Kristensen, gran e intuitivo investigador de las religiones de Leiden, dio una sencilla respuesta: el inframundo" (Kerényi, 2006, pág. 51)

Sin embargo, para Kerényi el inframundo no agota ni resuelve de manera definitiva el misterio que plantea el enigmático símbolo del laberinto. La idea de laberinto-inframundo es solo una etapa de este planteamiento que, dice, va unido a la promesa expresada en la espiral por la idea de vida-muerte-renacimiento. Para aclarar los significados del mito del laberinto mediante la idea que liga la espiral y el laberinto, Kerényi demuestra la unidad de tres elementos originarios:

- El espacio laberíntico (un edificio, una cueva o bien un espacio para la danza)
- La danza laberíntica (realizada en corro, por hombres y mujeres)
- Una doncella asociada a la danza (la señora del laberinto)

Elementos que serán comentados, siguiendo la exposición de Kerényi (2006).

La forma más sencilla del laberinto es la figura de la espiral sencilla. Dicha representación existe en dos tablillas de arcilla encontradas en Babilonia, expuestas en Berlín y en Leiden, las cuales “(...) muestran la espiral en su estado más puro” (Kerényi, 2006, pág. 53)

La más sencilla se conoce como el laberinto de Mesopotamia. La otra, pertenece a un archivo babilónico de vísceras, y representa una serie de espirales que representan de manera estilizada el dibujo de una serie de vísceras, cuyo uso era la adivinación por medio de las entrañas de un animal sacrificado, probablemente un buey. Kerényi señala cierto parecido entre sus dibujos y las representaciones laberínticas de las monedas de Cnosos, así como con las figuras de grandes piedras y monumentos del norte de Europa. Si bien Kerényi documenta evidencia que permite establecer la relación entre inframundo e intestinos, la espiral babilónica por una parte y las monedas cretenses y los monumentos de piedra por otra, tienen diseños y patrones lineales diferentes, tal como ha señalado Herman Kern.

En las tablillas babilónicas la línea básica de la estilización es la espiral. Los intestinos con su trazo en espiral, fueron llamados con el nombre babilónico (en escritura cuneiforme) de *êkal tirâni* “Palacio de las vísceras”. El significado de este palacio “(...) es el inframundo, que muestra conductas diversas hacia el mundo de los vivos, tal como se puede deducir de las diferentes formas de las vísceras, ya favorables, ya desfavorables.” (Kerényi, 2006, pág. 55)

El hilo conductor que une la idea de intestinos = inframundo con la idea de laberinto, es la línea espiral, y el texto cuneiforme *êkal tirâni*.

Muerte de la doncella raptada

Perséfone, como la doncella divina, representa en la mitología griega la esencia femenina que en la plenitud de su vida “(...) sucumbe ante su destino devastador (...) que significa para ella la muerte, y a la vez, su imperio en la muerte” (Kerényi, 2006, pág. 56).

El mitologema de Perséfone expresa el común destino no solo de la doncella, sino el de toda creatura viviente, la muerte, pero a la vez, la esperanza del retorno “(...) mediante el regreso de la raptada” (Kerényi, 2006, pág. 57).

En el mitologema de Perséfone se observa una aparente relación sin sentido entre Perséfone-luna-cereales-animal sacrificado. Sin embargo, la clave para su explicación se encuentra en un mito originario de Indonesia, en las islas de Seram. El relato de Seram guarda relación con el mito griego de Core. Kerényi señala que las relaciones aparentemente sin sentido entre Perséfone-luna-cereales-animal sacrificado.

Aparecieron de súbito como un todo sustentado y lleno de sentido: en los mitologemas de la doncella Luna de Seram, Rabie, llamada Hainuwele o también Rabie-Hainuwele. (Kerényi, 2006, pág. 57)

En las islas Molucas, Rabie es un nombre mítico para la luna. La doncella Rabie es una doncella que es raptada por el hombre sol. A la doncella se le representa como un cerdo sacrificado. Al morir la doncella, bajo el nombre de Hainuwele, de su cuerpo sacrificado surgen los tubérculos. Los hombres que cometieron el crimen, a partir de ese hecho se convierten en seres mortales que deben también morir.

Desde entonces, mediante aquel primer asesinato, la muerte llega al mundo y existe la vida. La vida, cuya idea implica la muerte, se origina a partir del destino de la luna, de la planta y el animal nutrientes; todos desaparecen y siempre vuelven a aparecer. (Kerényi, 2006, pág. 57)

Kerényi reconoce en el relato mítico de la doncella luna Rabie-Hainuwele, un paralelismo con el mitologema griego de Perséfone. En ambos casos se trata de doncellas raptadas. Estos relatos son arquetípicos, aparecen en muchas otras culturas y repiten un mismo tema. Se les reconoce por la presencia de doncellas luna, o doncellas vegetales, que son raptadas, y que explican la unidad de vida y muerte, o, mejor dicho, de una continuidad entre la vida y la muerte.

Kerényi abordó sus estudios del laberinto como el reflejo lineal de una idea filosófica. Este es el título que le dio a sus trabajos, y esta idea la aclara en más de una ocasión a lo largo de sus investigaciones, como cuando dice que en el

culto religioso de Seram el relato de la doncella raptada no se revive como una pantomima religiosa

(...) sino que se ejecuta una danza cuyo esquema básico forma una línea en espiral. Esta misma espiral también constituye el plano de una puerta, que conduce a la diosa del inframundo y asegura a aquellos que la atraviesan la existencia con forma humana. Se trata de un modelo de representación que puede ser definido como el reflejo de la línea sobre la que se fundamenta la idea mitológica (Kerényi, 2006, pág. 60).

Danzas y espirales laberínticas

Las danzas asociadas al laberinto están presentes en fuentes tan antiguas como Homero, sus escolios o en la pintura arcaica del llamado vaso François.

Homero conoce un lugar para la danza (chorós), que Dédalo había preparado en Cnosos para Ariadna. Asimismo, tal y como se bailaba en aquel famoso lugar, los jóvenes y doncellas lo hacían en aquel otro que había representado Hefesto sobre el escudo de Aquiles: con las manos enlazadas por las muñecas, “muy levemente, como cuando un ceramista sentado delante del torno comprueba con la mano su forma de girar”. (Kerényi, 2006, pág. 79)

Livio menciona haber presenciado en una fiesta un baile griego dedicado a la diosa del inframundo en donde aparece la doncella raptada Perséfone. Este baile también se hacía en Roma (chorus Proserpinae) siguiendo el modelo griego. Los bailarines se mantenían en una línea de danza, enlazando sus manos por una cuerda, lo cual era necesario para no perder la compleja figura de la espiral. En Delos, la isla en donde según la mitología griega nació Apolo, se hacía una danza similar, llamada danza de Géranos (danza de la grulla).

Otros bailes similares que siguen vivos en la zona de los Balcanes, Italia meridional y Grecia, son los conocidos bailes de las mujeres: Los bailes italianos llamados tratta (arrastrar), los de Corfú, el baile de pascua de Mégara. En todos estos bailes de mujeres se excluye al hombre, y tienen relación con las diosas del inframundo Ártemis-Britomanits-Perséfone. La mujer es quien da un tirón al inframundo, y el tirón, dice Kerényi, va más allá. “Esta línea nos conduce a una esfera en la que las mujeres están esencialmente en sus dominios: en el círculo de muerte y nacimiento”. (Kerényi, 2006, pág. 81); “En la danza se habla de prisión y liberación, se habla de muerte y al mismo tiempo del más allá.” (Kerényi, 2006, pág. 82)

Lo que sigue es una breve recapitulación del laberinto como cueva, edificio o patrón lineal, relacionado a la danza. Siguiendo siempre a Kerényi, tenemos

la presencia del laberinto (como la expresión lineal de una idea filosófica) en las siguientes danzas y figuras:

1.) Danzas laberínticas: Danza de Seram, Indonesia, en las Islas Molucas: la danza de la doncella raptada Hainuwele. (Descrita en 1939, a partir de la expedición de 1937-38, de Jensen-Niggemeyer).

2.) Danza de las Nuevas Hébridas: (Investigada por John Layard en 1936 en Malekula) El contexto cultural de una isla caracterizada por la presencia de dólmenes y menhires de época megalítica, es común a otras manifestaciones culturales como la representación del laberinto como modelo para el dibujo de tatuajes, entre la tribu dravídica, al sur de la india. (Investigada por John Layard en 1937 en el sur de la India).

3.) Dibujos de Nueva Zelanda: La espiral como motivo de tatuajes y adorno para puertas en sitios de culto.

4.) Espirales de Australia central: Descritas por Géza Róheim. Las tjurungas o varas oscilantes que se hacen zumbar, son dibujos en espiral que ayudan a renacer simbólicamente al espíritu de los antepasados. El movimiento circular de las varas ayuda a los espíritus a encontrar su camino para renacer en el vientre de las mujeres. Cuevas, raíces, tubérculos y agua son los sitios por los cuales los muertos regresan a la vida.

Nombres, monumentos y ciudades en ruina

1) Norte y occidente de Europa (múltiples nombres para los laberintos de piedras): Los monumentos de los laberintos, cuya cuna es probablemente la zona del mediterráneo (tal como sostiene Herman Kern) no es exclusivo de estas zonas, sino que se extiende por todo el norte y occidente europeo. “El fenómeno mitológico que en Grecia se denominaba “*Labyrinthos*” no solo aparece en el área cultural del Pacífico y las antiguas culturas mediterráneas, sino también en el oeste y norte de Europa”. (Kerényi, 2006, pág. 67)

Monumentos de piedra localizados en el norte de Europa (Escandinavia, Finlandia, Laponia) algunos de los cuales pertenecen a la edad del bronce, han sido comparados con laberintos. Sin embargo, no ha sido posible datarlos correctamente, debido a que han atravesado épocas prehistóricas como períodos históricos. Kerényi propuso clasificar estos lugares no por períodos históricos determinados, sino por períodos de vida, agonía y muerte, según el estado en que se encuentran los rituales folclóricos celebrados en estos lugares.

Sobre su aspecto formal, existen dos modelos en la colocación de las piedras:

Laberintos sin recorrido bifurcado o multi viario, pero de trayecto complejo (como el laberinto de piedras de Visby, Suecia).

Laberintos con recorrido sinuoso y con un final de camino (como el laberinto de piedras de Wier). En ellos ocurre una bifurcación, en donde uno de los caminos lleva a un callejón cerrado y el otro, en espiral, lleva al centro.

2.) Noroeste europeo: Nombre de laberintos para ciudades devastadas: Cuando los monumentos ya estaban en un estado ruinoso y su nombre original olvidado, estas estructuras recibieron un nuevo nombre que alude en muchos casos a ciudades devastadas:

(...) lo que nos hará recordar que estos monumentos en el tiempo de su decadencia se asemejan a planos de ciudades. Debido a que el antiguo y auténtico sentido se ha olvidado, se les ha dado un nuevo y erróneo significado (Kerényi, 2006, pág. 68).

Los nombres dados a estos laberintos de piedras en el norte de Europa (Escandinavia, Inglaterra y Alemania) corresponden a los nombres de ciudades devastadas como:

- Babilonia –Nínive–Jericó–Destrucción de Jerusalén–Lisboa
- *Trojaburg* (Ciudad de Troya, nombre escandinavo)
- *Walls of Troy* (Muros de Troya, Inglaterra, nombre inglés)
- *Caerdroia* (País de Gales, nombre celta)

Algunos nombres cristianos o provenientes del folclore popular se han impuesto con el paso del tiempo:

En Finlandia: *Pietar-inleikki* = Juego de San Pedro; *Jutulintarha* = Bosque de gigantes.

En Islandia: *Völundarhus* = Casa de Wiland.

En el norte de Alemania: *Wunderkreis* = Círculo milagroso.

En Finlandia existe un nombre que Kerényi considera más apegado a su verdadero origen cuando señala que: “(...) entre los campesinos suecos de Finlandia —junto a los nombres bíblicos— se encuentra el nombre de *Jungfrudans*, “Baile de las doncellas”. (Kerényi, 2006, pág. 69) Dicho nombre evoca en opinión de nuestro autor, la época viva del ritual del laberinto en el

norte de Europa, tal como se manifiesta en el baile de la doncella Luna de Seram.

En Aaland, y en otras islas costeras finlandesas, diversos juegos se llevan a cabo en formaciones laberínticas de piedras, donde una muchacha está sentada en el centro, mientras que unos jóvenes corretean por pasadizos hasta llegar al lugar en el que está la “doncella.” (Kerényi, 2006, pág. 69).

En las costas y fiordos de Finlandia, algunas de estas construcciones de laberintos fueron hechas en sitios de antiguos cementerios, lo cual también se observa en los *turf-cut-mazes*, laberintos de césped de la campiña inglesa, que

(...) están situados muy cerca de un lugar sagrado, una iglesia o una capilla y, por consiguiente, en la proximidad del cementerio que también acostumbra a encontrarse en aquellos lugares. (Kerényi, 2006, pág. 69)

Se cree que, en los territorios de Italia y Francia, en el lugar que se levantan las iglesias que tienen laberintos, antiguamente debieron existir laberintos de césped o de piedras, sin embargo, la presencia de un laberinto en una iglesia (en Francia e Italia) excluye la existencia de laberintos de césped, y lo mismo ocurre a la inversa: Donde hay laberintos de césped no hay iglesias con laberintos en su interior.

Los laberintos de césped, así como los localizados en el piso de las iglesias, son considerados por los niños como recintos lúdicos: incitan a los niños a jugar. En ellos los niños corren y se persiguen hasta alcanzar el centro y luego retornan y lo vuelven a hacer.

Kerényi analiza los monumentos de piedra de Alemania y menciona algunas danzas que en épocas históricas fueron documentadas. En la zona de Westfalia se hacía un carnaval laberíntico todavía en el siglo XVI.

En Suiza, Alemania e Italia (*chorus Proserpinae* y danza *tratta*), se han documentado danzas con patrones laberínticos en donde se hacía un corro de danzantes unidos (tomados por las muñecas o bien sujetando un trozo de cuerda o pañuelo) y conducidos en líneas concéntricas que hacían giros alrededor de un árbol, una piedra o ambos.

Kerényi menciona que todavía en el siglo XVII un “tiempo sagrado” (de índole cristiana) se encontraba ligado aún al laberinto, en las celebraciones de la fiesta de ascensión de Cristo. Una semana antes de estas fiestas: “El círculo milagroso” que se erigía cerca de Neustadt-Eberswalde, en Brandeburgo, se renovaba anualmente (...)” (Kerényi, 2006, pág. 72).

En el círculo milagroso renovado se realizaba posteriormente una competencia deportiva. El laberinto conocerá a partir de entonces una pérdida gradual de su sentido místico-religioso y cambiará de sentido hacia formas lúdicas y seculares para convertirse “—Con la forma de los típicos laberintos ajardinados del clasicismo— en una especie de juego de habilidad y engaño” (Kerényi, 2006, pág. 72)

Otro período en la historia del sentido del laberinto ocurre en el Medioevo. En los laberintos de las iglesias, el laberinto deja de ser un patrón de movimiento y se convierte en un patrón de reflexión. Este cambio floreció en la Edad Media en una zona que abarca Italia y Francia.

El primer ejemplo de laberinto eclesiástico es el de la pequeña basílica de Orleansville, en Argel. Se trata de un ejemplo muy temprano (325 d.C.) ya que el esplendor de este tipo de laberintos en las iglesias se desarrolla en el Alto Medioevo, siendo los ejemplos más famosos los de Lucca, Sens y Chartres. En este período el laberinto sufre una adaptación de su sentido pagano para ser incorporado al cristianismo. La analogía entre la figura de Teseo y Cristo como vencedores del inframundo es aprovechada al máximo, y dicha analogía muestra que en la época medieval se conocía la antigüedad del símbolo.

El laberinto en el Medioevo se toma como una imagen del mundo, una especie de submundo de pecado. Como imagen del mundo el laberinto ejemplifica muy bien un camino arduo hacia la salvación. El camino por el reino de los muertos, lo mismo que el camino por el laberinto, es un camino arduo, es un camino de fácil entrada, pero de difícil resolución. Según el pensamiento cristiano medieval, solo quienes imitan a Teseo y Cristo pueden salir bien librados de este viaje en el error que cruza el inframundo, y que, sin embargo, con su auxilio, conduce a la vida: “La dificultad del regreso es una característica del reino de los muertos, del que se dice en el sexto canto de la *Eneida*: la entrada está abierta de par en par (...) “El retorno es una ardua tarea” (Kerényi, 2006, pág. 74).

De esta manera queda ilustrada la idea de que el laberinto, tanto en la tradición antigua como en la medieval, es un “propileo” al reino de la muerte. Después de esta exposición, el autor regresa para desarrollar a fondo el sentido del laberinto en la Antigüedad. En la Antigüedad tardía el símbolo, con sus representaciones de pavimentos romanos, estaba en una fase moribunda:

(...) en realidad, la Antigüedad Clásica ya debe considerarse como una fase de su decadencia, y que el auténtico tiempo vital se limita a la Antigüedad

temprana mediterránea y también puede alcanzar, como mucho, el primer período arcaico. (Kerényi, 2006, pág. 75)

La representación del laberinto como Torneo de Troya, en el Énocoe de Tragliatella (vasija cerámica para el vino) corresponde a la época arcaica temprana.

Las representaciones que el autor estudia detalladamente son los sentidos del laberinto 1) como edificio o cueva, 2) como danza y 3) como línea en espiral de atributo u ornato, 4.) el laberinto como construcción subterránea (edificio-cueva) y a la vez como danza. Desde la primera etapa clásica se impuso la idea del laberinto como plano de una construcción:

(...) la concepción de la figura del laberinto como plano de una edificación ocupa, sin duda, el primer lugar. (...) Para la Antigüedad Clásica el laberinto significaba primeramente una edificación ingeniosa, la obra de un arquitecto creativo, Dédalo, construida con un fin racional: para ocultar la vergüenza de la familia real, el Minotauro. (Kerényi, 2006, pág. 76)

Esta explicación en la que aparece una idea racional, y la imagen de muros de palacios destruidos, corresponde a una etapa de agonía y muerte en el significado del símbolo. Identificar las ruinas del palacio de Cnosos con el laberinto, deja sin explicar otras tradiciones del período de vida del símbolo, que señalan que el laberinto era un lugar de baile y una cueva.

Un primer testimonio de la cueva del Minotauro está datado en el siglo IV. – Una cantera subterránea cerca de Gortina–en el área del dominio legendario de Minos, se mostraba a los viajeros como si fuera el famoso laberinto. (Kerényi, 2006, pág. 77)

La simbología del santuario de Cumas reúne las ideas de laberinto, cueva y subterráneo, que aparecen en la tradición de Virgilio en donde se dice que Dédalo colocó un laberinto en la puerta del santuario, y que Eneas inició en este lugar su descenso al inframundo. Sin duda que la idea de un lugar (el laberinto) como un sitio de vida-muerte-salvación, es difícil de expresar. De ahí que

Laberinto, construcciones subterráneas e inframundo son sus formas de expresión. Y solo a partir de esta idea se puede comprender que una y, a la vez, la misma cosa no es reconocible únicamente en cuevas ni tampoco es concebible como construcción, sino que también puede ser expresada a través de la danza. (Kerényi, 2006, pág. 77)

III.2.2 Síntesis de los estudios simbólicos del laberinto

Una vez revisada toda esta bibliografía sobre los estudios simbólicos del laberinto, se comprobó que la redundancia perfeccionante muestra cierta idea que se mantiene como significado en todas las variedades expresivas o significantes, ninguna de cuyas variantes aisladas se puede decir que agote o exprese de manera única, total o perfecta, la idea o simbolismo contenido en la imagen del laberinto.

Kern muestra cómo el concepto de laberinto se ha manifestado bajo tres formas básicas: motivo literario (en su aspecto multidireccional), patrón de movimiento (una danza) o figura gráfica, y Kerényi subraya la idea del laberinto como lugar de renacimiento, lo cual se manifiesta no solo en cuevas o construcciones hipogeas, sino también en danzas que expresan la idea lineal de vida-muerte-vida, contenida en la forma de la espiral.

La relación laberinto-ciudad es una variante de la redundancia perfeccionante del símbolo, presente en:

La tradición clásica que identifica el palacio de Cnosos (una microciudad) con el laberinto.

Los nombres asignados durante la Edad Media a las estructuras de laberintos de piedra del norte de Europa.

Las representaciones de ciudades dentro de un laberinto, de las tradiciones judías, cristianas y árabes de los manuscritos medievales, así como la representación del palacio de Ravana, el rey de los demonios en la antigua religión de la India.

La idea de la ciudad fortaleza en un laberinto, planteada por tratadistas de la arquitectura durante el renacimiento, como Filarete.

Las reflexiones de Gastón Bachelard acerca de “el espacio enroscado del caracol” y su expresión en la arquitectura y la ciudad “enroscada”.

III.3 Literatura, mitocrítica e imagen isotópica del laberinto

Otra línea en la búsqueda de la imagen del laberinto en la imagen de la ciudad pasa por los caminos de la literatura moderna y contemporánea, en donde las ficciones de Kafka y Borges poseen un lugar de privilegio como centro de un canon. En lo que sigue, se delinea el trazo conceptual de lo laberintico a partir de dichos autores, mostrando que lo kafkiano y lo borgiano son categorías estéticas representativas de los modos de vida contemporáneos, aspectos abordados desde la crítica literaria por autores como Harold Bloom (2009). Para el estudio de sus elementos estilísticos y estéticos se tomaron en consideración factores filosóficos, psicológicos y hasta psicoanalíticos a partir de las consideraciones de Maurice Blanchot, el propio Borges y otros autores que serán comentados. Para la comprensión de las categorías buscadas (lo laberintico, lo kafkiano) se hizo análisis del discurso orientado bajo una visión fenomenológica y hermenéutica a partir de la exposición de las lecturas de los relatos de ficción de Borges y Kafka en donde el laberinto o la situación laberíntica aparece como el asunto principal. El resultado permite reconocer que, en la imagen contemporánea de lo laberintico, a partir de Borges y Kafka, permea una visión oscura y siniestra del laberinto.

III.3.1 Lo kafkiano, lo borgeano, lo siniestro y lo laberíntico

La edición 21 del Diccionario de la Real Academia Española, publicada en 2001, reconoce el término de lo kafkiano en tres sentidos.

Adj. Perteneciente o relativo a Franz Kafka o a su obra. Las novelas kafkianas.

Adj. Característico de este escritor checo o de su obra. Visión kafkiana del mundo.

Adj. Dicho de una situación absurda o angustiosa.

Según la opinión de varios autores, (Bloom, 2009), (Braier, 2009), (Bauman, 2011), los textos de Kafka anticipan y reflejan las ansiedades del hombre del

siglo XX y se han convertido en un referente para ciertas situaciones existenciales en donde se origina una sensación de extrañeza y de no pertenencia social, en entornos hostiles y amenazantes en donde se da una coincidencia de lo absurdo y lo siniestro.

Un autor que ha venido explorando la relación de lo siniestro con lo kafkiano es Eduardo Braier, desde la disciplina del psicoanálisis.

El reconocimiento y difusión de la obra de F. Kafka han conducido a la adjetivación de su apellido, que se emplea habitualmente para hacer referencia a cierto tipo de situaciones por él descritas y que se acompañan de un conjunto de emociones y sensaciones por las que suele atravesar la experiencia humana. Me ha parecido de interés estudiar la relación de “lo kafkiano” con “lo siniestro”, a pesar de no corresponder el primero de los conceptos a una categoría psicoanalítica. (Braier, 2009, pág. 1)

Braier señala que el concepto de *lo siniestro* de Freud y la obra de Kafka, fueron desarrollados por las mismas fechas, por lo cual resultan ser contemporáneos. Una de las nociones de Freud para definir *lo siniestro*, es su coincidencia con lo angustioso y lo espantable. Braier señala que lo kafkiano surge en situaciones en donde lo angustioso está unido a otras sensaciones y experiencias que lo provocan:

Quando reúne algunas de las siguientes particularidades: es angustiosa, negativa, infausta, amenazadora, pesadillesca, al tiempo que complicada, laberíntica y farragosa, puede ser además repetida, absurda y presentarse sin salida, como si estuviera investida de un fatalismo ineluctable. (Braier, 2009, págs. 6-7)

El espacio en Kafka

Todas estas características anteriores señaladas por Braier para definir lo kafkiano, coinciden con observaciones que han hecho otros autores sobre el estilo literario de Kafka como Borges, Maurice Blanchot y T.W. Adorno, llegando a señalar la existencia en el universo de Kafka de un “espacio inespacial” (Adorno) o un “espacio de lo neutro” (Blanchot), en donde el movimiento es imposible (Borges). Una vez realizada la lectura de las ficciones narrativas de Kafka y lo que la crítica estilística señala sobre la mecánica de su espacio, resulta de gran interés observar con detalle la representación gráfica de los grabados de la serie “Prisiones” de Giovanni Battista Piranesi en el siglo XVIII, que guardan una gran similitud con Kafka en la representación de espacios imposibles.



Ilustración 27. “Proyectos de prisiones caprichosas”, (*Invenzioni capricci di carceri*, 1749-50), Grabados de G. B. Piranesi (1720-1778) publicados en 1761 como “Prisiones imaginarias” (*Carceri d’invenzione*). Fuente: *Teoría de la arquitectura, del renacimiento a la actualidad: 89 artículos sobre 117 tratados*, Bernd Evers, Ed. Taschen. Berlín, 2003.

Ficciones laberínticas de Jorge Luis Borges

El estilo literario de Borges se caracteriza por ser breve, conciso y muy trabajado, siendo constantes las referencias eruditas y la intertextualidad, la mezcla sutil entre realidad y ficción y una predilección casi monotemática del azar, los laberintos, el destino humano, la eternidad o el infinito.

A partir del segundo relato que Borges escribió después del accidente de la Nochebuena de 1938, es que su obra “presenta a Borges en su forma más compleja y laberíntica” (Rodríguez Monegal, 1985, pág. 448. De modo que *Tlön* es uno de los relatos más comentados sobre el estilo de Borges. En este apartado intentaremos unas pocas reflexiones que nos permitan encontrar lo sustancial para abordar la manera en que expone aquí el tema del laberinto, mezclando la fantasía, la especulación filosófica y relato policiaco. En este caso, su estrategia de escritura consiste en tomar las premisas de algún sistema filosófico (en este caso el idealismo) y a partir de ellas, construir todo un mundo y mostrarlo en una amplia gama de consecuencias, en clave literaria.

Borges suele combinar personajes y elementos del mundo real. su amigo y escritor Adolfo Bioy Casares, Alfonso Reyes, el propio Borges, nombres de ciudades y calles reales, etc., citadas con pistas falsas y falsas referencias enciclopédicas.

La descripción sucinta y breve de un mundo imposible, en las últimas 4 páginas del tomo de una ilusoria enciclopedia, con ciudades, territorios, geografía, gramática, literatura, historia, filosofía y otras ciencias que se mencionan en el apretado espacio del texto, es lo que ocasiona el vértigo en la lectura. Lo dicho para este relato aplica al resto de sus obras, las cuales resultan monotemáticas, en donde lo monotemático está lejos de ser una limitación estilística.

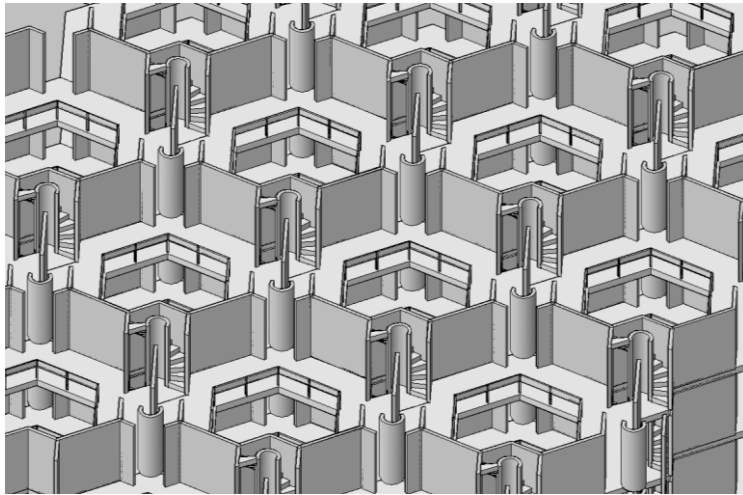


Ilustración 28. Ejercicio de écfrasis inversa. Reconstrucción espacial de un espacio laberíntico a partir del relato de ficción “La biblioteca de Babel” de J. L. Borges. Fuente: Aportación del autor.

El Espacio en Borges

Kazmierczak señala que Borges a partir de ciertas vivencias, había desarrollado cierta visión metafísica que le llevó a establecer vínculos con pensadores de filiación idealista:

Borges utilizó las ideas de Schopenhauer o Hume porque su visión del mundo se había creado a base de ellas, o más bien porque ellas venían a confirmar la visión que él ya había forjado previamente a base de sus propios esfuerzos especulativos y sus propias experiencias metafísicas. (Kazmierczak, 2003, pág. 344)

La conclusión del autor es que más que tener una cosmovisión propia, Borges reconoce utilizar algunas ideas filosóficas con fines estéticos. Así en lugar de una determinada “visión filosófica” para definir la postura de Borges “(...) se debería hablar, más bien de un “espacio metafísico” dentro del cual Borges construye su universo fantástico” (Kazmierczak, 2003, pág. 344).

En Borges estamos ante la presencia de un escritor que utiliza con maestría la filosofía, con una finalidad no argumentativa, sino artística. No un filósofo que utiliza la literatura, sino un artista de las letras que se vale de la filosofía. “(...) Cabría añadir que la quintaescencia del auténtico genio de Borges consiste en el hecho de que sabe ilustrar las ideas filosóficas mejor que quienes las inventaron. Lo irónico es que lo hace sin creer en ellas (...)” (Kazmierczak, 2003, pág. 365).

El idealismo en Borges es una etapa mental para superar el pensamiento materialista, etapa que “(...) se ve superada por un creciente escepticismo (en el ámbito epistemológico) y nihilismo (en el ámbito ontológico).” (Kazmierczak, 2003, pág. 362). El triunfo artístico de Borges representa la transformación literaria de las ideas metafísicas.

III.3.2 La hermenéutica de Durand

Después de una búsqueda rizomática en pos de esa imagen esquiva y seductora del laberinto, con el auxilio de catálogos, descripciones y cartografías que hacen el inventario de las estructuras físicas y espaciales que han sido llamadas laberinto, luego del estudio de su concepto, formas y tipologías, su revisión simbólica y la lectura de Borges y Kafka, estamos en posibilidad de realizar otras vueltas del meandro, en este trabajo hermenéutico dedicando ahora tiempo en la escucha de lo que directamente cuenta el mito clásico.

En este apartado se explican de manera sintética conceptos básicos de la teoría de la imaginación simbólica de Durand (2007, 2012), desarrollada en *La Imaginación Simbólica* y en *Las Estructuras Antropológicas del Imaginario*, en donde *lo sónico* y *lo simbólico* aparecen como dos maneras en que ocurren las representaciones de lo real. El pensamiento o conciencia directa es el territorio del signo, enmarcado por una correspondencia clara entre el significante y el significado. En contraparte, *lo simbólico* alude a una conciencia indirecta con la

inadecuación entre lo significante (el símbolo) y su significado, que es siempre un algo difícil de representar.

Para expresar su significado inefable, el símbolo se vale de aproximaciones, mediante el isomorfismo y las redundancias (míticas, rituales o iconográficas). En un mito el símbolo se expresa verbalmente bajo esquemas de acción, que estructuralmente se pueden clasificar en regímenes que

(...) corresponden, por un lado, a los tres grupos de estructuras (esquizomórficas, sintéticas, místicas) localizadas en la clasificación (isotopismo) psicológica y psicosocial de los símbolos. (Durand, 2007, pág. 99)

Estos tres grupos de estructuras y tres esquemas de acción coinciden con los tres reflejos dominantes (dominante postural, digestiva y copulativa) establecidos por la Escuela de Leningrado. De modo tal que, en vez de las nociones de pulsiones y complejos propios del psicoanálisis, Durand aporta categorías de clasificación para la imagen simbólica tales como regímenes, estructuras y arquetipos.

En el régimen diurno o esquizomórfico, de *reflejo dominante postural vertical*, se incluyen los símbolos heroicos, divididos en *ascensionales* (lo elevado y lo superior, la ascensión) y *catamórficos* (lo bajo, lo inferior, la caída). Lo esquizomorfo es aquello “de forma dividida”, de formas antitéticas y opuestas.

El régimen nocturno incluye dos tipos de estructuras: Sintéticas (o dramáticas) basadas en el principio de la coincidencia de los contrarios (*Coincidentia oppositorum*) y Místicas (o anti-frásticas: las que llaman con ironía y eufemísticamente una cosa por sus cualidades opuestas, por ejemplo, llamar *manes* “buenos”, a los espíritus malignos). Las Sintéticas se corresponden al *reflejo dominante copulativo* (lo que se vincula), relacionado a los ciclos de la naturaleza (la sexualidad y los ciclos estacionales) así como lo dinámico. Las Místicas corresponden al *reflejo dominante digestivo* (lo que se confunde) que incluye aspectos como la eufemización de la muerte, la ausencia de lo temporal, el retiro, el silencio, la tumba, la gruta, la tierra, lo femenino, la gestación, la asimilación, la digestión, la fecundación, etc.

El *teriomorfismo* se presenta cuando un personaje mitológico adopta una apariencia animal. Ejemplos de ello son los teriomorfismos de Zeus y Poseidón en la mitología griega.

El *isomorfismo* (“forma similar”) relaciona a personajes o cosas que guardan entre sí un simbolismo similar. El padre, el rey y el dios son figuras isomórficas.

Para realizar la construcción de la imagen isotópica del laberinto se hizo un análisis del discurso aplicado a la revisión de los contenidos simbólicos que se manifiestan en el mito, siguiendo el detallado orden de exposición del volumen 1 de *Los mitos griegos* de Robert Graves (2011), ordenado por Ciclos (el Ciclo de Minos y el Ciclo de Teseo) que por razones de espacio no presentamos, pero que siempre será fácilmente consultable. Los resultados se presentan a continuación en una tabla de imagen isotópica.

Una vez construida la tabla de la imagen isotópica, en seguida se realizó una ponderación por frecuencia de casos de aparición de elementos pertenecientes a los regímenes, estructuras y arquetipos. El análisis muestra que en el relato del mito del laberinto existe un evidente equilibrio entre el régimen diurno y el nocturno con un ligero predominio de lo diurno (el Héroe). Los puntajes se midieron de acuerdo al número de ocurrencias de casos identificados en el desarrollo de la historia.

III.3.3 Clasificación isotópica del laberinto

Las siguientes tablas (imágenes 28 y 29) presentan en una construcción propia del autor, la clasificación isotópica del laberinto, mostrando por separado el Régimen Diurno y Nocturno. En el Régimen Diurno (imagen 28) aparecen la dominante postural vertical y sus esquemas verbales, los arquetipos y sistemas encontrados a partir de la interpretación del mito y la redundancia perfeccionante comentada en los apartados anteriores de los estudios simbólicos del laberinto. Lo mismo para el Régimen Nocturno, con sus dominantes Copulativas y Digestivas (imagen 29), a partir del marco teórico y metodológico de Gilbert Durand (2007).

Adicional a las tablas, se hizo un análisis de contenido, aplicándolo al relato del mito clásico del laberinto, tal como se expone en Robert Graves (2011), atendiendo al ciclo de Teseo y al Ciclo de Minos, identificando los elementos Diurnos y Nocturnos para hacer una ponderación con puntajes de las frecuencias de casos. El Ciclo de Teseo presenta un predominio del régimen diurno sobre el nocturno (puntaje de 10 contra 5), mientras que el Ciclo de

Minos presenta casi un equilibrio, mostrando un ligero predominio hacia lo nocturno (puntaje de 8 contra 10).

Es notorio que, durante el desarrollo del relato, lo diurno y lo nocturno aparecen alternados, como si fueran los ciclos de un péndulo o desarrollaran un movimiento de vaivén, tal como mostramos a continuación:

Las estructuras imaginantes en el mito clásico del laberinto se dan bajo el siguiente orden, en donde las literales D y N indican Régimen Diurno y Nocturno respectivamente:

CICLO DE MINOS.

8 casos de elementos Diurnos (D) y 10 de elementos Nocturnos (N), bajo la serie:

$2D - 1N - 2D - 6N - 4D - 3N$

CICLO DE TESEO.

10 casos de elementos Diurnos (D) y 5 Nocturnos (N), bajo la serie:

$7D - 4N - 1D - 1N - 2D$

CICLOS COMBINADOS DE MINOS Y TESEO.

18 Diurnos (D) y 15 Nocturnos (N), bajo la serie:

$2D - 1N - 2D - 6N - 4D - 3N - 7D - 4N - 1D - 1N - 2D$

La identificación de casos, por su orden de aparición en Graves (2011), la mostramos por separado en los apartados 3.9.2 y 3.9.3

CLASIFICACION ISOTÓPICA DE LAS IMAGENES DEL SÍMBOLO DEL LABERINTO			
RÉGIMEN DIURNO	DOMINANTE POSTURAL VERTICAL Estructura Esquizomorfa o Diaretismo: Las armas de Teseo: la espada y las sandalias Antítesis o polémica: La casa de Minos, hijo de Zeus, contra La casa de Teseo, hijo de Poseidón	Esquema verbal: Distinguir	Separar - Mezclar
			Subir - Caer
		Arquetipos epítetos:	Puro - Mancillado: Separar el linaje puro de Minos frente a los hermanos de Minos
			Puro - Mancillado: Separar el linaje puro de Egeo-Teseo frente a sus primos: los 50 Palántidas
			Puro - Mancillado: Mancillamiento de lo puro: del toro blanco y de la Reina, por el pecado de Minos
			Alto - Bajo: Reyes que ascienden y caen: Minos, Egeo - Teseo
		Arquetipos sustantivos:	El Arma Heroica: Las armas de Teseo: la espada y las sandalias
			La Cima y el Abismo: Reyes que ascienden y caen: Minos, Egeo - Teseo
			El Cielo y el Infierno: Minos: uno de los 3 jueces del inframundo Teseo: un mortal que viaja al inframundo
			El Angel y el Animal: Terimorfismos de: Zeus - Toro Blnaco (rapto de Europa), Zeus - Águila (Europa violada), Posidón - Toro Blanco, el Minotauro
		Sistemas:	Las Armas: La espada de Teseo La clava de Teseo
			La Tonsura: La tonsura de Teseo

Ilustración 29. Tabla 1 La construcción de la imagen isotópica del laberinto. Régimen Diurno: su dominante postural, esquemas verbales, arquetipos y sistemas. Fuente: Elaboración propia a partir de la metodología de Durand (2007)

CLASIFICACION ISOTÓPICA DE LAS IMAGENES DEL SÍMBOLO DEL LABERINTO			
RÉGIMEN NOCTURNO	DOMINANTE POSTURAL COPULATIVA Estructura Sintética o Dramática: Sistematización dialéctica de antagonistas Coincidencia de opuestos: Idea lineal de continuidad de la vida en la muerte	Esquema verbal: Vincular	Madurar - Progresar - Regresar
		Arquetipos epítetos:	Adelante - Futuro
			Detrás - Pasado
		Arquetipos sustantivos:	El Fuego-llama, el Hijo, el Árbol, el Germen
			La Rueda, la Cruz, el Andrógino, el Dios Plural
		Sistemas:	La Iniciación: Teseo es tonsurado al cumplir la mayoría de edad
			El Sacrificio: Cadmo funda Troya donde muere la Vaca-Luna
			El Nacido dos veces: Glauco, hijo de Minos, resucita por magia. Hipólito, hijo de Teseo, es resucitado por Asclepio
			Cadmo y los hombre-serpiente: La serpiente resguarda la fuente de Castalia, necesaria para fundar Troya. La serpiente muestra la hierba para resucitar a Glauco
			La Espiral: En el laberinto la espiral representa el renacimiento
RÉGIMEN NOCTURNO	DOMINANTE POSTURAL DIGESTIVA Estructura Mística o Antifrásica: Duplicación y perseveración, Eufemismo, ironía Principio de analogía y similitud: Idea lineal de continuidad de la vida en la muerte	Esquema verbal: Confundir	Descender - Poseer - Penetrar
		Arquetipos epítetos:	Profundo, Calmo, Caliente, Íntimo, Escondido: El centro del laberinto es lo íntimo, lo escondido
		Arquetipos sustantivos:	La Noche, la Madre, el Recipiente, la Morada, el Centro, la Mujer, el Alimento, la Sustancia: Glauco se ahoga en un recipiente con miel. Ariadna representa a la mujer: la Señora del Laberinto
		Sistemas:	Devoradores y Devorados: Tema de la muerte de las víctimas del Minotauro
			La Tumba: El sótano del palacio de Cnosos en donde muere Glauco
			La Cuna: Creta es considerada la cuna de Zeus
			La Isla: Creta y Naxos
			La Caverna: La gruta de Gortina en el relato de Europa y Zeus. La cueva-laberinto como casa del Minotauro
			El Hogra - La Leche: La Vaca - Luna de la fundación de Troya
			La Miel: El ánfora en la que Glauco muere ahogado en los sotanos del palacio, está llena de miel

Ilustración 30 Tabla 2: La construcción de la imagen isotópica del laberinto. Régimen Nocturno: su dominante postural, esquemas verbales, arquetipos y sistemas. Fuente: Elaboración propia a partir de la metodología de Durand (2007).

El Ciclo de Minos: elementos y categorías de análisis

- *Teriomorfismo*³ de Zeus-Toro Blanco. (D)
- Zeus es un símbolo ascensional. (D)
- La gruta de Gortina es un símbolo Nocturno Místico. (N)
- Zeus se muestra como un águila para realizar la violación de Europa. (D)
- Cadmo dedica un templo a Poseidón, relacionado con el Toro Blanco, símbolo *Teriomorfo*. (D)
- Cadmo y la fundación de ciudades: La Luna, símbolo Nocturno Sintético. (N)
- La Vaca, productora de leche, es un símbolo femenino, que evoca el retiro, el hogar, es un símbolo Nocturno-Místico. (N)
- La Vaca-Luna (Io), es tanto Nocturno Místico, como Nocturno Sintético. (N)
- La Fuente Castalia es agua subterránea: La Serpiente es símbolo Nocturno Sintético. La fuente está asociada a Cadmo como creador de un linaje de hombres serpientes u hombres “sembrados”, surgidos de la tierra. (Espartos) cuyos nombres son evidentemente *c ´tónicos*⁴. (N)
- Creta, la isla, es un símbolo Nocturno Místico. (N)

3 El teriomorfismo se presenta cuando un personaje mitológico adopta una apariencia animal. Ejemplos de ello son los teriomorfismos de Zeus y Poseidón en la mitología griega.

4 En los mitos griegos, lo c ´tónico alude a las fuerzas oscuras y subterráneas de la tierra. Un ejemplo es Tifón, engendrado por la unión de Gea (la tierra como madre oscura) con el Tártaro, así como creaturas y elementos subterráneos como las serpientes y el agua. “C ´thón es la tierra en su aspecto sombrío y nocturno, no la tierra en tanto que madre, asentamiento seguro para todos los seres que caminan por ella.

- Creta y su caverna representan la patria, la cuna, el hogar de Zeus. Nocturno Místico. (N)
 - El Rey que asciende y cae (el Castigo) es un símbolo *Catamorfo* ⁵, Diurno de polaridad negativa. (D)
 - La unión anti natural de Pasifae y el Toro Blanco (venganza divina contra el pecado de Minos), es un terrible hecho en donde lo Puro es mancillado, símbolo Diurno de polaridad negativa. (D)
 - Las consecuencias del castigo es el Minotauro, de nuevo un símbolo *Teriomorfo*, Diurno de polaridad negativa. (D)
 - Minos como Juez del Infierno también es un símbolo Diurno de polaridad negativa: símbolo *Catamórfico*. (D)
 - El sótano del palacio de Cnosos, así como el ánfora grande de miel (la Miel, el Recipiente) en donde se ahogó Glauco, son símbolos Nocturnos Místicos y de reflejos digestivos. (N)
 - La serpiente subterránea que conoce la inmortalidad es un símbolo Nocturno tanto como Sintético (el Nacido dos veces, ciclo vida-muerte-vida. (N)
 - El tema de los Devoradores y Devorados es un símbolo Nocturno Místico. (N) (Graves, 2011, págs. 389-431)
- El Ciclo de Teseo: elementos y categorías de análisis
- Las dificultades de la casa de Erecteo, y del rey Egeo pertenece al simbolismo Isomorfo del Rey-Padre: Símbolo Diurno de signo positivo. (D)

⁵ Los símbolos *catamórficos* están relacionados con la caída, y son opuestos a los símbolos *ascensionales*.

- Símbolo *Diairético* ⁶: la Espada del Rey Egeo. Símbolo Diurno de polaridad positiva: el Arma Heroica equivale al vínculo que une a Egeo y Teseo como padre e hijo (D)
- La *tonsura* ⁷ es símbolo Diurno de polaridad positiva. (D)
- El deseo de Teseo de imitar a Heracles y convertirse en Héroe, así como las aventuras de Teseo al limpiar los caminos de banidos, le convierte en Símbolo Diurno de polaridad Positiva. (D)
- El Héroe-Teseo y El Monstruo-El Toro Blanco Salvaje, es un Símbolo Diurno bipolar, en donde se enfrentan lo Alto y lo Bajo. (D)
- Dos dioses, Zeus y Poseidón, y su relación a dos linajes reales: Minos y Teseo, Símbolo *isomorfo* del Padre y el Rey, Diurno de polo positivo. (D)
- Tema de la lucha y victoria del Héroe contra el Monstruo. Símbolo Diurno de signo positivo. (D)
- La Mujer, Ariadna, y la Cueva-Laberinto, son dos Símbolos Nocturnos, Místicos. (N)
- El laberinto, la Iniciación y la Espiral, representa lo nocturno en un ciclo temporal no monstruoso: Nacer dos veces: un Ciclo de la Naturaleza, vida-muerte-vida: es un Símbolo Nocturno-Sintético. (N)
- El Sueño, la Isla (Naxos), y Dionisos (síndrome Mujer-Vino-Toro) son símbolos Nocturnos-Místicos. (N)

⁶ Los símbolos *diairéticos* se relacionan con las armas del héroe, las cuales le dan identidad y permiten reconocerle como tal.

⁷ La *tonsura* es un ritual que consiste en afeitar la cabeza. Teseo llevaba la cabeza tonsurada como una distinción del guerrero que lucha cuerpo a cuerpo y no da ventaja al enemigo. Algunas religiones la practican como señal de humildad.

- La Espiral y el Caracol (en la danza laberíntica), la Iniciación (en el ritual del baile) es un Símbolo Nocturno-Sintético: dramatización y coadyuvantes kinésicos-rítmicos-musicales. (N)
- Un Rey que cae y la ascensión de su Hijo, el Héroe que se convierte en Rey: Símbolo Diurno de signo positivo. (D)
- Hipólito-Virbo, hijo de Teseo, es un hombre “nacido” dos veces, pues fue resucitado por Asclepio, es un Símbolo Nocturno-Sintético. (N)
- De nuevo el tema de la lucha del Héroe-Teseo contra el Monstruo (la fuerza y el salvajismo de los centauros, Símbolo Diurno de signo positivo. (D)
- Estancia de Teseo en el Inframundo: Símbolo Diurno, polaridad negativa. (D) (Graves, 2011, págs. 431-496)

La Interpretación teórica mediante el *mitoanálisis* de ambos ciclos (el relato del mito clásico), permite observar un equilibrio en la frecuencia de aparición de elementos diurnos (la figura del héroe) y nocturnos (elementos *c´tonicos* y femeninos, ciclos de la naturaleza, etc.). Ambos elementos aparecen en rituales iniciáticos relacionados al mito del laberinto, rituales que facilitan el tránsito por diferentes etapas en la vida humana: infancia, adolescencia y madurez, así como la solución eufemística al problema de la muerte mediante la afirmación de la promesa de renacimiento después de la muerte. El mito del laberinto posee un alto contenido pedagógico, debido a su valor de ejemplaridad para caracterizar el desarrollo de la vida humana entendida bajo la metáfora de “camino difícil y lleno de peligros”.

En *El héroe de las mil máscaras. Psicoanálisis del mito* (Publicado por primera vez en Nueva York en 1949), Joseph Campbell (2014) identifica una serie de patrones invariables (arquetipos, según la corriente psicoanalítica de Jung) en mitos, relatos, cuentos, leyendas y sueños de diversas mitologías, culturas y épocas incluidas la actual:

El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la formula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito. (Campbell, 2014, pág. 3)

El monomito o patrón invariable es la aventura narrada en torno a la figura del héroe, desarrollada en una línea circular, invariable en estructura, cuya secuencia es 1: La partida del héroe; 2: La iniciación; y 3: El regreso. La

estructura es común en otros relatos y mitos en donde aparece la figura del héroe: Hércules, Odiseo, Gilgamesh, Arturo, Quetzalcóatl, Buddha, Cristo, etc.

El tema del héroe (monomito) es el elemento fundamental en el relato del mito del laberinto. El monomito y sus contenidos simbólicos, subconscientes y arquetípicos, permite explicar la manera en que sigue presente en la mente del hombre actual el mito del laberinto, bajo la figura del héroe.

Conclusiones

En el pasado, el laberinto como símbolo de más de 5000 años de existencia, ha admitido muchas y muy diferentes interpretaciones, en donde siempre está presente la idea de camino complicado y lleno de peligros, ya sea que se trate de una metáfora de la vida humana, un símbolo del destino humano, o bien se refiera a otro tipo de objeto con alguna estructura reconocible (un fragmento de ciudad, un edificio, una gruta natural, un esquema de danza, etc.) La valoración del símbolo ha conocido distintos períodos históricos. En épocas premodernas, desde la Antigüedad y hasta la Edad Media, la representación del laberinto fue tradicionalmente de tipo univariado (tipos Visby, Cretense o tipo Chatres) y a excepción de los laberintos romanos, vino cargada de una valoración mística, pedagógica y positiva, vinculada a la figura del héroe: transformación, encuentro con el destino, iniciación pedagógica, transcendencia, evolución, superación de pruebas y adversidades, etc.

En épocas más recientes, el símbolo del laberinto cambia hacia otro tipo de valoraciones. La representación del laberinto bajo el concepto de un *maze* (laberinto multivariado, y que ya existía en la tradición literaria de la Antigüedad como metáfora) se impone en el lenguaje común sobre la representación del laberinto como tipo univariado, ocurriendo así un “desencantamiento” y “desmitificación” para el predominio de su interpretación lúdica, lo cual viene ocurriendo desde que en la época moderna (siglos XV, XVI y XVII), la razón alcanza su pretendida autonomía frente a otro tipo de formas de pensamiento y de conocimiento, como la magia, religión y el pensamiento simbólico, que obedecen a otras lógicas.

Los siglos XIX y XX, que han sido períodos de grandes convulsiones políticas, económicas, sociales y artísticas, escenario de dos grandes guerras mundiales y crisis recurrentes, han dejado su impronta en la representación y revaloración del símbolo del laberinto. El caos y *lo siniestro* son el nombre de

las nuevas pesadillas de la humanidad, que ve en ellas formas diversas para la expresión de sus miedos, temores y esperanzas colectivos. En esta línea se ubican las reinterpretaciones del laberinto de la época moderna: El *Ulises*, *Guernica*, las fantasmagorías literarias de Kafka, Borges, Calvino, etc.

A pesar de que muchos autores señalan un renacimiento en la valoración simbólica positiva del laberinto (sobre todo a partir de las investigaciones de Kern en la década de los ochenta y de las investigaciones de Kerényi sobre el laberinto como representación lineal de un concepto de vida, muerte y renacimiento, ligada a la danza) el escenario que prevalece es la valoración del laberinto en su sentido nefasto, como sinónimo de caos, desorden, fatalidad, tal como se desprenden de las categorías estudiadas en esta investigación sobre la experiencia de *lo laberíntico*. Los estudiosos del fenómeno urbano contemporáneo han utilizado metáforas del laberinto que aluden a su sentido siniestro, para referirse a nuevas realidades postmodernas. El laberinto, de esta forma, ha sido asumido como uno de los *cronotopos* más emblemáticos de la ciudad actual.

Los estudios que aborden en el futuro la relación entre la ciudad contemporánea y el laberinto, permitirán reconocer incidencias compartidas entre lo real y lo imaginario en la escena de la ciudad.

La conclusión a la que podemos llegar es que la ciudad no es en sentido estricto, un laberinto, pero sí ocurre que en la ciudad latinoamericana actual, históricamente marcada por la segregación y la polaridad, hay “fragmentos” que proliferan y modifican radicalmente el aspecto de la ciudad, zonas que se comportan “como” un laberinto en su sentido siniestro, que se ponen en evidencia con una imagen poco representable: el espacio cerrado, inespacial y malamente infinito de Kafka, el espacio ambiguo, monótono y caótico de Borges, en fin, zonas con una imagen invisible, inimaginable, con poca presencia de aquellas prácticas sociales y comunitarias relacionadas al espacio público y las políticas ciudadanas generadoras de la cohesión social, prácticas que favorecen el encuentro en el mismo espacio, pero no el desencuentro, de ciudadanos diferentes.

Bajo esta amplia hermenéutica, podemos señalar, en un sentido simbólico, que los laberintos urbanos son zonas de la ciudad invisible.

Bibliografía

- Bauman, Z. (2011). *Modernidad y ambivalencia*. Barcelona: Anthropos.
- Bauman, Z. (2017). *Tiempos líquidos*. Ciudad de México: Tusquets Editores.
- Benjamin, W. (2011). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Berman, M. (2008). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Bloom, H. (2009). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Boira Maiques, J. V. (2001). Percepción y perfil del usuario en el paisaje urbano. En S. G. Pico, G. Maurina Moreno, J. F. Ballester-Olmos y Anguís, F. Collado López, & J. F. Ballester-Olmos (Ed.), *Parques para mañana* (págs. 89-107). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Borges, J. L. (2010). *Ficciones*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Braier, E. (2009). "¡Esto es Kafkiano!" El sentimiento de Lo Kafkiano y su relación con Lo Siniestro. *En clave psicoanalítica*, 1.
- Campbell, J. (2014). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrourtu.
- Durand, G. (2012). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (2007). *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona: Kairós.
- Estébanez Álvarez, J. (1977). Consideraciones sobre la geografía de la percepción. *Paralelo* 37, No. 1, 5-22.
- Estébanez Álvarez, J. (1992). La dimensión espacial en el estudio de la ciudad. *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, No. 12, 63-72.
- Graves, R. (2011). *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Habermas, J. (2010). *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Kats Editores.

- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. (2014). *Metodología de la investigación*. Ciudad de México: Mc Graw Hill Education.
- Ibáñez Noguero, C. (2010). *Aproximación al laberinto. Una panorámica* (Tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada. Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes "Alonso Cano".
- Kazmierczak, M. (2003). *La metafísica idealista en los relatos de Jorge Luis Borges* (Tesis Doctoral). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Departamento de filología española.
- Kerényi, K. (2006). *En el laberinto*. Madrid: Siruela.
- Kern, H. (2000). *Trougt the Labytinth*. Design and Meanings over 5,000 years. Munich, London, New York: Prestel.
- López Rodríguez, S. (2003). Percepción y creación de la ciudad. Método simbólico-semiótico del ciudadano para una re-creación de la realidad urbana. *Gazeta de Antropología*, N° 19, artículo 17.
- Lynch, K. (2010). *La imagen de la ciudad*. Barcelona, España: Gustavo Gilli.
- Liotard, J. F. (2008). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, España: Catedra.
- Matthews, W. (1922). *Mazes and Labyrinths*. A General Account of their History and Development. Londres: Longmans, Green and CO.
- Muñoz, M. (2010). Las ciudades invisibles. Una visión novelada de la experiencia urbana moderna. *Nodo No. 8, Volúmen 4, año 4*, 59-72.
- Naveira de del Valle, L. M. (2003). *Palabra y Pensamiento en Borges. La reflexión filosófica borgeana a través del análisis de su poética* (Tesis doctoral). Mar del Plata, Argentina: Universidad de Barcelona.
- Pradilla Cobos, E. (2011). *Ciudades compactas, dispersas, fragmentadas*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, Xochimilco y Editorial Porrúa.
- Santarcangeli, P. (2002). *El libro de los laberintos. Historia de un mito y de un símbolo*. Madrid: Siruela.
- Saward, J. (2003). *Labyrinths & Mazes: A Complet Guide to Magical Paths of the World*. New York: Lark Books.
- Saward, J. (n.d.). *Labyrinth Typology*. Obtenida el 1 mayo de 2011, de <http://www.labyrinthos.net/typolab02.html>.

- Soja, E. W. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Vara Muñoz, J. L. (2008). Cinco décadas de Geografía de la percepción. *Ería*, 77, 371-384.
- Vergara Figueroa, C. (2006). Niveles, configuración y prácticas del espacio. En P. Ramírez Kuri, & M. A. Aguilar Díaz, *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo* (págs. 157-173). Barcelona: Anthropos-División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa.
- Virgilio. (2008). *La Eneida*. Barcelona: Gredos.

IV. La representación del espacio en la novela de ciencia ficción: Los imaginarios arquitectónicos de Isaac Asimov

Oswaldo Emmanuel Solorio Lau♦

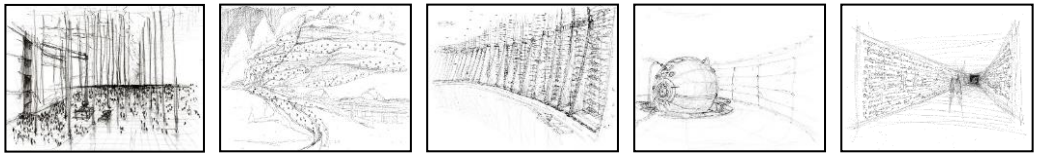


Gráfico 1. Serie de representaciones gráficas basadas en las écfrasis extraídas de la trilogía principal de novelas dentro del llamado “Ciclo de Trantor” de Isaac Asimov. Elaboración propia (2016)

♦ Es Maestro en Procesos y Expresión Gráfica para la Proyección Arquitectónica Urbana, Ponente, Speaker y Profesor Invitado por parte de la Universidad de Guadalajara, la Universidad Autónoma de Guadalajara, entre otras. Miembro colaborador de diversos grupos de investigación para el desarrollo de modelos y metodologías de análisis en lo que respecta a temas Urbanos, Arquitectónicos, Medio Ambientales, Sustentables, Patrimonio Histórico y de Vivienda (CIMA, Laboratorio Nacional de Vivienda y Comunidades Sustentables y Organismos Independientes) correo electrónico: oswaldolau@gmail.com.

“[...] la única manera de descubrir los límites de lo posible es aventurarse un poco hasta las fronteras de lo imposible.”

Arthur C. Clarke, Los secretos del futuro.

En este último capítulo se presenta la versión sintética del trabajo de tesis de maestría denominada bajo el mismo nombre. En este trabajo es de particular interés analizar las posibilidades del espacio y la arquitectura que se evoca dentro del contexto novelístico.

Es por medio de la figura retórica de la écfrasis, con el sustento teórico de la triple mimesis planteada por Ricoeur, que se desarrolló un método mediante el cual se puede transmutar el espacio literario, entendido como el contexto construido dentro de la trama del relato, y llegar a convertirlo en espacio arquitectónico imaginado como parte de estas propuestas de mundo y de espacios imposibles e inalcanzables que se gestan dentro de la literatura de ciencia ficción, teniendo el objetivo de habilitar una manera de exploración de las posibilidades espaciales de la arquitectura del futuro.

IV.1 Hacia una introspectiva ficcional literaria sobre el espacio arquitectónico

4.1.1 Analizando la literatura del tiempo que aún no es

Conocer a través de cualquier medio cuáles pudieran ser las posibles realidades a las cuales nos encontraremos sometidos, dejando de ser una conducta ficcional, pasa a ser una manera de asimilar, de manera más clara y consciente, la realidad futura a la que estamos expuestos, al ser retomada con una particularidad objetiva. Siendo de particular interés para el presente trabajo las posibilidades arquitectónicas y espaciales dentro de las cuales los seres humanos tengan que desenvolverse e interactuar.

Es en este momento que se retoman los planteamientos desarrollados dentro de la literatura de ciencia ficción, como referentes de términos arquitectónicos, mediante una aproximación ficticia a realidades hipotéticas y, de cierta manera y en determinado momento, factibles.

Prever, anticipar y afrontar problemáticas o situaciones complejas, ideadas dentro de un entorno hipotético y novelístico con cierto grado de factibilidad, se presenta como una forma de adentrarse al futuro a través de una realidad prospectiva de las posibilidades espaciales, lo anterior con un claro fundamento gestado a través de una crónica histórica de futuros arquitectónicos pasados.

Según Toffler, nuestra civilización se enfrenta a una tercera ola de cambio. Él plantea que la civilización humana ha sido sometida a tres grandes olas, la primera ola de cambio fue la agricultura, la segunda surgió con la revolución industrial, y la tercera en lo referente a los avances tecnológicos, informáticos y de comunicación.

La especie humana ha experimentado hasta ahora dos grandes olas de cambio, cada una de las cuales ha sepultado culturas o civilizaciones anteriores y las ha sustituido por formas de vida inconcebibles hasta entonces. La primera ola de cambio —la revolución agrícola— tardó miles de años en desplegarse. La segunda ola —el nacimiento de la civilización industrial— necesitó sólo trescientos años. La Historia avanza ahora con mayor aceleración aún, y es probable que la tercera ola inunde la historia y se complete en unas pocas décadas. Nosotros, los que compartimos el planeta

en estos explosivos momentos, sentiremos, por tanto, todo el impacto de la tercera ola en el curso de nuestra vida. (Toffler, 1981, pág. 26)

Como parte de esta serie de olas de cambio que la civilización humana ha presenciado y ha formado parte de ellas, se puede relacionar de manera particularmente directa con otra idea que el mismo autor plantea. Toffler –en 1965– acuña el término “*shock* del futuro” y lo refiere a “la tensión y desorientación que se produce en los individuos al obligarles a un cambio excesivo en un lapso de tiempo demasiado breve” (Toffler, 1973, pág. 16).

Se podría decir que la civilización actual está inmersa dentro de esta “tercer ola” y a causa de esta se ha producido un “*shock* del futuro”, el cual ha traído consigo una serie de fenómenos que han impactado a los individuos tanto a niveles personales como también en lo colectivo. Con base a lo anterior, y a esta sobreexposición de las sociedades a cambios radicales dentro de breves lapsos temporales, han ocasionado una desorientación en las personas con respecto a cómo se comportan e interactúan con sus semejantes y con su medio.

George Simmel (1966) arguye que el hombre, visto desde su interacción con la ciudad, se ha transformado en un hombre *blasé* <<persona apática, desinteresada >>, en un hombre hastiado, que se ha vuelto insensible a las diferencias entre las cosas. Dicho planteamiento coincide en cierta medida con aquellas ideas trazadas por Toffler. De cierta manera, a este hombre hastiado, se ha producido un desencantamiento al formar parte de una sociedad, por necesidad y beneficio en lo que respecta a su ser, y entrar en el esquema de esta, de manera impuesta, además de ser sometido a la cotidianidad de los modelos de vida contemporáneos.

Es aquí donde podría pensarse que se origina una inquietante pérdida en el aspecto previsorio del ser humano, y qué decir de una prospectiva enfocada desde lo social y lo individual, por lo que la atención del sujeto, y su conjunto, se ha focalizado en cuestiones utilitarias y pasajeras, afectando los diversos ámbitos que respectan a la actividad humana.

Uno de estos ambientes, el cual es de particular interés, es en el campo de la arquitectura. Si se toma en cuenta esta falta de interés, o pérdida del mismo, en lo que respecta a un acto de previsión en lo referente a la cuestión futura, ligado a la importancia y la relación de las sociedades con su entorno y el vínculo que se forma a través del espacio, por ende, con la arquitectura, se conforma la idea de que la arquitectura adolece de una visión en lo que respecta a su futuro y la relación que esta tiene con las personas.

Si se retoma la idea de que el hombre, desde tiempos primitivos, es un ser que ya sea por naturaleza o por cuestión evolutiva, que recurre a la previsión, a una planeación, proyecta en el espacio, el tiempo y ante ciertas circunstancias, imágenes y planteamientos de cuestiones que solo a él le competen y está en sus posibilidades realizarlas o tomar las medidas necesarias para que dichos esbozos sean llevados a cabo, es racional pensar que se dota de un carácter previsorio a los diversos campos donde el ser humano se desenvuelve.

Ahora, si tomamos esa actitud de previsión, entendida como aquella situación de conocer y conjeturar qué ha de suceder, y se aplica a una extensión de la interacción del espacio con los individuos, cuestión tan inherente al ser humano, haciendo referencia a la arquitectura, se podría decir que lo que se propone es una previsión arquitectónica.

Sin embargo, una previsión no es lo suficientemente amplia y propositiva, ya que es debido a su inmediatez lo que la imposibilita de ser considerada dentro del espectro arquitectónico. Berger (1958) afirma que no se trata de elegir previsión y prospectiva, donde considera que la primera es entendida a corto plazo y que la prospectiva es en esencia el estudio del futuro lejano, y sugiere que es necesario asociarlas (Berger, 1958, pág. 4). Por lo que se podría decir que el planteamiento que se quiere argumentar se articula como una “prospección arquitectónica”, la cual a su vez estará compuesta por particulares “previsiones arquitectónicas”, que en conjunto apuntan a una posible arquitectura del futuro.

4.1.2 La dialéctica entre literatura y arquitectura

Anteriormente, podría decirse que el campo de la arquitectura se presentaba de una manera hermética dentro de los procesos y propuestas espaciales, sin embargo, se ha presentado una creciente dinámica de las actividades específicas de diversos campos profesionales a través de la integración de otros, resultando en planteamientos interdisciplinarios con perspectivas más amplias, y hasta cierto punto, sistémicas.

Tanto la arquitectura como la literatura han tenido una presencia fundamental dentro del desarrollo de las civilizaciones, vistas como necesidades primigenias hasta maneras de comunicación y expresión humanas. Aunque estas disciplinas han surgido independientemente, además de que han evolucionado de manera autónoma y a velocidades que cada una de estas ha

demandado, es dentro de una época contemporánea, de la velocidad, de la comunicación, de la globalidad, que esta idea se reconfigura.

En la época actual, más que en otro momento, las disciplinas de la arquitectura y la literatura, como ya antes se menciona nos referiremos al género de ciencia ficción, se han entrecruzado. Por una parte, la presencia de la arquitectura dentro de la literatura de ciencia ficción se describen como aquellas grandes visualizaciones utópicas imposibles, sin embargo, esa imposibilidad se ha atenuado a lo largo de los últimos años, en donde el desarrollo e innovación tecnológica juegan un papel fundamental. Por el otro, la ciencia ficción encuentra ciertas semejanzas dentro de la arquitectura contemporánea, desde las concepciones formales, hasta la inclusión de los avances en lo referente a tecnología y la manera en la que el uso del espacio lo explota, como también las nuevas posibilidades que las técnicas y procesos constructivos lo permiten.

De esta manera, es necesario mencionar la presencia de los avances científicos y tecnológicos, desde la cotidianidad diaria de las personas, hasta campos especializados de diversas actividades humanas. La inclusión de estos avances ha reconfigurado la manera en la que las personas hacen, actúan, perciben, se comportan, interactúan, como también la manera en la que se piensa, sobre todo dentro de la sociedad actual, donde la explotación y el uso de las imágenes se ha potencializado:

Sin duda, las tecnologías de la imagen en constante evolución han introducido modos completamente nuevos de controlar registrar, analizar y describir numerosos aspectos de la realidad, y la producción industrial de imágenes ha hecho que estén presentes en todas partes y sean accesibles a todo el mundo. La imagen ha cambiado los modos en que experimentamos el mundo y hablamos de él. (Pallasmaa, 2014, pág. 13)

Ejemplificando esta influencia tecnológica desde otro campo, y cómo es que se ven afectadas, al igual que beneficiadas, dependiendo de la manera que se quiera ver, Haraway lo menciona peculiarmente en su Manifiesto Cyborg: “La ciencia ficción contemporánea está llena de cyborgs –criaturas que son simultáneamente animal y máquina, que viven en mundos ambiguamente naturales y artificiales: La medicina moderna está asimismo llena de cyborgs, de acoplamientos entre organismo y máquina [...]” (Haraway, 1995, pág. 253).

A partir de lo anterior, se genera el planteamiento de que las sociedades contemporáneas retoman, consciente o inconscientemente, ideas concebidas dentro de la narrativa de la literatura de ciencia ficción a manera de cuestiones

ajenas a la realidad temporal, dentro las cuales fueron concebidas, y también como elementos innovadores, así mismo algunos autores mencionan “la exploración de una nueva idea o de una situación prodigiosa” (Sánchez & Gallego, 2003, pág. 1), y es a través del desarrollo tecnológico que estas llegan a ser cuestiones plausiblemente reales.

Además de este entrecruce que se plantea, existe un factor fundamental que articula y consolida de manera más sólida esta dialéctica, es aquel elemento que refiere a la cuestión espacial, y de la misma manera, a la constitución de lugares. Es evidente que el quehacer arquitectónico trata sobre el manejo del espacio, de igual manera, dentro de la literatura de ciencia ficción es necesario construir un aspecto espacial que de contexto al desarrollo de la narrativa propuesta por el autor. Así lo sugiere Cubero citando a Jameson: “Jameson asegura que la ciencia ficción es el género espacial por excelencia.” (Cubero, 2006, pág. 440).

La arquitectura, al igual que la ciencia ficción, tratan sobre el proyectar a futuro, si bien desde enfoques particulares para cada caso y con un aspecto temporal a partir de lo próximo, a lo remotamente posible, y en una última instancia, hasta lo imposible y lejano también. Es el aspecto de lo espacial, del entorno, del contexto, que nuevamente se manifiesta: “La ciencia ficción trata de proyectar, si no otra cosa, el ambiente del futuro, el medio ambiente en el que se desarrollará la acción del futuro, mucho más que la acción en sí.” (Cubero, 2006, pág. 231). Por lo que se interpreta que es propio de la ciencia ficción atender a esta construcción del contexto ficticio, en que la que arduamente se trabaja por constituir una imagen descriptiva del espacio inexistente y cómo es este concebido en el futuro:

Y es que la arquitectura es, sobre todo, ciencia ficción, esto es, la visualización y propuesta de futuros más o menos cercanos, con distintos grados de actuabilidad o posibilidad. Es más, hacer visible el futuro parece haber sido una de las funciones tradicionalmente encargadas a los arquitectos [...] (Cubero, 2006, pág. 228)

Realidad e irrealdad

Una vez que hemos planteado cómo es que se presenta esta dialéctica entre arquitectura y literatura, es necesario abordar la idea de que es lo real y que es aquello que no lo es, todo esto dentro de un marco contextual, teniendo presentes estos dos conceptos en un segundo plano.

Dentro de esta idea, de realidad e irrealdad, cada vez es más complejo hablar de cada uno de estos aspectos de manera independiente. La relación que antagónicamente perciben no muestra una claridad determinada, ya que en ambos casos es a través del otro que se diferencia la existencia de cada uno, además de que cada uno de ellos se encuentra cada vez más inmerso dentro del otro. Los límites que definían a cada una de ellas se han vuelto frágiles, endebles, y en cierta medida más permeables. Sobre esto Pallasmaa nos dice lo siguiente: “Desde el punto de vista filosófico, el concepto mismo de “realidad” es altamente problemático, pero nunca ha sido tan ambiguo ni ha estado tan falto de fundamentos como en la actualidad.” (Pallasmaa, 2014, pág. 15).

¿Qué es lo que hay de real en la irrealdad y de qué forma es que esta puede ser extraída plausiblemente para hacer aportaciones dentro de lo tangible? Inversamente, ¿Cómo es que se presenta lo irreal dentro de una percepción o entorno real y de qué manera es que a partir de una realidad verídica se configuran planteamientos imaginarios a modo de un esquema de aspiraciones, de modelos utópicos que puedan llegar a construir esos anhelos en la realidad? Teniendo de referencia este planteamiento y pensando en un ejercicio lúdico a nivel conceptual, ¿qué sucedería si reemplazamos el concepto de “irrealidad” por el de “literatura de ciencia ficción”, y “lo tangible” o real por una “posibilidad de espacio arquitectónico”?

Con base en lo anterior, podríamos hablar entonces de una fragilidad conceptual que traspasa los límites ente lo tangible y lo que no es, en donde el desarrollo tecnológico ha influido en gran medida dentro de esta inestabilidad entre lo real y lo irreal, esta permeabilidad a la cual se alude anteriormente. Es gracias a la aplicación e inmersión de estas cuestiones dentro de las sociedades a partir de diferentes ámbitos, desde lo laboral, lo cotidiano y también lo correspondiente al ocio, a lo que Pallasmaa argumenta:

En el mundo de las imágenes virtuales, como los videojuegos o la realidad virtual, o en la realidad simulada y sustitutiva de Second Life, la realidad generada por ordenador ya ha sustituido a la realidad de la carne. Los mundos virtuales son ya objeto de nuestra identidad y empatía. (Pallasmaa, 2014, pág. 15)

Ahora, si tomamos esta cuestión sobre la irrealdad, sustituyéndola por ficción –en donde la primera carece de realidad en sí, mientras que el otro es una mera invención– podríamos, hasta cierto punto, decir que una irrealdad es ficción, y de igual manera una ficción es irrealdad. Si enfocamos esta visión

ficcional desde la literatura, dentro del género narrativo de ciencia ficción, nuevamente en el Manifiesto Cyborg, Haraway plantea la idea de que:

La realidad social son nuestras relaciones sociales vividas, nuestra construcción política más importante, un mundo cambiante de ficción [...] Tal experiencia es una ficción y un hecho político de gran importancia. La liberación se basa en la construcción de la conciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión y, también, de lo posible. [...] las fronteras entre ciencia ficción y realidad social son una ilusión óptica. (Haraway, 1995, pág. 253)

Ahora, si a una realidad social, referida por Haraway, corresponde un contexto, una espacialidad, un entorno, una ciudad, y particularmente una arquitectura, de la misma manera, a la literatura de ciencia ficción corresponderán, si bien determinados desde el ideario que construye el autor, los mismos elementos. Por lo que la presencia del contexto –sea este, real o imaginario– llega a poseer, en cierta medida, los suficientes elementos para construir una realidad: “[...] se ha relativizado completamente el concepto de ‘realidad’; es necesario precisar de qué realidad estamos hablando y en qué contexto.” (Pallasmaa, 2014, pág. 15).

Es esta fragilidad de los límites de lo real y lo ficticio la que habilita una dialéctica entre los escenarios reales y los ciencia-ficcionales, permitiendo que exista un intercambio imaginativo de las conceptualizaciones que la espacialidad de la arquitectura incita. En la arquitectura real, entendida desde lo tangible hasta lo proyectualmente realizable, y la arquitectura ficcional, interpretada a cualquier nivel de invención, caso particular las que se proyectan dentro de la literatura de ciencia ficción.

Arquitectura “actual”

La arquitectura contemporánea se manifiesta de forma polarizada. Por una parte, se tiene aquella que ha sobrepasado el racionalismo, no en un aspecto espacial, sino el utilitario, en donde esta arquitectura responde a las grandes corporaciones y entidades globales y económicas y a las necesidades funcionales que le demandan, una arquitectura artefacto. Por otro, se tiene la idea de que la arquitectura contemporánea responde más a una estética visual por encima de todo, tiene el fin de crear imágenes, se presenta una arquitectura que busca su identificación visual de manera prioritaria, erguirse en calidad de aquella arquitectura de identidad, aquel hito a niveles nacionales e

internacionales, la arquitectura de autor, de firma. Sobre esto, Pallasmaa arguye lo siguiente:

En la actualidad, la arquitectura está amenazada por dos procesos de signo opuesto: la instrumentalización y la estetización. Por un lado, nuestra cultura materialista y cuasi racional está transformando los edificios en simples construcciones instrumentales, sin ningún significado mental, por motivos económicos y utilitarios. Por otro lado, con el fin de llamar la atención y facilitar la seducción instantánea, la arquitectura se está convirtiendo cada vez más en mera fabricadora de imágenes estéticamente seductoras, sin raíces en nuestra experiencia existencial y carentes de un auténtico deseo de vida. (Pallasmaa, 2014, pág. 151).

Por lo que se puede pensar que la arquitectura actual carece de identidad. Carece de un anhelo de sus posibilidades, no presenta una visión clara sobre el futuro, no muestra una prospectiva sobre sí misma –es ahí, dentro de la narrativa de la literatura de ciencia ficción, que podemos encontrar un sinnúmero de posibilidades espaciales, que debido a su propia naturaleza desde donde son originadas, se hereda, se transfiere, y se dota de propiedades de proyección y prospectiva a estas mismas ideaciones construidas con palabras–.

Con base en lo anterior, es que el presente trabajo pretende estudiar aquellas aproximaciones de lo que pudo haberse considerado en cierta manera arquitecturas del futuro pasado, propuestas proyectuales experimentales que se aventuraban a realizar planteamientos posibles tratando de direccionar hipotéticas visualizaciones de arquitectura a un futuro perteneciente al momento de su proposición, todo lo anterior dentro de los confines y posibilidades de lo literario. De la misma manera, a nuestro tiempo corresponde una visualización de un mismo carácter, y dentro de qué ámbitos del imaginario contemporáneo –como puede ser el caso particular de la literatura de la ciencia ficción– se está gestionando e idealizando aquella arquitectura del futuro, un futuro nuestro.

De esta manera, al abordar qué ha sido, qué es, y qué puede llegar a ser, así lo sugiere Valéry citado por Berger “entramos en el futuro retrocediendo” (Berger, 1958, pág. 2) habilitar un proyecto prospectivo en lo que respecta a la conceptualización de las posibilidades arquitectónicas a manera de un planteamiento tangencial ante diversas cuestiones en lo referente a lo futuro y las manifestaciones espaciales que hipotéticamente se contextualizan dentro de la literatura de ciencia ficción a través del imaginario que se construye en torno a esta.

IV.2 La ciencia ficción como fundamento generador del “novum” arquitectónico espacial

4.2.1 El espacio literario, un protagonista más

Al hablar en este caso acerca de la literatura de ciencia ficción, se generan una serie de cuestionamientos acerca de ello: ¿Qué es la ciencia ficción? ¿Sobre qué trata? ¿Cuál es su principal función? Son algunas de las preguntas básicas necesarias para el completo entendimiento de lo que una novela de ciencia ficción implica. Sobre esto, Kagarlitski nos menciona que: «La ciencia-ficción enseña a pensar y, por consiguiente, a tomar decisiones, a poner al descubierto las alternativas y a poner los cimientos del futuro progreso», dijo Ray Bradbury en una de sus entrevistas. (Kagarlitski, 1977, pág. 50)

Retomando la terminología propia del género, es necesario destacar que la ciencia ficción corresponde a un subgénero de la literatura de ficción, es precisamente dentro de este término de “ficción” que se lleva implícito un mundo imaginario, una “proposición de mundo”, idea que se abordará más adelante, a través de la cual podemos reinterpretar la realidad.

La ficción tiene, por así decir, una doble valencia en cuanto a la referencia: se dirige a Otra parte, incluso a ninguna parte; pero puesto que designa el no lugar en relación con toda realidad, puede dirigirse indirectamente a esta realidad, según lo que me gustaría llamar un nuevo efecto de referencia (como algunos hablan de efecto de sentido). Este nuevo efecto de referencia no es otra cosa que el poder de la ficción de redescubrir la realidad. (Ricoeur, 2002b, pág. 204)

Por otra parte, Ferreras afirma que la novela de ciencia ficción es en cierta manera [...] la novela del futuro, aunque no nos divierta precisamente, es capaz de revelarnos nuestro propio presente. (Ferreras, pág. 100). Es esto en donde radica un utilitarismo práctico de lo planteado por la ciencia ficción, una especie de propósito y una manera trascendental de interpretar su simbolismo novelístico, que más allá de proponer cuestiones acerca de lo que respecta a planteamientos sobre lo futuro, está más relacionado con una manera de evidenciar el presente dentro de la cual se ha expresado

Isaac Asimov plantea que la literatura de ciencia ficción, del mismo modo que la literatura fantástica, tratan de hechos que se desarrollan en contextos sociales que no existen hoy ni tampoco han existido en el pasado. Sin embargo, argumenta que es necesaria una diferenciación entre estos dos géneros y en donde la ciencia ficción destaca que el fondo surreal de la historia podría derivarse de nuestro propio medio a través de los cambios correspondientes en el nivel de la ciencia y la tecnología, y es aquí, mediante esta estimación generosa de los avances científicos que se pueden lograr, es posible incluir ciertos *ítems* menos verosímiles como el viaje en el tiempo, las velocidades superiores a las de la luz, etcétera (Asimov, 1999, pág. 6).

Para Asimov, el avance de la ciencia y de la tecnología es acumulativo, y cada avance tiende a impulsar otro avance más veloz. Entendiendo el implícito cambio presente dentro de dichos avances, el ritmo de cambio, y el alcance de los efectos de ese cambio sobre la sociedad devienen suficientemente grandes para ser detectados en el lapso de una vida individual. Entonces, por primera vez, el futuro es descubierto. Sugiere que lo importante, y aún crucial, de la ciencia ficción es aquello mismo que le dio origen la percepción del cambio a través de la tecnología. No es el hecho de que la ciencia ficción prediga este o aquel cambio particular lo que la hace importante, sino el hecho de que predice cambio (Asimov, 1999, pág. 7). Basándose en lo anterior, se puede considerar que las hipótesis de ciencia y tecnología se presentan con un carácter inherente a los planteamientos de ciencia ficción.

Sánchez y Gallego (2003) argumentan, que dentro de la ciencia ficción, el protagonismo lo tienen las ideas en lugar de las personas. Plantean la concepción de una “nueva idea” o “situación prodigiosa” –elementos que en cierta manera compaginan con la idea del avance científico y tecnológico abordado anteriormente por Asimov– que fundamenta a esta literatura especulativa y donde estos elementos adquieren tal importancia que determina la formulación de la urdimbre narrativa. Los protagonistas son así mismos debido a que se encuentran alrededor de esta idea que sustenta toda la argumentación literaria.

Si bien, los elementos anteriormente mencionados son elementos inherentes a la urdimbre ciencia ficcional, existe otro factor que presenta una gran trascendencia para la argumentación novelística, la cual está relacionada con el aspecto temporal dentro del cual se implanta la trama en conjunto con

estructuras sociales en donde se albergan y sobre lo cual otros autores asignan una gran importancia. Sobre el tiempo, Montaner plantea:

Una característica esencial de toda construcción de ciencia ficción radica en el tiempo. El escritor o el guionista toman como premisa crítica ciertos fenómenos de la sociedad contemporánea –un poder dictatorial, el predominio de la información, los avances en la ingeniería genética, la escasez de fuentes de energía, una tercera guerra mundial, etc... – y extrapola esta situación hacia una fecha concreta: veinte, treinta, cien años más tarde. Esta sociedad futura es recreada con la mayor verosimilitud posible partiendo de las premisas iniciales y todos los hechos y acciones que se recrean están conectados de la manera más razonable posible. (Montaner, 1999, pág. 150)

Otro de los planteamientos aclaratorios de Asimov con respecto a la ciencia ficción expone una serie de breves enunciaciones parciales de lo que podría considerarse al género. Dentro de una definición exclusionista, él mismo la categoriza con este término, menciona que “la ciencia ficción trata sobre científicos que se ocupan de la ciencia en el futuro.”, la contrapone a una inclusionista extrema de John Campbell la cual dice que: “las historias de ciencia ficción son todas aquellas que compran los editores de ciencia ficción.”. En otro intento por definir el género, nuevamente planteada por Asimov, una definición moderada sería que: “La ciencia ficción es la rama de la literatura que trata sobre las respuestas humanas a los cambios en el nivel de la ciencia y la tecnología” (Asimov, 1999, pág. 8).

Asimov plantea una serie de cualidades propias del género, dentro de las cuales se destaca, como parte importante del relato, la constitución de una “sociedad desfamiliarizante”, idea que posteriormente será corroborada por Jameson.

“[...] debe tratar corrientemente sobre una sociedad muy distinta de aquella con la que estamos familiarizados, o al menos con respecto a aquella en la que vivimos o de aquellas que históricamente conocemos, una sociedad que no existe y que jamás ha existido, una sociedad completamente imaginaria. Esa sociedad debe ser armada con todos sus detalles y sin contradicción interna en el transcurso mismo de la trama narrativa. La sociedad no puede ser obviada, ella debería ser (sería lo ideal) tan interesante como el argumento mismo [...]” (Asimov, 1999, pág. 35).

De la misma manera que lo hace Asimov, Jameson destaca la importancia de la presencia social, dentro de la construcción literaria de ciencia ficción, a manera de una aproximación cognitiva que proyecta el planteamiento de posibles estructuras sociales: “[...] caracteriza a la ciencia ficción como una

función estrictamente epistemológica [...] plantea así un subconjunto específico de esta categoría genérica dedicada particularmente a imaginar formas sociales y económicas alternativas.” (Jameson, 2005, pág. 10)

Por lo que, en lo planteado anteriormente, la construcción social pasa a tener la misma importancia que la propia trama del desarrollo novelístico, o al menos ser el elemento que en prioridad el autor de ciencia ficción debe atender. Una “sociedad completamente imaginaria” planteada por Asimov, conlleva una desfamiliarización que Jameson formula:

“En esta forma de representación, de este aparato narrativo específico, con su supuesto contenido –el futuro– siempre ha sido más compleja. Porque el realismo, o el figurativismo, aparente de la ciencia ficción siempre ha ocultado otra estructura temporal mucho más compleja: no darnos <<imágenes>> del futuro –independientemente de lo que dichas imágenes pudieran significar para un lector que necesariamente morirá antes de que se <<materialicen>>– sino, por el contrario, desfamiliarizar y reestructurar la experiencia que tenemos de nuestro propio presente, y hacerlo de modos específicos, distintos de todas las demás formas de desfamiliarización” (Jameson, 2005, pág. 341).

Según Jameson, “la representación espacial permite por completo establecer las metáforas, los recursos y los ardidés más puntuales”, mediante lo cual formula la hipótesis de que “sea cual sea nuestro interés narrativo inmediato por esta particular trama de ciencia ficción y sus resoluciones, también nos ocupamos del desarrollo del espacio en los mundos de ciencia ficción en general [...]” (Jameson, 2005, pág. 365).

Se declara una importancia fundamental de la espacialidad contextual del relato de ciencia ficción: “Necesitamos explorar la propuesta de que la especificidad de la ciencia ficción como género está más relacionada con el espacio que con el tiempo (la historia, el pasado, el futuro).” (Jameson, 2005, pág. 371)

Es precisamente este interés sobre la cuestión espacial en el cual la literatura de ciencia ficción es artífice de lugares, ciudades, y arquitectura para supuestas sociedades y sus elementos contextuales e implícitos, todo esto en conjunto, de imaginarios.

4.2.2 La evocación del espacio literario

De manera preliminar, el concepto que se había estado manejado –espacio literario– para estas cuestiones hacía referencia a lo arquitectónico, si bien, durante el desarrollo de la investigación, y más aún, en la construcción del modelo y aplicación del mismo, se encontró que el tomar dicho concepto como “espacio”, da una mayor amplitud al estudio –que además está en constante relación a referentes arquitectónicos, como también al estar contenido en el concepto anterior–, obteniendo así una mayor compatibilidad en la interacción con los demás conceptos clave. Tal es el caso en los estudios sobre literatura y construcciones novelísticas que recurren al “espacio literario”, y, por último, en las pruebas de aplicación del modelo metodológico, la recolección de las muestras –para este caso las muestras se extraen a partir de la presencia descriptiva a través de figura retórica de la écfrasis– se veía un tanto restringida y limitada a solamente ciertas expresiones reduciendo así el número de especímenes.

Ahora bien, dicho concepto de “espacio” se ha presentado en conjunción con otro término, sobre el “tiempo”. Es así que para la construcción de la definición de uno se presenta la necesidad de la presencia o mención del otro, como también a la relación entre dos elementos: “atendiendo a una perspectiva histórica y etimológica, se constata cómo el vocablo en cuestión procede de la palabra latina *spatium* que designó durante mucho tiempo un intervalo cronológico o topográfico separado por dos puntos de referencia” (Álvarez Méndez, 2002, pág. 22)

En necesario hacer una breve pausa en este apartado para dar lugar a un concepto que conjunta a los dos anteriores, si bien procedente de la teoría literaria, propuesto por Bajtin, que hace referencia al *spatium*. Sin embargo, la propuesta conceptual que se arroja encierra una idea integrada en lo relativo al espacio y el tiempo, en donde se le llama “cronotopo” a “[...] (lo que en traducción literal significa <<tiempo-espacio>>) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.”, y es mediante este que se “expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio).” (Bajtin, 1989, pág. 237)

Otra de las definiciones de espacio que lo definen basándose en la presencia de otro elemento, en este caso no se hace a partir de la conjunción que este tiene con el tiempo, sino que es a través de otros elementos que se hace

perceptible y se define el espacio. A lo que Aristóteles hace mención: “[...] el espacio no existe sin cuerpos que lo definan” (Thornberg, pág. 20)

Si tomamos las premisas anteriores a partir de las cuales se sugiere que el espacio no es en sí una cosa y también el hecho de que el espacio y el tiempo se encuentran inequívocamente presentes en todo momento, y al mismo momento no existen como tales, sino a través de elementos secundarios.

Einstein said that time in itself is nothing, that is, there is no time: time is only the result of events happening in it. Space too, instead held, is in itself nothing, there is no absolute space. It exists only because the energy in contains. And according to Heidegger, time is initially encountered in those entities that are changeable; change is in time. (Nevzat Sayin, 1999, pág. 37)

Anteriormente, se menciona que existe una apertura en donde el concepto de espacio se abre para dar lugar a una compatibilidad teórica en relación con aquel espacio entendido desde lo arquitectónico, sobre lo que se plantea y entiende como espacio literario.

“es de justicia observar las múltiples divergencias y convergencias que existen entre el espacio físico y el literario, puesto que, mientras el primero se manifiesta como un constituyente geográfico del mundo, el segundo se define por su relación con el resto de los elementos integrantes de las obras.” (Álvarez Méndez, 2002, pág. 26)

Sobre lo anterior, se mencionan ciertas diferencias y similitudes en donde el espacio físico se presenta como un elemento que conforma el mundo geográfico, mientras que el espacio literario se define por la interacción de los elementos que componen el escrito. Pero nada nos limita a pensar que, de igual manera, el espacio físico se define por las relaciones que en él se llevan a cabo, como también, el espacio literario puede constituir geografías en lo real, esto último posiblemente a través de cuestiones de representación e imaginarios.

Retomando las argumentaciones que plantea Aristóteles acerca del espacio, en esta ocasión se define a partir de su presencia como un mecanismo que compone la construcción narrativa, en donde “el sentido ontológico asociado al espacio literario, con la concepción tradicional, procedente de Aristóteles, de un marco o lugar físico en el que se desarrolla la acción, un ámbito topográfico de la historia narrada en el que se sitúan los personajes.” (Álvarez Méndez, 2002, pág. 14)

Sin embargo, la pertinencia del desarrollo del elemento espacial dentro de la trama de la narrativa trasciende su propósito y es ahí en donde este “adquiere tanta relevancia en algunas historias que los demás componentes quedan

subordinados a él, convirtiéndose en la clave para descodificar el mensaje novelesco” (Álvarez Méndez, 2002, pág. 17)

El espacio novelesco no será sólo el escenario donde se sitúan los personajes y donde acontecen las acciones, sino que en muchas historias se erige en protagonistas o en el elemento estructurado de la trama, revistiéndose de coherentes formas y múltiples sentidos a través de la presentación de lugares cargados de significación. (Álvarez Méndez, 2002, pág. 16)

Ahora, si se entiende que la recreación del espacio es una labor fundamental dentro de la composición del texto novelístico, y que este a su vez pasa, en muchas ocasiones, a ser un elemento de la semejante importancia que los personajes, o ser uno más de ellos, o que incluso llega a ser más trascendental que la trama misma, y acompañado de una serie de significados que le proveen de sentido, es mediante todo lo anterior que se comienzan a esbozar reminiscencias del espacio descrito, es ahí donde es posible imaginarlo y medianamente atisbar visualizaciones sobre él.

“Aunque el espacio haya sido presentado en todo momento como una abstracción, puede, sin embargo, ser imaginado y pensado. Esta es la causa fundamental que explica el hecho de que cuando aparece en una novela se hace identificable gracias a la imaginación y la palabra creadora. Así mismo, su relevancia dentro de las diversas plasmaciones narrativas adquiere tal fuerza que ningún ser humano ha alcanzado todavía la potestad de escribir, tanto historia como ficción, sin contar con un espacio determinado como soporte de lo relatado” (Álvarez Méndez, 2002, pág. 26)

Es así que el elemento espacial literario que se representa en la novela, tras haber obtenido la capacidad de imaginarlo, de concebirlo y significarlo desde el punto de vista de aquellos que lo constituyen a través de la estructura gramática, es dotado de cierta verosimilitud al quedar varado en el limbo de lo real y de lo ficticio.

[...] los escritores logran representar mundos imaginarios en la novela como algo no sólo verosímil sino instituyéndolos con una amplia pretensión de realidad. Gracias a ello la ficción produce una realidad compuesta por objetos imaginarios que no es la realidad efectiva, sino un nuevo mundo plasmado en la narración, en el texto. Subyace a estas aseveraciones toda la investigación crítica relevante acerca de la construcción de mundos posibles en el hecho ficcional [...] (Álvarez Méndez, 2002, pág. 29)

Cabe mencionar la gran importancia que recae sobre el texto, ya que este constituye una serie de ideas que son percibidas y reinterpretadas semántica y semióticamente a partir de los elementos que literalmente son escritos y leídos y la manera en que es a partir de su presencia que permiten y definen los

alcances de la interpretación que alcanzarán en su receptor. Es por eso que [...] el espacio narrativo es ante todo una realidad textual, cuyas virtualidades dependen en primer término del poder del lenguaje y demás convenciones artísticas. Se trata, pues, de un espacio ficticio, cuyos índices tienden a crear la ilusión de realidad [...] (Domínguez, 1996, pág. 208)

En relación con lo anterior planeado por Domínguez, Yvancos sugiere que:

Los mundos ficcionales literarios son constructos de la actividad textual. [...] La teoría literaria tiene la responsabilidad de establecer los mecanismos textuales por los cuales mundos posibles no verdaderos cobran capacidad de existencia ficcional. Las estructuras imaginarias no son descubiertas ni habitan ninguna otra región que las que la actividad textual construye. (Yvancos, 1993, pág. 141)

Sin embargo, el descubrimiento de estas espacialidades imaginarias, restringidas según lo anterior por la capacidad constitutiva del propio texto, no solamente se imaginan, sino que reconfiguran la concepción de otras realidades, tanto plausibles como de aquellas reales, en donde su visualización rebasa el plano de lo escrito a otros niveles de comunicación e interpretación: “*Narration shapes and simplifies events into a sequence that can stimulate the imagination, and with its understanding comes the possibility of the story being retold – verbally, pictorially or spatially.*” (Coates, 2012, pág. 15)

IV.3 La aspiración dentro de la irrealidad como directriz de la imaginación

4.3.1 Lo imaginario como forma de construcción

La imaginación es aquello que hace al ser humano serlo. Esta peculiar característica ha estado presente dentro del pensamiento humano desde su propia existencia. Esta puede ir desde la formación de nuevas ideas hasta la representación de imágenes de las cosas, ya sean estas reales o irreales. Pallasmaa propone su postura respecto a esta:

Gracias a nuestra imaginación somos capaces de captar la condición múltiple del mundo y el continuum de la experiencia a través del tiempo y la vida. Sin imaginación no tendríamos capacidad de empatía y la compasión, ni podríamos sentir el futuro. (Pallasmaa, 2014, pág. 7)

Si bien, en lo que se refiere a la imaginación, existe un elemento el cual se conforma en torno a este, sin embargo, desde un enfoque perceptivo como también desde la experimentación de un ambiente tangible. Así lo menciona Hiernaux, en donde dice que:

“El imaginario funciona sobre la base de representaciones que son una forma de traducir en una imagen mental, una realidad material o bien una concepción. [...] en la formación del imaginario se ubica nuestra percepción transformadora en representaciones a través de la imaginación, proceso por el cual la representación sufre una transformación simbólica.” (Hiernaux, 2007, pág. 20)

De esta manera, el imaginario se presenta como “[...] la fuerza creativa que rebasa la simple representación: el imaginario crea imágenes-guías, imágenes que conducen procesos y no solo representan realidades materiales o subjetivas.” (Hiernaux, 2007, pág. 20).

Cabe mencionar que si bien, teniendo la referencia de lo planteado por Hiernaux, lo que se encuentra vinculado a “el imaginario” tiene que ver más con aquellas construcciones sociales. En el caso de “lo imaginario” parece apuntar a elementos referentes a medios representativos y simbólicos, que posiblemente pudieran ser, o no, más aplicados de manera individual debido a la carga simbólica e interpretativa que cada individuo imprime en el proceso de reinterpretación. Sin embargo, se cree que estas dos ideas no son contrarias, si

bien con algunas peculiaridades para cada caso, se retoman de manera conjunta. Sobre esto, Durand plantea que:

Todo pensamiento humano es re-presentación, es decir que pasa por articulaciones simbólicas. [...] no hay solución de continuidad en el hombre entre lo «imaginario» y lo «simbólico». Lo imaginario es así, de manera certera, ese conector obligado por el cual se constituye toda representación humana. (Durand, 2000, pág. 60)

Pallasmaa destaca la importancia de la conformación del imaginario llega a ser lo suficientemente trascendental para construir realidades propias, ya sean individuales y/o colectivas, a tal punto de ser concebidas como realidades más reales que las reales: “En lugar de ser representaciones de una realidad, el contundente imaginario contemporáneo crea su propia realidad, y esta es más “real” que los mundos ficticios y humanos existentes.” (Pallasmaa, 2014, pág. 15).

Por su parte, Durand (2000) corrobora nuestra idea introductoria, en donde lo relativo a lo imaginario es una cualidad particularmente humana. Es entonces la imaginación aquello mediante lo cual el individuo, es, el ser humano, esto no planteado como un vocablo, sino que se es humano a través de esta capacidad de representación.

[...] lo «propio del hombre», que es lo imaginario. Este último se define como la ineludible re-presentación, la facultad de simbolización de donde todos los miedos, todas las esperanzas y sus frutos culturales emanan de manera continuada desde hace un millón y medio de años aproximadamente, desde que el Homo erectus se ha levantado sobre la tierra. (Durand, 2000, pág. 135)

Ahora, si se focaliza esta idea de lo imaginario, como aquellas construcciones mentales, y se enfocan desde una perspectiva en lo que respecta a la arquitectura, podemos encontrar que “Además de ser externalizaciones y extensiones de nuestras funciones corporales, los edificios también son extensiones y proyecciones mentales, externalizaciones de nuestra imaginación, nuestra memoria y nuestras capacidades conceptuales.” (Pallasmaa, 2014, pág. 152).

Por lo que estas “externalizaciones de nuestra imaginación” se plantean dentro de entornos reales y es mediante “Las construcciones realizadas por el hombre “domesticar” el mundo para habitarlo y comprenderlo, pero incrementan también su sensualidad y su deseabilidad.” (Pallasmaa, 2014, pág. 152).

Continuando con esta idea de “deseabilidad” y de atracción, se presenta a la arquitectura como aquel deseo de entender y de vivir en el mundo, surge una arquitectura del deseo, de la aspiración, de los sueños:

[...] la arquitectura de la esperanza se hace así realmente una arquitectura del hombre, del hombre que solo la había percibido como sueño y como vislumbre elevado, muy elevado, se hace una arquitectura de la tierra nueva. En los sueños de una vida mejor se hallaba siempre implícita una fábrica de felicidad [...] (Bloch, 2007a, pág. 13)

Teniendo en consideración esta idea de “una arquitectura de los sueños” y la empatamos con esta otra, también sugerida por Bloch, de “la edificación imaginada” podemos evidenciar entonces la existencia de esta arquitectura imaginaria, aspiracional, utópica y al mismo momento frágil, irreal y de los sueños, que se conforma así misma con los planteamientos más extraordinarios en donde “La edificación imaginada se halla en la línea del estilo arquitectónico existente en el momento, pero lo prosigue utópicamente, a menudo incorporándose imágenes arquitectónicas legendarias [...]” (Bloch, 2007b, pág. 283).

Por lo que esta idea de una arquitectura del deseo, imágenes a las cuales se aspira, que en cierta medida puede conducir a una arquitectura de condición utópica, que a su vez es proyectada en el tiempo futuro, son elementos que de cierta manera confabulan la construcción de un imaginario, que en este caso se articula dentro de los planteamientos literarios de ciencia ficción.

Como parte de este planteamiento, Bloch hace un énfasis sobre las cuestiones futuras: “[...] el hombre que aspira a algo vive hacia el futuro; el pasado solo viene después, y el auténtico presente casi todavía no existe en absoluto.” (Bloch, 2007a, pág. 3), además de que sugiere que lo que importa, o a lo que debe de corresponder un mayor énfasis, es a aquello que no ha sucedido y de cierta manera es aquello en lo que aún se puede intervenir: “La esencia no es la preteridad; por el contrario, la esencia del mundo está en el frente.” (Bloch, 2007a, pág. 14).

El artista y el arquitecto necesitan estar en contacto con los orígenes inconscientes y primordiales del imaginario poético para poder crear imágenes que se incorporen a nuestra vida, imágenes que nos conmuevan con la sutileza y la frescura de la auténtica novedad. (Pallasmaa, 2014, pág. 175)

Con base en lo anterior planteado por Pallasmaa, y partiendo de la idea de que tanto los artistas y los arquitectos pertenecen a un nivel mayor en cuanto a la agrupación dentro de una estructura social, entonces; ¿es la sociedad aquella

que constituye un imaginario arquitectónico? o mejor dicho ¿es la arquitectura aquella que concibe su propio imaginario en el cual están inmersas las sociedades? Y, retomando la parte última de la idea del autor, ¿puede considerarse a la ciencia ficción como aquel conjunto de imágenes que se interpretan como auténtica novedad? Y, por último, ¿es este imaginario creado dentro de la ciencia ficción un elemento que se pueda incorporar a nuestras vidas?

En cierta forma, lo plantea Jameson: “[...] al afirmar que hasta nuestras imaginaciones más desatadas no son más que collages de experiencia, constructos compuestos de fragmentos y trozos del aquí y del ahora [...]” (Jameson, 2005, pág. 9). Por lo que por más excesivas que nuestras ideaciones puedan llegar a ser, o se puedan considerar las más descabelladas o las “utopías más utópicas”, son originadas en respuesta a la experiencia y/o al conjunto de experiencias al momento en el que el individuo o el conjunto de ellos, han sido sometidos a una realidad.

De esta manera, para que pueda existir la concepción de elementos de cambio o de innovación, es indispensable que exista una idea en la que esté presente, de manera fundamental, una perspectiva utópica. En otras palabras, no puede existir un cambio, al menos uno que pueda ser considerado radical o innovador, si no existe una visión utópica que lo visualice, así lo plantea Jameson:

Los utópicos no sólo ofrecen concebir dichos sistemas alternativos; la forma utópica es en sí una meditación representativa sobre la diferencia radical, la otredad radical, y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social, hasta el punto de que no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas cual sendas chispas de un cometa. (Jameson, 2005, pág. 9)

Esta idea se consolida acerca de lo que plantea Lefebvre, en donde la presencia de una “utopía como un ideal abstracto” que se encuentra en medio de lo real y lo imaginario de lo que puede ser posible, coincidiendo en gran medida con lo que planteaba Jameson anteriormente:

Utopia's radical potential thus resides in its capacity for bringing achievement of the possible-impossible closer. Not the prognosticating Utopia of futurists and planners but rather of "the distant possible [...]" "utopia is an abstract ideal," a deception "in which fiction and reality are thoroughly mixed," and "signs" rather than "things" dominate. Utopia in this sense is at best "half real and half imaginary," offering little in the way of opening up horizons of the possible. Lefebvre citado por (Coleman, 2013, pág. 359)

Por otra parte, Coleman sugiere que “demandar lo imposible” es elementalmente necesario para poder considerar otras posibilidades: *“Demanding the impossible may inevitably end in disappointment, but doing so takes the first step toward other possibilities. Moreover, according to Lefebvre, imagining possibilities it’s a fundamentally theoretical orientation, and thus unthinkable without Utopia”*. (Coleman, 2013, pág. 355).

Por lo que la utopía se presenta en forma de un posible modelo dentro de los planteamientos de invención: *“Utopia remains a prerequisite for creating something anew.”* (Coleman, 2013, pág. 356), a la vez que es a través de esta que se imagina, o se dota de realidad, aquello que era considerado una cuestión imposible: *“Utopia as a way to imaging the real possibility of what seems impossible.”* (Coleman, 2013, pág. 357).

Ahora, si se ve a la utopía desde un enfoque de la arquitectura, de la misma manera que esta se centra en la teorización política y social, puede presentar aportaciones en lo referente a las espacialidades:

The underexplored theoretical and experimental dimension of utopias holds out the potential for distinguishing alternative spatial practices. Utopia’s propensity for research emphasizes its centrality for theorizing political and social alternatives. In so doing, it opens up prospects onto “profound economic and socio-political modifications,” as well as spatial one. Lefebvre citado por (Coleman, 2013, pág. 359)

Se sugiere entonces que la utopía, además de ser un “proyecto imaginario de otra sociedad, de otra realidad, esta imaginación constitutiva” (Ricoeur, 2002b, pág. 213), se pueden generar los planteamientos más opuestos y extraordinarios a lo que se conoce. De esta manera “La utopía es el modo según el cual repensamos radicalmente lo que son el consumo, el gobierno, la religión, etcétera. De ningún lugar brota el más formidable cuestionamiento de lo que es.” (Ricoeur, 2002b, pág. 214).

La utopía, en este sentido, es la expresión de todas las potencialidades de un grupo que se encuentran reprimidas por el orden existente. La utopía es un ejercicio de la imaginación para pensar en otro modo de ser de lo social. La historia de las utopías nos muestra que no dejan de lado ningún ámbito de la vida en sociedad. La utopía es el sueño de otra manera de existencia familiar, de otra manera de apropiarse de las cosas y de consumir los bienes, de otra manera de organizar la vida política, de otra manera de vivir la vida religiosa. Entonces, no hay que sorprenderse de que las utopías no hayan dejado de producir proyectos opuestos entre sí, puesto que lo que tienen en común es socavar desde dentro el orden social en todas sus formas (Ricoeur, 2002b, pág. 357).

IV.4 Sobre la hermenéutica

4.4.1 Preámbulo Hermenéutico

Como parte de una primera aproximación a la cuestión hermenéutica, se cree conveniente recurrir a cuestiones etimológicas, en donde se implican a su vez elementos mitológicos que ayudarán en una primera instancia a un acercamiento para comprender esta disciplina⁸:

La palabra griega *hermeneios* se refiere al sacerdote del oráculo de Delfos. Esta palabra, el verbo *hermenèuein* y el sustantivo *hermèneia* hacen referencia al dios mensajero de pies alados Hermes, de cuyo nombre se derivan (¿o viceversa?). Significativamente Hermes se asocia con la función de convertir lo que está más allá de la comprensión humana en una forma que la inteligencia humana pueda captar. Las distintas formas de la palabra sugieren el proceso de llevar una cosa o situación de la incomprensibilidad a la comprensión. Los griegos atribuyeron a Hermes el descubrimiento del lenguaje y la escritura, herramientas que la inteligencia humana utiliza para captar el significado y transferirlo a otros. (Palmer, 2002, pág. 30)

El caso del Palmer refiere más a una comprensión, en donde este sugiere que “la hermenéutica es el estudio de la comprensión, y sobre todo la tarea de comprender los textos. [...] las «obras» requieren una hermenéutica, una «ciencia» de la comprensión adecuada a las obras como obras.” (Palmer, 2002, pág. 24). De manera breve y puntual, Gadamer señala que “El arte de la hermenéutica no consiste en aferrarse a lo que alguien ha dicho, sino en captar o, aquello que en realidad ha querido decir.” (Gadamer, 1998, pág. 62). Ahora, desde otra perspectiva, si bien siento totalmente complementaria, Ricoeur apunta más a una interpretación, en donde para él “la hermenéutica es la teoría de las operaciones de la comprensión relacionadas con la interpretación de los textos; la idea rectora será entonces la de la actualización del discurso como texto.” (Ricoeur, 2002b, pág. 71).

Basándonos en lo anterior, y siendo la premisa básica de lo que será el referente al momento de hablar de hermenéutica, es indispensable, según lo mencionado en las definiciones anteriores, la presencia de un texto, ya que este

⁸ Cabe mencionar que lo que aquí se presenta, es una versión sintética de todo el abordaje teórico conceptual en lo que a hermenéutica se refiere, en donde se analizó de manera breve, por decirlo de cierta manera, algunas de sus variantes y corrientes mencionando sus orígenes, autores, y también sus cualidades metodológicas las cuales fueron comparadas y correlacionadas para algunas de estas

es el medio a través del cual el proceso de interpretación tiene lugar y a partir del cual se generan todas aquellas elucubraciones posibles a partir del mismo. Si bien no nos limitamos, en esta ocasión y en el momento de definir lo hermenéutico, solamente al texto, sino que existen diversas modalidades del texto, por decirlo de alguna manera. Así lo refiere Palmer:

La hermenéutica es el proceso de descifrar lo que va desde el contenido y significado manifiesto hasta el significado latente u oculto. El objeto de interpretación, es decir, el texto en el más amplio sentido, pueden ser los símbolos de un sueño o incluso los mitos y símbolos de la sociedad o de la literatura. (Palmer, 2002, pág. 65)

Así mismo, la disciplina hermenéutica, a lo largo de la historia, ha presenciado diversas facetas como también diversas posturas, dando un giro particular en cada caso, pero siempre mostrando una clara tendencia que apunta en la misma dirección, si bien de diversas maneras⁹.

En este caso es preciso destacar el trabajo de Paul Ricoeur el cual está orientado a la interacción de la hermenéutica en conjunción con la literatura, con el relato, y es ahí donde los elementos de espacio y del tiempo, son los elementos primordiales de esta propuesta hermenéutica, en donde esto último compagina las intenciones principales del presente trabajo.

En parte de los planteamientos elaborados por Ricoeur (2002b), menciona que es necesario un “distanciamiento” inherente a la función hermenéutica, en donde para él, el texto no es solamente una medio en la manera de comunicación y de interacción humana, sino que es precisamente el hecho de la necesidad de un recurso escrito como lo es el texto, que da lugar a este distanciamiento en la comunicación, en donde se “revela un rasgo fundamental de la historicidad misma de la experiencia humana: que es una comunicación en y por la distancia”.

Se sugiere, que la presencia de lo que Ricoeur llama “distanciamiento” es aquello que habilita e insinúa la necesidad, por decirlo de alguna manera, de ese vacío en la comunicación, en donde a través del texto y la interpretación del mismo, surge el momento en que se sucinta la acción hermenéutica. Es esta irrupción en la comunicación, lo que es necesario y da lugar al hecho interpretativo. El texto deja de ser un texto en sí y se convierte en el medio de

⁹ Como se verá más adelante y de manera específica, el presente trabajo se enfocará dentro de la corriente hermenéutica ricœuriana debido a la compatibilidad con los propósitos que buscamos, como también con su propuesta de las 3 mímisis que, convenientemente, fungirán a manera de fases dentro del proceso metodológico.

transmisión de aquello que el autor pretendía o no transferir, aquella “proposición de mundo”. Así lo refiere Ricoeur:

[...] el momento del comprender responde dialécticamente al ser en situación, como la proyección de los posibles más propios en el corazón mismo de las situaciones donde nos encontramos. Retengo de este análisis la idea de proyección de los posibles más propios para aplicarla a la teoría del texto. En efecto, lo dado a interpretar en un texto es una proposición de mundo, de un mundo habitable para proyectar allí uno de mis posibles más propios. Es lo que llamo el mundo del texto, el mundo propio de este texto único. (Ricoeur, 2002b, pág. 107)

Es entonces esta “proposición de mundo” –que se manifiesta y se muestra ante el lector a través del “mundo del texto” –, en donde el lector y el texto conversan e interactúan en ambas direcciones, en donde el texto cobra un meta-sentido que no se expone de manera evidente, sino que se sugiere, y a partir del cual el lector reinterpreta su realidad a través de este nuevo sentido que es desenmascarado. Es a través del encuentro del otro, el texto y el lector, en donde ambos cumplen su cometido en esta dialéctica.

[...] mostrar que el texto es la mediación por la cual nos comprendemos a nosotros mismos. Marca la entrada en escena de la subjetividad del lector. El lector prolonga este carácter fundamental de todo discurso de estar dirigido a alguien. Pero, a diferencia del diálogo, este cara a cara no se da en la situación de discurso; es, por así decirlo, creado, instaurado, instituido por la obra misma. Una obra se encamina hacia sus lectores y así se crea su propio cara a cara subjetivo. (Ricoeur, 2002b, pág. 108)

Ahora, al haber destacado la importancia del texto en la dialéctica de la obra y el lector, es necesario mencionar el llamado “distanciamiento” planteado por Ricoeur de la siguiente manera:

El mundo del texto del que hablamos no es pues el del lenguaje cotidiano; en este sentido, constituye un nuevo tipo de distanciamiento que se podría decir que es de lo real consigo mismo. Es el distanciamiento que la ficción introduce en nuestra captación de lo real. [...] mediante la ficción, mediante la poesía, se abren en la realidad cotidiana nuevas posibilidades de ser-en-el-mundo; ficción y poesía se dirigen al ser, no ya bajo la modalidad del ser-dado, sino bajo la modalidad del poder-ser. Por eso mismo, la realidad cotidiana es metamorfoseada gracias a lo que se podría llamar las variaciones imaginativas que la literatura opera en lo real. (Ricoeur, 2002b, pág. 107)

Por lo que, al redescubrir, se da una apertura a la reinterpretación, a la recreación y la concepción de nuevas y diversas maneras de realidad, en donde estas pudieran ser o no objetivas, sin embargo, la primicia radica en las posibilidades que son habilitadas al momento de empatar la realidad real en conjunto con cada una de las realidades alternas constituidas ficcionalmente.

Ricoeur plantea que “[...] la ficción es el camino privilegiado de la redescubrición de la realidad” (Ricoeur, 2002b, pág. 108). Es así, la ficción, un medio de fabricación de realidades constituidas a partir de una realidad real de la cual se toman las bases, las referencias, y hasta cierto punto las premisas lógicas de estas “proposiciones de mundos” que se engendran mediante el escape a la realidad y la propia integración de lo imaginario a la misma.

Es a través de un procedimiento hermenéutico que se puede implementar un proceso interpretativo de las obras literarias de ciencia ficción y las aportaciones que estas puedan realizar a la cuestión de la arquitectura del futuro a través de la construcción desde el imaginario. Complementario a esto, Paul Ricoeur sugiere que: “[...] incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco de vivir, del obrar, del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe [...]” (Ricoeur, 2004, pág. 114).

4.4.2 El bastión hermenéutico de la triple mimesis

Si bien ya se ha abordado con anterioridad una serie de elementos teóricos correspondientes al desarrollo a partir de las diversas corrientes hermenéuticas, es momento de desarrollar lo planteado por Ricoeur en su triple mimesis.

A través de una analogía, Ricoeur (2002) plantea y desarrolla, de manera condensada, su proposición de la triple mimesis, tesis que también se expone de manera más extensa y detallada en los tres tomos de “Tiempo y Narración”. Esta analogía a la que nos referimos es la de narratividad y arquitectura, en donde el autor plantea una serie de silogismos en cada una de las etapas del acto hermenéutico, sobre la base de lo que él plantea a partir de una triple interpretación mimética a través de una “prefiguración”, una “configuración”, y una “refiguración”, en donde cada una de estas es aplicada y relacionada mediante una serie de concordancias conceptuales a ambas partes de la analogía. Sobre esto Ricoeur nos dice:

“una analogía: un estrecho paralelismo entre arquitectura y narratividad: la arquitectura sería para el espacio lo que el relato es para el tiempo, es decir, una operación «configuradora»; un paralelismo entre, por un lado, el acto de construir, es decir, edificar en el espacio, y, por otro lado, el acto de narrar, disponer la trama en el tiempo.” (Ricoeur, *Arquitectura y Narratividad*, 2002a, pág. 11)

Dentro del planteamiento analógico se encuentran, en cada momento, la presencia del tiempo como un ente propio del relato y de cómo también se manifiesta el espacio construido a través del anterior.

[...] se trata, en realidad, de cruzar el espacio y el tiempo a través de los actos de construir y de narrar. [...] fundir la «espacialidad» del relato y la temporalidad del acto arquitectónico mediante algún tipo de intercambio bidireccional «espacio-tiempo». [...] ante la temporalidad del acto arquitectónico, la dialéctica de la memoria y el proyecto en el mismo corazón de esta actividad. (Ricoeur, 2002a, pág. 11)

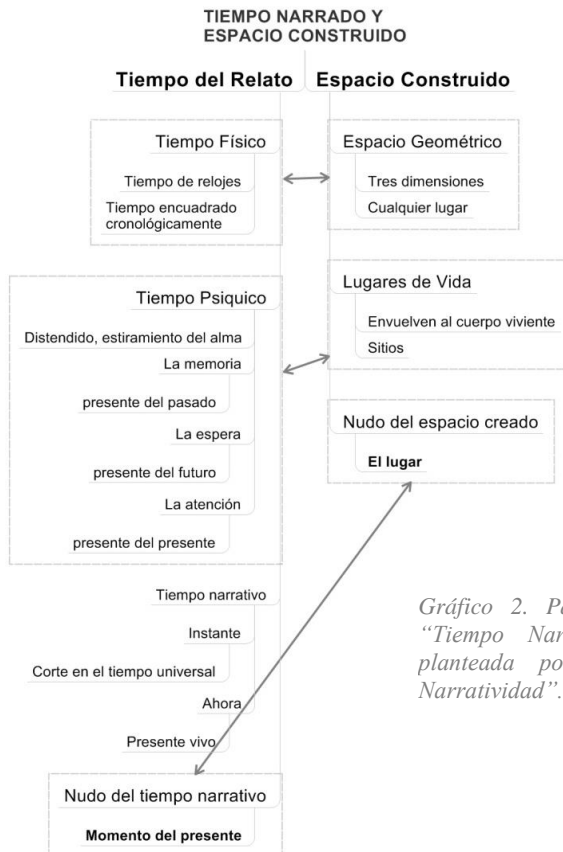


Gráfico 2. Paralelismos de la analogía entre “Tiempo Narrado” y “Espacio Construido” planteada por Ricoeur en “*Arquitectura y Narratividad*”. Elaboración propia (2016)

La prefiguración

El relato, en la fase de la «prefiguración», es practicado bastante antes de adoptar una forma literaria, sea por la historia de los historiadores, sea por la ficción literaria, desde la epopeya o la tragedia hasta la novela moderna. La «prefiguración» es, por consiguiente, una disolución del relato en la vida real, bajo la forma de la conversación ordinaria. En esta fase el relato está realmente implicado en nuestra propia toma de conciencia más inmediata. [...] la función del relato es la de decir «quién efectúa la acción». (Ricoeur, 2002a, pág. 14)

Continuando con esta analogía que Ricoeur plantea, entre narratividad y arquitectura, es dentro de esta etapa de primera mimesis, en donde, por una parte, la del relato, es posible realizar esta “prefiguración” debido a que se conoce a aquel que realiza la acción, que ya sea dentro de un medio histórico o también en un hecho de ficción, en ambos casos se conoce a aquel que realiza la acción, ya sea por su presencia y existencia de un pasado, también el hecho de ser un personaje creado, ya que de la misma manera, se debe conocer, y se sabe, la manera en la que este actúa y se desenvuelve dentro de lo narrado.

Ahora, y desde la contraparte de la analogía, es necesario completar la idea, en este caso hablando de una prefiguración arquitectónica:

Antes de todo proyecto arquitectónico, el hombre ha construido porque ha habitado. En este aspecto, es inútil preguntarse si el habitar precede al construir. Podría afirmarse que al principio hay un acto de construir que se ajusta a la necesidad vital de habitar. (Ricoeur, 2002a, pág. 14)

Al igual que en el relato, en la arquitectura es necesario este precedente que proporcionará todas, o al menos, la mayoría de las premisas necesarias para el hecho de construir. Porque, y con base a lo anterior, se puede construir porque se ha habitado, así también el hecho de que el construir habilita el habitar. En este caso se alcanzan a dilucidar reminiscencias heideggerianas, a la vez que se revela en este caso una recurrencia y necesidad antinómica debido a que, si para habitar es necesario construir y el construir faculta el habitar, esto desde una visión interpersonal del individuo consigo mismo. Si bien esta cuestión queda abierta, ya que el hecho que nos compete es el de la dialéctica narrativa arquitectónica.

Ahora, si bien se han expuesto las peculiaridades de la prefiguración en cada uno de los campos analógicos dispuestos por Ricoeur, ¿de qué manera se corresponden la prefiguración del relato con la prefiguración de la arquitectura?

¿Qué hay del paralelismo entre la narratividad y la arquitectura en este plano de «prefiguración»? ¿Qué signos de la entrada del relato preliterario al espacio habitado se dejan entrever? Primero, toda historia de vida se desarrolla en un espacio de vida. La inscripción de la acción en el curso de las cosas consiste en marcar el espacio de los acontecimientos que afectan a la disposición espacial de las cosas. Luego, hay que tener en cuenta que el relato de conversación no se limita a un intercambio de memorias, sino que es coextensivo a los desplazamientos de un lugar a otro. (Ricoeur, 2002a, pág. 16)

Interpretamos que todas las historias se desarrollan en un espacio, consecuentemente a las acciones que el relato aborda, los espacios del mismo serán constituidos con base en lo primero, qué es lo que sucede, qué cosas hay presentes, dónde está cada uno de los elementos interactuantes y ejecutantes de las acciones, y además de lo anterior, es debido a que es una sucesión de acciones y diversas situaciones de aquel o aquellos que realizan la acción que remiten y demandan diversos lugares interconectados por aquellas situaciones propias de la trama, cuestión que, como se verá a continuación, corresponden a la “configuración” del relato.

La configuración

La segunda fase del relato, que yo llamo «configuración», es aquella en la que el acto de narrar se libera del contexto de la vida cotidiana y penetra en el campo de la literatura. Primero la narración se registra mediante la escritura, luego por la técnica narrativa. (Ricoeur, 2002a, pág. 17)

Según Ricoeur el acto de relatar, y, por lo tanto, de “configurar” el relato en sí, puede ser abordado desde tres ideas principales, las cuales son innegablemente necesarias dentro de la constitución secuencial de la narración. Por lo que la configuración del relato puede ser inteligible a través de: 1. una puesta en intriga, 2. la inteligibilidad, y 3. la intertextualidad.

Sobre la primera, lo que refiera a la “puesta en intriga” Ricoeur (2002) remite al término italiano *intreccio* «trenza» en donde utiliza este a modo de analogía para el desarrollo de la idea, además plantea que es esta misma etapa a la que Aristóteles llamó *mythos*. La cual comprende la manera en la que se hacen una serie de ataduras y ligas de los acontecimientos relatados para de esta manera constituir aquello conocido como trama. Sin embargo, no es solamente

la trama en sí, sino todos los aspectos referentes a esta los cuales se ven involucrados para su conformación. En palabras de Ricoeur la puesta en intriga:

Consiste en hacer una historia con los acontecimientos, o sea, reunirlos en una trama [...] esta intriga permite reunir no solamente los acontecimientos, sino también los aspectos de la acción y, en particular, las maneras de producirla, incluyendo causas, razones de actuar, y también las casualidades. (Ricoeur, 2002a, pág. 17)

La inteligibilidad, una segunda idea en lo que respecta a la configuración, refiere a que es necesaria una asimilación clara de los hechos, de lo que está sucediendo, donde y en qué momento. Es debido a que dentro de un relato existe una simultaneidad, de hechos, de acciones, de lugares, de vivencias y demás cuestiones que tengan cabida dentro de la narración, que es necesario exponerlo de una manera no intrincada, lo cual es una negación propia al relato mismo, o al menos así lo plantea el autor:

La segunda idea, tras la «puesta-en-intriga», es la inteligibilidad, la conquista de la inteligibilidad (dado que los relatos de la vida son confusos por naturaleza). [...] el carácter inextricable de sus historias. (Ricoeur, 2002a, pág. 19)

Cabe mencionar que es precisamente aquí, donde tiene cabida otro de los argumentos que plantea Ricoeur, aquello a lo que refiere una concordancia discordante. Sobre esto, y teniendo el antecedente de necesitar una inteligibilidad que organice todo aquello que es inherente al relato, es necesario destacar la cualidad de la simultaneidad de la narración, debido a que dentro de la trama del relato suceden una serie de imprevistos que interrumpen momentáneamente el relato, sin embargo, la continuidad del mismo sigue transcurriendo.

De hecho, se puede decir que un relato transforma una situación inicial en una situación terminal a través de los episodios. Aquí se juega una dialéctica [...] entre la discontinuidad de cualquier cosa que ocurre de imprevisto y la continuidad de la historia que pasa a través de esta discontinuidad. Entonces, he adoptado la idea de interdependencia entre la concordancia y la discordancia. Todo relato contiene una especie de concordancia-discordancia [...] (Ricoeur, 2002a, pág. 18)

La tercera idea necesaria para la configuración del relato tiene que ver más con la presencia que tiene el mismo en relación con los otros, y en donde, por más distintos que estos puedan ser, están intangiblemente ligados de manera directa o indirecta, en donde los textos que conforman al relato se constituyen a través de otros.

La tercera idea que yo mantengo es la de intertextualidad. La literatura consiste justamente en poner juntos, confrontar textos que son distintos entre sí, pero mantienen relaciones en el tiempo que pueden ser muy complicadas —relaciones de influencia, etc., pero también las de toma de distancia—, tanto en la genealogía de la escritura como en la actualidad. (Ricoeur, 2002a, pág. 19)

De manera sintética, el autor explicita las tres etapas correspondientes a la configuración, anteriormente desarrolladas de la siguiente manera:

[...] el acto de «configuración» se divide en tres etapas: por una parte, la puesta-en-intriga, que he definido como la «síntesis de lo heterogéneo»; por otra parte, la inteligibilidad —el intento de esclarecer lo inextricable— y, finalmente, la confrontación de varios relatos, colocados al lado de otros, frente o detrás de ellos, es decir, la intertextualidad. (Ricoeur, 2002a, pág. 20)

De la misma manera que lo hace en la prefiguración, Ricoeur plantea que estas mismas tres ideas de configuración se manifiestan a partir de lo arquitectónico. Es así que en el caso de una puesta en intriga dentro del proyecto arquitectónico es manifestada a través del proyecto, en donde se manifiesta una transmutación del tiempo al espacio:

La «puesta-en-intriga» se encaminaba así hacia su transposición, del tiempo al espacio, mediante la producción de una casi-simultaneidad de sus componentes, la reciprocidad entre el todo y la parte, y la circularidad hermenéutica de la interpretación, que resultaba ser su correspondiente exacto en las implicaciones mutuas de los componentes de la arquitectura. (Ricoeur, 2002a, pág. 21)

Es precisamente dentro de esta idea que se sugiere una cierta supremacía del tiempo sobre el espacio, cuestión que hasta el momento no se había presentado, ya que el paralelismo conceptual que se había estado realizando consideraba tanto al tiempo como al espacio dentro de la misma categoría, en donde Ricoeur (2002) refiere que “el relato presta su temporalidad ejemplar al acto de construir, de configurar el espacio”. De esta manera es que se interpreta que el tiempo antecede al espacio, hasta cierto punto, o al menos según las bases teóricas del autor en cuestión. Esta idea se desprende de la argumentación que plantea, en donde para él “el espacio construido es el tiempo condensado”, por lo que en cierta manera el tiempo precede al espacio en todo momento, dicho de otra manera, la manifestación del espacio requiere un transcurrir del tiempo, al menos desde el hecho narrativo.

Sin embargo, es necesario incorporar lo que anteriormente se había abordado de manera breve, lo planteado por el cronotopo de Bajtin, que ayuda a esclarecer esta dialéctica del tiempo y del espacio:

El tiempo se condensa [...] se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio» a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento» de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. (Bajtin, 1989, pág. 238)

La inteligibilidad de la configuración, en este caso en relación con la arquitectura, se sugiere entonces desde un enfoque más literario, o mejor dicho narrativo, en donde el acto arquitectural se construye a través del relato, de aquello denominado “narrativa arquitectónica”, en donde las palabras atribuyen los elementos constitutivos de esta construcción espacial literaria.

[...] la «configuración»: lo que yo había denominado «inteligibilidad», el paso de lo inextricable a lo comprensible. Es la misma inscripción que transporta hacia el espacio el acto «configurador» del relato, la inscripción hecha en un objeto que dura en virtud de su cohesión, de su coherencia (narrativa, arquitectónica). Si es la escritura la que confiere durabilidad al objeto literario, entonces la dureza del material es lo que asegura la durabilidad del objeto construido. (Ricoeur, 2002a, pág. 22)

Por último, en lo que respecta a la tercera idea de la configuración, la intertextualidad, vista desde el enfoque arquitectónico, se manifiesta de una manera homologada al hablar del relato, si bien es el contexto de lo construido que dará aquella intertextualidad a lo nuevo que se está constituyendo arquitectónicamente, y, por lo tanto, espacialmente. Por lo que el papel de la reminiscencia del pasado al momento del relato, o en este caso al momento de la construcción del espacio, se constituye una posible aporía en el tiempo, en donde las historias, las experiencias y las vivencias de los objetos, en este caso los edificios, se conjugan para dar lugar a una nueva dimensión.

Y, en la medida en que el contexto construido guarde en su interior la huella de todas las historias de vida que han escondido el acto de habitar de los ciudadanos de antaño, el nuevo acto «configurador» proyecta las nuevas maneras de habitar que se integrarán en el embrollo de esas historias de vida ya caducadas. Una nueva dimensión está encaminada a luchar contra lo efímero: ya no reside en cada edificio, sino en la relación que existe entre ellos. (Ricoeur, 2002a, pág. 23)

La refiguración

[...] en el acto de leer, el texto despliega su capacidad de alumbrar o aclarar la vida del lector; tiene el poder no sólo de descubrir, revelar lo oculto, [...] sino también el de transformar la interpretación banal que hace el lector, en el cauce de lo cotidiano. (Ricoeur, 2002a, pág. 26)

La tercera y última etapa que concluye la tesis planteada por Ricoeur, corresponde a la de la refiguración, en donde en este caso ya no se habla de manera independiente acerca del tiempo y del espacio, remitiéndonos a la analogía previa a partir de la cual se tomó el punto de partida, sino que es en este momento de refiguración que el espacio y el tiempo se fusionan en uno mismo, ya no es uno u otro, son los dos al mismo tiempo y en todo momento. Por lo que “[...] la aproximación del relato a la arquitectura se hace más estrecha, hasta llegar al punto de intercambio de significaciones entre el tiempo narrado y el espacio construido.” (Ricoeur, 2002a, pág. 26).

Se narra un tiempo, pero al mismo momento que se está narrando el tiempo, se construye el mismo, y de la misma manera, el espacio construido, se constituye a medida que se narra, es entonces la narración la que da lugar y habilita esta interacción del tiempo y el espacio del relato como elemento constitutivo de ambos y donde se habilita esta dialéctica.

Continuando con esta última parte de lo que expone Ricoeur, vemos la necesidad de complementar dicho planteamiento con otro de los textos del mismo autor, ya que lo anteriormente expuesto parte de su trabajo titulado “Arquitectura y Narratividad”, el cual se retoma detenidamente debido a las particularidades del presente estudio que involucra elementos en torno a la representación, el espacio y la narración, sin embargo, es en uno de los ensayos expuestos en “Del texto a la acción”, en donde si bien nos apartamos de esta dialéctica propuesta entre espacio y narración, se complementa esta última etapa de la triple mimesis.

[...] lo que Gadamer llama la cosa del texto y que yo llamo aquí el mundo de la obra. Lo que finalmente me apropio es una proposición de mundo, que no está detrás del texto, como si fuera una intención oculta, sino delante de él, como lo que la obra desarrolla, descubre, revela. A partir de esto, comprender es comprenderse ante el texto. No imponer al texto la propia capacidad finita de comprender, sino exponerse al texto y recibir de él un yo más vasto, que sería la proposición de existencia que responde de la manera más apropiada a la proposición de mundo. La comprensión es, entonces, todo lo contrario de una constitución cuya clave estaría en posesión del sujeto.

Con a esto sería más justo decir que el yo es constituido por la cosa del texto. (Ricoeur, 2002b, pág. 109)

Es con base en lo anterior y remitiendo al relato, lleva implícito una "proposición de mundo", por lo que en el comprender el texto es comprender ese mundo, apropiarse de él, para posteriormente interpretarlo, "reconfigurarlo", con la nueva visión que el lector en conjunto con sus espacios de vida le imprime a esa visión dispuesta en el texto.

Sin duda, hay que ir más lejos aún: de la misma manera que el mundo del texto sólo es real porque es ficticio, es necesario decir que la subjetividad del lector sólo aparece cuando se la pone en suspenso, cuando es irrealizada, potencializada, del mismo modo que el mundo mismo que el texto despliega. Dicho de otra manera, si la ficción es una dimensión fundamental de la referencia del texto, también es una dimensión fundamental de la subjetividad del lector. Como lector, Yo me encuentro perdiéndome. La lectura me introduce en las variaciones imaginativas del ego. La metamorfosis del mundo, según el juego, es también la metamorfosis lúdica del ego. (Ricoeur, 2002b, pág. 109)

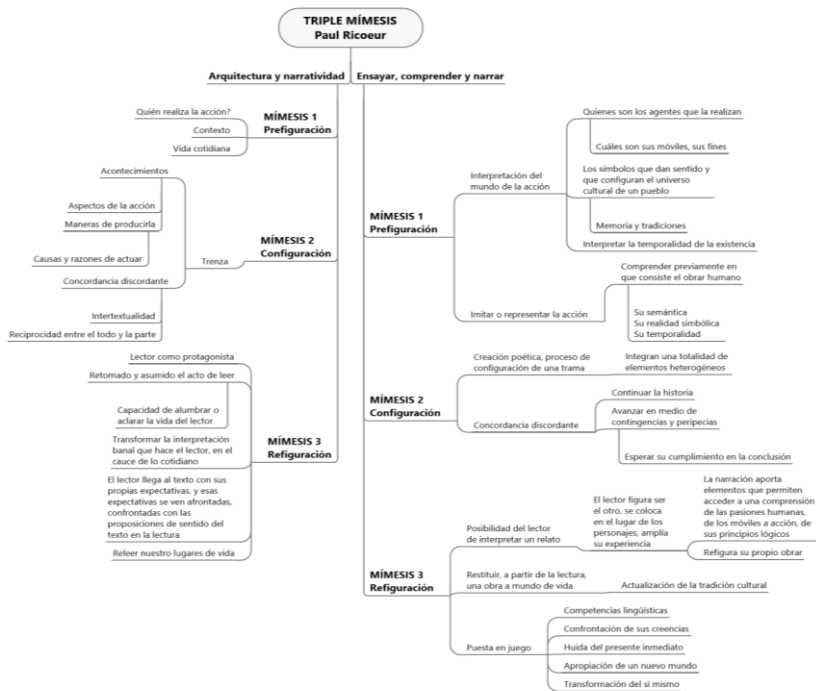


Ilustración 14 Mapa conceptual donde se muestran las características interpretativas de la triple mimesis a partir de lo expuesto por Ricoeur en "Arquitectura y Narratividad" y de Giraldo y Lopera "Ensayo, comprender y narrar". Elaboración propia (2015)

Se ha expuesto entonces esta propuesta del triple mimesis, que es preciso mencionar es y puede ser ampliada en gran medida debido es aún más compleja de lo que anteriormente se intentó simplificar, sin embargo, se ha tratado de enfatizar las cualidades primordiales de cada una de estas mimesis. Creemos conveniente concluir el abordaje de estas cuestiones de una metafórica pero contundente manera a través, nuevamente, de Ricoeur.

El texto es como una pauta musical y el lector como el director de la orquesta que obedece las instrucciones de la notación. En consecuencia, comprender no es meramente repetir el acontecimiento de habla en un acontecimiento similar, es generar uno nuevo, empezando desde el texto en que el acontecimiento inicial se ha objetivado. (Ricoeur, 2006, pág. 62)

IV.5 La representación del espacio literario a través de la écfrasis

4.5.1 El binomio hermenéutica-écfrasis

La construcción de una metodología la cual pudiera ser aplicada a la naturaleza de la presente investigación parte de diversas teorías, conceptos y métodos que se retoman y vinculan entre sí para hacer de cada uno de ellos un procedimiento sistémico que se acerque a cada uno de los conceptos y los intereses primarios que se buscan con este trabajo. Cada uno de estos procedimientos proporcionará los elementos necesarios para las etapas sucesivas en donde de manera particular se conformará una integridad metodológica que ayude a develar las inquietudes primarias manifestadas dentro de los objetivos y preguntas de investigación.

Es necesario destacar la implementación de procedimientos hermenéuticos, a los cuales se refiere con anterioridad, y estos a la vez son aplicados a través de recurrir al uso de la triple mimesis planteada por Ricoeur (2004) siendo parte fundamental del proceso de análisis. Esto se debe a las cualidades y características propias del objeto de estudio, el cual se está sometiendo a una particular observación, que es, en este caso, la novela de ciencia ficción.

Ahora, es preciso enunciar el particular interés que se vuelca sobre los planteamientos arquitectónicos y espaciales presentes dentro de este género de narrativa, ya que, si bien son considerados elementos tangenciales y secundarios, ambientan y proporcionan una atmósfera literaria conformada por un tiempo y espacio determinado. Debido a lo anterior, el principal objetivo de este estudio radica en realizar un acercamiento interpretativo de la particular acepción que este género literario considera con respecto a la conformación del contexto novelístico. En donde, algunos autores lo sugieren, es innegable el protagonismo que se le adjudica al entorno, los lugares y las edificaciones, esto en conjunto considerado a manera de una espacialidad arquitectónica ciencia ficcional.

Es por lo anterior que se opta por el método hermenéutico debido a que una de sus principales premisas parte de la idea de interpretar un texto, que desde sus orígenes se remontan a la interpretación de textos religiosos, si bien, es durante los últimos años que ha ampliado cada vez más su ámbito de aplicación a diversas áreas y disciplinas.

Cabe mencionar la aparición de ciertas complicaciones que se han presentado en el transcurso del estudio, esto debido al abordaje de concepciones que radican en torno a lo inexistente (en un sentido no literario), lo imaginario, lo novelesco, y en algunos casos, sobre lo futuro, cualidades que le son características inherentes a la novela de ciencia ficción, las cuales han devenido en incompatibilidades teóricas y metodológicas al momento de construir un procedimiento a seguir.

Una de las principales problemáticas que se presentaron durante la construcción del modelo de análisis, fue el hecho de que el interés fundamental del estudio refiere a elementos espaciales y arquitectónicos dentro de la novela de ciencia ficción. Por lo cual surgió el cuestionamiento: ¿cómo sería posible realizar un análisis hermenéutico que fuera enfocado a cuestiones espaciales y arquitectónicas? Para lo cual se recurrió a otro elemento que estructuraría toda la base analítica del proceso y que se menciona a continuación.

La écfrasis, elemento al cual se hace mención, entendida por diversos autores: Agudelo (2011), Alberio (2011), Lozano-Renieblas (2005), Aristizábal (2014), a modo de elementos que apoyan las narraciones y que ilustran a un relato, la descripción de imágenes plásticas, hacer visible lo que a través del texto se sugiere, ya que la imagen visual es antecedida y dependerá de elementos descriptivos verbalmente expresados.

Se recurre a la estructura de la écfrasis, una figura retórica descriptiva, y se establece como la unidad básica de análisis del escrito novelístico. Una herramienta de identificación textual sobre aquellas expresiones que refieran a elementos espaciales y arquitectónicos, a esos sitios y lugares que contextualizan la trama de los personajes, y que serán identificables a través de la expresividad verbal descriptiva, la cual dependerá de las habilidades, el estilo, o el detalle que preste el autor a la construcción de dichos elementos.

Una vez obteniendo los cuerpos de texto de la novela que puedan ser considerados écfrasis, es necesaria la detección de ciertos elementos, si bien para la detección y categorización de ser écfrasis como tal, y posteriormente también para el procedimiento subsecuente que involucra una interpretación hermenéutica mimética. Es por eso que dentro de las expresiones que presenten reminiscencias espaciales y arquitectónicas será necesario destacar los elementos característicos de estos mismos: cuestiones formales, las cuales refieren a las características físicas de la descripción en cuestión pudiendo ser el tamaño, la forma, el material; cuestiones de uso y actividades que se desempeñan, lo cual será definido a través de la trama y las acciones de la novela que se lleven a cabo en ese sitio; cualidades sensoriales y perceptivas, que estarán ligadas a los sentidos y sensaciones que pudieran personificar los protagonistas de la acción, o también a aquello que la riqueza descriptiva pudiera incitar al lector. Cabe mencionar que las categorías que se mencionan dependerán, ya mencionado anteriormente, de las cualidades estilísticas y personales del autor de la novela y que podrán o no estar presentes todas, o algunas de ellas, en cada una de las écfrasis identificadas.

Tras realizar una lectura del objeto de estudio, enfocándose en la obtención de las écfrasis espaciales que se pudieran encontrar, y tras haber analizado previamente cada una de ellas para la detección de cuestiones representativas para cada una de ellas, posteriormente se pretende implementar un procedimiento dialógico a través de la teoría de la triple mimesis planteada por Ricoeur (2004), en donde se pretende aplicar cada una de las mimesis a modo de método de análisis aplicado puntualmente a las écfrasis que se obtengan, ya que al cambiar el esquema de no aplicar la mimesis a la totalidad de la obra sino de manera puntual dentro de los marcos textuales que representen y transmitan un sentido de espacialidad arquitectónica, se pretende aproximarse al entendimiento de este mismo.

Bajo las premisas planteadas por Ricoeur (2004) dentro de la primera mimesis (prefiguración), lo que se busca es la interpretación del mundo de la acción, quién es aquel que realiza la acción, bajo qué contexto y cuáles con los móviles y los fines del personaje a realizar ciertas acciones. En la segunda mimesis (configuración) se analizan cuáles son los aspectos de las acciones y los acontecimientos que se suscitan dentro del relato, la configuración de una trama, cómo transcurre la historia y las peripecias del personaje y de qué manera estas están ligadas a un orden superior de reciprocidad entre el todo y la parte. Por último, en la tercera mimesis (refiguración) se da la posibilidad al lector de interpretar el relato, de ser el protagonista, hacer una relectura y una restitución de nuestros lugares de vida. Es en esta parte que el papel del investigador se hace presente de manera fundamental, ya que lo que se realiza será una interpretación de los diversos elementos espaciales que pudieran ser encontrados a partir de los conocimientos, costumbres y contextos dentro de los cuales este se encuentre inmerso, en donde lo que se buscará será precisamente la construcción de nuevas espacialidades, arquitecturas imaginadas.

Como parte última y complementaria del proceso metodológico, y ligado a la importancia de la expresividad gráfica propia de los planteamientos y del quehacer arquitectónico, se pretende adjuntar una serie de esbozos que se generarán a partir de la interpretación de la tercera mimesis y ejemplificarán de manera visual a cada una de las ékfrasis encontradas y analizadas.



Gráfico 4. Diagrama en donde se muestran las etapas del modelo metodológico desarrollado y qué actividades se realizarán en cada una de ellas. Elaboración propia (2015)

4.5.2 Explicación del proceso y muestreo de écfrasis

La aplicación del método construido se llevará a cabo a través de una serie de fichas, una para cada écfrasis que se identifique en conjunto con los suficientes elementos simbólicos para llevar a cabo la interpretación y su posible recreación ilustrada.

Estas fichas estarán compuestas primeramente por un conjunto de referencias y datos relacionados con el número de écfrasis que se le ha asignado respecto a una numeración por cada uno de los títulos —esto es, que cada una de las tres novelas¹⁰ iniciará con la numeración¹¹—, el título de la novela a la cual pertenece y la página donde se encuentra, esto para tener un mayor orden y una facilidad de localización en caso de ser necesaria alguna verificación, o si el lector está interesado en ampliar el contexto narrativo de la écfrasis extraída.

Después de lo anterior, se presentará el texto, el cual compone la écfrasis que se está sometiendo a interpretación, en donde es necesario que se presente la expresión de manera íntegra como se presenta dentro del cuerpo de la novela, es así que esto se realizará a través de citas textuales de la novela.

A continuación, y bajo la clasificación de los indicadores que presentan la variable espacial planteada dentro del método, se mencionarán aquellas expresiones que refieran a los elementos anteriores, y a partir de los cuales se tomarán como premisas referenciales para llevar a cabo la interpretación hermenéutica, en donde dichos elementos serán de vital importancia dentro de la tercera mimesis.

¹⁰ Es pertinente mencionar que, para el completo entendimiento de nuestro planteamiento, como objeto de estudio se consideró “El ciclo de Trántor” (también conocida con el nombre de La saga de las Fundaciones) escrita por Isaac Asimov, por ser un grupo de novelas relativamente cortas, en las que se han encontrado referentes espaciales y arquitectónicos que son vitales para el desarrollo metodológico, además de ser de las obras más relevantes del autor.

¹¹ Será necesario aclarar que para motivos de la presente, la secuencia de muestreo de las écfrasis tiene que ver más con aquellas que encontramos, sean las más evidentes, claras y evocadoras debido al contenido descriptivo que las conforman, y no en una secuencia cronológica y secuencial dentro de la conformación novelística como fue realizado en la versión extendida de este trabajo. Si bien entre esta selección expuesta se tendrá una nueva secuencia en relación con las tres novelas en donde se omiten varias de estas que se presentaban entre estas que seleccionamos para ejemplificar la metodología aplicada.

Posteriormente, se desarrollará textualmente la interpretación hermenéutica categorizada bajo las premisas de la triple mimesis. Como anteriormente se refiere, en la primera se hace mención del personaje que realiza la acción en conjunto con una breve reseña del contexto dentro del cual se encuentra para tener un encuadre particular de la escena. En la segunda parte se hace énfasis en la acción que se ejecuta y cómo está esto ligado a diversos eventos dentro de la trama. Por último, se hace la interpretación del lector, donde se hace un particular énfasis en ampliar y recrear el espacio que es sugerido a través de la écfrasis y a partir de los elementos cargados de simbolismo que fueron encontrados dentro de esta misma expresión –es en esta parte una de las secciones más importantes de la aplicación del ejercicio metodológico y en donde se evidencia de cierta manera la hipótesis planteada–.

Por último, cada una de las écfrasis será acompañada de una representación, en donde, a través de una imagen, se ejemplifique la interpretación que se ha llevado a cabo a manera de conclusión visual que refleje y dé el cierre a cada una las expresiones que remiten a cuestiones espaciales.

FICHA

NÚMERO DE ÉCFRASIS
LIBRO PÁGINA
CONCEPTOS SIMBÓLICOS
MÍMESIS
1, 2 Y 3
REPRESENTACIÓN
GRÁFICA

Gráfico 5. Estructura de los contenidos de las fichas para la aplicación del modelo metodológico. Elaboración propia (2015)

4.5.3 Fichas de muestras con método aplicado

Fundación - Écfrasis 1

“Hubo el sonido humano de hombres y mujeres que se amontonaban en las salas de desembarco y el crujido de grúas que levantaban el equipaje, el correo y el cargamento hasta el gran eje de la nave, desde donde, más tarde, serían trasladados a las plataformas de descarga.

El edificio de desembarco era enorme. El techo se perdía en las alturas. Gaal pensó que las nubes casi podían formarse debajo de su inmensidad. No vio ninguna pared; sólo hombres y mostradores y el suelo convergente que desaparecía a lo lejos.” (Asimov, 1986, pág. 15)

Cualidades arquitectónicas y elementos simbólicos 1

Formales	Edificio, enorme, techo, sin paredes, piso
Funcionales	Desembarco
Perceptivas	Enorme, alturas, sin límites, sin fin
Otro	Personas

Gráfico 6. Cualidades arquitectónicas y elementos simbólicos 1. Elaboración propia (2015)

Mímesis 1

A lo anterior, el personaje que protagoniza la acción, en este caso Gaal Dornick, procedente de un planeta donde su formación académica radica en torno a las cuestiones matemáticas, previo a ello y durante su juventud, se refiere que solamente se desempeñaba en torno a actividades agrícolas.

Mímesis 2

La acción principal radica en que el protagonista, tras haber realizado un viaje interplanetario (dentro del cual se involucran conceptos referentes al salto a través del hiperespacio y otras cuestiones de menor relevancia para el caso, si bien importantes para atisbar el encuadre de los acontecimientos que se desarrollan), arriba a Trántor a lo que muy posiblemente pudiera considerarse como un puerto espacial.

Mímesis 3

El personaje, procedente de un lugar distinto, sugiere una gran curiosidad por conocer Trántor, dentro de lo cual una de sus primeras impresiones gira en

torno al edificio de desembarque, sin antes encontrarse recluso en una de las innumerables salas en donde descendían los pasajeros, las mercancías, y demás bienes. La excitación de querer ver el exterior, como también la desorientación de no saber cómo es el sitio y solamente poder confeccionar una idea del mismo a través de los elementos sonoros que se escuchan en lo lejano y en lo próximo.

La primera comunión del personaje con la superficie de ese sitio. La sensación de un lugar nuevo, de voltear la mirada a todo y a nada al mismo tiempo, el recorrer con un semblante de asombro en el rostro. Inequívocamente, se incita a seguir caminando y recorriendo el lugar sin poner atención por donde se va, si bien con la certeza de guiarse por los elementos que llenan la vista.

Una gran estructura que asciende, se concibe como un bloque etéreo en donde no existen límites perceptibles para las personas que posan su atención a escudriñar su forma y tamaño real, ya que aquellos que se encuentran habituados a transitar por el sitio han dejado de prestarle atención y han perdido el potencial de asombro que este pudiera brindarles. Un edificio que muestra un gran dinamismo intrínseco a su concepción utilitaria, con cubiertas que difícilmente pudieran verse debido a su altura y al paso de cúmulos de nubosidades que difuminan sus límites. Con millones de personas que se desplazan sobre su superficie que parece no tener fin y deja de verse a la distancia entre las siluetas de las personas y los elementos más próximos al suelo.

Un piso que se extiende hasta no alcanzar la mirada, que discurre por toda el área del lugar sin ningún elemento que lo interrumpa, que lo unifica y pareciera que todo es una inmensa pieza que fue colocada en ese sitio que comunica las plataformas de descarga a una inmensa explanada plana y lisa en donde resuenan los pasos apresurados de las personas que desembocan en los andenes de entrada y salida que se desdibujan a lo lejos y se indican con anuncios de luz que intermiten entre la neblina, el vapor y el viento.

No hay ningún desnivel, ni tampoco ninguna elevación. No se interrumpe sino exclusivamente por las torres de desembarque que contienen a todos los pasajeros y cargamentos procedentes de todos lugares ansiosos por pisar el suelo una de tantas veces más, que en conjunto con el perímetro del piso se pierden en el horizonte y en donde la torre central comienza, si bien, no se sabe hasta donde alcanza en altura.

Fundación e Imperio - Écfrasis 1

La ciudad-caverna estaba iluminada por una luz diurna, la luz blanca de un joven sol. Naturalmente, no había ningún sol. Lo que hubiera debido ser el firmamento se perdía en el fulgor difuso de un brillo que lo abarcaba todo. El aire cálido estaba perfumado por la fragancia de la vegetación.

-¡Oh, Toran, qué hermoso! -exclamó Bayta. Toran sonrió con satisfacción.

-Bueno, Bay, no se puede comparar a la Fundación, pero es la ciudad más grande de Haven II. Tiene veinte mil habitantes. Creo que acabará gustándote. Lo siento, pero no hay parques de diversiones, aunque tampoco hay policía secreta.

-¡Oh, Torie! Es como una ciudad de juguete. Todo blanco y rosado... y tan limpio.

-Bueno... -Toran contempló a su vez la ciudad. La mayoría de las casas tenían dos pisos y estaban construidas con la piedra lisa de la región. Faltaban las torres de la Fundación y las colosales casas de comunidad de los Reinos Antiguos, pero había intimidad e individualismo; era una reliquia de la iniciativa personal en una Galaxia de vida en masa. (Asimov, Fundación e Imperio, 1952a, pág. 50)

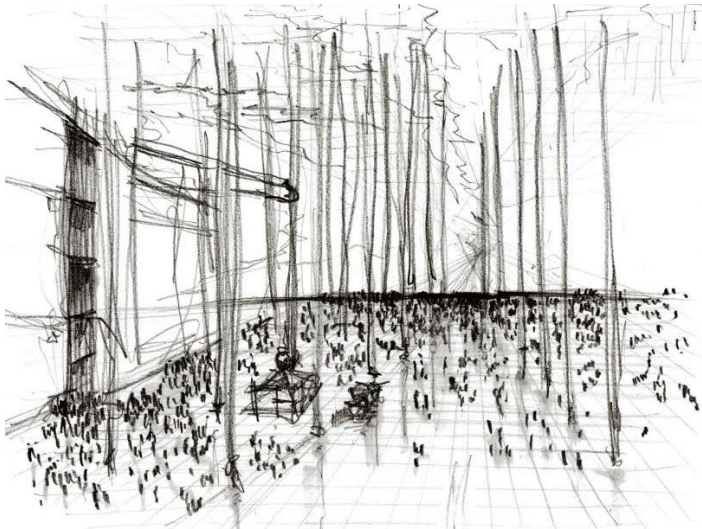


Gráfico 7. Representación gráfica, Écfrasis 1 del libro "Fundación" de Isaac Asimov (1951). Elaboración propia.

Cualidades arquitectónicas y elementos simbólicos 2

Formales	Ciudad, caverna, casas
Funcionales	Intimidad, individualismo
Perceptivas	Fulgor, difuso, piedra, personal
Otro	Reliquia, vida en masa

Gráfico 8. Cualidades arquitectónicas y elementos simbólicos 2. Elaboración propia (2015)

Mímesis 1

Las acciones giran en torno a la pareja de Bayta y Toran, un matrimonio que más adelante tendrá un papel fundamental en momentos álgidos del desarrollo de la historia. Se dirigen a Heaven a lo que se sugiere una visita familiar en donde Bayta conocerá al padre de su esposo y a lo que más adelante se convertirá en una serie de objetivos que se llevarán a cabo por parte de estos dos personajes.

Mímesis 2

Toran y Bayta arriban a Heaven II, ciudad donde vive el padre de él. Es la primera vez que Bayta visita el planeta y por ende la ciudad donde habita el padre de su esposo. Tras su arribo y una muy breve inspección del papeleo correspondiente, cuestión que Toran adjudica a su padre, continúan con su llegada al planeta y a su encuentro con Fran, padre de Toran, y su medio hermano Randu, que en algún momento estuvo en la Fundación.

Mímesis 3

Una “ciudad-caverna” como se le menciona, cargada de una serie de simbolismos que pueden ser desde cualidades propias de épocas primitivas, como también, un medio de adaptación a las condiciones atmosféricas y climáticas del planeta, por otra parte, a cuestiones defensivas y de combate, si bien se reinterpreta que esto podría deberse a lo segundo.

Un destello enegrecedor, un fulgor que difumina el horizonte, una luz que no permite ver más allá, una disrupción en el campo visual que deja a la imaginación las formas que continúan a lo que se alcanza a ver, un resplandor que desdibuja las formas, los límites, las visuales del horizonte en cualquier punto en el que te encuentres y que se seguirá presentando en cualquier punto en el que se sitúe.

Lo inmediato, lo que se alcanza a ver y a percibir son segmentos de ciudad que comienzan en casas de piedra, una piedra lisa que no hace más que acentuar la longitud de los paramentos que se extienden a lo largo de los caminos y senderos, algunas de varios niveles, en donde el material se extiende en diversos cuerpos geométricos, un plano continuo que se retuerce para destacar formas, ángulos y aristas, como también algún vacío que ilumina al interior de las viviendas. No era como algunas otras ciudades de los diversos planetas bajo la tutela de la Fundación, en donde predominaban los cuerpos de grandes dimensiones, el metal, la artificialidad inherente a estas ciudades y planetas, era una ciudad más en contacto con su entorno, pereciera que la propia naturaleza con una particular y obscena oblicuidad hubiera forjado los bloques de viviendas. Esto era el carácter que dotaba de un sentido de pertenencia a las edificaciones, al utilizar el material propio del lugar, que a su vez era transferido a sus habitantes que lo asimilaban, posiblemente de manera conjunta y en comunidad, como un cierto individualismo característico de su planeta, y la manera en la que habitaban en él.

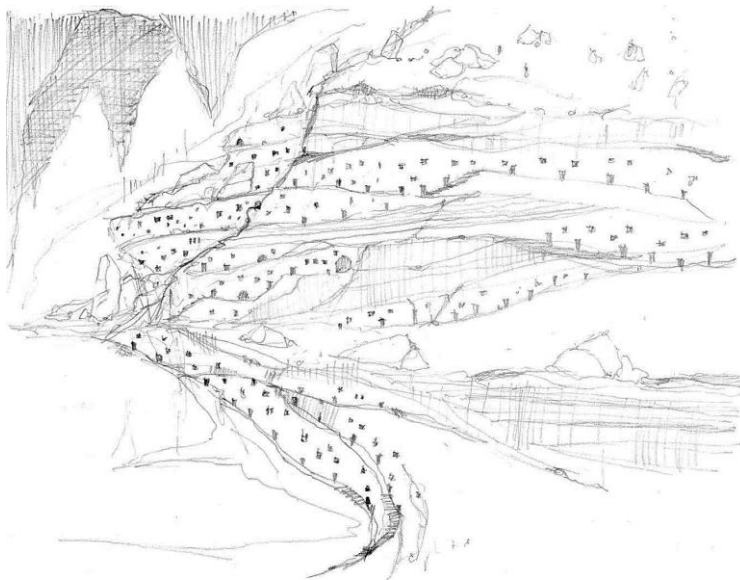


Gráfico 9. Representación gráfica, Écfrasis 1 del libro “Fundación e Imperio” de Isaac Asimov (1952). Elaboración propia.

Fundación e Imperio - Écfrasis 2

El hangar de Kalgan es una institución peculiar, nacida de la necesidad de albergar el vasto número de naves de visitantes extranjeros, y de la necesidad simultánea de ofrecer alojamiento a los mismos. El hombre a quien se le ocurrió la solución obvia se había convertido rápidamente en millonario, y sus herederos, familiares o financieros, se contaban entre las personas más ricas de Kalgan.

El hangar ocupa muchos kilómetros cuadrados de territorio, y la palabra hangar no lo describe suficientemente. En esencia es un hotel para naves. El viajero paga por anticipado, y su nave es colocada en una plataforma desde la que puede despegar hacia el espacio en el momento deseado. El visitante se aloja, como siempre, en su propia nave. Naturalmente, dispone de todos los servicios hoteleros, como el suministro de alimentos y medicinas a un precio especial, el mantenimiento de la nave y el transporte interior por Kalgan en base a una tarifa módica.

Como resultado, el viajero paga al mismo tiempo el espacio del hangar y el hotel, lo cual le economiza dinero. Los propietarios venden el uso temporal de solares con amplios beneficios. El Gobierno recauda enormes impuestos. Todo el mundo está contento; nadie pierde. ¡Sencillo! (Asimov, Fundación e Imperio, 1952a, pág. 66)

Cualidades arquitectónicas y elementos simbólicos 3

Formales	Hangar, hotel, solares
Funcionales	Necesidad, albergar, aloja, servicios
Perceptivas	beneficios
Otro	Naves, visitantes, viajero

Gráfico 10. Cualidades arquitectónicas y elementos simbólicos 3. Elaboración propia (2015)

Mímesis 1

Los personajes que se ven involucrados son en este caso Toran y Bayta en conjunto con un encuentro remotamente fortuito con otro personaje, si bien esta situación se presenta en segmentos previos al extracto obtenido, si bien dichos personajes arriban a este lugar poco antes de que se genere la situación antes mencionada.

Mímesis 2

La acción que se describe, si bien es una serie de faenas las cuales tienen que ver con el arribo al hangar de Kalgan, este cercano a las zonas de playa y de ocio, en donde no solamente los protagonistas, en este caso Toran y Bayta,

sino en conjunto con los demás personajes contextuales que se presupone tuvieron que pasar realizar las mismas tareas, en donde se explica el funcionamiento del hangar como también la manera en la que prosperó a lo anterior.

Mímesis 3

Una serie de infinitas plataformas que se extienden a todo lo largo y alto de su extensión, en donde la retícula se pierde a la distancia. Un sinfín de plataformas dispuestas ordenadamente gracias a una serie de mecanismos que recibían a las naves que iban llegando en las zonas inferiores, las cuales se encontraban más separadas del inmenso paramento donde se disponía toda la inmensa maquinaria necesaria para dichas funciones, en donde a medida que iban llegando nuevos visitantes, las naves anteriores comenzaban a ascender y a aproximarse al muro. Cada una de las plataformas estaba acondicionada para recibir a cualquier tipo de aeronave, en el caso de aquellas de mayores dimensiones, y con base en la modulación de gran dispositivo de recepción, una serie de plataformas eran retraídas para que aquellas pudieran colocarse en posición y ser debidamente almacenadas.

Detrás de las inmensas maquinarias y las innumerables plataformas, dentro del gran muro que las sujetaba, había un gran entramado de túneles, ascensores, restaurantes, talleres, y diversos servicios que se ofrecían a los visitantes. En cierta manera, un poco más masiva y con una mayor presencia tecnológica, era como la versión espacial de un motorhome park, si bien en esta versión, en vez de casas rodantes, eran naves espaciales con servicios de hotelería para que los visitantes fueran a dichos lugares, o bien el servicio llegará a la puerta de sus astronaves.

Para esto, el hangar-hotel se extendía a lo largo de una inmensa extensión de territorio en donde, debido al gran flujo de personas, y al ser Kalgan uno de los centros de ocio, recreación y diversión por excelencia, no estaba por demás diversas transacciones y dinámicas poco legítimas, que para el mismo lugar eran por demás permisibles y obviadas. Es debido a esto que se podía presenciar una gran diversidad de razas, idiomas, aeronaves, costumbres y actitudes, lo que hacía que el hangar de Kalgan fuera el uno de los centros cosmopolitas por excelencia de toda la galaxia.

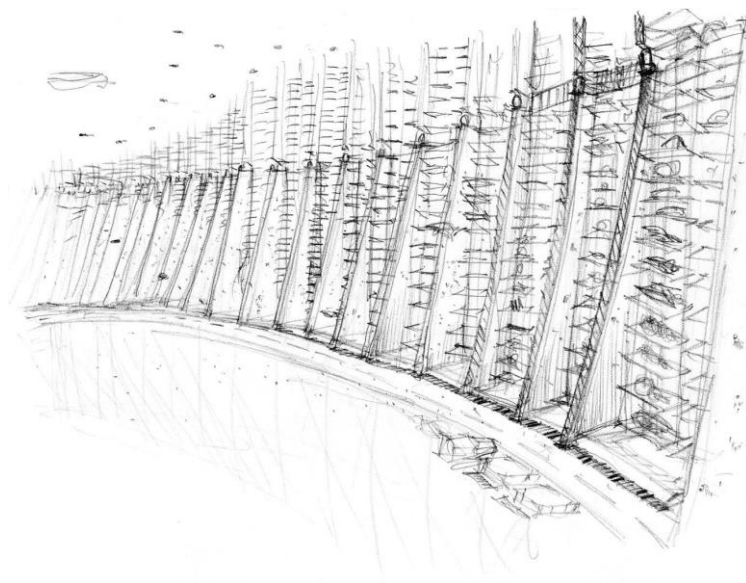


Gráfico 11. Representación gráfica, Écfrasis 2 del libro “Fundación e Imperio” de Isaac Asimov (1952). Elaboración propia.

Fundación e Imperio - Écfrasis 3

Había una atmósfera en la Bóveda del Tiempo que escapaba a toda definición en varias direcciones a la vez. No era de podredumbre, porque estaba bien iluminada y acondicionada, con colores vivos en las paredes e hileras de sillas fijas muy cómodas y diseñadas al parecer para su uso eterno. No era ni siquiera de antigüedad, porque tres siglos no habían dejado una sola huella visible. No se había hecho ningún esfuerzo por crear un ambiente de temor o respeto, pues la decoración era sencilla y vulgar; de hecho, casi inexistente.

Sin embargo, después de sumar todos los aspectos negativos, algo quedaba... y ese algo se centraba en el cubículo de cristal que dominaba media habitación con su transparencia. Cuatro veces en tres siglos, el simulacro viviente del propio Hari Sheldon se había sentado allí y proferido unas palabras. Dos veces había hablado sin auditorio.

A través de tres siglos y nueve generaciones, el anciano que había visto los grandes días del Imperio se proyectaba a sí mismo; y todavía comprendía más cosas de la Galaxia de sus tataranietos que ellos mismos.

Pacientemente, el cubículo vacío esperaba. (Asimov, Fundación e Imperio, 1952a, pág. 85)

Cualidades arquitectónicas y elementos simbólicos 4

Formales	Cubículo, habitación
Funcionales	Dominaba
Perceptivas	Atmósfera, iluminada, eterno, cristal
Otro	-

Gráfico 12. Cualidades arquitectónicas y elementos simbólicos 4. Elaboración propia (2015)

Mímesis 1

Una serie de personajes se ven partícipes en esta acción, ya que se presentan en un evento común de gran trascendencia, al cual solamente una serie de personalidades tienen acceso, como es el caso del alcalde Indbur III, diversos dirigentes de Términus, como también diversos jefes de las organizaciones comerciales con mayor poderío en el planeta, los cuales de manera indirecta están vinculados a cuestiones de política propias de la ciudad, como también otro personaje, si bien este para discutir un asunto secundario y que además se retira de la escena poco antes del desenlace. Posteriormente, se presentan Bayta y Toran en compañía de Magnífico, también se dieron cita al lugar Ebing Mis y el Capitán Pritcher.

Mímesis 2

La acción a la que atienden los personajes se da lugar en la Fundación, en la cámara del tiempo a la cual asisten para presenciar una de las escasas apariciones de Hari Sheldon ha tenido dentro de la cápsula. Además de esto, es en este momento en el que el Mulo está presente en una de las apariciones del creador del gran plan, en donde se incluía la victoria sobre este. Este es uno de los puntos con mayor trascendencia dentro de la trama, ya que, tras la aparición de Sheldon y la enunciación de ciertas cuestiones referentes a la situación política de la Fundación, se presenta un ataque en Términus, ataque el cual ha sido efectuado desde el interior de la cámara del tiempo.

Mímesis 3

La cámara del tiempo, un sitio pensado y configurado para un uso indefinidamente eterno, destinado a las apariciones de Hari Sheldon dentro de la cápsula, un recinto que emanaba cierta majestuosidad, no por sus características físicas, sino por lo que las apariciones y declaraciones por parte del mismo Sheldon se daban lugar. Un recinto sobrio y neutro a su interior, no denotaba opulencia ni mayor trascendencia en sus características, más que las de albergar a cierto número de personas en su interior con cierta comodidad ciertamente alejada de la exuberancia de la casa del alcalde.

La cámara en sí podía pasar desapercibida, si bien, presenta una serie de colores vistosos en sus muros interiores, los cuales provienen de la iluminación interior como también de los rebotes y reflejos de estos mismos. Al centro de la cámara, su elemento más característico, la cápsula de cristal. Un cubículo acristalado con forma esférica, un domo colocado al centro de la habitación, ubicado ahí estratégicamente para que todos los presentes pudieran ver claramente la cápsula en donde al interior de esta se proyectaba el holograma de Hari Sheldon cada ciento tiempo predeterminado y al cual se recurría cada vez que se presentaba una “crisis Sheldon”.

La cápsula transmitía un sentido de dominio y control no solamente al interior de la cámara del tiempo, sino que esto trascendía a las acciones y decisiones políticas, gubernamentales y en algunos casos militares, que se timaban de manera posterior a las apariciones.

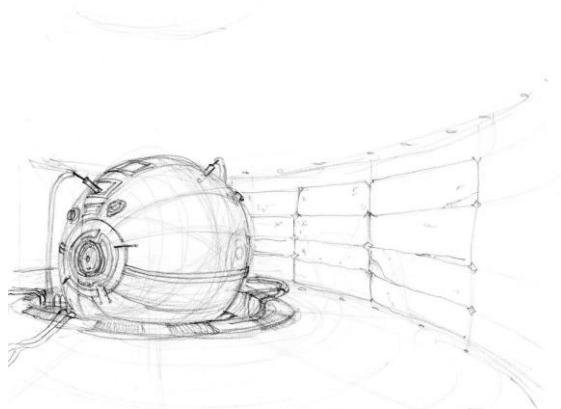


Gráfico 13. Representación gráfica, Écfrasis 3 del libro “Fundación e Imperio” de Isaac Asimov (1952). Elaboración propia.

Segunda Fundación - Écfrasis 1

Acercó la mano a una plaquita situada a la izquierda de la mesa y la habitación se sumió en la oscuridad; pero sólo por un momento, pues gradualmente una fluorescencia fue iluminando las dos paredes más largas de la habitación. Primero apareció un blanco nacarado, después una tenue mancha longitudinal más oscura aquí y allí, y, finalmente, las ecuaciones finamente impresas en negro, con una ocasional línea roja que serpenteaba por entre los números oscuros como un tímido arroyuelo.

—Venga, hijo mío, acérquese a la pared. No proyectará ninguna sombra. Esta luz no emana del Radiante en la forma corriente. A decir verdad, yo ignoro totalmente por qué medios se produce este efecto, pero no proyectará ninguna sombra. De eso estoy seguro.

Se colocaron juntos en la luz. Cada pared tenía nueve metros de longitud por tres de altura. La escritura era pequeña y cubría toda la superficie.

—Esto no es todo el Plan —dijo el Primer Orador—: Para que cupiera en estas dos paredes habría que reducir las ecuaciones individuales a tamaño microscópico, pero no es necesario. Lo que usted ve aquí representa las principales porciones del Plan hasta ahora. Ya ha estudiado esto, ¿verdad?

—En efecto, Orador.

(Asimov, Segunda Fundación, 1952b, pág. 54)

Cualidades arquitectónicas y elementos simbólicos 5

Formales	Habitación
Funcionales	-
Perceptivas	Oscuridad, fluorescencia, largas, luz, altura
Otro	Escritura

Gráfico 14. Cualidades arquitectónicas y elementos simbólicos 5. Elaboración propia (2015)

Mímesis 1

Los protagonistas de la acción son el Primer Orador, uno de los principales guardianes del plan Sheldon, como también uno de los diligentes de la Segunda Fundación, y un estudiante, del cual en esta sección no se menciona su nombre, si bien si destacan que ha dedicado su vida a estudiar a fondo la ciencia mental.

Mímesis 2

El primer Orador revela al estudiante el Primer Radiante y dentro de una habitación le muestra parte de las ecuaciones del plan Sheldon las cuales han sido estudiadas por varias generaciones de hombres y en donde era turno del estudiante ser aquel hiciera una contribución al plan original.

Mímesis 3

Una habitación, un cámara, localizada en ningún lugar. Una habitación la cual requiere de la oscuridad y la transición de la penumbra para revelar el secreto mejor guardado de toda la galaxia, el plan Sheldon. Impregnado en las paredes más largas de la habitación, las cuales no revelarán ecuación alguna si no se está dispuesto. El desconocer para saber, la oscuridad que antecede a la luz, el perderse para encontrar, una simple acción como lo es la ausencia de luz que incita al resplandor de la habitación que no es activado si no es por la oscuridad absoluta y la presencia del Primer Radiante. Qué mejor manera de ocultar algo, haciendo lo que se quiere ocultar invisible, y haciéndolo evidente única y exclusivamente en un solo sitio de entre todos los planetas y lugares posibles. Son los propios muros portadores de aquel gran conocimiento.

Una habitación alargada tres veces su altura, en donde en sus paredes más largas se iban dibujando paulatinamente un sinfín de ecuaciones acompañadas de una que otra línea roja, un camino al cual concluyeron los predecesores del nuevo estudiante. La única fuente de luz que se percibía, era aquella que emanaba de la fluorescencia de los muros más largos. Dos grandes pizarras de luz que radiografían el sinfín de números contenidos en las ecuaciones.

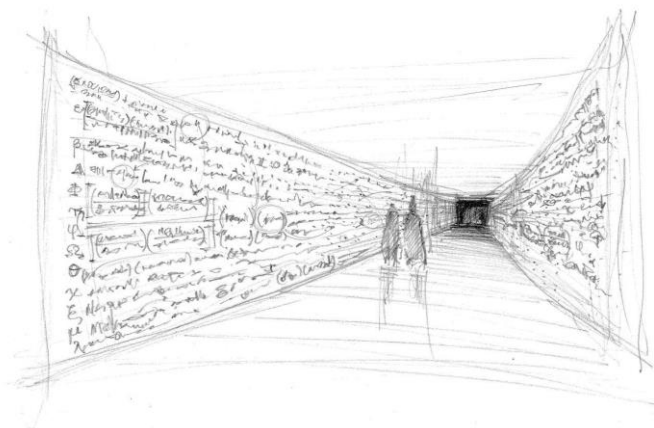


Gráfico 15. Representación gráfica, *Écfrasis 1* del libro “Segunda Fundación” de Isaac Asimov (1952). Elaboración propia.

Conclusiones

En primera instancia afirmaremos que, ciertamente, dentro de la literatura, tal es el caso de la novela de ciencia ficción, sí existe un espacio que se construye a través de las palabras, en este caso a través de la palabra escrita en el texto de la narración. Ahora, estas arquitecturas de palabras, al estar propuestas dentro de un entorno, en primer lugar, literario, si bien y más importante para nuestra argumentación, de ficción, es dentro de lo ficticio que lo imaginario tiene lugar. De esta manera se constituyen conjuntos de información referente a lo espacial, imaginarios arquitectónicos que proporcionan los elementos suficientes para la ideación de las aproximaciones exploratorias sobre el espacio y la arquitectura, como también una manera de plantear y entrar al futuro.

Por otra parte, ¿Cómo son estos espacios que se construyen dentro de la ciencia ficción de Isaac Asimov? Para poder decir cómo son –si algo fue evidenciado es que, para representar estos espacios, o al menos el espacio literario en sí–, es necesario simbolizarlos a través del texto, remitir a qué es aquello que se transfiere desde escrito y que deja una marca, un pequeño rastro, la esencia de ese espacio en particular, plasmado en el texto, será mediado y representado a través de sus cualidades más simbólicas. Por lo que para saber cómo son nos remitiremos, entonces, a una serie de elementos analógicos, simbólicos y en algunos casos metafóricos, los cuales fueron conferidos a través de la relectura de las narraciones desde un enfoque hermenéutico.

Se encuentra entonces que el espacio representado –en el caso particular de Isaac Asimov– presenta una serie de polaridades tanto explícitas como simbólicas, así como algunas que quedan sin una contra parte.

El espacio se presenta a través de lugares tecnológicos, por la incesante presencia de dispositivos electrónicos, los artefactos cotidianos, los materiales de las construcciones, las paredes-ventanas desvanecedoras, por los sistemas de transporte, y por muchas otras cuestiones. Contrario a esto, se presentan lugares rudimentarios, reminiscencias primitivas de primeras arquitecturas, sitios terrosos, casas caverna.

Esto nos da el enlace a espacios metamórficos, arquitecturas que se acoplan a las condiciones del entorno, retomas todas las condiciones del ambiente y se adaptan a estas, espacios adaptativos. De manera inversa, se presentan también aquellas incrustaciones deliberadas de lo humano, en sitios donde ni siquiera se

podía considerar fuera posible, se acondiciona tanto, se artificializa el espacio para la propia subsistencia, son islas artificiales incrustadas en el entorno natural.

Se presenta también el espacio de poderío y de gobernabilidad, lugares de opulencia y ostentación, lugares privilegiadamente aislados, pero con locaciones estratégicas, lugares de control y vigilancia, formas que se elevan por encima de las demás edificaciones, escalas que suprimen, banalizan y reprimen. Se sugieren también lugares viejos, sitios ruinosos, evidencias de lo que alguna vez fue un sitio de grandeza, lugares de decadencia materializada, espacios de reminiscencia histórica, de caída, de colapso. Otra clasificación que tiene cabida dentro de estas antinomias, son aquellos espacios de rebeldía, de conspiración, de secreto, como también de expectativa, de esperanza, de anhelo.

Existen espacios antropométricamente desproporcionados, sin escala a lo humano, lugares de dimensiones excesivas, grandes masas superpuestas, laberintos de elementos sólidos, sitios de gran apertura, de gran altura, espacios masivos. Por el contrario, existe también un espacio compacto, de pequeñas dimensiones, lugares comprimidos y reducidos, espacios elementales, lugares aglomerados y densificados, en un sentido, sin embargo, por otra parte, lugares hasta cierto punto más dimensionados, más íntimos, más acogedores, de mayor contacto e interacción.

Espacios ordenadamente entrópicos que se complejizan con el acto de habitar, en este caso el habitar de los personajes, ordenados en un sentido porque en el momento de su concepción fueron destinados a una función específica, cuestión que se tergiversó al momento de insertar la presencia humana en estos, el orden afanoso del espacio en contraposición con el inherente caos de lo humano. Proezas ingenieriles, frías, escuetas, que se personifican con el tiempo, se le incorporan elementos, se utilizan, se modifican por necesidad.

Evidenciamos, por lo tanto, que las propuestas espaciales plasmadas dentro de la narrativa del autor son por demás variadas, en donde, con gran pericia, las cualidades espaciales fluctúan según sea la trama del momento que la narración lo requiere, es variado y disperso, sí, pero es concomitante con la esencia del relato. Es así que el espacio expuesto se transfigura y adapta, se ensambla y condiciona según se requiera, y con la mejor intención de acentuar el hecho narrativo. Es así que, ahora por nuestra cuenta, podemos corroborar la

trascendencia que posee el espacio narrado en relación con la trama de la novela, la cual, ligada mediante las acciones y eventos, articulan también los espacios a través de los cuales transcurre la narración.

Sobre lo que nos referimos como un imaginario arquitectónico prospectivo, es necesario destacar que la idea que se plantea está articulada por tres elementos: por una parte, se tiene lo imaginario, lo no real, lo ficticio; subsecuentemente lo relativo al espacio, a la arquitectura, a los lugares; y, por último, la capacidad de direccionarse hacia el futuro, como algo prospectivo. Trataremos, pues, de argumentar en primera instancia lo relativo al imaginario arquitectónico, para posteriormente incorporar lo prospectivo a la idea. Se advierte que todos estos elementos pueden y –como se ha tratado de evidenciar dentro del desarrollo del presente trabajo– deben ser articulados mediante las cualidades narrativas del género de ciencia ficción.

Por una parte, la ciencia ficción conjunta con su proposición de mundo, caracterizada por realidades extrapoladas cargadas de nuevos esquemas, modelos, estructuras, significados, y demás cuestiones, demanda una concepción de espacio de las mismas cualidades. No nos referimos a que deba de ser un planteamiento radicalmente innovador, sino que bastará con el hecho de ser particular y diferente para que cuestione y conflictúe la realidad espacial dentro de la cual nos desciframos y a la cual estamos habituados. La desfamiliarización del esquema social –dependiente del statu quo al momento, ya sea de su concepción, como también en el momento de su interpretación– debe de ir provista, de la misma manera, de una desfamiliarización de lo espacial, de lo arquitectónico, y de nuevos lugares.

Además de esta constitución de lo desfamiliarizado, referimos que la ciencia ficción es inherentemente prospectiva, ya que por más minúscula que sea la aproximación narrativa que se constituya como mera argumentación, es el hecho de que, si por lo menos se direcciona y pone la vista hacia el futuro, será total y completamente válida para ser considerada con una cualidad prospectiva. Es este ávido interés a cerca de lo futuro que dota, a cualquier elemento o planteamiento, de una cualidad prospectiva.

Sobre la cuestión de lo imaginario –elemento propiamente correspondiente a la naturaleza de lo ficcional, en donde se vincula, a través de este término, el género literario, y como tal, la ciencia ficción incluida– se manifiesta a través de multiversos, esto haciendo referencia a las diversas dimensiones donde se hace presente, desde la literatura, desde la concepción del espacio, desde la

misma realidad, solamente por ejemplificar y encuadrar el trabajo desarrollado, como también a niveles sociales, colectivos o individualizados, de su interpretación. El imaginario es entonces, porque no es real, pero el hecho de que haya sido creado a partir de la realidad y que pueda ser contrastado y diferenciado a partir de la misma, es que se valida y es de donde se cristaliza este juego entre lo irreal y lo ficcional a la cual toda realidad real tiene escape, la otra cara de la realidad, nadie la puede ver, pero se sabe que existe y está lo suficientemente implantada en los individuos de esa realidad, como también en el subconsciente de la realidad misma. Se sabe que es lo real, porque a partir de este se concibe lo imaginario, y de manera inversa se sabe que es lo imaginario porque existe una realidad tangible para demostrar su inverosimilitud

Es así que se denota una clara necesidad de que, para seguir existiendo, toda realidad debe de tener esa capacidad imaginativa mediante la cual es posible y se hace perceptible su materialización espacial, al igual que su discurrir en el tiempo. Son estas realidades fingidas e imaginadas que remiten a estas cuestiones de lo mimético a través de un referente en tiempo y espacio.

A manera de síntesis, el imaginario arquitectónico prospectivo deberá de ser, entonces, el resultante de una ideación –constituido por una serie de ficciones– a partir de la realidad del ente configurador, en donde se trazarán inexorablemente reminiscencias de un factor sobre lo espacialmente conocido, distorsionándolo lo suficiente para desfamiliarizar la memoria y la experiencia arquitectónica, en donde como último requisito deberá de poseer la cualidad de ser proyectado a futuro –ya sea inmediato o distante, en donde nos inclinamos más por la segunda tratando de apegarnos lo más posible a la ideología prospectiva–.

Respecto a las aportaciones que el género de ciencia ficción tiene para con la representación del espacio del futuro, es necesario remarcar la postura que, si bien se pensaba o intuía, ha sido reafirmada al presentar a la literatura, en general, –si bien el presente caso aborda el género novelístico de ciencia ficción–, como una plataforma de inspiración y exploración sobre cuestiones espaciales, a modo de una respuesta ante la proliferación y el papel de la imagen, como también la ostentación que el objeto arquitectónico ha adquirido, o al cual se le ha atribuido. Cabe mencionar que la arquitectura, en ocasiones presenta un protagonismo poiético, en donde solo arquitectura genera más arquitectura, se genera a sí misma, sin embargo, se objeta por alternativas inspiracionales, que incluso a pesar de ser poco objetivas y estar muy alejadas

de la realidad a la cual estamos expuestos —o a lo que muy probablemente se pensaría, sin embargo, se ha visto, que la ficción no tiene otro fundamento más que la realidad misma a partir de la cual se plantean todos y cada uno de sus bosquejos y aproximaciones—, tienen el suficiente potencial para proponer soluciones a las mismas realidades que las contienen y las restringen.

Se aboga por la literatura de ciencia ficción y sus cualidades atemporales, como una manera de idear el espacio que aún no es, ni que certeramente podrá ser, sino que es esa apertura de posibilidades que pueden enriquecer y aportar nuevos elementos al proceso de ideación y proyección dentro de la arquitectura. Son incertezas espaciales que replantean la manera en la que se interactúa con el entorno, la presencia tecnológica y los patrones de conducta, en la extrapolación de fenómenos actuales, y en la manera en la que se afrontan, entre otras cuestiones.

Es ahí donde, como algunos autores establecen, se hace evidente la riqueza de la ciencia ficción, en qué acciones se deben tomar o qué elementos hay que ajustar para llegar al futuro que se desea. Es precisamente esta idea, que es retomada e incorporada al ámbito arquitectónico. ¿A dónde se quiere llegar? y ¿Qué es aquello que puede inspirar? De esta manera se retribuye una manera distinta y atemporal de ver la arquitectura.

Bibliografía

- Álvarez Méndez, N. (2002). *Espacios Narrativos*. León: Universidad de León.
- Asimov, I. (1952a). *Fundación e Imperio*. Distrito Federal: De Bolsillo.
- Asimov, I. (1952b). *Segunda Fundación*. Mexico D.F.: De Bolsillo.
- Asimov, I. (1986). *Fundación*. Plaza & Janés Editores, S. A.
- Asimov, I. (1999). *Sobre la ciencia ficción*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bloch, E. (2007a). *El principio de la esperanza* [1]. Madrid: Trotta.
- Bloch, E. (2007b). *El principio de la esperanza* [2]. Madrid: Trotta.
- Coates, N. (2012). *Narrative Architecture*. Reino Unido: John Wiley & Sons Ltd.
- Coleman, N. (2013). Utopian prospect of Henri Lefebvre. *Space and Culture*, 349-363.
- Domínguez, A. G. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis S. A.
- Durand, G. (2000). *Lo Imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Ferreras, J. I. (s.f.). *la novela de ciencia ficción*. Madrid: Siglo veintiuno de España editores S. A.
- Gadamer, H.-G. (1998). *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra.
- Hiernaux, D. (2007). Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos. *Eure*, 17-30.
- Jameson, F. (2005). *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- Kagarlitski, Y. (1977). *¿Qué es la ciencia ficción?* Barcelona: Ed. Esp. Editorial Labor S. A.
- Montaner, J.-M. (1999). Ciudades imaginarias: utopías y distopías en el cinema y en los cómics. En F. F. Fuão, *Arquiteturas Fantásticas* (págs. 147-162). Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS.
- Nevzat Sayin, S. A. (1999). How to make a shuttle with dust and wind. En C. C. Davidson, *Anytime* (págs. 34-37). New York: Anyone Corporation.
- Pallasmaa, J. (2014). *La imagen corpórea Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Madrid: Gustavo Gili.
- Palmer, R. E. (2002). *¿Qué es la hermenéutica? Teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer*. Madrid: Arco/Libros.

- Ricoeur, P. (2002a). Arquitectura y Narratividad. *Arquitectonics Mind, Land & Society*, 9-30.
- Ricoeur, P. (2002b). Del Texto a la Acción, Ensayos de Hermenéutica II. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (2004). Tiempo y narración I Configuración del tiempo en el relato histórico. Distrito Federal: siglo xxi editoriales.
- Thornberg, J. M. (s.f.). La arquitectura como lugar. España: Gustavo Gili.
- Yvancos, J. M. (1993). Poética de la Ficción. Madrid: Síntesis.



Universidad de Guadalajara

Dr. Ricardo Villanueva Lomelí
RECTOR GENERAL

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea
VICERRECTOR EJECUTIVO

Mtro. Guillermo Arturo Gómez Mata
SECRETARIO GENERAL

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dr. Francisco Javier González Madariaga
RECTOR DEL CENTRO

Dra. Isabel López Pérez
SECRETARIO ACADÉMICO

Dr. Everardo Partida Granados
SECRETARIO ADMINISTRATIVO

El libro Retóricas y hermenéuticas del espacio arquitectónico urbano contemporáneo de, Selim Abdel Castro Salgado, Jorge Octavio Ocaranza Velasco, Juan Andrés Sánchez García y Oswaldo Emmanuel Solorio Lau se terminó de editar en diciembre de 2023 en Caudal Ediciones Hispanas. Guadalajara, Jalisco. Para su elaboración se utilizaron las familias tipográficas Serif 10/11 puntos para cuerpo. La plataforma fue en Macintosh y la diagramación en InDesign CC.

Versión electrónica para ePub