

BALMIKI

TITULO:

BALMIKI

(COMPILACIÓN TEÓRICA DE APOYO A LA
COMPRENSIÓN DE LA ARQUITECTURA Y A LA
INVESTIGACIÓN).

Coordinadores de Producción.

Sergio Martínez Ramírez y Lucía Villanueva Salazar.

Colaboradores de diagramación:

Reyes Llobet Jesús Ángel

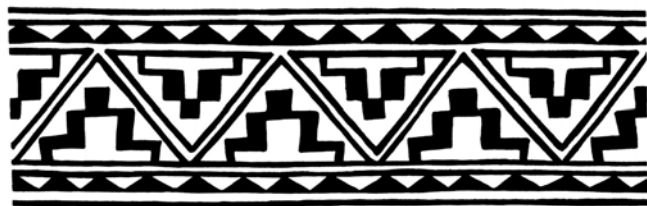
Peña Solís Carlos Alberto

Rojas Duran Erika

Robles Sánchez Abi Sai

Hanzy Peralta Cantú

Alumnos de la Facultad De Arquitectura de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos



ÍNDICE

	Pag.
0.- INTRODUCCIÓN Sergio Martínez Ramírez y Lucía Villanueva Salazar	11
1.- LOS DIEZ LIBROS DE ARQUITECTURA Marco Lucio Vitruvio Polión	13
2.- CUATRO LIBROS DE ARQUITECTURA Andrea Palladio	27
3.- EL ESPACIO, PROTAGONISTA DE LA ARQUITECTURA Bruno Zevi	33
4.- TEÓRICA DE LA ARQUITECTURA Enrico Tedeschi.-	67
5.- LA SUSTANCIA DE LA ARQUITECTURA R.D. Martienssen	77
6.- LA POÉTICA DEL ESPACIO G. Bachelard	87
7.- EL ESPACIO Y LA POÉTICA DEL ESPACIO I. Jacobsen	97
8.- LA ARQUITECTURA Charles Edouard Jeanneret Le Corbusier	105
9.- TEORÍA DE LA ARQUITECTURA José Villagrán García	119
10.- ARQUITECTURA: EL ESPACIO L. Moholy Nagy	137
11.- CONFUSIÓN EN LA ARQUITECTURA C. Doxiadis	147
12.- ARQUITECTURA Y PERCEPCIÓN R. Arnheim	153
13.- PSICOLOGÍA EXPERIMENTAL, SEMÁNTICA Y TEORÍA DE LA ARQUITECTURA S. Hesselgren	161
14.- MESSAGIO SOBRE LOS PROBLEMAS DE LA ARQUITECTURA MODERNA Antonio Sant'Elia	177



15.- EL ARQUITECTO EN LA LUCHA DE CLASES Hannes Meyer	183
16.- RAÍCES IDEOLÓGICAS DE LA ARQUITECTURA DEL TERCER MUNDO. Roberto Segré.	197
17.- ARQUITECTURA SOCIEDAD Y POLÍTICA Lionel Méndez Dávila	213
18.- TOPOGÉNESIS IV Joseph Muntañola Thornber	223
19.- INTRODUCCIÓN A LA HERMENÉUTICA CONTEMPORÁNEA Luis Garagalza	245
20.- POÉTICA Aristóteles	261
21.- RETÓRICA Aristóteles	273
22.- LA FILOSOFÍA DEL DERECHO EN LA ANTIGÜEDAD CRISTIANA Daniel Kuri Breña	293
23.- PSICOLOGÍA DEL NIÑO Jean Piaget	299
24.- SEIS ESTUDIOS DE PSICOLOGÍA Jean Piaget	307
25.-COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN EN LA ARQUITECTURA. Robert Venturi.	315
26.-EXPERIENCIA DE LA ARQUITECTURA. E.N. Rogers.	327
27.-EL CONCEPTO DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO. Giulio Carlo Argan.	343
28.-AMBIENTE HUMANO E IDEOLOGÍA. T. Maldonado.	367
29.- LA DIMENSIÓN OCULTA. Eduard. T. Hall.	377
30.- TEORÍA Y PRAXIS DE LOS CENTROS HISTÓRICOS. Luis Ortiz Macedo.	403



31.-ALCANCES DE LA ARQUITECTURA INTEGRAL. Federico Engels.	411
32.-DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO A LA ARQUITECTURA COMO UNA MERCANCÍA Héctor García, Carlos Jiménez.	437
33.-ARQUITECTURA, URBANISMO Y DEPENDENCIA NEOCOLONIAL. Emilio Pradilla.	483
34.-DESCRIPCIÓN DE LOS CONCEPTOS DE: FENÓMENO. FENOMENOLOGÍA. FENOMENOLÓGICO. Ferrater Mora José.	507
35.- LA ARQUITECTURA COMO LUGAR. Joseph Muntañola Thornberg.	521
36.-LA LECTURA DEL TIEMPO PASADO: MEMORIA Y OLVIDO. Ricoeur, Paul.	547
37.-DISCURSO DEL MÉTODO. René Descartes.	567
38.-ALCANCES DE LA ARQUITECTURA INTEGRAL. Walter. Gropius.	581
39.-MÉTODO METAFÓRICO DEL DISEÑO. Sergio Martínez Ramírez.	599



INTRODUCCIÓN

Este trabajo esta basado en la compilación original desarrollada por el arquitecto Lionel Méndez Dávila en el año de mil novecientos setenta y cinco, quien dentro de los talleres de la Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos de Guatemala desarrolló un tiraje de seiscientos ejemplares de una edición inicialmente denominada «Veinticinco autores», cuyo valor radica en el minucioso trabajo de resumir en la mayoría de los casos las obras de los autores mencionados.

A este trabajo sumamos un esfuerzo; primero de rescate y transcripción de solamente dieciocho de los veinticinco autores de la obra resumida por Lionel Méndez la cual esta casi destruida. De ella solamente se localizó una copia sobre otras copias, decenas de veces sacadas de algún original y del cual hasta ahora desconocemos su existencia.

Se agregan a esta iniciativa otra serie de resúmenes de libros que no todos constituyen teorías de la arquitectura, pero sin embargo se suman a la consecución epistemológica de sustento, para la comprensión de la misma; libros que han dado base a una actualización teórica de la arquitectura en la actualidad. Las nuevas obras incluidas han sido recomendadas en la cátedra del Doctorado, que el Doctor en Arquitectura Josep Muntañola Thornberg imparte en el Departamento de proyectos arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Cataluña España durante el año del 2003. Y han sido resumidos por los Arquitectos **Lucía Villanueva Salazar** y **Sergio Martínez**, Doctores egresados de la UNAM y posteriormente de la U.P.C.

Marzo del 2007.





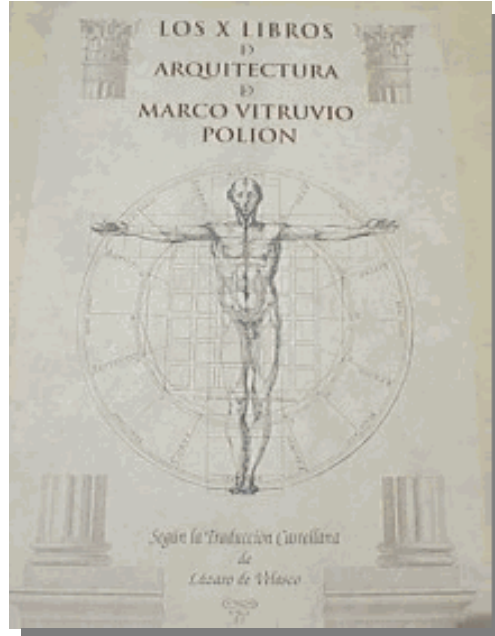
LOS DIEZ LIBROS DE ARQUITECTURA
Marco Lucio Vitruvio Polión



Tomado de la Obra:
LOS DIEZ LIBROS DE ARQUITECTURA.
Editorial Iberia, S. A., Barcelona 1955.

MARCO LUCIO VITRUVIO POLION

*Pudo bien nacer en Roma, o quizá en Forno, ciudad de la Compañía, hoy Mola de Gaeta. Vivió en los tiempos de Julio César y de Augusto, al último de los cuales dedica y destina su obra, **LOS DIEZ LIBROS DE ARQUITECTURA** escrita ya en edad madura, allá por los años 738-741 de Roma (alrededor del año 40 A. de Cristo). Obra suya como arquitecto es la Basílica de Fano, Fanum Fortunae, amplia y majestuosa construcción que el propio Vitrubio describe en el Libro V de su obra. Al parecer trabajó también como constructor de máquinas de guerra (catapultas, ballestas y escorpiones) en la campaña a las Galias Cisalpinas de Julio César. No es tan seguro en cambio, que estuviera al servicio y distribución de las aguas y acueductos romanos bajo la dependencia de Curator Aquarum, o como consejero técnico de Agripa. La pensión que con cargo al Tesoro Público le concediera Augusto, merced a la intervención de su hermana Octavia, le permitió dedicarse a la redacción de su famosa obra. Los Diez Libros de Arquitectura se publicaron alrededor de 15 siglos después de escrita la obra, por Giovanni Sulpicio de Varole, en 1486.*



LIBRO PRIMERO.

CAPITULO PRIMERO.-

¿Qué es la Arquitectura y qué cosas deben saber los arquitectos?

Es la Arquitectura una ciencia que debe ir acompañada de otros muchos conocimientos y estudios, merced a los cuales juzga de las obras de todas las artes que con ella se relacionan. Esta ciencia se adquiere por la práctica y por la teoría.

La práctica es una continua y repetida aplicación del uso en la ejecución de proyectos propuestos, realizada con las manos sobre la materia, correspondiente a lo que se desea formar. La teoría es la que puede explicar y demostrar, de acuerdo con las leyes de la proporción y del razonamiento, la perfección de las obras ejecutadas.

Por tanto, los arquitectos que sin teoría, y solo con la práctica, se han dedicado a la construcción, no han podido conseguir labrarse crédito alguno con sus obras, como tampoco lograron otra cosa que una sombra, no en la realidad, los que se apoyaron sólo en la teoría.

En cambio, los pertrechados de ambas cosas, como soldados provistos de todas las armas necesarias, han llegado más prestos y con mayor aplauso a sus fines. Porque, como en todas las artes, muy especialmente en la Arquitectura, hay dos términos: lo significado y lo que significa. La cosa significada es aquella de la que uno se propone tratar; y la significante, es la demostración desarrollada mediante principios científicos. De donde se deduce claramente que el que quiera llamarse arquitecto debe conocer a la perfección tanto una como otra.

Para lograrlo es preciso tener talento y afición al estudio; puesto que ni el talento sin el estudio, ni el estudio sin el talento, pueden formar un buen arquitecto. Debe, pues, éste estudiar gramática; tener aptitudes para el dibujo; conocer la Geometría; no estar ayuno de óptica; ser instruido en Aritmética y versado en Historia; haber oído con aprovechamiento a los filósofos; tener conocimientos de Música; no ignorar la medicina; unir los conocimientos de la Jurisprudencia a los de la Astrología y movimientos de los astros. Y las razones de la necesidad de estos conocimientos son las siguientes:

Conviene que el arquitecto está versado en las Letras, para poder afirmar su memoria mediante los libros. Debe saber dibujo, para poder mostrar más fácilmente, mediante modelos dibujados, la figura de la obra que desea realizar. Le será de gran ayuda la Geometría, que le adiestrará especialmente en el uso de la regla y del compás, con cuyo auxilio trazará mucho más fácilmente las plantas de los edificios, y sabrá levantar a escuadra y a nivel los planos de ellos. Igualmente, merced a la óptica, sabrá dar rectamente la mejor luz a los edificios, según la diferente disposición del cielo. Con la Aritmética calculará los costes de los edificios, pondrá en claro lo que importa cada elemento, y merced al cálculo y método aritmético, resolverá los difíciles problemas de las proporciones, mejor a veces que con la Geometría. El conocimiento de la Historia le es necesario, puesto que muchas veces los arquitectos emplean en los edificios diversos ornatos, de cuyos temas deben dar razón a quien se lo pidiere. Por ejemplo: si alguno, en vez de emplear columnas en sus obras, utilizase estatuas de mármol, representando mujeres ataviadas con manto y ropaje hasta los pies, que se llaman cariátides, y sobre ellas se pusiese modillones y cornisas, a quienes le preguntasen la razón de ello, les dará esta respuesta: Caria, ciudad del Peloponesio, se coligó con los persas enemigos de todos los pueblos griegos. Estos, de común acuerdo, declararon la guerra a Caria, y la victoria puso fin a la contienda. Tomada y arrasada la ciudad, pasaron a cuchillo a los hombres, y se llevaron como esclavas a las mujeres, pero no consintieron a éstos desprenderse del manto ni de los demás atavíos matronales, con objeto no solo de llevarlas en el triunfo, sino para que, así humilladas con el espectáculo de su eterna servidumbre, pareciesen expiar la culpa de su ciudad.

Por eso los arquitectos -que por entonces florecían- colocaron en los edificios públicos, en substitución de las columnas, las imágenes de aquellas matronas, a fin de que se transmitieran también a la posteridad el recuerdo del castigo infligido a los habitantes de Caria. Del mismo modo, como los lacedemonios, bajo el mando de Pausanias; hijo de Cleobroto, hubiesen vencido con poca gente a la numerosa hueste de los persas en la batalla de Platea, después de haber llevado con gran pompa en triunfo a los cautivos y un rico botín, erigieron con el producto de la venta de aquellos despojos un pórtico llamado Pérsico, que fuera para la posteridad testigo del valor y trofeo de la gloria de sus ciudadanos. Colocaron en él las estatuas de los persas cautivos, ataviados a usanza de su país en actitud de sostener la bóveda, para castigar de este modo a aquel pueblo con el oprobio que su soberbia merecía y dejar a sus descendientes un monumento, a cuya vista, no sólo los enemigos se aterrorizasen por temor al valor de los

lacedemonios, sino que incluso ellos mismos, mirándose en aquel ejemplo de valor y animados del sentimiento de la gloria se sintieran siempre dispuestos a defender su libertad. De ahí el hecho de que muchos usaron las estatuas persas para sostener los arquiteabes y otros ornatos de los edificios, y de esta forma acrecentaron muchas y famosas variedades ornamentales en las obras.

Pues bien, como éstas hay otra infinidad de historias de las que es muy conveniente que el arquitecto tenga conocimiento.

La filosofía presta al arquitecto elevación de miras, le impide ser altivo y le hace por el contrario afable, justo, leal, y lo que es muy importante, exento de avaricia, ya que no es posible llevar a cabo una gran obra sino con lealtad y desinterés. No ha de ser el arquitecto concupiscente, ni tener el ánimo entregado al ansia de recibir regalos; debe sostener su decoro con gravedad y mantener su honorabilidad: todo esto se lo enseña la ciencia.

Trata además la Filosofía de la naturaleza de las cosas, que en griego se llama "Fisiología", ciencia que es necesario estudiar cuidadosamente, pues ella hará al arquitecto capaz de resolver multitud de temas diversos, ya que en ella se trata de muchas y variadas cuestiones naturales, como las referentes especialmente a la manera de conducir las aguas en su curso, pues en sus rodeos, en sus subidas, y bajadas, en las diferencias de nivel y en las tuberías que las conducen, se originan ya de una manera, ya de otra, corrientes de aire de distinta naturaleza, a cuyo impulso no sabría poner remedio sino quien hubiera aprendido en la Filosofía los principios de las cosas de la Naturaleza. De la misma manera, tampoco podrá el arquitecto, si no está versado en Filosofía, entender el verdadero sentido de lo que semejantes materias dejaron consignado en sus libros Ctesibio, Arquímedes y otros autores. Conviene además que conozca la Música para que pueda entender las leyes de las proporciones canónica y matemática, a fin de poder dar la tensión debida a las ballestas, catapultas y escorpiones, porque la estructura de estas máquinas de guerra es tal que en sus capiteles, a derecha e izquierda, están los agujeros de los unísonos, por donde pasan las maromas de nervio retorcido, que se distinguen con la ayuda de Arganas, de tornos y de palancas, y que no quedan debidamente tensas y bien aseguradas en tanto que el oído del operario no percibe un sonido determinado e igual; pues los brazos de la máquina forzados a estirarse uniformemente por la tensión de las cuerdas, no despedirán el dardo con puntería recta si no estuvieran igualmente tensos.

Asimismo, en los teatros, los vasos de bronce, que se colocan por ley matemática, según la diferencia de sonidos, y que los griegos llaman ejeia, se colocan en celdillas debajo de las gradas, agrupados y distribuidos en circunferencia, según las asociaciones musicales de sonidos o consonancia en cuarta, quinta y octava, de manera que, al herir con su choque uno de esos vasos, la voz que llega de la escena se acrece considerablemente y la perciben los oídos de los espectadores más clara y con mayor intensidad. Por la misma razón, nadie que desconozca la Música podrá construir máquinas hidráulicas ni otros instrumentos semejantes.

La Medicina es necesaria al arquitecto para conocer cuales son los aspectos del cielo, que los griegos llaman "climas", las condiciones del aire en cada lugar; que parajes son nocivos, y cuales saludables, y qué propiedades tienen sus aguas, porque sin el conocimiento de estas circunstancias no es posible construir edificios sanos.

Es necesario también que el arquitecto conozca las leyes y derechos, al menos los que regulan la medianería de paredes, las servidumbres de goteras, de desagües de albañales y de luces. Igualmente deben saber los arquitectos lo legislado sobre conducción de aguas y sobre otros extremos con éstas relacionados, para poder previamente adoptar las medidas oportunas y evitar así que, una vez terminadas las obras, surjan controversias y litigios con los propietarios. Estos conocimientos jurídicos le darán la capacidad para aconsejar prudentemente a propietarios y maestros de obras; pues en efecto, si los contratos están redactados competentemente, unos y otros estarán a cubierto de fraudes.

Por medio de la Astrología se conoce el Oriente, el Occidente, el Mediodía y el Septentrión, así como la constitución celeste, los equinoccios, los solsticios y el curso de los astros, ya que quien no supiere estas cosas no podrá entender la teoría de los relojes de Sol.

Estando, pues, esta gran ciencia realizada por el conocimiento de tantas y variadas materias, a mi juicio, nadie podrá, de buenas a primeras, decirse arquitecto sino aquel que desde la edad pueril haya ido subiendo los grados de estas disciplinas, y se haya criado, por decirlo así, con el aprendizaje de muchas ciencias y artes, hasta llegar al sumo templo de la Arquitectura. Pero quizá se maravillarán los ignorantes de que pueda ser naturalmente posible aprender tanta doctrina y retener tanta ciencia; sin embargo, lo encontrarían factible si pensaran que todas las ciencias tienen entre sí una recíproca conexión y mutua comunicación; ya que la ciencia enciclopédica o universal es como un cuerpo único compuesto por todos esos miembros.

De ahí que aquellos que desde su tierna infancia se dedicaron a adquirir conocimientos de las diferentes ciencias, aprenden éstas, y además, reconocen sin dificultad la recíproca conexión de todas ellas, y por lo mismo llegan con mayor facilidad al conocimiento de todas.

Por esta razón, Picio, es famoso arquitecto del templo de Minerva en la ciudad de Priene, dejó dicho en sus Comentarios que el arquitecto puede hacer en cualquier arte o ciencia más que aquellos mismos que con su trabajo y su inteligencia elevaron a la mayor gloria cada una de las ciencias en particular. Sin embargo, esto no es posible en la realidad; toda vez que el arquitecto no puede ni debe ser tan gramático como lo fue Aristarco; pero tampoco serle extraña esta ciencia. No puede ser un músico como Aristosene, más tampoco un ignorante en cuestión de música; no es posible que sea un pintor como Apeles, pero de ningún modo un desconocedor del dibujo; no ha de ser un escultor como Mirón o Policeto, más tampoco un ignorante de las reglas de la Escultura, y finalmente no es posible que sea como Hipócrates, pero tampoco ha de estar totalmente ayuno de conocimientos de Medicina: en suma, no ha de ser sobresaliente en todas las ciencias, pero al menos no ha de estar a oscuras en ninguna, porque, dada la infinita variedad de los conocimientos, no es posible que haya alguien que logre sobresalir en todas ellas; pues difícilmente entra en las posibilidades humanas llegar a conocer su teoría. Y no es precisamente que sean los arquitectos los que no puedan llegar a la perfección en todas las cosas, sino que incluso; entre los que particularmente se dedican a una sola de las artes, no todos consiguen llegar a merecer los altos honores de la gloria.

Luego, si en las ciencias particulares, no todos, sino apenas muy pocos artífices, en el curso de un siglo, han alcanzado lo sumo en su arte, ¿cómo podrá alcanzar un arquitecto que ha de ser perito y sabio en tantas? ¿Cómo ha de producir extrañeza que el

arquitecto ignore algo de ellas, ni mucho menos que no supere a todos los que sobresalieron, cada cual en su ciencia, en la que pusieron toda su atención y su trabajo?

Parece por tanto que en esto se equivocó Picio, por no haber tenido en cuenta que cada una de las artes se compone de dos partes: práctica y teoría; y que de éstas, una es propia de los que hacen profesión de tal arte, y ésta es la práctica; y que la otra, la teoría, es común a todos los doctos; de suerte que médicos y músicos pueden conocer la teoría de la pulsación rítmica de las venas y del movimiento acompasado de los pies; pero si fuere necesario curar una herida, o sacar de un peligro a un enfermo, no se llamaría al músico, sino que esto será oficio propio del médico; y al contrario, el músico, y no el médico, será quien tocará el instrumento sonoro afín de que produzca en los oídos una grata armonía. Igualmente entre los astrólogos y músicos es común el tratado respecto de los astros y las sinfonías, y de la concordancia por cuadrados y trino en Astrología y las relaciones de cuarta y de quinta en Música.

Muchas cosas o casi todas son comunes a astrólogos o geómetras, en lo referente a la visión, que los griegos llaman logoi optikós. Y así en todas las demás ciencias hay muchas cosas, casi todas, que son comunes, pero solo en teoría. En cambio, en la práctica, las obras que se perfeccionan con las manos y que con el trabajo alcanzan prestancias, son del dominio de quienes se han dedicado particularmente a un arte único, con miras a especializarse en su ejecución. Por lo tanto habrá hecho suficiente aquel que de cada disciplina sepa medianamente la distribución de las partes y el método, y muy especialmente de aquellas que son imprescindibles a la Arquitectura, a fin de que si fuere preciso juzgar y apreciar algo perteneciente a estas artes, no le falte al arquitecto ciencia para ello.

Ahora bien, aquellos que hayan recibido de la Naturaleza tanto talento, tanta pericia y memoria, que puedan aprender bien la Geometría, la Astrología, la Música y las demás ciencias, sobrepasarán las condiciones requeridas en un arquitecto, vienen a convertirse en matemáticos y pueden por eso mismo discutir con más facilidad respecto de estas ciencias, porque están provistos de mayor número de conocimientos. Sin embargo, estos genios son raros, aunque se citan algunos como, en otra época, Aristarco de Samos. Filolao y Arquitas, tarentinos; Apolonio de Perga, Eratóstenes de Cirene, Arquímedes y Scopinas de Siracura; los cuales dejaron a la posteridad muchos descubrimientos en la Mecánica y en la Geometría, por el conocimiento que tenían de los números y las leyes naturales. Siendo así que la Naturaleza ha otorgado a estos talentos, no a todos, sino a muy pocos y en muy pequeño número de países, y en cambio la profesión de arquitecto requiere el ejercicio de todas las ciencias, la razón permite que, dada la amplitud inmensa de las casas, se tenga de aquellas no unos conocimientos perfectos como sería preciso, sino unos mediocres de cada una. Así ¡Oh, César!, yo suplico, a ti y a cuantos mi libro leyeran que si algo no está explicado con arreglo a las leyes del bien decir (de la Gramática), que me sea perdonado, tal vez que no soy un gran filósofo ni un elocuente orador ni un excelente gramático, sino un modesto arquitecto que ha puesto su empeño en escribir de estas materias que no le son extrañas. Pero, en cuanto a las posibilidades de este arte, todas las teorías que en él están incluidas, puedo asegurar con cierta confianza que no sólo cuantos se dedican a la construcción encontrarán en estos libros las instrucciones necesarias, sino que incluso los doctos que podrán hallar en ellos doctrinas que les satisfagan en el estudio de esta ciencia.

CAPITULO II. EN QUE CONSISTE LA ARQUITECTURA.-

La Arquitectura se compone de orden, que los griegos llaman taxis; de disposición, a la que dan el nombre de diátesis; de eurythmia o proporción (simetría, decoro) y de distribución, que en griego se dice oikonomía.

La ordenación (el orden), es lo que da a todas las partes de una construcción su magnitud justa con relación a su uso, y se la considere separadamente, ya con relación a la proporción o a la simetría. Esta ordenación está regulada por la cantidad, que los griegos denominaron posotes. Por tanto la cantidad es la conveniente distribución de los módulos adoptados como unidades de medida para toda la obra y para cada una de sus partes separadamente.

La disposición es el arreglo conveniente de todas las partes, de suerte que, colocadas según la cantidad de cada una, formen un conjunto elegante. Las especies de disposición, llamadas en griego "ideas", son el trazado en planta, en alzado y en perspectiva (Icnografía, Ortografía y Escenografía). La planta (Icnografía) es un dibujo en pequeño, hecho a escala determinada con compás y regla que ha de servir luego para el trazado de la planta sobre el terreno que ocupará el edificio. El alzado (Ortografía) es una representación en pequeño y un dibujo ligeramente colorado, de la fachada y de su figura por elevación, con las correspondientes medidas, de la hora futura. La perspectiva (Escenografía) es el dibujo sombreado no solo de la fachada, sino de las partes laterales del edificio, por el concurso de todas las líneas visuales en un punto.

Estas tres partes nacen de la meditación y de la invención. La meditación de la obra propuesta es un esfuerzo intelectual, reflexivo, atento y vigilante, que aspira al placer de conseguir un feliz éxito. La invención es el efecto de este esfuerzo mental, que da solución a problemas oscuros y la razón de las cosas nuevas encontradas. Estas son las partes de la disposición.

La eurythmia es el bello y grato aspecto que resulta de la disposición de todas las partes de la obra, como consecuencia de la correspondencia entre la altura y la anchura y de éstas con la longitud, de modo que el conjunto tenga proporciones debidas.

La simetría o proporción es una concordancia uniforme entre la obra entera y sus miembros, y una correspondencia de cada una de las partes separadamente con toda la obra. Porque así como en el cuerpo humano hay una proporción y una simetría entre el codo, el pie, la palma de la mano, el dedo y las restantes partes, ocurre igual en toda construcción perfecta. Y así primeramente, en los templos, el diámetro de las columnas o del módulo del triglifo, y en las ballestas del oficio, que los griegos llaman peritretón; y en las naves del interscalmo, que se denomina dipechaice, podemos formarnos un juicio de la magnitud de la obra y la razón de la simetría, así en todas las demás obras, por el examen de alguna de sus partes se halla la de la simetría. El decoro es el aspecto correcto de la obra, que resulta de la perfecta adecuación del edificio en el que no haya nada que no esté fundado en la razón. Para conseguir esto hay que atender al rito o estatuto, que en griego se dice thematismos; o por la costumbre, o por la Naturaleza de los lugares. Mediante el rito o estatuto se han de hacer los templos para Júpiter Tonante, para el Cielo, para el Sol y para la Luna, en descampado y sin techo, precisamente porque estas divinidades se nos aparecen más claramente en pleno día y en toda la extensión del Universo.

A Minerva, a Martes y a Hércules se le harán templos dóricos; porque a estos dioses en razón de su fortaleza, les corresponden edificios sin la delicadeza de los otros órdenes. En cambio, a Venus, Flora, Proserpina y a las Náyades, les son apropiados edificios de orden corintio; porque a estas divinidades parece que les corresponden obras delicadas y adornadas con flores, hojas y volutas, que añaden belleza a la propia de esas deidades.

Para los templos de Juno, de Diana, del Padre Baco y de otros dioses semejantes se seguirá un procedimiento intermedio, construyendo sus templos del orden jónico, porque el carácter de estas divinidades concuerda más con la severidad y solidez dóricas que con la delicadeza corintia.

El decoro, en relación con las costumbres, reclama a un edificio magnífico en el interior, se le adapten vestíbulos elegantes, apropiados a su riqueza, pues si los interiores gozasen de elegancia y belleza, y en cambio sus entradas fuesen pobres y mezquinas, el edificio no habría sido tratado con lo que exige el verdadero decoro. Así mismo, si se esculpiesen dentículos en las cornisas siendo los arquitrabes dóricos, o si sobre los capiteles y columnas jónicas se entallasen triglifos en las cornisas, transfiriendo así cosas propias de un orden a otro, en estos casos se ofendería la vista, porque cada estilo tiene sus propias leyes ya por antigua costumbre.

Ahora bien, el decoro natural requiere para emplazamiento de cualquier templo la elección de los parajes más saludables y donde haya fuentes de aguas abundantes. Y esta precaución habrá de tenerse en cuenta muy especialmente en los templos dedicados a Esculapio, o a la salud, o a otras divinidades por cuya intervención muchos enfermos parecen haber sanado. Esto es porque cuando se trasladan cuerpos enfermos de un lugar infecto a otro salubre y se hace que se utilicen aguas puras, se restablecerán más pronto, y ocurrirá que la divinidad acrecerá su crédito, porque el pueblo atribuirá a estas divinidades curaciones debidas a las naturales condiciones del lugar.

Está también de acuerdo con el decoro natural el dar luz de Oriente a los dormitorios y bibliotecas, orientando en cambio las salas de baño y las estancias de invierno al Poniente invernal; así como los demás lugares que requieren una luz siempre igual, el que reciban esta del Septentrión, porque esta parte del cielo ni se oscurece ni se esclarece con el curso del Sol, sino que permanece todo el día constante e inmutable.

La distribución consiste en el debido y mejor uso posible de los materiales y de los terrenos, y en procurar el menor coste de la obra conseguido de un modo racional y ponderado. Por esto el primer cuidado del arquitecto deberá ser no empeñarse en emplear cosas que no pueden obtenerse o no se pueden acopiar sino a costa de crecidos gastos. Por ejemplo, no en todos los países se encuentra arena de cantera, ni piedra, ni abundantes abetos, ni madera limpia de nudos, ni mármoles, sino que en unos sitios se encuentran unas cosas, y en otros otras, y el conseguirlas todas sólo se lograría con dificultades y grandes dispendios; por lo tanto cuando faltase arena de cantera, habrá que utilizar la de río o la de mar; pero ésta después de lavada. La carencia de abetos o maderas limpias se remediará usando cipreses, hayas, olmos o pinos, etc. y de una manera semejante se procederá en todo lo demás. Pero respecto de esto, daremos más adelante las explicaciones oportunas y necesarias.

Otra especie de distribución es aquella que dispone de diferente manera los edificios, según los diversos usos a los que los dueños los destinan y de acuerdo con la

cantidad de dinero que se requiere emplear en ellos o que exige la dignidad de las personas. También es preciso distribuir de modo muy distinto las casas de la ciudad que las granjas donde se recogen las cosechas de las heredades rústicas, y de manera muy distinta las viviendas de los negociantes de las moradas de los ricos y refinados; así como las de los personajes adscritos a las funciones del gobierno de la República. En una palabra, será preciso adaptar adecuadamente los edificios a las necesidades y a las diferentes condiciones de las personas que han de habitarlos.

CAPITULO III. DE LAS PARTES EN QUE SE DIVIDE LA ARQUITECTURA.-

Las partes de la Arquitectura son tres.

Las partes en la Arquitectura son tres: **Construcción, Gnómica y Mecánica.** A su vez la Construcción se divide en dos: una tiene por objeto la edificación de murallas y edificios públicos; la otra, la de las casas particulares. En las obras públicas hay que atender a tres afinidades: a la defensa, a la religión y a la comodidad del pueblo. Las obras hechas para la defensa y seguridad de las ciudades, como son las murallas, las torres y las puertas, han de ser pensadas de manera que resulten a propósito para resistir los asaltos de los enemigos.

Se refiere a la religión la erección de templos y toda clase de edificios sagrados en honor de los dioses inmortales. A la comodidad del pueblo se atiende en la disposición de todos aquellos lugares que ha de servir para usos públicos, cuales son los puertos, las plazas, los pórticos, los baños, los teatros, los paseos y otros lugares semejantes que por los mismos motivos se destinan a parajes públicos; se busca en todos solidez, utilidad y belleza. La primera depende de la firmeza de sus cimientos, asentados sobre terreno firme, sin escatimar gastos y sin regatear avaramente los mejores materiales que se pueden elegir. La utilidad resulta de la exacta distribución de los miembros del edificio, de modo que nada impida su uso, antes bien cada cosa está colocada en el sitio debido y tenga todo lo que le sea propio y necesario. Finalmente, la belleza de un edificio depende de que su aspecto sea agradable y de buen gusto por la debida proporción de todas sus partes.

CAPITULO IV. DE LA ELECCIÓN DE LUGARES SANOS.-

Antes de echar los cimientos de las murallas de una ciudad habrá de escogerse un lugar de aires sanísimos. Este lugar habrá de ser alto, de temperatura templada, no expuesto a las brumas ni a las heladas, ni al calor ni al frío: estará además alejado de lugares pantanosos, para evitar que las exhalaciones de los animales palustres, mezcladas con las nieblas que al salir el Sol surgen de aquellos parajes, vicien el aire y difundan sus efluvios nocivos en los cuerpos de los habitantes y hagan por tanto infecto y pestilente el lugar. Tampoco serán sanos los lugares cuyas murallas se asentaren junto al mar, mirando a Mediodía o a Occidente, porque en estos sitios el Sol, en verano, tiene mucha fuerza desde que nace, y al mediodía resulta abrasador; y en los expuestos a Occidente, el aire es muy cálido a la puesta del Sol. Y estos cambios repentinos de calor y de frío alteran notablemente la salud de los seres que a ellos están expuestos. Esto se puede observar aún en las cosas inanimadas, pues en las bodegas no se abren luces ni a mediodía ni a Poniente, sino más bien el Norte; porque esta parte del cielo en ninguna estación está sujeta a cambios, sino que se mantiene siempre uniforme. Por eso mismo,

en los graneros orientados según el curso del Sol, se deterioran los granos; y aquellos frutos que se ponen a recaudo en lugares opuestos a su curso, no se conservan largo tiempo porque el calor va robando consistencia a las cosas, secando con su cálida irradiación sus virtudes naturales, las corrompe y las hace blandas y flojas. Esto mismo podemos observar incluso con el hierro, que si bien por su naturaleza es duro, puesto al rojo en las fraguas merced a la violencia del fuego, se hace de tal modo maleable que se le moldea fácilmente hasta hacerlo adoptar cualquier forma; pero si cuando está blando y candente, se le sumerge en agua fría, se endurece de nuevo y recobra la totalidad de sus antiguas propiedades.

Se puede ver, pues, que esto es así por el hecho de que en verano no sólo en los lugares pestilentes, sino también en los saludables, todos los cuerpos, debido al calor, se hacen blandos; y en cambio, durante el invierno, aún las regiones insalubres se tornan salubres, porque el frío las fortalece y hace que se vuelvan más firmes.

No otra cosa ocurre con los habitantes que se trasladan de lugares fríos a cálidos; sus cuerpos no pueden conservar bienestar y firmeza, sino que enferman; por el contrario, los que de regiones cálidas se trasladan a lugares fríos, en vez de padecer en su salud por la variación del lugar, se encuentran mucho mejor.

Por lo cual, al asentar las murallas, es preciso tener en cuenta estas consideraciones y evitar aquellas regiones en las que reinen vientos cálidos, porque todos los cuerpos están compuestos de los elementos que los griegos llaman *stoikeia* y que son el fuego, el agua, la tierra y el aire, de cuya varia combinación resulta un temperamento natural que forma generalmente las diversas cualidades de los animales terrestres.

Por lo tanto, en aquellos cuerpos en que sobreabunda el fuego, éste, con su calor minora y destempla los demás elementos. Estos mismos perjuicios acarrear a los cuerpos el Sol, que penetra en ellos cuando se asienta en las venas que están abiertas, por los poros de la piel, con más calor del que es necesario para la temperatura natural del animal. De la misma forma, si en las venas se asienta el agua, cambia la proporción que debe haber con los otros elementos y hace perder su fuerza a las otras cualidades, que se gastan y diluyen. Además, también padecen los cuerpos por el aire y los vientos fríos y húmedos. Finalmente, cuando llega a predominar el elemento tierra se destruye igualmente el equilibrio necesario en los cuerpos, aumentando o disminuyendo sus otras cualidades naturales, cosa que ocurre cuando se toman demasiados alimentos sólidos o cuando se respira un aire en exceso viciado.

Para poderse dar uno mejor cuenta por sus propios ojos de la diferencia de temperamentos, hay que observar y examinar la naturaleza de los animales terrestres, de las aves y de los peces y compararlas en su conjunto, porque su composición difiere completamente. Las aves tienen poco de tierra, menos de agua, algo de fuego y mucho de aire; por eso, como compuestos de elementos ligeros, se elevan y se mantienen con mayor facilidad en el aire; los peces, por estar compuestos de poco fuego, mucho aire y tierra y poquísima agua, se conserva más fácilmente en ésta cuanto menos participan de ella, y así pierden la vida cuando se les saca de su elemento.

Al contrario, los animales terrestres, como entre sus elementos figuran sobre todo el aire y el fuego, poco la tierra y mucho el agua, y porque prevalecen en ellos los elementos húmedos, no pueden conservar su vida durante mucho tiempo en el agua.

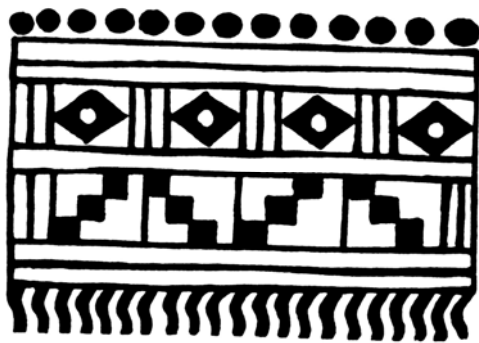
Por tanto, si las cosas parecen ser así, como hemos dicho, y mediante nuestros sentidos, nos aseguramos que los cuerpos de los animales están compuestos de estos principios y cualidades, y, como hemos visto, estos animales enferman y aún mueren o por el exceso o por el defecto de tales principios, no hay duda que es necesario poner la máxima diligencia en la elección de los lugares más sanos; y que lo primero que habrá que buscar, al edificar una ciudad, será un lugar saludable. Por eso creo que deben tenerse siempre muy presentes las normas de los antiguos, estos comenzaban por inmolar, para sus sacrificios, reces que hubieran apacentado donde querían fundar una ciudad o levantar unos campamentos de invierno; y examinaban sus hígados: si en las primeras los encontraban cárdenos y dañados, inmolaban otras, para asegurarse de si era efecto de enfermedad o de los pastos. Luego, cuando por la observación de muchas veces se habían seleccionado de la sanidad y buen estado de los hígados, efecto de las buenas aguas y de los buenos pastos, asentaban allí sus guarniciones; pero si los hallaban viciados, inferían que también los órganos de los cuerpos humanos vendrían a enfermar con el uso de las aguas y de los alimentos de aquellos parajes, y así pasaban adelante y cambiaban de país, buscando siempre en todos los lugares la salubridad.

Para demostrar que por los pastos y los alimentos se pueden conocer las propiedades sanas de cualquier lugar de la Tierra, no hay más que comparar las dos regiones que hay en la campiña de Creta, cerca del Río Potero, que discurre por entre las ciudades de Gnosó y de Gortina. A derecha e izquierda del río pastan ganados; de estos los que pastan cerca de Gnosó padecen del vaso; los que pasten del otro lado, cerca de Gortina, están sanos. Por ende, buscando los médicos la razón de ello encontraron en aquellos parajes una hierba que tiene la virtud de disminuir el baso de los animales que la comen; y así, recogiéndola ellos, sanan a los esplénicos con este medicamento, que los cretenses, por eso mismo, llaman asplenón. De donde se colige por las propiedades del agua y de los pastos de los lugares, si estos son malsanos o saludables. Sin embargo, no siempre hay que pensar que las ciudades edificadas en terrenos pantanosos junto al mar han sido mal emplazadas, si se da el caso de que los tales pantanos miren al Septentrión, o estén entre el Septentrión y el Levante, y sobre todo si estos pantanos estuvieren a mayor nivel que el mar, porque en tales circunstancias es fácil, mediante acequias, derivar el agua hasta el mar; y por añadidura, merced a las mareas altas, entra el mar en las lagunas, y al mezclarse el agua salada con la dulce evita que se crían allí animales lacustres de ninguna especie, logra que los que bajasen nadando de los lugares más altos de la laguna a la playa, mueran presto, por efecto de la falta de costumbre de vivir en agua salada. Buena prueba de esto son las lagunas Gálicas, que están en los alrededores de Altino, Rávena, Aquileya y otros municipios, en cuyas proximidades hay terrenos lacustres y que, sin embargo, gozan de notable salubridad.

En cambio, cuando las lagunas son bajas, sus aguas, por no tener salida ni por ríos ni por acequias, como sucede en las Pónticas, se embalsan, se estancan y se corrompen y exhalan hálitos pestilentes e insanos.

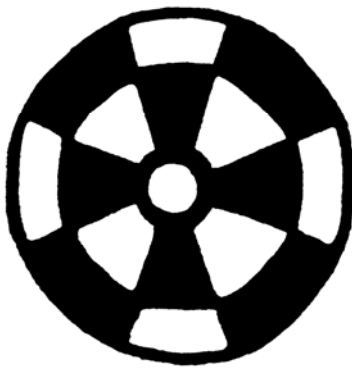
También en la Apulia hubo una ciudad llamada Salpia la Antigua, cuya fundación se atribuía a Diómedes a su regreso de Troya, o, como otros escribieron, fundada por Elfías de Rodas, que estuvo asentada en un lugar pantanoso; por eso sus habitantes que se veían todos los años aquejados de graves enfermedades, recurrieron finalmente a Marco Hostilio, al cual pidieron y de él obtuvieron, que les buscara y eligiese un lugar apropiado para trasladar sus hogares. Este, sin demora, y asesorado doctísimamente, compró en un lugar sano, junto a las riveras del mar, una heredad, y solicitó del senado y del pueblo romano que le permitiesen transferir allí la ciudad: marcó las murales, y

repartió el terreno entre los ciudadanos, haciendo pagar a cada uno de sus habitantes solamente un sestercio por cada casa. Hecho esto, abrió las comunicaciones del lago con el mar y formó con el lago un excelente puerto para la nueva ciudad. Así, ahora los salapinos sin estar más lejos de cuatro millas de su antigua ciudad, habitan un lugar sano.



CUATRO LIBROS DE ARQUITECTURA

Andrea Palladio



Tomado de la obra: **THE FOUR BOOK OF ARCHITECTURE**
Isaac Ware, 1768. Dover Publications Inc.
New York, 1955.

ANDREA PALLADIO.

Nació en Vicenza en 1508. Murió en la misma ciudad en donde realizó lo sustancial de su obra, en 1580. Su padre, Pietro Maganza era un Tagliapietra o albañil de obras de cantería. Andrea comenzó trabajando con su padre el mismo oficio hasta que el Conde Trissino -un mecenas del lugar- al darse cuenta de su talento lo animó y ayudó para que siguiera estudios de arquitectura en Roma a donde fue en 1541. Fruto de sus investigaciones es la obra 4 LIBROS DE ARQUITECTURA (1570) que tiene como modelos LOS 10 LIBROS DE



ARQUITECTURA, de Vitruvio Polión. Publicó también L'ANTIQUITA DI ROMA y un estudio de los comentarios debidos a JULIO CESAR. Palladio, nombre con que lo bautizó Trissino, se dedicó exclusivamente a la arquitectura. Entre sus principales obras se destacan La Basílica; Los Palacios Porto - Barbarem y Valmarano; La Villa de la Rotonda y el Teatro Olímpico, todos en Vicenza.

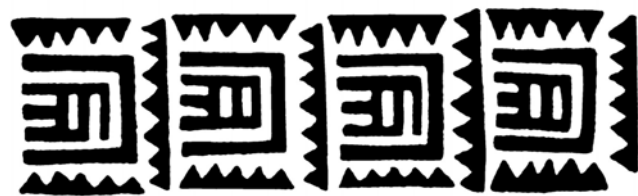
PREFACIO DEL AUTOR PARA LOS LECTORES

«Guiado por una inclinación natural, me di en mis más tempranos años al estudio de la arquitectura: y como fue siempre mi opinión , que los antiguos romanos, como en muchas otras cosas también en el bien construir, excedieron bastamente a todos aquellos que han existido desde ese tiempo, me propuse a Vitruvio como maestro y guía, quien es el único escritor antiguo de este arte, y me puse a investigar sobre las reliquias de todos los edificios antiguos, que, a pesar de el tiempo y de la crueldad de los bárbaros, aún permanecen; y encontrándolos más dignos de observación que lo que al principio imaginé, comencé minuciosamente con la mayor diligencia a medir cada una de sus partes; y me convertí en un examinador tan solícito (no encontrando nada que no fuera hecho con una razón y una proporción bella) que yo he muy frecuentemente no sólo viajado en diferentes partes de Italia, sino también fuera de ella, que yo puedo enteramente, a través de esto, aprehender lo que el todo ha sido, y reducirlo al diseño.

De aquí en adelante percibiendo cuando este uso común de edificación era diferente de las observaciones, Yo he hecho de dichos edificios, y de lo que yo he leído en Vitruvio, León Bautista Alberti, y en otros excelentes escritores que ha habido desde Vitruvio, y de también de aquellos que por mí han últimamente practicado con la mayor satisfacción y aplauso de esos que han hecho uso de mis trabajos; me parece una cosa digna de un hombre que no debe de haber nacido para él solamente, sino también para la utilidad de otros, a publicar los diseños de esos edificios, (en cuya colección yo he empleado tanto tiempo, y me he expuesto a tantos peligros) y conscientemente a sentar lo que de ellos me pareció mas digno de consideración y mas aun aquellas reglas que yo he empleado tanto tiempo y me he expuesto a tantos peligros) y conscientemente a asentar lo que de ellos me pareció más digno de consideración y más aún aquellas reglas que yo he observado y ahora observo, en la construcción; que aquellos que leerán estos mis libros, podrán hacer uso de cualquier bondad que en ellos se encuentre, y rectificar en aquellas cosas en las cuales (tantas como pueda haber) yo habré fallado; que uno pueda aprender, de poco en poco, para dejar a un lado los extraños abusos, las bárbaras invenciones, los gastos superfluos, y (lo que es mayor consecuencia) evitar la varia y continua ruina que ha sido vista en muchas fábricas. Yo me dediqué voluntariosamente a esta actividad, como yo vi gran número de personas en ese tiempo dedicándose al estudio de esta profesión, mucha de las cuales son altamente mencionadas en los libros de Messer Giorgio Vassari Arcino, un pintor y exquisito arquitecto. Y por lo tanto espero, que la manera de edificar pueda con utilidad universal ser reducida, y ser pronto llevada a ese lustre de perfección que en todas las artes es grandemente deseada y que en esta parte de Italia se está cercano de alcanzar; desde esto no solamente en Venecia donde todas las buenas Artes florecen y que únicamente permanece como un ejemplo de la grandeza y magnificencia de los romanos, uno principia a ver fábricas que tienen algo bueno en ellas, desde Messer Giacomo Sansovino, un celebrado escultor y arquitecto, primero comenzó a ser conocida la manera bella, como es visto (para no mencionar otros bellos trabajos bellos de él) en la nueva «Procuratia», que es el más rico y mejor adornado edificio, que tal vez haya sido hecho desde los antiguos, pero también en otros lugares de menor fama, particularmente en Vicenza, una ciudad de circunferencia no muy grande, pero llena de los más nobles intelectos y abundando con suficiencia en ricos, y donde yo tuve la primera oportunidad de practicar lo que ahora publico para ser visto, y donde ha habido bastantes caballeros muy fluidos en ese arte, quienes por su nobleza y excelente aprendizaje, no son indignos de ser mencionados entre los mas ilustres, como el señor Giovanni Giorgio Trissino, el esplendor de nuestros tiempos, los condes Marco Antonio y Adriano de Thieni, hermanos, el señor Antenore Pagello, caballero, y a la par de ellos que ha pasado a mejor vida, habiendo eternizado su memoria en sus bellas y bien adornadas fábricas, están ahora el señor Fabio Monza, inteligente en muchas grandes cosas el señor Elio de Belli, hijo del señor Valerio, famoso artífice de camafeos y del grabado en cristal, el señor Antonio Francesco Oliviera, quien, además del conocimiento de muchas ciencias es un arquitecto y un excelente poeta, como lo ha mostrado en su alemana: un poema en verso heroico y en una fabrica de él en Boshi di Nanto, un lugar en la Vicentine; y finalmente. (para no omitir, muchos más quienes pueden muy merecidamente ser colocados al mismo nivel) el señor Valerio Barbarano, un inteligentísimo observador de todo lo que pertenece a su profesión. Pero regresando a nuestra materia: como voy a publicar esos trabajos que tengo desde mi juventud hasta aquí experimentados, en la búsqueda y medida (con el más grande cuidado e inteligencia que pude) de todos esos edificios que vinieron a mi conocimiento, y en esta ocasión, en pocas palabras, a tratar de arquitectura, tan ordenada y claramente como me fue posible; pensé que sería conveniente empezar con casas privadas, porque uno debe pensar, que ellas primero dieron origen a los edificios públicos; siendo probable que el hombre

primeramente vivió por su cuenta, pero después, viendo que necesitaba la asistencia de otros hombres, para obtener esas cosas que los pudieran hacer feliz (si alguna felicidad puede ser encontrada aquí abajo) naturalmente busco y deseo la compañía de otros hombres, de aquí en adelante de varias casas, poblaciones fueron formadas y después de varias poblaciones unidades, y en ellas lugares públicos y edificios fueron hechos.

Y también por que de todas las partes de la arquitectura no haya ninguna tan necesaria a la humanidad, ni mayormente utilizada que ella, yo debo por lo tanto tratar de las casas privadas, y después de edificios públicos; trataré brevemente de calles, puentes, plazas, prisiones, basílicas, (que son lugares de justicia) Xisti, palestras (que son lugares donde los hombres se ejercitan) de templos, teatros, anfiteatros, arcos, baños, acueductos, y finalmente de la manera de fortificar ciudades y puertos marítimos. Y en todos esos libros evitaré lo superfluo de las palabras; y simplemente dar las direcciones que me parezcan más necesarias y haré uso de aquellos términos que en este tiempo están más constantemente en uso entre los artífices.



EL ESPACIO, PROTAGONISTA DE LA
ARQUITECTURA

Bruno Zevi



BRUNO ZEVI EL ESPACIO, PROTAGONISTA DE LA ARQUITECTURA

Nacido en Italia, cursó estudios de arquitectura en las universidades de Roma y Harvard (en Norteamérica), donde se diplomó bajo la dirección de Walter Wropius. Arquitecto, conferencista y escritor, es desde hace años profesor ordinario de historia de la arquitectura en la Universidad de Roma. Director de la revista "L'Architettura- cronache e historia" y autor de numerosas obras entre las que destacan: SABER VER LA ARQUITECTURA; HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA; POÉTICA DE LA ARQUITECTURA NEO PLÁSTICA Y ARQUITECTURA E HISTORIOGRAFÍA; También Architecture in Nuce (sin traducción aún al castellano). Su obra parte fundamentalmente de la visión estética de Benedetto Croce.



*De la obra: Zevi Bruno. **SABER VER LA ARQUITECTURA.**
Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1972 (Quinta edición)*

EL ESPACIO, PROTAGONISTA DE LA ARQUITECTURA

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 los edificios.

Todos los que han reflexionado sobre este asunto, aunque sea fugazmente, saben que el carácter primordial de la arquitectura, el carácter por el que se distingue de las demás actividades artísticas, reside en su actuar por medio de un vocabulario tridimensional que involucra al hombre. La pintura actúa en dos dimensiones, aunque pueda sugerir tres o cuatro. La escultura actúa en tres dimensiones, pero el hombre permanece al exterior, separado, mirándolas desde fuera. La arquitectura, por el contrario, es como una gran escultura excavada, en cuyo interior el hombre penetra y camina.

Al serle encargada una casa, el arquitecto presenta una perspectiva de una de sus vistas exteriores y, tal vez, otra del living-room. Después propone plantas, frentes y secciones, representa el volumen arquitectónico descomponiéndolo en los planos que lo contienen y lo dividen; paredes exteriores e interiores, planos verticales y horizontales. Nuestra ineducación espacial proviene en gran medida del uso de este método de representación, que aparece en los libros técnicos de historia de la arquitectura y, adjetivado con fotografías, en los textos populares de historia del arte.

La planta de un edificio no es, en realidad, más que una proyección abstracta sobre el plano horizontal de todos sus muros. Una realidad que nadie ve fuera del papel, y cuya única justificación depende de la necesidad de medir las distancias entre los distintos elementos de la construcción, para uso de los obreros que tienen que ejecutar materialmente el trabajo. La fachada y las secciones, interiores y exteriores, sirven para determinar las medidas verticales. Pero, la arquitectura no deriva de una suma de longitudes, anchuras y alturas de los elementos constructivos que envuelven el espacio, sino dimana propiamente del vacío, del espacio envuelto, del espacio interior, en el cual los hombres viven y se mueven.

En otras palabras, empleamos como representación de la arquitectura la traslación práctica que el arquitecto hace de las medidas que la definen para uso del constructor. Para el fin de saber ver la arquitectura, esto equivaldría aproximadamente a un método que, para ilustrar una pintura, diese las dimensiones del marco o calcularse por separado las superficies de cada uno de los colores.

Es obvio que una poesía es algo más que la suma de bellos versos: al juzgarla, se estudia su contenido, su conjunto, y si después se procede al análisis de los distintos versos, se hace en función y en nombre de aquel conjunto. Quien se quiera iniciar en el estudio de la arquitectura tiene, ante todo, que comprender cómo una planta puede ser abstractamente bella en el papel, cómo cuatro frentes pueden parecer bien estudiados por el equilibrio de sus llenos y vacíos, de sus salientes y entrantes, cómo el volumen en conjunto puede ser igualmente proporcionado, y, a pesar de esto, el edificio puede resultar arquitectónicamente pobre. El espacio interno, aquel espacio que, como veremos en el próximo capítulo, 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 de ingreso a la comprensión de edificios. No nos será concedida, sino vagamente, una historia y, por ende, un goce de la arquitectura, en tanto no hayamos aprendido a comprender el espacio y -lo que es más importante- aplicarlo como elemento substancial en la crítica arquitectónica. Nos debatiremos en el lenguaje crítico que juzga los edificios en términos propios de la pintura y de la escultura y a lo sumo elogiaremos el espacio imaginado abstractamente, pero no sentido correctamente. Los estudios y las investigaciones se limitarán a las contribuciones filológicas -datos sociales, o de la función; datos constructivos, es decir, de la técnica; datos volumétricos y decorativos, o sean de la plástica y de la pintura- seguramente muy útiles, pero ineficaces para hacer entender el valor de la arquitectura, una vez olvidada su esencia substantiva, que es el espacio. Continuaremos empleando en el vacío palabras como "ritmo", "escala", "balance", "masa", hasta negarles un punto de aplicación específico en la realidad en que se concreta la arquitectura: el espacio.

Una parte inmensa, y ciertamente desproporcionada, de las páginas sobre arquitectura que se encuentran en las historias del arte escolares, está dedicada a la historia de la escultura, a la historia de la pintura, a la historia social y quizás también a la historia psicológica de los edificios a través del estudio de la personalidad de sus autores, pero no a su realidad arquitectónica, a su esencia espacial. Este material es, sin duda, de mucho valor: para quien ignore el inglés y pretenda leer Hamlet, le es utilísimo aprender el significado de cada palabra, después de colegir el sentido de las frases mediante el estudio de los verbos, luego conocer la historia británica del siglo XVI y las vicisitudes materiales y psicológicas de la vida de Shakespeare. Pero sería absurdo olvidar durante esta cuidadosa preparación, su motivo original y su fin último, que es revivir el poema

trágico. Toda labor arqueológica-histórica y filológico-crítica es útil en cuanto prepara y enriquece la posibilidad sintética de una historia de la arquitectura.

¿Qué es la arquitectura?, y lo que todavía interesa más: ¿que es la no-arquitectura? ¿es exacta la identificación entre arquitectura y edilicia artística, y no-arquitectura y edilicia antiestética? En otras palabras, la distinción entre arquitectura y no arquitectura, ¿se basa en un juicio meramente estético? ¿y que es este espacio protagonista de la arquitectura? ¿cuántas son sus dimensiones?

Estas son las preguntas inmediatas que se proponen a la crítica arquitectónica. Tratemos de contestarlas, comenzando por la última y más específica.

Hemos dicho que las cuatro fachadas de una casa, de una iglesia, de un palacio, por bellas que sean, no constituyen más que la caja en la que está comprendida la joya arquitectónica. Puede estar finamente trabajada, arduamente esculpida, horadada con gusto; puede ser una obra maestra, pero continúa siendo una caja. Existe hoy en Norteamérica toda una técnica y un arte de hacer envases, que se enseña en las escuelas industriales de *comercial design*, pero nadie ha pensado jamás confundir el valor de la caja con el de su contenido. En todo edificio, lo que contiene, es la caja de muros, lo contenido es el espacio interno. Muy a menudo, el uno condiciona al otro (piénsese en una catedral gótica francesa, o en la mayor parte de los edificios auténticamente modernos), pero tal regla tiene excepciones muy numerosas en el pasado, particularmente la arquitectura barroca. Con frecuencia, a través de la historia de la construcción, encontramos edificios en los que existe una neta diversidad entre continente y contenido, y basta un rápido análisis para observar que muchas veces -en verdad, demasiadas- la caja de muros ha sido objeto de mayor pensamiento y trabajo que el espacio arquitectónico. Ahora bien, ¿cuántas dimensiones tiene la “caja de muros” de un edificio? ¿pueden ser identificadas con las dimensiones del espacio, o sea de la arquitectura?

El descubrimiento de la perspectiva, es decir, de la representación gráfica de las tres dimensiones -altura, profundidad y ancho- podía hacer creer a los artistas del siglo XV que poseían finalmente las dimensiones de la arquitectura y el método de representarla. Los edificios representados en la pintura pre-renacentista están, en efecto, achatados y torcidos; Giotto perdía la paciencia en poner fondos arquitectónicos en sus frescos, pero debía comprender que su éxito era técnicamente asa relativo, aún cuando solía aprovecharse excelentemente de esta incapacidad, subrayando intenciones cromáticas que serían alteradas en una representación tridimensional. En aquel tiempo, la pintura actuaba todavía en dos dimensiones: la rigidez frontal bizantina se iba modelando en los rostros de las figuras, una mayor capacidad en los pasajeros pictóricos de la luz a la sombra transfería la experiencia plástica de la escultura al plano cromático: la arquitectura de Pisa rompía la primitiva superficie de los frentes de las catedrales y daba una profundidad, además de una vibratibilidad cromática, a los planos de muros. Pero fue necesario esperar el descubrimiento de la perspectiva para obtener una representación adecuada de los ambientes interiores y de las vistas exteriores de la arquitectura. Una vez elaborada la perspectiva, el problema pareció resuelto: la arquitectura -se dijo- tiene tres dimensiones: el método es éste, cada uno puede dibujarla. Desde Masaccio, Fra Angélico y Benozzo y Gozzoli hasta Bramante, el siglo XVII, y también el XIX, una vastísima hilera de pintores dan respaldo a dibujantes y arquitectos en la representación en perspectiva de la arquitectura.

Cuando en el último decenio del siglo pasado llega a ser fácil la reproducción de fotografías y, por consiguiente, su difusión en masa, ellas toman el lugar de los dibujantes y, con el disparo de un objetivo, substituyen aquellas perspectivas que apasionados estudiosos de arquitectura habían delineado trabajosamente del Renacimiento en adelante. Pero precisamente cuando todo parecía críticamente claro y técnicamente logrado, la mente del hombre descubrió que además de las tres dimensiones de la perspectiva existía una cuarta. Esto ocurrió con la revolución dimensional cubista del período inmediatamente anterior a la guerra de 1914.

No nos extenderemos en explicar la cuarta dimensión más del estrictamente necesario a nuestro asunto. El pintor parisiense de 1912 hizo este razonamiento: yo veo y represento un objeto, por ejemplo, una pequeña caja o una mesa; la veo desde un punto de vista, y hago su reproducción en tres dimensiones desde ese punto de vista. Pero si giro entre las manos la caja, o camino en torno a la mesa, a cada paso varío mi punto de vista, y para representar el objeto desde uno de estos puntos, tengo que hacer una nueva perspectiva. Por consiguiente, la realidad del objeto no se agota en las tres dimensiones de la perspectiva; para representarla integralmente tendría que hacerse un sin fin de perspectivas desde los infinitos puntos de vista. Hay, por tanto, otro elemento, además de las tres dimensiones tradicionales, y es precisamente el desplazamiento sucesivo del ángulo visual. Así fue bautizado el tiempo como “cuarta dimensión”. La manera como los pintores cubistas intentaron expresar esta realidad de la cuarta dimensión, sobreponiendo las imágenes de un mismo objeto representado desde diversos puntos de vista para proyectar el conjunto en un mismo tiempo, desborda nuestro interés.

Los cubistas no se detuvieron aquí. Su pasión por descubrir, por captar hasta el fondo la realidad de un objeto, los llevó a este pensamiento: en todo hecho corpóreo, aparte de la forma externa, existe el organismo interno; aparte de la piel existen los músculos y el esqueleto, la constitución interna. Y he aquí que sus pinturas representan simultáneamente, no sólo los diversos aspectos externos de un objeto, digamos una caja, sino también la caja abierta, la caja en planta, la caja rasgada.

La conquista cubista de la cuarta dimensión es de inmensa trascendencia histórica, independientemente de la valoración estética, positiva o negativa, que se puede hacer de las pinturas cubistas. Se puede preferir un mosaico bizantino a un fresco de Mantegna, sin desconocer, por eso, la importancia de la perspectiva en el desarrollo de las investigaciones dimensionales. Del mismo modo pueden no gustar los cuadros de Picasso, a pesar de reconocer el valor de la cuarta dimensión, la cual ha tenido una marcada relación con la arquitectura, no tanto por las traducciones en términos edilicios del lenguaje pictórico cubista en una primera fase del movimiento moderno francés y alemán, sino en cuanto ha dado un apoyo científico a la exigencia crítica de distinguir entre arquitectura construida y arquitectura dibujada, entre arquitectura y escenografía; exigencia que por largo tiempo había permanecido en estado problemático.

La cuarta dimensión pareció responder de modo exhaustivo a la cuestión de las dimensiones en la arquitectura. Hacemos girar entre las manos una estatuilla para observarla por todas partes, o caminamos entorno a un grupo escultórico para estudiarlo por un lado y por otro, de lejos y de cerca.

En arquitectura - se pensó - existe el mismo elemento “tiempo” o, mejor dicho, este elemento es indispensable para la actividad edilicia. Desde la primera choza del hombre ‘primitivo hasta nuestra casa, hasta la iglesia, hasta la escuela, hasta la oficina

donde trabajamos, toda obra de arquitectura para ser comprendida y vivida, requiere el tiempo de nuestro recorrido, la cuarta dimensión. El problema pareció resuelto una vez más.

Sin embargo, una dimensión que es común a todas las artes, no puede ser característica de ninguna, y por esto el espacio arquitectónico no se agota con las cuatro dimensiones. Este nuevo factor tiempo tiene también dos significados antitéticos en arquitectura y en pintura. En pintura, la cuarta dimensión es una cualidad representativa de un objeto, es un elemento de su realidad, que un pintor puede optar por proyectar en el plano y que no requiere ninguna participación física del observador. En escultura sucede la misma cosa: el "MOVIMIENTO" de una forma de Boccioni es una cualidad propia de la estatua que contemplamos, y que debemos revivir psicológica y visualmente. Pero, en arquitectura el fenómeno es totalmente diferente y concreto: aquí, el hombre, que moviéndose en el edificio y estudiándolo desde sucesivos puntos de vista crea, por así decir, la cuarta dimensión, comunica al espacio su realidad integral

Para ser mas precisos -ya que en esta materia se han escrito complicados volúmenes, cuando en realidad, la única dificultad es la de expresar una experiencia de todos conocida-, la cuarta dimensión es suficiente para definir el volumen arquitectónico, es decir, la caja de muros que involucra el espacio. Pero el espacio en si -la esencia de la arquitectura- trasciende de los límites de la cuarta dimensión.

Entonces, ¿cuantas dimensiones tiene este "vacío" arquitectónico, el espacio? Cinco, diez, quizás infinitas. Pero, para nuestros fines basta establecer que el espacio arquitectónico no es definible en los términos de las dimensiones de la pintura y de la escultura. Es un fenómeno que se concreta solamente en arquitectura y constituye su carácter específico.

El lector comprende que, llegando a este punto, la pregunta "¿que es la arquitectura?" ya ha encontrado su respuesta. Decir, como se suele, que la arquitectura es la edilicia "Bella" y la no -arquitectura es la edilicia "Fea", no tiene ningún sentido aclaratorio, porque la belleza, y la fealdad son relativas y porque, de cualquier modo, sería necesario y anteponer una definición analítica de la edilicia, lo que nos llevaría al punto de partida .

La definición más precisa que se puede dar hoy de la arquitectura, es aquella que tiene en cuenta el espacio interior. La arquitectura bella, será la arquitectura que tiene un espacio interno que nos atrae, nos eleva, nos subyuga espiritualmente; la arquitectura "fea", será aquella que tiene un espacio interno que nos molesta y nos repele. Pero lo importante es establecer que todo lo que no tiene espacio interno no es arquitectura.

Si admitimos cuanto hemos dicho - y admitirlo parece asunto de buen sentido, aparte de serlo de lógica-, debemos reconocer que los libros comunes de historia de la arquitectura están repletos de observaciones que no tienen nada de común con la arquitectura, definida en este sentido específico. Se dedican una infinidad de páginas a tratar sobre las fachadas de los edificios, pero estas son escultura, plástica en gran escala, no arquitectura en el sentido espacial de la palabra. Un obelisco, una fuente, un monumento aunque de proporciones enormes, un arco de triunfo, son todos hechos de arte que encontramos en las historias de la arquitectura y que pueden ser obras comunes de poesía, pero no son de arquitectura. La escenografía, la arquitectura pintada o dibujada, no es arquitectura; ni más ni menos que un poema, o lo es inicialmente en

intención. En otras palabras, la experiencia espacial no esta dada, hasta que la expresión mecánica y concreta no haya realizado la intuición lírica. Ahora bien, si nosotros tomamos cualquier historia de la arquitectura y entresacamos rigurosamente todas las partes en que se detiene en la descripción de hechos no arquitectónicos, podremos estar seguros de que en cien páginas llegaremos a suprimir ochenta por lo menos.

Pero aquí pueden surgir dos gravísimas equivocaciones que no solo anularían el valor del razonamiento precedente, sino que harían francamente ridícula la interpretación espacial de la arquitectura. Estas son:

1) Que la experiencia espacial de la arquitectura tan sólo se puede tener en el interior de un edificio, es decir, que prácticamente no existe, o no tiene valor el espacio urbanístico;

2) Que el espacio no es solamente el protagonista de la arquitectura, sino que ayuda la experiencia arquitectónica, y que por consiguiente. La interpretación espacial de un edificio es suficiente - como instrumento crítico para juzgar una obra de arquitectura-.

Estas equivocaciones deben ser disipadas inmediatamente.

La experiencia espacial propia de la arquitectura tiene su prolongación en la ciudad, en las calles y en las plazas, en las callejuelas y en los parques, en los estadios y en los jardines, allí donde la obra del hombre ha delimitado "vacíos", es decir, donde ha creado espacios cerrados. Si el interior de un edificio esta limitado por seis planos (suelo, techo y cuatro paredes), esto no significa negar la cualidad de espacio a un vacío cerrado por cinco planos en lugar de seis, como ocurre en un patio o en una plaza. No se si la experiencia espacial que se tiene al recorrer una autopista rectilínea y uniforme a través de kilómetros de llanura deshabitada, se pueda definir como una experiencia arquitectónica en el sentido corriente de la palabra ; pero es cierto que todo el espacio urbanístico, todo lo que está limitado visualmente por muros, filas de árboles, perspectivas, etc., está caracterizado por los mismos elementos que distinguen el espacio arquitectónico, ahora, dado que cada volumen edilicio, cada "caja de muros", constituye un límite, una cortadura en la continuidad espacial, es claro que todo edificio colabora en la creación de dos espacios: los espacios internos, definidos completamente por cada obra arquitectónica, y los espacio externos o urbanísticos, que están limitados por cada una de ellas y sus contiguas. Es evidente que todos estos temas que hemos excluido de la arquitectura propiamente dicha -puentes, obeliscos, fuentes, arcos de triunfo, agrupaciones de árboles, etc.- y particularmente las fachadas de los edificios, entran todos en juego en la formación de los espacios urbanísticos. Tampoco aquí tiene importancia su valor artístico particular, o al menos no tiene importancia predominante; lo que interesa es su función como elementos determinantes de un espacio cerrado. Que las fachadas sean bellas o no, es hasta aquí (hasta que hallamos aclarado el segundo error) secundario. Así como cuatro paredes bien decoradas no crean por si mismas un bello ambiente, un grupo de excelentes casas puede limitar un pésimo espacio urbanístico y viceversa.

La segunda equivocación lleva el razonamiento a sus límites lógicos extremos y al absurdo, a través de argumentaciones que son totalmente extrañas a las intenciones de toda persona que sostenga la interpretación espacial de la arquitectura. Decir que el espacio interno es la esencia de la arquitectura, no significa de ninguna manera que el valor de una obra arquitectónica se agote en el valor espacial. Todo edificio se caracteriza por una pluralidad de valores: económicos, sociales, técnicos, funcionales, artísticos,

espaciales y decorativos, y cada persona es muy dueña de escribir historias económicas, historias sociales, historias técnicas y volumétricas de la arquitectura, así como es posible escribir una historia cosmológica tomista o política de la Divina Comedia. Pero la realidad del edificio, es consecuencia de todos estos factores, y su historia válida no puede olvidar ninguno de ellos. Aún prescindiendo de los factores económicos, sociales y técnicos, y fijando la atención sobre los factores artísticos, es claro que el espacio en sí, a pesar de ser el sustantivo de la arquitectura, no basta para definirla. Si es cierto que una decoración bella nunca creará un espacio bello, es también cierto que un espacio satisfactorio sin el sostén de un adecuado tratamiento de las paredes que lo cierran, no crean un ambiente artístico. Acaece ver todos los días una bella habitación estropeada por barnices y pinturas, por muebles inadecuados o por una iluminación miserable. Sin duda se trata de elementos relativamente poco importantes, porque se pueden cambiar fácilmente, mientras que el espacio está y permanece. Pero un juicio estético sobre un edificio se basa no sólo en su valor arquitectónico específico, sino también en todos sus factores accesorios, sean estos escultóricos, como en la decoración aplicada, pictóricos, como en los mosaicos, frescos y cuadros, o bien de amueblamiento.

Después de un siglo de arquitectura preponderantemente decorativa-escultórica, “a espacial”, el movimiento moderno, en su esplendido intento de llevar de nuevo la arquitectura a su propio campo, ha desterrado la decoración de los edificios, insistiendo sobre la tesis de que los únicos valores arquitectónicos legítimos son los volumétricos y espaciales. La arquitectura racionalista se dirigió principalmente hacia los valores volumétricos, mientras que el movimiento orgánico apuntó a los espaciales. Pero es evidente que si nosotros, como aquellos arquitectos subrayamos los sustantivos y no los adjetivos de la arquitectura, como críticos e historiadores no podemos proponer nuestras preferencias, en el campo de los modos o de las expresiones figurativas como único metro de juicio para la arquitectura de todos los tiempos. Tanto más que, después de veinte años de nudismo arquitectónico, de desinfección decorativa, de fría y glacial volumétrica, de esterilización estilística contraria a tantas exigencias psicológicas y espirituales, la decoración (ya no en forma de ornamentación aplicada, sino en forma de acoplamiento de materiales naturales distintos, de nuevo sentido del color, etc.) está entrando de nuevo en la arquitectura, y es además justo que así sea. La “ausencia de decoración” no puede ser un punto del programa de ninguna arquitectura a no ser en planteo polémico y, por tanto, efímero.

El lector profano, al llegar aquí, quizás quede un poco confundido. Si la decoración tiene una importancia, si la escultura y la pintura, desechadas en un primer momento, vuelven al campo de la arquitectura, ¿para qué ha servido todo este discurso?

Evidentemente, no ha servido para descubrir nuevas ideas, ni para inventar teorías esotéricas de la arquitectura, sino simplemente para ordenar y orientar las ideas que existen y que todos intuyen. Es cierto que la decoración, la escultura, y la pintura están comprendidas en el estudio de los edificios (no menos que los motivos económicos, los valores sociales o funcionales, y las razones técnicas) la arquitectura abarca todo, así como cualquier otro gran fenómeno de arte, pensamiento práctica humanos, pero ¿en que forma? No indiferenciadamente como se podrá creer afirmando una unidad de las artes, genérica y vacía. En la ecuación arquitectónica, la decoración, la pintura y la escultura se valoran en sus lugares respectivos, según su calidad de sustantivos o adjetivos.

La historia de la arquitectura es ante todo, la historia de las concepciones espaciales. El juicio arquitectónico es fundamentalmente un juicio acerca del espacio

interno de los edificios. Si este juicio no se puede expresar por la carencia del espacio interior, como ocurre en los distintos temas constructivos de los que se ha hecho mención más arriba, el edificio -sea el arco de Tito, la columna, Trajana o una fuente de Bernini - desborda la historia de la arquitectura y pertenece como espacio volumétrico a la historia del urbanismo, y como valor artístico intrínseco a la historia de la escultura. Si el juicio sobre el espacio interno es negativo, el edificio forma parte de la no-arquitectura, o mala arquitectura, aunque en última instancia sus elementos decorativos puedan ser abarcados en la historia del arte escultórico. Si el juicio sobre el espacio de un edificio es positivo, éste entra en la historia de la arquitectura, aunque la decoración sea ineficaz, es decir, aunque el edificio considerado íntegramente no sea del todo satisfactoria. En fin, cuando el juicio sobre la concepción espacial de un edificio, sobre su volumetría y sus aditamentos decorativos es positivo, entonces nos encontramos frente a las grandes e íntegras obras de arte, en cuya excelsa realidad colaboran los medios expresivos de todas las artes figurativas.

En conclusión, si bien en la arquitectura podemos encontrar las atribuciones de las demás artes, es el espacio interno, el espacio que nos circunda y nos incluye, el que da el “la” en el juicio sobre un edificio, el que constituye el “si” o el “no” de cualquier sentencia estética sobre arquitectura. Las demás cosas son importantes, o mejor, pueden ser importantes, pero son funciones de la concepción espacial. Cada vez que en la historia y en la estética se pierde de vista esta jerarquía de valores, se genera confusión y se acentúa la desorientación presente en materia de arquitectura.

Que el espacio, el “vacío”, sea el protagonista de la arquitectura, resulta, en el fondo, muy natural: ya que la arquitectura no es tan sólo arte, ni sólo imagen de vida histórica o de vida vivida por nosotros o por los demás; es también y en primer lugar, el ambiente, la escena en la cual se desarrolla nuestra vida.

LAS INTERPRETACIONES DE LA ARQUITECTURA

Una historia, conocida según criterios modernos, de las interpretaciones que se ha dado de la arquitectura desde las primeras concepciones griegas y desde el tratado de Vitruvio hasta Wolfflin, Mumford y Giedion, tendrá que ser objeto de otro estudio. La mayor dificultad que se encuentra para compilar una historia de la crítica arquitectónica consiste en el hecho de que una gran parte de las más geniales intuiciones sobre arquitectura se encuentra diseminada en libros de filosofía o de estética en general, en poemas, novelas, cuentos, páginas de arquitectos. Los auténticos críticos de la arquitectura son pocos y, como demuestra la bibliografía colocada al fin de este libro, están anclados generalmente en los problemas de composición, en la secular batalla entre griego y gótico, entre gusto clásico “expresión de una idea impersonal y universal” y gusto romántico “expresión de lo individual”, entre formal y pintoresco, entre estático y móvil. Ni una sola palabra sobre espacio interno, y frecuentemente ni siquiera la intuición de él, la conciencia de su realidad. Si, por el contrario, nos dirigimos a los historiadores, a los filósofos, a los estetas, encontramos continuamente observaciones agudas y precisas. Por dar un ejemplo, tomemos un párrafo casual de Focillon:

Pero es tal vez en la masa interna donde reside la profunda originalidad de la arquitectura como tal. Dando una forma definida a este espacio hueco, creada verdaderamente su universo propio. Sin duda, los volúmenes exteriores y sus perfiles hacen intervenir un elemento nuevo e intrínsecamente humano en el horizonte de las formas naturales y, por bien pensadas y calculadas que hayan sido sus proporciones y su

acorde, sin embargo agregan a ellas alguna cosa inesperada. Pero si reflexionamos sobre esto, vemos que la maravilla más singular consiste, en cierta manera, en haber concebido y creado una especie de reverso del espacio. El hombre camina y actúa en lo exterior de cada cosa; está perpetuamente fuera y, para penetrar más allá de las superficies, es necesario que las rompa. El único privilegio de la arquitectura sobre todas las otras artes, sea que construya habitaciones, iglesias o barcos, no es resguardar un hueco cómodo y rodearlo de defensas, sino construir un mundo interior donde el espacio y la luz se miden según las leyes de una geometría, una mecánica y una óptica necesariamente implícitas en el orden natural, pero donde la naturaleza no interviene.

Focillon ha dado en el blanco, aunque después, como sucede tantas veces, no profundiza más, se abandona a conceptos extraños y llega a la conclusión de que. “el constructor no encierra un vacío, sino una determinada morada de las formas, y, trabajando sobre el espacio, lo modela por fuera y por dentro como un escultor”, es decir arriesga confundir la masa escultórica excavada en su interior, envoltura del espacio, con el espacio interno.

El método de una historia viva de la crítica arquitectónica no podrá ser el adoptado por algunos autores, como Borissavlievitch, que exponen ante todo su teoría y después juzgan las otras en función de su comodidad con las tesis preestablecidas; deberá ser un método empírico, experimental, desarrollado sobre ejemplos concretos que aprueban o condenan las pruebas de los hachos. En las treinta y dos láminas explicadas hasta aquí, hemos recogido algunos monumentos principales desde la edad griega hasta hoy. Agregamos cuarenta obras más, tomadas al caso, esparcidas a lo largo del curso de dos siglos de historia que, junto con los edificios precedentes, ofrecen una suficiente variedad para probar si una interpretación de la arquitectura es o no válida. Para que tenga sentido una interpretación, debe dar luz a un aspecto permanente de la arquitectura; es decir, tiene que mostrar su eficacia en la aplicación de cada obra, independientemente del hecho de que abarque o no la totalidad de sus aspectos. Solamente así podremos distinguir las interpretaciones legítimas de las equivocadas, precisando que las últimas no son más que generalizaciones de poéticas particulares, ilaciones ilegítimas de elementos que caracterizan un único mundo figurativo.

Por ejemplo, quien afirme que la Catedral de Wells está determinada arquitectónicamente por la técnica constructiva de los arcos ojivales, arbotantes y la bóveda “paraguas”, se equivoca solamente en cuanto da a la palabra “determinar” una interpretación exclusiva, como si el progreso de la ingeniería bastase por sí mismo para explicar el mundo artístico gótico. Pero si dijese que se pudo realizar la Catedral de Wells “también” gracias a la nueva técnica constructiva, afirmaría una cosa exacta. La interpretación técnica es, por tanto, una interpretación auténtica, aplicable a todos los monumentos arquitectónicos, y naturalmente tendrá una mayor significación en algunos periodos, como en la civilización griega, el gótico y el funcionalismo mientras que abarcará algunos aspectos secundarios del mundo cristiano, del Renacimiento, o de la moderna tendencia orgánica. No es, pues, una interpretación equivocada, puesto que acierta en un elemento permanente de la arquitectura.

Si, por el contrario, se considera una de las tesis de Belcher, la de la verdad estática, según la cual para lograr un sentido de solidez es necesario que la parte inferior de un edificio muestre una consistencia mayor que la parte alta, ¿es esta una interpretación legítima? No, evidentemente es una interpretación equivocada, porque

anuncia una ley a la que no obedecen todos los edificios ilustrados aquí. En la poética del Renacimiento florentino esta ley es, a menudo, válida, y los ejemplos del Palacio Riccardi o del Palacio Quaratesi, con el tratamiento de las superficies murales en sillería que se aligera conforme se asciende, se adaptan perfectamente a esa ley; pero el error consiste en la generalización, en elevar una norma poética particular al valor de principio, al que no están sujetos ni las superficies cromáticas uniformes de los palacios medievales, ni el Palacio Strozzi, ni el Palacio Rucellai, y menos todavía la arquitectura moderna con sus volúmenes audaces.

A principios del capítulo anterior hemos esquematizado los elementos de la cultura artística que nutren a las obras y a las personalidades creadoras. Geoffrey Scott, en su obra cumbre *La arquitectura del humanismo*, enumera y discute muchos aspectos de la cultura arquitectónica y, no encontrándolos lo suficiente exhaustivos, los define como equivocaciones. Pero no se trata de equivocaciones: son facetas del mundo de la obra de arte a la que caracterizan.

Hacer una historia técnica, política, psicológica o científica de la arquitectura es útil y legítimo, y solamente se peca cuando se pretende que estas historias parciales, es decir aspectos de la arquitectura, sean historias, sin adjetivo especificado y por lo tanto limitativo, de la arquitectura.

Ahora bien, la interpretación espacial, ¿en qué relación se encuentra frente a las demás interpretaciones de la arquitectura? ¿Las incluye a todas, reúne en sí algunas de las otras, o es meramente una interpretación más entre muchas, aún cuando sea la más importante?

Para responder a tales cuestiones será oportuno exponer brevemente, dando ejemplos explicativos de cada una, las principales interpretaciones más comunes que, como veremos, están comprendidas substancialmente en tres grandes categorías: las que hacen relación al contenido (1-6), las fisisicológicas (7), las formalistas (8)

LA INTERPRETACIÓN POLÍTICA. (1)

Casi todos los manuales de historia de la arquitectura recopilan bien al principio, bien durante la descripción de los monumentos, los hechos salientes de la vida política de las distintas épocas. Pero algunos quieren establecer una estrecha dependencia de la arquitectura a los acontecimientos políticos: ¿cuál es la edad de oro de la arquitectura griega? El siglo V a. C. ¿y por qué? Porque Atenas había ganado en 490 la batalla de Maratón, en el 480 el encuentro naval de Salamina, el año siguiente el combate de Platea. Y entonces fue cuando tuvo su fulgor la época de Pericles: primero la afirmación política, después, o a consecuencia, la actuación arquitectónica; ¿cómo se explica el ímpetu constructivo gótico en Francia y en Inglaterra? Con el surgir del nacionalismo y el fervor de las Cruzadas. Bajo Enrique III se fundan en Inglaterra las catedrales de Lincoln, Salisbury y Westminster. En Francia Amiens y Chartres, Reims y Veauvais y la Sainte-Chapelle han sido edificadas por Luis IX;

- el gótico perpendicular constituye un estilo inglés que no tiene cotejo en el continente:

¿Por qué? Porque en el 1400, con Eduardo III y Enrique V, Inglaterra afronta los problemas de su política interior, pactando con Escocia y con Gales. Al aislacionismo de la política exterior inglesa corresponde la maduración de un periodo artístico

genuinamente británico. Tan pronto como con Enrique VIII Inglaterra inaugura una política exterior propia y entra en contacto con Europa, el Renacimiento atraviesa el canal y tiene la osadía de colocar una tumba de estilo italiano en el sacro corazón del gótico, en la capilla de Enrique VIII en Westminster;

- en 1453 los turcos ocupan Constantinopla, y un gran número de artistas bizantinos emigran hacia Europa e Inglaterra. Llevan consigo la experiencia secular de las cúpulas orientales. Y he aquí que, tras trescientos años de agujas góticas y campanarios aparecen sobre el suelo británico las primeras cúpulas, que tendrán luego su colofón en el San Pablo de Londres;

- la reacción contra la arquitectura rococó que se verifica en Francia hacia la mitad del siglo XVIII tiene también una raíz política: el rococó había sido el estilo de los salones aristocráticos, y como tal fue derrocado después de la Revolución en nombre del ideal clásico;

- en 1933 el nazismo sube al poder en Alemania, y esto determina el fin del centro del Bauhaus. Este hecho político provoca la emigración de los arquitectos modernos alemanes a Inglaterra y he aquí la razón por la que, bajo el impulso de Gropius y Mendelsohn se desarrolla en aquel país el movimiento funcionalista;

-¿por qué, a pesar de la presencia de tantos ingenios, la arquitectura moderna en Italia no puede parangonarse con la escuela francesa y la alemana antes de Hitler? Por qué en Italia el régimen político favorecía la corriente retórica monumental más bien que la dirección racionalista. ¿Y cómo se explica que, en cierto momento, hasta la misma escuela de Piacentini, la máscara pseudo-moderna de la megalomanía clasicista, tuvo que adoptar el más imprudente academicismo de arcos y columnas, como en la exposición de 1942? También por un hecho político: la alianza de Italia con Alemania, y, por tanto, la influencia obscurantista de la cultura nazi.

Como se ve, la interpretación política atiende a las causas de las corrientes arquitectónicas o bien al simbolismo de los estilos: se dirá, entonces, que la Palazzina de Stupinigi es símbolo de la reacción aristocrática y que los almacenes Schocken de Mendelsohn lo son de la democracia capitalista. Pero sobre cuestiones de símbolos trataremos externamente más adelante.

LA INTERPRETACIÓN FILOSÓFICO RELIGIOSA. (2)

“La arquitectura es el aspecto visual de la historia”, es decir, el modo en que la historia aparece. Tal interpretación se puede dar en el plano político o en el plano de las concepciones filosóficas:

-La reforma protestante señala la hora de la muerte de la arquitectura Gótica en Inglaterra y la llegada del renacimiento. A causa de la reforma, Somerced pudo destruir los edificios domésticos de Westminster y hacerse una casa, y así muchas iglesias fueron transformadas en escuelas o castillos. Los protestantes ingleses hicieron alianza con los luteranos alemanes y holandeses, y esta es la razón de que el renacimiento llegase a Inglaterra en las versiones Alemán y Holandesa, bastante antes de que Iñigo Jones, en el alborar del 1600, emprendiese su viaje “Palladiano”, a Italia. Sin la reforma no tendríamos las 52 iglesias de Wren, ni el esplendor de San Esteban de Londres, ni-

Hamton Court; tampoco tendríamos la civilización georgiana con su nudismo “protestante”;

-el neoplatonismo formulando el concepto del infinito, quiebra la visión aislada del ser. Esta dirección filosófica se refleja en la arquitectura de la época helenista y explica su rebeldía contra la determinación volumétrica y plástica del templo griego, así como su nuevo acento escenográfico;

-Es demasiado fácil decir que la arquitectura gótica refleja el espíritu monástico. Esto podía ser cierto en Chartres, pero en Amiens una atmósfera profana denuncia el acuerdo conseguido entre recta vida y “buena vida”;

-Si el renacimiento quiere decir laicismo o protestantismo, es natural que la iglesia de Roma se revele y estimule la arquitectura barroca con su fasto antitético al rigor humanista,

-Cuando la religión pagana, fragmentaria y particularista, se sobrepone la concepción universal de la filosofía estoica, la arquitectura pasa de la solidez estática del panteón al espacio del barroco antiguo de Roma.

También la interpretación filosófico-religiosa puede escindirse en dos: fenómenos históricos que involucran la cultura arquitectónica, y simbolismo.

LA INTERPRETACIÓN CIENTÍFICA (3)

Un sector particular del positivismo subraya el paralelismo existente entre las concepciones matemáticas y geométricas, y el pensamiento arquitectónico:

-La geometría Euclidiana, configurando el ser sensible según dimensiones mensurables y precisas, acompaña a la sensibilidad griega;

-En la poética de Brunelleschi encontramos la voluntad de establecer planos de simetría y acentuaciones plásticas sobre el eje central de los edificios, allí donde generalmente existe vacíos de ratificación atmosférica. Brunelleschi conocía solamente la perspectiva central, y esto explica su insistencia sobre el eje medio;

-La ley espacial del renacimiento es consecuencia de la perspectiva es decir, de la posibilidad de fijar objetivamente sobre el plano un cuerpo tridimensional. El individualismo y el inmanentismo del 1400 derivan de esta nueva ciencia de espacio que permite planear un edificio sobre el papel “de la forma en que lo ve el hombre”

-No es suficiente un arquitecto para construir la cúpula de San Lorenzo en Turín. Se requiere un conocimiento matemático; si Leibniz no hubiera descubierto el cálculo integral y si los científicos no se hubiesen aplicado a estudiar los métodos de la geometría descriptiva, Guarini no habría podido crearla;

-Sin la cuarta dimensión del cubismo a Le Corbusier nunca se le habría ocurrido colocar la Villa Savoie sobre pilotes, ni igualar las cuatro fachadas, rompiendo así aquella distinción entre fachada principal, laterales y posterior, implícita en la representación en perspectiva, donde se establece un punto de vista respecto al cual cada elemento queda condenado jerárquicamente. El mismo descubrimiento cubista va acompañado por la

decadencia de la geometría Euclidiana, por la revolución de la física moderna que contra la concepción estática de Newton concibe el espacio como relativo a un punto móvil de referencia. Sin la convergencia declarada por los matemáticos modernos de las dos entidades espacio tiempo, y sin la contribución de Einstein al concepto de simultaneidad, el cubismo, el neoplasticismo, el constructivismo, el futurismo y sus derivados no habrían podido surgir.

LA INTERPRETACIÓN ECONÓMICO SOCIAL (4)

“La arquitectura es la autobiografía del sistema económico y de las instituciones sociales”. Esta es la tesis de otro sector del positivismo:

-¿qué es la arquitectura medieval? Ella encuentra su fundamento en la economía agrícola campesina, en el sistema de la coparticipación y de las corporaciones, y en las necesidades prácticas de defensa. He aquí por qué, cuando en la historia se presentan condiciones económicas semejantes, encontramos un paralelismo en las formas arquitectónicas. La idílica del colonizador americano de New England, no es muy distinta de la edilicia de la civilización medieval europea; la misma variedad de motivos, los mismos caracteres de crecimiento orgánico, la misma organización artesanal, las mismas consideraciones defensivas, informan de dos épocas de economía semejantes, aunque separadas por siglos;

-¿qué es arquitectura del Renacimiento? El producto de la disolución de la aldea medieval, del desplazamiento de la economía de la granja del mar, del prevalecer de la pesca, de la industria y del comercio sobre la agricultura, de la consiguiente ruptura de la conciencia comunal, que se verifica por la formación de clases económicas. También en el mundo obrero la corporación se deshace y nace el individuo-arquitecto. Estableciendo una ecuación: Peter Harrison es a Brunelleschi, como el final de la economía agrícola americana es al fin de la economía agrícola europea. ¿Cómo explicar el fenómeno de que el Renacimiento, nacido en Italia en el siglo XV, llegue a Inglaterra después de 200 años, y a América después de tres siglos? ¿Y por que dura tres o cuatro centurias en Europa, mientras que resiste menos de 100 años en América? Todo esto se justifica considerando que en épocas distintas y con distintas duraciones, se han presentado en los diversos países las fuerzas disgregadoras de la aldea y las formadoras de la civilización mercantil. Las formas arquitectónicas derivan de ellas. La arquitectura Italiana del siglo XV es ligera y alegre; y lo mismo se puede decir del Renacimiento colonial de los Estados Unidos. Brunelleschi es anti-cromático, blanco el georgiano americano. Ambas arquitecturas observan las reglas y evitan la monotonía;

-¿a qué corresponde el clasicismo del siglo XVI? A un proceso de estabilización económica, en el que encontramos una oligarquía de la tierra, que mantiene todos los privilegios feudales sin las responsabilidades sociales implícitas en la economía medieval, y al lado de esta oligarquía, una clase de comerciantes que, habiendo perdido ya su originario espíritu de empresa, se siente “heroica” y quiere crearse una nobleza por medio de residencias que posean la escala y la severidad de los edificios públicos. Los palacios Italianos del siglo XVI encuentran su correspondiente en las Manor House de Virginia y de Maryland, y en las villas “romanas” de las plantations. Como los príncipes de los siglos XV y XVI en Europa, que al mismo tiempo eran políticos, estudiosos y artistas, así es en América Thomas Jefferson. El mito de César que da su nombre a la ciudad, se repite con Washington; el urbanismo formal del Renacimiento se reencarna en Major L’Enfant;

-¿qué es el eclecticismo? La arquitectura de la expansión industrial. Cuando surge el contraste entre la utilidad y la vida, entre el mito y el arte, se presentan los dos aspectos de la civilización industrial: el romanticismo, dirigido hacia el pasado, y el mecanicismo dirigido al futuro. La curiosidad exótica, la habilidad mimética, la exigencia del confort, son los caracteres de toda época ecléctica. Por esto, no hay diferencia fundamental entre el eclecticismo del primero y segundo siglo después de C, y el inglés del fin del siglo XVIII, y el americano de la segunda mitad del XIX;

-en sus formas más pesadas, estáticas y severas, el clasicismo es la arquitectura del periodo económico que se conoce bajo el nombre de imperialismo: es "la arquitectura de la compensación: ofrece piedras grandilocuentes a un pueblo a quien ha sustraído el pan y el sol, y todo aquello que es digno del hombre" (Mumford). Es la arquitectura de Enrique VIII y de la reina Isabel al principio del imperio Británico, de Luis XIV y de Napoleón III, es la edilicia de Hitler y de Mussolini. ¿Qué importancia tiene si los antiguos romanos expresaban su imperialismo construyendo caminos, mientras que los americanos, entre 1893 y 1910, construían ferrocarriles? ¿Que diferencia hay entre Le Nôtre y Haussman, entre los arquitectos de la exposición Colombia de Chicago y los autores de la exposición de 1942 en Roma? Todos traicionan la vida y el progreso en nombre de espectros, simulacros y cosméticos decorativos; los primeros traicionan al barroco, los segundos a la escuela de Richardson y de Sullivan los terceros al movimiento racionalista.

La interpretación económico-social tiene también sus aplicaciones simbolistas. La cúpula del Capitolio de Washington, una semiesfera apoyada sobre un tambor de columnas equidistantes, ¿no es símbolo de una ley soberana sobre la igualdad de los ciudadanos? Y los rascacielos de Nueva York, ¿no son el símbolo de un individualismo satánico, del poder de los truts, ensombreciendo los edificios circundantes?

INTERPRETACIONES MATERIALISTAS. (5)

Numerosísimas son las interpretaciones positivistas secundarias. Una de ellas sostiene que la morfología arquitectónica se explica por medio de las condiciones geográficas y geológicas de los lugares donde se yerguen los monumentos:

No existe espacio interno en el templo griego, porque el clima permitía que las ceremonias religiosas se desarrollasen al aire libre;

-los techos en Egipto son planos, en Grecia y en Roma tienen leves pendientes, y se hacen siempre más inclinados conforme se avanza hacia el Norte, en Inglaterra y en Noruega;

- en Egipto el granito permite una estatuaria y una decoración en gran escala, pero no el refinado modelado helénico que solamente se puede realizar en el mármol. Del mismo modo el cromatismo de la arquitectura babilónica, asiria y persa, se justifica por el uso de los ladrillos y de la terracota; y así lo volvemos a encontrar como carácter distintivo, en tiempos tan lejanos, en Bélgica y en Holanda. La madera califica la arquitectura escandinava desde la época más remota hasta Alvar Aalto.

Es de notar que, en cuanto respecta a los materiales, arquitectos y críticos favorecen el fácil camino del determinismo. Así cuando F. L. Wright publicó sus obras de 1887 a 1941, debiendo elegir un título que comprendiese su investigación, propuso In the

Nature of materials, en la naturaleza de los materiales. Y también muchos críticos, cuando quieren defender la arquitectura moderna, empiezan hablando del hormigón armado y del acero. El mismo Mumford, comprobando que el neo-helenismo aparece en América antes que en Edimburgo o París, comenta el hecho con la consideración de que las formas griegas, habiendo tenido un origen morfológico en las estructuras de madera, se adaptaban mejor en un país que tenía abundancia de este material.

Algunos autores extienden una interpretación semejante a un terreno más vasto y arbitrario:

-¿por qué razón el gótico resistió tan largo tiempo en los países nórdicos, mientras que tuvo corto arraigo en las zonas meridionales? Porque en el Sur los rayos del sol inciden casi perpendicularmente y, por tanto, el mayor contraste entre sombras proviene de las cornisas, de los salientes horizontales; más en los países septentrionales el sol está más bajo y sus rayos inciden más tangencialmente, y por esto las líneas verticales, son las más eficaces para el empleo de la luz como instrumento arquitectónico;

-¿por qué encontramos en el Norte una abundancia de arquitectura romántica, pintoresca, aformal mientras que en Sur comprobamos una insistencia clasicista? Por una razón parecida: en el Norte, los efectos de luces no son tan sutiles como para llegar a subrayar hasta los elementos diminutos del dibujo, como sucede en las refracciones luminosas que hacen vivir con expresión autónoma cada ejemplo de la monótona esquemática griega.

Ruskin establecía las leyes de la arquitectura sobre la base de la naturaleza del terreno. Terreno cultivado, llano abierto: arquitectura de formas simples, meramente funcional; Terreno cultivado, y de riente campiña: arquitectura pintoresca; terreno boscoso: pintoresquismo. Cielo sereno: arquitectura horizontal; cielo gris y nubloso, como en el norte: verticalismo lineal.

La interpretación utilitaria es conocida: todo edificio debe responder a su objeto. Más la discusión surge cuando se quiere precisar la naturaleza de ese objeto. Prescindamos del monumento de Lisicrates, de la columna de Trajano y todos los ejemplos de arquitectura escultórica ilustrados en la lámina 1, es decir, de los edificios sin espacio interno. Pero ¿cuál es el objeto del Taj Mahal, sino el de una eterna y pura contribución del amor del hombre hacia su esposa? La interpretación utilitaria tiene solamente un sentido si amplía sus horizontes hasta el campo psicológico y espiritual.

Otro sector del positivismo se basa en las investigaciones arqueológicas para explicar el desarrollo de la arquitectura desde el siglo XV en adelante:

-¿Cuándo nace el Renacimiento italiano? Después de 1416, fecha en que Poggio Bracciolini descubre los textos de Vitruvio en el monasterio de San Gallo;

-¿cuándo surge en Inglaterra el neo-helenismo? El revival griego hace furor inmediatamente después de la publicación del *The Antiquities of Athens*, cuando los hermanos Adam empiezan a copiar las decoraciones griegas, y cuando en 1800 Lord Elgin transporta a Londres aquella espléndida colección de fragmentos arquitectónicos que se conserva en el British Museum;

-¿Por qué nace el neoclásico? Porque en la Segunda mitad del siglo XVIII se efectúan las excavaciones de Pompeya y Herculano, que determinan la reacción contra el rococó. En Inglaterra el libro de Burlington Palladio's Antiquies of Rome y la obra de Chambers contribuyen a un fenómeno semejante;

-¿y el neo-gótico? En Francia está conectado con la obra de Viollet-le-Duc, en Inglaterra con la influencia de Ruskin que, en la segunda mitad del siglo XIX, corrobora la decisión de Sir Charles Barry y Pugin de reconstruir el Parlamento inglés en estilo perpendicular.

Los aspectos de la interpretación materialista son infinitos, y ella todavía hoy está ampliamente difundida. Se puede apostar que más de uno al leer nuestra página sobre Santa María in Cosmedin habrá pensado: "¡Que extrañas contorsiones mentales para explicar estas pilastras! La razón por el contrario, es otra y muy sencilla: en la iglesia antigua había matroneum y, como éste era demasiado pesado, algunas columnas fueron engrosadas y transformadas en pilastras. ¡Eso es todo!"

La interpretación racial está ilustrada en la figura 20. Son conocidas las interpretaciones naturalistas o miméticas según las que, por ejemplo, la columna y el capitel griegos repetirían sus formas de los haces de ramas del antiguo templo los cuales sostenían el architrabe con baldosas de tierra cocida intermedias. Cuando nos preguntan por qué la arquitectura contemporánea no tiene la rigidez formal del funcionamiento europeo, por qué los suecos y los finlandeses son más humanos y orgánicos que Le Corbusier, algunos materialistas contestan: los árboles en Escandinavia crecen según líneas curvas, y por ello sugieren miméticamente una arquitectura menos prismática que la del Hormigón armado y del acero.

LA INTERPRETACIÓN TÉCNICA. (6)

La interpretación técnica prevalece en alto grado entre todas las interpretaciones positivas. No cabe duda que la historia de la construcción es parte tan importante en la historia de un monumento que sin ella una crítica parece manca y abstracta; pero, se ha abusado tanto de la interpretación técnica que valdrá la pena razonar brevemente sobre ella.

Ante todo, parece absurda la tesis de que las formas arquitectónicas están determinadas por la técnica constructiva. Más bien asistimos frecuentemente en la historia al proceso inverso: las formas repiten una técnica ya superada en los hechos. Por ejemplo, las formas egipcias continúan modelándose según la apariencia de las maderas primitivas, cuando desde siglos el material adoptado era la piedra; los órdenes griegos obtiene sus perfiles de los elementos de madera del templo arcaico y los traducen en mármol; la sillería almohadillada del alto Renacimiento se trabaja en su cara aparente, de una forma que nada tiene que ver con el sillar de piedra real; el siglo XIX coloca falsos almohadillados sobre el revoque y almibara las paredes con mármoles y maderas pintadas; hasta las actuales construcciones de hormigón armado, en lugar de aprovechar las inmensas posibilidades de resistencia continúa de un material que puede ser modelado anti-geométricamente como en la torre de Einstein de Mendelsohn, lo constriñen en columnas y en vigas, repitiendo formas que son propias de la construcción metálica.

“La belleza de la maquina” y las tendencias tecno gráficas han acompañado todos los movimientos de vanguardia del primer cuarto de nuestro siglo. Pero aquellos funcionalistas que se extasiaban ante un automóvil y exaltaban su racionalidad, nunca se han preguntado por qué el motor iba colocado adelante, pese a todos los problemas de transmisión a las ruedas posteriores, y no sospecharon que hasta esto derivaba probablemente del hábito de ver la fuerza motriz de los caballos ante el conductor.

Hay cosas más increíbles todavía, como es el hecho de encontrar arqueólogos que dedican toda su vida a los caracteres constructivos de los monumentos, que desvalorizan toda contribución crítica y se exaltan por el descubrimiento de un detalle técnico mínimo, siendo al mismo tiempo reaccionarios frente a la arquitectura moderna. Pero si la interpretación técnica considera a la arquitectura como instrumento idóneo para elevar el nivel constructivo de la vida humana, ¿cómo se puede parangonar el equilibrio estático de las piedras de la edificación antigua con esta espléndida máquina de la casa moderna, que tiene luz y calefacción, ascensores, servicios higiénicos, lavadero automático, instalaciones contra incendios, incineradores de desechos, cañerías neumáticas, teléfonos, y radio? Si todo se fundamentara en la técnica, tendrían razón aquellos teóricos del funcionalismo maquinista que se entusiasma frente a la energía y el dinamismo de la arquitectura moderna.

Los manuales de composición arquitectónica, dándose cuenta de semejantes dificultades han establecido una distinción entre construcción real y construcción aparente, entre ingeniería práctica e ingeniería estética. Han predicado que no basta que un edificio presente una solidez estructural efectiva: debe tener también una aparente, ¿y qué es esta solidez aparente? ¿Un revestimiento de piedra tosca de un espesor de dos centímetros que da la impresión de que la casa está construida en piedra? ¿Dejar “llenos” o reforzar con sillares las esquinas de un edificio, cuando éstas pueden quedar completamente libres? La “Solidez aparente” no es ley a priori: es sencillamente la antigua solidez, es decir, la costumbre a las relaciones de peso tradicionales. Por eso tienen razón los modernistas que juzgan que a una nueva técnica debe seguir una nueva sensibilidad estructural.

El palacio Chiereicati en Vicenza está colocado sobre columnas, no menos que la Villa Savoie en Poissy, de Le Corbusier. Si las primeras columnas “parecen” más sólidas que las segundas, si las columnas dobles a los costados del “lleno” confortarían a Schopenhauer bastante más que nuestro pilotis, no depende de reglas absolutas de gravitación fisiológica, sino más bien de una inveterada aquiescencia con los equilibrios estáticos del pasado. ¿Y que decir de Falling Water? Se cuenta que cuando se trató de demoler la última viga de madera del encofrado en el que había sido formada la gran terraza lanzada en el vacío, los operarios rehusaron seguir el trabajo; los jefes del sindicato de la construcción, llamados al efecto, comunicaron cortésmente a Wright que no estaban dispuestos a pagar el seguro a las familias de los dos hombres que serían sepultados bajo los escombros de aquella “locura” arquitectónica. Cuando Wright, enfurecido, empuñó el pico y se dirigió solo a demoler al armazón, algunos obreros se hicieron la señal de la cruz. Pero la terraza, como vemos, todavía esta intacta después de varias decenas de años.

En conclusión, la interpretación funcionalista en su doble significación utilitaria y tecnicista es fruto de una inhibición mental que, nacida en la polémica contra “el arte por el arte” bandera del no-arte tradicionalista, y en la apología del mundo industrial moderno y de los fines inmanentes y sociales de la arquitectura, no ha hecho otra cosa que elegir el

otro término de aquel binomio -arte y técnica- en el que desde los más antiguos tratadistas se quería desintegrar la producción arquitectónica.

LAS INTERPRETACIONES FÍSICO-PSICOLÓGICAS. (7)

No vale la pena detenerse en aquellas interpretaciones psicológicas, que son vagas evocaciones literarias de “estados de ánimo” producidos por los “estilos arquitectónicos”. Son conocidas las ecuaciones: Egipto = edad del temor, en la que el hombre está dedicado a la conservación de un cuerpo sin el cual no podrá encontrar la reencarnación; Grecia = edad de la gracia, símbolo de tregua contemplativa en el torbellino de las pasiones; Roma = edad de las fuerzas de la pomposidad; el paleocristiano = edad de la piedra y del amor, el gótico = edad de la aspiración; el Renacimiento = edad de la elegancia; los Reviváis = edad de la memoria.

De un valor distinto, fundamental en la historia de las interpretaciones arquitectónicas, es la teoría del Einfuehlung, según la cuál la emoción artística consiste en el ensimismamiento del espectador en las formas y, por ende, en el hecho de que la arquitectura transcribe los estados de ánimo en las formas del construir, humanizándolas y animándolas. Mirando las formas arquitectónicas, vibramos con ellas en simpatía simbólica, por que suscitan reacciones en nuestro cuerpo y en nuestro ánimo. Partiendo de estas consideraciones. La Simpatía simbolista ha intentado reducir el arte a una ciencia: un edificio no sería otra cosa que una máquina apta para producir ciertas reacciones humanas predeterminadas. Comencemos por la acústica de los elementos geométricos.

-la línea horizontal. Cuando “seguimos”, por instinto mimético, la línea horizontal, nos damos cuenta de que expresa el sentido de lo inmanente, de lo racional, de lo intelectual. Es paralela a la tierra, sobre la que el hombre camina, por esto acompaña su andar, se desarrolla la misma distancia del ojo y así no da lugar a ilusiones acerca de su longitud: su trayectoria siempre encuentra algún obstáculo que subraya su límite;

-la línea vertical. Es símbolo del infinito, del éxtasis, de la emoción. El hombre para seguirla, se detiene, alza los ojos hasta el cielo, abandona su directriz normal. La línea vertical se rompe en el cielo, se desvanece en él; nunca encuentra obstáculos ni límites, engaña acerca de su longitud, es, por eso, símbolo de lo sublime. Algunos autores hacen una distinción entre línea ascendente de una voluta que representa alegría, y la descendente que provoca tristeza;

-línea recta y línea curva. Las líneas rectas significan decisión, rigidez, fuerza. Las líneas curvas representan excitación, flexibilidad o valores decorativos;

-la helicoidal es el símbolo del ascender, del desprendimiento, de la liberación de la materia terrena;

-el cubo representa la integridad, porque todas sus dimensiones son iguales entre si, inmediatamente comprensibles, y dan al espectador el sentido de la certeza definitiva y segura;

-la esfera y, por tanto, las cúpulas semiesféricas, representan la perfección, la ley final, conclusiva;

-la elipse desarrollándose en torno a dos centros, nunca permite reposar el ojo, lo hace móvil e inquieto;

-la interpenetración de las formas geométricas es símbolo de dinamismo y movimiento continuo.

Estos son ejemplos de la semántica del Einfuehlung, que analiza “científicamente” la extensión del propio yo en los elementos arquitectónicos, ya sea por parte del arquitecto, ya del observador. La gramática está dada por las proporciones, por el ritmo, por la simetría, por la euritmia, por el contraste y por todas las demás cualidades de la arquitectura que analizaremos en la interpretación formalista, a la que el Einfuehlung da un substrato fisisicológico. Siempre es fácil pasar de una ciencia de lo bello a una ley de lo bello. La filosofía de la Simpatía ha dado nuevo prestigio. Tres interpretaciones anteriores de la arquitectura: a) la interpretación de las proporciones, según la cual, así como existe una escala musical adecuada a la fisiología humana, así también existen proporciones arquitectónicas bellas en sí mismas. Algunos autores hasta han querido traducir en música las proporciones arquitectónicas; b) la interpretación geométrico-matemática que ha dado lugar a todas elucubraciones de Viollet-le-Duc, Thiersch, Zeising y Ghyka. Los autores más sensatos se limitan a comprobar la geometría latente en muchas composiciones arquitectónicas, pero otros, en nombre de “armonías espaciales, cósmicas y nucleares” se empeñan en largas disquisiciones sobre triángulos egipcios, sección Áurea, combinaciones euclidianas de acordes, módulos analógicos, sobre las más abstrusas interpretaciones y sobre la simetría dinámica; c) la interpretación antropomórfica, inaugurada por Vitruvio, en homenaje a la teoría aristotélica de la mimesis, justificaba los órdenes por su consonancia con el cuerpo humano. Varios críticos continúan todavía hoy en este camino.

Siguiendo estos conceptos, la teoría del Einfuehlung abarca todo el edificio. Para ella toda la crítica de la arquitectura consiste en la capacidad de transferir el propio espíritu al edificio, en humanizarlo, en hacerle hablar, en vibrar con él en una simbiosis inconsciente, en la que nuestro cuerpo tiende a repetir el movimiento de la arquitectura. Individualmente, el gran mérito de esta teoría consiste en haber roto la glacialidad abstracta del diccionario crítico arquitectónico, y en haber creado una familiaridad, en sentido de intercambio, una relación humana entre la arquitectura y el hombre.

Una línea podrá ser valiente o débil, tensa o relajada, potente o fluida. Una superficie podrá ser vulgar, llena de elementos eclécticos o, por el contrario, amplia y serena como la del palacio Tarmesio, congestionada como la de la Biblioteca florentina de Miguel Ángel, insípida y muda como la del monumento de Sacconi, fuerte y dramática como en el ábside de Monrcale. En cuanto a los volúmenes, entran en juego la sensación de peso, de presión y de resistencia, y así serán macizos como las termas de Caracalla. Articulados y sólidos como en el Bauhaus, flexibles y cortésmente incitantes como en el Johnson Building, tensos hasta el frenesí como en los rascacielos de Nueva York, dulces exquisitamente femeninos como en el Taj Mahal, potentes y austeros como en San Pedro, alegre y variados como en la casa de campo Norteamericana, elegantes y festivos como en el Pabellón de Barcelona de Mies Van der Rohe, alegres o terribles, sonriéndose malignamente del sentido de la inestabilidad humana como en el Falling Water de Wright.

Las estéticas antiguas afirmaban que la arquitectura es el arte que podía ofrecer la más restringida gama de emociones.

Representaba la calma (Grecia), o la fuerza (Roma), o el éxtasis (el Gótico). La teoría de la Simpatía ha superado este prejuicio, ha atribuido a la arquitectura todas las expresiones del hombre, incluso el sentido de la farsa y lo cómico en los edificios melindrosos y afectados, y el sentido de lo nauseabundo en los edificios vulgares, retóricos, de falsa monumentalidad. Se añadía que la expresión de la arquitectura no es descriptiva, sino estática. El Einfuehlung, con sus métodos de identificación del hombre con las formas, ha demostrado lo contrario, y, por otra parte, no se puede hablar de estática, dado que la arquitectura se mueve constantemente bajo el continuo girar del sol.

“Aún cuando existan poemas de amor, cuentos de amor, pintura de amor y música de amor, una Arquitectura de amor es inconcebible”, afirma Hailin. Pero confrontad, el Taj Mahal con el rascacielos de Filadelfia, y decid si el primero no representa el amor, por lo menos dentro de los límites en los que la música puede, respecto a otra, definirse como música de amor.

La crítica de la Simpatía se ha extendido también a las plantas de los edificios. Así como se dice que una torre “se eleva”, una voluta “sube”, una escalera circular “se desenvuelve”, de la misma manera se dice que desde el atrio del panteón “nos expandimos” en el gran vano circular, o que el living - room de Falling Water “se amplia” o “se prolonga” en la terraza suspendida.

Es espontáneo pasar de la crítica fisio - psicológica y de sus ilaciones a la interpretación sicoanalítica. Bosquejada por Bragdon en su teoría de la dualidad y de la trinidad, todavía no ha sido investigada a fondo en el campo de la arquitectura, como ha ocurrido en el terreno pictórico y literario. Observaciones dispersas se encuentran comúnmente y bastará recordar a Sir Christopher Wren que explicaba la predilección de los hombres por las columnas con predisposición atávica, adquirida de nuestros antepasados, que oraban en los bosques y adoraban las columnas como dioses. Fenómenos difundidos de antipatía por los túneles y por las galerías de los subterráneos son, por otra parte, explicables a la luz de las neurosis modernas. El mismo filósofo romano Lucian Blaga, discutiendo el concepto de “sentimiento de espacio” en Riegl, Frobenius y Spengler, individualiza en el un fenómeno del subconsciente e investiga las relaciones entre el concepto de espacio sensible y la Psicología abisal. Pero estamos en el campo de la estética, aún no en el campo de la crítica arquitectónica.

LA INTERPRETACIÓN FORMALISTA (8)

Las estéticas tradicionales enuncian una aburrida serie de “leyes”, “cualidades”, “normas”, “principios”, a los que debe responder la composición arquitectónica: la unidad, el contraste, la simetría, el equilibrio, la proporción, el carácter, la escala, el estilo, la verdad, la expresión, la delicadeza, el énfasis o la acentuación, la variedad, la sinceridad, la propiedad.

Como se ve, se trata de cualidades formales y de cualidades morales y psicológicas. Analicemos su consistencia:

- la unidad: propósito de todo artista es expresar en su trabajo una sola idea. Toda composición, tanto en planta como en frente, debe tener un carácter de ligazón entre todos sus componentes. Componer es lo contrario de yuxtaponer. Yuxtaponer no tendría la fuerza de un discurso, sería simplemente una serie de palabras inconexas, sin significado. Dos estatuas iguales vecinas, dos casas idénticas, dos pisos de la misma

altura superpuestos no forman unidad, sino mejor dualidad; por esto, todas las formas geométricas que el ojo puede descomponer en dos partes deben ser excluidas. En un caso práctico: es evidente la unidad del templo de Bramante, pero mucho menor es la del palacio Rucellai, cuyos órdenes podrían prolongarse sin fin, a izquierda y derecha. ¿ Las masas del castillo de Stupinigi son yuxtapuestas o son unitarias? .Y la unidad del rascacielos de Filadelfia, esta cualidad según la cual todo elemento de la obra de arte es necesario y nada se puede añadir ni substraer, ¿ sería rota si eleváramos dos pisos más?

- la simetría es el equilibrio en los edificios formales, de carácter axial. Son simétricos el arco de Tito y el Monumento a Víctor Manuel, el Palacio Parneso, el Partenón, Santa Sabina, Sant Ambrosio, el Palacio Strozzi y la iglesia de Santo Spirito, el Palacio Chiericati, el Taj Mahal y la Galería de las Máquinas de París, Momeale y la Rotonda, las Casas de Comercio Schockende el Patio de Borromini. Por el contrario no son simétricos Falling Water, el edificio Johnson, el Palacio Verchio de Florencia, el Pabellón de Mies Van Der Rohe, la residencia de Taliesin, cualquier vivienda agrícola, las oficinas Schuckl y el Bauhaus. Pero estos edificios asimétricos, para responder al canon de la unidad, deben obedecer a la ley del equilibrio;

- el equilibrio o “balance“. Es la simetría en la arquitectura formal, sin ejes. La palabra anglosajona indica bien su significado: respecto a un plano, aunque sea invisible, colocado en la parte central de un edificio es necesario que a uno y otro lado haya masa de un mismo “peso“. Imaginemos tener una delicada balanza y un juego de piezas de hierro iguales; pongamos un número igual de pesas en uno y otro plato y tendremos el equilibrio. En el caso de que las pesas estén igualmente dispuestas en los dos platos, tendremos simetría; si en un platillo estuviesen una sobre otra en forma de torre, y en el otro simplemente alineadas, la balanza continuaría igualmente en equilibrio, y entonces tendríamos “balance“. La Torre del Mangia de Siena, tiene el mismo “peso“ que el ‘palacio que se extiende horizontalmente a su derecha; el cuerpo que avanza a la izquierda en el pabellón de Barcelona tiene la misma fuerza de gravitación que en el muro liso que se desarrolla a su derecha; la terraza del segundo piso de Falling Water no es central con respecto a la del primer piso, pero un voladizo abierto y el elemento vertical de la chimenea equilibran las masas. Si así no fuese, experimentaríamos molestia física, dicen los fisio-psicólogos, como si nos faltara algo, como si estuviésemos nosotros mismos inclinados hacia un lado, como si tuviésemos un brazo amputado; en otras palabras, la ampliación del equilibrio de un edificio provocaría, por simpatía simbólica, una sensación de amputación, en nuestro cuerpo; -el énfasis o la acentuación. En cada composición es necesario un centro de interés visual, un punto focal que atenace el ojo. Será la cúspide en la pirámide de Cayo Cestio, la puerta principal en le palacio Farnecio, el centro del frontón del Partenón, el ábside en las iglesias Paleocristianas y Bizantinas, la cúpula en Santa Sofía, en la Capilla Pazzi, en San Pedro y San Lorenzo, el cuerpo central convexo de Stupinigi, la cumbrera del techo en las casa agrícolas, o el entre cruzamiento de las rosas lineales en la sala Waladislavskj de Praga. ¿Existen excepciones? el coliseo, por ejemplo, que es una masa curva uniforme, sin acentuaciones. Y el rascacielos de Filadelfia, cuyo centro de interés es posible de individualizar. Todas las demás obras ilustradas aquí, responden más o menos bien a las reglas del énfasis;

-el contraste: la unidad debe entenderse como síntesis de elementos contrarios, no como igualdad cadavérica. Para que un edificio sea vivo, es necesario que su vitalidad se exprese por el contraste entre líneas verticales y horizontales, entre vacíos y llenos, entre formas cortantes y formas imprecisas, entre volúmenes, entre masas. Y para una expresión plena se necesita la pre-valencia de uno u otro elemento. En el Arco de Tito no

domina ni las horizontales, ni las verticales, vence el arco. En el monumento de Sacconi no domina las horizontales ni las verticales, ni ningún otro elemento, y por esto es una masa inerte sin vida. El Palacio Farnesio, si Miguel Ángel no hubiese acudido con su poderoso cornisamento, habría corrido quizás el riesgo de tener el mismo fin, ya que sus horizontales prevalecen poco sobre las verticales y los “lentos” se equilibran con los “vacíos”. Es evidente que en las iglesias góticas las verticales prevalecen sobre las horizontales; que los “lentos” dominan a los “vacíos” en el palacio Vecchio; y que lo contrario ocurre en el palacio Chiricati. La horizontal vence en Falling Water, pero si no existiesen los elementos verticales y faltase, por ende, el contraste, toda la composición se derrumbaría plásticamente. En este caso, por el contrario, la vitalidad se exalta en la calidad de los materiales, lisos o rugosos, y en los contrastes de color;

-la proporción: de cualquier manera que se defina-relaciones de las partes entre sí y con el conjunto del edificio-, la proporción es el medio con el cual se subdivide un edificio a fin de alcanzar las cualidades de la unidad, del “balance”, del énfasis, del contraste, y aún de la armonía y del ritmo. Pero hemos tenido ya ocasión de notar el absurdo de la tesis mecanicista de las proporciones -sean en el sentido geométrico, matemático o musical- en cuanto a que están estrictamente relacionadas con la escala de un edificio;

- la escala: ilustrar la escala de un edificio es exactamente lo contrario de lo que hemos hecho en las láminas de este libro, donde las dimensiones de las fotografías han sido establecidas sin ninguna relación con las reales, y frecuentemente se ha preferido ilustrar un detalle más extensamente que el edificio integro. Es evidente que este es un error muy grande en una historia sistemática de la arquitectura en la que todos los edificios tendrán que ser dibujados en la misma escala, y al lado de cada uno deberá estar indicada la altura del hombre medio. Si el templo de Karnak en Egipto tuviese la misma altura que el Partenón, tendríamos una composición muy disímil de la griega: elementos verticales sobre los que descansa el arquitrabe. Pero, en la realidad, el templo egipcio es inmensamente más alto, un hombre no puede ver cómodamente el arquitrabe sobre las columnas, y por esto la expresión de Karnak está muy alejada del equilibrio helénico. La escala es el elemento esencial en el juicio arquitectónico. Pero no deben hacerse confusiones: si el hombre es medida de todas las cosas, si establecer una proporción, sin establecer una escala es absurdo, es también equivocado establecer una escala sin proporciones. Un edificio puede ser grande en escala dimensional, como el interior de San Pedro, y otro puede ser de escala reducida como el San Carlino de Borromini: sin embargo, el segundo puede parecer más grande que el primero. Generalmente un edificio alto es predominante en una ciudad, pero la escala está invertida en Nueva York, donde en medio de la masa de rascacielos, frente a Wall Street, la pequeña iglesia de San Patricio predomina precisamente por su pequeñez. Por tanto, no debe confundirse el principio de la escala con su interpretación antropomórfica a la que hicimos alusión en el capítulo precedente. Escala significa “dimensión relativa al hombre”, no dimensión del hombre. Un edificio, todo él de escala monumental, como en tantos ejemplos del seudo moderno de la escuela Romana de Piacentini, es vacío y estulto; pero la escala monumental de Santa Sofía, de Amiens, de Sant'Ivo, relacionada continuamente con elementos en escala humana es de espléndida eficacia. En la sensibilidad dialéctica de la escala sobresale el Barroco, mientras que en el último siglo hemos asistido a dos delitos: la destrucción del Regent Street en Londres, por obra de Norman Shaw, y la de la plaza de San Pedro con la demolición de la Spina del Borghi, de la que tan sólo nos queda una nostálgica fotografía;

-la expresión o el carácter. Todos están de acuerdo sobre la exigencia expresiva de la arquitectura, pero las dificultades surgen cuando se pregunta: ¿que es lo que debe expresar la arquitectura? si se trata del sentimiento o de la personalidad del artista, el problema atañe a la estética. Si se trata de expresión psicológica de la que ya se ha hablado antes: aún un maniquí puede tener la unidad, la simetría o el balance, el énfasis, el contraste, la proporción y la escala, pero si le falta la vida, la expresión, la fisonomía, si “no dice nada”, nunca será un ser viviente. El carácter de nobleza, de utilidad de refinamiento, de humor, urbanidad, de vulgaridad, de dignidad, de ostentación, de fuerza riente como en la iglesia de Salute de Venecia, de opresión como en Miguel Ángel, se encuentra en la arquitectura de la misma forma que en las expresiones humanas. Es cuestión de sensibilidad familiarizarse con las diversas lenguas, los múltiples lenguajes, las infinitas fisonomías de los edificios. Es cuestión de sensibilidad “leer”, tanto en el edificio como en el hombre, no sólo su expresión estática, (calma o agitada, mercantilista o cortesana, generosa o mezquina, modesta o vanagloriosa y afectada) es decir, su temperamento, sino también el carácter dinámico, es decir, sus crescendos, sus pasajes desde el pianissimo al fortísimo y el tono de su estado de ánimo además de su tono de su ser. Aparentemente no hay neuróticos entre los chinos, todos corteses, auto controlados y ceremoniosos, de la misma forma que, también aparentemente, no hay neurosis en los templos griegos; pero es asunto de sensibilidad y familiaridad reconocer la manifestación inhibida del histerismo en China, o la agitación en el templo griego. Isigorrromini se nos presenta furioso y animado, mientras que Giuliano da Maiano frenado y distinguido, es cuestión de sensibilidad descubrir cuánto actúa en ellos la educación estilista y cuánto es expresión real: en otras palabras, cuando Borromini, siempre gesticulante, es calmo y sereno, y cuando Giuliano da Maiano, siempre bien vestido, siempre sonriente, siempre cortes, es en su corazón o en el corazón de uno de sus edificios delirante y airado. Si se tiene en cuenta este predicado psicológico, y no formal, de la expresión, será fácil desembarazarse de todos los prejuicios de praxis moral, salidos de ella. Se dice: “un edificio debe expresar lo que es, su propósito”. Se contesta: “ni más ni menos de como un hombre debe expresar lo que es y el propósito de su vida”. Quien sostenga que los hombres deberían andar desnudos para no esconder su realidad, y llevar escrito en la frente su nombre, apellidos, temperamento, intereses principales, profesión, etc., puede pretender que los edificios hagan otro tanto. También aquí es cuestión de buen sentido decir: no nos gusta los hombres que pretende ser lo que no son, y así no nos gustan los edificios que se dan una falsa máscara, sea esta monumental o funcionalista. Una gran pared de vidrio que oculte la división entre pisos del edificio o, por el contrario, un gran salón que al exterior aparezca como si en realidad estuviera dividido en dos pisos, engaña y el engaño, aún el menos nocivo, no es ciertamente recomendable;

-la verdad. ¿Deben ser o verdaderos o falsos los edificios? ¿Deben ser sinceros? No es necesario asumir un amenazador aspecto de inquisidor anglicano como hacía Ruskin para responder afirmativamente. Si nos presentasen la pirámide de Cayo Cestio diciendo: “aquí esta el cabaret más elegante de la capital”, permaneceríamos algo estupefactos. Si nos dijiesen del palacio Chiericati: “es un block de vivienda obrera”, tendríamos razón para protestar de la falsedad, de la insinceridad de un arquitecto incapaz de concebir un edificio sin ser en términos de exhibiciones áulicas. Si nos mostrasen los almacenes de Mendelsohn afirmando: “mirad que bella iglesia”, quedaríamos asombrados, por que el aspecto es claramente el de un edificio de muchos pisos de carácter comercial. Pero, atención, en este terreno de la verdad expresiva es muy fácil incurrir en equívocos asociativos y simbólicos. Cuando se dice que “la expresión de una cárcel debe ser: escarpados muros de sillares que den la sensación de no poderse escapar fácilmente”, o que “las ventanas de un banco deben reducirse a un mínimo a una

costa de sacrificar su funcionamiento técnico, a fin de dar una sensación de seguridad y de impenetrabilidad para los ladrones”, o peor todavía, que una iglesia debe ser gótica, por que ese es estilo religioso, o un palacio debe ser barroco, ya que solamente el barroco da la sensación de lujo y de la grandiosidad, se pasa así del campo de la arquitectura a un vacuo y anacrónico diccionario de asociaciones arqueológicas y literarias, y a un hábito conformista. Esto no es todo: hay que observar además que la verdad, tanto en la arquitectura como en la vida, tiene que ir controlada por la propiedad;

- la propiedad. Un suelo esta compuesto de vigas que, si queremos seguir a los maniáticos de la “verdad técnica”, tendríamos que ponerlas a la vista para evitar mentir. Pero la propiedad de un piso es poder caminar sobre él, y esta propiedad tiene mucho más valor que la propiedad estructural. Como entre los hombres, también entre los edificios existen los mentirosos de profesión, que son odiosos, y, por otra parte, existen también los que tienen la necesidad de decir siempre la verdad, de contarlo todo, de rebelarse completamente, de describir detalladamente toda su historia más íntima, aún cuando nadie esté interesado en escucharnos: y éstos son por lo menos irritantes;

-la urbanidad. Es la cualidad que falta a los imitadores actuales de lo clásico, a los egocéntricos; a los maniáticos de hacerse notar, de afirmar su propia personalidad: tanto en los hombres, como en los edificios. Nosotros que vivimos en una época en la que cada uno cree tener un mensaje de importancia universal que aportar al mundo, en la que cada uno se preocupa por ser original, de inventar algo nuevo, de destacarse del conjunto social, de sobresalir, en la que cada uno cree ser más listo que los demás, estamos rodeados por una edilicia que podrá tener todas las cualidades, pero que de ninguna manera podrá llamarse urbana. Si notamos en los nuevos barrios de nuestra ciudades la estridencia de los colores, de los mármoles, de la forma de los balcones, de las alturas de los cornisamentos, advertiremos como éstos conatos de originalidad resultan, en su conjunto, de una monotonía muy superior a la de algunos armoniosos barrios del siglo XVIII y hasta del siglo XIX, en los que existía entre los edificios un hábito de convivencia civil. En el gran baile de la moderna edilicia mercantilista, todos, inteligentes y cretinos, quiere imponerse y distinguirse, hablan y gritan simultáneamente, todos llaman la atención de sus vecinos, y nadie quiere escuchar: el resultado es una algarabía vacua que hace añorar las conversaciones educadas, ligeramente inhibidas, provechosas y agradables, de los edificios de los siglos pasados. El ojo experimentado descubre los verdaderos valores, aún cuando éstos no sean muy llamativos: quien tiene prisa de hacerse notar tiene generalmente poco que decir;

-el estilo. Es la lengua, o bien la lingüística, del dibujo. Cuando nuestros pedantes tradicionalistas: “¿Está prohibido hacer una casa en estilo antiguo?”, habría que responder con una contra pregunta “¿Es posible escribir hoy espontáneamente una poesía en latín?”. Quien tiene algo que decir, lo expresa sencillamente en el idioma habitual. Quien nada tiene que decir puede tener la esperanza de engañar al prójimo ocultando, bajo una refinada vestidura de erudición, su vaciedad íntima. Así como no existe en el idioma inmutabilidad ni estaticidad, así tampoco existe en los estilos, y de aquí por qué, como ya ha sido asimilado por nuestra cultura, hacer la historia de los estilos no significa nada, dado que cada persona, y especialmente cada artista, adopta el idioma para expresiones y significados individuales, es decir, crea un lenguaje. Pero así como es cierto que hacer arquitectura moderna, emplearla lengua contemporánea, no quiere decir necesariamente hacer arte, es también indudable que usar una lengua extraña, académica, significa cerrar toda posibilidad de hablar espontáneamente y, por tanto, de poetizar.

Estas son las principales cualidades o principios de la arquitectura, tal como están enumerados en las estéticas tradicionales; el lector interesado podrá encontrar cuantos quiera en la bibliografía. Falta en nuestro idioma una palabra capaz de expresar un concepto fundamental, una cualidad preeminente de la arquitectura, la livability, es decir, la habitabilidad en un sentido exhaustivo –material, psicológico y espiritual- de la palabra. Falta también un vocablo que exprese la idea del desing, que no es el estilo, ni el dibujo, y que la noción de diseño no alcanza a llenar, que se podría traducir como la relación armónica o rítmica entre las partes que forman una misma cosa, es decir al mismo tiempo la unidad y la variedad de un tema. Otros “principios” de la arquitectura, la eurythmia, la armonía, la consonancia, el ritmo, o están implícitos en las cualidades ya enumeradas o bien son comunes a todas las artes.

Como se ve, se trata de principios morales, psicológicos y formales. Ahora bien, la gran contribución de la crítica de arte contemporánea ha consistido en la maduración de la crítica formal. Pasar de estos vagos conceptos de simetría, contraste, variedad, énfasis (y librémonos de sacarlos de la vaguedad, pues tan pronto como éstos conceptos se especifican, se crean inmediatamente reglas y dogmas de composición) a una crítica moderna de la arquitectura, es como pasar de la categoría de un Mengs-claroscuro, colorido, armonía, gracia- a los esquemas de Fiedler y de Wölfflin. Maravilla comprobar cómo éstos esquemas de la crítica de arte contemporánea, que ningún historiador de la pintura o de la escultura se permitiría ignorar, son todavía tan poco aplicados en la crítica arquitectónica. No obstante, es evidente que los mismos cinco símbolos de la visibilidad pura de Wölfflin –por una parte lo lineal, la visión de la superficie, la forma cerrada, la multiplicidad, la claridad absoluta, y por otra, lo pictórico, la visión de profundidad, la forma abierta, la unidad y la claridad relativa- tienen una aplicación muy evidente en la arquitectura, tanto más en cuanto que nacieron históricamente en el seno de la reivindicación crítica de la edilicia barroca. ¿Quién no ve la bien definida y lograda plasticidad, los valores táctiles del pequeño templo de Bramante, la visión de la profundidad en Sant’Ivo alla Sapienza, la forma cerrada del Partenón frente a la forma abierta de la iglesia de Neumann, la multiplicidad de los elementos coordinados y yuxtapuestos de la Rotonda de Palladio, y la unidad del Pabellón de Mies van der Rohe?

En un esfuerzo por una mayor individualización, por una precisión más aguda, por un acercamiento más ajustado a cada obra de arte en particular, la crítica moderna ha multiplicado los símbolos de la visibilidad pura tanto en arquitectura como en las demás artes figurativas. Y el gran mérito de esta crítica, a pesar de su hermetismo, es el haber formulado un diccionario más amplio y puntualizado del “equilibrio de los llenos y vacíos”, de “juego de masas”, de las “relaciones volumétricas”. Hoy se habla de espacio ilimitado y espacio definido, de calificación pictórica de las superficies, de relaciones continuamente variables entre planos de color y profundidad de claroscuro, entre masas de muros y asas resueltas en superficie. Estos intentos hacia una mayor precisión facilitan la emoción estética, dado que investigan la vida autónoma de los monumentos, destacándolos del denominador común de los estilos.

DE LA INTERPRETACIÓN ESPACIAL (9)

Ésta somera enumeración: de las interpretaciones arquitectónicas demuestra que se dividen en tres grandes categorías: a). Interpretaciones relativas al contenido; b). Interpretaciones fisio-psicológicas; c). Interpretaciones formalistas.

Todos los autores adoptan prevalentemente una de estas tres interpretaciones, pero en todos ellos se encuentran observaciones que participan de los otros dos métodos. Es difícil encontrar una historia de la arquitectura que haga meramente relación al contenido o una historia puramente formalista.

La teoría de la visibilidad pura tiene todavía una importante función en la historia de la arquitectura, ligada desde siglos a una mentalidad positiva preponderante. Pero es evidente que sus defectos -ya enunciados en el campo de la pintura por los mejores críticos- llegaban también a manifestarse en la arquitectura. Líneas, superficies, luz y sombra, masas y valores pictóricos, sólidos y vacíos y todas las demás sutiles especializaciones de símbolos vivos -a pesar de una inmensa unidad propedéutica para exaltar la crítica de los prejuicios tradicionales- no son suficientes para hacer comprender la profunda diferencia que existe entre dos obras de arte, y carecen además de algunos elementos necesarios para la caracterización. Dan lugar a categorías mucho menos exhaustivas, y por eso bastante más útiles que el binomio tradicional "clásico y romántico", "formal y pintoresco", pero no expresan la historia ni, por ende, la realidad de la obra de arte.

Los defectos de la crítica formalista se manifiestan con mayor relieve en la arquitectura que en las demás artes. Pues en pintura sería relativamente fácil para un crítico aplicarla con amplitud y, cuando advierta haber dicho cosas extremadamente parecidas en dos obras de arte bien dispares, procederá entonces a su caracterización tomando motivos de su contenido. La crítica de arte todavía se debate en la contienda contenido-forma que se ha apaciguado en la crítica literaria por medio de un acuerdo dialéctico. Pero, si bien es fácil para los formalistas caracterizar una pintura valiéndose de una sutil y casi inadvertible argumentación referente al contenido, al pasar a la arquitectura -arte, como suele decir, sin valores representativos, totalmente abstracto- la exigencia de la caracterización se hace más patente. En este problema del contenido es necesario tomar una posición. Si observamos todas las páginas de este libro, advertiremos un hecho muy extraño: con excepción del monumento a Víctor Manuel, Santa Sofía y el caso fortuito de algunas instantáneas del interior del Jonson Building, casi todas las fotografías restantes no comprenden figuras humanas. Estas casas, estas iglesias, hasta estas plazas, están desiertas, abandonadas. Como si fuesen fantasmas inorgánicos; son, si se quiere, "abstracciones". La sala Wladislavskj es un juego glacial de líneas y superficies pictóricas, desprovisto de contenido. El templo de Minerva Médica tiene algo de humanidad, quizás porque el fotógrafo se habrá cansado de repetir a la gente: "márchense, córranse a un lado, tengo que hacer la fotografía", o porque habrá encontrado demasiado pesado cambiar de lugar el carrito de la izquierda. Por el contrario, Westminster, Amiens o el King's Collage Chapel parecen minerales gélidos sobrevivientes de la destrucción del género humano a quienes estaban dedicados aquellas sillas y aquellos espacios.

No hay que sorprenderse de que, así como en pintura se han buscado valores táctiles, en arquitectura se hayan desarrollado teorías antropomórficas y fisiopsicológicas en la desesperada tentativa de dar a las formas un contenido humano. En vista de que la belleza de un edificio era considerada completamente independiente de su valor social, nos hemos preguntado: pero, ¿para quién es bello? Se ha respondido: para los hombres: ¿Y por qué es bello para ellos? Ya porque suscita armonías innatas como la escala musical, ya porque solicita simpatías corpóreas. Más todo esto se refiere a los volúmenes, a las masas de la construcción a la decoración. ¿Y el espacio?

Me place recordar aquí una página de aquel joven finísimo crítico inglés Geoffrey Scout, que, participando en la tradición fisisicológica, en su calidad de alumno de Berenson, intuía, al fin de su libro, que hablar de líneas, superficies, volúmenes, masas, ciertamente un valor, pero no constituye el valor específico de la arquitectura.

“La arquitectura nos da, además de espacios de dos dimensiones –es decir, las superficies, que generalmente consideramos-, espacios de tres dimensiones capaces de contener nuestra persona; y éste es su verdadero centro. Las funciones de las artes se sobreponen en muchos puntos: así la arquitectura tiene mucho de común con la escultura, y más todavía aún con la música, pero tiene además su propio territorio y proporciona un placer típico, y propio. La arquitectura tiene el monopolio del espacio. Solamente ella entre las artes, puede dar al espacio su valor pleno. Puede circundarnos con un vacío de tres dimensiones, y el placer que se obtenga de él es el don que solamente puede dar la arquitectura. La pintura puede pintar el espacio; la poesía, como la de Séller, puede sugerir su imagen; la música puede darnos una sensación análoga, pero la arquitectura tiene que operar directamente con el espacio, lo emplea como un material y nos coloca en su centro

Es extraño cómo la crítica no ha sabido reconocer esta supremacía de la arquitectura en materia de valores espaciales. La tradición de la crítica tiene un sentido práctico. Nuestras mentes están, por hábito mental, fijadas sobre la materia tangible, y nosotros hablamos tan sólo de lo que hace trabajar nuestros instrumentos y detiene nuestro ojo; a la materia se le da forma, el espacio surge por sí mismo. El espacio es una “nada”- una pura negación de lo que es sólido- y por eso no lo consideramos.

Pero aunque podamos no prestarle atención, el espacio actúa sobre nosotros y puede dominar nuestro espíritu; una gran parte del placer que recibimos de la arquitectura -placer del cual parece que uno no puede darse cuenta, o del cual no nos damos el trabajo de darnos cuenta- surge en la realidad del espacio. También, desde un punto de vista utilitario, el espacio es lógicamente nuestro fin, el delimitar un espacio es el fin de construir -cuando construimos no hacemos otra cosa que destacar una cantidad de convenientes de espacio, cerrarlo y protegerlo-, y toda la arquitectura surge de ésta necesidad. Pero estéticamente el espacio tiene una importancia aún mayor; el arquitecto lo modela como un escultor la arcilla, lo dibuja como una obra de arte; busca, en suma, por medio del espacio, suscitar un determinado estado de ánimo en quienes “entran” en él.

¿Cuál es su método? Una vez más el arquitecto recurre al movimiento: y este es el carácter para nosotros, y que entra como tal en nuestra conciencia física. Instintivamente nos adaptamos a los espacios en que estamos, nos proyectamos con ellos, los llenamos idealmente con nuestros movimientos. Tomemos el más sencillo de los ejemplos. Cuando entramos en una iglesia, desde el fondo de la nave nos enfrentamos con una larga perspectiva de columnas, empezamos, casi por impulso, a caminar hacia delante, porque así lo requiere el carácter de este espacio. También, si permanecemos quietos, el ojo inducido a recorrer la perspectiva y nosotros lo seguimos con la imaginación. El espacio nos ha sugerido un movimiento: una vez que se ha hecho sentir esta sugestión, todo lo que está acorde con ella parecerá ayudarnos, y todo lo que a ella se opone nos parecerá inoportuno y desagradable. Exigimos además, algo que cierre y concluya el movimiento, por ejemplo, una ventana o un altar. Un muro liso que sería una terminación inofensiva si se trata de un espacio simétrico, llega a ser antiestético al final de un eje enfático como el de las hileras de columnas, sencillamente porque un movimiento sin motivo y que no conduce a un punto culminante, contradice nuestros impulsos físicos: no es humano.

Por otra parte un espacio simétrico debidamente proporcionado al cuerpo humano - puesto que no todos los espacios simétricos son bellos- no incitan al movimiento en un sentido más que otro, y eso proporciona equilibrio y controla nuestra conciencia se dirige constantemente al centro, y vuelve a ser atraída desde el centro de igual manera para todas las direcciones. No falta en nosotros la memoria física de un movimiento parecido, aquél que se experimenta cada vez que respiramos; así aquellos espacios abren una vía de acceso suplementaria a nuestro sentido de la belleza, por medio de esta elemental sensación de expansión. A pesar de que el proceso de respiración es habitualmente inconsciente, su valor vital es tan grande que cualquier restricción de esta función normal va acompañada por una sensación de pesar, y -pasado un cierto límite- por un horror característico, mientras que la mínima ayuda que se le propone nos da placer, como, por ejemplo, se nota en la atmósfera enrarecida de la montaña. La necesidad de expansión que acompaña a todos los movimientos de nuestro cuerpo, y especialmente al respirar, no es solamente profunda en cada individuo, sino también inveterada en la especie. No es, por tanto, sorprendente que haya llegado a ser el verdadero símbolo del bienestar corporal, y que los espacios que lo satisfacen tengan que parecer bellos, mientras que lo ofenden parezcan desagradables.

Por esto, no es posible establecer para el espacio proporciones fijas como arquitectónicamente justas. En el valor espacial de la arquitectura influyen además centenares de consideraciones. Influyen en él la luz y la disposición de las sombras: el foco luminoso atrae al ojo creando la sugestión de un movimiento independiente. Influye el color: un pavimento oscuro y un techo claro, dan sensaciones espaciales totalmente distinta de la creada por un techo oscuro y un pavimento claro. Incluye nuestra misma expectación determinada por el espacio que acabamos de abandonar: el carácter de las líneas dominantes; la acentuación de las verticales da, como es sabido, una ilusión de mayor altura, la acentuación de las horizontales una sensación de mayor amplitud; influyen las proyecciones -tanto verticales como horizontales- que pueden cortar el espacio y hacer que lo sintamos no como uno solo, sino como múltiples espacios. Si tomamos como ejemplo una iglesia de planta simétrica cubierta por una cúpula, podrá ser concebida y realizada como uno o como cinco espacios según se considere la relación de profundidad de los transeptos con su altura, o con la anchura de la cúpula. Del mismo modo, la delimitación superior de una sensación espacial puede estar determinada por una cornisa muy saliente, a pesar de que es el techo quien, en realidad constituye la terminación del edificio.

Así, pues, la única cosa que puede ayudar al arquitecto, es la más amplia capacidad para imaginar cuales son los valores espaciales resultantes de las complejas condiciones de cada caso particular: no hay libertad que no pueda a veces tomarse, ni ninguna "relación fija" a la que no pueda faltar. La arquitectura no es una mecánica, sino un arte, y aquellas teorías de la arquitectura que proporcionan textos listos para la creación o para la crítica del diseño, llevan en si su propia condenación. Con todo esto, el valor espacial que se dirige a nuestro sentido del movimiento, tendrá una parte de primaria importancia en la belleza de todo edificio.

Esta página es incidental en el volumen de Scott, enteramente consagrado a otros problemas, y aún en el campo "de los valores humanísticos" está dedicado al dibujo y a la plástica, cuyas posibilidades y alcance ya había investigado la crítica del arte de su tiempo. Pero es una página importante porque expresa la intuición de la realidad arquitectónica con más claridad, quizás que quienes lo habían hecho en el pasado. Son

muy numerosos los autores que, de una u otra forma, indican haber comprendido el secreto de la arquitectura, pero en Scott tal intuición alcanza absoluta evidencia en este paréntesis de su discurso crítico.

Naturalmente que como propugnador de la interpretación fisiopsicológica, debía enseguida traducir los valores espaciales a solicitaciones físicas. Por tanto tuvo implícitamente y contra su voluntad, que estableces cánones: si la fuga de una perspectiva creada por las columnas de una basílica debe concluirse con una ventana o con un ábside y no con una pared lisa, serán entonces bellas las catedrales góticas en muchas de las cuales las directrices horizontales de fuga confluyen en anchos vitrales abiertos, y serán aceptables las basílicas cristianas desde Santa Sabina a Santa María in Cormedin, pero tendríamos que declarar deforme la iglesia de Santo Spirito, puesto que termina en un muro liso, centrado por una columna. De otra manera, ¿qué impulso de movimiento físico suscita la métrica espacial de Brunelleschi aplicada al esquema de iglesia longitudinal? Y además, si el movimiento físico y el movimiento imaginado coinciden, ¿Qué diferencia existe entre el espacio pictórico y el arquitectónico, que Scott casi contrapone al principio de sus páginas?

Pero estos puntos nebulosos no quitan valor a las conclusiones fundamentales de Scott:

- 1).- que el valor original de la arquitectura es el del espacio interno;
- 2).- que todos los restantes elementos volumétricos y, plásticos y decorativos tienen valor para el juicio del edificio según el modo como acompañan, acentúan o menoscaban el valor espacial;
- 3).- que el valor espacial de una arquitectura está estrechamente ligado con los elementos que concuerdan a su valor utilitario, es decir, a los “vacíos”.

Ya hemos discutido exhaustivamente las dos primeras comprobaciones, es evidente que cuando la crítica arquitectónica llegue a traducir todas las teorías y métodos del *Emfuehlung* y del *visibilísimo* puro, progresará muchísimo y alcanzará la madurez de la crítica pictórica. Pero después se encontrará inevitablemente frente a los mismos obstáculos de la “no caracterización”. El espacio simétrico tiene infinitas formas de exteriorización, pero mejor definidas probablemente cosas muy parecidas al analizar obras de espacio simétrico y la fisonomía individual del edificio no quedaría completamente determinada. De nuevo habría que volver a la crítica literaria que ha superado el binomio forma-contenido, prosa-poesía, y reconoce que si bien el valor está en la forma, la caracterización está en el contenido, es decir que en la obra de arte la prosa y la poesía son inseparables como el alma y el cuerpo del hombre vivo.

Entonces volvemos al principio: ¿Cuál es el contenido de la arquitectura? ¿Cuál el del espacio? En las fotografías no hay ningún contenido, pero lo hay en la realidad de la imaginación arquitectónica y en la realidad de los edificios: son los hombres los que viven los espacios, las acciones que en ellos se exteriorizan, es la vida física, psicológica y espiritual que se desarrolla dentro de ellos. El contenido de la arquitectura es su contenido social.

Los arquitectos se lamentan continuamente de los críticos que consideran la arquitectura como un mero hecho plástico; más seguirán lamentándose si los críticos, dando ciertamente un paso adelante, mirasen a los espacios como se mira a una

barranca o a un desierto. Una gran parte del empeño de un arquitecto se dedica a las funciones del edificio, otra a la técnica y una tercera al arte. ¿Queremos todavía distinguir -contra toda evidencia de la fenomenología y de la genética de la obra de arte- estos tres elementos, destacando su belleza y prescindiendo de la técnica y de la función? Si esto es legítimo en filosofía, en el terreno de la crítica no tiene sentido, una vez aceptada la realidad de la coexistencia en la obra de arte de elementos poéticos y no poéticos.

Si centramos la atención sobre los espacios internos de la arquitectura y del urbanismo, aparecerá manifiesta la indisolubilidad del problema social y del problema estético. ¿Es bella una autopista sin automóviles? ¿Un salón de baile sin parejas que dancen? El pesar, la sensación de dolor, hasta el horror que la interpretación fisisicológica atribuye a un leve desequilibrio de elementos plásticos en la decoración de un salón de baile, ¿No sería bastante más grave si en él uno se sofocase en realidad y no se pudiera bailar holgadamente? ¿Existe en el juicio arquitectónico solución de continuidad, en sentido general, entre factores sociales, efectos psicológicos y arte?

Estos interrogantes nos impelen el corazón de la filosofía y de la estética; y, para nuestro objeto, no tenemos necesidad de adentrarnos en este espinoso terreno, ya que en las tres clasificaciones fundamentales en que se dividen las interpretaciones del nacimiento y de la realidad de la arquitectura, hay un elemento común que condiciona y determina su validez: el reconocimiento de que en arquitectura lo que guía y tiene valor es el espacio. Esta es la conclusión que buscábamos al principio de este capítulo.

La interpretación política tiende a las causas que están en la base de las corrientes arquitectónicas: dado que una corriente arquitectónica no es tal mientras no se materialice en espacio, una interpretación política eficaz de la arquitectura se centra en las tendencias espaciales. La interpretación filosófica investiga la contemporaneidad de las concepciones de la trascendencia y del hombre, con las concepciones espaciales. La interpretación científica insiste sobre la simultaneidad de los descubrimientos matemático-geométricos y las concepciones arquitectónicas. Obviamente, la interpretación económico-social, cuando afirma la derivación de las formas arquitectónicas de fenómenos económicos, razona que el espacio expresa la cultura y el hábito social: determinando para los materialistas por el estado económico. Las demás interpretaciones positivas o atienden a fenómenos generales, o advierten acontecimientos relativos a la pintura y a la escultura, o bien si se refieren a hechos específicos de la arquitectura, se ocupan de los espacios. La interpretación técnica atañe al modo práctico de construir los espacios. Se puede, en suma, concluir que todas las interpretaciones referentes al contenido tienen un sentido en la crítica arquitectónica en cuanto que centran su atención en los espacios.

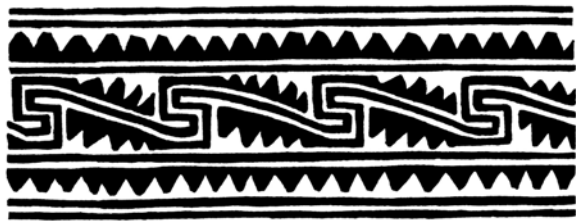
Por lo que respecta a las interpretaciones fisisicológicas, hemos citado el pasaje de Scott precisamente para mostrar cómo un espíritu agudo, aunque parta de premisas totalmente distintas, termina por identificar el valor de la arquitectura con el de su espacio, en cuya presencia se subordina cualquier otro elemento. La interpretación de las proporciones áureas de las armonías musicales y otras similares, o se aplican a la escultura o, si aspiran a tener una validez en arquitectura, deben de mostrar su capacidad de adherirse a los hechos tridimensionales del espacio. Una interpretación psicoanalítica que se limite a los fenómenos volumétricos y decorativos, no irá más allá del Moisés de Freud. De lo contrario, tendrá que explicar la incidencia del inconsciente sobre el terreno de los sentimientos espaciales. Finalmente, en lo que concierne a la crítica formalista, decir que un edificio debe tener unidad o proporción o armonía o carácter, ¿Qué significa

concretamente? Todo el arte debe tener estas cualidades, y quien hable de arquitectura deberá hacer notar que se trata de armonía, proporción o euritmia en los valores espaciales con la subordinación de todos los demás valores a éstos. También los esquemas de Wölfflin, considerados literalmente, sólo se pueden aplicar a los volúmenes arquitectónicos y a sus superficies. Si se extiende a la arquitectura; es necesario desarrollar nuevos símbolos, una nueva terminología centrada en el espacio.

Llegamos pues, a una primera conclusión. La interpretación espacial no es una interpretación que cierre el camino a las demás ya que no se desarrolla en su mismo plano. Es una súper-interpretación, o si se quiere, una sub-interpretación; más exactamente, no es una interpretación específica como las otras, puesto que del espacio se pueden dar interpretaciones políticas, sociales, científicas, técnicas, fisiopsicológicas, musicales, geométricas y formalistas. Contrariamente al método corriente de la historiografía crítica, en que la última interpretación (la propuesta por el autor), pone de relieve el error de todas las anteriores y las que sustituye al término de ese bosquejo historiográfico comprobamos que la interpretación número nueve, no solamente no excluye, sino que revalida las interpretaciones de la ocho puesto que demuestra la unidad de todas ellas en la crítica arquitectónica en el caso de que se centra sobre el espacio. ¿Es verdadera o falsa la interpretación económica? También ella será verdadera, como todas las otras cuando sea más que una interpretación económica, una interpretación económico - espacial. En otras palabras, la interpretación espacial constituye el atributo necesario de toda posible interpretación si quiere tener un sentido concreto, profundo, exhaustivo en materia de arquitectura. Ofrece, por tanto, el objeto, el punto de aplicación arquitectónico, a toda posible interpretación del arte, al mismo tiempo que condiciona su validez.

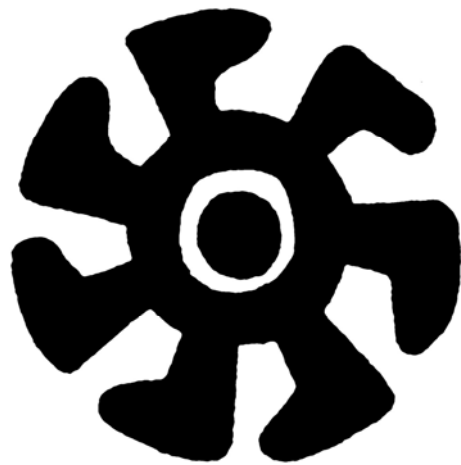
La segunda conclusión deriva de la comprobación de que, en arquitectura, contenido social, efecto psicológico y valores formales se materializan en el espacio. Interpretar el espacio significa, por tanto. Incluir todas las realidades de un edificio. Toda interpretación que no parta del espacio, queda constringida a establecer que, por lo menos, uno de los aspectos antes enumerados de la arquitectura no tiene validez y debe ser descartado. Esto significa elegir a priori un sector en que fijar la atención. En particular, las interpretaciones volumétricas y decorativas, muy en auge todavía hoy, excluyen de la crítica todo el contenido social de la arquitectura.

Al llegar a este punto, no interesa establecer las relaciones de identidad o de diferenciación que existen entre contenido social, efectos psicológicos y valores formales. Quien razone sobre el hombre clasificándolo en categorías –intuitivo, lógico, práctico, ético-, sin pasa después de la útil distinción teórica, a la unidad viviente y orgánica, a la intercomunicación entre estos elementos en cuya simbiosis se exalta la vitalidad humana y artística, podrá contestarse con comprobar la identidad del objeto espacial en las tres interpretativas y continuar después en el campo elegido –social, técnico, fisio psicológico, formalista- con la única precaución de no olvidar la jerarquía de los valores arquitectónicos, en nombre de la cual estas interpretaciones llegan a ser, ante todo, social – espacial, técnica – espacial, fisio-psicológica – espacial, formalista – espacial. Quien por el contrario se interne en la más compleja indagación de la unidad orgánica del hombre y de la arquitectura, ya sabe que el punto de partida de una Visión integrada, que abarque la arquitectura, es el de la interpretación espacial, y juzgará con el metro del espacio todo el evento incluido en el edificio.



ENRICO TEDESCHI

I LA TEORÍA AYER Y HOY *
II LA TAREA DEL ARQUITECTO*



Enrico Tedeschi

Arquitecto, nacido en Argentina, fue Decano de la facultad de Arquitectura de Mendoza en ese país.

Además ha dictado cursos de Teoría de la Arquitectura en Tucumán, en Cuyo y en Córdoba.

Publicó también LA ARQUITECTURA EN LA SOCIEDAD DE MASAS (1960)

Tomado de la obra:

Enrico Tedeschi **“TEÓRICA DE LA ARQUITECTURA”**.

Edición Nueva Visión, Buenos Aires, 1962.

1 LA TEORÍA DE LA ARQUITECTURA AYER Y HOY.

La idea de la Arquitectura ha variado mucho con el tiempo. La idea inicial de la materia, que nació en las Escuelas de Bellas Artes francesas, parecería suponer, con cierta ingenuidad, que existiera una “Teoría” general de la arquitectura separada de la práctica que se realiza en el taller. No debe olvidarse que la herencia neoclásica y ecléctica del romanticismo creó la idea de la arquitectura como actividad esencialmente artística, análoga a la pintura y la escultura en el método de aprendizaje. Es decir, resuelta en una enseñanza práctica llevada en el taller del maestro, donde el arquitecto se formaba paulatinamente en la experiencia, tal como el pintor y el escultor. Por esto, la idea de una Teoría de la Arquitectura fue el primer paso hacia una separación que quitó al arquitecto un poco del espíritu de libertad y autonomía propio del artista, pero en cambio le dio una nueva conciencia de su tarea y produjo un esfuerzo nuevo para el florecimiento de la arquitectura. Si se deseara conocer cómo se concebía la Teoría de la Arquitectura en las Escuelas de Bellas Artes, sería fácil hacerlo examinando los textos que se utilizaban entonces. El texto clásico para esto, y el más usado en el pasado, es obra del arquitecto francés Gaudet, que en varios tomos proporciona una especie de enciclopedia de la Arquitectura. En ella figuran, en igualdad de tratamiento, los conocimientos técnicos de la construcción al lado de noticias de historia de la arquitectura, normas y ejemplos para composición monumental, datos sobre legislación y práctica profesional. En fin, todo lo que se suponía necesario para formar el bagaje cultural del arquitecto.

La introducción de esta materia teórica en la enseñanza de la arquitectura no se debía simplemente al deseo de ampliar la preparación del arquitecto. Hubo también una razón inmediata para ello. No debe olvidarse que en el siglo XVIII se creó una institución de enseñanza que debía, aunque indirectamente, hacer sentir su influencia en el futuro camino de la arquitectura. Aludo a la escuela de ingenieros. Fue creada inicialmente como una escuela puramente técnica, con una especialización dirigida a la construcción de puentes y caminos; pero el progreso que se manifestó en el siglo XIX en los distintos sectores de la técnica atrajo poco a poco a su ámbito a todas las ramas de la construcción, y por afinidad a la arquitectura. Empezó entonces una interferencia en el campo profesional cuyos efectos aún hoy se mantienen, y que veía actuar para el mismo fin a dos personas de muy diferente formación. El ingeniero, apoyado sobre una

preparación teórica especialmente matemática y física, y el arquitecto, que utilizaba los recursos del dibujo y de la práctica de obra, pues a la enseñanza escolar se agregaba un periodo de práctica a las órdenes de un arquitecto más experto en la profesión.

De tal manera se ofrecían dos caminos diferentes y puede decirse opuestos, para quienes deseaban alcanzar un objetivo que debería haber sido único: la arquitectura y su aprendizaje. De esta situación derivó la necesidad para los arquitectos de completar su preparación teórica, tanto técnica como cultural. Se crearon cursos que por su método analítico e informativo estaba evidentemente influidos por los de las escuelas de ingenieros, tratando de resumir en ellos los conocimientos culturales, técnicos y profesionales que pudieran afirmar la posición del arquitecto como profesional completo de la construcción.

El auge de las profesiones técnicas que se manifestó en las primeras décadas de nuestro siglo ha llevado a una sucesiva transformación en la preparación del arquitecto. En primer término, el arquitecto, así como el ingeniero, considerados hasta entonces más bien como hombres expertos en disciplinas de carácter práctico, se transforman en universitarios.

Este no fue un simple cambio de nombres, por el cual los antiguos institutos técnicos o escuelas de Bellas Artes se llamaron facultades o escuelas superiores. Se debió más bien al reconocimiento de la importancia de los factores técnicos en la cultura de nuestra época, y a la necesidad de una participación más eficaz, en un sentido social de todas las actividades humanas en la construcción de la cultura contemporánea. Se entendió que el arquitecto no podrá ser un artista o un práctico solamente, sino que debía integrarse en un proceso cultural más amplio, que lo hiciera más aún para la sociedad y diera bases más firmes a su labor. De allí que las modernas escuelas de arquitectura presenten un cuadro muy amplio de disciplinas, algunas de carácter científico como las matemáticas y las físicas, otras que tocan los problemas de la cultura histórica, otras técnicas relativas a la construcción, otras que tratan de relacionar la actividad del arquitecto con la sociedad en cuyo desarrollo colabora, y que le exigen una preparación previa superior a la que se aceptaba en las antiguas academias.

El nuevo enfoque del arquitecto como universitario y profesional completo ha sido la causa por la cual se ha dividido prácticamente la antigua disciplina de Teoría de la Arquitectura en un número relativamente amplio de materiales especializados, modificando en consecuencia el contenido de la materia, aún cuando se mantenga su nombre tradicional. Se le ha quitado la parte puramente técnica de la construcción, la parte de estudio histórico; las nociones generadas sobre composición plástica; las materias legales y profesionales: lo que se refiere a composición Urbanística. ¿Qué quedaría si se quisiera mantener el curso con la parte que no ha sido distribuida con otras materias? Muy poco, por cierto. Prácticamente, se limitaría el curso a unas cuantas noticias sobre las características de los edificios que el arquitecto puede tener ocasión de proyectar en su actividad profesional, que nociones generales sobre composición de edificios, muy poco útiles por estar desligadas de lo que se hace paralelamente en los cursos de composición.

El proceso que se ha indicado explica por qué en la mayoría de los casos los cursos de Teoría de la Arquitectura, a pesar de su título mucho más amplio y conceptual, se limitan a una reseña esquemática e informativa de los tipos de distribución funcional, de dimensiones, de particularidades de edificios, empezando por los que más corrientemente

se ofrecen al arquitecto, hasta llegar a los grandes conjuntos y, a veces, a los edificios del todo excepcionales, que sólo un arquitecto sobre mil tiene ocasión de proyectar una vez en su vida.

Este no es el mejor camino. Como en muchos problemas de la enseñanza de la arquitectura, hace falta revisar el valor y el significado que la disciplina de la Teoría de la Arquitectura puede tener hoy, para nosotros, aparte de los procesos rutinarios.

¿Por qué no es útil un curso en que se vaya examinando en forma teórica los edificios que el arquitecto puede encontrarse llamado a proyectar en un momento u otro de su carrera profesional? Hay dos razones para esto: una de carácter práctico, la otra conceptual. La primera, práctica, puede explicarse rápidamente. Todos hemos comprobado que una noción aprendida de memoria, sin referencia a un problema concreto y de interés inmediato, se olvida con mucha facilidad y no deja rastros dentro de nuestro espíritu. Este es el caso de una enseñanza abstracta como la que se practica a veces en los cursos de Teoría de la Arquitectura. Cuando se indica, por ejemplo, que la disposición de butacas y el perfil de una sala para espectáculos se calcula sobre la base de un procedimiento determinado, y se obliga al estudiante a aprenderlo de memoria. Sería demasiado optimismo creer que la fórmula quedará grabada en su mente para siempre, a la espera de la ocasión, que tal vez nunca llegue, en que podrá utilizarla. Es mucho más razonable pensar que, olvidada la fórmula, el arquitecto que algún día la necesite se dirija a un texto especializado, en el momento oportuno. Y no sería tampoco arriesgado pensar que en ese momento el procedimiento aprendido en la escuela haya sido superado por otro que se adecua más a las nuevas condiciones en que se desarrolla el espectáculo. Esta dificultad de carácter práctico tiene tanto más valor cuanto más numerosos son los edificios que se pretende estudiar en un curso.

La razón conceptual que se opone al tipo de curso indicado es todavía más importante, por que estriba en el carácter específico de la actividad del arquitecto. Se ha dicho y se acepta generalmente que la actividad del arquitecto es sobre todo de coordinación y de síntesis; pero en tal caso resulta natural preguntar: ¿qué es lo que se coordina y se sintetiza? ¿Cómo se realiza el trabajo de coordinación y síntesis? ¿Cuál es su finalidad?

Si se trata de contestar la primera pregunta, en seguida nos enfrentaremos con la complejidad y el gran número de elementos que el arquitecto debe coordinar en su labor. Esto es lógico, puesto que en la base de su actividad está la realidad de la vida humana, con todas sus manifestaciones individuales y sociales, con sus valores prácticos y espirituales. El estudio de estos elementos ocupará un lugar muy importante en la tarea del arquitecto, que deberá encontrar la manera de considerarlos de acuerdo a un criterio de orden, para llegar luego a coordinarlos y sintetizarlos. Caben aquí factores de carácter muy diferente. Están los que interesan a la relación de la obra de arquitectura con el medio físico, en el que se comprende la situación en el terreno, el clima al cual se debe adecuar, el paisaje al cual se vincula; los que se refieren a las formas y dimensiones de los ambientes en razón del uso que los corresponde; los que se expresan en el aspecto dinámico del edificio, en sus circulaciones y relaciones de locales. Otros interesan al edificio desde el punto de vista de la Psicología de los habitantes, considerando datos tan distintos como el efecto de los ruidos y de los colores y la colocación de los muebles. Podrá examinarse la casa como hecho social, ya sea en sus relaciones con el medio en que está situada, ciudad, barrio o pueblo, ya sea en vista de las actividades de trabajo que se desarrollan en ella,

ya sea por sus efectos sobre la vida de relación de sus habitantes. Otros factores atañen al edificio en sus aspectos técnicos, constructivos y de funcionamiento, y en sus aspectos económicos, que también se manifiestan tanto en el momento de construirlo como en el uso.

También Caben en el estudio factores de orden espiritual, que se manifiestan en la calidad artística del edificio, en esa particular calidad por la cual una construcción se transforma en obra de arquitectura. El arquitecto deberá tener una idea de los recursos espaciales y plásticos que le permitirán realizar su concepción, de la escala en que el edificio expresará mejor su sensibilidad del problema humano o de relación con el entorno. El dominio de estos recursos le dará la libertad necesaria para alcanzar la expresión completa que se hace realidad en la obra de arquitectura.

Puesto que hace falta coordinar y sintetizar elementos numerosos y dispares, se evidencia la importancia del proceso indicado en la segunda pregunta: ¿de qué manera se realiza el trabajo de coordinación y síntesis? Evidentemente, la coordinación se realiza cuando todos los factores están ordenados de acuerdo a la influencia que pueden tener en el proyecto y las relaciones que existen entre ellos. Entonces, no se trata de un orden simplemente clasificatorio, por el cual se va colocando los hechos que interesan al proyecto en un casillero. Tener los datos informativos sobre un tema determinado, según el sistema tradicional de la enseñanza en la Teoría de la Arquitectura, no tiene utilidad concreta si no se sabe como utilizarlos. El orden que debe seguirse es en realidad un orden esencialmente crítico, que permita introducir en la elaboración del proyecto los datos que interesan de manera tal que cobren significado, orden, relación, pues de otro modo sólo quedaría un material inerte y sin vida.

Aún cuando pueda estudiarse algún medio práctico para facilitar el trabajo de coordinación, queda siempre como verdaderamente básica la preparación crítica del arquitecto. No se puede establecer de manera fija, normativa, cuáles factores tienen mayor importancia en el proyecto; todo es un problema de relaciones. Como establecer a priori, por ejemplo si es más importante respetar la orientación de una casa o la comodidad de la circulación, si vale más tener en cuenta las dimensiones de las habitaciones o su vinculación recíproca, si la economía debe prevalecer sobre la calidad espacial, el color sobre la textura, lo macizo sobre lo hueco. Todas estas preguntas, y las innumerables otras que genera el estudio de un proyecto, no tienen respuestas únicas, eternas y categóricas, como lo han demostrado con su fracaso todos los intentos de establecer cánones académicos en un momento u otro de la historia de la arquitectura. Por supuesto, existen en los problemas prácticos límites que es relativamente fácil de definir. Por ejemplo, en las dimensiones de una habitación hay medidas por debajo las cuales no es posible realizar las finalidades más elementales para las que se proyecta el local; pero, apartándose apenas de estos límites, la solución se hace totalmente libre. De ahí la necesidad de un enfoque crítico por parte del arquitecto, que le permita establecer en cada caso una valoración correcta de los factores que intervienen en el proyecto y de sus relaciones.

La preparación crítica puede alcanzarse de una sola manera: con el examen y el estudio de obras en las cuales se trate de reconocer cómo los datos del proyecto han sido entendidos y valorados por los arquitectos. Es decir, transfiriendo las experiencias ajenas a la propia por medio de un estudio meditado, minucioso, que deberá repetirse muchas veces para alcanzar la conciencia de todos los elementos que han participado en el proyecto y de su transformación en una obra de arquitectura.

Se reafirma aquí la verdad de que lo importante es alcanzar un método de trabajo y no acumular conocimientos. Esto aparece igualmente cierto si se considera el paso siguiente a la coordinación, lo que se ha definido con síntesis. A este proceso se le han dado varios nombres; todos indican el momento especialmente delicado en que se define la forma del proyecto, se concreta la imagen que ha nacido en la mente del artista, y se pasa del conjunto coordinado de los datos del problema a su solución. Aquí se alternan fases creadoras y fases críticas. Se presenta al arquitecto la posibilidad de definir el proyecto de acuerdo con una idea; pero enseguida su espíritu vuelve a contemplar la posible solución con una visión crítica tanto más rigurosa cuanto más su conciencia de artista y de hombre ha madurado frente a la tarea que le corresponde. Imaginar, dando forma a los datos que la realidad ofrece en cada caso, criticar en seguida lo imaginado, modificarlo, hasta desecharlo si es necesario, o por fin aceptarlo. A la fase creadora contribuye sobre todo la condición natural del arquitecto y el dominio que haya alcanzado, en la experiencia, de los medios técnicos y expresivos que son indispensables para dar libertad a su imaginación; pero la fase crítica se funda sobre su preparación de acuerdo con un método que le permita una valoración certera de su labor.

De manera que otra vez se afirma la necesidad de la preparación crítica para el arquitecto. Y si tratamos de contestar la tercera pregunta, sobre cuál es la finalidad del trabajo de coordinación y síntesis, vuelve a presentarse la misma necesidad. Pues la finalidad es realizar la obra de arquitectura, en la cual se concreta esa labor de creación y crítica que se ha indicado, para producir un edificio que sea una realidad valiosa para los hombres que deben habitarlo, una contribución positiva al medio social en el cual se sitúa, un proceso técnico y económico correcto, y finalmente una expresión significativa de la capacidad creadora del espíritu humano. Compromiso muy grande, y que muchas veces se olvida en la rutina de la actividad profesional. Pero no puede hablarse de una verdadera obra de arquitectura si el arquitecto olvidó ese compromiso y no intentó cumplir con él.

Las consideraciones que se han desarrollado parecen aclarar suficientemente que la simple contribución de listas de datos, normas generales abstractas, esquemas de funcionamiento, no pueden definirse como estudio de Teoría de la Arquitectura. Este estudio no puede limitarse a proporcionar una documentación que repita la que puedan dar los libros y manuales corrientes, por más completa y minuciosa que sea. Más bien, debe dirigirse a formar al arquitecto, para que pueda encarar los problemas planteados por la necesidad de coordinación y síntesis, propios de su tarea, proporcionándole un método de estudio y una preparación crítica que afirmen su conciencia del proceso creador en arquitectura.

De esta manera, la colaboración de los estudios teóricos de Teoría de la Arquitectura con el proyecto se hace más concreta, frente a los problemas que plantea el proyecto, su contribución no es simplemente la de proporcionar datos y normas de tipo rígido y dogmático, ni la de imponer soluciones determinadas en abstracto. Al contrario, la labor de análisis crítica a la que se ha preparado el arquitecto estudiando las soluciones que se han dado de éste y de muchos otros problemas -análisis en que se intenta reconocer las razones y el proceso seguido para llegar a la solución- le permitirá encarar su problema con la mayor libertad de elegir soluciones nuevas apropiadas al caso particular, pero al mismo tiempo basadas en la experiencia. Como pasa en muchos estudios y en todas las actividades creadoras, no es el método normativo el que puede dar la contribución más fecunda. Los problemas de arquitectura no permiten soluciones

únicas definitivas por eso, poco vale seguir normas categóricas y absolutas. Es que la arquitectura está profundamente vinculada a la vida y cuando nos dedicamos a investigar hechos que interesan a los hombres, que los tocan de cerca en su ser físico y espiritual, el método de estudio que corresponde es el que utilizan las disciplinas humanistas, que es esencialmente el método histórico.

Aquí también hace falta una aclaración. Al hablar de método histórico, debemos precisar que es lo se entiende como tal. Existe cierta tendencia a pensar en la historia como un fastidioso acervo de nombres, fechas y acontecimientos, que hace olvidar una verdad fundamental: que la historia, en su concepción más cierta y elevada, es en realidad la ciencia que estudia al hombre. No lo estudia en sus generalizaciones, a veces abstractas, como pueden hacerlo las ciencias biológicas, sino en esa actividad que lo distingue y lo caracteriza, la continua construcción de lo que llamamos cultura y que constituye el patrimonio más valioso de la humanidad. En el estudio histórico el hombre se presenta en toda su compleja naturaleza, como ser viviente con sus necesidades físicas, como ser que piensa en las investigaciones filosóficas y del universo, como ser dotado de sentimientos y de caracteres morales y psicológicos, como creador en sus actividades artísticas, como ser político y social, como técnico, en fin, en todas las facetas que componen la realidad histórica.

Por eso el estudio de la Teoría de la Arquitectura debe emprenderse sobre la orientación dada por el método histórico. Lo que interesa, al plantear un proyecto, al preparar un programa, es justamente verlo a través de una amplia comprensión de sus aspectos humanos. No se trata de referir el caso particular a un esquema general, sino de estudiarlo en sus caracteres individuales, que no pueden confundirse con otros, y de saberlo comprender tal como ellos lo ofrecen. Se escapará de tal manera a la ilusión de encontrar la "solución" de valor general, que no existe en arquitectura, y el error del "tipo" del edificio, tipo que debería ser igualmente bueno en un lugar o en otro, en un clima o en otro, en cualquier forma de sociedad o de comunidad humana. Utopía peligrosa que quiere encerrar la realidad en moldes que no le corresponden, cuando la solución está, por el contrario, en aprovechar las posibilidades que nacen de situaciones reales, naturales, humanas.

II. LA TAREA DEL ARQUITECTO

Al arquitecto que se enfrenta con su tarea se le ofrece una situación bastante compleja. Deben resolver una cantidad de problemas nacidos del destino del edificio, del lugar en que debe levantarse de las técnicas y materiales que pueden utilizar de las necesidades económicas que deben satisfacer; las soluciones no pueden ser dadas por separado, pues la obra de arquitectura que resultará debe ser un organismo, unitario como todo organismo. Más aún, él sabe que su trabajo alcanza real valor de arquitectura sólo cuando el edificio posee un significado de arte, de su personalidad y de su gusto.

La preparación para una labor que presenta facetas tan variadas, aparentemente distintas y casi contrastantes, no es sencilla. Se hace sin duda indispensables estudios particulares sobre técnica, economía, etc. pero también es esencial que exista una clara comprensión del valor de cada uno de los conocimientos especiales que se requieren, de las relaciones que existen entre ellos y del modo en que debe integrarse. Contrastando con el proceso hacia una especialización siempre más particular y fragmentada que parece típico de nuestra época, la actividad del arquitecto conserva ese aspecto de integración y síntesis de numerosos conocimientos que la caracteriza desde tiempos

antiguos y que hace de ella algo diferente de una profesión meramente técnica, aún cuando se valga de técnicas cambiantes de acuerdo a los distintos momentos. Precisamente, por la necesidad de dominar técnicas más numerosas y más complicadas, de responder a exigencias humanas diferenciadas en una gama mucho más amplia y en un nivel superior a los que se han conocido hasta ahora, se hace ahora más importante una valoración clara y ordenada de los distintos motivos de la actividad del arquitecto, quien se encuentra empujando ora hacia uno, ora hacia otro de aquellos que por momentos parecen dominar en comparación con los demás.

Por tanto, si bien se hará referencia a los motivos principales de la labor del arquitecto, la finalidad que se persigue en estas páginas no es la de examinar exhaustivamente cada uno de estos temas, tal como se lleva a cabo en los cursos y textos que se ocupan especialmente de cada disciplina particular, sino la de valorarlos y situarlos conceptualmente en relación con el resultado final, que es la obra de arquitectura. Se tratará de hacerlo de manera simple y accesible también para quienes no tengan conocimientos especializados, aún si esto puede conducir a omitir aspectos particulares, tal vez algunos importantes, de los conocimientos que el arquitecto debe poseer. Pero no se teme este inconveniente, si en cambio se logra mantener claro el enfoque, evidentes las relaciones, concretas las referencias.

Cuando se ha dicho “motivos” de la labor del arquitecto, no se quiso decir “motivos determinantes”. Determinante es tan sólo la capacidad y la voluntad del arquitecto de dar forma orgánica y artísticamente significativa a su obra. Pero él vive en un ambiente, físico y cultural, que influye sobre sus ideas, le obliga a satisfacer ciertas necesidades de carácter práctico, le proporciona recursos técnicos para su hacer. Estos elementos definen la situación histórica en que el arquitecto actúa y nace la obra: él los tendrá en cuenta como condiciones de su labor, que su intuición hace activas y transforma en recursos para alcanzar la calidad expresiva de la obra y para permitir al observador acercarse a ella y entenderla en su valor concreto de arte.

La situación en que actúa el arquitecto está definida esencialmente por dos grupos de hechos: la naturaleza y la sociedad. Pero el modo en que las premisas planteadas por estos hechos toman forma en la obra, y ésta alcanza a expresar la manera de sentir del artista frente a ellas, interesa al Arte. La naturaleza está permanentemente presente para el arquitecto. Este no puede pensar en el edificio que proyecta sin vincularlo al terreno, a sus formas y colores, a su constitución y resistencia; lo imagina iluminado por la luz cambiante del día, perfilado contra un fondo de montañas o de bosques, reflejado en un lago, enfrentado a la extensión de una llanura o de la superficie del mar. La naturaleza está siempre presente, aún cuando, como en los primeros momentos del racionalismo arquitectónico moderno, los arquitectos manifiesten un interés especial por el ambiente urbano, en oposición con el natural. También en este caso la vida de los que habitan el edificio está influida por las condiciones climáticas y estacionales, importantes para su desarrollo biológico.

Tampoco puede desprenderse de la situación de la sociedad, que le dicta los programas de los edificios, influye en sus condiciones de uso, le ofrece técnicas y materiales, vincula su obra a su economía y a la organización del trabajo, condiciona los aspectos urbanos del paisaje cultural.

Todos estos elementos concurren a ubicar al arquitecto frente a una situación sobre la cual el debe actuar, pero que no determina mecánicamente, como en un proceso de

causa a efecto, la obra que él realizará. Cuando en situaciones análogas por lo que se refiere a la naturaleza y a la sociedad, aparecen obras diferentes y bien caracterizadas, se evidencia que finalmente la transformación de las premisas prácticas en formas significativas escapa a una consideración puramente determinista. En realidad, el arquitecto enfoca la obra a través de su formación cultural, por la cual se conecta al ambiente y que se manifiesta principalmente en su posición de gusto, pero su personalidad la que le permite encontrar las formas significativas que definen su propio estilo o lenguaje. En estas formas y en la personalidad y el gusto del arquitecto se revela la calidad de arte de la obra.

En los tres motivos de la Naturaleza, de la sociedad y del arte se reúnen todos los hechos que interesan a la labor del arquitecto. No hay otros fuera de éstos, aún cuando a la formación del artista puedan haber concurrido muchos y distintos elementos: ideas, sentimientos, creencias, prejuicios, experiencias de vida, formación cultural, carácter físico y psicológico... Todos se funden en el molde de la personalidad del artista, y resulta imposible desentrañar su presencia en la obra, si es una verdadera obra de arte

Una consideración particular, analítica, de los tres motivos puede resultar provechosa, especialmente para fines didácticos, siempre que no se pierda de vista la unidad esencial de la obra de arquitectura. Por lo tanto, la consideración deberá hacerse concretamente, evitando la abstracción de los esquemas y de los tipos y mirando en cambio a la realidad histórica de las obras y de los artistas.

REX DISTIN MARTIENSSEN
LA SUSTANCIA DE LA ARQUITECTURA



R.D. MARTIENSSEN

Nació en provincia del cabo, África del sur, en 1905. Recibió su instrucción primaria en la King Edward VII School de Johannesburgo y se graduó de Arquitecto en la universidad de Witwatersrand, en 1929. En 1932 pasó a formar parte del cuerpo de profesores de la escuela de arquitectura de la universidad. Un trabajo de tesis sobre el «Constructivismo» le valió, en 1940, el grado de Master of Architecture, y otro,» La idea del Espacio en la Arquitectura Griega» el de doctor of Literature, en 1942 el doctor Martienssen aceptó una comisión de la Fuerza Aérea del Cuerpo de Adiestramiento de la Universidad de Rand. Murió en agosto de ese mismo año en adiestramiento militar, a la edad de 37 años. Esta tesis escrita para el Doctorado representa un punto culminante de su carrera, trata de un profundo interés por su estudio histórico sobre Grecia.

Tomado de la obra:

R. D. Martienssen. **LA IDEA DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA GRIEGA.**
Cuarta edición, Ediciones Nueva Visión, B. A. 1972.

I. LA SUSTANCIA DE LA ARQUITECTURA

1. ESPACIO Y ESTRUCTURA

La arquitectura tiene por objeto, en sus aspectos más amplios, suministrar abrigo y un ambiente formal para las actividades del hombre común. Sin embargo, la sola idea de abrigo, que es fácil identificar en toda construcción, no implica necesariamente los modos consientes y ordenados de construcción y disposición que constituyen los elementos básicos de la arquitectura. Las primeras tentativas realizadas por el hombre para procurarse de protección de los elementos, a fin de satisfacer las exigencias de una vida relativamente sedentaria, implicaron una modificación mínima del medio natural. La explotación de las condiciones topográficas naturalmente ventajosas, como la rudimentaria excavación de cuevas para obtener cierta forma de habitación, en un primitivo estadio de la vida sedentaria y organizada, no supone todavía la idea de construcción; ni aún la reunión de grandes unidades de material de construcción en un estado comparativamente amorfo, para dar lugar a una morada permanente, refleja algún principio rector que nos de una verdadera idea de la arquitectura. Pero la distancia que media entra la elección deliberada del lugar para la construcción y la simple adaptación de las condiciones físicas inmediatas representa un gran adelanto hacia la disposición y control del espacio y, por lo tanto, hacia la construcción formal.

La técnica de la definición espacial comprendida en una escala relacionada a las necesidades humanas impone dos condiciones que deben cumplirse únicamente dentro de este marco que llamamos arquitectura. La primera de ellas es la satisfacción de las exigencias de orden y sistemas, en una organización reconocible y medible que trace un límite entre las actividades del hombre y el medio circundante en que proyecta desarrollar su vida. La segunda condición es la formulación de un vocabulario estructural que le permita dar expresión práctica a aquellos conceptos espaciales que postula para la creación de un medio formalmente deliberado. Las primeras manifestaciones de dicho vocabulario en un medio duradero, tal como la piedra, cobraron la forma de burdas

construcciones en las cuales la intratabilidad material del medio usado trajo por consecuencia un elevado cociente entre el volumen del material empleado y el del espacio cercado. En efecto, el empleo de unidades de material excesivamente grande en relación con sus fines determinó naturalmente una preponderancia exagerada de la estructura, y restringió la flexibilidad de las formas y combinaciones de planos que podían formularse independientemente de la construcción concreta.

Los elementos utilizados o para cerrar el espacio- los muros con sus correspondientes vanos para puertas y ventanas, el techo y el piso- sufrieron por consiguiente un desarrollo empírico donde el constante esfuerzo por tomar factible la conciliación entre espacio y estructura constituyó la ocupación principal del constructor. La conformación de los materiales en unidades y la tendencia a uniformar el tamaño y diseño de dichas unidades abrió nuevas posibilidades formales en la construcción, en tanto que la evolución paralela de un idioma constructivo sistemático permitió al constructor ajustarse a un plan de acción conscientemente predeterminado, acomodando al mismo los materiales y los métodos constructivos. Este proceso de concebir una disposición estructural como algo complejo en el plano mental o, para decirlo más formalmente como una empresa proyectada cuyas condiciones totales de realización se establecen sin referencia al esfuerzo «práctico», pero que son susceptibles de materializarse posteriormente en el medio elegido, contiene los gérmenes no solo de la arquitectura, si no de lo que se conoce genéricamente como arquitectura «clásica».

Una construcción llevada a cabo sin método y sin plan previo se pone en evidencia por falta de una idea central y por la ausencia de control deliberado, todo lo cual da una impresión general de cosa amorfa o incompleta, cuando se contempla la síntesis resultante. No podemos llamar «organización» a este resultado ni tampoco podemos decir que se trata de un «trabajo terminado», entendiéndolo por este último término algo más que el mero cese del esfuerzo aplicado. La noción de arquitectura supone entonces, un fin predeterminado, un origen conceptual del cual la expresión material solo es el proceso que le da término. La materialización de las ideas preconcebidas depende -como ya dijimos-, en última instancia de la técnica práctica y del dominio del material disponible para el proceso de la terminación.

Consideraremos los elementos constitutivos del sistema de mampostería que representó la base estructural inicial de la arquitectura. Estos elementos son la terraza, el muro, la columna y el dintel.

2. EL PAVIMENTO O LA TERRAZA

La creación de un plano o nivel de referencia, dentro de un contexto práctico, tiene una simplificación mucho más amplia que la derivada de su aspecto puramente «útil» en una disposición arquitectónica.

La primera condición de cualquier sistema de organización formal deseado a abarca las actividades de la vida organizada o colectiva en un plano horizontal o una serie de planos horizontales relacionados. El equipo sensorial del hombre exige, por su naturaleza esa estabilidad visual que sólo las superficies planas son capaces de ofrecer; y aún en la definición menos compleja de espacio utilizable -vale decir, utilizable por el hombre como ente perceptor y móvil- el generador del sistema es una superficie plana que por medios estructurales deliberados niega la irregularidad de las condiciones topográficas existentes.

Aún en las moradas primitivas no es insólito encontrar un ante patio delante de la puerta de entrada, cuyo piso ha sido nivelado y apisonado para formar una plataforma dura. Las áreas de este tipo no sólo proporcionan un espacio conveniente para las actividades domésticas cotidianas, como la trilla y la cocina sino que satisfacen la exigencia intuitiva del reposo y orden, y también de un emplazamiento mensurable. Un tratamiento más permanente de estas superficies planas - ya sea dentro o fuera de los muros de la construcción- lo constituyó en la antigüedad la colocación de grandes losas de piedra, con lo cual se satisfacen los requisitos tanto de la precisión geométrica como de la durabilidad.

Una terraza de este tipo en la Creta minoica la constituye el gran «Espacio Teatral» en Fastos, que se encuentra al oeste de la entrada principal del palacio. Por el norte lo limita un tramo de escalones (posiblemente el prototipo de la disposición del teatro griego de los tiempos históricos), y por el este, los muros del palacio. El lado sur se nos muestra abierto y es por allí por donde se llega al palacio. Se le ha dado una significación adicional a esta amplia terraza, elevando ligeramente la senda que atraviesa diagonalmente el «espacio» y lleva desde el extremo sudeste hasta un punto sobre la escalinata teatral, a cierta distancia de la entrada principal del edificio. Esto puede sugerir la posibilidad de que proporcionase un marco adecuado para las exhibiciones y funciones fuera del palacio.

En los tiempos históricos -como veremos más adelante- la terraza pavimentada formó parte integral de la construcción del templo dórico, y, en realidad, contribuyó en gran medida a la unidad plástica de los elementos separados, pero relacionados, que constituían el terreno o zona cercada.

En la breve reseña que antecede hemos hablado de la terraza como elemento externo, como extensión, dentro de las formas constructivas conscientemente dispuestas para lograr una definición espacial. La exigencia de superficies horizontales incluye, naturalmente, su utilización como elementos básicos dentro de estructuras techadas, y lo que vale en un sentido general para las condiciones externas, también se aplica a las internas.

Si dirigimos nuestra atención hacia Egipto, especialmente a un grupo de pirámides tal como el de Abusir, podremos observar el instinto geometrizador aplicado en una demostración a gran escala, con un resultado que pone en evidencia la adhesión suprema a los principios abstractos y la completa supresión de lo fortuito. El audaz terraplén que se observa en el dibujo de Boreliard es, en cierto sentido, un caso especial de la terraza cuya función venimos examinando. En Abusir, el terraplén comparte con la amplia terraza construida en la forma más usual propiedades comunes de la superficie plana: la de construir un agregado al edificio, al cual define, y la de trascender las irregularidades de la superficie de su emplazamiento. Lo que lo distingue de la terraza e imprime a su forma un significado direccional es su gran longitud y su relativa estrechez. La comparación (sobre la base de la experiencia visual relacionada con el movimiento) entre la disposición de Abusir y un grupo de terrenos griegos acabados, tales como el de Suniam, es fructífera en la gama extremadamente rica de la experiencia geométrica que,

según puede demostrarse, se da en ambos sistemas -el egipcio y el griego-, pese al hecho de que, fundamentalmente, comparten una cantidad de términos comunes.

En Abusir tenemos, desde el punto de vista del espectador:

- a) una entrada;
- b) un espacio de transición o intermedio y
- c) un clímax o culminación de la gran forma del templo pirámide. El movimiento de la persona como elemento constitutivo adquiere particular relieve en el hermoso terraplén que une el propileo.
- d) con el grupo de pirámides.

El punto de partida definido que suministra el propileo y la longitud deliberada de terraplén, con una pendiente gradual, confieren una «dimensión» suplementaria a la estructura principal, dimensión que faltaría si ésta hubiera sido colocada simple y directamente en el medio circundante natural. El estudio del dibujo habrá de mostrarnos la enorme fuerza de este acceso formal como elemento complementario. La complementación de la estructura principal, desde un punto definido a cierta distancia (el propileo), y subsiguientemente desde un número infinito de puntos a lo largo de un trayecto predeterminado, construido en forma de conservar la unidad geométrica con la estructura principal, configura para la estructura un marco formal cuyos límites se extiendan, así, mucho más allá de los límites reales de su propia forma. Hasta donde atañe al espectador, la experiencia distante y progresiva, que brinda dicho marco supera holgadamente a la que es posible procurar mediante un impacto brusco de la estructura percibida, incluso, mediante una serie de vistas distantes, accidentales y sujetas a interrupciones por condiciones ajenas al control visual de un marco construido.

El grupo de templos de Sunium (que examinaremos con mayor detalle en un lugar más adecuado que este) tiene, de modo similar un propileo, un acceso definido y una estructura preponderante que da un límite a la posición total.

Pero en este ejemplo griego, el grupo es más autónomo, la terraza en la cual desemboca el espectador, subiendo del propileo, se extiende generosamente delante del templo y, a su vez, es allá cercada o, por lo menos definida por los muros y tramos de escalones. Tenemos así un ejemplo de la función estabilizadora general de la terraza pavimentada; el espectador es consiente de la superficie, del ancho y del área de una zona que, más que direccional, es estática por implicación. Considerando como elementos de una progresión continua corresponde al terraplén de Abusir: difieren, si considerablemente, en dimensión, proporción y en el efecto que provocan, pero fundamentalmente nos muestran por igual los amplios límites del fenómeno de la extensión arquitectónica.

3. EL MURO

El muro es, en términos generales, la contraparte de la terraza o pavimento, y bastan estos dos elementos, para postular un sistema arquitectónico. En su forma más simple (es decir, sin la función adicional de sostener el techo), cabe considerar al muro como una pantalla y, en consecuencia, puede, en conjunción con una superficie pavimentada, proporcionar una definición del espacio. Su característica vertical no sólo sugiere medida sino que también implica cercamiento, aunque con esta palabra no queremos dar la idea de un área totalmente circundada por paredes. La definición completa, por ejemplo, de un área rectangular mediante cuatro muros adyacentes sólo es un caso especial de la función general del muro, aunque por lo común es este sistema el que impone a la mente cuando se utiliza el término «cercamiento». Ya vimos que una superficie horizontal de dimensiones finitas, formalmente determinada, proporciona la base material para una disposición arquitectónica; sin embargo este elemento -aunque completo en un sentido práctico- carece del componente visualmente necesario para cualquier forma de construcción espacial. Este componente es el muro, el cual, en virtud de su opacidad, obstruye la extensión de la visual más allá del área que define, y refleja, de este modo la percepción del espectador (como cabría llamar conveniente mente al sujeto que participa de cualquier ordenamiento espacial) y lo retiene dentro de dicho ordenamiento.

Las implicaciones geométricas del muro agregan un término ulterior a la experiencia perceptiva. El carácter abstracto de una superficie mural rectilínea, con la rígida horizontalidad y paralelismo consiguiente de su borde superior con el plano básico de referencia, impide la intrusión de las superficies normalmente visibles y accidentales del medio natural dentro del campo de la visión. Este tipo de restricción -que consiste en la oposición entre los planos perfectamente delimitados, contruidos con una apreciable regularidad geométrica, y la evidente irregularidad de las condiciones topográficas existentes - suministra una clave para el problema general de la adaptación del entorno y, además demuestra directamente la tendencia geometrizable fundamental del ser humano, la tendencia de encuadrar sus actividades dentro de un marco de estabilidad visual, de dimensiones conocidas y expresadas.

La función obstructiva del muro es indudablemente la importancia; pero no debemos permitir que esta finalidad puramente restrictiva eclipse la función que se desprende de su condición primaria. Un sistema de superficies murales, esto es, una disposición en la cual la obstrucción vertical provenga de componentes separados (que pueden no estar en el mismo plano) postula inmediatamente una función dual de control y liberación. De este modo es posible por medio de estos elementos, variar el grado de restricción visual en cualquier punto dado dentro de la construcción, esto es, sugerir allí donde se desee una intrusión deliberada de características externas del espacio exterior, o graduar la «penetración» (en términos visuales) de dichas características, o para decirlo con otras palabras, controlar la relación entre el espacio construido y su entorno. Aunque partimos del supuesto de que el espectador se halla dentro de los límites del sistema, es posible demostrar (y eso se vera claramente cuando examinemos el terreno y el templo griego) que la relación no tiene un carácter «unilateral», sino que ofrece características significativas también cuando el espectador se encuentra fuera de los límites físicos del sistema.

La casa de Tel-el Amarna (1400 a.C.) nos ofrece una interesante demostración de la función definitoria del espacio en oposición a la función práctica o protectora que

cumple el muro en un contexto doméstico. En el plano puede verse la disposición general. Un muro principal de unos 3m. de alto circunda el complejo total y presenta dos aberturas, una para la entrada principal y otra para la de servicio. Dentro del recinto se encuentra la estructura principal y la casa con sus elementos secundarios, a saber, las habitaciones de la servidumbre, los establos, los silos.

LA COLUMNA Y EL DINTEL

En lo que llevamos visto, el muro ha desempeñado una función simple, en el sentido de que su estabilidad dependía únicamente de las fuerzas generadas por su propio sistema constructivo. Cuando se amplía su finalidad va a ser en el campo de la definición visual o en el de la utilidad práctica, el muro adquiere un papel complejo, puesto que dicha ampliación implica sostener elementos exteriores a su propia unidad estructural. El muro en combinación con la terraza puede proporcionar una definición espacial horizontal, pero en lo que atañe a la restricción vertical, solo puede sugerirla.

La inclusión de un plano horizontal de material opaco, a cierta distancia por encima del plano original de referencia o terraza, determina un volumen y proporciona así el término necesario para un sistema espacial completamente regulado o controlado. De este modo, una terraza, 4 muros y una losa a modo de techo configuran un ejemplo de construcción del volumen.

Ya vimos, sin embargo, que los muros no tienen que ser necesariamente continuos para mantener su función esencial como elementos definitorios en la construcción del espacio y por lo tanto es posible (si los materiales son estructuralmente adecuados) disponer un acercamiento completo en una dirección vertical, permitiendo al mismo tiempo una liberación o restricción según se desee, en una dirección horizontal. Es decir que no es posible una libre visibilidad hacia arriba porque el sistema total se haya cubierto por un plano horizontal opaco; pero la experiencia lateral depende de la disposición equilibrada de las paredes y los “vanos”, que resultan de la no continuidad del sistema mural. Allí donde la losa debe extenderse de una sección de muros a otra, se forma un dintel, y en los límites, el tamaño de los vanos así formados depende de las resistencias del material que se utiliza.

Podemos suponer una disposición hipotética en la cual muros y techos completen un plano rectangular. Los vanos del sistema quedan ahora definidos en la base, en los lados y en la parte superior, y las secciones de los muros que definen dichos vanos guardan con estos una íntima relación, desempeñando un papel complementario. Mientras el área frontal del muro exceda visiblemente la de los vanos que contiene, tenderemos a considerar a la pared como elemento principal y a los vanos como elemento secundario. Si aumentamos el tamaño de los vanos hasta que su área frontal predomine sobre el área cubierta la identidad de la pared y su carácter tradicional de «superficie» quedarán inevitablemente reducidos, pasando el vano a desempeñar el papel de mayor importancia. Cuando el predominio se hace inmediatamente evidente o cuando las secciones intermedias de la pared tienden a un área mínima compatible con la estabilidad estructural, puede decirse que se acercan a la naturaleza de las columnas.

De manera, entonces, que la columna es, desde el punto de vista del reconocimiento visual, un caso o desarrollo particular de la pared y se caracteriza por formar parte en general, de un sistema de unidades repetidas. El dintel es el elemento complementario de un sistema de columnas y dicho sistema se compone de este modo,

de dos columnas con un miembro relacionante. La finalidad cabal de la disposición alternada de columna y vano que habitualmente se considera típicamente clásica, sólo encuentra adecuada expresión cuando se emplea un número muy superior a dos columnas. “Una serie de columnas”, es la expresión general que corresponde a la terraza y al sistema mural.

En lo referente a la contribución de los sistemas de columnas a las composiciones específicas del espacio, en el sentido especial de la modulación y gradación de la experiencia espacial encontraremos su materialización con el contexto del planeamiento urbano y la disposición de los templos según veremos en los capítulos de este libro dedicados a dichos aspectos de la arquitectura griega de modo que será preferente dejar el anterior análisis de la naturaleza y función de la columna para cuando nos ocupemos de tales puntos.

Esperamos que la interpretación anterior de los elementos de la arquitectura haya suministrado una base teórica de suficiente alcance para avanzar hacia un examen detallado de su manifestación práctica en la arquitectura griega

II. LA CIUDAD COMO ORGANIZACIÓN DEL ESPACIO.

El planteamiento urbano es una extensión de la arquitectura. En su forma más simple supone la combinación de las unidades de vivienda individual dentro de un sistema reconocible. Si tomásemos un grupo de doce edificios y aunque se diese en cada uno de ellos la mayor calidad arquitectónica, no podríamos hablar de planeamiento urbano por el sólo hecho de la yuxtaposición de las unidades, a menos que sus relaciones sugieran la idea de un orden y una disposición deliberada. El mero amontonamiento es, todo el resultado de las soluciones más expeditivas. La seguridad colectiva, la conveniencia práctica, la fusión de los recursos de distinto origen son todas expresiones de impulso primario que caracteriza al hombre. De estas ideas surge el concepto de ciudad. La habilidad para cambiar y expresar tales ideas en forma plástica señala, empero una de las conquistas intelectuales más amplias en la historia de la cultura europea.

Los pueblos primitivos carecen normalmente de arquitectura o urbanismo porque no poseen la facultad de proyectar por anticipado con un fin preconcebido. A la pericia técnica debe sumarse la peculiar sensibilidad que permita el impulso creador luchar por la expresión material que va más allá de las exigencias mínimas de abrigo y seguridad. La choza constituye un considerable adelanto si se la compara con la cueva; la casa y la ciudad son, a su vez, las versiones más perfeccionadas de la choza y de la aldea.

Egipto inició, con su arquitectura de piedra una etapa de “organización del entorno” que Grecia y Roma trasplantaron a un vocabulario sistematizado, que con él tiempo iría a construir la idea de la disposición clásica en la construcción.

En los espléndidos grupos de pirámides de Egipto con sus extensos terraplenes, encontramos una demostración suprema del significado de la geometría, la construcción egipcia es una afirmación del orden: niega la confusión y el sentimentalismo arbitrario del caos: es la antítesis de la improvisación.

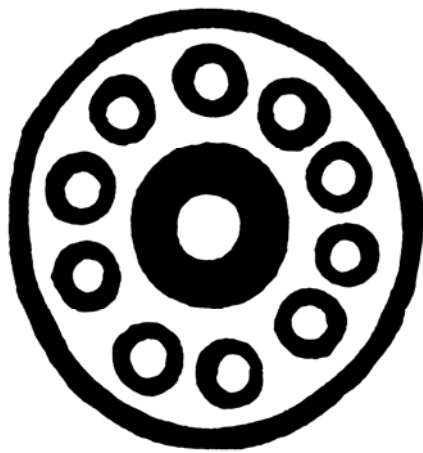
Más cerca de nosotros están los ideales de vida que el genio de la antigua Grecia legó al mundo occidental. La ciudad griega es la expresión exterior de una vida colectiva rica en actividades creadoras, y su arquitectura constituye una expresión intemporal de

ese fondo que está en verdadera consonancia con el espíritu que le informa. La arquitectura egipcia estableció las grandes leyes fundamentales de la construcción; la griega infundió las características normativas de la humanidad a la trama urbana. Junto con los nuevos ideales (la génesis misma de la cultura occidental) aparecieron las correspondientes dimensiones en la esfera de la organización cívica. La idea de la ciudad como un todo colectivo, como mecanismo orgánico en la cual las partes guardan entre sí y con el esquema completo una relación esencial es característica de la actitud griega. La palabra «orgánico» se la debemos a Aristóteles y de la idea de algo armonioso e integralmente consecuente. Como símbolo, cumple una función vital al dar sentido a la arquitectura y al planeamiento urbano, como también al modelar las formas del arte puro.

G. BACHELARD

LA POÉTICA DEL ESPACIO

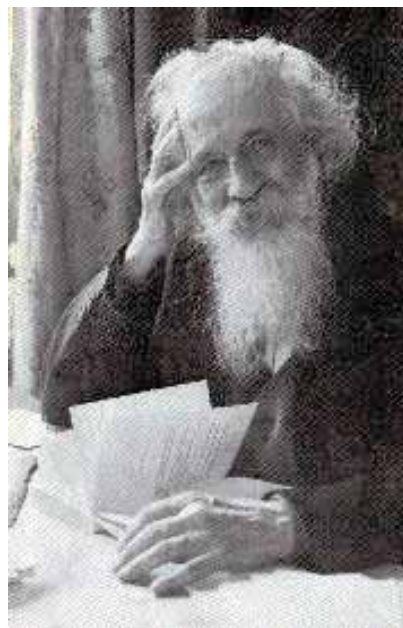
La casa, del sótano a la guardilla, el sentido de la choza.



G. BACHELARD

Filósofo fenomenólogo francés (1884-1962)

De origen popular, fue empleado de correos hasta 1912 y obtuvo el doctorado de filosofía hasta en 1927. Fue catedrático de esta disciplina en la facultad de letras de Dijón (1930-1940) y en la Sorbona (1940-1955). Publicó: "El nuevo Espíritu Científico" (1934); La formación del Espíritu Científico (1938); El Racionalismo Aplicado (1949); "El Materialismo Racional" (1953); Obras en que investiga la filosofía de la ciencia, simultáneamente, inicia su vasto trabajo de investigación acerca de la filosofía de la imaginación creadora, con las obras "El Psicoanálisis del Fuego, (1938); "L'Eau El Les Rêves " (Sin traducción al español) (1942); "La Poética del Espacio" (1957), "La Llama de una Candela" (1961); etc. Concibe dos grandes campos para el trabajo filosófico: lo racional y lo imaginario. Sus obras expresan esta concepción.



*¿Quien vendrá a llamar a la puerta?
Puerta abierta, se entra.
Puerta cerrada, un antro.
El mundo llama del otro lado de mi puerta.
Pierre Albert Birot.
Les amusements naturels.*

Tomado de la obra:

G. Bachelard.

LA POÉTICA DEL ESPACIO.

Fondo de Cultura Económica. México, 1965.

1. LA CASA, DEL SÓTANO A LA GUARDILLA

Para un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental. La casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de atracción de imágenes concentra a ésta en torno a la casa.

A través de todos los recuerdos de todas las casas que nos han albergado y allende todas las casas que soñamos habitar, ¿puede desprenderse una esencia íntima y concreta que sea una justificación de valor singular de todas nuestras imágenes de intimidad protegida? He aquí nuestro problema central. Para resolverlo no basta considerar la casa como un “objeto” sobre el que podríamos hacer reaccionar juicios y ensoñaciones.

Para un fenomenólogo, para un psicoanalista, para un psicólogo) enumerando estos tres puntos de vista por orden de precisión decreciente), no se trata de describir unas casas, señalando los aspectos pintorescos y analizando lo que constituye su comodidad. Al contrario, es preciso rebasar los problemas de la descripción – sea ésta objetiva o subjetiva, es decir, que narre hechos o impresiones- para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se rebela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar. El geógrafo, el etnógrafo, pueden muy bien describirnos distintos tipos de habitantes. En esa diversidad el fenomenólogo hace el esfuerzo necesario para captar el germen de la felicidad central, segura, inmediata. En toda vivienda, incluso en el castillo, el encontrar la concha inicial, es la tarea ineludible del fenomenólogo. Pero ¿cuantos problemas afines si queremos determinar la realidad profunda de cada uno de los matices de nuestro apego a un lugar de elección!

Para un fenomenólogo el matiz debe tomarse como un fenómeno psicológico de primer brote. El matiz no es una coloración superficial suplementaria. Hay que decir, pues, cómo habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un “rincón del mundo”.

Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es –se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término. Vista íntimamente, la vivienda más humilde ¿no es la más bella? Los escritores de la “habitación humilde” evocan a menudo ese elemento de la poética del espacio. Pero dicha evocación peca de sucinta. Como tiene poco que describir en la humilde vivienda no permanece mucho en ella. Caracterizan la habitación humilde en su actualidad sin vivir realmente su calidad primitiva, calidad que pertenece a todos, ricos o pobres, si aceptan soñar.

Pero nuestra vida adulta se encuentra tan despojada de los bienes primeros, los lazos antro-po-cósmicos están tan relajados que no se siente su primer apego en el universo de la casa. No faltan filósofos que “munifican” abstractamente, que encuentran un universo por el juego dialéctico del Yo y del No-Yo. Precisamente, conocen el universo antes que la casa; el horizonte antes que el albergue. Al contrario, las verdades salidas de imágenes, si las estudiamos fenomenológicamente, nos dirán de un modo concreto los valores del espacio habitado, el no-yo que protege al yo.

Aquí en efecto, tocamos una recíproca cuyas imágenes debemos explorar; todo espacio realmente habitado lleva como esencial la noción de casa. Veremos, en el curso de este ensayo, cómo la imaginación trabaja en ese sentido cuando el ser ha encontrado el menor albergue: veremos a la imaginación construir “muros” con sombras impalpables, conformarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas. En resumen, en la más

interminable de las dialécticas, el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños.

De ese momento, todos los refugios, todos los albergues; todas las habitaciones tienen valores de onirismo consonantes. Ya no se vive verdaderamente la casa en su positividad, no es solo ahora cuando reconocen sus beneficios. Los verdaderos bienestares tienen un pasado. Todo un pasado viene a vivir; por el sueño en una nueva casa.

La vieja expresión “transportamos allí nuestros dioses lares” tiene mil variantes. Y la ensoñación se profundiza hasta el punto en que una propiedad inmemorial se abre para el soñador del hogar más allá del más antiguo recuerdo. La casa, como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar, en el curso de este libro, fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo. En esta región lejana, memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. Una y otra constituyen en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen. Así la casa no se vive solamente al día, al hilo de una historia, en el relato de nuestra historia.

Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos. Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos al país de la infancia inmóvil, inmóvil como lo inmemorial. Nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección algo cerrado debe guardar a los recuerdos dejándoles sus valores de imágenes. Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma totalidad que los recuerdos de la casa. Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción sólo traduzca la poesía perdida.

Así, abordando las imágenes de la casa con la preocupación de no quebrar la solidaridad de la memoria y de la imaginación, podemos esperar hacer sentir toda la elasticidad psicológica de una imagen que nos conmueve, profundidad insospechada. En los poemas, tal vez más que los recuerdos llegamos al fondo poético del espacio de la casa.

En esas condiciones, si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. No únicamente los pensamientos y las experiencias los que sancionan los valores humanos. Al ensueño le pertenecen valores que enmarcan al hombre en su profundidad. El ensueño incluso tiene un privilegio de autovalorización. Goza directamente de su ser. Entonces, los lugares donde se ha vivido el ensueño se restituyen por sí mismos en un nuevo ensueño. Porque los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en otros impercederas.

Ahora, nuestro objeto está claro: debemos demostrar que la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. En esa integración, el principio unificador es el ensueño. El pasado, el presente y el porvenir dan a la casa diferentes dinamismos, dinamismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente. La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus

consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano.

Antes de ser “lanzado al mundo”, como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna. Una metafísica concreta no puede dejar a un lado ese hecho, ese simple hecho, tanto más cuanto que ese hecho es un valor, un gran valor al cual volvemos en nuestros ensueños. El ser es de inmediato un valor. La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa.

Desde nuestro punto de vista, desde el punto de vista del fenomenólogo que vive de los orígenes, la metafísica consciente que se sitúa en el instante en el que el ser es “lanzado al mundo”, es una metafísica de segunda posición. Salta por encima de los preliminares donde el ser es el ser-bien, en el que el ser humano es depositado en un estar -bien, en un bienestar asociado primitivamente al ser. Para ilustrar la metafísica de la conciencia habrá que esperar las experiencias en que el ser es lanzado fuera, o sea, en el estilo de las imágenes que estudiamos; puesto a la puerta, fuera de ser de la casa, circunstancia en que se acumulan la hostilidad de los hombres y la hostilidad del universo. Pero una metafísica completa que englobe la conciencia y lo inconsciente debe dejar dentro el privilegio de sus valores. Dentro del ser, en el ser de dentro; hay un calor que acoge el ser que lo envuelve. El ser reina en una especie de paraíso terrestre de la materia, fundido en la dulzura de una materia adecuada. Parece que en ese paraíso material, el ser está impregnado de una sustancia que lo nutre, está colmado de todos los bienes esenciales.

Cuando se sueña en la casa natal, en la profundidad extrema del ensueño, se participa de este calor primero, de ésta materia bien templada del paraíso material. En este ambiente viven los seres protectores. Ya volveremos a ocuparnos de la maternidad de la casa. Por ahora solo queríamos señalar la plenitud primera del ser de la casa. Nuestros ensueños nos devuelven a ella. Y el poeta, Rainer María Rilke; sabe muy bien que la casa mantiene a la infancia inmóvil en “sus brazos”: *Casa, jirón de prado, oh luz de la tarde de súbito adquiere faz casi humana, estáis junto a nosotros, abrazando, abrazados.*

Claro que gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados. Volvemos a ellos toda la vida en nuestros ensueños. Por lo tanto, un psicoanalista debería prestar atención a ésta simple localización de los recuerdos. Como decíamos en la introducción, daríamos con gran gusto a este análisis auxiliar del psicoanálisis el nombre de topo análisis.

El topo análisis sería, pues, el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima. En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere “suspender” el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso.

Y si queremos rebasar la historia, o incluso permaneciendo dentro de ella, desprender de nuestra historia la historia, siempre demasiado contingente, de los seres que la han agobiado, nos damos cuenta de que el calendario de nuestra vida solo puede establecerse en su imaginaria. Para analizar nuestro ser en la jerarquía de una ontología, para psicoanalizar nuestro inconsciente agazapado en moradas primitivas, es preciso, el margen del psicoanálisis normal, de socializar nuestros grandes recuerdos y llegar al plano de los ensueños que teníamos en los espacios de nuestras soledades.

Para estas investigaciones los ensueños son más útiles que los sueños. Y demuestran que los primeros pueden ser bien diferentes de los segundos. Entonces, frente a estas soledades, el topo analista interroga: “¿Era grande la habitación? ¿Estaba muy atiborrada de objetos la guardilla? ¿Era caliente el rincón? ¿De donde venía la luz? ¿Cómo se saboreaban los silencios, tan especiales de los diversos albergues del ensueño solitario?”

Aquí, el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria. La memoria - ¡Cosa extraña!- no registra la duración concreta, la duración en el sentido Bergsoniano. No se pueden revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretizados por largas estancias.

El inconsciente reside. Los recuerdos son inmóviles, tanto más sólidos cuanto más especializados. Localizar un recuerdo en el tiempo es sólo una preocupación de biógrafo y corresponde únicamente a una especie de historia externa, una historia para uso exterior, para comunicar a los otros. Más profunda que la biografía, la hermenéutica debe determinar los centros de destino, despojando a la historia de su tejido temporal conjuntivo, sin acción sobre nuestro propio destino. Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas, la localización de nuestra intimidad en los espacios. El psicoanálisis sitúa con demasiada frecuencia las “pasiones en el siglo”. De hecho, las pasiones se incuban y hierven en la soledad. Encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas.

Y todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables. Y, además, el ser no quiere borrarlos. Sabe por instinto que esos espacios de su soledad son constitutivos. Incluso cuando dichos espacios están borrados del presente sin remedio, extraños ya a todas las promesas del porvenir, incluso cuando ya no se tiene granero ni desván, quedará siempre el cariño que le tuvimos al granero, la vida que vivimos en la guardilla. Se vuelve allí en los sueños nocturnos. Esos reductos tienen el valor de una concha. Y cuando se llega a lo último de los laberintos del sueño, cuando se tocan las regiones del sueño profundo, se conocen tal vez reposos ante humanos.

Lo ante-humano se funda aquí con lo inmemorial. Pero, aún en el ensueño diurno, el recuerdo de las soledades estrechas, simples, reducidas, son experiencias del espacio reconfortante, de un espacio que no desea extenderse, pero que quisiera sobre todo estar todavía poseído. Antaño la guardilla podía parecernos demasiado estrecha, fría en invierno, caliente en verano. Pero ahora en el recuerdo vuelto a

encontrar por el ensueño, y no sabemos por qué sincretismo, es pequeña y grande, cálida y fresca, siempre consoladora.

III.

Pero ya en la base misma del topo análisis debemos introducir un matiz. Observábamos que el inconsciente está albergado. Debe añadirse que está bien albergado, felizmente instalado. Está en el espacio de su dicha. El inconsciente normal sabe estar a gusto en todas partes. El psicoanálisis ayuda a los inconscientes desahuciados, brutal o insidiosamente desahuciados. Pero el psicoanálisis pone al ser en movimiento más que en reposo. Llama al ser a vivir en el exterior, fuera de los albergues del inconsciente, a entrar en las aventuras de la vida, a salir de sí. Y, naturalmente, su acción es saludable. Pues también es preciso dar un destino exterior al ser de dentro.

Para acompañar al psicoanálisis en esta acción saludable, habría que emprender un topo análisis de todos los espacios que nos llaman fuera de nosotros mismos. Aunque centremos nuestras investigaciones en los ensueños de reposo, no debemos olvidar que hay un ensueño del hombre que anda, un ensueño del camino.

Emmenez-moi, chemins!...

(¡Llebadme, caminos!...)

Dice Marceline Desbordes Valmore pensando en su Flandes natal (Un ruisseau de la Scarpe). ¡Y que hermoso objeto dinámico es el sendero! ¡Qué claros permanecen en la conciencia muscular los senderos familiares de la colina! Un poeta evoca todo ese dinamismo en un sólo verso: *O mes chemins et leur cadence (Oh mis caminos y su cadencia) Cuando revivo dinámicamente el camino que “escalaba” la colina, estoy seguro de que el camino mismo tenía músculos, contra-músculos. En mi cuarto parisiense, el recuerdo de aquel sendero me sirve de ejercicio. Al escribir ésta página me siento liberado del deber de dar un paseo; estoy seguro que he salido de casa.*

Y se encontrarían mil intermediarios entre la realidad y los símbolos si se diera a las cosas todos los movimientos que sugieren. George Sand soñando a orillas de un sendero de arena amarilla ve transcurrir la existencia. Escribe: “¿Hay algo más bello que un camino? Es el símbolo y la imagen de una vida activa y variada”. Cada uno debería hablar de sus carreteras, sus encrucijadas, sus bancos. Erigir el catastro de sus campiñas perdidas. Thoreau dice que tiene el plano de los campos inscrito en el alma. Y Jean Wahl pudo escribir: *Le moutonnement des haies c’est en moi que je l’ai. (El aborregamiento de los setos / en mi lo siento). (Poèmes, p. 46).*

Cubrimos así el universo con nuestros diseños vividos. No hace falta que sean exactos. Sólo que estén tonalizados sobre el modo de nuestro espacio interior. ¡Pero qué libro habría que escribir para determinar todos estos problemas! El espacio llama a la acción, y antes de la acción la imaginación trabaja. Siega y labra. Habría que cantar los beneficios de todas esas acciones imaginarias. El psicoanálisis ha multiplicado sus observaciones sobre el comportamiento proyectivo, sobre los caracteres extravertidos, siempre dispuestos a manifestar sus impresiones íntimas.

Un topo análisis exteriorista precisaría tal vez ese comportamiento proyectivo definiendo los ensueños de objetos. Pero en esta obra, no podemos trazar, como convendría, la doble geometría, la doble física imaginaria de la extraversion y de la introversión, además no creemos que ambas físicas tengan el mismo peso psíquico. Es a la región de la intimidad, a la región donde el peso psíquico domina, a la que consagramos nuestras investigaciones.

Nos confiaremos, pues, al poder de atracción de todas las regiones de intimidad. Ninguna intimidad autentica rechaza. Todos los espacios e intimidad se designan por una atracción. Repitamos una vez más que estar es bienestar. En dichas condiciones, el topo análisis tiene la marca de una topo filia. Y debemos estudiar los albergues y las habitaciones en el sentido de ésta evaluación.



I. JACOBSEN
A. MENDOZA

***Arquitectos nacidos en Alemania y Colombia
respectivamente.***



I. JACOBSEN

A. MENDOZA

Arquitectos nacidos en Alemania y Colombia respectivamente.

Tomado de la obra:

I. Jacobsen, A. Mendoza.

LA POÉTICA DEL ESPACIO.

Separata de la Revista Universidad de San Carlos

Número LXVIII, Guatemala 1966.

EL ESPACIO Y LA POÉTICA DEL ESPACIO*

Para el estudio fenomenológico de los valores del espacio, es preciso decir cómo habitamos nuestro espacio vital, cómo nos enraizamos, día a día, en un «rincón del mundo»; es preciso llegar a las virtudes primeras de la función primera de habitar.

La imaginación construye «muros» con sombras impalpables, hace protecciones ilusorias, sensibiliza los límites de un albergue; propone mundos bajo una luz sobre la mesa del comedor familiar. El problema es integrar todos los valores particulares en un valor fundamental.

La choza, el nido, la casa, los rincones, son elementos importantes para el estudio del espacio habitado. La casa es un ser privilegiado para el estudio de valores de la intimidad del espacio interior. La tarea es encontrar la concha inicial de toda vivienda.

La pregunta es: a través de todos los recuerdos de todas las casas que nos han albergado, y más allá de todas las casas que pensamos habitar, ¿puede desprenderse una esencia íntima y concreta que sea una justificación del valor singular de todas nuestras imágenes de intimidad protegida?

Ninguna intimidad auténtica rechaza... Todos los espacios de intimidad se designan por una atracción. Para el conocimiento de la intimidad es esencial localizarla en función de los espacios. De ahí podrá surgir un topo análisis. El topoanlista interroga: ¿Era grande la habitación? ¿Estaba atiborrada de objetos la guardilla? ¿Era caliente el rincón? ¿de donde venía la luz?

LA CHOZA

La choza es la función pivote de la función habitar; es la planta humana mas simple, la que no necesita ramificaciones para subsistir. La choza recibe su verdad de la intensidad de su esencia, la esencia del verbo habitar; irradia humanidad; es un arca acogedora.

La cabaña del ermitaño nos proporciona acceso a lo absoluto del refugio. La cabaña, siendo soledad centrada, se perjudicaría con el pintoresquismo. La choza, la cabaña, la luz lejana, encendida desde el interior y que sirve de referencia, son la condensación de la intimidad del refugio.

LA CASA

Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. Es nuestro rincón del mundo. Nuestro primer universo. Antes de ser «lanzado al mundo» el hombre es depositado en una cuna de la casa. La casa es una gran cuna.

Así la vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa. La casa tiene maternidad. En la vida del hombre, la casa suplanta contingencias. Sin ella el hombre sería ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de la vida. Es cuerpo y alma; cuerpo de imágenes que da al hombre razones o ilusiones de estabilidad.

La casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos, los sueños. Ese es uno de sus beneficios mayores; alberga el sueño, protege al soñador y le permite soñar en paz.

Gracias a la casa, gran número de nuestros recuerdos tiene albergue. Si la casa se complica un poco, si tiene sótano, guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos encuentran refugios cada vez más caracterizados. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso.

El centro de la casa es un centro de fuerza, una zona de protección mayor, ella abraza del frío y del hambre; da protección, impregna sentimientos de fuerza. La casa es un ser concentrado que nos llama a una conciencia de centralidad.

La casa remodela al hombre. La casa es primeramente objeto de fuerte geometría, es visible y tangible. Está hecha de sólidos, de armazones. Domina la línea recta. La plomada ha dejado la marca de su prudencia y equilibrio. Pero en cuanto se toma a la casa como espacio de consuelo e intimidad, se efectúa de inmediato una transposición a lo humano. Entonces se abre fuera de toda racionalidad.

La casa es más aún que el paisaje, un estado de alma, incluso reproducido en su aspecto exterior, dice una intimidad, despierta del sentido de la choza. La casa se construye desde el interior, se renueva por el interior. Una casa viva no es realmente «inmóvil». A veces la casa crece, se extiende. Los muros se expanden en su espacio propio; es la extensibilidad infinita, la casa celda y mundo. La geometría se trasciende; así, la casa dinámica permite habitar el universo o, mejor, a la inversa, el universo viene a habitar en la casa.

Existe para cada uno de nosotros una casa onírica. Esa casa onírica es la cripta de la casa natal. La casa natal está físicamente inscrita en nosotros. Es un grupo de costumbres orgánicas. Después de 20 años, pese a todas las escaleras anónimas, volveríamos a encontrar los reflejos de la «primera escalera», nos tropezaríamos con tal peldaño más alto. Todo el ser de la casa se desplegaría fiel a nuestro ser. Empujaríamos con el mismo gesto la puerta que rechina, iríamos sin luz hasta la guardilla lejana. La casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar. Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental. La palabra hábito es

demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida con la casa inolvidable.

La casa tiene verticalidad, se eleva, se diferencia en el sentido de su verticalidad. La verticalidad es asegurada por la polaridad del sótano y la guardilla. El tejado dice en seguida su razón de ser; protege al hombre que teme la lluvia y el sol. Los geógrafos recuerdan siempre que la inclinación del tejado es uno de los signos más seguros del clima; hacia el tejado todos los pensamientos son claros.

Las casas de los hombres forman constelaciones sobre la tierra. La casa urbana dentro del gran edificio no tiene espacio en torno a ella ni verticalidad. Es una especie de sitio geométrico (cuatro paredes) un agujero convencional. Su localización se fija por el número de la calle y cifra del piso. Los edificios no tienen en la ciudad más que altura exterior. Las casas metidas dentro del edificio carecen del valor de la verticalidad.

Pero también les falta cosmicidad a las casas de las grandes urbes. Allí las casas ya no están dentro de la naturaleza. Las relaciones de la morada y el espacio son ficticias. Las calles son como tubos donde son aspirados los hombres.

ELEMENTOS

Cada elemento de la casa tiene sus propios valores. La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto. ¿Por qué no sentir que en ella se encarna un pequeño Dios del umbral? El umbral es el lugar geométrico de las entradas y salidas. El umbral es una de las nociones más claramente objetivas de la psicología moderna: fija el funcionamiento de los diversos órganos de los sentidos.

El tirador es elemento cenestésico; el tirador de la puerta puede transformar una casa de casa –construcción en casa- habitación. En el reino de los valores, la llave cierra más que abre. El tirador abre más que cierra. El gesto que cierra es siempre más rotundo, más fuerte, más breve, que el gesto que abre.

Los rincones son el germen de un cuarto, el germen de una casa. Las sombras son ya muros; un mueble es una barrera; una cortina un muro.

El sótano, aunque útil, es ante todo el ser oscuro de la casa; el que participa de los poderes subterráneos. La torre y el sótano distienden la casa.

El granero, el rincón, el sótano, la guardilla, son reductos que tienen valor de concha.

La escalera que va al sótano siempre baja. La escalera del desván, más empinada, siempre sube. La escalera que va al cuarto que se sube y se baja; es la vía más trivial, más familiar.

EL CAMINO

El espacio llama la acción y antes de la acción la imaginación trabaja; el espacio maneja la fantasía. Hay también un topo análisis de todos los espacios que nos llaman afuera de nosotros mismos. Aunque hay ensueños de reposo también los hay del hombre que anda; hay un ensueño del camino.

¡Qué hermoso objeto dinámico es el sendero! El sendero de tener cadencia. El camino es el símbolo y la imagen de la vida activa y variada. Cada uno debería hablar de sus carreteras, sus encrucijadas, sus bancos.

EL NIDO

Describiendo a Quasimodo, Víctor Hugo da un ejemplo de asociación entre un ser y un edificio; para Quasimodo la catedral había sido sucesivamente «el huevo, el nido, la casa, la patria, el universo». “Casi podría decirse que había tomado su forma lo mismo que el caracol toma su forma de su concha. Era su morada, su concha, su envoltura... se adhería a ella en cierto modo como la tortuga a su caparazón. La catedral rugosa era su caparazón”. Así explica como un ser desgraciado toma la forma atormentada de todos esos escondites, en los rincones del complejo edificio. El poeta señala el poder de los refugios. Explica el “acoplamiento singular, simétrico, inmediato, casi consustancial de un hombre y un edificio”.

La conciencia de bienestar de ala casa suscita comparaciones del animal en sus refugios. El nido, como toda imagen de reposo, de tranquilidad, se asocia inmediatamente a la imagen de la casa sencilla. El nido tiene un valor domiciliario que puede extenderse al árbol entero que sería para el pájaro el vestíbulo del nido. El árbol, para el pájaro, es ya un refugio.

El nido es precario; sin embargo, libera en nosotros sensaciones de seguridad. Aún el mimetismo del nido perdido dentro del follaje aumenta la seguridad. Ese centro de vida animal esta disimulado en el inmenso volumen de la vida vegetal. El nido participa de la paz vegetal. El nido es imagen del refugio absoluto, es el lugar natural de la función habitar.

El pájaro es un obrero sin herramientas, su herramienta es realmente su cuerpo, su pecho, con el que prensa y oprime los materiales hasta hacerlos absolutamente dóciles, mezclarlos, sujetarlos a la obra general. La casa construida por el cuerpo desde el interior, como una concha, toma una intimidad trabajada físicamente. Es el interior del nido el que impone su forma. Por dentro, el instrumento que impone al nido la forma circular es el cuerpo del pájaro. La casa es la persona misma. Su forma y su esfuerzo más inmediato; su padecimiento. El resultado sólo se obtiene por la presión continuamente reiterada del pecho. No hay una sola de esas briznas que para adoptar y conservar la curva no haya sido empujada mil y mil veces por el seno del pájaro, por el corazón, con trastorno evidente de la respiración, tal vez con palpitaciones.

El nido y la casa no conocen la hostilidad del mundo. La casa es nido. El mundo es nido. El mundo es el nido del hombre.

LA CONCHA

Se esta el abrigo prácticamente bajo cualquier cosa. Aún la sombra es una habitación. Los nidos y las conchas son trasposiciones de la función habitar, con ellos se

multiplican las imágenes que ilustran, bajo formas elementales, la función de habitar. Hay allí un problema para el estudio de los espacios biológicos.

La concha y nido suscitan ensueños de refugio. Es la vida como causas de formas, como creadora de formas vivas. La forma es la habitación de la vida. Cuando la vida se instala. La imaginación simpatiza con el ser que habita el espacio protegido. La concha se desprende del desorden ordinario del conjunto de las cosas sensibles. Es objeto privilegiado, más inteligible a la vista, aunque más misteriosa a la reflexión, que todos los otros que vemos indistintamente. La concha es una verdad de geometría animal solidificada, clara y distinta; el objeto realizado es de gran inteligibilidad. Es la formación y no la forma lo que es misterioso.

Todas las conchas están hechas con el mismo propósito: albergar al animal. Pero que variedad en propósito tan simple. Por extensión, todos los huecos acogedores del mundo son conchas tranquilas y la tendencia es habitar esos huecos. El hombre, el animal, la almendra, todos encuentran reposo máximo en su concha. Los valores del reposo dominan todas esas imágenes.

La divisa del molusco parece ser; vivir para edificar la casa y no edificar la casa para vivir. El molusco emana su concha, deja rezumar la materia con la que va a construir, destila a su medida la cubierta. La concha del caracol es la casa que crece a la medida de su dueño. La concha es piedra habitada. Su contradicción es ser tan ruda en el exterior, pero tan suave, tan nacarada, en su interior.

A la belleza de la forma geométrica, la concha une la belleza de la sustancia. La concha - casa proporciona muchas imágenes. Un refugio, una casa puede ser exteriormente rocallosa como una concha de ostra. La fachada estaría construida con gruesas piedras de roca, ni pulidas, ni cortadas, a fin de que no tenga forma de edificio. En cambio el interior estará muy pulido. Este refugio como síntesis de casa, concha y gruta estará labrado por dentro con tal industria que parecerá propiamente una roca excavada. El gabinete será torcido, giboso, con varias jorobas y concavidades oblicuas, sin ninguna apariencia ni forma de arte, ni escultura, ni trabajo de mano de hombre y las bóvedas estarán deformadas de tal suerte que parecerá que van a caerse, pues tendrán varias jorobas colgantes. A fuerza de trabajo humano el arquitecto hará de ella una morada natural que tendrá poco aspecto de edificio. Así se vivirá en el corazón de una roca, en la concha de una roca.

LA INMENSIDAD ÍNTIMA.

No hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión siempre un poco angustiada de que «nos hundimos» en un mundo sin límites. Pronto, si no se sabe a donde se va, no se sabe tampoco donde se está.

El bosque, con el misterio de su espacio indefinidamente prolongado más allá del velo de sus troncos y de sus hojas espacio velado por los ojos, pero transparente a la visión, es un verdadero trascendente psicológico. El carácter silvestre consiste en ser cerrado, al mismo tiempo que abierto por todas partes.

LA DIALÉCTICA DE LO DE DENTRO Y DE LO DE FUERA

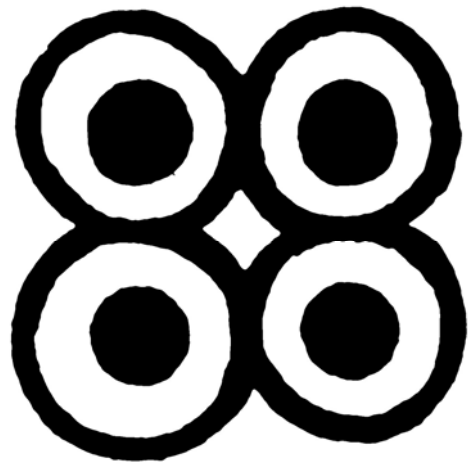
Oponer lo de dentro y lo de fuera constituye un mito: es la alineación que se funda sobre esos dos términos. Lo que se traduce en su oposición formal se convierte más allá en alineación de hostilidad entre ambos. La simple oposición geométrica se tiñe de agresividad. La oposición formal no puede permanecer tranquila. El mito trabaja.

El más acá y el más allá repiten sordamente la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera. La dialéctica del aquí y del allá, pasa a la categoría de absoluto. Desde el punto de vista de las expresiones geométricas, la dialéctica de lo de fuera y lo de dentro se apoya sobre un geométricismo reforzado, donde los límites son barreras.

Los dos termino, fuera y dentro, plantean problemas que no son simétricos. Hacer concreto lo de dentro y vasto lo de fuera parecen ser las tareas iniciales, los primeros problemas, de una antropología de la imaginación. Entre lo concreto y lo vasto la oposición no es franca, al menor toque aparece la disimetría. No se pueden «vivir» de la misma manera los calificativos que corresponden a lo de dentro y a lo de fuera. Lo de dentro y lo de fuera no pueden tomarse en su simple reciprocidad.

El verdadero espacio es ***adentro-afuera***

LE CORBUSIER
(Charles Edouard Jeanneret)
LA ARQUITECTURA



LE CORBUSIER

(Charles Edouard Jeanneret)

LA ARQUITECTURA

Nació en 1887 en la Chaux de Fonds, Suiza. Murió en 1965 en la Costa Azul. Autodidacta, siguió un proceso de aprendizaje que lo llevo a los talleres de diseño de los principales arquitectos de la época: en 1907 con Hoffmann, en Viena en 1908 con Toni Garnier, en Lyon y Perret en París; en 1910 con Behrens, en Berlín. En los estudios de Perret y Behrens trabajo particularmente varios meses. En 1911 estudio diseño industrial en el DEUTSCHER WERKBUND, disciplina que antes había estudiado con Perret en lo que corresponde a construcción. Viajo durante tres años por Grecia y los países de Mediterráneo observando el desarrollo histórico de la arquitectura europea. En 1917 se establece definitivamente en París y funda L'esprit Nouveau, revista creativa dedicada a



informar sobre las nuevas concepciones artísticas que surgían; trabaja con el Ozenfant. En 1924 da a conocer el Plan Voissins (la ciudad del futuro), luego emprende los trabajos de urbanismo y arquitectura que le dieron el reconocimiento de la época. Entre sus obras de arquitectura y urbanismo se cuentan: La Casa Stein (1929); La Casa Suiza de la Ciudad Universitaria (1930-32); El plan regulador de Agel (1942); La Unidad de Habitación de Marsella (1947-52); La Iglesia de Ronchamp (1950-54); Chandigarh la nueva capital del Punjab (1950-56) Publicaciones al español debidas a Le Corbusier: La Ciudad del Futuro; Hacia una Arquitectura; Como Concebir el Urbanismo; Cuando las Catedrales eran Blancas; Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura; El Modulor; La Carta de Atenas; Los Tres Establecimientos Humanos, etc.

Tomado de la obra:

Le Corbusier

MENSAJE A LOS ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA.

Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1959.

LA ARQUITECTURA

CONCIENCIA, TÉCNICA, CULTURA GENERAL

Desearía tratar de colocar a vuestros ojos, a vosotros a quienes se les ha impuesto el estudio de Vignola y de los tres órdenes de la arquitectura, el verdadero rostro de la arquitectura. El está diseñando por los valores espirituales provenientes de un especial estado de conciencia, y por factores técnicos que aseguran la materialización de la idea, la resistencia de la obra, su eficacia, su duración. Conciencia = razón de vivir = el hombre. Técnica = contacto del hombre con su ambiente. Producto del estudio: la técnica. La otra, nacida de la pasión, producto de una lucha consigo mismo-Jacob y el ángel. Una virtud personal dada, grande, media o mediocre. Según los juegos del

destino, que una acción personal, atenta, asidua y maestra puede, a cada minuto de la vida y de la infancia, sublimar, elevar o mejorar, al igual que una falta de atención desenvuelta, perezosa o negligente, podría dejarla declinar en el transcurso de los días y de los acontecimientos de la vida. La técnica es cosa de la razón, también del talento. Pero la conciencia depende del carácter. Aquí, trabajo interior: allí el ejercicio sabio. Ciencia y apreciación no son otra cosa que cultura. Y siendo numerosos los dominios aquí abrazados, la arquitectura bien puede definirse: cultura general. Lo que significa, por lo menos, que ella desborda de muchos de los feudos del ingeniero. ¿O, queridos amigos, a que bajo grado de reclutamiento a decaído la arquitectura? La arquitectura es hoy esa actividad que uno llama arte, colocando allí la palabra para servir de pantalla a las vanidades y a los negocios. ¿Acaso las enseñanzas de las escuelas son capaces de alimentar, por si mismas, la doble fuente de la creación arquitectónica? No lo creo. Parecería que el corazón ha sido dejado demasiado fuera del circuito. Tratemos, obedientes a las necesidades de la escritura, de alinear una serie de sucesos que, en la realidad, solo pueden ser sincrónicos.

AMBIENTE: CLIMA, PAISAJE, ASOLEAMIENTO, LUZ.

El cielo domina, sobresaliendo sobre todas las cosas, el cielo que es el cielo de un clima. El ángulo de incidencia solar sobre el meridiano impone condiciones fundamentales al comportamiento de los hombres. Tropical húmedo, continental tórrido, zona templada, fría o glacial, tantos otros contrastes diversos imponiendo modalidades particulares a la vida. Considero natural la aspiración del hombre a la luz. En un clima templado, no temería ver afluir rayos de luz y el sol mismo en la vivienda. He remitido en 1942, al Prefecto de Argel, un plan director de la ciudad y de su región, destinado a orientar, por cincuenta o cien años, el porvenir de la ciudad y de las veinte comunas que la rodean. Mi plan fue el resultado de diez años de estudios incansables; no se componía de páginas inmensas e innumerables, abigarradas como una alfombra marroquí, sino solamente de dos diseños, quince esquemas de formato papel de maquina y un informe de treinta páginas. El conjunto poesía, sin embargo, en una realidad arquitectónica, las condiciones climáticas de África del Norte, las condiciones panorámicas del lugar (el mar, el Sahel, los montes de Kabilia, Atlas) las condiciones topográficas de la región. Elementos arquitectónicos suficientemente apoyados sobre las realidades de la naturaleza para poder servir de soporte a una legislación. Esta fijaría, entre otras cosas, el estatuto de la tierra, gran gesta revolucionaria que habría de realizar algún día y sin la cual resulta imposible emprender cosa alguna, pero gracias a la cual, en revancha, la casa construida contratará nuevamente una regla, una forma y una unidad desprovistas de arbitrariedad. En nuestro plan, esta regla se halla en concordancia con el sol-nord-africano, y aunque los elementos arquitectónicos preconizados tuvieran una actitud profundamente nueva por la disposición, la dimensión y el material, su sumisión a la ley solar otorgaría a nuestras proposiciones un parentesco indiscutible con las arquitecturas tradicionales árabes. Ley del suelo, dueña de las primeras disposiciones.

INTEGRACIÓN: EMPLAZAMIENTO - SITIO - INTEGRACIÓN QUE EXPRESE EL SITIO

El sitio, compuesto de extensión y elevamiento del suelo, mapas, acuáticas, verdores, de rocas o de cielo, vestidos con sabanas o con cabelleras de vegetación, abierto a las perspectivas, cercado de horizontes, es el pasto ofrecido por nuestros ojos a nuestros sentidos, a nuestra sensibilidad, a nuestra inteligencia, a nuestro corazón. El sitio es el plato de la composición arquitectónica. Lo comprendí durante un largo viaje que realice en 1911, con la mochila en la espalda, de Praga hasta Asia Menor y Grecia.

Descubrí la arquitectura, instalada en su sitio. Y mas que eso: la arquitectura expresaba el sitio. -discurso y elocuencia del hombre convertido en señor de los lugares: Partenón, Acrópolis, estuario del Pireo y las islas; pero también, el más pequeño muro cercado ovejas; y nuevamente el muelle arrojando al mar y la cintura del puerto; y además, esos tres dados de piedra, en Delfos, haciendo frente al Parnaso, etc. En Argel, por ejemplo, la reserva arquitectónica que mantiene la altura cuando, desde el borde del mar, uno asciende con tanta rapidez a los doscientos metros, sobre el Fuerte del Emperador: uno ha visto extenderse sucesivamente el plano del mar, al punto de ascender hasta la parte mas alta de La Meseta, aparecen entonces los montes de Kabilia, después la cadena del Atlas. ¡Que potencial poético! Todo esto es vuestro, arquitectos, vosotros lo podéis hacer entrar en nuestras casas; limitando vuestras piezas a algunos pocos metros cuadrados de habitación, extenderéis el imperio hasta el fin de estos horizontes descubiertos y que vosotros podéis conquistar. El amo a quien servís con vuestros planos y vuestros cortes posee ojos y, detrás de su espejo, una sensibilidad, una inteligencia, un corazón. Desde el exterior, vuestra obra arquitectónica se unirá al sitio. Pero desde el exterior, lo integrará. Nuestro plan del Palacio de las Naciones, en 1927, era valioso por este tipo de razones. Mientras que la mayoría de las demás composiciones, deseosas de manifestar su majestad, solo eran fortalezas extranjeras caídas pesadamente sobre bucólicas de lago y de Alpes, colinas bañadas de agua, plantadas con árboles seculares y vestidas con praderas esmaltadas de colores, pude haberles dicho a los responsables de la decisión: "Nuestro palacio se posa sobre el suelo entre los altos montes, en medio del pasto y no molestará a una sola rosa silvestre..." Todas las ventanas se abrían sobre el paisaje. Excelente atmósfera para trabajar para la paz del mundo.

ESCALA

Una escala se adosa a las empresas, una escala de época, medida del espíritu, medida de los medios técnicos y de los poderes del mandato. Escala de empresas, magistral si se quiere, bajo el empuje de las técnicas cuyo poder comparado con el pasado es casi ilimitado. Son las velocidades mecánicas que reaccionan sobre la dimensión de los objetos a construir. La nueva escala de las empresas modernas quiebra los cuadros estrechos en los cuales se dejó, encerrar la sociedad actual. Por un lado, los timoratos; por otro, los audaces. Por ejemplo, y para no salir de Argel, el ingeniero Renaud y el arquitecto Cassan han adoptado, para trazar su estación ferroviaria sintética, marítima y terrestre, la nueva escala de los tiempos modernos dada por nosotros en 1931 a ese primer plan general de urbanización de Argel, tan brutal, tan avasallador, tan nuevo, que habíamos denominado: plan-obus. Si examinamos a París, a través de los siglos, también veremos crecer la escala de las empresas no aquí, bajo el empuje de las técnicas nuevas, sino a favor de una organización cada vez mas dominante: plazas de Vosgos, Vendome y Concordia, Explanada de los Inválidos y Campo de Marte. Hoy, la vista de avión pasa un gran golpe de escoba sobre nuestras reticencias, abate nuestras pequeñeces, acusa nuestra impericia.

Sobrevolad las ciudades y ateneos particularmente a la obra del siglo XX: todo es solo fragmentario, individual, local y sin coherencia. Desánimo del pensamiento que se apodera de muchos de aquellos que se hallan encargados de enunciar, en la actualidad, las reglas de la reconstrucción del país. Dimisión, abdicación que ya tanto nos han abrumado y que aquí nos valdría, de no reaccionar, la pérdida de escala de nuestras empresas.

PROBLEMA DEL ESPACIO-TIEMPO

La arquitectura se camina, se recorre y no es de manera alguna, como ciertas enseñanzas, esa ilusión totalmente gráfica organizada alrededor de un punto central abstracto que pretende ser hombre, un hombre quimérico munido de un ojo de mosca y cuya visión sería simultáneamente circular. Este hombre no existe, y es por esta confusión que el período clásico estimuló el naufragio de la arquitectura. Nuestro hombre está, por el contrario, munido de dos ojos colocados ante él, a 1,60 metros por encima del suelo y mirando hacia adelante. Realidad de nuestra biología, suficiente para condenar tantos planes que ruedan alrededor de un eje abusivo. Munido de sus dos ojos y mirando hacia adelante, nuestro hombre camina, se desplaza, se ocupa de sus quehaceres, registrando así el desarrollo de los hechos arquitectónicos aparecidos uno a continuación del otro. El siente resentimiento por la emoción, fruto de sucesivas conmociones. Tan bien, que durante la prueba las arquitecturas se clasifican en muertas y vivas, según si la regla de recorrido haya sido observado o no, o que al contrario ella sea explotado brillantemente.

Tratándose de circulación exterior, hemos hablado de vida o de muerte, de vida o de muerte de la sensación arquitectónica, de vida o de muerte de la emoción. Acontecimiento que se vuelve más pertinente aun cuando se trata de circulación interior. Se dice, sin ceremonia alguna, que un ser viviente es un tubo digestivo. También, sucintamente, decimos que la arquitectura es circulación interior y no por razones exclusivamente funcionales (sabemos que para responder al rigor de los problemas modernos, la arquitectura de usinas, de locales de administración, de edificios públicos está obligada a alinear en un orden impecable, a lo largo de un cable conductor, la serie regular de diversas funciones), pero muy especialmente por razones de emoción, los diversos aspectos de la obra, la sinfonía que, en realidad, se ejecuta, sólo aprehensibles a medida que nuestros pasos nos llevan, nos sitúan y nos desplazan, ofreciendo a nuestra vista el pasto de los muros o de las perspectivas, lo esperado o lo inesperado de las puertas que descubren el secreto de nuevos espacios, la sucesión de las sombras, penumbras o luces que irradia el sol penetrando por las ventanas o los vanos, la vista de las lejanías edificadas o plantadas, como también la de los primeros planos sabiamente dispuesta. La calidad de la circulación interior será la virtud biológica de la obra, organización del cuerpo construido ligado en verdad a la razón de ser del edificio. La buena arquitectura “se camina” y se “recorre” tanto adentro como afuera. Es la arquitectura viva. La mala arquitectura esta coagulada alrededor de un punto fijo, irreal, ficticio, extraño a la ley humana. La pequeña casa de 60 metros cuadrados al borde del lago Léman, la villa Saboya de Poissy, nuestro proyecto del palacio de las Naciones, la del Museo situado sobre el muelle de Tokio como la de ese Palacio de los Soviets para el cual fuimos invitados, en 1932, en un concurso internacional restringido, a presentar nuestras ideas, todas estas obras tan diversas están determinadas muy particularmente por una circulación interior implacable ordenada. No obstante, el seguir las disciplinas de tales reglas esenciales no nos valió ni atención ni consideración, y si en Moscú nuestra arquitectura fue calificada de capitalista y medianamente burguesa, en París, ella fue catalogada a menudo de bolchevique.

TÉCNICA - ARTIFICIO: TODO LO HUMANO

Por otra parte, este palacio de los Soviets, hacia un llamamiento a los inventos más atrevidos ofrecidos a la imaginación por las técnicas modernas. Algunas veces, los resultados pueden ser sorprendentes, pero son concluyentes y sería insensato o criminal

privarse de ellos bajo el pretexto de las consideraciones debidas a las arquitecturas tradicionales.

Así esta sala de espectáculos y de conciertos con una capacidad de catorce mil personas fue diseñada bajo la forma más pura de un navío, similar a la doble valva de una concha entreabierta, teniendo cada sitio del anfiteatro por consiguiente, cada espectador, su equivalente en un elemento del techo encargado de reflejarle las ondas sonoras. Matemática pura, clave de armonio pura. Además, cada punto del anfiteatro debía beneficiarse con una visibilidad total sobre el escenario, como también sobre la masa misma de los espectadores. De ahí que se prohíba todo elemento que se interponga entre el escenario y los espectadores. Por otra parte, el problema imperativo de la acústica no recurría de manera alguna a las leyes de gravedad, sino reclamaba para sí soluciones más próximas a la biología que a la estática y a la resistencia de los materiales. Es inútil adoptar caminos trillados. Un gran arco parabólico de hormigón armado, de cien metros de altura, lanzado por encima de la orquesta de la sala, apoyado en el exterior sobre el terreno libre; llevaba a los dos tercios de su altura una formidable viga maestra suspendida por tensores. En esta viga maestra se encajaban las extremidades de ocho vigas de igual resistencia, cuya otra extremidad se apoyaría sobre el mismo número de columnas que se levantaban por detrás de la sala. Una infinidad de tensores, que descendían de las ocho grandes vigas, sostienen luego el techo de la sala, manteniéndolo suspendido en el aire. Este techo se compone de dos membranas de hormigón de muy pocos centímetros de espesor, distantes dos metros la una de la otra, y ofreciendo de esta manera las condiciones de un techo sonoro y de un aislamiento térmico. Resultado: esta sala, casi tan grandes como la plaza de la Concordia, esta desprovista de todo punto de apoyo molesto; ¡ella es sostenida, al igual que Judith sostiene la cabeza de Holofermes, por los cabellos!

TÉCNICAS: PATRIMONIO UNIVERSAL

Las iniciativas tan agudas se sustraen a toda presión regionalista. Las técnicas hijas del cálculo y del laboratorio de experimentación, pertenecen al patrimonio universal. Bien lo hemos visto en la Edad Media, cuando el descubrimiento del arco ojival comenzó a resplandecer sobre todo el mundo conocido por la raza blanca, de Occidente y Oriente y del Norte al Sur. Y otro tanto desde nuestros días, la técnica del acero y del hormigón armado tienen un carácter universal; pertenecen a todo el mundo, no tienen ni un cielo ni suelo propios. Es necesario señalar que, haciendo funcionar las fuerzas hasta sus límites extremos, ellas solo pueden emplear materiales seguros, probados, controlados y constituidos, siempre que sea posible, artificialmente y portadores de coeficientes de resistencia invariable. Materiales modernos tales como los cementos Portland o eléctricos, y diversos aceros. En el curso de la preparación de la obra, se observara que el edificio puede o no recurrir exclusivamente a una técnica rígida, sino también que tales elementos como paredes, solados, bóvedas, etc. se compondrán como de costumbre y con materiales locales: carpinterías, mamposterías de piedra, de ladrillos, etc. Estos materiales son productos naturales (madera o piedra, pizarra), o de productos artificiales, regionalizados por la costumbre (tejas, ladrillos). Desde siempre, constituyendo el espectáculo cotidiano, los rasgos familiares los unen en la profundidad del tiempo; una costumbre milenaria que nos liga a algunos de ellos, los han convertido en compañeros de nuestra vida. Podemos llevar la cuenta de ese pacto amistoso celebrado con el vecindario. Una sensación de seguridad, de apego, puede sobrevenirnos, fuente preciosa brotando del secreto de las arquitecturas. Ejemplo: Ese muro curvo de la biblioteca del pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París, levantado con la misma simple piedra

de siempre, por un albañil enamorado de su obra; se viene a enlazar a esas cosas alimentadas de pilotes recientemente salidos de las técnicas, simples, poderosos y razonables como huesos, pero sin embargo, trastornadores en muchos aspectos. Y bien, este muro de tradiciones nos fue reprochado por los grandes maestros de la Ciudad Universitaria; nos ofrecieron las semillas de una planta trepadora “que, en menos de seis meses, recubrirá este horroroso muro” Luego, darán orden de plantar arbustos destinados a ocultarlo. Los mayores haciendo prevalecer las tradiciones, nos abrumaban; los jóvenes, ante el éxito de nuestro muro tradicional, aplaudían...

ARMONÍA VITAL

He aquí como se prepara una sinfonía: ley del suelo, sitio, topografía, escala de empresas; circulación exterior revelando la actitud de la obra; circulación interior; recursos infinitos de las invenciones técnicas pudiendo, en ocasiones, obrar de común acuerdo con los medios mas tradicionales; en fin, introducción de materiales nuevos y mantenimiento de materiales eternos... También, podría tratarse de una casa de fin de semana o de un palacio inmenso, de una represa hidráulica, o de una fabrica: el llamado a la imaginación permanece constante. A través de todo territorio del país, no existe ninguna obra que nos otorgue el derecho a calificarla de indiferente: todo tiene su importancia, desempeña su papel, carga con la responsabilidad de tornar más hermoso o más infame al país. Cada cosa es un total y sin embargo, solo es un fragmento. La patria se compone de esa alianza que liga a la naturaleza con la casa construida. De un paso a otro, de una calle a otra, de un barrio a otro, ¿por qué debería existir una ruptura del encantamiento proveniente de tanto fervor consagrado a la construcción de cada objeto?

DE LA PROPORCIÓN

He hablado de una alianza y he evocado el desastre de una ruptura del encantamiento presenciado por nosotros. Terminología que convendría a la música... Precisamente, la arquitectura y la música son hermanas, proporcionando la una y la otra el tiempo y el espacio. El instrumento que provoca el encantamiento es la proporción en la cual están tan íntimamente ligados los sentimientos que, al llegar al extremo de sus posibilidades, tocamos lo esotérico, utilizando el lenguaje de los dioses. La sensación, ante la arquitectura, la obtendréis mediante la medición de las distancias, de las dimensiones, de las alturas, de los volúmenes: matemática poseedora de una clave que dará (o no dará) la unidad, según que tenga éxito o fracase. ¿Lo creeréis? Esta clave de la arquitectura, la proporción, se ha perdido, olvidado. Ella que, en cierta época fue todo y conducía hasta el mismo misterio; ya no pensamos más en ella, no nos ocupamos más de ella, la hemos abandonado. Hasta tal punto hemos llegado. Función eminentemente visual (¿acaso no se trata de los objetos que mide el ojo?), ella puede convertirse en metafísica, reuniendo materialismo y espiritualidad. Juego peligroso donde los imbéciles se desenvuelven a sus anchas. Haciendo prevalecer el factor óptico, tornaremos menos amenazador el peligro. Los llevaré junto a este hombre sentado a una mesa, levantándose luego y recorriendo el dominio de su vivienda. Oye los discursos que parten de esos objetos testigos de las intenciones, alineados con un bello pensamiento, hablando a medida que él se va desplazando -esos muebles, esas paredes, esas aberturas hacia el exterior, nido de minutos, de horas, de días, de años de vida. Vosotros comprendéis que ni por un instante es cuestión de fachada, esa palabra convertida en consigna de vuestros estudios que bien puede convertirse en la máscara que disimula vuestros errores. No, se trata de un ser nacido de vuestros pensamientos, poseyendo un corazón en su interior y que, mediante simples planos exteriores que lo separan de lo

externo, se presenta sin afeites ni jactancia. De los muros llenos, de los huecos de las ventanas, de los cuales se han hecho siempre todas las casas o chozas en todas las épocas y lugares, anteriores a las escuelas de arquitectura y a las peligrosas insuficientes que diplomaron.

ESTRUCTURA: ESTÉTICA, ESTÁTICA

El quinto congreso de los C.I.A.M., celebrado en París en 1937, se consagró a la preparación de una vivienda digna. ¿Como construirla? ¿Acusando o no acusando la construcción? Por “acusar”, no deseo significar: “poner en picota”, sino por el contrario: afirmar los elementos de estructura, ponerlos en evidencia, ver, hacer de esta tendencia el postulado mismo de la arquitectura. Mostrar o no mostrar columnas que, por otra parte, cumplen obedientemente con su deber de soportar el edificio, no es más que una cuestión de estética personal sobre la que no hay ninguna necesidad de discutir. Podemos pasar de un extremo a otro, teniendo de los dos extremos y marcando solamente el límite de las modalidades infinitamente diversificadas de las soluciones posibles. Podemos, si así nos place, instaurar sobre este tema discusiones de iglesia. La cuestión planteada actualmente es mas grave: “¿Qué son esas cosas cuya construcción se comenta? La salud que hay que introducir en un sistema de estructura es del mismo orden que aquella que debe regir el programa y expresarlo por el plano y el corte. En esa cosa que no son de apariencia, sino de esencia, se juega precisamente el destino arquitectónico.

RESPECTO AL PASADO

Recién acabáis de ver que arrastrado por la defensa de los derechos a la invención, he tomado como testimonio el pasado, ese pasado que fue mi único maestro, que continua siendo mi único amonestador. Todo hombre ponderado, lanzado hacia lo desconocido de la invención arquitectónica, solo puede apoyar verdaderamente su esfuerzo en las lecciones dictadas por los siglos; los testigos respetados por los tiempos poseen un valor humano permanente. Podemos llamarlos folklores -noción mediante la cual deseamos expresar la flor del espíritu creador en las tradiciones populares, extendiendo su imperio mas allá de la morada de los hombres, hasta la de los dioses. Flor del espíritu creador, cadenas de tradiciones que lo encarnan y cuyos eslabones son cada uno, exclusivamente una obra que fuera en su hora, innovadora a menudo revolucionaria: un aporte. La historia, que se apoya en jalones, solo ha conservado estos testigos leales; las imitaciones, los plagios, los compromisos, se hallan alineados más atrás, abandonados, hasta destruirlos. El respeto hacia el pasado es una actitud filial, natural para todo creador: un hijo siente, hacia su padre, amor y respeto. Les demostraré cuánta atención he consagrado desde mi juventud al estudio de los folklores. Más adelante, pude intervenir con todas mis fuerzas para salvar, aquí, la prestigiosa Casbah de Argel que deseaban destruir porque albergaba demasiados jóvenes de mal vivir; allí, el Viejo Puerto de Marsella que los ingenieros en puentes y caminos pensaban poder transformar prematuramente en un recolector de autopistas del Sud; en otra parte, la vieja Barcelona que me proporcionaba la ocasión de proponer un método de valoración del patrimonio histórico de las ciudades. ¡Todo esto no ha impedido que los detractores me acusaran de querer destruir sistemáticamente el pasado!

PASADO: AFIRMACIÓN, NO IMITACIÓN

No confundáis ese respeto, ese amor, esta admiración, con la insolencia y la indolencia de un hijo mimado decidido a evitarse todo esfuerzo personal, prefiriendo vender a sus clientes el trabajo de sus antepasados. O, bajo el efecto de la más triste

dimisión de pensamientos, el país ha sido invitado a revestirse de expolios folklóricos. Un grupo numeroso de miedosos, de indigentes, de timoratos, se prepara, listo para cubrir la ciudad y el campo -todo el país- de falsedad arquitectónica. Solón hubiera castigado semejantes crímenes. Yo tenía veintitrés años de edad cuando llegué, tras cinco meses de viaje, ante el Partenón de Atenas. Su frontón se mantenía erguido, pero la larga nave del templo se hallaba en ruinas, las columnas y el entablamento habían sido volteados por la explosión de los polvorines que los turcos habían encerrado antaño en su interior. Durante semanas, toque con mis manos inquietas, respetuosas, asombradas, esas piedras que, puestas de pie y a la altura deseada, interpretaron una de las músicas mas formidables que existen: clarines sin llamado, verdad de los dioses. Palpar es una segunda forma de la vista. La escultura o la arquitectura pueden acariciarse cuando el éxito inscrito en sus formas provoca el avance de la mano. De vuelta en Occidente, habiendo pasado por Nápoles y por Roma donde vi a los “ordenes de la arquitectura” hacer un eco discutible a esta verdad conocida sobre el Acrópolis, me resulto imposible -bien lo comprendéis- aceptar las enseñanzas “del Vignola”. ¡Este Vignola! ¿Por qué Vignola? ¿Cual es el pacto infernal que uniría las sociedades modernas a Vignola? Me sumergía en el abismo académico. No nos ilusionemos: el academismo es una manera de no pensar que conviene a quienes temen las horas angustiosas de la invención, compensadas sin embargo por las horas de gozo del descubrimiento.

FOLKLORE Y ARQUITECTURA

Pero Vignola no es el folklore. Ante el hormigón armado y el acero y el fracaso inevitable de Vignola, el folklore parece convertirse, en la actualidad, en el arma de reemplazo que algunos desearían esgrimir contra ese cemento armado y este acero aún y siempre amenazadores, ya triunfantes. El estudio del folklore no proporciona fórmula mágicas capaces de resolver los problemas contemporáneos de la arquitectura: informa íntimamente acerca de las necesidades profundas y naturales de los hombres, manifestadas en las soluciones experimentadas por los siglos. Nos muestra al “hombre desnudo” vistiéndose, rodeándose de utensilios y de objetos, de habitaciones y de una casa, satisfaciendo razonablemente a lo indispensable y permitiéndose un exceso capaz de hacerle saborear la abundancia de los bienes materiales y espirituales. Todo ello experimentado por las generaciones, ajustado por los siglos y dando una sensación de unidad como también de profunda armonía con las leyes del sitio y del clima. A la locomotora le siguieron otras velocidades mecánicas. El mundo fue puesto fuera de sí. Cien años de angustias y delicias, de destrucción y de liberación. A nosotros nos corresponde hoy ver claro, salir y encontrar en el tumulto, acontecimientos que sobrepasen el control humano, la única escala capaz de poner fin a la falta de medida y, con ella, a la desgracia. El folklore pone en juego la intención poética, la intención de agregar materialismo en beneficio de la sensibilidad, la manifestación de un instinto creador. Folklore, flor de las tradiciones. Flor... Por flor, deseamos expresar la expansión, el resplandor de la idea motriz...Y no invitar a copiar las flores en pintura o en escultura, en bordado o en cerámica... El folklore, un objeto de estudio y no de explotación. El estudio de folklore es una enseñanza. Nuestras grandes escuelas harían bien en enviar a sus estudiantes a los campos de Francia, y no a Roma. Desembarazados de las molestias de Roma y alimentados con la savia del país, los arquitectos, teniendo en sus manos los instrumentos de la técnica moderna, se unen luego en un esfuerzo unánime para constituir un nuevo folklore -la obra maestra que debe acoger la vida de los hombres de la civilización maquinista. Personalmente, he llegado total acerca de todas estas cuestiones, con Georges-Henri Riviere, conservador del Museo Nacional de Artes y de Tradiciones Populares, y Urbain Cassan quienes, con

una fe ardiente y ayudados por una cohorte de jóvenes arquitectos, se ocupan de reunir a través de todo el país los elementos de una información total. Antes de que zozobren en el abandono o en la destrucción los testigos de nuestro comportamiento secular, y aguardando que la civilización maquinista haya edificado a su vez una cultura, desean hacer un inventario y poner al resguardo, mediante una clasificación científica, lo que el tiempo corroe y destruye y lo que desecha a su paso la era maquinista. Los jóvenes dedicados a este piadoso deber recibirán una enseñanza y una iluminación. ¡Mas vale tarde que nunca!

El estudio de los folklores no es mas que una sección de una ciencia mayor descubierta con la reciente aparición de los excepcionales métodos técnicos de información: la fotografía (bajo su extraordinaria forma manuable actual), la cinematografía, el registro sonoro, etc. Esta ciencia es la etnografía, cuya primera materia es el documento exacto. El documento exacto, sonoro u óptico, acumulado innumerablemente en los casilleros de la fototeca o de la discoteca, nos proporciona en adelante las imágenes mas límpidas acerca de la existencia de los pueblos, del estado de las civilizaciones hasta ahora lejos de nuestro alcance. Con el, nos sumergimos a pique en los abismos de las edades, pero también, inmediatamente podemos estudiar, comprender, envidiar o admirar. El hombre desnudo de Juan Jacobo, el Hurón de Voltaire que, en un periodo premonitorio similar al nuestro, sirvieron de testigos virtuales, se hallan en muestras manos y podemos, con solo tomar el subterráneo y franquear el umbral del Palacio de Chaillot, entrar en su morada, verlos, escucharlos, sorprenderlos en lo vívido de sus costumbres, de sus creencias, de sus ritos. Aun más, una masa de objetos reales se reúne y exponen aquí. En fin, el documento fotográfico pequeño o inmenso nos muestra el conjunto y la intimidad del ambiente, el sitio, su flora, su fauna y los utensilios de las aglomeraciones, de las viviendas, del templo o de la guerra. No os dais cuenta de lo que ha significado para nuestras generaciones, para nuestra ignorancia, la revelación de esas civilizaciones tan diferentes a la nuestra. Sobre el terreno de las artes se dirigió el golpe más directo, mas inmediato. Un sentimiento, una pasión arqueológicas totalmente recientes, provenientes de las nuevas posibilidades maquinistas de la impresión ("la edad del papel" es nuestro siglo) habían atropellado el principio de contigüidad naturalmente ligado a nuestros destinos: conocíamos (en general) lo que nos rodeaba a 30 kilómetros a la redonda: recibíamos las enseñanzas directas del padre: una generación sucedía a otra sin choques. Las revoluciones del pensamiento, después del ahogo de la civilización antigua por la invasión de los bárbaros, solo habrían obrado, cada vez, en la ocasión de una nueva. Las Cruzadas, la toma de Constantinopla, el descubrimiento de América... Desde hace mucho tiempo, no lo habíamos sufrido una conmoción similar. Y el ronrón académico pudo haber conducido a la pintura y a la escultura a plenitudes insospechadas. De súbito, la etnografía, ciencia moderna, nos ofreció la ocasión de reajustar nuestros puntos de vista. Las artes mayores: pintura y escultura, fueron violentamente revitalizadas, y ello es todo lo que recubre este extraño vocablo: el cubismo. La arquitectura, desde la post-guerra anterior, recibió los fermentos fecundantes. Pero los verdaderos programas del urbanismo aun se están gestando; no ha aparecido, no han sido formulados; la tares es profunda, fundamental, pues el problema de la conciencia reaparece infaliblemente, y en ese sentido, aun debemos saldar una cuenta. Entonces, bien podéis comprender que la naturaleza, la conciencia y las artes son, para nosotros, un conjunto que nos llama al estudio. Tal es la unidad que debemos comprender.

LA INTENCIÓN

El desarrollo de mi razonamiento, mediante el cual deseo colocaros delante de la arquitectura, me condujo a ese ángulo de donde parte toda luz: la intención. Los agentes concretos o abstractos que son como los asientos de la pirámide de la arquitectura, se hallan dominados por una intención. Las técnicas llamadas en nuestro auxilio, la elección de materiales, la satisfacción aportada al programa, etc., todo ese esfuerzo realizado solo tendrán valor por la calidad de vuestra intención. Y quizás así habréis logrado que vuestra casa se convierta en un palacio milagroso de sonrisas, después que, por una atención consagrada a cada detalle de la construcción, habéis insistido en que ese palacio soñado fuera, ante todo, una casa, una simple y honesta casa del hombre. En el transcurso de toda mi carrera, me agitó esta preocupación, obtener con materiales simples, hasta pobres, y aún con un programa dictado por el mismo Diógenes, que mi casa fuera un palacio. ¡El sentimiento de dignidad reglamentando el juego!

EL CONCEPTO

Materiales, posibilidades, naturaleza

En ese sitio del pensamiento, los abismos, las acechanzas, los abrojos, pueden traicionar y herir al arquitecto que cese de mantenerse vigilante. Pues esta grandeza que buscamos no es la grandilocuencia. La pureza la traerá consigo. Ahora bien, la pureza inspira miedo. Para proteger sus ojos de albino, nuestra sociedad de temerosos ha esparcido la patina y los claroscuros. El poderío de los colores del dórico o de la Edad Media, la pureza y el resplandor de los oros, de los espejos, de las sedas, los paños, los fieltros de Luis XIV y de Luis XV son cosas hoy ignoradas. Fuerza, salud, alegría de los señores de antaño, se asemejan a los tenderos desprovistos de la distinción necesaria. La revolución de la conciencia surgida de este estado de alerta que desde hace tanto tiempo pesa sobre las sociedades, se inscribirá algún día en nuestra misma vestidura. Las mujeres ya han tomado la delantera: la costura y la moda son audaces, sensibles, expresivas. Observad esas jóvenes de 1942: sus cabelleras testimonian salud y optimismo. Ellas se pasean con cascos de oro o de ébano. Bajo Luis XIV y el Renacimiento, sois vosotros, jóvenes quienes con esos cabellos hubiereis resplandecido como arcángeles, siendo fuertes como Marte, hermosos como Apolo. ¡Las jóvenes os han aventajado! Ahora bien, nos hallamos en el punto más inadaptado de la forma de vestimenta, habiendo renunciado además al color que es uno de los signos de la vida. Desde 1910, creí en la virtud tónica y purificante de la leche de cal. La práctica me ha demostrado que, para hacer destacar la alegría del blanco, era necesario rodearlo del poderoso rumor de los colores. Discerniendo en el hormigón armado el germen del "plano libre" (un plano liberado de las trabas del muro), fui conducido a la policromía arquitectónica, hacedora de espacio, de diversidad, respondiendo a los ímpetus del alma y pronta, en consecuencia, a acoger los movimientos de la vida. La policromía se presta a la expansión de la vida misma. Insisto: prestándose a la expansión de la vida misma. Y discierno que la vida, actualmente, en esa cuestión de viviendas que nos interesa, no se expandirá sino donde encuentre un equivalente arquitectónico de la ventilación totalmente nueva traída por el libro, la T.S.F., el disco, el periódico, la revista. Obertura súbitamente tan grande sobre los tiempos y los lugares, las edades y las costumbres. Sensibilidad de nuestra sociedad extendida tan grande sobre los tiempos y los lugares, las edades y las costumbres. Sensibilidad de nuestra sociedad extendida hacia adelante sobre un teclado infinitamente más vasto. No establezco una separación, de ninguna manera afirmo que hay un acontecimiento feliz o deplorable. La investigación de nuestros espíritus es otra, por consiguiente también la elección de nuestros compañeros, deseo hablar de estos

objetos con los cuales nos gusta rodear nuestra vida cotidiana, manteniendo con ellos una conversación constante. Objetos compañeros que pueden ser objetos poéticos. Tendremos el placer de reunir series de objetos que declararemos contemporáneos a nuestra sensibilidad, aunque en el tiempo de manera alguna lo sean. Aquí, el anacronismo no se mide con la escala del tiempo: solo surge en el hiato de las cosas dotadas de almas extrañas. En este plano de la sensibilidad, lo contemporáneo es el reencuentro de las almas gemelas. Y los objetos provenientes de todos los tiempos y los lugares pueden pretender a esta fraternidad. Así, los libros se hallan plenos de una iconografía mágica e incitadora. A estos testigos nacidos artificialmente de los hábiles dedos de los hombres, la naturaleza puede, a su vez, agregar un contingente maravillosamente sensible. Testigos calificados de objetos de reacción poética y que, por su forma, su dimensión, sus materias, sus posibilidades de conservación, son capaces de ocupar nuestro espacio doméstico. Ello puede suceder con un guijarro traído por el océano o con un ladrillo partido redondeado por las aguas del lago o del río: he aquí osamentas o fósiles o ramas del árbol o algas, a veces casi petrificadas: y cochinillas enteras, lisas como porcelanas o esculpidas al estilo griego o hindú: ved también esas cochinillas quebradas revelando su asombrosa estructura helicoidal; esas pepitas, ese sílice, esos cristales, esos trozos de piedra, de madera, breve infinidad de testigos que hablan del lenguaje de la naturaleza, acariciados por vuestras manos, escrutados por vuestro ojo, compañeros de evocación... Es por ellos que se mantiene un contacto amistoso entre nosotros y la naturaleza. En un momento dado, los tome como tema de mis cuadros o mis pinturas murales. Mediante los mismo, podemos enunciar caracteres: el macho y la hembra, el mineral y el vegetal, el brote y el fruto, (aurora y mediodía), todos los matices, (el prisma y sus fulgores de siete colores ácidos o las gamas sordas de la tierra, de la madera), todas las formas (esfera, cono y cilindro o sus diversas composiciones). Y nosotros los hombres y mujeres, colocados en medio de la vida y reaccionando con nuestras sensibilidades aguerridas, acechantes, agudizadas, creando en nuestro espíritu cosas de nuestro espíritu, reaccionando y no quedando pensativos o desatentos; reaccionando y, en consecuencia: participando. Participando, calculando, apreciando. Feliz en esta carrera "en contacto directo" con la naturaleza que nos habla de fuerza, pureza, unidad de diversidad. Y desearía veros dibujar con vuestros lápices esos acontecimientos plásticos, esos testigos de la vida orgánica, esas manifestaciones tan elocuentes bajo su volumen restringido aquí por las leyes y reglas naturales y cósmicas: guijarros, cristales, plantas o sus rudimentos, prolongando su lección hasta las nubes con sus lluvias, y hasta la erosión en el seno de las realidades geológicas, y hasta esos espectáculos decisivos, descubiertos desde el avión (el avión uno de los instrumentos de nuestra vocación) donde la naturaleza -nuestro asilo- no es más que el incesante campo de batalla de los elementos en disputa. Esto reemplazaría esos estudios vulgares de los yesos antiguos que han manchado la consideración así adquirida de los griegos y los romanos, del mismo modo que el catecismo había desflorado para nosotros el resplandor de las escrituras.

Nos sustraemos a la firmeza de los colores como negamos del mismo modo la firmeza de las soluciones construidas. Vuestros mismos maestros lo confiesan aún no se ha dado el paso. El director de una de vuestras mejores escuelas, la de Bellas Artes, ha dicho hace algunos días: Comenzamos a construir con hormigón, pero continuamos pensando en la piedra. Esta afirmación de M. Tournon demuestra que la etapa de cuarenta años suministrada por Auguste Perret aún no es suficiente. Tal fue la leal confesión del responsable en la actualidad de la enseñanza oficial de la arquitectura en Francia, país en donde se inventó el hormigón armado. Pero, una vez alejado su interlocutor, ¿no presentaría él a sus alumnos, como un ejemplo, a no seguir jamás, la

imagen de ese inmueble de inquilinato de la calle Nungesser-et-Coli, construido en hormigón y que proclama precisamente que aquí sí se ha “pesado en hormigón”? La lámpara de la verdad (Ruskin) ya no está encendida. Técnica y sensibilidad, condición de la arquitectura, constituyen una yunta delicada. Los maestros que vigilan vuestra instrucción solo deberían abrir las puertas ante extensiones irremediablemente liberadas de límites. El diploma que corona vuestros estudios debería conferir un solo derecho: el de traspasar el umbral. Una vez terminados vuestros estudios, descubriréis todas las dificultades. Titulares de un oficio o de invención, pureza y calidad modelan el producto, virtudes que dependen del carácter, os encontraréis, cada vez más, lanzados a la vida con sus luchas de vanidad, de ansia o simplemente de adversidad. Seréis entonces el único artífice de vuestro destino, en adelante, estaréis solos. Vuestro diploma no os otorga ningún derecho a participar en los trozos de una torta distribuida por el Gobierno. Evidentemente, estoy hablando del tema que nos interesa: la arquitectura. ¡Fuera de ella, bien podéis, “hacer negocios” y “triunfar”!.

Villagrán García José

“TEORÍA DE LA ARQUITECTURA”.



José Villagrán García

Nació en 1901 en la ciudad de México. Hizo estudios de arquitectura en las universidades Nacional Autónoma de México -UNAM- y de París. Su contacto de varios años con la cultura francesa le permitió asimilar los planteamientos teóricos de tratadistas franceses del siglo pasado: GUADET y RAYNAUD; también, de estetas como Dessoir y Fadler. Al retornar a México -corriendo el primer cuarto de siglo- se incorpora a la cátedra universitaria impartiendo Cursos de Teoría de la Arquitectura que sirve por más de 40 años. Su práctica profesional ha sido también intensa y se considera que ha ejercido gran influencia sobre varias generaciones de arquitectos de ese país. El Instituto Nacional de Bellas Artes -INBA- publicó, en 1964 sus apuntes sobre Teoría de la Arquitectura.



Tomado de la obra:

Villagrán García José
“TEORÍA DE LA ARQUITECTURA”.

Cuadernos de Arquitectura, INBA, México, 1964.

El valor respecto al hombre es algo así como la luz del sol con relación al ojo humano.

La luz existe independientemente del ojo. El ojo existe independientemente de la luz.

Sin embargo, la luz no tiene forma de realidad para inteligencia humana sino a través del ojo y este no tiene razón de ser sin la luz; pero el hombre puede no ver la luz porque cierra los ojos o porque, abiertos, se encierra en un cuarto oscuro o porque los tiene dañados. La luz sigue existiendo a pesar de estos tres casos de ignorancia voluntaria, accidental o patología. Así son los valores relativos antológicamente, solo en sentido del individuo; no en sentido de su esencia óptica. De igual modo que la luz es relativa solo al hombre que no quiere o puede verla así el valor puede ignorarse voluntaria o involuntariamente sin menoscabo del impersonalísimo y absolutismo del valor.

Asimismo; la verdad: dos unidades mas dos unidades hacen cuatro unidades; vale antes de nacer cada uno de nosotros y antes de conocerla. En el tiempo histórico mío, me es relativa esta verdad porque yo llego a su conocimiento, pero ella vale independiente de mi conocimiento. Yo soy entonces el relativo y ella, la verdad, absoluta, intemporal e impersonal. La cultura humana no ha tenido otra mira que alcanzar el conocimiento de los valores y la certidumbre de aprehenderlos. Recordarán aquel concepto de ciencia que dábamos al iniciar el curso; persecución sistemática del conocimiento verdadero y cierto; aprehensión de valores y de la certidumbre de serlos.

Otras categorías que debemos recordar, son la jerarquía, y la clasificación. Si al clasificar los valores, los filósofos contemporáneos difieren entre sí, en cambio todos están acordes en que hay esferas jerarquizadas y automáticas o sea, que unos grupos o esferas de valores se nos dan como superiores o inferiores a otros, pero independientes entre sí. Tomamos la clasificación expuesta por Scheler en su obra “El Formalismo en la

Ética y la Ética Material de los Valores”, no por considerarla perfecta, definitiva o indiscutible, sino por aclarar los suficiente las explicaciones en lo arquitectónico. Según esta clasificación, la primera esfera la constituyen los valores Útiles como: conveniente, adecuado, útil; le siguen en sentido ascendente los Vitales como: fuerte, débil. A continuación los Lógicos como: verdad y falso. Después los Estéticos como: bello, feo, sublime, cómico; situando en seguida los Éticos como: justo y bueno, por último los Religiosos como: santo y profano.

Al plantearnos el problema de avalorar la forma arquitectónica, cuya estructura morfológica tenemos ya estudiada, necesariamente tenemos que apoyarnos en alguna teoría axiológica que nos sirva de instrumento o andamiaje no importa, que al final, la echemos a un lado, como al concluir una edificación nos deshacemos de los encofrados que cimbraron al ya fraguado concreto armado y a los andamiajes que nos permitieron elevar lo que ya estáticamente se haya enhiesto. Nuestras exploraciones anteriores, nos han hecho tropezar paso a paso con lo que ahora trataremos de reunir y organizar armónicamente. El valor arquitectónico o sea el valor que califica como arquitectónica o como no arquitectónica una obra de arte humano, es un valor compuesto por una serie de valores primarios incluidos en algunas de las esferas de la clasificación Scheleriana. Significa esto que el valor arquitectónico se integra de una serie de valores primarios y autónomos entre si, que no pueden faltar positivamente ninguno de ellos en una obra, sin desintegrar lo arquitectónico. Dicho de otro modo: la integración del valor arquitectónico condiciona la concurrencia simultánea de determinadas formas de valores primarios.

Glosando lo estudiado hasta aquí, acerca de la naturaleza de la forma de arte que se nos da como arquitectónica, de sus finalidades y de los medios que esgrime para diferenciarse de otras formas de arte bellas o simplemente técnicas y recordando el esquema tantas veces analizando de Programa-Materia Prima-Procedimiento específico y Forma arquitectónica y las diferencias encontradas entre forma arquitectónica, forma escultórico-monumental y forma edificatoria-ingenieril, encontramos sin esforzarnos que el valor arquitectónico se integrara con formas de valores:

1.-Útiles 2.-Lógicos 3.-Estéticos 4.-Sociales

Armado así el andamiaje estamos en disposición de emprender el estudio de las formas de valor que en lo arquitectónico se nos han dado históricamente como analógicas; o sea, en su estructura externa y de apariencia óptica. No se crea, que el estudio que emprenderemos en la próxima clase nos depara camino llano y fácil; no, por lo contrario iremos descubriendo mayores solicitudes de investigación que, a la postre sin atenderlas por lo vasto de la materia que plantean y por el carácter de nuestro curso, irán no obstante aclarando el concepto básico que perseguimos; o sea, cimentar un criterio de forma arquitectónica, suficientemente amplio para lanzarse a la creación, que es nuestra meta, y suficientemente incitante para quien desee más adelante, y en estudios especializados dedicarse a la mayúscula tarea de desentrañar la esencia profunda de lo genuinamente arquitectónico: tares ardua y propia de teorizante del arte mejor que del artista y del técnico arquitecto.

LO ÚTIL EN LO ARQUITECTÓNICO.

Doble significación de lo útil: conveniente o económico y mecánico-constructivo. Presencia invariable de lo útil mecánico-constructivo en la forma arquitectónica. Disposiciones útiles.

Como dejamos expuesto la clase anterior, el valor formal arquitectónico se integra de una serie de valores primarios que, en orden ascendente se inician con los útiles.

Lo útil tiene una estructura que se estudia analíticamente al construir teorías económicas, pero su connotación económica difiere de la que en la arquitectura se le asigna. Bajo la designación de “comodidad” y de “firmeza” ha sido estudiado por Vitruvio en el capítulo II del libro I, cuando dice: “Estos edificios deben construirse con atención a la firmeza, comodidad y hermosura”. Ciertamente habrá mucho que decir acerca de este párrafo de la secular obra, y sobre todo, relacionar los conceptos en que abunda, para determinar hasta donde vio lo que actualmente entendemos por útil. Dejamos al estudioso intentar esta provechosa excursión para cuando haya asimilado las ideas elementalmente desenvueltas en nuestro curso.

Intentamos establecer una base de lo útil. Algunos filósofos, como el francés de principios de siglo, Gastón Sortais, incluyen lo útil entre lo que denominan bienes instrumentales. No se hasta donde sea actualmente aceptable esta denominación; pero a mi entender ayuda a la comprensión de lo que parece a la esencia de lo genéricamente útil. Un instrumento como por ejemplo un lápiz, es un objeto que vale para el dibujante, no como fin, sino como medio para obtener los trazos de su dibujo. En este caso el lápiz vale utilitariamente, tiene un valor útil convencional; cuando el lápiz no tiene el grado de dureza que el dibujante requiere para producir su obra de arte, ese lápiz, sigue valiendo utilitariamente, pero con valor negativo: es no conveniente para el determinado fin a que lo aplica su poseedor. Lo útil, por ese sencillo ejemplo se nos manifiesta con algunas de sus categorías básicas: requiere servir de puente, por así decir para alcanzar otro objeto, o bien ajeno a la cosa valiente como útil; también exige la posesión del objeto útil para poder gozar de su utilidad, y por último exige una adecuación formal de la cosa útil ala obtención del bien que se persigue a su través o por su medio. Así, que volviendo al ejemplo del lápiz, el dibujante no emplea el lápiz porque el lápiz era el fin de su hacer, sino porque el lápiz le sirve, le es útil y es adecuado al trazo que persigue que a su vez representa otro instrumento mío para sobre un papel, dejar imperecedera y accesible a los demás hombres alguna creación de su inteligencia e imaginación de artista. Debe hacerse notar, que no por ese valor que tiene el lápiz para el dibujante de nuestro ejemplo, deja de valer en otra esfera; el lápiz puede ser desde el punto de vista estético: feo, muy feo, o por el contrario, bello, indiferente. La autonomía de las esferas de valor, explica aquí porque una cosa como el lápiz puede valer utilitariamente como conveniente y adecuada y altamente útil a la vez que, sin variar su esencia, ser feo, o ser bello. En la obra arquitectónica, salta desde luego una explicación vastísima de esta característica, que si bien a quedado ya involucrada en las explicaciones anteriores, conviene traer a colación. Una obra arquitectónica puede ser altamente útil a quien la posea, se entiende una posesión física que permite el goce de lo útil y sin embargo puede valer desde el punto de vista estético negativamente; puede ser armónica y su proporción no bella. Por ejemplo, una cubierta de nave de fábrica puede valer utilitariamente como adecuada al escurrimiento de las aguas; a la defensa del recinto que cubre contra las inclemencias exteriores; puede ser resistente al empuje del viento y a las oscilaciones de un terremoto

y simultáneamente valer estéticamente en forma negativa; ser fea, pesada, de color y textura, desagradables e inadecuadas al destino arquitectónico que no es sólo utilitario a que se dedica. Podrían aducirse ejemplos en número ilimitado, más dejándolos por ahora a un lado, pasamos a considerar un poco más a fondo la significación que tiene lo útil en la forma arquitectónica

Toda forma de arquitectura obedece a un Programa. Ya sabemos la amplia connotación que para nuestro arte tiene esta palabra Programa. Consideremos una obra conocida: nuestra Catedral Metropolitana. La amplitud de las naves esta condicionada preliminarmente a su destino como circulaciones y como espacios para estar. Las alturas escalonadas de la nave central a las laterales y a las capillas, permiten, la iluminación diurna admirablemente adecuada al clima local y a las exigencias del culto. Los espacios edificados o delimitantes del espacio útil de las naves: como son los pilares, las cubiertas abovedadas, los arcos botareles, los muros que forman las capillas laterales, ¿son útiles? Indudablemente que lo son, están sirviendo para diversas funciones unas distributivas, otras defensivas y otras eminentemente mecánicas de resistencia. Son de tal modo útiles que sin adecuación a las complejas finalidades a que se destinan en el organismo arquitectónico, el edificio vendría por tierra o no sería una Catedral.

Un edificio como el nuestro ejemplo cuyo programa es denominadamente simbólico, nos muestra, no obstante, lo útil con toda claridad en dos aspectos perfectamente diferenciables: el uno, lo útil como aprovechamiento del espacio delimitando o habitable, llámese circular, estar, iluminar, airear; y el otro, lo útil como adecuación de los espacios delimitantes o edificatorios a funciones mecánicas de resistencia, llámense cargar, contrarrestar empujes o soportar vibraciones telúricas. Al primer aspecto lo denominamos útil-conveniente o útil-económico y al segundo útil-mecánico constructivo. Ambos aspectos sirven al hombre desempeñando funciones ancilares mínimas en la escala ascendente de los valores, pero de tal manera esenciales, que de no estar presentes positivamente en una obra ésta no será arquitectónica.

Investiguemos ahora si los dos aspectos enunciados aparecen por igual en toda la obra arquitectónica en que condiciones se dan en la gama amplísima de problemas que la arquitectura abarca. Para ello y por el camino mas simple consideremos dos problemas relativamente extremos: uno en que su programa tenga por elemento regente precisamente la máxima utilización del espacio en función de una necesidad estricta y por ende de la igualmente estricta economía en el costo de edificación: una fabrica. El otro cuyo programa nos exija diametralmente lo contrario, o sea el dispendio de espacios, inútiles desde el punto de la necesidad, y pragmáticamente opuesto a lo económico del costo: un monumento conmemorativo.

En la fabrica todos los espacios que se construyan estarán conformados a las funciones físicas a los procesos constitutivos de la fabricación, a las necesidades físicas y biológicas del trabajo y las no menos importantes de las máquinas y materias primas ya elaboradas. La perfecta fábrica no deberá rebasar lo que espacialmente le señalen estas funciones, que el arquitecto explota como fisonómicas en su composición. Los almacenes de materias primas, por ejemplo, tendrán el volumen de aire exigido, la resistencia de su piso a la carga que opera sobre él, las disposiciones adecuadas a las maniobras de carga y descarga. Lasa salas de elaboración exigirán condiciones muy diferentes a la de los almacenes y las oficinas administrativas, otras totalmente distintas. Los espacio delimitantes o edificados, estarán diseñados de manera pareja con estricto apego a las necesidades resultantes de los espacios habitables y de las funciones mecánicas de

resistencia que le impone el papel desempeñado en la construcción. Todo elemento apoyo, piso, o cubierta, partirá en su concepción formal de especificaciones precisas señaladas o deducidas del programa. Fácilmente se ve que en este tipo de problemas, lo útil conveniente es un elemento que rige la composición; es, digamos una exigencia fisonómica de él. Mientras mas apegada se encuentre la forma a la función utilitario-económica, mejor será la solución y el arquitecto que sepa explotar estas adecuaciones en sentido plástico alcanzará economía en el costo y perfección en la expresión. Tocante al aspecto mecánico-constructivo, el programa exige también la perfecta y estricta adecuación a la función mecánica con miras a la máxima economía, entendiendo que una forma resistente es económica cuando no presenta exceso ni falta de materia en razón del esfuerzo que debe soportar. Ambos aspectos de lo útil son en este caso regentes del problema y exigencia de su Programa arquitectónico.

El monumento conmemorativo tiene por programa crear una forma que constituye por su generosidad especial, una obediencia a la idea conmemorada. En otras palabras, erigir una construcción inútil desde el punto de vista o útil-económico; algo que no sirve físicamente a la colectividad como sirve la fábrica. La Columna Trajana por ejemplo es un monumento cuya forma nos explica claramente lo que decimos: es una columna sin elemento soportado, una columna que no es apoyo; se ha ahuecado y en su interior se ha construido una escalera para ascender a la parte superior del capitel en que se ha establecido un mirador. Mirador y escalera son simples subterfugios para derrochar forma arquitectónica: son inútiles. El problema no es el de una torre de observación sino el de un monumento. Las formas edificatorias están adecuadas a la función de que les resulta en la construcción, sus secciones pueden ser excedidas o estrictas respecto al trabajo mecánico, pero siempre desempeñan el servicio útil mecánico constructivo. En este caso lo útil-económico es el elemento secundario, la expresión simbólica y social rige; en tanto que lo útil-mecánico constructivo esta presente de igual manera en el caso de la fábrica.

Pasando de la fábrica, utilitaria por antonomasia, al monumento expresivo y simbólico por excelencia, encontraríamos al estudiar la serie abigarrada y nutrida de problemas arquitectónicos, que lo útil-constructivo, esta presente en toda obra arquitectónica en tanto que lo útil-económico esta condicionado por el problema y su programa.

En clases anteriores a quedado claramente expuesto que este valor útil es uno de los valores primarios que con otros integran al arquitectónico. Será redundante insistir, en consecuencia, que una obra que solo valga positivamente desde el punto de vista de esta esfera de lo útil y que se ignore o se niegue las otras formas que integran lo genuinamente arquitectónico, será obra de cualquier otra actividad humana, pero no de la arquitectura.

Ya advertimos que el introducirnos en el estudio de las formas de valor, iríamos infinidad de filones que no podríamos explorar y que, a cambio, nos incitarían a la mejor comprensión de la forma de Arquitectura. Más adelante, al comprobar la concurrencia de otras esferas y su presencia simultánea y necesaria en la obra de nuestro arte, abarcaremos mejor lo que por ahora tenemos que dejar hasta aquí, muy lejos de haber agotado cuanto puede meditarse y ahondarse en torno a lo útil.

LÓGICA DEL HACER EN ARQUITECTURA

La verdad, valor del pensamiento. Significación práctica del término verdad en los críticos y estadistas del siglo XIX. Lógica del hacer humano: concordancia elemental entre forma fin y medio.

Los valores lógicos son los pensamientos. La lógica se ocupa de estudiar la estructura del valor lógico. La teoría del Conocimiento o gnoseología, su función. Los pensamientos son verdaderos o son falsos. El ser verdadero o el ser - falso constituye sus formas de valer y son formas de realidad del valor lógico. Estas ideas base, suministradas por filosofías actuales, nos muestran desde luego el problema que tenemos enfrente: ¿cómo entender la verdad, la sinceridad, la falsedad, y la mentira, en el terreno de la valoración arquitectónica? Pues que si los valores lógicos como afirman algunas doctrinas, son los pensamientos mismos y poseen la peculiaridad única entre los valores, de expresar algo fuera de ellos mismos, las creaciones arquitectónicas, ¿qué tienen que ver con los pensamientos?, y sobre todo, ¿como van a valorarse aquellas por entre los pensamientos?

Por otra parte, quiénes han iniciado la vida de taller al lado de maestros arquitectos, han comenzado a familiarizarse con ciertas palabras usuales, y con mucha frecuencia habrán escuchado calificar de sinceras o no sinceras tales o cuales obras antiguas y actuales, y de falsas o verdaderas determinadas disposiciones, que propios o ajenos, someten al juicio de su maestro. Aquellos que no se contentan con solo escuchar y aceptar, se habrían cuestionado necesaria pregunta, ¿en que consiste la verdad en arquitectura?

En rigor, habría que penetrar por los intrincados dominios de la filosofía actual o mejor aún de la historia del pensamiento filosófico, para sobre las ideas que cosechémos bordad una teoría acerca del tema que nos ocupa. Este camino con ser obligado refugio para quienes sólo estudiamos la estructura de lo arquitectónico, resulta desproporcionadamente complicado, aún para los alumnos del último año de nuestra escuela. Seguramente la preparación filosófica en los estudios preparatorios ha sido olvidada, o no fue lo suficientemente amplia como para, sin preámbulos, entrarnos en materia, y correr el riesgo de suponer que nos entendemos, cuando en realidad hablaríamos idiomas diferentes.

Vamos a contentarnos con una postura modesta, accesible a quienes persiguen la teoría del arte como una guía de orientación de su criterio de forma arquitectónica.

Comencemos por glosar lo que las filosofías han denominado verdad en contenido muy amplio.

A. Müller dice: “El concepto de la verdad es, según esto, el concepto de una relación. Expresa una relación, la relación del pensamiento; de la “imagen”, con el objeto. El objeto, en cambio, no puede ser verdadero ni falso, se encuentra en cierto modo mas allá de la verdad y la falsedad” y adelante agrega: “Es el concepto de la verdad, propio de la conciencia ingenua y de la conciencia científica. Pues ambas entienden por verdad la concordancia del contenido del pensamiento con el objeto”. Este párrafo del connotado filosofo alemán de nuestro tiempo, nos ilustra con suficiente claridad acerca de uno de los conceptos que hallamos larvados o manifiestos a través de la historia de la filosofía. Se trata de una concordancia entre el contenido del pensamiento y el objeto sobre el que se enfoca.

Sortais, tomista francés de principios de siglo, en su lógica crítica define así la verdad: “Conformidad del pensamiento y sus cosas: conformitas intellectus et rei”. Y encuentra diferentes formas de verdad, que a mi juicio arrojan claridad sobre el tema que nos ocupa. Dice: “La verdad supone así tres elementos: objeto, del que se afirma algo; inteligencia de la que se afirma ese algo y relación de conformidad entre la afirmación y el objeto. Según la naturaleza de esta afirmación se pueden definir tres clases de verdad: lógica, metafísica y moral. La verdad lógica es subjetiva, es la conformidad del pensamiento con su objeto: conformitas intellectur cum re; vg. Cuando digo: es de día, digo la verdad si esta afirmación concuerda con la realidad. Verdad metafísica, objetiva u ontológica es la conformidad de las cosas con el pensamiento que las ha producido. Conformitas rei cum intellectum pruducente; vg. Un cuadrado, una casa, no serán verdadero cuadrado, ni verdadera casa, sino cuando se conformen al pensamiento del geómetra o del arquitecto; a las leyes geométricas y arquitectónicas. Verdad moral o veracidad: es la conformidad de la palabra con el pensamiento.

En términos más actuales y consecuentes con la exposición que dejamos hecha en clases anteriores, relativa a la teoría de los Valores, podríamos llegar a una explicación acerca de las formas de verdad, estudiadas de manera tan concisa y breve en la transcripción que precede. Parece que en último análisis, se nos dan las formas de verdad: una verdad que podríamos llamar ÓNTICA, o sea una categoría en sentido clásico, que consiste en la concordancia o conformidad, del ENTE con la ESENCIA DE SU NATURALEZA, es lo que es. La segunda forma de verdad es ONTOLÓGICA simplemente LÓGICA, que a su vez consistirá en nueva concordancia entre el PENSAMIENTO y su OBJETO, y la tercera la verdad ÉTICA, que supone también concordancia entre PENSAMIENTO y EXPRESIÓN, o sea ACTO EXPRESIVO.

Tomemos un ejemplo que nos aclare las relaciones entre Ente, Sujeto y Expresión. El antiguo Palacio Municipal de la Ciudad de México, ocupa la manzana formada por la Plaza de la Constitución hacia el Norte, la avenida 20 de Noviembre al Este, la calle Venustiano Carranza al Sur y la del 5 de Febrero al Poniente. El dicho Palacio colinda dentro de la manzana con el edificio comercial denominado “Palacio de Hierro”. Supongamos tres observadores inmóviles, que no conocen ni han podido conocer por suposición, otro aspecto óptico de esta manzana que el que se les da desde su punto de observación. El primero que llamaremos A, está colocado en la Plaza, exactamente sobre el plano axial central de la fachada principal del dicho palacio. Para este, no existe, porque no ve otra cosa, sino el Palacio Municipal; deduce por experiencia personal y por la histórica de sus anteriores, que existen dos fachadas laterales que se le inducen por la perspectiva de los torreones de ángulo y por otras observadas. Puede hasta esbozar como podrán ser esas fachadas supuestas la armonía y el ritmo que advierte en la principal. Sin otra información seguramente no podrá jamás suponer la existencia del otro edificio colindante por el Sur. Para este observador A, la verdad ÓNTICA será la suma de aspectos que en número infinito puede tener la totalidad de la manzana y que son independientes de que A los abarque parcial, total o nulamente. Esta verdad es la meta de A. Pero desde el momento en que A alcanza cierto conocimiento de lo que ve, si su pensamiento esta acorde con su objeto, esa será su verdad, ciertamente relativa como dice Müller, será su verdad lógica. Si acaso supone que las fachadas laterales son iguales a la principal única que ve esta suposición será un error, que A no podrá comprobar por ello le llamará simplemente hipótesis, más no verdad. Será error lógico porque el pensamiento no concuerda con su objeto. Mas si A, viendo lo que ve y pensando lo que piensa no verdad o mentira pero ética, al no conformar el pensamiento con el acto expresivo que es la palabra afirmativa. Así puede una persona decir verdad éticamente

considerada, porque dice lo que se le da como verdad, pero puede estar errada, porque su pensamiento no coincide con su objeto y la certidumbre que no ha alcanzado le impide saberlo y por ende su acto es éticamente bueno, o sea, está diciendo su verdad y la está diciendo con verdad. Ahora bien, lo óptico, es lo que el hombre persigue aprender, el hombre persigue el pensamiento verdadero, la conformidad de su conocimiento con ese valor absoluto que será la verdad óptica. La teoría del conocimiento se enfoca hacia este trascendental problema, en el de la certidumbre de la verdad, analizando las posturas históricas del dogmatismo, el escepticismo, el relativismo y el criticismo.

Para dos observadores más, en el ejemplo, supuestamente colocados de modo semejante a A, pero en las calles laterales respectivamente, las visiones de cada uno serán diferentes a las de A, y diferentes entre sí. Sus verdades lógicas serían así no contradictorias sino diferentes entre sí. Cuando en el campo del conocimiento se combinan los diferentes panoramas de los diversos observadores, hay la posibilidad de ir descubriendo una serie de aspectos parciales de la verdad óptica a la que ha atendido y tiende el pensamiento del hombre.

Por lo dicho, se verá que en la creación arquitectónica, no cabe otra verdad que la óptica, al considerar la obra acorde con la esencia que el creador de ella ha podido imaginar. La lógica, corresponderá al observador cuyo pensamiento podrá o no concordar con la cosa, por ejemplo si ve un muro que parece de piedra y es otra materia, se dirá que está equivocado el sujeto observador y que lo que lo equivocó la apariencia óptica del objeto y que su autor ha ocultado la naturaleza interna del material bajo la naturaleza aparente de otro material. Pero, la creación, como hacer humano, no parece caber dentro de lo expuesto hasta aquí. Por ello debemos hurgar en los tratadistas, maestros y críticos del siglo pasado, que quisieron entender por las palabras verdad y sinceridad y sus polarmente opuestas, al referirse a la obra arquitectónica. No podría por ahora asegurar si estos pensadores o artistas del siglo XIX introdujeron por razones históricas el empleo equívoco de estas palabras en el terreno de la teoría del arte, pero si puede comprobarse fácilmente que las usaron con énfasis rayando en devoción religiosa. Para el arquitecto actual, heredero natural del siglo pasado, la verdad y lo sincero, siguen representando un bien o una virtud que persiguen con incansable empeño y que a todas luces trata de mostrar y hasta de infructuosamente demostrar.

Revisando tratados de arquitectura, escritos mixtos entre crítica, literatura y lo que se llamó ensayos en torno a la naturaleza del arte o simples artículos de revistas, hallamos, por ahora, cinco acepciones que fueron denominadas verdad arquitectónica o mejor dicho cinco formas de la verdad en arquitectura. Se verá por lo que sigue, que tienen en su estructura conceptual cierta relación con lo expuesto acerca de las formas de verdad lógica y verdad ética, sin corresponder desde luego a ellas por referirse no a los pensamientos sino a las formas ópticas construidas. La relación se encuentra en la conformidad que en lo lógico y en lo ético es esencial.

Las cinco formas de verdad arquitectónica expuestas por el siglo pasado fueron:

- 1. Concordancia entre material de construcción y apariencia óptico-óptica**
- 2. Concordancia entre forma y función mecánico-utilitaria**
- 3. Concordancia entre forma y destino utilitario-económico**

- 4. Concordancia entre formas exteriores, particularmente fachadas y estructuras internas**
- 5. Concordancia entre forma y tiempo histórico (programa general).**

Pocas explicaciones requieren estas cinco formas. Son lo suficientemente explícitas para abarcarlas de una vez. La primera se refiere a los materiales empleados en las edificaciones cuyas superficies aparentes a la vista corresponden a su propia naturaleza. Significa esto que una placa de mármol se vea tal cual su acabado es, sin pretender engañar al observador con una apariencia que corresponda a otro material, normalmente de mayor costo. O sea, que si por ejemplo un muro como los del Sagrario de México, está revestido con tezontle, se aprecie tezontle y no otro material. Pero surge una serie de puritanismos en torno en torno de esta esencial forma de verdad: si un muro como tantos de nuestras iglesias coloniales, se haya construido con tezontle y sobre él se aplica un enjarre de cal, y encima se pinta a la cal; esta apariencia, ¿es o no sincera según el principio que analizamos? Desde luego que el muro está francamente aplanado y francamente pintado denotando unidad sin requerir ver lo que detrás existía y más adelante, al explicar lo que a mi juicio puede entenderse actualmente por forma lógica en arquitectura y en general en las artes, tocaremos este punto y trataremos de establecer un criterio simple y claro que permita resolver las dudas que necesariamente suscitan las formas que estamos exponiendo. Pasemos a la segunda, concordancia entre forma y función mecánica-útil. No solo el material de construcción se estatuye debe verse como es, sino que la forma que adopte en el organismo arquitectónico, debe estar acorde con la función mecánica que le corresponde asumir. Así en el ejemplo anterior de los muros del Sagrario, y el revestimiento del tezontle, se trata sabiamente como tal, esto se confunde en las piezas del revestimiento con las piedras del mismo material empleadas en los muros superiores de las naves, cuya función ahí no es de revestir sino de cargar integrando un muro en todo su espesor como aparejado irregularmente y conglomerado a la vez. El tezontle del revestimiento está trabajando en juntas más o menos rectilíneas y aparejado con su mayor dimensión en altura. Nuestra arquitectura mexicana colonial es riquísima en inteligentes ejemplos, porque el colonial tuvo un altísimo sentido de forma arquitectónica. Véanse los muros poblanos con ladrillos y azulejos tratados de manera siempre adecuada a su función constructiva de revestir y de resolver la impermeabilidad del paramento y a la vez, claro está, resolviendo un problema de expresión profundamente mexicana del barroco siglo XVIII. La columna dórica griega de Pestum, por ejemplo, está tratada no solo como piedra travertina, sino que su forma es consecuente con su función de apoyo aislado, la énfasis del fuste, adelgaza el diámetro superior y el capitel facilita el apoyo de las arquitrabes. Estas últimas, como elementos soportados y a la vez soportantes en papel de cerramientos, adquieren formas diferentes de las otorgadas a las columnas, son así acordes con su función mecánica. Las columnas de fierro y el arco metálico adquieren formas inusitadas anteriormente: el material y su naturaleza en manos del técnico actual alcanzan formas propias aunque evolutivas. Vicio opuesto lo constituyen innumerables disposiciones actuales que sólo se persiguen por pura apariencia óptica que exigidas o no por el programa, resultan formalistas, o sea forma distante de la arquitectura. Por ejemplo, fachadas revestidas con madera para imitar la arquitectura del occidente norteamericano basada éste en un auténtico y tradicional sistema constructivo a base del famosos cedro californiano y esqueleto interior del mismo material (Baloon system) que entre nosotros se aplica a quienes pudieran haberlo imaginado sobre muros de ladrillo y mortero.

La tercera forma la constituye la concordancia entre forma y destino utilitario económico. Dice esta cualidad como un vano que esta hecho para iluminar, adquiera

forma adecuada para eso. Pues no sólo será sincera su disposición si el material lo es y la forma mecánica también lo es. Ejemplo negativo muy claro, lo constituyen los balcones ciegos del Palacio Nacional, que ostentan en su fachada principal, bastidor con vidrios y barandales y repisones, sin existir tras de ellos sino el muro que corresponde a la escalera principal del palacio. Lo mismo se refiere esta forma a destinos y formas en conjunto: un clásico ejemplo lo constituye el conocido templo de la Magdalena en París, que con una fachada de templo romano imperial pagano, encierra un templo católico con arquitectura interior completamente apropiada a su destino y siglo, pero desligada y sin relación alguna con la exterior. Esta discordancia entre lo interior y el exterior, se refiere precisamente a la cuarta de las formas que explicamos, naturalmente que en el ejemplo es negativa.

La última de las dichas formas de verdad, está en la concordancia entre forma y tiempo histórico, o como se decía en el siglo pasado: entre estilo de la obra y su propia época. Seguramente esta forma fue predicada combativamente en vista del uso tan habitual de formas anacrónicas, que dieron por resultado la reacción, al final del mismo siglo, que se denominó Modern-style o Art-nouveau. Es de interés notar en los ejemplos de esta corriente estilística, como se preocupó sólo de buscar una forma nueva sin alcanzar la integración valorativa que conquistó la arquitectura de nuestro siglo en su primer tercio. Tal parece que en estos días que vivimos, una corriente semejante, de cuño formalista y alógica en muchos casos, se está incubando rumbo quizás a nuevas formas que por ahora sólo se desean, sin adivinar el sesgo que tomen en un futuro próximo.

No debe suponerse que estas cinco formas de verdad arquitectónica enseñadas el pasado siglo, hayan dejado de aceptarse en el nuestro, no, solamente que su denominación como verdades es equivoco y requiere una estructuración mas sólida y desde luego actual. Vimos al iniciar esta lección, como la verdad es valor del pensamiento y también cierta similitud existente entre el concepto de verdad lógica expuesto y las antes dichas formas de verdad arquitectónica. En rigor si se analizan con cuidado las cinco formas, se verá que todas ellas preconizan una concordancia de tipo formal, entre material, destino, función mecánica, tiempo histórico, o sea entre la finalidad, el medio empleado y la forma construida o resultante. Más, esta estructura de relación y concordancia no es otra sino aquella que en clases anteriores hemos hallado como el esquema de todo hacer humano. Recordarán que el hacer persigue la perfección de la cosa hecha en relación a su fin y medio y las leyes que rigen la naturaleza de la cosa y del medio que son en último recurso el arte mismo. Así que esta conformidad de hacer con su fin y su medio para obtener una forma construida buena, perfecta es a lo que puede llamarse lógica; si, pero lógica del hacer, paralelamente a como en la otra actividad intelectual, la del pensar, la lógica es conformidad entre el pensamiento y su objeto.

Un gran pensador francés contemporáneo, Jacques Maritain, a este respecto y con luminosa claridad, en su obra *Art et Scolastique*, escribe el siguiente párrafo: “es feo en arte, decía Rodín, todo lo que es falso, todo lo que sonrío sin motivo, todo lo que se amana sin razón, lo que se encorva y encabrita, lo que no es mas que un desfile de belleza y de gracia, todo lo que miente” “exijo, añade Maurice Denis, que pintéis vuestros personajes de tal manera que parezcan estar pintados, sometidos a las leyes de la pintura, que no pretendan engañarme la vista o el espíritu; la verdad del arte consiste en la conformidad de la obra con sus medios y su fin”. Lo cual equivale a decir con los antiguos que toda obra de arte debe ser lógica. En esto está su verdad. Debe bañarse en la lógica no en la pseudo-lógica de las ideas claras, y tampoco en la lógica del conocimiento y de la demostración, sino en la lógica obrera, siempre misteriosa y

desconcertante, la de la estructura del ser viviente y de la geometría íntima de la naturaleza.

Lógica obrera, la llama Maritain, lógica del hacer la designábamos nosotros. Significa conformidad de forma con fin y medios. Así, para resolver los múltiples problemas que plantea al arquitecto actual su angustia por alcanzar forma original, esta lógica del hacer, debe orientar su juicio hacia clarificar los fines de la arquitectura y los fines particulares de su obra, a dominar la técnica de los medios, que no sólo son los mecánico-constructivos, sino muy importantemente los espacios construidos con todas sus calidades formales.

No consiste esta lógica hacedera en denotar todo lo que hay dentro de una construcción y no se puede ver, sino en conformar lo accesible a la vista a la estructura que le sustenta, de igual manera que las formas naturales lo hacen con perfección. Veamos el maravillosamente construido cuerpo humano: La forma de la mano es consecuente con su estructura interna y con las funciones que le asignó el Creador, a tal grado es perfecta la conformación, que analizándola como lo ha hecho magistralmente Focillon, en su obra, *Vie des Formes*, no sabe decirse si la mano condiciona la función o la función condicionó la forma creada. La piel y la detención del esqueleto, los vasos sanguíneos y los músculos, la conforman; pero no se ve ni el hueso, ni el músculo, ni el varo, ni el nervio; le dan forma sin quedar expuestos a su destrucción o desgaste como la piel que los reviste y que para tomar estas funciones está condicionada. Absurdo será pintar los hierros que refuerzan el concreto al exterior de una trabe armada, como absurdo sería tener sobre la palma de la mano o su dorso dibujadas y coloreadas las estructuras resistentes de ella. Conformar, es decir, adecuar la forma a sus múltiples y complejas funciones, las que hemos denominado PROGRAMA. Conformar los medios de la arquitectura, que son los espacios construidos, edificados y habitables, incluyendo en ellos todos los sub-medios, como son los materiales de construcción, el agua, la luz, las plantas, etc., a su Programa. Esta conformidad en suma será la LÓGICA ARQUITECTÓNICA, lógica de todo hacer humano que se establece como forma lógica integrante del valor arquitectónico.

Toda corriente estilística que pretenda sólo alcanzar la forma por su adecuación a su función mecánica o económica, si no alcanza a la vez una valoración estética positiva, y si se desentiende de su tiempo histórico, o sea no atiende su Programa General, al desintegrar lo arquitectónico resultará obra útil y lógica, más no arquitectónica. Profundizando, se irá adquiriendo una convicción que es trascendental, la de que van concurriendo las formas integrantes del valor arquitectónico y se van enlazando de modo inseparable o en una palabra poseen unidad y esta unidad es la que al romperse hace que una obra o forma no sea arquitectura. Muchos han considerado la postura Funcionalista del primer cuarto de nuestro siglo, como sólo arraigada a lo útil mecánico y económico; nada más falso históricamente. Para concluir este importante capítulo, me parece indispensable transcribir un párrafo de la conferencia sustentada por uno de los grandes corifeos del Funcionalismo Europeo, Walter Gropius, en Madrid el año de 1930: "La arquitectura no se contenta sólo con la satisfacción de necesidades materiales; hay que mirar sobre todo las necesidades de orden más elevado del espíritu que piden un ambiente armónico, sonidos definidos, proporciones claras, que hacen percibir el espacio como cosa viviente. Todo esto se encuentra comprendido en el concepto FUNCIÓN. La racionalización no es, por consiguiente, una ordenación puramente mecánica. No debemos olvidar de ninguna manera que además de la RATIO existe una finalidad creadora. La economía como último fin tal como la concebimos hoy día es un gran peligro.

La crisis que sufre actualmente el mundo civilizado no es quizá otra cosa que una venganza del espíritu encadenado”

LO SOCIAL EN ARQUITECTURA

Decir que la obra arquitectónica tiene valores sociales nos exige como primera explicación entender lo que signifique social y después averiguar si una obra arquitectónica tiene o no capacidad para avalorarse desde este punto de vista.

Social es lo referente a la sociedad. Sociedad es un conglomerado humano organizado hacia una cultura. Cultura, decíamos en clases anteriores con Herskovits, es la parte del ambiente que edifica el hombre pero en otros términos, cultura es el modo de vida que lleva una colectividad organizada. Así que la sociedad es la colectividad humana que se organiza para, en comunidad de medios tender hacia un determinado fin, esto es hacia la objetivación de una cultura.

Lo que hasta aquí hemos estudiado acerca de la naturaleza esencial de la arquitectura y de su obra, nos permite resumir sin nuevas exploraciones, el valor que puede tener la obra realizada para una colectividad o sociedad humana. Desde luego, la estructura del Programa General nos lleva a afirmar que toda auténtica arquitectura, al pertenecer a una cultura, al ser parte de su expresión total, tiene un valor social que se deriva de esta pertenencia, tiene en consecuencia un primer valor de expresión. Esta expresión de la cultura se da al través de las formas adecuadas a lo conveniente de un programa particular, expresa las diversas modalidades del vivir individual y colectivo; más no sólo la adecuación, como ya hemos visto, se lleva a cabo en relación a la vida que se desenvuelve en el escenario arquitectónico, sino que la misma técnica constructiva nos hace a la vez, encontrar una más profunda expresión de la cultura. Nos expresa con su procedimiento de manejo de la materia prima todo el sistema de ideas, de organización, de la sociedad que realiza la construcción. Pero todavía expresa la forma arquitectónica algo más decisivo: el esquema vivo más recóndito que envuelve la esencia misma del estilo; su mundi vivencia, o sea la interpretación que hace del mundo; su Psicología-geográfica, en el sentido que le da Gerstenberg (*Idee Zu einer Kunst geographie Europas*) o sea su pertenencia a su lugar por incorporación anímica al paisaje; su psicología-histórica como la ha expuesto Max Dvorak.

La obra ya citada de Passarge (*Filosofía de la historia del arte en la actualidad*) dice a este respecto: “en lo psico-histórico de Deborak desembocan en último término, como ya advirtió Riegl, todos los sectores de la vida social. La espiritualidad de un periodo social, para Deborak llega más allá de lo paisajista, de lo nacional, de lo social. La fuerza de la idea no conoce los límites de la naturaleza, de la raza, de la sociedad, si bien recibe de todos ellos una tonalidad siempre distinta”.

Expresión de tal latitud anclada a la cultura, o como se dijo, a la modalidad de vivir la vida colectivamente, ¿no es acaso un valor de gran magnitud? La historia de la arquitectura entendida según los grandes maestros contemporáneos, contiene inagotable material para explorar la estructura de esta expresión. En lo dicho arriba, hemos citado las ideas más salientes actuales en el punto a esta transacción que practica la creación con la cultura y esta con el arte porque la cultura tiene como una de sus formas al arte y el arte se nutre de la cultura y de la vida misma. Entonces cabría también encontrar otra

forma de valor ante lo social en la obra arquitectónica y es la de formación o construcción de la cultura, al lado obviamente de los otros elementos formativos de ella. Una acción formativa es educativa es desde luego intencionada y se proyecta hacia la conquista de una finalidad más o menos ideal según la cultura a la que pertenezca. Significa esta acción la que en un conglomerado social llevan a cabo las capas de mayor elevación cultural para conducir, educando, conformando a las capas de menor acervo cultural.

Este papel de la forma arquitectónica por ser intencional como se dice, consciente y aceptando deliberadamente por el artista, representa un instrumento de gran responsabilidad para el arquitecto como sujeto moral. El historiógrafo norteamericano Charles Harris Whitaker, en *"The story of Architecture"* (Halcyon House. Nueva York. 1934), lanza una atractiva idea similar a la antes dicha y expuesta en nuestra escuela desde años antes; intitula el último capítulo de la obra: "Algunas especulaciones sobre la posibilidad de que el hombre pueda emplear algún día la arquitectura para construir una civilización". Proclama después de haber estudiado la historia de la arquitectura de *"Ramses a Rockefeller"* la posibilidad de estructurar una civilización partiendo de un ideal y a través de lo que la arquitectura puede modelar en una colectividad. Es claro que el tema presenta muchos flancos y que en pocas palabras sugiere lo mismo grandes promesas que objeciones. Lo importante es concluir que la forma arquitectónica tiene valores instrumentales para la cultura y la sociedad: expresa y forma, expresa en la mayor parte de los casos de modo inadvertido e involuntario porque es el artista canal por el que la colectividad se expresa, está sumido en ella es individuo cuya estructura como artista tiene ala facultad de intuir sin razonar y de expresar como fruto inmediato y necesario de la intuición poética o estética. Hegel estudia este aspecto de la intuición- expresiva en su tesis correspondiente. La formativa o educativa, es sin duda alguna, también expresión, sólo que por su carácter intencional como se dice, reclama una clasificación aparte, ya que es expresión a través de una acción orientada hacia un ideal que a su vez representa en sí mismo una expresión más.

En el campo de las expresiones, se encuentran las de tipo eminentemente estético y las comprendidas en lo bastante estético-social. Entre estas significaciones se hallan las que podríamos llamar delaciones, o sea expresiones de realidades o de aspiraciones que también son involuntarias y que en algunos casos son además indiscretas pero altamente valiosas para el sociólogo, el historiador y el moralista. Estas delaciones, fruto de la vida que se desenvuelve con modalidades muchas veces invisibles o inapreciables para quienes las viven y lo más curioso y común es que se escondan tras mandos cabalmente opuestos a su realidad. La historia contemporánea nos presenta multitud de casos: socialistas, cuya mansión no puede compararse en lujo con la del capitalista a quien persigue y hasta quien combatieron y hundieron. La arquitectura de estas mansiones habla de modo tan claro, que ningún escrito puede ser mas evidente que ella. Por esta causa el historiógrafo lo mismo que el antropólogo actuales encuentran en ala arquitectura documento valioso de qué partir en la exploración de una cultura y en la persecución del espíritu que la impulsó y vivificó.

Hemos visto ya ejemplos suficientemente explícitos acerca de la proyección que tiene lo social en lo arquitectónico y por ende la capacidad expresiva de la forma estilística para un lugar geográfico y un tiempo histórico dados. Baste recordar el partido de las composiciones de los palacios de Versalles y del Escorial y su clarísima vinculación con la vida que en cada uno se desenvuelve. Si estudiásemos como lo hace la historia del arte de estructura actual, los aspectos formales de ambas composiciones y la múltiple Psicología que anima a estas formas intentando descubrir el espíritu de la época en cada

lugar, hallaríamos un de tal manera rico material, que nos impulsaría a penetrar no sólo en el tema de la valencia social, sino en la totalidad histórica de los dos personajes que centran la atención del mundo occidental en su momento...Estudios como el de Weisbach, "El Barroco, arte de la Contra- reforma) son muestras de lo dicho.

Al meditar sobre la trascendencia que para todos tienen estos temas y los que nos corresponde a nosotros estudiar y conocer, cualquier exhortación que se lance a las nuevas generaciones de arquitectos en formación será improductiva sino va auxiliada por de parte ellas de una comprensión amplia de necesidad y de una conciencia del sacrificio que le exigirán en su futura vida profesional. Todas las improvisaciones que en la escuela se hacen acerca de los dichos problemas nacionales y que por necesidad se toman como temas en las clases de composición y en las "tesis" (que no lo son en verdad) de exámenes profesionales, deben verse como son: simples ejercicios basados en problemas locales, pero nunca como no son: esto es como si fuesen auténticas y organizadas investigaciones de nuestras realidades. En las clases de composición se persiguen simular la práctica profesional en sólo el aspecto de composición, relegando la mayor o menor autenticidad del problema, como es obvio, al plano en que se colocan los similares de una clase de matemáticas o de contabilidad: a suposiciones dadas como indiscutibles dentro del problema que sólo trata de promover un ejercicio de determinada técnica o actividad.

Sería de grandes consecuencias que un estudiante de medicina al serle propuesto por el profesor un conjunto ideal de síntomas para formular un diagnóstico, concluyera que de igual manera, ante un paciente, debe el futuro médico inventar o suponer los síntomas sin apoyarse en la penosa investigación que la realidad depara. Los ejemplos valen por la idea que tratan de ilustrar a través de lo transitorio, verdadero andamiaje. Confundir lo transitorio con la idea a mostrar, resulta no sólo insensato sino peligroso para el futuro profesional para la sociedad que servirá. Creemos que los ejemplos ya conocidos a través del curso, sean elocuentes y quizás suficientes para ilustrar las ideas expuestas en este capítulo, sin embargo también creemos que cualquier insistencia y nuevos casos que se estudien serán en todo tiempo provechosos y aclaratorios. El criterio del artista nunca alcanza madurez que no sea superable. Con este propósito, estudiemos una casa burguesa en la ciudad de México perteneciente al siglo XVIII; la número 22 de la calle de la Moneda. La composición se hace en dos plantas. La baja tiene acceso de una calle por dos puertas cocheras que se comunican con el patio principal o primer patio como se llamaba. Una accesoria con tapanco ocupa la parte restante de la fachada, tratando con puerta de entrada y ventana. Esta accesoria que se comunica con otro cuarto interior, estaba destinada a la casa taller del artesano. Una de las puertas cocheras servirá para alojar el coche con sus caballos al entrar. El coche podía permanecer allí una vez desuncidos los animales, que atravesaban el patio, seguían por el pasadizo a un lado de la escalera y penetraban a las caballerizas. Los dos cuartos entre éstas y la accesoria estaban ocupados por las habitaciones de los sirvientes. El segundo patio en su rincón contenía el excusado para la servidumbre. Sobre ese patio se abría el pajar y el guarda arneses. Debajo de la rampa alta de la escalera se disponía de la covacha aprovechada por el portero habitualmente artesano. La puerta para peatones era la más directamente enfrente de la escalera, lo que permitía, teniéndola abierta como estaba durante el día, ser vigilada fácilmente por el portero. Se ve que la planta baja estaba destinada a servicios y a una accesoria para renta. La altura de este piso es demasiado grande para estos servicios. La escalera se desarrolla en dos rampas. La planta alta tiene acceso por esta escalera cubierta y abierta que desemboca en el corredor en forma de L. Este corredor es el espacio distributivo clave de la planta; una rama de la L va hacia la doble

crujía de fachada y la otra hacia la crujía perpendicular a ella. La doble crujía de fachada se destina a la parte social de la casa, con una antesala, una sala para recibir y un gabinete o estudio. La sala comunica con las dos recámaras alojadas en la otra crujía, después de éstas recámaras se encuentra una pequeña sala familiar de estar que se llamaba asistencia. Esta comunicaba a su vez con el comedor para llegar al fin de la cocina. Los excusados o retretes estaban en el segundo patio. El lugar para la tina de baño atrás de la escalera. El pasillo entre ésta y el comedor distribuía los servicios y les daba acceso independiente al corredor y la escalera.

Si se interroga esta distribución se verá como es claramente expresiva del modo de entender la vida en su tiempo. La planta baja está aislada al máximo de ala alta. Las caballerizas lo exigían, así como el patio segundo, pero también indica este aislamiento la vida tranquila y tendiente a la concentración familiar. Sólo así es explicable la incomodidad que, para la vida actual resulta de escalera tan desarrollada. Por otra parte, esta división tan señalada entre servicios y habitación, habla de las diferencias sociales que hubo entre señores y sirvientes aún en la clase media. Comparando esta distribución con otras de países diferentes se aprecia la organización que se daba a la vida familiar. Las dependencias destinadas a la recepción están semi-aisladas de las consagradas a la intimidad familiar. La vida de visitas debe ser poco socorrida en aquellos tiempos. Las recámaras se alinean en la crujía sin distribuidor que las independice. Seguramente no fue necesario en el sistema ese aislamiento; los servicios de aseo se tenían dentro de cada recámara y el orden de vida hacía que los horarios de cada habitante coincidieran. Así, analizando cosas que se conservan hasta hoy en buen estado, podríamos seguir nuestra investigación y obtener muestras de la modalidad vital de la clase media al terminar la época colonial en México.

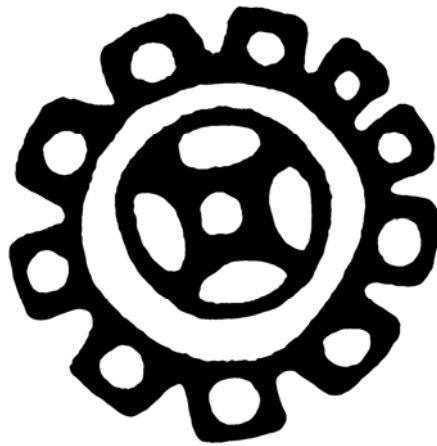
Como indicábamos arriba, las expresiones no son exclusivamente las que se refieren al programa particular de una obra, sino que van estilizando todos aquellos aspectos que señalábamos, tocante a las ideas sociales, científicas, avances técnicos y expresiones profundas de lo estético. En la cada que venimos analizando se ve, por ejemplo, la idea que se tiene acerca de la higiene, la poca frecuencia del baño, el uso de resumideros entubados en forma imperfecta, los caños abiertos en las calles que también motivaban el alejamiento de la vía pública, etc. Respecto a sistemas constructivos, se palpa el sentido tan perfecto de arquitectos y constructores que tuvieron los alarifes coloniales. Pero además puede reconocerse el modo empírico y práctico con que se procedieron, aplicando más una tradición recibida y experimentada, que cualquier recurso técnico deducido de los datos del problema. Otras expresiones, las estético- sociales y las derivaciones tan vastas con que cuenta actualmente el historiógrafo, motivarían el descubrimiento de la postura ante la vida y su proyección en las formas; la misma geometría y cromática nos colocarían ante un campo que no tengo noticias haya sido explorado entre nosotros y que por lo mismo sólo puedo señalar su entrada. La métrica es de tal manera propia, que al igual abre una senda al arquitecto investigador y le promete insospechadas conclusiones y conocimientos. Mucho hay por delante que descubrir en la forma y su Psicología y en el espíritu que seguramente se proyecta hasta nosotros a través de siglo y medio de vida independiente.

Otro de los muchos casos por explorar lo constituyen las viviendas mínimas de hace unos veinte años, construidas por la ciudad en diversos rumbos, por ejemplo, la de San Jacinto o el antiguo rancho de la Vaquita. De ondas significaciones resulta visitar esas casas. Unas han ocupado el taller para artesano como sala para recibir, con

muebles de gusto pésimo y muy alejado de la idea que se tuvo y tiene de un modesto obrero. La cocina se ha convertido en cochera, el cuarto de baño en ropero y el patio que se suponía iba a ser cultivado por un ideal y europea hortaliza, se ha adaptado con puertas viejas y letreros de lámina desechadas de las vías públicas, un cobertizo de tierra floja destinado a comedor. Sobre unas losas, en la parte descubierta del patio, se cocina a la intemperie, y sobre otra losa colocada abajo de una toma de riego en el mismo patio, se lavan ropa y trastos y muy eventualmente se toman baños allí mismo, aunque según confesión de los habitantes de unas de estas casas, prefieren hacerlo en un establecimiento público de baños.

Se comprueba una total des-adaptación de la casa a sus habitantes y de estos a ella, los que la fuerzan a sus costumbres en vez de ser la casa la que los oriente a otro género de vida. La razón está en el arquitecto, bien intencionado, inventó por su deseo de mejoría, una vida que sólo existe en su imaginación y no pudo, por ignorar el programa real, proporcionar lo que debía ser un paso adelante y no un abismo imposible de salvar de una vez. Lo mismo se advierte en lo meramente plástico de la composición. El barroquismo nacional, impele hacia las formas complicadas y éstas son además impulsadas por el complejo de la inferioridad larvado en nuestra estructura étnica, así vemos que las líneas tranquilas de los pretilos, se han quebrado: las ventanas limpias originales se han cubierto de rejas compradas en demoliciones de casas torturadas y pseudo coloniales. Lámpara "venecianas" sin conexión eléctrica ornán las entradas a escala mínima. Macetones de concreto revestidos con mosaicos de azulejos, blancos y de colores, con gálibos armónicos y retorcidos, adornan pretilos y bordean las banquetas de entrada. Los portones han recibido iguales barroquismos de un popularísimo actual y falto de buen gusto que lo caracterizó en otros tiempos, empeñando en imitar el desviado camino que en materia de arquitectura han seguido los nuevos ricos en varias colonias citadinas. Cuanta sugerencia tiene para el auténtico arquitecto estudiar a fondo estos casos nacionales para perseguir soluciones que no estarían en las revistas norteamericanas ni europeas y que no sólo serán del agrado de editores incondicionalmente anclados a los Van Der Rohe, Corbusiers, y demás internacionalizantes. Nuestros problemas aguardan su conocimiento científicamente orientado y sobre todo la solución que nazca de ese conocimiento y que alcancen arquitectos auténticamente mexicanos, de nuestro tiempo y lugar, y animados por nuestro propio espíritu. Claro está que semejante labor no es ni puede ser obra de uno solo, pues los valores sociales se dan a través del individuo, ciertamente, pero del individuo que supone para hacerlo, la comunidad en la que se encuentra insumido.

L. MOHOLY NAGY
ARQUITECTURA: EL ESPACIO



L. MOHOLY NAGY

ARQUITECTURA: EL ESPACIO

Nació en Hungría en 1895; murió en Chicago, EE.UU., en 1946.

Su Trabajo es fundamentalmente en el campo de la pintura y la escultura. Se asoció al Bauhaus, en el periodo de entreguerras, (de 1923 a 1928) y fue uno de los más reconocidos representantes del movimiento constructivista. En 1922 publicó, en Viena, la primera Antología de Arte de Vanguardia Mundial (Buch Neuer Künstler) en colaboración con el poeta ruso Kassak, y entre los años 1925 y 1930 una serie de libros didácticos. De esta época son sus pinturas-escrituras que denominará Moduladores de Espacio, de ascendencia constructivista ligadas a la obra de Malevich. En 1937 pasó a residir a los EE.UU. y fundó en Chicago el nuevo Bauhaus (convertido más tarde en sección del Instituto Tecnológico de Illinois -ITC-) del que fue Director hasta su muerte. En 1946, año de su desaparecimiento, publicó su obra La Nueva Visión.



Tomado de la obra:

I. Moholy Nagy

RESEÑA DE UN ARTISTA.

La Nueva Visión, Editorial Poseidón, Argentina, 1963.

EL ESPACIO (ARQUITECTURA)

Definición del Espacio.

Cada periodo cultural tiene su propia concepción del espacio, pero es preciso cierto tiempo para que la gente entienda así conscientemente. Esto es lo que sucede con nuestra propia concepción espacial. Aún para definirla predomina un titubeo considerable. Esta inseguridad se manifiesta en los términos que empleamos; y éstos a su vez aumentan la confusión general. Lo que sabemos del "espacio" en general poco nos ayuda a captarlo como existencia real.

Distintas Clases de Espacio.

Hablamos actualmente del espacio.

Matemático	cúbico	isotrópico	finito físico
hiperbólico	topográfico	infinito	geométrico
parabólico	proyectivo	ilimitado	euclidiano
elíptico	métrico	universal	no-euclidiano
corpóreo	homogéneo	etéreo-arquitectónico	superficial
absoluto	interior	de danza	lineal relativa
exterior	pictórico	uní-dimensional	ficticio

de movimiento	escénico	bi-dimensional	abstracto
hueco	esférico	tri-dimensional	actual
vacío	cristalino	n-dimensional	imaginario
formal, etc.			

El espacio es una realidad.

A pesar de este desconcertante conjunto, sabemos que el espacio es una realidad de la experiencia sensorial. Es una experiencia humana como otras; es un medio de expresión como otros. Otras realidades, otros materiales.

El espacio es una realidad, y, una vez que ha sido comprendido en su esencia, puede ser captado y ordenado según sus propias leyes. En verdad, el hombre constantemente ha intentado poner esta realidad (es decir, este material) al servicio de su ansia de expresión, al igual que las otras realidades que ha conocido.

La experiencia espacial no es privilegio del arquitecto talentoso, sino función biológica de todos. La base biológica de la experiencia espacial es don natural de todos, como lo es la experiencia del color o del tono. Mediante la práctica y ejercicios apropiados esta facultad puede ser desarrollada. Indudablemente, se observarán diferencias en las facultades de cada uno, desde la máxima hasta la mínima, pero básicamente la experiencia espacial es accesible a todos, aún en sus formas más ricas y complejas.

Su comprensión es de gran ayuda para la concepción de cualquier diseño.

El espacio es la relación de posición de los cuerpos.

En la física encontramos una definición del espacio que puede, al menos, ser tomada como punto de partida: "espacio es la relación entre posición de los cuerpos".

Por consiguiente: la creación espacial es la creación de relaciones de posición de cuerpos (volúmenes). En base al análisis del volumen podemos comprender los cuerpos, ya sean grandes o minúsculos, en sus mínimas extensiones: delgadas láminas, varas, barras, alambres; y aún como relaciones entre límites, terminaciones y aberturas. La definición debe, naturalmente, ser comprobada por los medios por los cuales se capta el espacio es decir, por la experiencia sensorial.

Los medios.

Cada uno de los sentidos con que registramos la posición de los cuerpos contribuye a nuestra comprensión del espacio. El espacio se conoce en primer lugar por el sentido de la visión. Esta experiencia de las relaciones visibles de los cuerpos puede ser controlada por el movimiento -por la modificación de nuestra posición- y por medio del tacto.

Desde el punto de vista del sujeto, el espacio puede ser experimentado más directamente por medio del movimiento, y a un nivel superior, en la danza. La danza es un medio elemental para la realización de los impulsos espacio-creativos. Puede articular y ordenar el espacio.

El "vaudeville", el circo, el teatro, el cinematógrafo y los juegos luminosos pueden estar en el mismo orden de creación espacial.

Existen otras posibilidades de experimentar el espacio en los órganos auditivos y de equilibrio, y en otros posibles centros sensoriales de nuestro cuerpo, hasta ahora no muy bien localizados. El estudio de nuevos campos de la conciencia, tal como la terapia, puede ser útil en este sentido.

El hombre percibe el espacio.

1. Por el sentido de la vista: en varillas, barras, alambres; columnas, cuerpos; superficies que se encuentran y entrecruzan; objetos que se penetran mutuamente; amplias perspectivas; relaciones de masa, luz, sombra; transparencia, reflexión.
2. Por el sentido del oído: en fenómenos acústicos; sonidos relajados; el eco.
3. Por el sentido del equilibrio: en círculos, curvas espirales (escaleras de caracol).
4. Por el movimiento: distintas direcciones en el espacio (horizontal, vertical, diagonal); intersecciones; saltos, etc.

La experiencia de la arquitectura.

Vemos entonces que a fin de experimentar la arquitectura es necesario poseer la capacidad funcional de captar el espacio. Esto está determinando biológicamente. Como en todos los otros campos, es preciso acumular gran experiencia antes de poder apreciar realmente el contenido esencial del espacio articulado. Lamentablemente, esta forma de encarar la arquitectura es excepcional. La mayor parte de la gente busca aún características de estilo, tales como pilares dóricos, capiteles corintios, arcos románicos, ventanales góticos, etc. Estos son, indudablemente, un determinado tipo de construcción espacial, pero no dan pruebas de la calidad de la creación espacial misma.

Esta educación tradicional es la responsable de que el hombre “educado” no sea realmente capaz de valorar a la obra arquitectónica como una expresión de articulación espacial. La calidad realmente sentida de la creación espacial, el equilibrio de fuerzas en tensión, la fluctuante interpretación de energías espaciales, todo esto escapa a su percepción. Es un síntoma de nuestros tiempos que esta falta de discriminación sea también común en los arquitectos, quienes buscan la esencia de la arquitectura en el significado del concepto de “vivienda”. Sucede así que muchos arquitectos “modernistas” sólo adoptan de la arquitectura revolucionaria algunas características de estilo, como por ejemplo un exterior supuestamente “cubista”. Parten de la disposición de una serie de ambientes: un tipo de solución práctica, pero que nunca constituirá una arquitectura auténtica en el sentido de relaciones espaciales articuladas que deben ser experimentadas como tales. Toda arquitectura -y tanto sus partes funcionales como su articulación espacial- debe ser concebida como unidad. Sin esta condición, la arquitectura se convierte en una simple reunión de cuerpos vacíos, que podrá ser técnicamente factible, pero nunca brindará la emocionante experiencia del espacio articulado.

Aplicación práctica.

Si los elementos de una construcción cumplen su función, se convierten en parte de una realidad espacial que trasciende a una experiencia del espacio. La realidad espacial, en tal caso, no es otra cosa que la más eficaz cooperación entre la organización del plano y el factor humano. Nuestro actual sistema de vida se juega un rol importante, pero no determina la forma de la creación espacial. Sólo cuando las facilidades para las distintas funciones -tránsito, movimiento, factores visuales, acústica, luz y equilibrio- son concebidas en un equilibrio constante de sus relaciones espaciales, podremos hablar de la arquitectura como creación espacial.

Problemas arquitectónicos básicos.

Al proyectar un edificio se presentan los más diversos problemas: sociales, económicos, tecnológicos, de higiene. Es probable que de su correcta resolución dependa el destino de nuestra generación y el de la venidera.

Pero la atención que se debe a estos problemas sociales, económicos y de higiene no exime al arquitecto de la responsabilidad de realizar mayores esfuerzos. Indudablemente, muchos se han adelantado si junto con las consideraciones económicas y técnicas se han estudiado conscientemente los problemas de la estructura y la economía social, de la técnica y de la eficiencia. Pero la auténtica concepción arquitectónica, más allá de la fusión de todas las funciones racionales -es decir, la creación espacial- no se discute generalmente, quizá por ser su contenido sólo accesible a una minoría. Y, sin embargo, además de la satisfacción de necesidades físicas elementales, el hombre debe tener la oportunidad de experimentar el espacio en la arquitectura. Por ejemplo, una vivienda no debiera ser alejamiento del espacio, sino un "vivir" en el espacio. La vivienda debiera elegirse, no solo en base a su costo y tiempo de construcción, ni a consideraciones prácticas de convivencia en el uso del material, construcción y economía; también debe tenerse en cuenta, como necesidad psicológica, la experiencia del espacio.

Esta no es una idea vaga, ni una forma mística de encarar el tema. En un futuro cercano se le reconocerá como elemento imprescindible a la concepción arquitectónica, que será delimitada con exactitud. En otras palabras, por arquitectura se entenderá, no un conjunto de espacios interiores, no un mero refugio contra el frío y el peligro, ni un recinto cerrado fijo o una invariable disposición de habitaciones, sino un elemento orgánico de la vida, una creación en el dominio de la experiencia espacial. El individuo que forma parte de una unidad racional biológica debe hallar en su hogar, no sólo descanso y renovación, sino también un aguzamiento y un desarrollo armonioso de sus facultades.

A su más alto nivel, la nueva arquitectura será la encargada de resolver el conflicto entre lo orgánico y lo artificial, lo abierto y lo cerrado, entre el campo y la ciudad. Nos hemos habituado a ignorar estas cuestiones, pues aún se da mayor importancia a la vivienda como unidad aislada. El concepto arquitectónico del futuro irá más lejos y tendrá en cuenta por sobre la unidad, el conjunto, la ciudad, la región, y el país; es decir, el todo. Los medios empleados a tal fin podrán ser distintos, pero algún día se llegará a exigir como elemental este concepto de la creación espacial. El criterio del arquitecto ya no se guiará entonces por las necesidades específicas de la vivienda del individuo o por la de una profesión de cierta influencia, sino que girará alrededor de un plan general organizado en torno al sistema biológico de vida que debe seguir la humanidad. Habiendo establecido este fundamento general, será posible introducir variaciones justificadas por necesidades individuales.

Actualmente se efectúan investigaciones acerca de las exigencias biológicas de diferentes campos de la experiencia. Los resultados de estos estudios muestran, al parecer, cierta correlación.

Los esfuerzos tendientes a lograr una nueva concepción y creación espacial -a pesar de su importancia-. Deben ser considerados únicamente como parte constitutiva de esta nueva orientación.

La arquitectura habrá llegado a su nivel máximo cuando sea posible un profundo conocimiento de la vida humana como parte del total de la existencia biológica, uno de

sus importantes componentes es el ordenamiento del hombre en el espacio, al hacer comprensible el espacio por su articulación.

La clave de la arquitectura estriba en dominar el problema del espacio; su evolución práctica depende del adelanto tecnológico.

La línea divisoria entre la arquitectura y la escultura.

A pesar de ser la arquitectura y la escultura campos enteramente separados, el tratamiento del espacio puede confundirse a menudo fácilmente con el tratamiento del volumen. En otras palabras: para el ojo profano, la escultura puede parecer arquitectura, y una obra de arquitectura puede creerse ampliación de una escultura. Esto último sucedía generalmente con la arquitectura clásica, en la cual predominaba la modulación de masas y cuerpos (volúmenes). Pero la creación espacial de nuestros tiempos ha modificado el concepto de la arquitectura. Una breve explicación bastará para aclarar esta afirmación. Si las paredes laterales de un volumen (es decir, un cuerpo claramente circunscrito) son esparcidas en distintas direcciones, se originan diseños o relaciones espaciales. Este hecho es la mejor guía para juzgar correctamente la arquitectura moderna y pseudo moderna. Esta última sólo ofrece articulación de volumen, comparada con la rica articulación espacial -es decir, las relaciones de planos y losas- de la arquitectura moderna.

Una analogía.

El hecho de que exista una escultura dinámica, nos lleva a la conclusión de que existe una condición del espacio que no resulta de la posición de volúmenes estáticos, sino que la componen fuerzas visibles e invisibles, del fenómeno del movimiento, por ejemplo, y de las formas creadas por tal movimiento.

La frase “materia es energía” tendrá verdadero significado en la arquitectura cuando se acentúe la importancia de las relaciones y no de la masa.

En lugar de estática: dinámica.

Es poco lo que comprendemos actualmente acerca de la dinámica. Los materiales de construcción disponibles permiten realizaciones extraordinarias, pero están bien lejos de la “fantástica” idea de una creación espacial dinámica.

Lo que hemos conquistado hasta la fecha en estrecha relación con las formas tecnológicas que aparecen en otros campos. El común denominador es el concepto de lo dinámico, en oposición a la estática jerárquica de otras épocas.

Antiguamente, el arquitecto construía apoyado en volúmenes visibles, mensurables, y bien proporcionados, y llamaba a sus obras “creaciones espaciales”. Pero la experiencia espacial genuina se apoya en la interpretación simultánea de lo interno y lo externo, lo superior y lo inferior, en la comunicación del interior con el exterior, y en el frecuentemente invisible juego de fuerzas existentes en el material y sus relaciones en el espacio.

La creación espacial no depende primordialmente del material de construcción. Así, una creación espacial moderna no consiste en un conglomerado de pesadas masas constructivas, ni en la formación de cuerpos vacíos, ni en las posiciones relativas de volúmenes bien ordenados, ni en un ordenamiento, como otro cualquiera, de células únicas de idéntico o distinto contenido de volumen.

La creación espacial es un entrelazamiento de las partes del espacio ancladas, en su mayor parte, en relaciones claramente definidas que se extienden en todas direcciones en fluctuante juego de fuerzas.

Este espacio es definido en el plano mensurable por los límites de los cuerpos, y en el plano no mensurable por los campos de fuerza dinámicos. La creación espacial se convierte en el nexo de entidades espaciales, no de materiales de construcción.

El material de construcción es un auxiliar; sólo hasta cierto punto puede ser utilizado como medio de lograr relaciones creadoras de espacio. El principal medio creativo es el espacio mismo de cuyas condiciones debe partir el tratamiento.

La secuencia histórica.

La secuencia histórica de la evolución del tratamiento espacial puede establecerse en igual forma que para la arquitectura, pero aquí nos limitaremos simplemente a esbozarla. Los detalles, y la búsqueda de ejemplos apropiados, los dejaremos al lector. Será suficiente tener bien presente que en la evolución arquitectónica el volumen ha sido desplazado por las relaciones de espacio abierto:

- 1 Unicelular; cuerpos cerrados (vacíos)
- 2 Unicelulares; un lado abierto
- 3 Aparece la estructura desnuda; zancos, columnas
- 4 Varias células que se extienden horizontalmente y luego verticalmente; bloques cerrados, compactos
- 5 Células ínter penetrantes, arco, bóveda, cúpula, verticalidad. (Ricos agregados anteriores hacen tangibles todas estas relaciones; a pesar de esto, la impresión general es la de un cuerpo modelado: escultura).
- 6 Todos los lados perforados; fluctuando horizontalmente (Wright)
- 7 Igual, abierto en dirección vertical; la interpretación se produce no sólo lateralmente, sino hacia arriba y abajo, por ejemplo, el puente de un barco, las obras de Gropius, Le Corbusier, Oud, Miës van den Rohe y los arquitectos jóvenes.
- 8 La planta de la parte superior es distinta a la de la parte inferior; las células espaciales son suspendidas del cielorraso. (la escultura es reemplazada por una nueva y creativa búsqueda espacial y creativa).

La creación espacial en el teatro y en la cinematografía.

A excepción hecha de la danza, los deportes y la acrobacia, la creación espacial como forma de expresión humana -semejanza de la pintura, la escultura, la música y la poesía- no existe como actitud consiente. Pero tal concepción, nacida de un impulso íntimo, es justificable, y en el circo, el "vaudeville", el teatro, y la cinematografía, al igual que algunos edificios de exposición, ofrecen suficiente oportunidad para realizar tales actividades creadoras de espacios fuera de la arquitectura. Se impone una seria consideración de estas posibilidades, ya que de ellas surgen nuevas vías de liberación. También son de gran ayuda a la arquitectura utilitaria, es decir, en último análisis, al

género humano, ya que en la vida diaria todos nos hallamos absorbidos por la arquitectura de la utilidad.

A esta altura se podría tratar la cuestión del efecto de los valores espaciales sobre reacciones sensoriales, y aún el de la percepción espacial. Pero una afirmación exacta al respecto parece ser tan poco factible hoy como lo fue para Goethe y sus discípulos un enunciado similar en el campo del color. La palabra no basta para formular el significado exacto y la creación espacial abstracta no será necesariamente estéril.

Lo biológicamente puro y simple tomado como guía.

La etapa más elemental de la creación espacial es evidentemente su importancia desde el punto de vista biológico.

En la valoración práctica, el espacio no tiene nada que ver con un exterior "escultórico" sino con relaciones que establecen las condiciones biológicas necesarias para un plan de expresión creativa en el espacio. Puesto que en la arquitectura los elementos constructivos son las relaciones espaciales y no los diseños escultóricos, el interior del edificio debe estar intercomunicado, y luego comunicado con el exterior por divisiones espaciales.

La tarea no acaba con la estructura única. La próxima etapa será la creación espacial en todas las direcciones, la creación espacial en una continuidad.

Los límites se hacen flexibles, el espacio se concibe como fluido una sucesión infinita de relaciones.

A este respecto, la aviación juega un rol especial. Desde el avión aparecen nuevos panoramas, que también surgen mirando desde la tierra hacia el avión. Lo esencial es la vista a vuelo de pájaro, que es una experiencia más completa del espacio, y que modifica la idea previa acerca de las relaciones arquitectónicas.

Algo semejante puede decirse del nuevo uso de la luz artificial y natural. Por ejemplo; una casa blanca con grandes ventanales de vidrio rodeada de árboles, se hace casi transparente al iluminarla el sol. Los muros blancos actúan como pantallas de proyección en las cuales las sombras multiplicarán a los árboles, y los vidrios de las ventanas actúan como espejos, reflejándolos. El resultado es una perfecta transparencia; la casa se convierte en parte de la naturaleza. El uso de luz artificial puede magnificar tales efectos. De noche, la luz potente destruye detalles, anula lo superfluo y exhibe -si se la utiliza con tal objeto- no la fachada de una casa, sino las relaciones espaciales.

Hasta en la construcción de edificios, industrias y viviendas, creación espacial más limitada, se observan actualmente progresos similares.

Un camino abierto a la nueva arquitectura se halla señalado por otro punto de partida: lo interior y lo exterior, lo superior y lo inferior, se funde en una sola unidad.

Las aberturas y los límites, las perforaciones y las superficies móviles, llevan la periferia al centro y desplazan el centro hacia afuera. Una fluctuación constante, hacia el costado y hacia arriba, radiante, multilateral, anuncia que el hombre se ha posesionado - hasta donde permiten su capacidad y sus concepciones humanas - del imponderable, invisible y sin embargo, omnipresente espacio.



C. Doxiadis.
ARCHITECTURE IN TRANSITIONS.



C. DOXIADIS

Arquitecto, educador, autor y hombre de negocios. Nacido en Bulgaria de descendencia griega. Se graduó en 1935, de arquitecto en la Universidad Nacional Técnica Metsovia de Atenas. Dos años después se doctoró en ingeniería civil en Berlín. Al retornar a Grecia inicia su trabajo de urbanista y arquitecto desempeñando también distintos cargos oficiales. Fue coordinador en Grecia del Plan Marshall.



En 1951 fundó Doxiadis y asociados una firma consultora de planificación y diseño que tiene su sede en Atenas y oficinas en distintos continentes. Ha operado en más de 30 países, entre ellos: en planificación en Grecia; un programa de renovación urbana y rural en Irak; programas nacionales de vivienda, en Jordania, Siria y Líbano; en la creación de Islamabad la nueva capital de Pakistán. Doxiadis es creador de la teoría de la EKISTICA una doctrina urbanística sobre los asentamientos humanos. Ha publicado; *ARQUITECTURA EN TRANSICIÓN; ENTRE LA DYSTOPIA Y LA UTOPIA; LA RENOVACIÓN URBANA Y EL FUTURO DE LA CIUDAD AMERICANA*; etc.

Tomado de la obra:

C. Doxiadis.

ARCHITECTURE IN TRANSITIONS.

Oxford University Press, New York. 1963.

CONFUSIÓN EN LA ARQUITECTURA*

Los alemanes son muy precisos cuando se trata de la distancia de intrusión ya mencionada. Una vez pedí a mis estudiantes me describieran la distancia a que un tercero resultaría intruso o entrometido entre dos personas que estuvieran hablando, y los norteamericanos no respondieron nada. Cada uno de ellos estaba convencido de poder decir en que momento el tercero resultaría entrometido, pero no podía definir la intrusión ni decir cómo sabía cuándo se producía. Pero un estudiante alemán y un italiano que había trabajado en Alemania me contestaron sin vacilar. Ambos declararon que el tercero resultaría intruso si llegaba a ¡2.15 metros, (siete pies)!

Muchos norteamericanos tienen a los alemanes por demasiado rígidos en su comportamiento, inflexibles y formalistas. Otra parte de esta impresión la diferencia en el manejo de las sillas. A los norteamericanos no parece importarles que la gente mueva los asientos para acomodar las distancias a la situación... y a los que le importa no se les ocurriría decir nada, porque comentar lo que los demás hacen es descortés. Pero en Alemania es contravenir a las buenas costumbres cambiar de posición la silla. Y otra cosa que disuade a los que no lo creen así es el peso que suele tener el mobiliario alemán. El mismo arquitecto Mies Van der Rohe que se rebeló muchas veces contra la tradición alemana en sus edificios, hacía sus hermosas sillas tan pesadas que solamente un hombre muy fuerte podía moverlas con relativa facilidad para modificar su ubicación. Para un alemán, los muebles ligeros son anatema no sólo porque parecen deleznable sino porque además la gente los mueve y al hacerlo destruye el orden establecido y hasta

ocasiona intrusiones en la “esfera privada”. En un caso que eme comunicaron, un redactor de un periódico alemán que se había trasladado a los Estados Unidos mandó atornillar la silla de las visitas al piso “a la debida distancia”, porque no podía tolerar el hábito norteamericano de acomodar la silla a la situación.

ARQUITECTURA EN TRANSICIÓN, I. CONFUSIÓN ARQUITECTÓNICA

LA PESADILLA URBANA

No puedo encontrar la mejor manera de describir nuestras ciudades que como una pesadilla urbana. Si deseamos hablar de la arquitectura no podemos pensar únicamente en edificios aislados en el campo, tales edificios son escasamente erigidos en la actualidad, pero aún cuando esto ocurre son gradualmente capturados por las ciudades en expansión, en cualquier caso, pensar en edificios aislados es evadir la principal pregunta relacionada con la arquitectura, puesto que la arquitectura de hecho se dirige hacia la formación de ciudades.

No importa si miramos a nuestras ciudades desde el aire cuando vemos su plan irracional, o desde un carro en una súper carretera o una calle congestionada, o como peatones en una abarrotada acera o desde el interior o exterior de una cuadra de edificios; siempre tenemos la misma impresión de vivir en una pesadilla.

Con algunas pocas excepciones, esto es verdad en todas las ciudades. Esto es la verdad de prácticamente todo lo que esta siendo construido ahora. Pero es también la verdad de las ciudades del pasado, la mayoría de las cuales, aún si alguna vez fueron satisfactorias, han sido ahora vueltas híbridas donde el cascarón antiguo tiene que servir nuevas necesidades, y donde la tranquila ciudad del pasado, construida para seres humanos, ha sido tomada por máquinas y automóviles. Pienso que Venecia es una prominente excepción, y no es una coincidencia que Venecia no tenga carros y no se haya expandido en grado importante desde el momento que tomo una forma arquitectónica definida. Venecia es una ciudad del pasado preservada hasta nuestros días. No es una ciudad confusa - y por eso nos gusta-

No conozco ciudad construida en nuestra época de la cual pudiéramos estar orgullosos, y ciertamente ninguna ciudad construida en el pasado y habitada de acuerdo a nuestra manera de vivir contemporánea con la cual podamos estar felices. Si todavía existen partes de ciudades que gozamos visitando, son esas partes que ya no están habitadas, como los sitios arqueológicos, o aquellas secciones no tomadas por la nueva manera de vivir. El advenimiento de botes de motor, por ejemplo no ha sido aún capaz de cambiar la estructura de la ciudad de Venecia; afortunadamente nadie ha pensado hasta el presente en ensanchar sus canales para permitir mayor tráfico de botes de motor, aunque no es más absurdo de permitir la proliferación de automóviles que nos fuerzan a un reajuste de última hora en nuestras grandes ciudades y aún pequeños poblados por medio del ensanchamiento de las vías.

Vivir en casi cualquiera de nuestras ciudades ahora es vivir en una pesadilla, una pesadilla urbana, símbolo de muchos de los problemas de nuestra época, puesto que es en las áreas urbanas que estos problemas toman su más obvia importante expresión.

Las grandes preguntas

Vivir en ciudades no nos ayuda a esclarecer nuestras mentes acerca de arquitectura. Lo que es especialmente malo para nosotros arquitectos, que se supone somos líderes en el campo de la Creación Arquitectónica, en nuestro papel, aún como expertos es confuso en muchas maneras. Tan confuso es que grandes preguntas y grandes dilemas son constantemente creados.

¿Es el arquitecto un diseñador de edificios? Debemos realmente examinar ambas partes de la pregunta, edificios y diseñadores. ¿Puede un arquitecto ser limitado a edificios? ¿Y que acerca de ciudades? Aún si creamos los edificios apropiados, ¿vamos a dejar a algún otro que provea su síntesis dentro de la ciudad, dentro del área urbana? ¿Vamos a dejarlo al ingeniero de tráfico o al planificador? Entonces ¿que clase de planificador? ¿Uno que sea arquitecto o no? Creo que debemos honestamente admitir que no hemos respondido esa pregunta. No sabemos si el arquitecto debe crear edificios o barrios o ciudades.

También hablamos de diseñadores. ¿Son los arquitectos verdaderamente los diseñadores de edificios? ¿Están confinados a permanecer diseñadores o planificadores? ¿Quien, entonces, va a crear a los edificios? ¿Hasta donde están los arquitectos confinados a limitarse a diseñar, y a culpar a los constructores, los clientes o la sociedad globalmente por no seguir sus diseños? ¿Puede el diseño ser un fin en si mismo y puede el arquitecto ser justificado en limitarse al diseño, en lugar de proceder a la construcción? Yo no creo que hayamos buscado responder aún esta gran interrogante de nuestra época.

Nuestra generación es más afortunada que la anterior en este aspecto: mientras que la última estaba representada por arquitectos de mente angosta que se creyeron únicamente diseñadores de estilos académicos, nosotros de la presente generación hemos sido testigos de una revolución comenzada por hombres como Le Corbusier, Gropius y Mies Van Der Rohe, como resultado de la cual los arquitectos ya no están supuestos a ser Diseñadores de estilos académicos. Han permanecido diseñadores no más y la mayoría de las escuelas son de hecho nada más que escuelas de Diseño Arquitectónico, cuyo propósito es crear nuevos estilos.

Pero no nos hemos propuesto volvernos y ser Constructores. Muchos Arquitectos se considerarían insultados si fuesen llamados a participar en un esfuerzo constructivo en vez de diseñar y supervisar a otros, y hasta se revelarían a la sugestión de que pudieran participar con una firma industrial que produjera elementos arquitectónicos.

Para ser francos, debemos establecer claramente que como arquitectos estamos confusos, porque no hemos definido ni el contenido y tamaño de nuestro sujeto ni nuestro papel en su trato.

LA VIDA DEL MAESTRO (DE OBRA) CONSTRUCTOR.

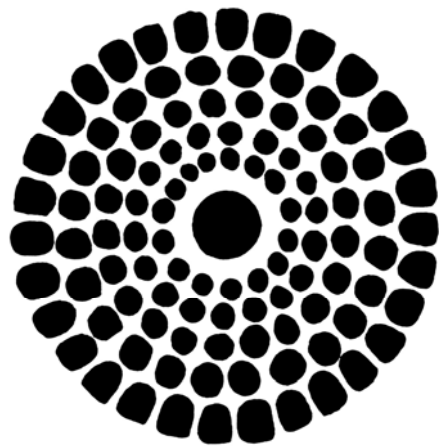
Personalmente a veces me siento como un trashumante Maestro Constructor del pasado, viajando al rededor del mundo y ofreciendo mis servicios. Pero yo no camino por las carreteras con mis herramientas a la espalda, por el contrario, yo uso el aeroplano para hacer mis dilatados vuelos sobre todo el mundo. En esos vuelos a veces me despierto en medio de la noche y me encuentro en un oscuro circo en el corazón de la ciudad, con gente perdida corriendo en diferentes direcciones en la oscuridad todos a mi derredor.

Miro hacia una calle y veo un edificio iluminado por unos instantes antes que la oscuridad lo borre otra vez, únicamente para elevarse en una calle diferente, otra mancha de luz, y luego otra y otra. Algunas veces es un rascacielos lo que veo, o en dirección opuesta una casa esférica, o tal vez en la distancia lejana una completa ciudad radiante. En otras oportunidades pueden ser domos geodésicos, casas prefabricadas o series de cáscaras (Shells). Veo arquitectura Monumental, monumentos del pasado y monumentos del presente: ahora la acrópolis, las catedrales góticas, el Taj Mahal, las plazas de Florencia; y ahora los suburbios de reptante nomadismo de las ciudades americanas, canadienses o australianas. Descollando sobre todo está la ciudad del automotor; casas, fábricas y edificios de todas clases, carreteras cruzando las ciudades, pero, sobre todo, carros, carros, carros; carros caminando en la oscuridad y pasando a través de la Arquitectura del pasado y del presente.

Allí yo estoy, asustado como un niño perdido en las sombras, inquiriendo qué camino debo tomar, qué dirección tengo que seguir. Y entonces trato de encontrar mi camino, evitar la pesadilla, encarar mi dilema como arquitecto usando la experiencia ganada como trashumante Maestro Constructor.

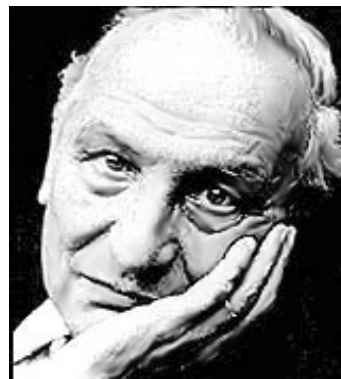
Me doy cuenta que nuestro problema es un problema de confusión. Una generación atrás, tratamos de romper nuestras ataduras con el pasado. Y si rompimos nuestras ataduras pero únicamente con el diseño arquitectónico y ahora estamos confusos sobre nuestro futuro. Una generación atrás tuvimos que romper los grilletes del academicismo y liberarnos para crear arquitectura Moderna. Lo hemos hecho, pero nos encontramos viviendo en una pesadilla urbana que se extiende más y más y nos aprisiona en su centro. En confusión oteamos para encontrar que hacer con nuestra libertad duramente ganada.

R. ARNHEIM.
ARTE Y PERCEPCIÓN VISUAL.



R. ARNHEIM

Miembro de la Facultad de psicología del Sarah Lawrence College y p profesor de Psicología del New School for Social Research, ambos en los EE.UU. Es autor de Film y Radio, colaboró en capítulos de Radio Research, 1941 - 1943, Poets At Work, Essays in Teaching y Aspectos Of Form. Ha escrito además una considerable cantidad de artículos sobre arte y psicología para publicaciones especializadas.



Tomado de la obra: **R. Arnheim.**

ARTE Y PERCEPCIÓN VISUAL.

Psicología de La Visión Creadora, Eudeba, 1962.

ARQUITECTURA Y PERCEPCIÓN

Desatendemos el don de comprender las cosas por lo que los sentidos nos dicen de ellas. El concepto se separa del precepto y el pensamiento se mueven entre abstracciones. Los ejes se están reduciendo a meros instrumentos de medir e identificar; de ahí la escasez de ideas expresables en imágenes y la incapacidad de descubrir significado en lo que vemos. Es natural que nos sintamos perdidos en presencia de objetos que tienen sentido sólo para la visión integrada y pidamos auxilio a un medio que es más familiar: el de las palabras.

La sola frecuentación de las obras maestras no es suficiente. Ya hay demasiadas personas que visitan museos y coleccionan libros de arte sin que por ello obtengan una mayor comprensión del arte. La capacidad innata de entender por los ojos se ha adormecido y debe ser despertada. La mejor manera de hacerlo es el manejo del lápiz, el pincel o el cincel. Pero aún así, hábitos defectuosos y concepciones erróneas bloquearán el camino, a menos que se le preste atención y ayuda. Inevitablemente, tal ayuda debe llegar a través de las palabras, pues poco hablan los ojos a los ojos. En este aspecto nos detienen poderosos prejuicios.

Uno de ellos sostiene que los objetos visuales no pueden expresarse con palabras. Hay un fondo de verdad en la advertencia. La peculiar cualidad que se experimenta ante un cuadro del Rembrandt sólo en parte es reducible a conceptos descriptivos y explicativos. Sin embargo esta limitación no es específica del trato con el arte. Es válida para el objeto de cualquier experiencia. Ninguna descripción o explicación - sea el retrato verbal que una secretaria hace de su jefe o el informe de un médico sobre el sistema glandular de un paciente- puede hacer otra cosa que utilizar pocas categorías generales que se refieren a una configuración particular. El hombre de ciencia construye modelos conceptuales que, si ha sido afortunado, le suministran lo esencial de lo que desea captar en un fenómeno dado. Pero sabe que no se da una representación plena de lo individual, ni tampoco se la necesita, pues no sería un duplicado de lo que ya existe.

De manera similar, el artista emplea sus categorías de forma y color para captar algo universalmente significativo que se da en lo particular. Tampoco él intenta aprehender lo singular como tal, ni sería capaz de hacerlo. Y si tratamos de entender o

explicar obras de arte, no necesitamos otro prolegómeno que la formalicen de algunos principios que sirvan de guía. Lograr que sea esto posible en arte no debiera ser más difícil que en otros campos tan complejos como los de la estructura física o mental de las estructuras vivientes. El arte es un producto de organismos y por lo tanto, probablemente, ni más ni menos complejo que los organismos en sí.

Si cuando vemos y sentimos ciertas cualidades de una obra de arte no podemos describirlas y explicarlas, la razón del fracaso no se debe a que usemos palabras para hacerlo, sino que a nuestros ojos y nuestro pensamiento no logran descubrir las categorías generales que serían necesarias. El lenguaje no es una vía de contacto sensorial con la realidad; sirve sólo para nombrar lo que hemos visto, oído o pensado. No es un medio extraño, inadecuado para los objetos visibles. Nos falla cuando el análisis visual puede ir muy lejos y también despertar la capacidad potencial de “ver”, por la cual alcanzamos lo que no puede analizarse...

Todo acto visual pertenece al reino de la Psicología y nadie ha podido considerar nunca el proceso de creación o la creación artística, sin referirse a la Psicología. (Por psicología, claro está, quiero significar la ciencia de la mente en todas sus manifestaciones y no sólo la limitada preocupación que aparece en nuestros días con el rótulo de “emoción”).

Algunos teorizadores del arte han utilizado con provecho la obra de los psicólogos. Otros no se dan cuenta o no gustan de admitir lo que en realidad hacen, pero inevitablemente también ellos utilizan la Psicología, ya sea una Psicología casera, o meramente reliquias de teorías del pasado, en su mayoría por debajo del nivel del conocimiento actual. Por esta razón trato de aplicar enfoques y descubrimientos de la Psicología moderna al estudio del arte.

Los experimentos a los que me refiero y los principios de mi propio pensamiento psicológico se siguen en gran parte de la teoría de la Gestalt. Esta preferencia me parece justificable. Aún los psicólogos que en cierto modo disienten con la teoría de Gestalt, están dispuestos a admitir que la base del conocimiento actual sobre la percepción visual ha sido cimentada en los laboratorios de esa escuela. Pero esto no es todo. Desde sus comienzos y a lo largo de todo su desarrollo durante los últimos cincuenta años, la Psicología de la Gestalt ha mostrado un vínculo con el arte. Las obras de Max Wertheimer, Wolfgang Köhler o Kurt Koffka, se refieren a él de continuo. Aquí y allá, en estos escritos, se menciona explícitamente el arte, pero la que cuenta más aún es que el espíritu subyacente en el pensamiento de estos hombres resulta familiar al artista. En efecto, se necesitó algo así como un encaramiento artístico de la realidad para que los hombres de ciencia tuvieran en claro el hecho de que no hay casi fenómeno natural que pueda describirse adecuadamente, si se lo analiza parte por parte. La conciencia de que no se obtiene una totalidad mediante la suma de partes aisladas no era nueva para el artista. Durante muchos siglos los hombres de ciencia habían podido hacer importantes enunciaciones sobre la realidad, sin ir más allá del nivel relativamente simple del pensamiento que excluye las complejidades de la organización y la mutua influencia de las partes. Pero nunca el arte pudo ser creado o apreciado por alguien incapaz de concebir la estructura integrada de una totalidad.

Von Ehrenfels, en el ensayo que dio a la teoría de la Gestalt su nombre, señaló que si doce auditores escuchan por separado uno de los doce tonos de una melodía, la suma de sus experiencias no correspondería a lo que percibiría alguien que escuchara la

melodía entera. Gran parte de la experimentación posterior fue planeada con el propósito de demostrar que la apariencia de cualquier elemento depende de la función y lugar que tiene en la configuración total.

Una persona reflexiva no puede leer estos estudios sin sentirse admirada ante el esfuerzo activo por lograr unidad y orden que se manifiesta en el simple acto de observar una sencilla configuración lineal. La visión, lejos de ser un registro mecánico de elementos sensoriales, resultó una captación verdaderamente creadora de la realidad: imaginativa, inventiva, perspicaz y hermosa. Se hizo evidente que las cualidades que dan dignidad a las actividades del pensador y del artista caracterizan a todas las manifestaciones de la psique. Los psicólogos comenzaron a ver que este hecho no obedecía a una coincidencia: son los mismos principios los que actúan en las varias capacidades de la psique porque ésta funciona siempre como un todo. Todo acto de percibir es el mismo tiempo de pensar; todo acto de razonar, intuición; todo acto de observar, invención.

Es indudable la estrecha vinculación que tienen estas ideas con la teoría y la práctica de las artes. No podemos ya considerar que el proceso artístico sea un hecho aislado cuya inspiración viene misteriosamente de lo alto, sin relación y sin posibilidad de relacionarse con el resto de las actividades humanas. Por el contrario, el acto visual exaltado que conduce a la creación de la gran obra de arte, aparece como un brote de la actividad más humilde y corriente del ver cotidiano. Así como la prosaica busca de datos es “artística”, pues comprende la tarea de otorgar y hallar forma y significado, la concepción del artista es un instrumento de la vida un modo refinado de entender qué somos y dónde estamos.

MARCOS Y VENTANAS

La función del marco de los cuadros se relaciona también con la Psicología del fenómeno de figura y fondo. El marco tal como lo conocemos hoy, se desarrolló durante el Renacimiento a partir de la construcción, a modo de fachada, de dinteles y pilastras que circundaban los retablos. Cuando el espacio pictórico se emancipó de la pared y creó mundos con profundidad, se hizo necesaria una clara distinción entre el espacio físico del ambiente y el mundo del cuadro. Este mundo llegó a concebirse como sin término -no solo en profundidad, sino también lateralmente-, de modo que los límites del cuadro señalaban solo el término de la composición, pero no el del espacio representado. Se concibió el marco como una ventana a través de la cual el observador atisbaba un mundo exterior, limitado por la abertura del atisbadero, pero limitado en sí mismo. En la presente exposición esto significa que el marco se utilizó como figura, con el espacio pictórico como fondo subyacente sin bordes. Esta tendencia llegó a su punto culminante en el siglo XIX, durante la cual, - en la obra de Degas, por ejemplo- el marco cortaba cuerpos y objetos con mucha mayor ostentación que nunca. Esto acentuó el carácter accidental de límite y por lo tanto, la función de figura del marco.

Sin embargo, simultáneamente, los pintores comenzaron a reducir la profundidad del espacio pictórico y a intensificar la chatarra, a la vez que el cuadro comenzó a “arrebatarle el contorno” al marco, esto es, a que hiciera de contorno el límite exterior del cuadro en vez de el interior del marco, esto es, a que hiciera de contorno el límite exterior de cada cuadro en vez del interior del marco. En estas condiciones, el carácter de figura del pesado marco tradicional y la brecha espacial entre la ventana por delante y el mundo pictórico por detrás, se volvieron inadecuados. El marco se adaptó a su nueva función y a

estrechándose hasta convertirse en una lista delgada -un mero contorno-, ya oblicuándose hacia atrás (“sección invertida”) y constituyéndose así el cuadro como superficie limitada -una “figura” que se constituye claramente sobre el fondo de la pared-.

La apariencia perceptual de las ventanas constituye en la arquitectura un problema algo semejante. La ventana original es un boquete en la pared, un área relativamente pequeña con límites de forma simple, dentro de la gran superficie de la pared. Esto contiene una peculiar paradoja visual, pues una pequeña área circundada en un plano de fondo está destinada a ser “figura” y al mismo tiempo es, y existe la intención de que lo sea, un boquete en la pared. A caso es esta la razón por lo cual hay algo de perpetua inquietante en algunas ventanas modernas que no son sino meros recortes. Los bordes desnudos de la pared en torno a la ventana no resultan convincentes. Esto no puede sorprendernos, si recordamos que el fondo crece de bordes, puesto que el contorno pertenece a la figura. Con una estructura plena se soluciona el problema, pues el fondo continúa por debajo sin interrupción. Esta resolución no es factible, sin embargo, cuando la figura es un boquete profundo que intercepta la continuación del fondo. Así, la pared debe detenerse pero al mismo tiempo carece de límites. Hay varios modos de tratar este dilema. Uno de ellos consiste en la utilización de la cornisa tradicional. La cornisa no es solo decoración; es un modo de enmarcar una ventana, confirma el carácter de figura de la apertura y procura una silencia por debajo de la cual debe acabarse el fondo que constituye la superficie de la pared. Otra solución consiste en aumentar la superficie de las ventanas de modo que la pared queda reducida a delgados listones o tiras verticales y horizontales. En la arquitectura gótica, donde los restos de pared se disimulan más aún por medio de relieves, el efecto típico consiste en una sucesión de unidades sólidas que alternan con unidades abiertas, sin que ninguna de las dos resulte claramente figura o fondo. En la arquitectura moderna se advierte una transformación aún más radical: mediante una verdadera revisión de la situación perceptual. Las paredes se convierten en una red de barreras verticales y horizontales a través de las cuales puede verse el interior del edificio como un cubo vacío.

La red de barras entrecruzadas, contraparte de la construcción de acero, se ha convertido en la figura dominante, dueña de contornos, mientras que las ventanas son parte del fondo continuo y vacío subyacente. La figura 181 ilustra esquemáticamente los tres principios tanto para los arquitectos como para los psicólogos resultaría esclarecedor un análisis de los efectos preceptuales que se obtienen mediante las variaciones de las relaciones entre las áreas arquitectónicas abiertas y las sólidas, incluyendo la función de las puertas, peristilos y elementos “ornamentales”.

EXPRESIÓN INHERENTE A LA ESTRUCTURA

William James no estaba seguro de que el cuerpo y la mente no tuvieran nada intrínsecamente en común. “No puedo dejar de observar que la disparidad entre movimientos y sentimientos, sobre los que estos autores ponen tanto en énfasis, es algo menos absoluto que lo que aparece a primera vista. No sólo la sucesión de temporal se asigna habitualmente tanto a los hechos físicos como a los mentales, sino también atribuidos tales como la intensidad, volumen, simplicidad o complejidad, cambio directo o interceptado, reposo o agitación”: Evidentemente James pensaba que aunque cuerpo y mente sean medios distintos -siendo material el uno mientras que el otro no lo serían-, sin embargo asemejarse entre sí en ciertas propiedades estructurales.

Esto fue sumamente recalcado por los psicólogos de la Gestalt. Wertheimer, en particular, afirmó que la percepción de la expresión es demasiado inmediata y convincente para que se explique meramente como producto de un aprendizaje. Cuando observamos a un bailarín, la tristeza o felicidad del estado de ánimo parece ser directamente inherente a los movimientos mismos. Wertheimer concluyó que esto era así porque los factores formales de la danza reproducían factores idénticos del estado de ánimo. El significado de esta teoría puede ilustrarse con referencias a un experimento realizado por Binney, en el que se les pidió individualmente a los miembros de un grupo de un colegio de danza que improvisaran sobre temas tales como tristeza, fuerza, o noche. La ejecución de las danzas mostró mucho acuerdo por ejemplo en la representación de la tristeza, el movimiento era lento y confinado a un espacio estrecho. Era de forma casi siempre curva y tenía poca tensión. La dirección era indefinida, cambiante, ondeante y el cuerpo parecía ceder pasivamente a la fuerza de gravedad antes que manejarse por propia iniciativa. Se admitirá que el estado de ánimo psicológico de tristeza tiene una estructura semejante. Los procesos mentales de una persona deprimida son lentos y raramente se aventuran más allá de los asuntos que se relacionan de cerca con experiencia e intereses inmediatos. En todos sus pensamientos y esfuerzos hay blandura y falta de energía. Hay poca determinación y la actividad se controla a menudo por fuerzas exteriores.

Naturalmente que hay una manera tradicional de representar la tristeza en la danza y la interpretación de los alumnos puede haber sido influida por ella. Sin embargo, lo que cuenta es que los movimientos sean espontáneamente inventados o copiados de otros bailarines, exhiben una estructura formal tan notablemente semejante a la del estado de ánimo que pretende representar. Y dado que cualidades como velocidad, forma o dirección son inmediatamente accesibles al ojo, parece legítimo suponer que son las portadoras de una expresión directamente comprensibles al ojo.

Si examinamos los hechos más de cerca, descubrimos que la expresión es transmitida, no tanto por las propiedades “geométrico-técnicas” del precepto como tal, sino por las fuerzas que supuestamente provocan en el sistema nervioso del observador. Sin considerar que el objeto se mueva (bailarín, actor) o esté inmóvil (pintura, escultura), es la especie de tensión dirigida o “movimiento” - su intensidad, lugar y distribución - transmitido por las estructuras visuales, o que se percibe como expresión.

Muchos de los ejemplos ya ofrecidos han ilustrado la significación expresiva de las fuerzas visuales. La expansión de la diagonal expresaba en la Lamentación del Giotto el motivo dinámico de la Resurrección, y el retroceso y la elevación de la curva que formaban los dolientes, expresaban reverencia y dolor. Añadiremos ahora dos ejemplos de forma abstracta con el objeto de demostrar que la expresión se contiene en la misma estructura, sin referirse necesariamente a objetos de la naturaleza.

Al comparar dos curvas - parte de una circunferencia la una y de una parábola la otra - se advertirá que la curva circular resulta más rígida y la parabólica más suave. ¿A que se debe esta diferencia? En lugar de buscar objetos naturales con los cuales dos objetos naturales con los cuales los dos objetos podrían asociarse, debe examinarse la estructura de las curvas mismas. Geométricamente un círculo es el resultado de una sola condición estructural: el lugar de todos los puntos que equidistan de un centro. Una parábola satisface dos condiciones. Es el lugar de todos los puntos que equidistan de un punto y una recta. Puede decirse que una parábola es un compromiso entre dos exigencias estructurales. Cualquiera de las condiciones estructurales cede ante la otra. En

otras palabras la rígida tiesura de la línea circular y la gentil flexibilidad de la parábola pueden seguirse de la constitución intrínseca de las dos curvas.

Ahora un ejemplo algo similar tomado de la arquitectura: en el contorno de la cúpula que Miguel Ángel diseñó para la basílica de San Pedro en Roma, admiramos la síntesis de sólida pesadez y de libre elevación. Este efecto expresivo se obtiene del modo siguiente: los dos contornos que constituyen la sección de la cúpula exterior son partes de círculos, y de esta manera, poseen la firmeza de las curvas circulares. Pero no son partes del mismo círculo. No forman un hemisferio. El contorno derecho se describe en torno al centro a; el izquierdo, en torno al centro b. En un arco gótico el encuentro de las curvas sería visible en el ápice. En la cúpula se oculta mediante la galería y la linterna que está sobre ella. En consecuencia ambos contornos se muestran como parte de una única curva, la cual sin embargo no tiene la rigidez de una semiesfera. Representa un compromiso entre dos curvaturas diferentes, y se muestra así flexible, mientras que al mismo tiempo preserva la solidez circular de sus elementos. El contorno total de la cúpula parece una desviación de un hemisferio que hubiera sido estirado hacia arriba. De aquí el efecto de un esfuerzo hacia arriba, se verá también que la línea A contiene los diámetros horizontales de círculos de ambas partes del contorno de la sección. Por lo tanto en la intersección con A las dos partes del contorno alcanzarían verticalidad. Esto le daría a la cúpula una orientación estable bastante estática. Ahora bien, esta verticalidad se oculta por el tambor entre A y B. La cúpula descansa sobre B más que sobre A. Esto significa que las dos partes del contorno se unen a la base formando un ángulo oblicuo y no uno recto. En lugar de dirigirse directamente hacia arriba, la cúpula se inclina hacia adentro, lo que produce una comba oblicua, esto es, produce el efecto de pesadez. El delicado equilibrio de todos estos factores dinámicos produce la compleja y, al mismo tiempo, unificada expresión del conjunto. “la imagen simbólica del peso”, afirma Wölfflin, “se mantiene, aunque dominada por la expresión de liberación espiritual”. La cúpula de Miguel Ángel, pues, corporaliza “la paradoja del espíritu barroco en general”.

S. HESSELGREN

**PSICOLOGÍA EXPERIMENTAL, SEMÁNTICA Y
TEORÍA DE LA ARQUITECTURA**



SVEN HESSELGREN

PSICOLOGÍA EXPERIMENTAL, SEMÁNTICA Y TEORÍA DE LA ARQUITECTURA

Arquitecto, Se dedica al ejercicio de su profesión y a la enseñanza de la Arquitectura en su país natal, Suecia. Su trabajo está basado fundamentalmente en las investigaciones de la Psicología experimental y en la semántica moderna. Dedicó también preferente atención a los aspectos de la estandarización del color a partir del análisis fenomenológico; el rendimiento del color y la valorización estética de la luz, de las percepciones táctiles y la percepción del "recinto", especialmente, en lo que se relaciona con forma -color y forma- textura. Además de "Los Medios de Expresión en la Arquitectura" ha publicado un "Atlas del Color" que ha sido aplicado en Suecia en las normas para colores de señales a emplearse en la industria. Ha sido también profesor en la universidad de Addis Abeba, Etiopía.

Tomado de la obra:

S. Hesselgren.

LOS MEDIOS DE EXPRESIÓN DE LA ARQUITECTURA.

Editorial Eudeba, 1964.

UNA TEORÍA DE LA ARQUITECTURA

En este estudio se presentará una teoría de la arquitectura que se describirá en sus características fundamentales de la siguiente manera:

Las percepciones que experimenta el hombre mediante los estímulos exteriores de sus sentidos son a menudo seguidas por - o relacionadas con- parte de significados y parte de emociones. Entre estas tres entidades psíquicas no pueden trazarse límites preciosos, pero sus características típicas son bien diferenciadas. Las percepciones como tales, entre otras cosas pueden ser expuestas a valoraciones estéticas, como asimismo los significados y las emociones relacionados con ellas.

El estudio de la valoración estética o arquitectónica debe hacerse paralelamente con el estudio de lo que se expone para la valoración en cuestión. Esto implica que en el análisis estético formal el instrumento lo constituye la metodología fenomenológica, tal cual ha surgido hoy de la investigación psicológica experimental, especialmente la metodología de investigación preferencial elaborada por la estética experimental. El estudio de la valoración de los significados formará parte del moderno tratado de los significados, o sea, de la semántica. Más difícil es encarar el estudio de la emoción, en virtud de que la psicología experimental no conoce método alguno para estudiar las emociones como tales sino, cuando más, sus correlativos fisiológicos. En este terreno se depende en gran parte de la moderna filosofía del arte, aún bastante especulativa.

El estudio teórico de la arquitectura pondrá en evidencia que mientras la estética formal de la arquitectura como su estética emocional muestran muchos caracteres comunes con las de las artes liberales, su parte semántica se presenta con características bastante particulares. La conclusión a que se llega es que no se puede - como lo postula Susan Langer- a partir del punto de vista de que todos los géneros de arte son susceptibles de ser abarcados por una teoría común.

A pesar de tener rasgos comunes con lo estético emocional, la arquitectura presenta también aquí diferencias significativas con respecto a otros géneros de arte. Un moderno filósofo del arte como Collin Wood sostiene que la expresión emocional es esencial dentro del Proper art, mientras que el provocar una emoción es algo que no concierne que reduce el "proper art a craft". Dentro de la arquitectura se puede, no obstante, comprobar que el despertar una emoción se presenta como algo importante y significativo. Termine mi estudio con una exposición sobre como el carácter del espacio arquitectónico puede, mediante la conformación y la dedicación de la atención, favorecer ciertas actitudes, despertando así, frecuentemente, emociones de una manera análoga a la que Allsopp describe como típica para la actividad demagógica.

Con el objeto de demostrar el modo de obrar de los objetos surgidos durante la marcha del análisis, se consignan en el capítulo XXX ejemplos de análisis de algunos espacios concretos. Debe observarse que en los mismos no he tomado en consideración la situación social de acuerdo con la cual fueron creados originariamente estos espacios, sino que me he referido al modo en que los experimenta una persona moderna e históricamente desinteresada.

Finalmente debe manifestarse que la clase de teoría de la arquitectura a la cual aquí me refiero y que tiene como punto de partida la inmediata experiencia de sensación, no trata de manera alguna aquellos problemas relacionados con el plano y la construcción del edificio y sus consecuentes funciones físicas. Naturalmente que con esto no se ha dicho que tales aspectos en su conjunto no sean para la arquitectura, por lo menos tan importantes como los tratados en este estudio.

TEORÍA DE LA VALORACIÓN.

A lo que aquí se ha dicho referente a los tres aspectos fundamentales de la valoración arquitectónica, debe agregarse que el proceso de la valoración es el que, ciertamente, más interesa.

En los tiempos modernos han surgido distintos puntos de vista al discutirse la validez general de las determinaciones de valor (se la ha denominado su "objetividad", pero sin dar a esta palabra el significado que le he atribuido en este estudio. Puede afirmarse que la cuestión reside en el modo de interpretar la naturaleza de las frases de valoración. Con frase de valoración entendemos expresiones idiomáticas como, por ejemplo, del tipo "el objeto A es hermoso".

EL OBJETIVISMO EN LA VALORACIÓN.

Puede interpretarse la frase "el objeto A es hermoso" por analogía con la frase "el objeto A es rojo". Ello implicaría que se considera que "hermoso" y "rojo" se refieren a determinaciones que corresponden al objeto A considerado como tal. No obstante, la estética experimental nos ha enseñado, entre otras cosas, que la frase "el objeto A es hermoso" constituye un juicio de valoración que se emite sobre la base de una norma de valoración a menudo variable. Los hechos contrarían, por lo tanto, a la teoría del objetivismo en el valor.

EL SUBJETIVISMO EN LA VALORACIÓN.

Si se interpreta la frase “el objeto A es hermoso” dándole el significado de una valoración personal, parece que se describe más correctamente la situación real. Con una frase como “este proceder es malo”, no se ha querido decir solamente que yo lo desapruébo; expresa también la creencia de que tienen que existir determinadas normas de valoración de validez general. Con este complemento parece que el subjetivismo en la valoración describe bastante correctamente lo que sucede cuando se emite un juicio estético.

EL NIHILISMO EN LA VALORACIÓN.

La frase de valoración “el objeto A es hermoso” no implica un juicio consciente. Si se sostiene que es un “juicio inconsciente”, se podría decir con idéntica razón que la frase no es más que la expresión de un estado psicológico de quien la pronuncia, no la afirmación de la existencia de una valoración. Puede compararse con una exclamación para desahogar cierto sentimiento que me embarga, sin que por ello sea una afirmación de que “yo experimento tal o cual sentimiento”.

Se ha querido describir la circunstancia diciendo que la valoración contiene una asociación entre un sentimiento de deseo o no deseo y una representación que proviene de la percepción del objeto. Sin embargo no se considera que el deseo sea siempre de máximo valor, más aún dentro del arte, y en conexión con la moral puede aún llegar a valorarse de menos. Por tal motivo parece que el nihilismo en la valoración no describe exhaustivamente lo realmente sucedido.

Puede no obstante, suponerse que el valor estético corresponde a aquellos conceptos que no pueden ser definidos nominalmente ni ostensivamente. El presente estudio pretende ser una tentativa, aunque modesta, de hacer una definición operativa del valor estético.

LA ACTITUD DE VALORACIÓN.

Está claro que no siempre se emiten juicios estéticos u otros de valoración, sino que para ello es necesaria una predisposición o actitud para la percepción en cuestión. Con la figura 1 se ha querido representar esto en forma simbólica. Cuando se es desinteresado o indiferente, la percepción no tiene valor estético. A medida que crece el interés estético, crecerá también el correspondiente valor alto o bajo. Uno y otro pueden entrar como componentes de un valor ambivalente: “en parte me gusta y en parte no me gusta el aspecto del objeto A”.

DIVISIÓN DEL ESTUDIO TEÓRICO DE LA ARQUITECTURA

Después de la presentación general y sucinta de los fenómenos dentro de las distintas esferas de acción de los sentidos, que son de importancia en la creación de un ambiente y que aquí se han expuesto a modo de introducción, pasare al propio objeto de este estudio, o sea que trataré de describir el papel que desempeñan las percepciones para la mencionada creación. Para un estudio sistemático es, entonces, necesario establecer divisiones en la materia en cuestión. Katz, por medio de un ejemplo (la percepción de una manzana) ha puesto de manifiesto que en la vida diaria prácticamente nunca experimentamos sensaciones aisladas, sino percepciones complejas que

constituyen algo más que la suma de sensaciones. Las percepciones, por ejemplo, las de iluminación, no pueden dividirse en simples sensaciones ni reducirse por análisis a éstas últimas. Las percepciones constituyen en estos casos experiencias autónomas, que no pueden ser descritas o “definidas” sino señalándolas. Puede decirse que el descubrimiento de estos hechos constituye la principal contribución de la moderna Psicología experimental, especialmente, la Psicología Gestáltica, para el desarrollo de la teoría del arte y de la arquitectura.

Si queremos ir mas adelante en nuestra tentativa de construir una duradera teoría de la arquitectura, no podremos conformarnos con estos hechos señalados por los psicólogos respecto de la sensación y la percepción, sino que deberemos también establecer un punto de partida más para nuestro trabajo. Para ponerlo en evidencia elegiré precisamente la manzana de katz.

Cuando vemos una manzana no experimentamos inmediatamente determinadas sensaciones de forma y color, sino una percepción mas compleja. Estrictamente considerada, parece que tampoco esta percepción compleja fuera lo que primero llega a nuestra conciencia, sino el hecho, de que lo visto, sentido y olido significa una “manzana”. Son las percepciones visuales las que especialmente y casi siempre conducen a estos significados. Ejemplos de Steel, nos dan una prueba de que el significado puede ser hasta creador de “Gestalts”, sin que sea necesario la presencia de los factores gestálticos de los psicólogos. La percepción “pura” (libre de significado) es un objetivo al cual puede acercarse tanto como se quiera la experiencia total integrada con un significado, pero prácticamente sin alcanzarlo nunca completamente. Para mayor certeza es el mayor significado que primeramente llega a nuestra conciencia y simultáneamente constituye la denominación de la experiencia, por ejemplo: “una manzana”.

En la teoría del arte y de la arquitectura es conveniente tratar primero la valoración de la percepción “pura”, o sea de la que ha sido más o menos saneada entre límites bastante precisos, antes de pasar a tratar los significados (y emociones) traídos por la percepción. Debe hacerse notar que esta disposición constituye una abstracción necesaria para un conocimiento sistemático pero que no es posible de llevar a cabo en el trabajo creador.

LA ESTÉTICA FORMAL.

La estética formal tiene por objeto investigar las condiciones para que las percepciones “puras” sean entendidas como estéticamente valiosas, “bellas”. Le compete especialmente investigar si existen algunos criterios autónomos, algunos “valores eternos”. El estudio que sigue pretende mostrar que existen ciertas circunstancias que se relacionan con la estructura psíquica del hombre y que son tan “eternas” como “eterna” es la mencionada estructura.

La estética experimental, que tuvo su comienzo en las pruebas de Fechner mediante rectángulos, en el año 1876, puede considerarse como un método de investigación preferencial destinado a establecer cuales sensaciones o percepciones simples se prefieren. Se creía que de esta manera se podría precisar para siempre cuales eran las formas elementales bellas, los colores locales bellos, etc., que luego debían poder reunirse formando agregados bellos, y de que modo podrían ser descritas en términos físicos.

El error de esta manera de pensar es hoy del todo evidente.

El juicio estético es en primer término un juicio de valoración, por lo que no puede esperarse obtener una respuesta de validez tan general como si se hubiera preguntado por atributos de sensación.

En segundo término no existe una relación constante entre el estímulo y la percepción, sino que un mismo estímulo puede en campos distintos producir distintas percepciones. La forma elemental y el color local se presentan distintamente en diversas relaciones de forma y de color, no pudiéndose por consiguiente esperar que la forma o el color que son bellos en una relación lo sean también en otra.

En adelante no entraré en análisis alguno sobre como pueden modificarse las normas de valoración estética, sino que quiero concentrarme en poner en evidencia la manera en que se atribuye un valor estético a una percepción. Más que nada quiero también dedicarme a la cuestión: sobre que se emite el juicio de valoración estética formal.

FACTORES GESTÁLTICOS

La primera condición para que, en general, exista disposición para atribuir un elevado valor estético a una forma, parece ser que la forma se entienda como una totalidad formal. También se ha considerado que las leyes descubiertas por los psicólogos gestalistas y que rigen la formación de "Gestalts" son tan evidentes y triviales, que generalmente no han sido tratadas en las investigaciones científicas. Hasta que Wertheimer puso en evidencia que estas trivialidades las que en gran parte han dado la clave para una comprensión de la estructura del mundo de las percepciones.

Si se trata de describir la manera en que los artistas crean relaciones de forma, partiendo de los factores gestálticos (factor de proximidad, factor de igualdad, factor de cerramiento, factor de la buena curva, etc.), se hallará que surgen cuestiones tales como "¿que es una buena curva?", que deben ser contestadas describiendo los atributos de la "buena curva". He encontrado que los factores gestálticos no constituyen el mejor instrumento conceptual para nuestro análisis, debiendo buscarse otros puntos de partida para una sistematización de nuestro material científico.

La situación del problema no se aclara hasta que tomemos como punto de partida a los fenómenos pregnantes, y los fenómenos estructurantes vinculados a los primeros. Hallaremos entonces que, por ejemplo, la simetría es tanto un factor gestáltico como un fenómeno estructurante pleno, pero es principalmente en este último carácter que nos interesa.

Lo dicho es valido también con respecto al color. Si bien es cierto que es necesaria la aplicación de los factores gestálticos del color (el artista así lo hace por intuición), no es preciso ocuparse de este problema mas allá de esta escasa comprobación. Al parecer, de más importancia y valor es tratar de comprender las relaciones que existen entre el valor estético formal y los fenómenos estructurantes del color.

LOS FENÓMENOS ESTRUCTURANTES DESDE EL PUNTO DE VISTA ESTÉTICO FORMAL.

A continuación va una nómina de los fenómenos estructurantes de percepción que aparecen como de importancia estética formal para la creación del medio ambiente, y que en gran parte han demostrado o que posiblemente pueden demostrar ser fenómenos de pregnancia.

EN LA FORMA VISUAL.

Figura y fondo.	Las direcciones visuales principales.
El ángulo recto y la línea recta.	La continuidad de la línea curva.
Anguloso y redondo.	Abierto y cerrado.
Proporciones.	Uniformidad.
Simetría.	Equilibrio visual de forma.
Formas pregnantes	Articulación.
(En el sentido de los psicólogos gestaltistas).	

EN EL COLOR.

Los colores fundamentales inclusive el gris medio. Semejanza de tonos de color.
Las escalas de color.
La evidente desviación de un color inicial.
Equilibrio de color.

EN LA PERCEPCIÓN DE ILUMINACIÓN.

Intensidad de luz.
Deslumbramiento.
Color de luz.
Dirección de luz.
Sombra.

EN LA TEXTURA

Los dos polos de textura.

EN LA PERCEPCIÓN TÁCTIL.

Los 16 polos táctiles.
La zona del bienestar.

EN LA FORMA OPTICA.

Tamaño.
Las direcciones opticas principales.
Proporciones.
Articulaciones.
Equilibrio.

EN LA PERCEPCIÓN AUDITIVA (EXCLUIDA LA MÚSICA).

Las direcciones auditivas principales.
El límite entre eco y resonancia.

Continuaré discutiendo estos fenómenos deteniéndome, por un lado, en su cualidad tan importante desde el punto de vista estético formal, de constituir puntos extremos referentes al carácter de la percepción, y por otro lado en su eventual cualidad de fenómeno de pregnancia. Para el último de estos propósitos se hace necesario indicar criterios más detallados sobre los fenómenos de pregnancia que los que se hallan en la literatura psicológica. Considero necesarios y suficientes los siguientes criterios:

1. Para que una percepción sea considerada pregnante, debe estar constituida de tal manera que pueda ser reconocida por distintos sujetos experimentales, mediante una descripción en términos de lenguaje diario, de modo que los mismos puedan señalarla con un cierto grado de exactitud.
2. La representación gráfica de este señalamiento de una determinada percepción en una serie de percepciones parecidas entre sí debe seguir una curva normal de repartición, si la cantidad de sujetos experimentales es suficiente.
3. Una pequeña desviación de la percepción pregnante es captada con mucha mayor rapidez y seguridad que una pequeña desviación de una percepción no pregnante. Al estímulo que origina una percepción pregnante llamémosle el estímulo adecuado de dicha percepción.
4. En la exposición taquistoscópica, un estímulo que difiere algo del estímulo adecuado produce la misma percepción pregnante que el estímulo adecuado.
5. En los fenómenos resultantes de la percepción (imagen sucesiva, imagen sucesiva eidética y representación) varía la percepción en dirección hacia una percepción pregnante o hacia una clara desviación de la misma. sí no hay variación, es debido a que desde un principio hubo una percepción pregnante.

Los psicólogos de las percepciones han ensayado los criterios mencionados en ciertos fenómenos estructurantes de los aquí enumerados, y en otros, no. De los fenómenos que anteriormente han sido sometidos a este ensayo he elegido algunos que me han parecido de especial interés, habiéndolos sometido al ensayo en cuestión respecto a uno o varios de los criterios.

LA DESVIACIÓN DESDE UN FENÓMENO DE PREGNANCIA.

Russell describe una serie de fenómenos que tienen la rara cualidad de ser indeterminados desde el punto de vista ostensivo. De sus ejemplos tomo los siguientes: *En la mañana, antes de la salida del sol, veo claramente el lucero de la mañana; después de amanecido, no lo veo. Pero durante la misma salida del sol hay un lapso de tiempo más o menos largo, durante el cual no estoy seguro de si lo veo o no.* Este ejemplo aclara la naturaleza del fenómeno estudiado. En el ejemplo que sigue encontraremos una aplicación directa a nuestra materia de estudio.

Puedo ver un determinado color que estoy seguro de que me parece rojo. Puedo ver otro color del cual tengo el mismo grado de convencimiento de que no es rojo. Si hago variar el color rojo en dirección al color que no es rojo, ocurre que no puedo decidir si el color es rojo o no. No estoy seguro de que pueda decidir con seguridad si me parece rojo o no. Del otro lado de esta zona estoy seguro de que me parece que el color rojo no es rojo. Esta es la clara desviación de un color pregnante que Granit y Gelb han encontrado y descrito mediante experimentos. Debe poderse demostrar en condiciones empíricas determinadas, que la zona de inseguridad en la desviación de un fenómeno de pregnancia es válida en la zona de todos los sentidos y no solamente en la del color. Desde el punto de vista de la estética formal es de máxima importancia. Aquí solamente quiero hacer presente que la desviación no esta fijada una vez por todas, sino que depende del campo actual de la percepción.

EL RECINTO DEL TEMPLO GÓTICO (EJEMPLO DE APLICACIÓN)

El recinto del templo gótico constituye una evolución del recinto románico al revelársele al arquitecto de la edad media una serie de circunstancias técnicas y geométricas del espacio que hasta entonces habían pasado inadvertidas. Reproducirse aquí lo expuesto por Ringbom sobre las distintas etapas de su evolución. La bóveda de crucería románica que fue construida como dos bóvedas semicirculares de cañón que se cruzaban. Las intersecciones entre los dos semicilindros están constituidas por Semiélipses. Repentinamente se comprobó que si estas líneas de intersección eran semicírculos, podrían construirse separadamente empleando piedras exactamente iguales y utilizar estos arcos así formados como sostén de las bóvedas que se construían luego. Pero como por tradición se consideraba que existía la obligación de conservar la horizontalidad de la línea que coronaba la bóveda, surgió alguna dificultad en cuanto a la forma de los arcos laterales. Por dos motivos se consideraba que estos arcos sólo podían ser arcos de medio punto: en parte se construían de piedra natural en piezas que antes de su colocación debían tener sus formas exactas constituidas por segmentos de círculo exactamente iguales; y en parte porque se tenía la idea poco técnica de que las direcciones de las fuerzas que actuaban sobre la bóveda debían concentrarse en un solo punto, o sea en el punto medio del círculo. Debido a estos motivos se construyeron los arcos laterales como arcos de medio punto con prolongaciones verticales rectas para alcanzar los mismos apoyos de los arcos semi-elípticos o si no, se disponía de modo que los arcos laterales y los arcos semi-elípticos arrancaran de distintos niveles. Estas dos soluciones son geoméricamente equivalentes, pero tienen semántica diferente, ya que la columna no podía interpretarse como una construcción uniformemente terminada en su parte superior, y para emplear la terminología psicológica ya no resultaba una "Gestalt" satisfactoria".

Repentinamente algunos constructores arquitectos descubrieron entonces que, si los arcos laterales se ejecutaban en forma de ojivas geoméricamente discontinuas, se solucionaban los siguientes problemas: todos los arcos arrancaban de un mismo nivel; todos los coronamientos podían hacerse a la misma altura; todos los sillares de todos los arcos laterales, y de las nervaduras de las bóvedas podían ser elementos exactamente iguales con excepción de las claves; la planta de la bóveda cruzada ya no necesitaba ser cuadrada como en la bóveda románica; y, finalmente, si también las nervaduras de la bóveda se construían en forma de ojivas, ello permitía mayor libertad para dar forma a la planta y a la sección del recinto, que hubiera sido inconcebible para el constructor románico. Se había dado entonces, con la idea de construcción del esqueleto de la bóveda que más tarde fue aplicada poco a poco en el sistema del sostén de las paredes.

Analizaremos ahora los valores que pueden atribuirse a la percepción visual llamada “recinto gótico”. Se ha dicho que en la construcción gótica puede observarse “el juego de las fuerzas”. Tal vez esta no sea la expresión del todo correcta, puesto que lo que se ve es en realidad la manera en que el constructor gótico ha formado sus sillares para hacer posible la construcción de estos recintos libremente estructurados. Su valor semántico para la persona iniciada está representado por la solución que ha encontrado el hombre para un problema estereométrico y así mismo constructivo.

En la catedral gótica no puede separarse el valor formal del valor emocional. Mientras que en el recinto románico los arcos laterales y el crucero de la bóveda estaban formados por arcos de medio punto, es decir por líneas continuas y cerradas arriba, lo que originaba que el recinto del templo románico fuera “rígido, cerrado y limitado”, en el recinto del templo gótico las correspondientes líneas determinantes del recinto se formaban con arcos ojivales que no se juntan formando “Gestalts” de líneas continuas, sino que son interpretadas como dos líneas abiertas colocadas una frente a otra. La atención es conducida a seguir una línea curva, originándose simultáneamente una representación de movimiento. En las líneas cerradas de los arcos de las bóvedas románicas, esta representación de movimiento es conducida pasando de manera continuada por el punto de coronamiento, de la subida a la bajada del otro lado del arco. Cuando la atención sigue hacia arriba, simultáneamente o de manera sucesiva, a ambos lados del arco de medio punto, se detiene en la parte superior bajo el coronamiento y dentro del recinto. Mientras que, en el recinto gótico, la atención es llevada a buscar un punto final no visible de la línea y fuera del recinto. Por medio de la tendencia a la transformación de la percepción visual en la representación de movimiento, que se relaciona con la dirección de la atención, se produce la impresión de un movimiento que sale del recinto percibido y se dirige hacia otro espacio mayor, cuya existencia es concebible y puede presentirse, pero que no es percibido por nuestros sentidos .

Este carácter de las bóvedas es reforzado en el recinto gótico por el tratamiento dado a las paredes. Estas son abiertas y la luz penetra en abundancia a través de grandes ventanas por medio de las cuales la atención es atraída y busca salir. Pero nada se ve a través de las pinturas de los vidrios, solamente se presiente la existencia de un espacio mayor exterior. También actúan las percepciones auditivas. La prolongada resonancia nos dice que estamos en un recinto grande, y la música del órgano y el canto del coro se interpretan como viniendo no solamente del órgano y del coro sino que todo el recinto se llena de música que parece provenir de “mayores alturas”. Solamente en el sitio del coro se nota una discrepancia con respecto a la difusión de la atención, ya que constituye un punto de descanso para la misma.

En consecuencia, si la percepción del recinto gótico casi siempre conduce la atención hacia un espacio exterior infinito, este carácter dinámico, abierto y preponderantemente impresionista del recinto, relaciona al hombre de la cultura gótica con pensamientos o sentimientos que son típicos de dicha cultura, pero que no pueden ser experimentados de la misma manera por lo que somos ajenos a la misma.

“Percibimos el verticalismo, el espiritualismo, presentimos la escolástica y la mística, pero el espacio maravilloso creado por la devota edad media constituye para nosotros un paraíso para siempre perdido”.

LA VIVIENDA (EJEMPLO DE APLICACIÓN)

Este análisis de algunos recintos concretos comenzó con un recinto que estaba destinado al trabajo de una persona y terminó con uno destinado al pensador y meditador solitario. Entre ambos casos se han tratado recintos para trabajo colectivo y para contemplación colectiva. Quiero tratar ahora el medio ambiente que no es exclusivo del individuo, ni tampoco de la colectividad compuesta por individuos desconocidos, sino que corresponde a la familia íntima. Pero aquí no voy a seguir el método analítico tal como se hace cuando se penetra una obra concluida, sino sintético, como cuando se hace de premisas conocidas se quiere obtener las conclusiones buscadas.

La vivienda debe ser el lugar adecuado para actividades de distinta índole. Allí el ama de casa debe trabajar haciendo la comida, costura, lavado, y otras cosas, lo cual implica una actitud agresiva, activa desde su punto de vista. Allí los niños deben poder estudiar sus deberes o leer un libro interesante sin ser molestados, lo que supone una actitud contemplativa pasiva. Allí los miembros de la familia deben entretenerse juntos con alguna actividad en los momentos de ocio lo que implica una oscilación entre distintas actitudes predominando la agresión pasiva y activa de "juego", y debiendo la atención estar dirigida hacia un punto común de equilibrio. Tal vez ocurre también que el padre o la madre leen cuentos a los niños, que entonces adoptan una marcada actitud contemplativa pasiva. Allí también se ha de dormir, lo que implica la contemplación pasiva que precede al sueño.

Me referiré a algunas de estas actividades múltiples que debe albergar el hogar, tratando de precisar el ambiente adecuado con la ayuda de los conceptos que se han expuesto en el estudio.

Para la actitud señaladamente agresiva activa que supone el trabajo del ama de casa es conveniente -o mejor dicho es indispensable- que el recinto tenga un carácter aptico y estático, lo que implica que la iluminación se concentre sobre el lugar de trabajo, que el sombreado sea plástico, que las paredes tengan apariencia secundaria y que los objetos de trabajo sean prominentes. Para que la percepción visual sea lo más nítida posible, debe evitarse todo deslumbramiento. La cuestión de la distribución de la iluminación exige un pequeño aparte.

Ciertos investigadores que han tratado de aclarar el papel que desempeña la iluminación en la actitud del trabajo, partiendo únicamente de los aspectos físicos y fisiológicos, han llegado a la conclusión de que el recinto de trabajo debe presentar una distribución de lúmenes lo más uniforme posible. Autores que representan estos puntos de vista, fisiológicos manifiestan, al mismo tiempo, que los factores psicológicos influyen de un modo que desde sus puntos de vista es inexplicable. La distribución uniforme de los lúmenes origina una adaptación estable del ojo, que facilita la nitidez de la percepción, pero una iluminación interpretada como uniforme no dirige la atención, tal como lo hace la iluminación más intensa de determinada parte del recinto.

Quiero hacer recordar que no es solamente la distribución de los lúmenes, factible de ser medida en magnitudes físicas lo que constituye el estímulo de la percepción de la iluminación sino que participan también otros factores, como los colores locales y las sombras.

La actitud débilmente agresiva que adoptan los miembros de la familia cuando se reúnen para un entretenimiento común, por ejemplo, un juego de sociedad, tiene mucho de contemplación y se acerca, en realidad, a la actitud que adoptan cuando escuchan un cuento. Lo que caracteriza este caso es que la atención se concentra alrededor de un punto de equilibrio definido en el círculo familiar. La práctica ha demostrado que los medios para conseguirlo lo constituyen principalmente la iluminación concentrada, la disposición en círculo de las personas, que se obtiene más fácilmente mediante una mesa redonda o redondeada, y un carácter de recinto en extremo cerrado y estático. En virtud de que la atención debe ser atraída hacia un centro existente en el recinto, debe alejarse de las paredes, por lo que el carácter del recinto debe ser preponderantemente “no acentuado”, que debe ser más aptico o más impresionista, depende si la atención debe ser retenida por un objeto, como en el caso del juego de sociedad, o si debe ser atraída por el recinto vacío, como en el caso de que se escucha un cuento.

Las percepciones cenestésicas también contribuyen a la actitud. Si estamos sentados con el cuerpo derecho ligeramente inclinado hacia adelante, pasamos más fácilmente a una actitud agresiva activa que si estamos cómodamente echados en un sillón, posición esta última que nos dispone a una contemplación pasiva. Puede observarse, por ejemplo, que el conductor del automóvil endereza su cómoda postura cuando en el tráfico se presenta algo amenazante que exige su intervención activa. Los extremos están constituidos por la posición erguida y la tendida. Si se quiere retar a alguien se prefiere estar de pie, ya que entonces es necesario ser lo más agresivo posible. Cuando echados sobre un césped queremos “desconectar” la mente nos acostamos de espaldas cayendo en la contemplación de las nubes que recorren el cielo. Algo análogo ocurre en el hogar: el ama de casa, por instinto, trabaja de pie a igual que el obrero junto a su banco de trabajo, a pesar de que la posición sentada puede ser físicamente menos cansadora. Si se dispone reunir a la familia alrededor de la mesa para algún entretenimiento activo, como dibujar, pintar, modelar o algo semejante, se sabe que las sillas comunes son más apropiadas que los sillones mullidos.

Si queremos asegurar fuertemente la contemplación pasiva común a todo el círculo familiar, encendemos el fuego en la chimenea y nos instalamos en cómodos sillones alrededor de la misma, mientras los niños se acuestan sobre la alfombra. Entonces, habremos creado una gran cantidad de condiciones apropiadas para la actitud que buscamos: la luz del fuego, la agitación y los cálidos colores de las llamas captan y retienen la atención visual, así como el chisporroteo, la atención auditiva y la radiación del color, la táctil. El recinto está oscuro, los ojos están débilmente deslumbrados por la luz del fuego, las sombras son fuertes, “no plásticas” y movilizadas, “irreales”, todo lo cual crea en el recinto un carácter impresionista. La posición sentada en los cómodos sillones y la posición acostada de los niños sobre el piso -que no es de las más cómodas- también contribuyen a la actitud. Después falta solamente que las personas acepten esta invitación del recinto contribuyendo con su correspondiente “Inner set”, para que se haga presente la común contemplación pasiva, profunda y reconfortante, que se siente como un complemento de la diaria acción agresiva activa. ¿Es esto un lujo? El sueco económico, supuesto racionalista, contesta tal vez que sí, mientras que el británico poco económico, pero que conoce la vida, contestará que no y prefiere prescindir de lo que nosotros los suecos llamamos comodidades modernas, antes que de su chimenea.

Las actividades hasta aquí descritas como propias de la sala de estar son de las que principalmente se desarrollan a la noche, cuando el hombre, merced a su ritmo inherente y concordante con la naturaleza en cuanto a la necesidad de actividad se trata,

desplaza su interés desde la actividad práctica hacia su fase estética y lógica. De día vuelve a desplazar su interés y exige entonces otro carácter del recinto, el cual se obtiene con la ayuda de un cambio en la iluminación. El carácter de la iluminación natural diurna y el de la iluminación eléctrica deben ser distintos en la sala de estar. La primera no debe concentrarse tanto como la segunda sobre un determinado lugar, lo que por otra parte no implica que deba distribuirse uniformemente en todo el recinto. La concentración relativa sobre la parte cercana a la ventana facilita la conducción de la atención hacia el exterior a través de la ventana.

Como anteriormente he tenido la oportunidad de manifestar, la atención puede estar dividida. En los ejemplos expuestos entonces se trataba de una división de laboratorio hecha en dos partes equivalentes, que se sentía como penosa. Ahora bien, constituye un hecho bien conocido de la vida diaria que, con la condición que se permitía a la parte principal de la atención concentrarse sobre un centro, es posible tolerar una dispersión secundaria de la atención la que puede hasta facilitar la concentración de la parte principal. Es por tal motivo que la atracción de la atención hacia el exterior a través de la ventana constituye una ayuda, pero únicamente con la condición de que sea secundaria y accidental. Esto tiene validez a un mayor cuando se trata de un recinto de trabajo. Personalmente encuentro muy difícil concentrarme sobre un trabajo fastidioso si me distrae una vista demasiado atractiva. La moderna tesis de la excelencia del bastidor de ventana entero, sin dividir, parece algo dudosa a la luz de estos hechos psicológicos. El enrejado del bastidor de la ventana dividida refuerza la sensación de recinto y contrarresta la huida demasiado impetuosa de la atención.

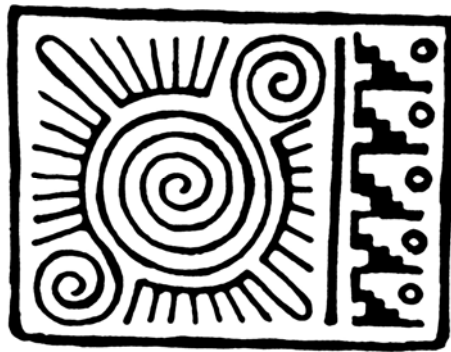
Aquí hemos llegado a otro punto de vista del problema. Sea de noche o de día, encontraremos que la atención secundaria nos informará que nos encontramos en un recinto cerrado y que éste nos protege. En el carácter de la sala de estar encontraremos, por lo tanto, un evidente rasgo del carácter "acentuado". La atención secundaria debe ser fijada sobre la pared, débilmente pero de manera definida, lo que puede hacerse mediante un diseño sobre la misma. Aquí tenemos, por lo que yo puedo ver, la explicación fundamental del agrado que se experimenta en un recinto y con un empapelado "bien" diseñado. El hecho de que sea "bueno" implica que debe distinguirse lo suficiente como para llamar la atención, pero ser lo suficientemente discreto como para captar solo la atención secundaria.

El hogar debe, finalmente, satisfacer la exigencia individual de contemplación privada, tal como se manifiesta, por ejemplo, en la lectura de libros o de publicaciones periódicas, ya se trate de literatura "espiritual profunda" o de la prensa altamente sensacionalista. Esta exigencia no puede ser satisfecha en un ambiente demasiado abierto, especialmente si se trata de estudios de índole más profundo que necesitan una concentración considerable. Para ello es necesario un carácter del recinto desintegrado de los arquitectos europeos de la década de 1930. Si la sala de estar de la vivienda tiene un carácter tan desintegrado como muestra dicha figura, seguramente es necesario completarla con un ambiente para la contemplación concentrada individual, tal como se ha visto inducido a hacerlo en su propia oficina Le Corbusier, tal vez el principal teórico del recinto desintegrado.

Para completar la descripción de las complicadas funciones psicológicas del hogar, es necesario finalmente aclarar que el carácter cerrado del recinto que se ha expuesto como necesario para la mayoría de las actitudes que allí se presentan, no debe llevarse al extremo. Debe existir también allí un rasgo de abierto, que permita la atención

deslizarse momentáneamente fuera del recinto. Pero entonces es muy diferente si la atención se detiene en un recinto exterior, en lugar de perderse en la lejanía. Las distintas épocas culturales han tenido diferentes puntos de vista a este respecto. El concepto que la antigüedad y la edad media tenían de la vida hizo que las personas de estas culturas casi sin excepción prefirieran un recinto exterior cerrado, ya que el medio circundante era bravío y peligroso, mientras que la moderna cultura de occidente, en completa concordancia con la vida al aire libre, tiende a preferir una vista también libre. Dejando aun lado esta distinta disposición inherente al distinto tipo de cultura, es, sin embargo, posible que la vista ilimitada haya sido sobrestimada. Es muy común oír decir ha personas que han vivido algún tiempo teniendo a la vista un espléndido paisaje, que ya no lo “ven” más.

El análisis podría llevarse aún más en detalle, pero lo que se ha dicho posiblemente sea suficiente para tener una idea sobre la constitución de los factores psicológicos que hacen necesaria la diferencia de la vivienda, tal vez en mayor grado que su mera función material.



Antonio Sant'Elia

**“TEORÍA Y DISEÑO ARQUITECTÓNICO EN LA ERA
DE LA MÁQUINA”.**



ANTONIO SANT'ELIA

Nació en Como, Italia, en 1888. Sus estudios, primero en Milán, luego en la Universidad de Bolonia, fueron interrumpidos por un período de aprendizaje en la compañía del canal Villoresi y otro de trabajo en el Departamento de Obras Públicas de la Comuna de Milán. Al regresar de Boloña a Milán en 1912, al parecer, se instaló como arquitecto porque, el hecho de no haber dejado obras proyectadas en nombre propio, hace pensar que dedicó la mayor parte del tiempo a trabajar para otros estudios. Su contacto con los futuristas seguramente se efectuó a partir de su regreso a Milán. En 1912, 1913 y 1914 realizó una serie (se estima en varios centenares) de dibujos representando edificios e ideas urbanísticas. Parte de ello presentó con el título de CITTA NUOVA, en una exposición del grupo NUOVE TENDENZE realizada en mayo en 1914. El catálogo de esta exposición contenía el mensaje sobre los problemas de la Arquitectura Moderna. Al estallar la guerra en 1914, Sant'Elia se incorporó al ejército juntamente con Marinette y Boccioni. Sant'Elia murió en batalla en 1916.



Tomado de la obra:

de Reyner Hanham Antonio Sant'Elia

“TEORÍA Y DISEÑO ARQUITECTÓNICO EN LA ERA DE LA MÁQUINA”.

Ediciones Nuevas Visión, Buenos Aires. 1965 (cuarta edición).

MESSAGIO SOBRE LOS PROBLEMAS DE LA ARQUITECTURA MODERNA*

El problema de la arquitectura moderna no es un problema de reorganizar líneas; no se trata de hallar nuevas molduras, nuevos arquitrabes para puertas y ventanas; tampoco de reemplazar columnas, pilastras y modillones por cariátides, cornejas y ranas; no se trata de tomar una decisión entre dejar una fachada de ladrillos al desnudo, o revestirla con piedra o yeso; en una palabra, no se trata de definir diferencias formales entre los nuevos edificios y los antiguos. Se trata de levantar la nueva estructura sobre una planta sana, cosechando todos los beneficios de la ciencia y la tecnología, revolviendo con nobleza todos las exigencias de nuestros hábitos y nuestro espíritu, rechazando todo lo pesado, todo lo grotesco y todo lo que es indiferente a nosotros (tradición, estilo, estética, proporción), estableciendo nuevas formas, nuevas líneas, nuevos motivos de existencia, y partiendo solo de las condiciones de la vida moderna y de su proyección como valor estético en nuestra sensibilidad.

Una arquitectura de esta índole no puede estar sometida a la ley alguna de continuidad histórica. Debe ser tan nueva como nuestro estado de ánimo y como las contingencias de nuestro momento histórico.

El arte de edificar ha podido evolucionar en el tiempo y pasar de un estilo a otro, manteniendo sin embargo invariable el carácter general de la arquitectura, pues en la historia el gusto ha sufrido cambios frecuentes a causas de desplazamientos de la convicción religiosa o de las sucesiones de regímenes políticos; pero pocos han sido ocasionados por modificaciones profundas en nuestras condiciones de vida, modificaciones que dejen de lado o renueven las viejas condiciones, como lo han hecho el descubrimiento de las leyes naturales, el perfeccionamiento de los métodos técnicos, el uso racional y científico de los materiales.

En la vida moderna el proceso de desarrollo estilístico llega a un alto. La arquitectura, agotada por la tradición, empieza otra vez, a la fuerza, desde el comienzo.

Los cálculos de resistencia de materiales el uso del hormigón armado y del hierro excluyen la «arquitectura» tal como se le entendía en el sentido clásico y tradicional. Los modernos materiales estructurales y nuestros conceptos científicos no se prestan a las disciplinas de los estilos históricos y son causa principal del aspecto grotesco que presenta las construcciones a la moda, donde vemos la liviandad y la orgullosa esbeltez de las vigas, la levedad del hormigón armado sometidos a la pesada curva del arco y remedando la estolidez del mármol.

La formidable antítesis entre el mundo moderno y el antiguo queda determinado por todo aquello que no estuvo presente desde el comienzo de las cosas. Han ingresado en nuestras vidas elementos cuyas posibilidades los antiguos no podía ni siquiera haber sospechado; han cristalizado contingencias materiales han surgido actitudes espirituales de múltiples repercusiones: en primer lugar, la formación de un nuevo ideal de belleza, todavía embrional y oscuro pero que ya conmueve a las masas con su fascinación. Hemos perdido el sentido de lo monumental, lo masivo, lo estático, y hemos enriquecido nuestra sensibilidad con el gusto con lo liviano y lo práctico. Ya no nos sentimos hombres de catedrales y de antiguos salones de reunión, sino hombres de gran hotel, de estaciones ferroviarias, de caminos gigantescos, de puertos colosales, de mercados cubiertos, de arcadas resplandecientes, de zonas de reconstrucción y de trabajos sanitarios en zonas insalubres.

Debemos inventar y reconstruir ex novo nuestra ciudad moderna como un astillero tumultuoso e inmerso, activo, móvil, y dinámico, y el moderno edificio como una gigantesca máquina. Los ascensores ya no deben esconderse como gusanos solitarios en los huecos de las escaleras; éstas - ahora innecesarias- deben abolirse y aquellos deben trepar por las fachadas como serpientes de cristal y hierro. La casa de cemento, hierro y cristal sin ornamento tallado o pintado, rica sólo por la belleza inherente de sus líneas y modelado, extraordinariamente brutal en su simplicidad mecánica, tan grande como lo dicte la necesidad y no sólo como lo permitan las disposiciones municipales de zonificación, debe levantarse desde el borde de un tumultuoso abismo; la calle ya no yacerá como un felpudo al nivel de los umbrales, si no que se hundirá varios pisos en la tierra, concentrando el tránsito de la metrópoli y vinculándolo a las combinaciones necesarias con pasarelas metálicas y con cintas transportadoras de alta velocidad.

Por estos motivos, insisto en la necesidad de abolir lo monumental y lo decorativo, en la necesidad de resolver el problema de la arquitectura moderna sin plagiar fotografías de China, Persia o Japón, sin embrutecernos con reglas vitrubianas, si no con golpes de genio, equipados sólo con una cultura científica y tecnológica; insisto en que todo debe

revolucionarse, en que debemos hacer volar nuestros techos y aprovechar nuestros sótanos, disminuir la importancia de las fachadas, sacar del campo de mezquinas molduras, torpes capiteles e insignificantes pórticos las cuestiones relativas al gusto y transferirlas al campo más vasto de los agrupamientos de masas en la máxima escala posible; insisto en que ha llegado el momento de desembarazarnos de la fúnebre arquitectura conmemorativa; la arquitectura debe ser algo más vital y la mejor manera de alcanzar ese algo es hacer volar todos esos monumentos y pavimentos monumentales, arcadas y escalinatas, desenterrando nuestras calles y plazas, levantar el nivel de la ciudad, reordenar la corteza terrestre y reducirla a la condición de sirviente de todas nuestras necesidades y de todas nuestras fantasías.

Y concluyo rechazando:

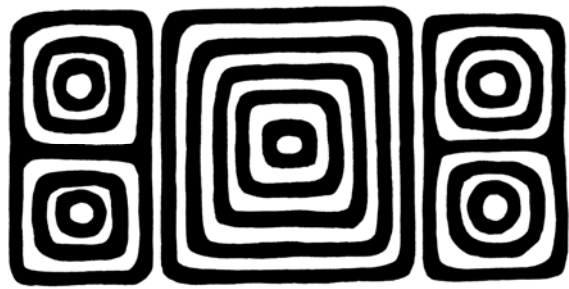
La arquitectura a la moda de cualquier estilo o nación.

La arquitectura clásicamente solemne, y herética, teatral, decorativa, monumental, graciosa o placentera.

La conservación, reconstrucción, reproducción de monumentos antiguos.

Las líneas perpendiculares y horizontales, las formas cúbicas y piramidales, estáticas, graves, opresivas y absolutamente extrañas a nuestra sensibilidad.

El uso de materiales masivos, voluminosos, duraderos y costosos, todos ellos opuestos a la complejidad de la cultura.



Hannes Mayer.

**EL ARQUITECTO EN LA LUCHA DE CLASES Y
OTROS ESCRITOS.**



HANNES MEYER.

Nació en 1889 en Basilea, murió en 1954 en Crocifisso Di Javosa, Suiza. En 1927 fue nombrado profesor y maestro de la Bauhaus, Dessau y fue, después de Gropius, Director de la entidad (1928-30). Juntamente con Hans Wittwer, en 1927, presentó un proyecto en el curso para el Palacio de la Sociedad de las Naciones Unidas en Ginebra; así mismo para la Escuela Federal de la Deutscher Gewerkschaftsbund en Bernau 1928-1930, en forma de un complejo escolar articulado en pabellones. De 1930 a 1936: Actividades en la Unión Soviética; después, en Suiza. Finalmente, de 1939-49, en México.



Tomado de la obra:
Hannes Mayer.

EL ARQUITECTO EN LA LUCHA DE CLASES Y OTROS ESCRITOS.
Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1972.

I. CONSTRUIR.-

Todas las cosas de este mundo son un producto de la fórmula: Función por Economía. Por lo tanto ninguna de estas cosas es una obra de arte: todas las artes son composiciones y, por lo tanto, no están sujetas a una finalidad particular. Toda vida es función y, por lo tanto no es artística. La idea de la “composición de un puerto” es absolutamente ridícula.

Pero, ¿Cómo se proyecta el planeamiento de una Ciudad?, ¿o los planos de un edificio? , ¿Composición o función?, ¿¿¿arte o vida???

Construir es un proceso biológico. Construir no es un proceso estético. La nueva vivienda, en su forma elemental, se convierte no sólo en una máquina para habitar, sino también en un aparato biológico, que satisface las necesidades del cuerpo y de la mente. Para la nueva construcción, los tiempos modernos ponen a disposición nuevos materiales de construcción:

Hormigón armado	vidrio armado	aluminio	silicona
Ripolín	amianto	euboolith	goma sintética
Corcho prensado	colas en frío	viscosa	cuero sintético
Resinas sintéticas	madera contra- Chapada	eternit	vidrio curado
Materiales porosos	hormigón celular	caucho	madera sintética
Woodmetall	torfoleum	yute	xelotekt
Goudron	trolite	caseína	tombak.

Nosotros organizamos estos materiales de construcción en una unidad constructiva según principios económicos, de modo que cada forma, la estructura del edificio, el color de los materiales y la textura de las superficies nazcan automáticamente y sean determinadas por la vida (ambiente acogedor y prestigio no constituyen los “leitmotiv” en la construcción de la casa).

(¡Para el primero se mira al corazón humano y no a las paredes de la vivienda...!)

(¡El segundo proviene de la actitud del dueño de la casa y no de su alfombra persa!) La Arquitectura como “materialización de las emociones del artista” no tiene justificación alguna. La Arquitectura como “continuación de la tradición constructiva” significa dejarse arrastrar por la historia de la construcción.

Pensar en la construcción en términos funcionales y biológicos, da forma al proceso de la vida, lleva lógicamente a la construcción pura: este tipo de forma constructiva no conoce Patria; es la expresión de una tendencia Internacional del pensamiento arquitectónico. El internacionalismo es la ventaja de nuestra época. La construcción pura es el sello característico del nuevo mundo de las formas.

- | | | |
|----------------------------|------------------------------------|-----------------|
| 1.-Vida sexual | 5.-Higiene personal | 9.-Cocina |
| 2.-Costumbres en el dormir | 6.-Protección contra la intemperie | 10.-Calefacción |
| 3.-Animales domésticos | 7.-Higiene de la casa | 11.-Asoleo |
| 4.-Jardinería | 8.-Manutención del automóvil. | 12.-Servicios |

Estas necesidades constituyen los únicos factores que hay que tener presentes en la construcción de una vivienda. Examinemos la rutina diaria de cada habitante de las viviendas y tendremos el diagrama exacto de las varias funciones del padre, de la madre, del niño, del recién nacido y de los otros habitantes. Examinemos las interacciones entre la casa y sus habitantes y el exterior: cartero, pasante, visitante, vecino, ladrón, deshollinador, lavandera, empleado del gas, obrero, enfermero, repartidor. Examinemos la relación de los seres humanos y animales con el jardín, y los efectos recíprocos entre seres humanos, animales domésticos e insectos que plagan la casa. Comprobemos las variaciones térmicas anuales del suelo. Calculemos según estos datos la pérdida de calor a través de los suelos y la profundidad de los cimientos. La naturaleza geológica del subsuelo del jardín determina su capilaridad y establece si es o no necesario hacer un drenaje. Calculemos la inclinación de los rayos solares durante el año, en relación con el grado de latitud del terreno y basándonos en ello, construyamos la zona de sombra proyectada por la casa sobre el jardín, la exposición al Sol de las ventanas del dormitorio, calculemos la intensidad de la luz diurna sobre el lugar de trabajo en el interior de una habitación y confrontemos la productividad térmica de las paredes exteriores con el porcentaje de humedad exterior.

Los movimientos de aire en una habitación calefaccionada no nos serán ya desconocidos. Deben considerarse con el máximo cuidado las relaciones ópticas y acústicas con las viviendas de los vecinos. Conociendo las inclinaciones atávicas de los futuros habitantes de la casa hacia determinados tipos de madera, escojamos, para revestir el interior de una casa estandarizada y prefabricada, abeto rojo, rígido álamo, exótico okumé, arce satinado. El color es únicamente un medio para obtener deliberadamente un efecto psicológico o bien una señal de reconocimiento. El color nunca debe usarse para simular varios tipos de materiales. Los colores abigarrados son

absolutamente inaceptables. La pintura debe emplearse únicamente para la protección de los materiales. Allá donde el color parece psicológicamente indispensable, incluyamos en nuestros cálculos su grado de reflexión de la luz. El cuerpo de la casa es para nosotros “un acumulador del calor solar”... evitemos, pues, el blanco para los acabados de la casa.

La nueva casa es una unidad prefabricada que debe montarse sobre el lugar y, como tal, es un producto industrial, y, por lo tanto, obra de especialistas: economistas, estadísticos, higienistas, climatólogos, Ingenieros industriales, expertos en estándares... expertos en calefacción y ¿el Arquitecto?... ¡Era un artista, y se convirtió en un especialista de la Organización!

La nueva vivienda es una obra social. Elimina el desempleo parcial en la industria de la construcción durante las temporadas de poco trabajo y el odio hacia los proyectos de emergencia para aliviar el desempleo. Organizando racionalmente los trabajos caseros, el ama de casa se libera de la esclavitud de la casa; organizando racionalmente los trabajos de jardinería, el dueño de la casa se libera del peligro de caer en el diletantismo. La nueva vivienda es prevalentemente una obra social (como cualquier norma DIN) porque es el producto industrial estandarizado de un grupo anónimo de inventores.

Además, como una de las formas finales en las que se concreta al bienestar público, el nuevo barrio residencial es una obra conscientemente organizada que pone en juego las energías de todos y en la que los esfuerzos individuales y colectivos se unen en una causa común. Lo moderno en la nueva construcción no son las cubiertas planas o la división horizontal y vertical de sus fachadas, sino su relación directa con la existencia humana. Se consideraron cuidadosamente las tensiones de los individuos, de los sexos, de los vecinos, de la comunidad y de las condiciones geofísicas.

Construir.- Es la organización deliberada de los procesos vitales.

Construir.- Es solo en parte de un procedimiento técnico. El diagrama funcional y el programa económico son las directrices que determinan el esquema del proyecto de la construcción.

Construir.- No es ya una tarea individual, en la que se realizan las ambiciones arquitectónicas.

Construir.- Es un trabajo conjunto de artesanos e inventores. Únicamente el que sabe dominar los procesos vitales trabajando en colaboración con los demás puede considerarse realmente buen constructor.

Construir.- Si antes representaba un negocio individual (favorecido por la desocupación y por la escasez de viviendas), ahora es una empresa colectiva de toda la nación.

Construir.- Es solo organización: organización social, técnica, económica, psicológica.

II. LA ARQUITECTURA MARXISTA.-

1.- La Arquitectura ya no es Arquitectura. Construir es hoy una ciencia.
La Arquitectura es la ciencia de la construcción.

2.- Construir no es un problema de sentimiento, sino de conocimiento.
Construir no es, por tanto, una operación compositiva inspirada en el sentimiento.
Construir es un proceso organizado meditado.

3.- El Arquitecto es el organizador de las ciencias de la edificación. El Arquitecto en sí no es un Científico en el sentido estricto de la palabra.

4.- Puesto que construir es un proceso de organización, la estructura rígidamente científica de la economía socialista planificada, ofrece la garantía de un más alto nivel de desarrollo para una arquitectura planificada.

5.- Reglamentación, normalización y estandarización, constituyen el ABC de la arquitectura, en la economía socialista planificada. Nosotros coordinamos las exigencias de las masas en relación con el área estandarizada y con los medios estandarizados. Nosotros ordenamos estos elementos normalizados como órganos estándar de la tipología de la construcción para la vida socialista.

6.- Dentro del ámbito de la realización de la economía socialista planificada, en el terreno de la construcción la reducción progresiva del número de elementos estándar (materiales, elementos de construcción, espacio) representa el índice de la progresiva socialización de la vida de las masas.

7.- El resultado final de la praxis de la construcción socialista no es nunca una construcción aislada, sino que representa siempre y únicamente, como simple elemento de edificación, solo una parte de un complejo productivo o recreativo de un “sozgorod” o de un centro Agrícola. Estos complejos destinados al trabajo o al tiempo libre son, en tanto que el organismo de construcción, la única meta final de la arquitectura socialista.

8.- El sistema constructivo de la ciudad socialista es elástico no rígido; cuanto más elásticamente se elabora el sistema de los complejos industriales, de las viviendas, de los centros informativos y recreativos, tanto mayor será su utilidad en la progresiva socialización de la existencia de la masa.

9.- La misión artística de la arquitectura proletaria consiste en crear aquellos organismos constructivos, en los que pueda realizarse la cooperación de las más diversas expresiones del arte proletario: cine de masas, demostraciones de masas, teatros de masas, deportes de masas, “ángulo rojo”, santo y seña, manifiesto político, retrato de Lenin, busto de Stalin. El edificio en sí no es una obra de arte.

Hay que buscar su calidad en las dimensiones y en las finalidades de su función, y no en el pathos vacío de cualquier ornamentación.

10.- La construcción socialista no es ni hermosa ni fea, es completa o incompleta, válida o no válida. El resultado de un proceso organizador, una valoración meramente estética no es aplicable.

La vivisección de nuestros “deseos de belleza”, por lo que se refiere a la “arquitectura”, demuestra claramente el carácter atávico de los valores simbólicos religiosos y familiares, o bien de aquellos típicos de la sociedad clasista; revela además el espíritu asociativo de pasadas experiencias individuales y desenmascara la adquirida “belleza del clasicismo y de las tendencias modernas” .

11.- Correspondiendo a la máxima marxista, “la existencia determina la conciencia”, la construcción socialista es un elemento de la Psicología de las masas. Por esto la organización psicológica de las ciudades y de sus partes constructivas debe elaborarse según los resultados de un consciente planteamiento científico desde el punto de vista

psicológico. El efecto psicológico de la construcción no debe determinarse en base a las exigencias emotivas individuales del “Arquitecto-Artista-Proyectista” Los elementos constructivos capaces de suscitar sensaciones emotivas (dimensiones del manifiesto), altavoces, luces, escaleras, colores, etc.) deben inferirse de manera orgánica, es decir, de manera consecuente con nuestro conocimiento más profundo de las formas de la percepción. La expresión más evidente de dicha Psicología de masas en la construcción socialista, se traduce en una organización consiente que tenga en cuenta las necesidades de la demostración del 7 de noviembre y del 1o. de mayo, en el sistema constructivo de un “sozgorod”.

12.- La arquitectura socialista presupone una radical transformación en la enseñanza de la Arquitectura. La ciencia constructiva socialista es una ciencia que introduce las leyes marxistas y la ideología del proletariado en el proceso arquitectónico. Por esto es necesario abolir la enseñanza compositiva, basada en el sentimiento, y fomentar, al contrario, la enseñanza organizadora, basada en la razón. Esta historia de la construcción socialista debe enseñar al estudiante el ABC del proceso constructivo, es decir, los estándares, las tipologías, las normas técnicas, económicas y sociales, estructurándose en una “enseñanza normativa”. Debe capacitar al estudiante para analizar el proceso vital y ponerle en condición de transferir estos conocimientos a la construcción, de manera que esta se transforme en un complejo orgánico.

13.- De todo lo dicho se determina claramente el papel de arquitecto socialista:

El arquitecto Leninista no es un lacayo estetizante ni (como su colega en occidente) un abogado o un representante de los intereses del capital financiero de la clase dominante. La colaboración en la edificación del socialismo no es, para él, motivo de prostitución de sus capacidades inclinaciones individuales.

El arquitecto Leninista es un “ayudante organizador” en el terreno del desarrollo planificado de la construcción de la sociedad socialista. Cualquier tipo de construcción es, para él, una obra impersonal, cuya estructura viene determinada por las exigencias de las masas. Las características de su actividad son la normalización, la tipificación y la estandarización la racionalización de los instrumentos y de los procesos y, dentro de lo posible, el rechazo de los materiales demasiado costosos. Evita cualquier desviación a la izquierda hacia proyectos utópicos y a la derecha, hacia el clasicismo y las tendencias modernas. Se compromete continuamente, teniendo científicamente presentes los datos de la realidad objetiva, en la utilización de los últimos resultados de la investigación en el proceso constructivo.

Elasticidad revolucionaria y sentido científico de la realidad son los fundamentos ideales del arquitecto Leninista. Para él la arquitectura no es un estímulo estético, sino un arma eficaz en la lucha de clases.

III. EL ARQUITECTO EN LA LUCHA DE CLASES.

A las preguntas formuladas por el Grupo de Arquitectos de Praga, “Leva Fronta” Hannes Meyer dio las siguientes contestaciones:

1.- ¿Cuáles son sus relaciones con la Arquitectura actual? Según usted, ¿Cuáles son los factores determinan tres para la Arquitectura contemporánea?

Sin duda alguna, la lucha de clases, incluso en el campo de la arquitectura, se sostiene con armas bastante afiladas. Este factor obliga a los arquitectos a un continuo análisis de las situaciones sociales que encuentran su expresión en la arquitectura de nuestro tiempo. Cuanto más claramente reconocemos los procesos sociales de la lucha de clases, tanto más obligados estamos a juzgar la forma de todas las manifestaciones en el campo arquitectónico, únicamente a la luz de la acción recíproca que se interpone entre la forma y su contenido social. El arquitecto vende el producto de su propio trabajo intelectual y depende, por lo tanto, de su cliente, más de lo que pueda depender el carnicero de su clientela. En su calidad de trabajador intelectual, el arquitecto está sometido al dominio de la clase dirigente, mucho más de lo que puede estarlo un peón.

Los resultados de este continuo análisis marxista de nuestra sociedad me obligaron a repasar gradualmente los errores de mi precedente interpretación liberal y reformista de las condiciones sociales a las que estaba especialmente sometido, debido a mi actividad profesional al servicio del movimiento neutral de las cooperativas y de los sindicatos libres. Esta interpretación analítica me ofreció la posibilidad (como Director del Bauhaus de Dessau) de comprometerme en una teoría arquitectónica marxista, para la formación del arquitecto socialista, y defender al proletariado revolucionario. Desde entonces, me dediqué, con inflexible tenacidad, a introducir las teorías de Marx, Engels y Lenin en el proceso de la construcción, guiado por la línea del partido comunista que, único entre todos los partidos, evidencia y utiliza la táctica de la práctica marxista en la lucha social. La relación existente entre la arquitectura contemporánea y yo es la relación dialéctica de un combatiente revolucionario en el campo de la construcción.

Para la definición de la arquitectura contemporánea un único factor aparece determinante: Nosotros estamos implicados en una época en la que el proletariado revolucionario, bajo la dirección del partido de Lenin, ha tomado el poder y ha empezado la construcción del socialismo sobre la base del materialismo dialéctico. Dentro del gigantesco esfuerzo constructivo de la Unión Soviética, asistimos al nacimiento de la Nueva Arquitectura de la era socialista.

2.- ¿Qué opina usted de la negación del arte en los proyectos para la construcción de viviendas y para la planificación urbana profesada por los arquitectos que se definen progresistas? ¿Qué es lo que opina del arte bajo este aspecto?

Yo juzgo el rechazo del arte en la construcción sostenido por una parte de los arquitectos progresistas del mundo capitalista, como uno de los síntomas de la descomposición de la cultura burguesa. La Revolución Francesa de la clase burguesa sacó de su entusiasmo ideológico inmediatos y potentes impulsos artísticos, que encontraron su expresión en las construcciones de la época clásico-romántica de la primera mitad del siglo XIX, mientras el capitalismo cada vez más potente, se apoderó más tarde de aquellos medios estilísticos para transformar los pilares de su propia potencia, es decir, las bolsas, en antiguos templos o para otorgar un arcádico encanto a las aglomeraciones residenciales de obreros, esclavos de sus fábricas.

Algunos de nosotros, "arquitectos progresistas", asqueados por la hipocresía y la vacuidad de los sucedáneos artísticos de la práctica de la construcción capitalista, habíamos, en su tiempo, transformado en axioma la ausencia del arte en la Arquitectura. Entre estos, los mejores se comprometieron en "representar por medio de la construcción el proceso vital de la sociedad". Estos esfuerzos que tienden claramente a una

arquitectura social eran el fruto de las relaciones de fuerza existentes en el interior de la lucha de clases en el periodo posbélico, relaciones que temporalmente aparecían cambiadas. Durante cierta fase, parecía que el baricentro del poder se hubiese desplazado hacia la clase obrera. En el campo de la construcción, este hecho se manifestó en las realizaciones de numerosos programas constructivos sociales, puestos en marcha por los sindicatos libres y las cooperativas. En aquel tiempo, nosotros los arquitectos, con nuestras actuaciones, situamos en primer término el factor social en la configuración arquitectónica; llamándolo “arquitectura funcional”, aunque fuese válida para un conjunto social, cuyas disfunciones se manifiestan siempre más frecuentemente. ¡No hay que maravillarse, pues, si incluso esta tentativa de reforma de la arquitectura burguesa, en el mejor de los casos, acabó por transformarse en algo mecánico! Pero debemos preguntarnos: ¿Cuál es la función del arte en una sociedad que está a punto de morir y cuya ideología se limita al beneficio financiero derivado de las conquistas imperialistas?

¿Qué finalidad tiene el arte en el urbanismo de la ciudad capitalista, cuyo único resorte es la especulación del suelo?

¿Cuál es la función del arte en la vivienda alquilada por el trabajador intelectual o manual, dado que esta vivienda representa uno de los medios de explotación del hombre por el hombre? Entre explotadores y explotados no existe ninguna ideología en común. Las masas obreras combaten para obtener pan y techo, mientras que el arte burgués se ha convertido en un privilegio para una exigua clase evolucionada, cuyo proceso de degeneración se refleja en su artificiosidad.

En relación con la arquitectura socialista, consideramos “Arte” la suma de todas las disposiciones que la organización ideológica de una construcción o de la planificación urbana requiere, para que resulte inmediatamente evidente al proletariado. El valor de este arte es determinado por su contenido político. En esta arquitectura proletaria la sublime experiencia de la vida de la masa obrera es la prestación suprema, su heroísmo y su voluntad revolucionaria constituyen las inagotables fuentes de esta arquitectura. Y es precisamente la arquitectura la que conoce el impulso inesperado, gracias a las pretensiones formuladas por la clase obrera, por lo que se refiere a sus viviendas: y todo esto a través de los programas de construcción a gran escala, que deben ser proporcionados a la amplitud numérica de la masa obrera; a través de la sociedad planificadora de su organización constructiva, que es un componente de la economía planificada socialista; a través de la elasticidad revolucionaria de sus métodos de construcción, que no conoce carrera alguna de carácter personal ni obstáculo alguno por parte de la propiedad privada; a través de la economía de sus propios medios de construcción que, apartados de la especulación, pueden emplearse según las necesidades económicas.

3.- Los esfuerzos de los arquitectos que se auto definen progresistas tienden a simplificar el trabajo (por ejemplo en la economía doméstica) y a subsistir la gestión individualista de la casa, con un grandioso aparato colectivo. ¿Considera usted estas manifestaciones (de las cuales la iluminación, la calefacción central o la “muerte” de la cocina constituyen únicamente unos ejemplos como anillos de una evolución normal, o al contrario como síntomas de una crisis que debería combatirse?

La “colectivización” técnica de la manera de vivir burguesa es una consecuencia de la concentración capitalista y un síntoma de la incipiente destrucción de la familia como

célula de la sociedad burguesa. El “hogar propio” debe ser abandonado. Ya están desarrollando las formas embrionales de la vivienda colectiva del futuro. “La abolición de la economía individualista es inseparable de la abolición de la familia” (Marx, “Ueber historischem Materialismus” Vol. 1, p. 105, Elementarbücher des Kommunismus). Pero no hay que hacerse demasiadas ilusiones: el capitalismo ha transformado desde hace mucho tiempo el modelo de vivienda de su economía doméstica colectivizada en cultura genuina, como los hoteles de lujo con apartamentos alquilados para largos periodos en la ciudad, en la Riviera, o en los Alpes. Allá viven, según las estaciones del año, la moda y el humor, la crema de la sociedad parásita del capitalismo. Si ahora los arquitectos radical - burgueses, quizás incluso por un sentido de amistad hacia la Unión Soviética, proponen también para la clase burguesa la “Casa-común”, no debemos cometer el error de considerar este proyecto abstractamente, sino que debemos examinarlo en vista de su efecto sobre la lucha de clases. Está claro que la “muerte de la cocina” tiene lugar por la presión de las fuerzas económicas en lucha por la existencia, dentro de la cual, en primer lugar, se distingue el intelectual burgués: ante la imposibilidad de tener servicio; en su esfuerzo de disminuir la superficie de la vivienda, para que el alquiler sea lo más bajo posible, y por otros motivos similares. La concepción liberal de la “liberación de la mujer de la esclavitud de la cocina” no cambia los términos de su posición en el seno de la sociedad moderna. ¿Para qué le sirve este ahorro de tiempo? ¿Contribuirá a rebajar los salarios con su trabajo menos retribuido que sus colegas? ¿Puede sobre todo, encontrar trabajo en los periodos de paro?

Los propagandistas de la “colectivización” de la economía doméstica burguesa definen su procedimiento como un “proceso social”. Pero ¿qué progreso social representa esto, si en el mejor de los casos, favorece únicamente a un pequeño círculo de familias burguesas, mientras queda fuera del alcance, por su precio, de la gran masa de los obreros, cuya situación, como consecuencia de todo lo expuesto, sigue invariable? Después de todo esto los capitalistas quieren que nosotros clasifiquemos ideológicamente como reformismo la “Comuna burguesa”, edificada sobre el terreno de la sociedad capitalista. Nosotros, en cambio, debemos reconocer y desarrollar la “colectivización” técnica del aparato de la vivienda de la sociedad burguesa para el mejoramiento del eje hereditario que la clase obrera, en un momento determinado, tomará de la burguesía.

4.- ¿Piensa usted que la situación económica actual representa un límite o incluso el fin, para la actividad de un arquitecto joven?

La situación económica actual representa ciertamente fin para la actividad de aquellos arquitectos cuya conciencia está obscurecida por la presunción burguesa de casta. Sufren ante la imposibilidad de ver realizados sus proyectos, puesto que su independencia en la supuesta “profesión libre” se ha volatilizado. Dentro de las posibilidades de sus medios, se ocupan, para huir de la realidad, del arte idealista. En caso contrario, desarrollan temporalmente algún trabajo subordinado, o escogen, por algún tiempo, otra profesión. En cambio, la creciente agudización de la crisis ahogará, desde el punto de vista profesional, al arquitecto con conciencia de clase, pero lo emancipará gradualmente desde el punto de vista político, de una posición de espera. El arquitecto debe saber que en el sistema capitalista, como trabajador intelectual en la mesa de dibujo, es un esclavo al igual que su compañero, el peón de la construcción. Sabe que presta su propia obra en calidad de abogado del capitalismo y debe suministrar el paisaje arquitectónico para el teatro de la cultura burguesa. La agudización de la crisis económica no significa el fin de la actividad política del arquitecto con conciencia de clase, sino que le abre un inmenso campo de acción al servicio de la idea socialista.

5.- ¿En qué consiste, según usted, el deber social del arquitecto? ¿Quizás en ocuparse de los problemas de forma y de estilo o de los de la coyuntura? ¿o bien debe contribuir a elevar las posibilidades de vida de todos los ciudadanos?

El arquitecto progresista tiene el deber, hacia la sociedad, de analizar, sin reservas, la propia situación dentro de la crisis económica y de actuar, en consecuencia, en la lucha de clases. No existe la posibilidad, para él, de permanecer alejado: debe elegir una de las dos partes en la lucha: o el socialismo o el capitalismo. El arquitecto progresista, como combatiente activo, abrazará la causa del proletariado revolucionario. En el seno del proletariado la actividad profesional del arquitecto, a pesar de la crisis, será algo sensato y necesario. Incluso la parte estilística, el terrible aspecto de la Escuela de Arquitectura burguesa, será para él tan vital e importante como los problemas de la coyuntura. Podrá usar ambos elementos como instrumentos para un severo análisis de las épocas culturales pasadas y, de modo especial, del capitalismo. Dado que el arquitecto proletario reconoce la relación dialéctica entre forma y contenido en todas las fases históricas de la arquitectura, sabe que la arquitectura socialista puede alcanzar su expresión más alta sirviéndose de la experiencia arquitectónica burguesa, feudal y de la de todos los precedentes periodos históricos del desarrollo arquitectónico.

Además de su pertenencia al proletariado revolucionario impedirá al arquitecto “llevar a un nivel más alto las posibilidades de vida de todos los ciudadanos”; dejará tranquilamente todo el cumplimiento de esta buena acción a la mejor de las fascistas “socialistoides”. En su calidad de arquitecto proletario, el arquitecto progresista estará dispuesto a “cambios de arriba abajo las posibilidades de vida de la masa obrera por medio de la lucha revolucionaria y de la construcción socialista”, puesto que, únicamente a través de este camino, la humanidad podrá alcanzar la finalidad suprema de la sociedad sin clases.

6.- Según usted, ¿qué camino deberá tomar el arquitecto para alcanzar la meta prefijada?

En los países de régimen capitalista el camino de la arquitectura socialista no pasa a través de los proyectos de imaginarias “ciudades socialistas”, como actualmente afirman, a veces, grupos de arquitectos radicales. Esto es, además, equivocado desde el punto de vista ideológico, puesto que partiendo de principios mecánicos, desconocen la verdadera esencia de la ciudad socialista. Ésta, bajo el continuo cambio de datos nacionales y topográficos, como unidad económica dentro de la economía planificada socialista, en la realidad, solo puede surgir al unísono con la táctica de la reorganización de la sociedad sin clases.

Pero dejémonos de dañosas utopías. Para la afirmación de un arquitecto socialista se necesitan hoy, en un país capitalista, cuatro presupuestos:

- a) vida en común con el proletariado
- b) profunda instrucción profesional y política
- c) participación activa a la organización de la lucha de clases del proletariado
- d) conexión con la práctica constructiva bolchevique de la Unión Soviética.

Solo viviendo estrechamente unido al proletariado, el futuro del arquitecto socialista, intelectual perturbado por la duda, el continuo contacto con la clase obrera será ayuda segura, que se necesitará en su lucha. Su existencia individual cesa, se

transforma en parte integrante de la masa obrera en lucha, y sus instintos revolucionarios se afinan por medio de la táctica de los obreros en lucha. Debe prepararse para su misión a través de una instrucción política y profesional extremadamente amplia y profunda. Aprenderá lo mejor de la técnica capitalista, los métodos y todas las conquistas en el campo de la construcción, para poder perfeccionar al máximo la arquitectura socialista. Es esencial para él una decidida y clara ideología marxista, que deberá aprender a través de una continua y elástica reflexión sobre la economía política, sobre el materialismo dialéctico y sobre todos los fundamentos del marxismo-leninismo. Pero esta instrucción política deberá reforzarse y ponerse a prueba todos los días, con la praxis. A ellas debe dar lo mejor de sí mismo, y ello como deber hacia la sociedad. El arquitecto socialista no renunciará a los contactos habituales con su ambiente profesional; precisamente aquí es donde debe luchar atrevidamente por la nueva arquitectura, después de haberse aliado a colegas que defiendan sus mismas ideas. A través de un despiadado análisis, hay que poner al desnudo el carácter clasicista de la ciudad burguesa y la relación del caos económico con el de la construcción. Los arquitectos maduros y los que se encuentran ante las primeras experiencias deberán colaborar para alcanzar, desde hoy mismo, en la forzada calma de la crisis del trabajo, la creación de aquella doctrina socialista de la construcción que es la base de la disciplina arquitectónica, y que resulta necesaria para la formación de nuevos "cuadros" de la construcción socialista.

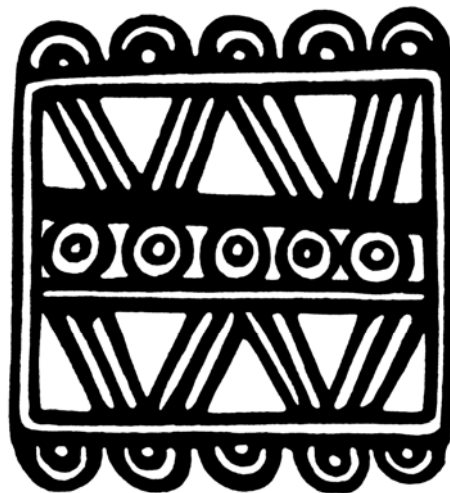
Los grupos de arquitectos socialistas deben participar continuamente, con todas sus fuerzas en la lucha cotidiana, en competición con sus colegas burgueses, convencidos de que cualquier innovación técnica de la construcción capitalista no evitará, es verdad, la catástrofe burguesa, pero contribuirá a aumentar su bagaje de conocimientos técnicos para el futuro orden socialista. "En la construcción burguesa que se extingue, se forman ya los gérmenes de la construcción proletaria".

7.- El problema de la vivienda y de la crisis de trabajo. La generación de los arquitectos que se auto definen progresistas, ve el origen de estos profundos males en la existencia del sistema monopólico-capitalista. ¿Cree usted también que este sistema debe ceder al paso del ordenamiento social en que los medios de producción pertenezcan a toda la sociedad?

Esto es justo si la nueva generación de arquitectos ve el mal radical de la insuficiencia de viviendas y de la crisis del trabajo en el sistema capitalista. Pero no es suficiente afirmar que "este sistema debe ceder el paso a un ordenamiento social cuyos medios de producción pertenezcan a toda la sociedad". Se dice que esta finalidad a la que tienden el movimiento liberal de las cooperativas o la democracia económica de los reformistas. ¡No basta de estas frases liberales que permiten, que nosotros los intelectuales, permanezcamos sentados, al mismo tiempo sobre dos sillas! También nosotros los arquitectos tenemos que hablar el inequívoco lenguaje del trabajador proletario de la construcción. La arquitectura burguesa muere a causa de las contradicciones del sistema capitalista. Comparte el destino de todas las disciplinas científicas y artísticas burguesas, a las que impide desarrollarse libremente, puesto que se usan para la explotación, para la acumulación de beneficios y para propagar la destrucción. Mientras la burguesía es incapaz de asignar deberes constructivos a su aparato artístico-científico, en la Unión Soviética, país estructurado sobre bases socialistas, las artes y la ciencia tienen un enorme desarrollo. Una parte del aparato artístico-científico del mundo capitalista está obligado, si quiere sobrevivir, a ponerse al servicio del proletariado ruso.

La arquitectura proletarizada está en estrecha relación con los problemas completamente nuevos de la construcción de la economía socialista, que está actualmente en vigor en la Unión Soviética, y que se encuentra en el centro de un desarrollo único en su género. Podemos resumir todas estas afirmaciones en tres puntos:

- 1.- La falta de viviendas y la crisis del trabajo desaparecerán -como en la Unión Soviética- solo cuando el proletariado revolucionario conquiste el poder.
- 2.- El compromiso en una arquitectura progresista tiene carácter político, puesto que el lugar de nacimiento de esa arquitectura no es la mesa de dibujo, sino la barricada.
- 3.- Con la victoria, en la lucha revolucionaria, de la clase obrera, nace la única arquitectura progresista de nuestro tiempo: la arquitectura socialista.



Segré Roberto.

CUBA ARQUITECTURA DE LA REVOLUCIÓN.



ROBERTO SEGRÉ.

Nació en Milán en 1934. Se trasladó a la Argentina siendo muy joven, país en donde se educó y estudió la carrera de Arquitecto en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires. Obtuvo el título en 1960, dedicándose desde entonces, especialmente, a trabajos de crítica e historia de la Arquitectura. Por su ascendencia italiana establece un contacto permanente con estudiosos de este mismo campo de ese país, entre ellos, con Bruno Zevi y Giulio Carlo Argan con quienes trabaja en cursos de especialización. Desde 1957 hasta 1963, es profesor de Historia de la Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires, luego, en el 63 se traslada a la Habana, invitado para dictar cursos de Historias del Arte y de la Arquitectura, integrándose desde entonces al Movimiento de Arquitectura de la Revolución Cubana.



Tomado de la obra:

Segré Roberto.

CUBA ARQUITECTURA DE LA REVOLUCIÓN.

Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1970.

RAÍCES IDEOLÓGICAS DE LA ARQUITECTURA DEL TERCER MUNDO.

I- Humanismo, Arquitectura y Tercer Mundo.-

Referirse a la evolución cumplida por la Arquitectura Cubana durante diez años de Revolución, implica entrar de lleno en los problemas esenciales que caracterizan los radicales cambios acaecidos en la estructura básica – Economía, Sociedad y Cultura- del Tercer Mundo. Como clara expresión de ellos, la Revolución Cubana constituye un hito primordial en el proceso de superación del subdesarrollo - condición específica en la cual se haya sumido el Tercer Mundo – manifiesto en los métodos aplicados que generan la aceleración del ritmo del acontecer histórico - el ritmo inherente a las transformaciones revolucionarias-, dinámica indispensable para lograr la formación de la nueva sociedad.

La Arquitectura - o digamos más estrictamente la práctica Arquitectural- constituye uno de los niveles incluidos en la globalidad de la praxis social. Asimilada en el “environmental design”, asume una importancia fundamental dentro de este proceso: nivel que circunscribe todo el ambiente físico que nos rodea, enmarcando tangiblemente la totalidad de la vida social, desde la célula mínima individual hasta el territorio como conjunto, transformado por la acción del hombre. Es en sí, representación dual de las esferas productivas y culturales, envolvente unitaria de vida y materia, de individuo y comunidad; identificación coherente entre fundamentos materiales y motivaciones culturales que definen su valor documental y trascendente; presencia física y simbólica, proyección de la realidad temporal e histórica del conjunto social. El concepto de Tercer Mundo nace al finalizar la Segunda Guerra Mundial a consecuencia de la liberación de los

países coloniales de la dominación de las grandes potencias capitalistas. Término que inmediatamente asume su significación concreta, fijados los parámetros científicos - económico, social, demográfico, etc.- que circunscriben la noción de “subdesarrollo”. En un principio, la división en Tres Mundos -el capitalista, los países socialistas desarrollados y los países subdesarrollados- fue el producto de un ordenamiento cognoscitivo alcanzado en las disciplinas citadas, forjándose una conciencia “estadística” de las contradicciones reales y aparentes, definitorias del destino de millones de seres humanos, y a su vez, más allá del rigor científico de los datos, elaborándose la postulación de una hipótesis de futuro sobre los métodos aplicables para superar los desniveles sociales y económicos observados.

Esta división estratificada de los “mundos” era producto de una abstracción teórica en la cual no quedaba explícita una realidad económica subyacente: que las condiciones de desarrollo de algunos países se basaban justamente en las condiciones de subdesarrollo de otros. El mismo proceso de independización agudizó las contradicciones, proyectando sucesivamente los conflictos coloniales de un ámbito definido nacional a una confrontación que comprometería, material o moralmente, a todas las naciones del mundo: tal es el camino recorrido desde la independencia de la India hasta la actual guerra de liberación del Vietnam. Quedó así forjada antítesis fundamental entre los países “dependientes” y los países altamente industrializados, representativos del neocapitalismo imperialista.

La inserción del Tercer Mundo dentro del actual proceso histórico, ha alterado la escala de valores establecidos en el mundo europeo desarrollado, impugnando no sólo su universalización, forjaba desde dicho centro de irradiación cultural, sino también la devaluación terminológica y conceptual y la obsolescencia -teórica y literaria- de las premisas postuladas e históricamente mantenidas, necesarias para alcanzar la afirmación del hombre; no a través del viejo “humanismo” abstracto y polisémico, desprovisto de toda carga semántica correspondiente a un contexto real, sino a través de la praxis revolucionaria. Actitud surgida en la paulatina toma de conciencia de las agudas contradicciones implícitas en el mundo subdesarrollado, originadoras del marco sub-humano, de la opresiva negación del hombre que caracteriza la vida social. Conciencia, por tanto, de la necesidad de actuar revolucionariamente sobre la realidad imperante, sin concesiones a hipótesis mediatizadas, atenuantes del impulso hacia la acción transformadora. Ello implica un desafío de las naciones sin recursos que pretenden forjar una comunidad humana basada en un contenido social y moral, antitéticos a los existentes en la agresiva sociedad tecnológica neocapitalista, cuya opulencia lleva aparejada la inhumanidad y el sometimiento compulsivo, enajenante de la mayoría de la población. Por tanto, el término “Tercer Mundo” ha perdido su sentido clasificador, de último nivel frente a otros mundo superiores, para adquirir un nuevo contenido, opuesto al del mundo desarrollado, industrializado, justificando así la crítica de Peter Weiss al término tradicional y proponiendo la sustitución más acertada por el “mundo revolucionario”, o sea, el mundo que por su contenido moral se convierte en el “mundo más poderoso de nuestra era”.

Estas formulaciones teóricas, enunciadas por el pensamiento revolucionario que acompaña y fundamenta la acción concreta de los pueblos en lucha en el tercer mundo, no quedan limitadas dentro de su propio ámbito de acción. Es a raíz de las posibilidades abiertas por los medios de comunicación de masas y tecnología contemporánea -radio y televisión universalizados con los satélites artificiales, configurando así la era de la interrelación instantánea del pensamiento y de los conocimientos- que ha sido factible la

inversión de la estructura centro-marginal de difusión proveniente de los países adelantados técnicamente, que relegaban los países subdesarrollados a una simple función receptiva, pasiva, de ondas informativas y culturales, captadas en la resonancia de un eco lejano. Inversión cuyo efecto no ha sido sólo el de proyectar la existencia vital del tercer mundo dentro del ámbito mundial, sino también, por el valor implícito en el contenido de sus ideas, de incidir violentamente sobre el llamado “mundo desarrollado” evidenciando sus contradicciones internas, cuya toma de conciencia, por parte de las fuerzas progresistas y revolucionarias impulsó a la lucha frontal, no ya exclusiva del Tercer mundo, sino también vigente en el seno mismo del neo-capitalismo, de la sociedad “opulenta”.

¿Cuál es el fenómeno radicalmente nuevo? La desaparición conceptual de los mundos estratificados; la unidad y globalización de las fuerzas revolucionarias - hecho típico de este periodo histórico- en una lucha proyectada hacia la emancipación del hombre, dentro y fuera de la sociedad técnicamente desarrollada. Toma de conciencia surgida de la crisis del mito de invulnerabilidad de la sociedad tecnológica neocapitalista, que es también la puesta en duda -en el plano cultural, estético y conceptual- de la primacía de todo lo emanado de ella, aceptado universalmente hasta ahora como canon y guía de una expresión cultural de vanguardia. Una crisis provocada por la guerra del Vietnam que verifica como la nación más avanzada tecnológicamente no logra someter la voluntad de los hombres desprovistos de dicha tecnología. O sea, la demostración que la técnica no puede existir vaciada de su contenido humano, en contraposición con las necesidades morales y vitales que expresen la condición de armonía y justicia necesaria para desarrollar una sociedad equilibrada, homogénea y funcional, la sociedad del mañana, del hombre nuevo, libre, des-enajenado.

La impugnación global a la sociedad tecnológica burguesa implica el rechazo de su estructura jerárquica de poder; es la emancipación de un orden establecido a partir de los intereses de una minoría que condiciona en todos los órdenes de la vida a la mayoría de la población -enajenación del trabajo y de la cultura -, forjando una escala de valores que coloca en último lugar los factores humanos, a pesar de la falsa ideología camuflada en el término “humanismo”, en el cual se otorga la primacía a la producción y no a la respuesta de las necesidades sociales; una producción motivadora, impulsadora de necesidades artificiales. Es el rechazo a la cristalización generalizadora del “bienestar” burgués, del confort correspondiente al nivel tecnológico contemporáneo, proyectado sobre los restantes grupos sociales e inclusive fuera del mundo capitalista - hacia el mundo socialista - cargado de un contenido universalista, aclasista, identificado con las “necesidades naturales y humanas” de la sociedad del siglo XX. Modelo asimilado, a su vez, por la llamada “aristocracia obrera”, cuya combatividad queda así mediatizada, comprometida, a participar en la distribución de los bienes producidos por el neo-capitalismo.

Dicha impugnación también se expresa en la crítica a la ambigüedad referencial, al valor polisémico de términos tales como el “Humanismo”, sostén de las ideologías más contradictorias; se demuestra así la necesidad indispensable de clarificar el contenido que caracteriza los significados implícitos en los conceptos “hombre” o “Arquitectura”, negando toda validez universal y abstracta de los mismos. Ya ha sido demostrado el claro contenido ideológico burgués inherente a dichas definiciones, en las cuales trasluce el predominio de la individualidad sobre lo social; el ocultamiento de la realidad que envuelve y circunscribe la acción del individuo: su pertinencia a un grupo social, con objetivos de acción concreta definidos por una práctica ideológica de clase. En términos

arquitectónicos, este ocultamiento significa la conservación de la cuartada burguesa: la identificación de su actividad y práctica arquitectónica con las necesidades globales de la comunidad; o sea, la asimilación dentro de sus propios esquemas y representaciones de los intereses contradictorios de las restantes clases sociales.

¿Se puede afirmar que esta simulación lograría transformar condiciones de vida del proletariado? ¿Acaso los ideales del mundo de la vida burgués fueron asimilados por la totalidad del proletariado? Algunos grupos minoritarios serán adscritos a las formas de vida pequeño burguesas -obreros de las grandes industrias de los países desarrollados que materializan el sueño de la vivienda propia-, pero el proletariado se mantendrá sometido a condiciones de vida inhumanas, expresión del aspecto oculto de la realidad, del carácter mistificador del humanismo postulado: o sea, la afirmación del hombre (burgués) que lleva implícita la negación del hombre (proletario). Esta situación contradictoria, al afectar directamente al proletariado, creará una toma de conciencia impulsora de la lucha revolucionaria, clarificando y definiendo las relaciones sociales que engloban y determinan la vida de los individuos.

Sin embargo las contradicciones revolucionarias entre la burguesía en primer término, y luego entre la sociedad capitalista y socialista -en el continente europeo- no alcanzarán una proyección suficiente esclarecedora, en términos ideológicos y arquitectónicos. La persistencia del término "Humanismo" es prueba de ello: la contraposición entre humanismo burgués y humanismo socialista, coincide, sin embargo, en la valorización del individuo sobre el contexto social, correspondiendo, dentro de la problemática urbanística, a la acentuación del hábitat individual, de la residencia -sobre las estructuras de servicios que serían las promotoras de las crecientes relaciones sociales. Ambigüedad paralizante de las praxis social revolucionaria- englobante una cultura y una -arquitectura revolucionaria-, tanto en el seno de la sociedad neocapitalista, a causa del espejismo del bienestar social, como en los países socialistas desarrollados por la transposición de valores surgidos de la antítesis competitiva con la sociedad de consumo, cuyos enunciados son asumidos como válidos: en arquitectura es la transposición directa de los "estilos" o las indicaciones plásticas de la arquitectura formalista o comercial de Europa o de Estados Unidos.

Surge entonces, en las fuerzas antagónicas -potencial y objetivamente revolucionarias- actuantes en el seno de la sociedad capitalista -proletariado, estudiantes e intelectuales- la postulación del rechazo total del sistema de valores impuestos por la burguesía, que implica una reconsideración, un replanteamiento de los esquemas clásicos, no sólo sociales, sino también culturales. Es la impugnación, en el plano del arte y la arquitectura -en la medida en que éstas expresan o contribuyen a prolongar el orden establecido- de los principios operacionales y formales aceptados tradicionalmente como eternos e inmutables, conservadores de las condiciones actuales, de una cultura de clase, de una cultura de "élite" que mantiene su dinámica interior basada en las cualidades expresivas, formales o de contenido.

¿Por qué los artistas y arquitectos europeos vivencian intensamente las contradicciones de la sociedad capitalista? Porque a partir del siglo XIX, la profunda ruptura entre un arte y una arquitectura burguesa en antítesis con los intereses y necesidades del naciente proletariado, fijaron la dualidad contenida en la acción artística y arquitectónica: motivada y sustentada económicamente por la burguesía, mantenían dentro de su órbita a los especialistas, aceptando las transformaciones mediatizadoras a través de una acción paternalista que suavizará las contradicciones de clase, mejorando

el nivel de vida de una parte del proletariado, asimilándolo dentro del marco de sus propias aspiraciones y de su propia ideología. Situación prolongada hasta nuestros días, pero agudizada por la complejidad de la vida social urbana contemporánea, cuya estructura básica -formal y funcional- obsoleta e inservible, constituye una mala conciencia de los técnicos: una demostración que cien años de teorías, de proclamas revolucionarias y de acciones paliativas no han logrado mejorar ni representar la funcionalidad de la pretendida nueva sociedad "homogénea". De allí la participación de los arquitectos, de los técnicos que, abandonando la torre de marfil, la intocabilidad de la acción especializada, propugna finalmente la necesidad de una transformación de base, a partir de las estructuras sociales, políticas y económicas.

El principio de liberación e independencia corresponde al sistema represivo y coaccionante impuesto por los países desarrollados a los subdesarrollados: es la antítesis entre indigencia y opulencia, imposible de circunscribir al marco de los bienes o riquezas materiales. Su proyección alcanza la esfera de los valores humanos: la indigencia genera la reafirmación del hombre a través de la praxis social revolucionaria -la opulencia de ciertas minorías de poder dentro de la sociedad tecnológica capitalista, riquezas de bienes de consumo-, genera la enajenación y la agresividad de los hombres, aislados o contrapuestos dentro del grupo social. La toma de conciencia de las contradicciones globales -entre subdesarrollo y desarrollo-, y particulares - en el seno mismo del subdesarrollo, pero a la vez reflejo de la contradicción global- fija la claridad de los objetivos ambicionados, coincidentes con un nuevo sistema de valores expresado lingüísticamente a través de la revalorización semántica de la terminología existente. Por tanto, la liberación de la indigencia no se motiva en la obtención de los modelos válidos en la sociedad opulenta, sino en la aspiración de una sociedad radicalmente diversa, que permita el desarrollo integral de las potencialidades creativas de sus miembros, recuperando el equilibrio social de la comunidad, desde hace siglos desajustado en el subdesarrollo por la dominación colonialista.

La acción revolucionaria, instituida como método de transformación de las estructuras sociales, fue instaurada por la burguesía, pero inmediatamente rechazada cuando a su vez el proletariado la llevó a la práctica. La acción burguesa y la acción proletaria que dan diferenciadas por las trayectorias propias de las grandes revoluciones: iniciadas en Inglaterra, en Francia por la burguesía, proseguidas en Rusia y en el Tercer Mundo por la acción del proletariado y el campesinado -R. P. China, R. P. de Corea, R.P. de Vietnam, Cuba y Argelia- ; cumplieron un proceso al que ha correspondido una teoría y una estrategia en el desarrollo político-social y en la concreción posterior de los enunciados originarios. Sin embargo, la totalidad de la praxis social no se ha configurado homogéneamente en los diversos niveles -cultural, artístico, arquitectónico-, cada uno de ellos condicionado por contradicciones internas y externas. por una parte, las persistencias culturales pequeño-burguesas, incidentes en las expresiones artísticas, por otra parte, en los países de cultura oriental, la perduración de sus tradiciones ancestrales: perdiéndose así, en algunos ejemplos del mundo socialista, la coherencia integral contenida en el término revolución. A su vez, éste, dentro de la sociedad burguesa, ha sido devaluado totalmente por su uso indiscriminado en el ámbito político y cultural, cuya ambigüedad y pérdida de sentido lo relegaron a una inocua caracterización de ciertas expresiones culturales.

La factibilidad que a una sociedad revolucionaria -o sea, homogénea en su figuración social- no corresponda una arquitectura revolucionaria o que una sociedad con fuertes contradicciones de clase produzca una arquitectura denominada revolucionaria,

imponen la clarificación y el alcance del término “revolucionario” aplicado a la arquitectura, en sus implicaciones ideológicas, de contenido, funcionales, estéticas, etc.

¿Es válido aplicar lingüísticamente dicho término a la forma desligada de sus contenidos ideológicos? ¿Cómo se expresa el contenido ideológico de la nueva sociedad en la arquitectura que la representa, es decir, revolucionaria? ¿Cabe hablar de una revolución arquitectónica en términos de forma-espacio-técnica-función que incida sobre la transformación de la sociedad? En definitiva, ¿Es lícita la alternativa de postular formas, estructuras o espacios “revolucionarios”, fuera de una funcionalidad social revolucionaria que los anteceda y motive? ¿Podemos afirmar que la verdadera arquitectura revolucionaria todavía no se ha materializado debido a que aún no han sido puestas en práctica las premisas socioculturales que la fundamenten?

Algunos de estos interrogantes encontrarán una respuesta en el análisis que llevaremos a cabo sobre la arquitectura del mundo desarrollado y del Tercer Mundo, así como en el estudio específico de la experiencia cubana. Pero no queremos hablar de la arquitectura del Tercer Mundo, sin antes analizar brevemente las condiciones de desarrollo de las dos grandes experiencias que forman la tradición arquitectónica -práctica y teórica- del mundo desarrollado: el aporte de la Revolución rusa, como brecha dentro de la cultura europea y las corrientes actuales vigentes en los países capitalistas técnicamente desarrollados. No cabe duda que hasta ahora, los impulsos básicos, conceptuales, formales e ideológicos, fueron originados y difundidos desde dichos centros de acción y asimilados luego marginalmente en el Tercer Mundo.

Por otra parte, no podemos comprender la búsqueda de una nueva arquitectura -representativa de la nueva sociedad- sin alcanzar una clarificación conceptual que permita separar la realidad de la utopía, el simple juego formal de la propuesta estructural (social); la coartada o justificación de una arquitectura pseudo-proletaria y la base metodológica de la nueva arquitectura. Problemas éstos cuyo alcance no queda limitado al ámbito de la arquitectura: abarcan toda la cultura y se expresan en las diversas escalas de la operatividad configuradora del entorno formal: desde la planificación del territorio hasta el diseño industrial.

II.- Aportes de la Revolución de Octubre.-

Aún hoy resulta difícil identificar la materialización de una arquitectura proletaria, coincidente con una cultura proletaria que asuma el valor de antítesis frente a la cultura burguesa. Correspondió a la Revolución de Octubre fijar los lineamientos esenciales del proceso de paulatina identificación entre la nueva sociedad y la vanguardia arquitectónica, asumiendo un valor ejemplar dentro de la sociedad europea, indicativos de un camino para lograr la coincidencia entre los factores de sociedad-cultura-ideología-política.

Este camino resultó más complejo y contradictorio de lo supuesto; la praxis social y los diversos niveles de la realidad se demostraron poco reducibles a esquemas teóricos o manualísticos. Las aspiraciones de eliminar radicalmente las trabas internas de la sociedad burguesa -división en las clases sociales antagónicas, propiedad privada y especulación sobre el territorio, desarrollo económico motivado por la comercialización de los productos antes que por el interés global de la sociedad-, para instaurar la nueva sociedad comunista, con una clara organización socio-productiva, tendiente a una finalidad concreta -la esencia ideológica de Marx, el pasaje del reino de la necesidad al reino de la libertad- no se cumplieron lineal ni homogéneamente en el desarrollo de los

diversos niveles, y en algunos casos, polarizándose antitéticamente unos respecto a otros. Las contradicciones internas impidieron la máxima coincidencia del mandato social con el grupo de decisión en arquitectura -concebida como logotécnica- y el paulatino acercamiento entre la praxis social y la práctica arquitectural, integradas, en la nueva funcionalidad social, así como el valor referido comunitario del código establecido por los signos lingüísticos cuyo contenido semántico debía abarcar las escalas extremas socio-ambientales -ciudad-campo- de la vida colectiva. Las propuestas se independizaron del proceso específico cumplido en la realidad socio-económica cuyas indicaciones no correspondían con las proposiciones arquitectónicas que hipotizaban el rápido advenimiento de la sociedad sin clases y la desaparición de los contrastes entre ciudad y campo.

Sin embargo, la limitada proyección del “utopismo” de los primeros años, de las proposiciones y polémicas revolucionarias, sucumbidas ante la crisis arquitectónica mantenida durante el periodo de Stalin, así como los tibios tanteos y las dificultades visibles en el mundo socialista para superar dicha etapa no deben engañarnos respecto a la validez de un camino, ni atraernos en los cantos de sirena de la crítica burguesa que niega el socialismo como la única vía para lograr la identidad entre sociedad y cultura, entre arquitectura e ideología, entre vanguardia social y vanguardia artística, postulando una supuesta independencia arquitectónica y artística de la estructura socio-económica o con suficiente capacidad impugnatoria y por ende transformadora de las contradicciones sociales existentes en el mundo capitalista. Por el contrario, es la lección emanada de éstas crisis momentánea, sumada a la crisis permanente que se verifica en la sociedad opulenta, que, decantadas, nos permiten extraer las conclusiones conceptuales necesarias para fijar las perspectivas a desarrollar en la arquitectura de los países liberados del Tercer Mundo.

Lección que aún hoy, a medio siglo de distancia, mantiene su vigencia teórica, y cuya lejanía nos pone en condiciones de evaluar correctamente las formulaciones erróneas y el desfase entre la teoría arquitectónica y praxis social. Sintetizado en términos genéricos los conceptos enunciados, que conservarían su validez indicativa en el Tercer Mundo, encontramos en primer lugar la aspiración de anular las diferencias entre ciudad y campo -ya enunciada teóricamente por Marx y Engels como única solución para eliminar las barreras culturales entre los diversos grupos sociales-, materializada en los proyectos e ideas que proponían la unión entre agricultura e industria en un conjunto orgánico, formados por el grupo de arquitectos denominados “des-urbanistas”. Desarrollando la ciudad lineal o concentrando los núcleos habitacionales sobre el territorio, la arquitectura y el urbanismo quedan comprendidos en la planificación global del ámbito geográfico, reconfigurando de acuerdo con las exigencias sociales, y asumiendo un carácter englobante, de síntesis de la escala de acción del diseñador sobre el entorno *environment*.

Arquitectura y urbanismo, no materializados en prototipos formales -símbolos temáticos o funcionales- son elaborados a partir de una dinámica social producida por la integración entre la vida individual y colectiva, servicios de consumo y de cultura. El centro de la ciudad deja de constituir el lugar dramático de la competencia comercial de la ciudad capitalista, convertido en centro cultural y de intercambio socio-político; a su vez, la vivienda desaparece como unidad introvertida autosuficiente, conteniendo unívocamente la vida familiar, típica expresión de la tradición pequeño burguesa. El núcleo mínimo, base de la vida de relación, es complementado por los servicios externos representativos del colectivismo, predominante sobre el individualismo, de la vida del nuevo hombre socialista, tal como lo demuestran las casas-comuna proyectadas por Ginzburg.

A partir de una estructura social renovada y utilizando los recursos técnicos más avanzados, la forma específica no se convertiría en una simbolización inmediata tangible, referida a cada tema arquitectónico: el predominio atribuido a la técnica y a la organización de la vida funcional comunitaria, indicaría el configurarse de una arquitectura que por vez primera debía alcanzar una dimensión territorial. Perdiendo así la autonomía plástica inherente a cada edificio "monumento". La dualidad técnico-funcional otorgaba, a través del proceso vivencial alcanzado en su interior, la carga semántica de los signos arquitectónicos, así como la evolución de la sociedad -expresada en el nuevo contenido de la vida cotidiana- la tendencia implícita en el contenido ideológico, imposible de representar en símbolos o formas concretas. El conjunto cumpliría con la misma misión de exteriorizar el sistema social como totalidad, principio sustentado por los arquitectos del grupo OSA -quienes aspiraban a crear los nuevos condensadores de la vida social- y vigente en el racionalismo europeo de los años 30, al otorgar un valor simbólico a la representación de la función o sea, el estricto marco encuadrante de su propio materializarse.

La exploración y unificación de estos conceptos, de la compleja trama de ideas debatidas en aquellos años difíciles de la construcción del socialismo en la URSS, les otorga una coherencia combativa que haría suponer una concreción inmediata. Sin embargo, los niveles socio-económicos no habían avanzado aún lo suficiente como para corresponder con la nueva estructura demandada por la socialización de los servicios y la vivienda así como tampoco se hallaba en vías de saldarse la antítesis entre la ciudad y campo, tanto en términos culturales como productivos; por una parte de la conservación de ancestrales tradiciones medievales y la persistencia de la propiedad privada en el campo; por otra, en la ciudad las técnicas modernas y la socialización de la producción industrial. A esto debe agregarse el idealismo implícito en la acción cultural de los primeros años y el oportunismo demagógico de las fuerzas conservadoras, que cerró la libre confrontación de las ideas aprovechando una coyuntura política, demostrando la unión insoluble necesarias entre la acción política y la acción arquitectónica -o sea, según *Gramsci*, la cultura política-, no llevada hasta sus últimas consecuencias por la vanguardia artística y sí utilizada por los grupos reaccionarios, en coincidencias con el debilitamiento del impulso renovador de la nueva sociedad socialista.

No cabe duda que uno de los puntos débiles del idealismo de los primeros años, radica en la búsqueda de la expresión simbólica de cada edificio -alejándose de la estricta relación función-forma o técnica-función- basada en la competente temática o en la morfología mecánica de la industria, que se aspiraba a poseer como base productiva de la sociedad en construcción. Centrando la atención en los factores estéticos y no en los contenidos -la nueva estructura funcional de la sociedad-; en la expresión formal de la ideología y no en la representación estructural-espacial de los postulados sociales que correspondían en la práctica a la formación ideológica, los arquitectos distorsionaron los componentes de la práctica arquitectural y la relación dialéctica entre condiciones materiales y culturales, forjadoras de la praxis social, o sea, la conservación del equilibrio entre la práctica estética y la práctica constructiva a partir de un código arquitectónico socialmente asimilable.

Antítesis que agudizaban las contradicciones culturales -y por tanto el desajuste lingüístico- entre los diseñadores y el resto de la sociedad, conservando la tradicional oposición que se deseaba destruir entre la cultura de "élite" y la cultura de masas. De este modo, la recuperación de un código comprensible por toda la comunidad se logró por

medio de los arcos y las columnas clásicas; formas resacralizadas a través de una inversión de su contenido ideológico originario, usufruyendo un contenido semántico aún no asumido ni obsoleto en el seno de la comunidad; por el contrario, el carácter perenne, típico de la forma clásica, podía fácilmente identificarse con la solidez socio-económica de las bases reales del sistema socialista vigente, como por otra parte con un sistema de valores estético circunscrito durante siglos a la aristocracia y ahora apropiado por el proletariado. Así en vez de aceptar el camino indicado por la utopía -que luego se demostró no tan lejano, con la aceleración del proceso de industrialización- los arquitectos prefirieron refugiarse en la esteticidad del pasado, negando los contenidos esenciales de la vida comunista, que afortunadamente no se fosilizó en la rigidez interior de los contenedores formales, preparando en su propio proceso evolutivo las condiciones para la destrucción de dicho repertorio formal.

Por otra parte la carencia de una teoría crítica de la arquitectura, adecuada al nuevo sistema de valores inherentes a la arquitectura contemporánea, destructora de las viejas categorías estéticas, constituyó un factor retardatario, anulando la dinámica dialéctica necesaria entre los dos componentes de la práctica arquitectural: la práctica constructiva y la práctica teórica. Podemos citar algunas de las concepciones más significativas que han otorgado una coartada a la arquitectura de “las columnas”:

1).- La recuperación del “realismo” imperante a fines del siglo XIX, como entronque de la cultura proletaria con la herencia histórica, partiendo de la tesis de Lenin sobre la cultura proletaria, distorsionando la esencia de su formulación, dirigida a los extremistas que pretendían negar en bloque toda la cultura burguesa considerada expresivo de una sociedad decadente.

2).- La persistencia de una concepción “clásica” de la arquitectura, manteniendo los principios de “eternidad” y “monumentalidad”, referidos a las formas artísticamente simbólicas, relegando a un segundo plano los fundamentos prácticos y funcionales: ideas sustentadas en la URSS y también, curiosamente formuladas por Gramsci.

3).- La negación del contenido ideológico expresado por medio del carácter simbólico de la arquitectura -de los arcos y de las columnas-; tesis elaborada a partir del discurso de Jruschiov en el Congreso de los Constructores (1954), según la cual la arquitectura queda reducida a su materialización constructiva, posteriormente “artistizada” por la integración de las artes plásticas.

4).- La condena del lenguaje arquitectónico contemporáneo -racionalismo- acusado de frío tecnicismo deshumanizador. Interpretación nacida de una evolución errónea de los objetivos y fundamentos de los pioneros de la década del 20 al 30, y basada en la posterior utilización mercantilista de un repertorio formal que se convirtió en la masa predominante de construcción dentro del marco de las grandes metrópolis europeas. El rechazo del geometrismo con figurativo de la arquitectura contemporánea, actitud en la cual Lukas coincide con Sedlinayr y Ortega y Gasset -proviene de una concepción tradicionalista del contenido antropomorfizador de la forma y del espacio en el cual por una parte, subconscientemente, subsiste el criterio de universalidad de los valores clásicos, por otra el concepto de mimesis- de la realidad circundante, natural, negado por el carácter iónico simbólico de la arquitectura, cuya esencia no trasciende la propia forma y espacio construidos, olvidando así que dichas formas “abstractas” provenían en su mayor parte de una respuesta científica a las funciones esenciales del hombre, desarrolladas en su vida comunitaria.

Hemos visto como la revolución social objetivó todas las premisas indispensables para alcanzar una arquitectura revolucionaria, no sólo en términos formales estéticos o constructivos, sino respondiendo a una nueva organización del espacio social, partiendo de la transformación radical del modelo de la sociedad burguesa conservada hasta ese momento. No cabe duda que la sociedad socialista impuso una serie de alternativas diferentes en la organización de las funciones sobre el territorio, pero sin llevarlas hasta sus extremas consecuencias, o sea, destruyendo los esquemas típicos de la sociedad burguesa a partir de una concepción renovada de la funcionalidad social y de la relación entre el individuo o su célula mínima, la familia y la comunidad. En consecuencia primero produce una fosilización estilística de la arquitectura, luego una posterior "modernización" a través de un repertorio de formas, significativamente neutras, aunque técnicamente avanzadas. No obstante, la herencia revolucionaria implícita en las propuestas de los primeros años, resulta hoy más que nunca actual, constituye en una de las componentes fundamentales de las indicaciones para lograr el marco vital del nuevo hombre comunista.

III.- Las contradicciones del mundo desarrollado.-

Fuera del camino marcado por los países socialistas -camino tortuoso y difícil, colmado de marchas y reto-marchas cuyo encauzamiento se está materializando paulatinamente- el proletariado de los países capitalistas nunca tuvo la posibilidad de expresarse de lograr una cultura propia. La contradicción entre burguesía y proletariado correspondía con la división de funciones existentes en la dicha sociedad: un grupo de consumidores y un grupo de productores. Consumidores de bienes materiales y culturales con recursos y tiempo disponible para generar una cultura; productores enajenados, destinados a hacer sólo fuerza de trabajo, a descender al nivel sub.-humano y por lo tanto fuera de la cultura que es lo esencial de lo humano. Si bien los reformadores sociales y los utopistas trataron de salvar esta alternativa, las propuestas no lograron transformar la estructura formal y funcional de la sociedad burguesa del siglo XIX, en cuyo interior se oponían los sectores citados, manifiestos formalmente en la ampulosidad de la arquitectura burguesa y la escualidez de la arquitectura proletarizada.

Desde hace cincuenta años se insiste en la existencia de una arquitectura revolucionaria por sí misma o generadora de transformaciones en la sociedad que permiten la paulatina superación de las antinomias de clase, económicas, etc. Le Corbusier pretende evitar la revolución por medio de la arquitectura; la construcción masiva de viviendas atenuaría la explosiva situación existente en las grandes ciudades; iniciativa abstracta que pasa por alto los intereses económicos en juego dentro de la economía capitalista, para quienes la arquitectura asume sólo el valor de mercancía, adecuada a la demanda, la ideología y la cultura de la clase dominante. La vivienda igualitaria de la "Ville Radieuse" no responde a la realidad urbana actual, en la cual coinciden las lujosas residencias urbanas y los grises suburbios; el apiñamiento compacto del centro y la vivienda individual en las afueras concebida en términos de Loisir. A Le Corbusier le suceden Gropius -que propone la salvación a través de la metodología proyectual e interdisciplinaria-, Mies Van der Rohe -la salvación a través de la forma estético-constructiva-, etc. Es la acción realizada en el plano técnico o cultural, esterilizada de la contaminación implícita en el compromiso político o ideológico, hipotetizando -o idealizando- una supuesta revolución de los técnicos o la revisión de la dirección de las industrias, de los capitanes de empresa a los técnicos y diseñadores.

Invaldada la fundamentación técnico-socio-funcional del racionalismo que respaldaba su impulso revolucionario, mediatizado por el compromiso con el reformismo burgués, el acento salvador queda centrado en la direccionalidad estética, en los nuevos valores del “estilo” impuestos a través de la herencia del Cubismo, Neoplasticismo y Constructivismo. Proceso que permitió a críticos y a arquitectos difundir insistentemente la idea de una crisis del movimientos y de una escasa vigencia de los principios enunciados en los años de lucha, a través de la deformación mercantil del lenguaje o de la rápida sustitución por la corriente “orgánica”, cuyos valores estéticos pudieron perdurar incontaminados más a largo plazo. El hecho de que los impulsores de la especulación urbana se apropiaran de aquellos signos arquitectónicos, carentes de todo poder designativo y cualificativo, no logra desvirtuar la hipótesis fundamental del movimiento, aún hoy válida de contener una configuración homogénea del ambiente urbano, dentro del cual la funcionalidad compleja, dinámica e interrelacionada en el espacio había creado la diferenciación “síglica” solicitada. Así como resulta también una mistificación de la realidad la supuesta crisis del contenido ideológico de la arquitectura, implícita en el fracaso del racionalismo, cuando no podía ser la arquitectura promotora de la batalla ideológica, sino al contrario, sólo limitarse a formular los modelos espaciales utópicos, partiendo de las condiciones reales derivantes del proceso de transformación de la sociedad basado en los objetivos concretos postulados por la ideología y alcanzados a través de la praxis revolucionaria, no identificados con un lenguaje formal específico, sino con un sistema de formas y espacios circunscriptores de la nueva funcionalidad de la sociedad.

Asumiendo la realidad vigente en la sociedad capitalista como condición impugnada desde el campo específico de la arquitectura, surgen los diferentes niveles - teórico, estético, constructivo, etc.- en los cuales se desarrolla la práctica arquitectural:

1).- La aceptación del sistema, integrando la arquitectura en términos de alternativas técnico-estética opuesta a la pobreza y mediocridad de la trama urbana.

2).- El rechazo de la herencia racionalista manifiesta en las poéticas de los “Maestros” y contemporáneamente por la comercialización burguesa de la arquitectura, a través de la revalorización del concepto de “monumento” ubicado dentro de la “ciudad artefacto”. En esta tendencia tiene cabida la búsqueda de una estética de la expresión - negando todo contenido ideológico- cuyas raíces se remontan a las formas del pasado histórico -Louis I. Kahn- o en las hipótesis del futuro representadas por la apropiación de la técnica industrial avanzada.

3).- La adopción de la cultura popular urbana de los países industrializados, como dinámica formadora de una nueva estética de la ciudad terciaria -posición considerada revolucionaria por Roberto Venturi o Reyner Banham, frente al conservadurismo esquemático de la herencia purista- en la cual la arquitectura concebida como mass-media y los signos comerciales, del tránsito, etc., establecen los términos de una figuración renovada.

4).-La recurrente imagen de la ciudad del futuro -desde la “Citta Nova” hasta las propuestas de Yona Friedman, Walter Jonas, Archigram- en la cual desaparecen todas las contradicciones reales internas -socio-económico-culturales- merced al valor purificado de la tecnología industrial. Ciudades habitadas sólo por consumidores -la Nueva Babilonia de Constant- en las cuales la potencia productiva del hombre alcanza una dinámica que convierte en “consumible” todo el entorno arquitectónico-urbanístico.

Quedan así configuradas diferentes alternativas de un camino que conduce a un callejón sin salida, al no integrar en las proposiciones los factores reales -existentes o alcanzables- que determinan la transformación de la sociedad, y otorgan así un sentido -o un contenido- a las propuestas arquitectónicas. Mientras los arquitectos asuman abstractamente los términos Hombre, Humanismo y Arquitectura -abstracción ajena a toda particularidad social concreta-, resultan igualmente intrascendente -ante la unicidad de la acción o la teorización impracticable- unas o otras polaridades extremas de la configuración arquitectónica o territorial: la recuperación de un “orden” formal sistematizador de la expresión lingüística, heredada de la tradición clásica, que otorgue significación estética de la complejidad de la vida social contemporánea -Louis I. Kahn- o la evasión a toda referencia formal en la búsqueda de una organización del espacio físico -geográfico-, punto de partida para lograr la unidad entre cultura y entorno.

Se llega entonces a la suspensión del sentido, coincidente con la pérdida de intencionalidad de la sociedad burguesa -muerte de la ideología-, sociedad de masas concebida como “sociedad desnuda”, regida por un sistema de valores basado en la búsqueda del bienestar, la seguridad y el consumo. Sometimiento logrado en gran parte a través de la incidencia mediatizadora de los mass-media, cuyo contenido se identifica con los términos que caracterizan la arquitectura actual. Esta es integrada al “sistema”, cuyos parámetros resultan lo suficientemente flexibles como para asimilar direcciones contrapuestas: la enunciación de una arquitectura originada en los contenidos democráticos de la nueva cultura “mid-cult” e integrativa de la configuración consumista o la impugnación total, que en términos arquitectónicos significa la revolución por la forma, liberadora de la represión a la que está sometido cotidianamente el individuo. El arquitecto pretende así actuar como una válvula de escape -es la eterna recurrencia de la alternativa planteada por Le Corbusier- sin percibir el carácter enajenante de su actitud -enajenación de “orden superior”- más sutilmente absorbida por una sociedad en la cual cada propuesta, aún antes de concretarse, pierde toda fuerza subversiva, todo contenido destructor. Situación demostrativa de la falsedad de las acusaciones dirigidas al racionalismo de la pobreza expresiva de sus formulaciones plásticas -aún indudablemente impregnadas de esteticismo idealista- que en realidad constituían sólo una esquematización indicativa de la funcionalidad humana y social poseedora de una carga revolucionaria -la homogeneidad formal producto de la homogeneidad social- inexistente en la arquitectura actual más elaborada en términos espaciales y formales, pero contrapuesta a la sistematización e interrelación de la funcionalidad social; sometida a las prioridades jerárquicas y simbólicas que no exteriorizan las aspiraciones de la colectividad sino la tendenciosidad -ideológica y económica- del grupo de decisión, o sea, de la minoría al poder, tergiversando las hipótesis -reales o utópicas, enmascaradas por la falsa ideología burguesa- impuestas autoritariamente a los arquitectos y representativas de una concepción distorsionada de la praxis social, sobre la cual luego se fundamenta la práctica arquitectural.

La condición de crisis generalizada percibida a través del análisis de la fundamentación teórica y de la concreción práctica de la arquitectura actual, podría inducir cierto nihilismo en cuanto a las posibilidades de superar las contradicciones existentes: una sociedad nueva que aún no logra expresarse en términos arquitectónicos; una sociedad en crisis donde, sin embargo, se originan incitaciones conceptuales que escasamente llegan a materializarse. Frente a ésta dualidad antitética emerge el Tercer Mundo con una problemática y dinámica propias, capaces de revitalizar y reelaborar una herencia que podría considerarse obsoleta y carente de vigencia, y sin embargo impulsora, a partir de una reformulación en la cual se invierten sus contenidos ideológicos,

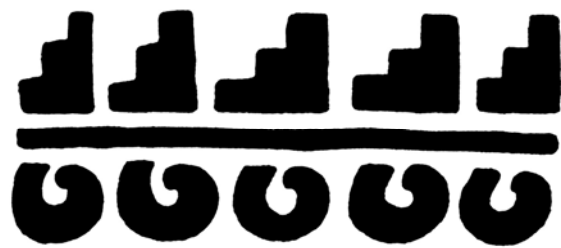
culturales y sociales. Por ello, cuando hablamos de Tercer Mundo, no concebimos una clasificación que tienda a marginarlo, a aislarlo como fenómeno, desligado de las corrientes culturales nacidas en los países desarrollados -que lo penetraron durante la dominación colonial-.

O sea, nos interesa demostrar cómo los elementos representativos de la cultura universal, inherentes al máximo nivel de evolución del conjunto social, pueden asimilarse en los diferentes estados de desarrollo -por ejemplo, la apropiación de la tecnología avanzada- a través de la persistente comunicación bi-direccional entre el mundo desarrollado y el subdesarrollado; en una constante relación dialéctica entre ideología y tecnología. Aquella visión tradicional que fijaba el carácter indiscutible de modelo inherente al mundo desarrollado, seguido estrictamente por el mundo subdesarrollado, ha caído cuando los procesos revolucionarios formularon modelos sociales y fundamentaciones ideológicas diferentes que inclusive se demostraron de plena actualidad dentro del propio mundo desarrollado al poner en crisis la estructura de valores establecida. De allí que todo aislacionismo -nacionalista o folklorista- posee un contenido reaccionario, tendiente a la incontaminación ideológica y a la negación de la universalidad de la antítesis: afirmación del hombre o negación del hombre, oprimidos contra opresores, mundo sub.-humano que desea humanizarse, arrebatando los privilegios a quienes pretenden conservar a expensas del nivel supra-humano.



L. Méndez Dávila

“ARQUITECTURA, SOCIEDAD Y POLÍTICA”



L. MÉNDEZ DÁVILA

Tomado de la obra:

L. Méndez Dávila

“ARQUITECTURA, SOCIEDAD Y POLÍTICA”

MODELOS PARA EL ANÁLISIS DE SUS NIVELES Y DETERMINACIONES

Universidad de San Carlos de Guatemala, 1975.

ARQUITECTURA SOCIEDAD Y POLÍTICA

MODELOS PARA EL ANÁLISIS DE SUS NIVELES Y DETERMINACIONES. ENFOQUE Y ALCANCES DEL TRABAJO

El carácter de estos planteamientos debe ser considerado en forma absolutamente preliminar. La política, como forma final de los mecanismos de control de una organización social dada, como “expresión concentrada de la Economía”, es hasta épocas recientes objeto de estudio científico a través de la Ciencia Política. Por otra parte, la Arquitectura, en su doble manifestación de ideología y práctica, también ha sido preliminarmente analizada desde el punto de vista de la Ciencia de la Historia. Por la razón que este trabajo aspira — dado lo delicado y trascendente del tema — a la mayor seriedad y formación científica y los elementos son tan vastos y su universo de relación poco explorado, más lo proponemos como elemento de estudio que sirva de base para desarrollo de un ensayo sobre el tema. Por esta razón, el énfasis del trabajo estará en los aspectos teórico-conceptuales, en el planteamiento de modelos para el análisis de obras de diseño utilitario y diseño artístico y en la visualización de la Obra Arquitectónica por medio de los mismos. Este, es en realidad el aspecto teórico que sustancialmente nos interesa poner de manifiesto por considerar que tiene utilidad didáctica. Luego, la relación a la política y la breve referencia al caso de la práctica arquitectural en Guatemala evidencian que no son especulaciones teóricas sino búsqueda de sentido realista y transformador: de una significación concreta.

La forma que hemos escogido para la exposición dividida en capítulos prevé un orden de desarrollo de las ideas centrales de acuerdo con su propio significado y particularidad. Primero, la Arquitectura como problema de conocimiento de un objetivo real; luego, los modelos —propósito fundamental del trabajo—; después, la política y, finalmente, una sintética visión de la realidad y la práctica arquitectural en Guatemala — en el marco de la dependencia — que viene a resumir y a relacionar los distintos problemas y niveles planteados.

LA ARQUITECTURA

Su realidad: esencia y fenómeno. Del filósofo Kosik tomamos la afirmación que la realidad es la unidad del fenómeno y la esencia y “por esto la esencia puede ser tan irreal como el fenómeno y éste tan irreal como la esencia en el caso de que se presenten aislados y, en este aislamiento, sean considerados como la única y auténtica realidad”.

Así consideramos que la esencia de la arquitectura corresponde, en este caso, al espacio arquitectónico y que la práctica arquitectural, manifestación-ocultamiento concreto de esta esencia, constituye el fenómeno de la arquitectura. El problema resulta necesario situarlo en el plano de la realidad de las formaciones sociales de la que es causa y

condición. Dentro de la sociedad capitalista, por lo que vamos a ver, la no unidad establecida del fenómeno y la esencia, hechos en los que la política determina en última instancia sus formas de manifestación, pasan a ser parte de los que Kosik enfoca como el mundo de la pseudo concreción: “El mundo de la pseudo concreción es un claroscuro de verdad y engaño”. Su elemento propio es el doble sentido. El fenómeno muestra la esencia y, al mismo tiempo, la oculta. La esencia se manifiesta en el fenómeno, pero sólo de manera inadecuada, parcialmente, en algunas de sus facetas y ciertos aspectos. El fenómeno indica algo que no es él mismo, y existe solamente gracias a su contrario. La esencia no se da inmediatamente; es mediatizada por el fenómeno y se muestra, por tanto, en algo distinto de lo que es. La esencia se manifiesta en el fenómeno. Su manifestación en éste revela su movimiento y demuestra que la esencia no es inerte y pasiva. Pero, igualmente, el fenómeno revela la esencia. La manifestación de la esencia es la actividad del fenómeno.

El mundo fenoménico tiene su estructura, su propio orden y su propia legalidad que puede ser revelada y escrita. Pero la estructura de este mundo fenoménico no capta aún la relación entre el mismo y la esencia. Si la esencia no se manifestase en absoluto en los fenómenos, el mundo de la realidad se distinguiría de modo radical y esencial del mundo fenoménico: en tal caso, el mundo de la realidad sería para el hombre “el otro mundo” (platonismo, cristianismo), y el único mundo al alcance del hombre sería el de los fenómenos. Pero el mundo fenoménico no es algo independiente y absoluto: Los fenómenos se convierten en mundo fenoménico en conexión con la esencia. El fenómeno no es radicalmente distinto de la esencia y la esencia no es una realidad de orden distinto a la del fenómeno. Si así fuese, el fenómeno no tendría ningún vínculo interno con la esencia, no podría manifestarla y, al mismo tiempo, ocultarla; la relación entre ambos sería mutuamente externa e indiferente. Captar el fenómeno de una determinada cosa significa indagar y descubrir como se manifiesta esta cosa en dicho fenómeno, y también como se oculta al mismo tiempo. La comprensión del fenómeno marca el acceso de la esencia. Sin el fenómeno, sin su manifestación, la esencia sería inaccesible. O sea que la deformación reside en considerarlas en su aislamiento y no unicidad como la realidad toda.

El Espacio Arquitectónico (esencia)

Sin considerar la manifestación del espacio arquitectónico como algo esotérico sino, por el contrario, exotérico, nexos extremos con el fenómeno cuya existencia se muestra y oculta a la vez, vamos, en forma breve, a revisar algunos de los conceptos que la Teoría de la Arquitectura ofrece, cuya característica principal parece ser:

- a) su “irreductibilidad a otras nociones” y
- b) su concepción básica de una realidad diferenciada en la que opera la práctica arquitectural. (Consideraciones de los Arquitectos García y Jiménez)

Bruno Zevi define que “el espacio arquitectónico es el protagonista de la arquitectura”. Argan, afirma que dentro de la forma arquitectónica el espacio posee “su núcleo, su centro”. Bettini dice que “el espacio es el medio de expresión específico de la arquitectura y solo de ella”. Mattiensen, define el espacio como “vacío cerrado por elementos característicos de una construcción espacial, en una escala arquitectónica”, el espacio que especifica y da forma como tal a la arquitectura. Significan, de esta manera, la idea de que el espacio arquitectónico es algo anteriormente existente a la práctica arquitectural, especie de entidad metafísica que se toma — el vacío — y se le reduce por medio de una “Caja de Muros” (Zevi) la que si conlleva factores temporáneos e históricos.

Conciben al espacio arquitectónico como un pre-concepto y, a la arquitectura, como una idea que se concreta cuando se produce una “conciliación” entre ambos. El espacio se presenta a- histórico e irreducible.

Partiendo de conceptos como que el espacio es “una envolvente en la que todo tiene lugar” (Mendoza y Jacobsen) o que es “una realidad de la experiencia sensorial” (Moholy-Nagy) o “la arquitectura considerada como una extensión de sistemas biológicos modelados por la cultura” (Edward T. Hall) se establecen falsas diferencias entre lo social y lo natural porque se plantean estados y no movimientos que generan estas diferencias, creando “separación” entre lo natural (biológico) y lo social.

Se ha establecido también, inadecuadamente, una falsa dicotomía entre la elaboración del pensamiento -suerte de objetos ideales- como los que se dan en el mundo platónico y la realidad objetiva concreta: el espacio arquitectónico como una entidad abstracta como una esencia independiente de la práctica concebido arbitrariamente acogándose a la pura imaginación, con lo cual se le confina al citado mundo de la pseudo concreción, vale decir, de la realidad.

Partiendo de la práctica arquitectural, del fenómeno manifiesto de la arquitectura, vamos a plantear que el espacio arquitectónico es un objeto ideológico, susceptible, por lo consiguiente, de objetividad en cuanto al pensamiento al darse en unidad con la práctica de la misma.

La práctica Arquitectural (o práctica Social de la Arquitectura): función y forma (fenómeno)

Es necesario afirmar, de principio, que la práctica arquitectural es producto de la actividad social de hombre: del trabajo. “El trabajo es, en primer lugar, un proceso en el que participan el hombre y la naturaleza y en el que el hombre inicia, regula y controla las relaciones materiales entre él y la naturaleza. El hombre se opone a la naturaleza como una de sus fuerzas, poniendo en movimiento sus brazos y sus piernas, la cabeza y las manos, las fuerzas naturales de su cuerpo, para apropiarse de los productos de la naturaleza en forma adaptada a sus necesidades. Al actuar así sobre el mundo exterior y modificarlo, modifica su propia naturaleza”.

El hombre, en su práctica social, continua, tiene necesidad de trabajar, entre otras obras, en el Habitar -la vivienda- como espacio indispensable para la vida. Controla así la naturaleza y modifica a la vez, con la vivienda -demos por caso-, su propia naturaleza. Transforma el medio físico -entorno- con la actividad constructiva -con su trabajo- que comprende todo tipo de actividades industriales.

Sin embargo, la industria es capaz de mostrarnos en forma de objetos sensibles, externos y útiles las facultades humanas esenciales. Comprende esto, desde luego, la tecnología que nos revela así mismo, las relaciones del hombre con la naturaleza, el proceso de producción de su vida y, con ello, el proceso de formación de sus relaciones sociales y de las concepciones mentales que resultan.

Si entendemos que la inteligencia de objetos de conocimiento parte de la realidad a la conciencia y luego de la conciencia revierten a la propia realidad para transformarla, estamos en camino de inferir que la noción -como lo hemos llamado: objeto ideológico- del espacio, sigue este mismo proceso: su esencia que es de naturaleza social, humana profunda, parte de la actividad del trabajo o práctica social sustantiva del hombre, de su

naturaleza humana, para luego actuar como fundamento de la propia práctica de la arquitectura.

Marx ha escrito: “La araña realiza operaciones que parecen a las del tejedor, y la abeja avergonzaría a más de un arquitecto por la perfección con que construye sus celdas. Ahora bien, lo que distingue al peor de los arquitectos de la mejor de las abejas es que el arquitecto erige su estructura en la imaginación antes de erigirla en la realidad. Al final de cada proceso de trabajo se obtiene un resultado que ya existía en la imaginación del trabajador al principio. No solo modifica la forma del material con que opera, sino que realiza un propósito propio, que constituye la ley de sus modus operandi y al cual ha de subordinar su voluntad”.

Luego, aquí se nos presenta, claramente, una diferenciación del trabajo: el material y el mental, este último usa estructura erigida en la imaginación antes que en la realidad; o sea que es el “momento en que la conciencia puede imaginar realmente algo sin concebir nada real; a partir de este momento la conciencia puede emanciparse del mundo y formar una teoría, una filosofía, etc.”. Para nuestro objeto de conocimiento: una teoría de la Arquitectura.

Vemos como los objetos ideológicos están ligados a la práctica social.

El espacio no es una excepción ya que así mismo se halla ligado a una práctica social: la práctica arquitectural.

La seudo concreción (Kosik) surge al separar estas instancias de la realidad y no concebirlas dialécticamente como producto y causa de la praxis de la arquitectura. Es necesario exponer también que si el espacio arquitectónico como objeto ideológico es una producción intelectual con conexión material indesligable, no podemos concebirlo nunca como una categoría general, atemporal y a-histórica, sino siempre como una forma históricamente determinada (con su específica historicidad).

La forma y la función que luego analizaremos para la configuración de un modelo de análisis que esquematice estos conceptos, responden a los aspectos concretos que implica en lo material la práctica de la arquitectura en una época histórica determinada.

También hay que considerar que el espacio no es una “materia” o entidad natural, “ajena” al hombre, a pesar de ser aprehendido por los sentidos.

En sus Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844, Marx escribió a este respecto: “El ojo se ha convertido en ojo humano, del mismo modo que su objeto se ha convertido en objeto social, humano, procedente del hombre y para el hombre. Por tanto, los sentidos se han convertido directamente, en su práctica, en teóricos. Se comportan hacia la cosa por la cosa misma, pero la cosa misma es un comportamiento humano objetivo hacia si mismo y hacia el hombre, y viceversa. (Solo puedo comportarme, en la practica, humanamente ante la cosa siempre y cuando ésta, a su vez, se comporte humanamente ante el hombre)”.

“LA OBRA ARQUITECTÓNICA VISUALIZADA A TRAVÉS DE MODELOS TEÓRICOS PARA EL ANÁLISIS DE PRODUCCIONES DE DISEÑO UTILITARIO Y DISEÑO ARTÍSTICO”.

- Sus determinaciones en la realidad social, momentos de su proceso y condiciones objetivas de su historicidad-

((Este capítulo busca una aproximación teórica al problema de conocimiento presente en las producciones que implican un proceso de diseño o trabajo intelectual de prefiguración (tales como la plástica, las artesanías, el “arte popular”, **LA ARQUITECTURA**) y que son caracterizadas como de “nivel súper estructural”. Tiene el propósito de analizar - en forma general - las determinaciones que se dan en la realidad social para su producción, momentos de su proceso y las posibilidades y condiciones objetivas de su historicidad. Para ello, se propone la instrumentación de **MODELOS TEÓRICOS PARA EL ANÁLISIS DE PRODUCCIONES DE DISEÑO UTILITARIO Y DISEÑO ARTÍSTICO**, consientes que se plantean como un desarrollo preliminar habida cuenta de su complejidad y extensión)).

Del planteamiento que concibe a la **REALIDAD** como estructura de estructuras en permanente movimiento - proceso - bajo las formas de “reposo relativo a cambio visible” partimos en nuestro razonamiento para el desarrollo del presente trabajo. Al considerar lo anterior como fundamentos científicos ya discutidos y verificados en múltiples instancias, solo reconocemos que, adicionalmente, los análisis que ahora se ofrecen habrán de dar oportunidad para aplicaciones particulares de estos principios o leyes generales cosa que a la vez permitirá su discusión crítica.

El análisis científico de la realidad iniciado por Marx y Engels por medio del materialismo histórico y del materialismo dialéctico en sus categorías correspondientes, descansa - como es sabido - en el sentido de la totalidad (estructura de estructuras), en el estudio científico de su “sucesión discontinua” en los niveles de las mismas con su interdependencia (combinación) y desarrollo desigual que se traduce en situaciones particulares concretas y, “al interior” o “exterior” de la estructura, con especificidades correspondientes y **MODOS**; o dicho de una forma más estricta, considerando éstos como modelos teóricos, en Formaciones Sociales; y siempre que se entienda esa estructura y sus combinaciones como una “estructura dominante” —de acuerdo con Althusser -- determinada en última instancia por las relaciones económicas. Todo ello, transformándose a cada instante - en proceso - aunque pueda dar - en momentos - la apariencia de estatismo. El motor, el fuego central de este movimiento lo constituye la lucha de contrarios, “La lucha de los opuestos que se excluyen mutuamente es absoluta, como lo son el de desarrollo, el movimiento” señaló justamente Lenin, agregando que la universalidad de la contradicción se encuentra (de acuerdo con distintas particularidades):

“**EN MATEMÁTICAS**: + y -; diferencial e integral”.

“**EN MECÁNICA**: Acción y reacción”.

“**EN FÍSICA**: electricidad positiva y negativa”.

“**EN QUÍMICA**: La combinación y disociación de átomos”.

“**EN CIENCIAS SOCIALES**: La lucha de clases”.

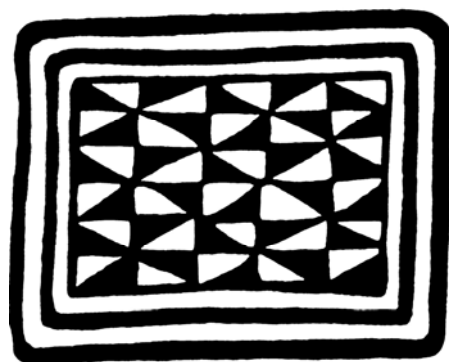
La realidad (nivel de la formación social) permanece como totalidad virtual (nivel de la coyuntura política) términos propuestos por M. Harneker - instantánea, gracias a su constante proceso, a la interpretación, aparecimiento y desaparecimiento, de las estructuras que la integran, que la generan y son por ella generadas. Esta **REALIDAD** esta fundamentalmente integrada por lo natural y por lo artificial (producto del trabajo humano): el mundo de la naturaleza y el mundo del artificio (entendido como ingenio por los griegos, como creación). Advirtiendo que en este punto resulta necesario volver al

legado de Marx en el sentido de que no se hablan únicamente de qué cosas produce (hace) determinado grupo social que nos hablaría de su relación a gentes/naturaleza =Tecnología, sino: como las produce o sea bajo que relaciones de producción (“como se hace, con que instrumentos de trabajo se hacen”). Marx expresó también que “la sociedad es la consubstancialidad consumada del hombre con la naturaleza” Este enfrentamiento y determinación de dominar la naturaleza constituye asimismo una contradicción - un motor - en la vida del hombre en sociedad. Sin embargo, por su carácter secundario (a las contradicciones principales internas de la propia estructura social) las determinaciones de la naturaleza (ecología, biología) se canaliza por medio de una previa interiorización al seno de la sociedad se presentan pues externas y fluyen al interior del movimiento social en donde ya “sobre determinadas” por las causas internas de la propia sociedad encuentran significado y jerarquía. Constituyen por ello, a cada momento del devenir histórico parte consustancial de la sociedad actuando en ese proceso incesante del exterior a su interiorización, para presentarse de nuevo al exterior y así sucesivamente. Esta casualidad de lo natural se caracteriza en distintas formas entre las que los fenómenos biológicos, en lo que corresponde a los seres individuales, y los fenómenos ecológicos, en lo que respecta a las estructuras sociales, aparecen como los más caracterizados y reconocibles. Ello da lugar a que, por “falta de claridad” en el conocimiento de movimiento de estos fenómenos, se asigne a veces a la biología una sobre determinación sobre el ser individual como producto socio histórico, o bien, a la ecología como dominante en la configuración de determinadas estructuras sociales. Este determinismo biologista - natural - puede ser por otra parte tan incorrecto como el determinismo económico o economismo: “según la concepción materialista de la historia, el factor determinante en la historia es, la última instancia, la producción y reproducción de la vida **REAL**” afirmaba Engels.

O sea que esa producción y reproducción de su vida real representa el sentido de la historia de los hombres. Ello implica que los hombres insertos dentro de esa consubstancialidad de lo social y lo natural buscan producir y reproducir su vida y la de la sociedad impulsando un permanente sentido de transformación de la Realidad. Realidad comprendida -como señalamos- por la totalidad de lo natural humanizado y el conocimiento: por el total de la Vida Real.

El sentido de esa actividad transformadora que impulsa a los hombres, históricos y determinados, hacia la producción y reproducción de su vida, es objeto de “registro” en su acontecer constituyendo la Historia. Dicho con Althusser: “de la misma manera que no existe tampoco historia en general, sino estructuras específicas de Historicidad” sin embargo, la discriminación de lo que se “registre” o no del acontecer humano es dictada por la circunstancia particular en que los hombres guarden entre si. Esas leyes fueron científicamente estudiadas a través del Materialismo Histórico. Pero interesa destacar, en este momento, ese hecho reconocido del movimiento social, del sentido de transformación de la vida de los hombres -planteada básicamente como la actividad industrial (primaria) reproductiva del género humano- que vamos a identificar con la Dinámica Social. La Dinámica Social cobrando todo el sentido y casualidad que hemos reseñado es producto entonces de la actividad social de los hombres inmersos en la vida social, de sus relaciones sociales de producción, de su historia, de su vida real. Engels, en una carta a José Bloch la concibe así: “La Historia se hace de tal manera que el resultado final se desprende siempre de los conflictos, entre un gran número de voluntades individuales, de las que cada una, a su vez, esta hecha tal cual es a consecuencia de una multitud de condiciones particulares de existencia; hay pues innumerables fuerzas que se contrarrestan mutuamente, un grupo infinito de

paralelogramos de fuerzas que dan lugar a una resultante -el acontecimiento histórico- que puede ser examinada en si misma como el producto de una fuerza que obra como un todo, de manera inconsciente y ciega. Porque lo que cada individuo quiere es impedido por otro, y lo que resulta es una cosa que nadie ha querido. Es así como hasta hoy se desarrolla la historia como un proceso natural y esta sometida, en su conjunto, a las mismas leyes del movimiento. Pero el hecho de que las diversas voluntades -de las que cada quien quiere aquello a que la impulsa su constitución física y las circunstancias exteriores, económicas en ultima instancia o sus propias circunstancias personales o las circunstancias sociales generales)- no lleguen a lo que quieren sino que se fundan en una medida general, en una resultante común, no da el derecho a concluir que son iguales a cero. Por el contrario, cada una contribuye a la resultante y, con tal título, esta incluida en ella”.



Muntañola Thornber Josep

**“Topogénesis IV”
(Fundamentos de una nueva arquitectura)**



Tomado de la obra:
Muntañola Thorner Josep
“Topogénesis IV”
(Fundamentos de una nueva arquitectura)
Edición UPC.



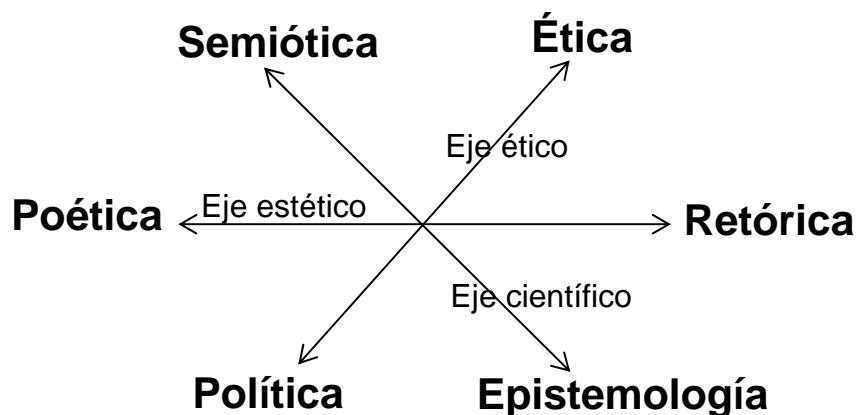
TOPOGÉNESIS FUNDAMENTOS DE UNA NUEVA ARQUITECTURA.

El lugar está definido por Aristóteles, abrigando cuerpos que pueden desplazarse y emplazarse en él. El lugar es una envolvente lógica en tanto en cuanto tenga un orden racional. Es ético en cuanto debe abrigar los usos tanto de los unos como de los otros. Y, finalmente, en una envoltura estética en cuanto remite a un más allá imaginario. Límite en acto, el lugar es distinto de su contenido; pero este, no obstante, en resonancia con él, puesto que lo agrupa y exterioriza la forma con que lo agrupa, todo al mismo tiempo.

El ser entero no puede mostrarse. Existen reglas de uso que regulan las maneras del cómo el ser puede mostrarse, por que son como emblemas del ser. Existe, pues, una ética de la estética que predetermina lo que considera normal. El desplazamiento del cuerpo, no obstante, trastoca estos lenguajes y estas normas. La ética de la estética da la medida a estos posibles desplazamientos. Un objeto encastado es su lugar, inmóvil, no tiene propiamente lugar. Y así el lugar sin espacio es un lugar fijo entre sus propios límites.

Las particiones del espacio son el producto de un espacio que especializa, de una arquitectura, que articula lo físico y lo geométrico, constituye sistemas de referencia que escapan a cualquier límite localmente concebido. Los lugares relativos son la envoltura inmóvil de porciones de espacio material, especializadas por figuras arquitectónicas que ellas mismas forman parte de espacios espacializantes, formas puras y lugares de referencia que no ocupan ningún cuerpo.

Significación de la topogénesis, o sea del estudio de la construcción de lugares para vivir.



La topogénesis como expresión de la vida humana completa, en las barreras entre estética, ética y ciencia son siempre fluctuantes y están siempre sujetas a una reflexión crítica.

Hoy “pasamos” mucho de la búsqueda de las razones del lugar y pensamos mucho más en buscar las formas de disfrutar el lugar, de sobrevivir en él, de protegernos de él.

La razón del lugar empieza cuando nos damos cuenta que el lugar es lo más opuesto a la historia que puede darse, y que es el sujeto humano (con su cuerpo), lo único que constituye el puente que enlaza historia y lugar.

Sin lugar se rompe la razón entre la historia y el sujeto; el lugar permite al sujeto navegar por la historia y permite a la historia “situar” al sujeto. Separados perecen forzosamente de inanición.

Siempre se habita el lugar desde la historia y siempre se analiza la historia de un sujeto “estando” en lugares que ha ocupado, el lugar sirve de vehículo y de puente entre la historia y del sujeto.

Muchos arquitectos fracasan al no saberse colocar en el lugar de, aunque los que de verdad disfrutan diseñando acaban adquiriendo un gran virtuosismo en esta especie de anfiteatro que es la arquitectura. Anfiteatro por que debes colocarte en lugar de otro, cuando, ni el otro, ni el lugar, ni el espectador te ven. Los teatros son el lugar más antehistórico que existen.

Uno de los trabajos más sorprendentes del antropólogo Amos Rapoport es su estudio del lugar de los aborígenes australianos en un estado original, sin lugares construidos (casas, chozas, etc.) pero con un “sentido de lugar” basado en una percepción en la que el sueño y la realidad, el mito y la situación real, lo sentido y lo pensado, se mezclan, formando una unidad indisoluble que es la que les sirve para sobrevivir. **Rapoport, A. Aspectos humanos de la forma urbana. Gustavo Gili, 1978.**

Sin lugar no podemos soñar y, si tal como descubrió magistralmente Lewis Mumford en uno de sus mejores capítulos el sueño es uno de los síntomas que diferencian al hombre de cualquier otro ser vivo, ese sueño está indisolublemente unido al lugar, nace entre el vínculo entre el cuerpo y el lugar, que es el mismo vínculo del cual nació el mito. **Mumford, L. El mito de la máquina. Emecé, 1967.**

La razón del lugar es como un sueño porque la unión entre el cuerpo y la historia, que es el lugar, ha de realizarse necesariamente de esta manera. Aunque hoy el “sueño” a veces se llame “ciencia”, no por ello pierde su fuerza mítica, o sea su capacidad de animar un esfuerzo de transformación y crítica del medio físico y social.

El lugar está entre el lugar soñado por el cuerpo, o proyectado, y el lugar construido o habitado. Siempre es lugar de transición, de iniciación, de entrada y de salida.

La topogénesis se estructura en tres dimensiones complementarias que suponen sin confundirse, a saber:

- Dimensión poética,
- Dimensión retórica,
- Dimensión hermenéutica.

Las tres dimensiones del lugar habitado, o topogénesis.

La realidad estética tiene como límites la experiencia interior, individual, y la experiencia universal, colectiva, del hombre en el mundo y en la historia. La estética del lugar como medio ambiente vivo, como “cultura”, que se transforma transformando la sociedad que no cultiva.

La dimensión poética es esencial en el análisis de la génesis del lugar habitado. La estructura poética de la arquitectura ha estado descrita por primera vez por en la obra de Robert Venturi *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. **Venturi, R. Complexity and contradiction in architecture. Museum of modern Art, Nueva York, 1966.**

A través de las tres categorías poéticas, o catástrofes aristotélicas, la doble forma, la doble función y el elemento convencional.

De acuerdo con Aristóteles

“Teatro” (relato)
Peripecia.
Reconocimiento.
Lance poético.

De acuerdo con Robert Venturi

“Arquitectura” (proyecto)
Doble función.
Doble forma.
Elemento convencional.

” La poética debe entenderse como “representación” o como “juego simbólico”. La “mimesis” estética es siempre representación de una ficción artística.

La vida cambia el lenguaje y el lenguaje cambia la vida, gracias a la estructura de intercambio que consigue la “metáfora”, auténtico “Micro-poema”.

La belleza de los lugares habitados siempre ha tenido, en los tratados de arquitectura, el contenido poético del entrecruzamiento entre construcción y habitar. -

La poética es decir la composición correcta de los elementos constructivos con el fin de constituir un espacio vivo, de la manera que cada elemento será capaz de soportar diferentes funciones y podrá ser “leído” desde una multiplicidad de escalas formales.

El paradigma poético así definido, a la enseñanza de la arquitectura y a una pedagogía topogenética generalizada, que considere la transmisión educativa como “producción poética”.

Además las enormes posibilidades tecnológicas deben articularse con una complejidad, cada día mayor, de las exigencias culturales si de verdad queremos generar

una cualidad poética. Artificialidad, historicidad y modernidad se articulan poéticamente en una arquitectura, modernidad singular y específica, siempre viva siempre presente.

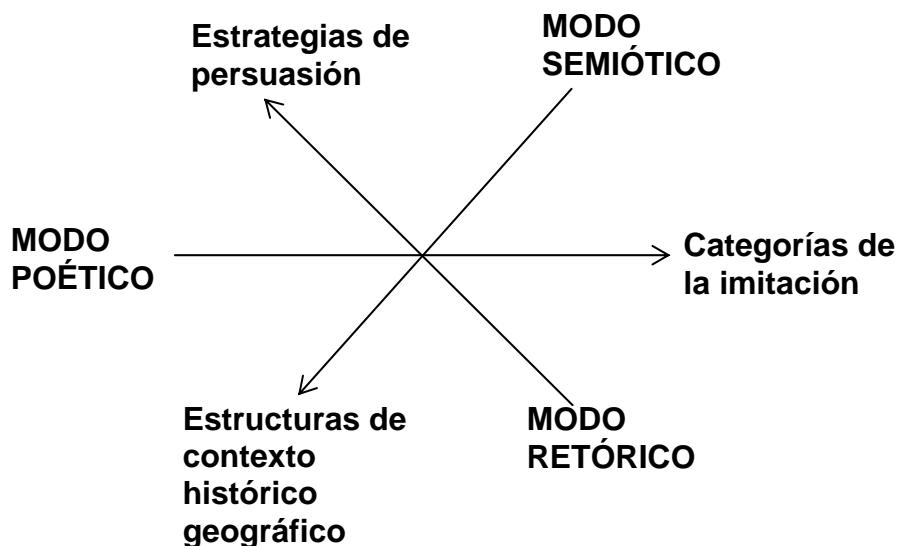
“Retórica y arquitectura” al contrario de la poética, la retórica ha seguido un camino mucho más irregular, mucho más diversificado y, por lo tanto, mucho más difícil de valorar a través de un análisis historiográfico.

La teoría es, pues, en este libro, una fiesta, una celebración, tal como corresponde a su origen en la cultura griega y no una fuente de aburrimiento, aunque, dicho sea de paso, hay quien no se divierte ya nada o con bien poco.

La retórica es el “arte de extraer de cada tema su composición...”. Obviamente, en cualquier tema la composición incluye temas no retóricos, como la gramática, la lógica, pero los propiamente retóricos son, sobre todo, los que se concentran en las **estrategias** del convencer y del persuadir (estrategias de la argumentación).

El hecho de que los instrumentos o estrategias de la retórica sean instrumentos degenerados de la lógica (silogismos transformados en entimemas), o de la poética (las metáforas o las demás figuras del lenguaje), o de la semiótica (los ejemplos como degeneración de los signos), ha he ha creer que dichos instrumentos o estrategias eran “hojarasca” inútil, y que solo a partir de una lógica podía superarse el academicismo de los estudios retóricos de una escolástica formalista.

Las fronteras entre la lógica, la poética y la retórica son claras. Lo que ocurre es que las figuras de estilo componen el texto del mensaje y, simultáneamente, ayudan a persuadir. *No se puede separar composición de persuasión sin destruir lo más específico de cualquier proceso retórico.*



a) Las tipologías arquitectónicas más o menos precisas acumuladas por una historia colectiva;

b) Las categorías poéticas que cada edificio o cada conjunto de edificios contienen.

c) Las estrategias retóricas que son las que consiguen transformar las tipologías para producir efectos poéticos nuevos.

Pero todas las combinaciones entre tipologías, retórica y poética son deseables y sobre todo no todas las combinaciones consiguen la correlación poética entre el construir y le habitar que es el único corazón posible de la arquitectura.

La retórica arquitectónica cumple una triple y simultánea función:

- a) Sirve como “andamio” del proceso de invención y de creación del proyecto arquitectónico, o sea, como ayuda para componer y ordenar los impulsos de la imaginación y de las intuiciones con el fin de otorgar una forma explícita al edificio.
- b) Sirve como estructura de persuasión de cara al cliente, con el fin de demostrar una adaptación a sus necesidades, gustos, ideas, emociones, etc...
- c) En tercer y último lugar la retórica es un modelo de relación entre el proyecto y su contexto histórico-geográfico y arquitectónico previo, tanto del contexto inmediato, o lugar en el que está ubicado el edificio proyectado, como contexto cultural y arquitectónico más amplio.

La retórica lo que ha venido llamando los “sistemas de composición” La habilidad del arquitecto en el uso de los sistemas compositivos, o estrategias retóricas del diseño (desde los *liniamienti* de Alberti hasta el *modulor* de Le Corbusier, hasta los sistemas “contextualistas” de Richard Meier), permite la relación entre valor poético del edificio y su memoria tipológica.

Aristóteles ofrece dos definiciones complementarias de la retórica, una, la ya citada de: “...el arte de extraer de cada tema su composición...”, y la segunda “...la retórica es la facultad de descubrir especulativamente lo que en cada caso pertenece al persuadir...”

Un mismo argumento retórico puede convencer en su contexto cultural y no conseguirlo en otro, siempre existe una autonomía del hecho retórico. Aristóteles en su libro III de la retórica cuando dice que la gente tiende a ver en lo que parece la verdad.

Vitruvio decía que el conocimiento arquitectónico se genera simultáneamente desde la práctica, o diseño, y desde la teoría de la arquitectura, o justificación de la autoridad del diseño. Sin esta doble naturaleza el conocimiento arquitectónico no existe.

El corazón de la retórica en la arquitectura está así formado por la combinación entre figuras de composición (libro III), estrategia de composición (libro II) y tipología y contexto de referencias en su aspecto más arquetípico (libro I).

Las tipologías son mitos de referencia dispuestos a ser manipulados para persuadir, mitos o modelos que pueden cambiar de naturaleza. La retórica se mueve dentro de unas posibilidades lógicas e ideológicas que caracterizan la cultura propia de cada momento histórico.

La lógica de la arquitectura, de acuerdo con Vitruvio, se transforma a través de la historia manteniendo siempre una relación de identidad entre presupuestos teóricos y resultados prácticos.

Desde un punto de vista retórico basta con darse cuenta de la dialéctica entre la poética, estos presupuestos lógicos y las estrategias retóricas, no siendo necesario supeditar completamente cualquiera de estas tres dimensiones de la arquitectura a las otras dos.

Por otra parte el paralelismo entre literatura y arquitectura ya presente en la obra de Robert Venturi cuando define la poética de la arquitectura propone alejar el miedo al símbolo y al uso de las analogías entre sistemas significativos siempre que dichos símbolos y analogías se conviertan en algo útil dentro de su propio campo de utilización. ¿Qué será pues un tipo? Podrá definirse en su más simple expresión como concepto que describe un grupo de objetos caracterizados por tener la misma estructura formal. Un tipo representa la capacidad de pensar en grupos.

La idea de un tipo, que en principio va en contra de la individualidad, al final vuelve a su origen como obra singular. La arquitectura sin embargo, no se describe solo por tipos, sino que se produce a través de ellos. El proceso de diseño es una manera de conducir los elementos de una tipología o sea la idea de una estructura formal hacia el estado preciso que caracteriza cualquier obra singular concreta.

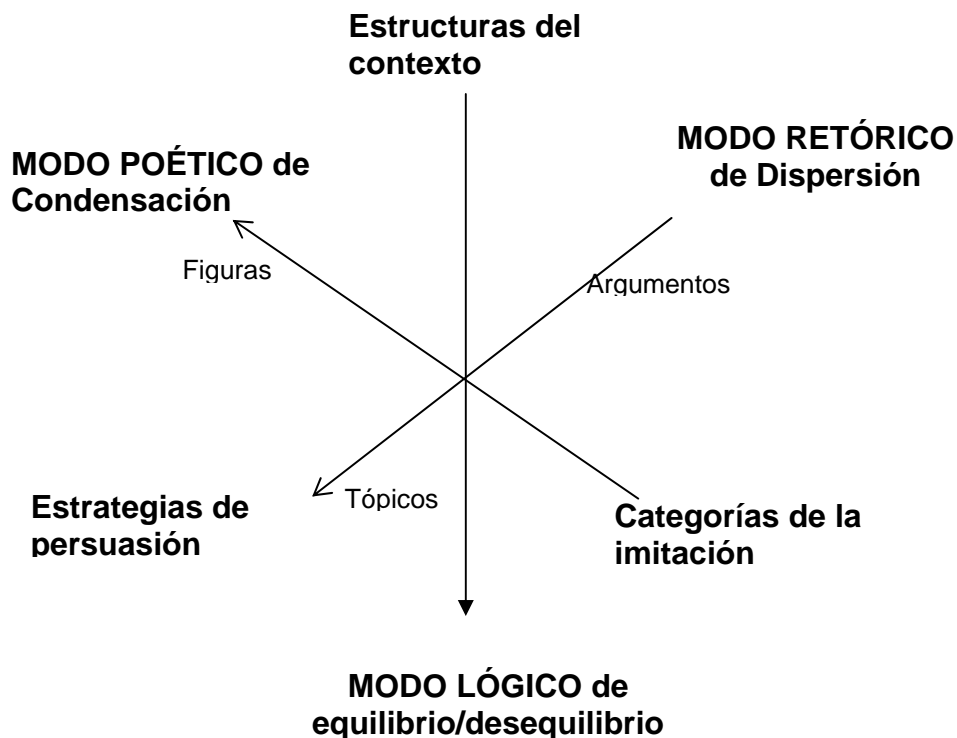
Respecto a la historia de la arquitectura la finalidad es descubrir la transformación de la realidad para encontrar nuevos efectos de persuasión estética y ética, efectos que van muchas veces más allá de la interpretación histórica.

En suma el retórico manipula la historia para sus propios fines, juega con las ordenanzas, juega con los ideales de sus clientes, ironiza con las realidades históricas.

Podríamos decir que la postura del poeta, o del retórico, o del lógico de la arquitectura, con respecto a la historia, es siempre algo reductora.

Este vaivén entre estar lógicamente fuera de la historia y estar poéticamente dentro de la misma historia es el corazón de la retórica de la arquitectura o del uso de los sistemas de composición arquitectónica.

Creo que si se empieza a vislumbrar lo complejo de la noción de “tipo” en arquitectura y de la noción de “tópico” en el discurso lógico de Aristóteles.



Roland Barthes define como “retórica del significado” y Aristóteles clasifica como “retórica del habla” o “retórica del sujeto”.

El mundo del “gusto” y de la “moda” de su cliente o de su sociedad de un momento histórico – geográfico preciso. (Los abogados no pueden cambiar un discurso un vez dicho en el tribunal; los arquitectos pueden, en cambio, modificar a veces completamente el proyecto,). Si bien es verdad que una retórica por sí sola no puede constituirse en una “disciplina” de la arquitectura: ¿de qué convencerán los arquitectos y qué persuasión podrán tener si desconocen los modos de significación y el contenido de una cultura?

Para poder cumplir simultáneamente las tres funciones anunciadas de estructurar el propio discurso, persuadir y relacionarse con el contexto, la retórica debe conocer en qué terreno se mueve y qué intencionalidad defiende. Aldo Rossi ejemplariza perfectamente la retórica del contexto a la que estamos haciendo referencia, y el proyecto de una escuela en Fagnano Olano es un buen caso práctico.

El programa ya es un avance de contenido que anuncia la relación con el contexto y la valoración retórica de unas estrategias precisas. En la escuela esta imagen quimera está acompañada por figuras de repetición (Iteración, condensación), simetría – asimetría (el eje roto en la entrada), pero sobre todo se argumenta a través de la superposición de tipologías de referencia desde la palestra griega hasta la “memoria romántica” de la chimenea industrial situada como recuerdo viviente.

Rossi mismo lo explica excelentemente en sus reflexiones escritas: la arquitectura vacía, sin nadie, me revela paradójicamente su auténtico significado arquitectónico de estar creada para llenarse; cuando esta llena no me doy cuenta de su capacidad de significación, que se da justamente cuando esta habitada.

Pero lo que sí sirve la retórica de contenido es para demostrar un vez más que en el arte es inútil querer separar concepto y figura. Indicaba Kafka, nunca se sabe el cuándo, el cómo y el porqué de un salto estético entre figura y concepto. Pero es que justamente, la estética nace de estos saltos, se nutre de ellos y es perder ya el tiempo buscar más definiciones entre arte abstracto y arte concreto, arte conceptual y arte figurativo, etc. Como nos describe Aristóteles, el arte persuade porque es verosímil; si fuera engaño o fuera verdad ya no persuadiría a nadie ni a nada.

La excelente definición que Rossi hace de su arquitectura como “*arte de hacer vivir bien*” y por ello mismo “*Arte imitable*”, nos conduce al mismo punto de un “persuadir” gracias a un hacer ver que no es una evidencia lógica, sino un “verosimilitud estética”, que hay que “verla” antes de “entenderla”.

En la didáctica de la retórica en la arquitectura hay que tener en cuenta:

a).- La cultura de los estudiantes esta muy condicionada por su entorno cultural, político, familiar, etc. De ahí ciertas peculiaridades de estos ejercicios retórico – críticos de arquitectura.

b).- Siempre se trata de compaginar lo escrito con lo diseñado. Nunca sirve todo lo escrito solo lo diseñado o lo rediseñado

c).- Los ejemplos son análisis retórico- críticos de arquitectura famosa elegida por el propio estudiante como tema de su ejercicio.

d).- Mi intención futura es la de ir ampliando y afirmando un método para afinar sus efectos didácticos y su energía crítica.

e).- Recuerdo que las categorías, las estrategias y las figuras retóricas siempre se generan dentro de un contexto histórico cultural con amplias y profundas interdependencias entre las artes, las ciencias y... las políticas. De esta interdependencia se alimenta la retórica.

La *Porta pia* fue diseñada por Miguel Ángel se construyo poco antes de su muerte 1562. De los diseños se desprende que Miguel Ángel quiso que la puerta se leyera como si de una abertura en la muralla de la ciudad se tratara. Para enfatizar la importancia de esta puerta se vale de la figura de la hipérbola sucesivamente superpuesta: dobles, triples y Cúatriples hipérbolas engarzadas en el eje de simetría tradicional.

La habilidad de Miguel Ángel como escultor y como arquitecto, su habilidad en reinterpretar el lenguaje clásico trabajando como manierista, se equipara con su habilidad por expresar en piedra la complejidad retórica del lenguaje verbal y convertir la arquitectura en dialogo vivo con la cultura circundante en su momento.

El valor metafórico de las formas es riquísimo. La tumba memoriza un puente por el que no puede pasarse, pero que cubre la muerte, o, mejor, conecta la muerte y la vida. Scarpa, pues, *invierte* lo sólido y lo débil, lo macizo y lo hueco, lo viejo y lo nuevo, lo pulido y lo rugoso, el uso y el desuso, lo seco y lo húmedo. La inversión y la rotación retórico – compositiva son, pues, las claves de todo este aparato significativo sutil. El ojo y los pies del usuario se transforman poéticamente ante esta sucesión de imágenes

invertidas, superpuestas y giradas. La simetría nace de las inversiones y de las rotaciones, no al revés.

La composición es una forma de persuadir y no solo de expresar o de autoconvencerse de algo. Lo importante de la retórica es que ayuda a desestructurar los discursos de composición, a extraer de cada tema su composición. No se trata de hacer un psicoanálisis al arquitecto, o al crítico, ni tampoco analizar la sociología del objeto a base de estadística o de observaciones directas, se trata de extraer las figuras, las estrategias y las categorías retóricas que sirven en cada edificio para componer una persuasión.

Si la poética se centraba en las leyes generales de un efecto *catarsis* dentro de una cultura, leyes que unían figuras, categorías y argumentos de una misma realidad poética condensando el efecto final la retórica se centra en la dispersión, en el juego de espejos, que diferencia figuras, categorías y argumentos entre sí a través de un análisis del instrumental en un discurso o sea, de sus modos y modas de componer. Dice Paul Ricoeur:

La poética es el arte de construir y siempre “intriga” con el fin de argumentar lo imaginario de una cultura. La retórica es el arte de argumentar para persuadir una audiencia.

La hermenéutica es el arte de interpretar textos desde un contexto diferente al del autor.

La capacidad de invención se manifiesta en tres *dominios hermenéuticos*: En el campo de la traducción, en el campo de la legislación (legitimación entre texto y contexto) y finalmente en el campo de la exégesis propiamente dicha. En este punto, podemos darnos cuenta de que estamos en una situación límite entre la estática, la ética y la ciencia, y de esta misma situación es la que reconocemos si queremos ubicarnos entre la poética y la retórica.

El origen de la noción de “*lugar*” en el hombre está siempre relacionada con la “ausencia de otro” en mi propio lugar, ya que en un lugar sólo puede estar un cuerpo en un momento dado.

Paul Ricoeur establece diferentes ocasiones en las que “relato y tiempo” se entrecruzan. En el campo de la estética, en especial define tres dominios de la hermenéutica: la traducción, la intertextualidad y la modernidad. Antes de analizar la arquitectura, la relación entre lugar e historia se da en tres niveles:

- a).- El proyecto.
- b).- El objeto construido.
- c).- La historia y uso del objeto.

Ricoeur, P. *Le temps et le récit*. Seui, París, 1985

Aristóteles nos orienta en el mismo sentido cuando nos plantea la necesidad de una distancia óptima para ver la estética de un objeto, distancia que no es nunca la misma que se precisa para construir, pintar, etc.

La modernidad de una obra de arquitectura solamente como “invención”, como “originalidad”, sin analizar, criticar y descubrir su enorme poder de redescubrir la realidad, de interpretar nuestra cultura y nuestro paisaje.

La arquitectura debe siempre concebirse desde una hermenéutica basada en la estética co-construida en la ausencia de otro. La dimensión estética de la topogénesis, o sea la medida estética de los lugares como ausencia de otro.

Ética y topogénesis, su medida estética no puede sobrevivir sola; necesita las medidas políticas, éticas y lógico – científicas con el fin de contener y de proteger la vida humana. Sería insensato pensar que podríamos vivir solamente del arte.

La hipótesis central es, en este contexto, que la medida ético – política de la arquitectura tiene la misma estatura que “la ley” en general. Como en el campo de la justicia, las medidas ético – políticas del lugar habitado parten de una “sabiduría” que “Prevé” el mejor lugar posible.

La topogénesis del lugar humano, mucho más “consiente” que una montaña, no debe ser menos sensible a este proceso “legal” de transformación. Hemos de colocarnos a la distancia justa, única y singular que nos permite el dialogo y la supervivencia y el desarrollo sincrónico de las dos culturas...Esta medida topogenética es la que debemos analizar aquí.

Estamos, pues cerca del texto delicado y preciso (y bello) de Jacques Derrida sobre la Khôra de Platón (que él traduce como lugar). He aquí una topogénesis Transformada en “Khôra-génesis” y “Khôra-lógica”, que en el libro de Derrida tienen, sobre todo, un alma política. Estética, ética y ciencia están d nuevo sintetizadas en una topogenética.

La política y la ética son dos polos de la misma realidad y necesidad de lo moral. El polo educativo- ético y el polo legal se unen en una moral de la ciudad, en un “civismo”. De ahí que la figura del arquitecto sea analizada con cariño y con ironía por el filósofo, cuando indica agudamente que el importante arquitecto *Hipodamus de Mileto*, “el mismo que invento el arte de planear ciudades...”, “era un hombre extraño, que en su búsqueda por la distinción, llegó a excentricidades en todo su comportamiento, llegando algunos a pensarse que era un ser afectado.

Digamos que Aristóteles quiere conseguir definir la naturaleza de lo moral justamente como puente entre “virtud” y la “sabiduría practica”. Pero los que ejercen misiones especiales en el campo moral, como son los maestros, los arquitectos y los legisladores, ellos, además de todos (subraya Aristóteles este **además**), han de poseer la completa sabiduría-virtud-arquitectónica, es decir la sabiduría en el cenit de la excelencia de la virtud y de la sabiduría práctica.

Esta virtud de virtudes o sabiduría práctica de segundo orden, se caracteriza, digámoslo una vez más, por proyectar el futuro, por ser capaz de ser justo, no ya por virtud inherente al presente, sino por capacidad de juicio sobre la realidad de la propia acción personal en el caso del maestro, colectivo en el caso del legislador.

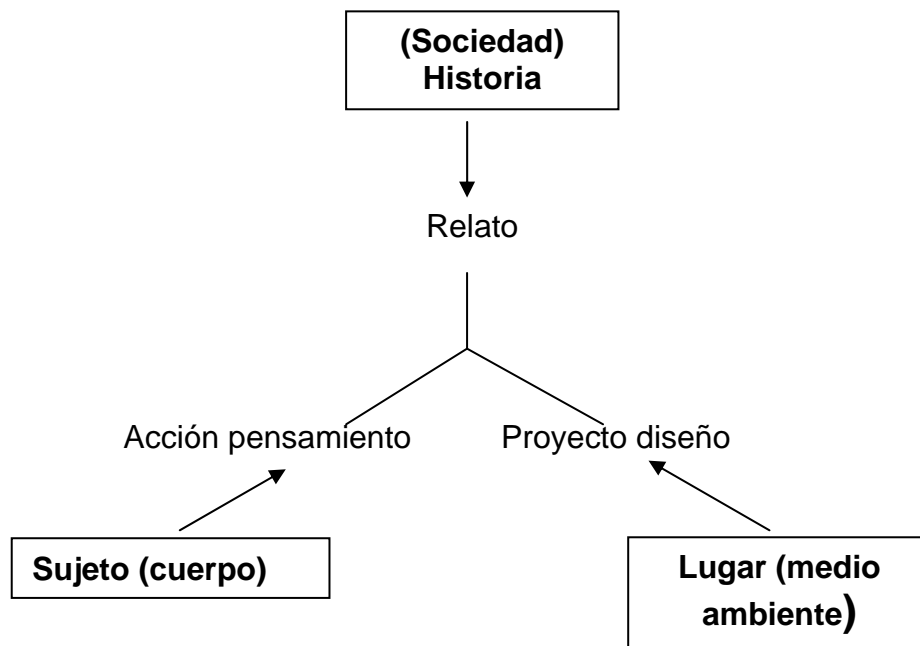
Tal como hemos visto, el proyecto ético de Aristóteles acaba con un paradigma arquitectónico: la suma de virtud y sabiduría se da en un saber comportarse

“arquitectónico”, es decir, en un saber comportarse que es capaz de reflexionar sobre el pasado y el presente y conformar un futuro mejor para todos.

Reflexión sobre la teoría en la topogénesis. Una visión de la técnica en la topogénesis necesita varios libros. La técnica se encuentra en cualquier sitio, en el sentido de la *Techné* griega ancestral, de transformación de la naturaleza y de “producción” de naturaleza. Por ello Simondon escribe: “La nueva tecnología no solo debe innovar sino también reinsertar lo antiguo en lo nuevo y reactualizar el pasado a través de un presente que asimile el futuro”.

Lo esencial de un edificio reside en la correlación entre la coherencia interior y la coherencia exterior del edificio con la ciudad, el pueblo o el paisaje. La idea de cómo un lugar se transforma es mucho más compleja de lo que podría suponerse a primera vista. La lógica de esta transformación es “dialógica”. Por el contrario, una topogénesis dialógica, plantea una cultura totalmente diferente; sobre todo se da la a la noción de dialogía, todo el sentido de la palabra griega original “diálogos, razón o palabra que atraviesa”, que va de afuera a dentro y de dentro a afuera.

En este diagrama observamos cómo la acción se encuentra en el cruce entre el relato y el texto como productos de la historia, por un lado, y el proyecto como respuesta de lugares a construir. Tanto el texto como el proyecto, parten de acciones posibles, bien en la historia real o bien en el lugar real. La topológica habrá justamente analizar cómo se relacionan el lugar y la historia a través del cuerpo humano.



Pero muchos arquitectos insisten en una arquitectura moderna “monológica” que vacía el espacio de estas diferencias entre “sujeto” o “cuerpos” que usan el espacio desde el intercambio social. Esta arquitectura constituye lugares idénticos en todo el territorio, vacíos de significado dialógico y social, lugares que ya nacen muertos.

La lógica de los lugares. La lógica del sujeto es la estética del objeto, lo que la lógica del objeto (o sea la lógica de los lugares) es a la estética del sujeto.

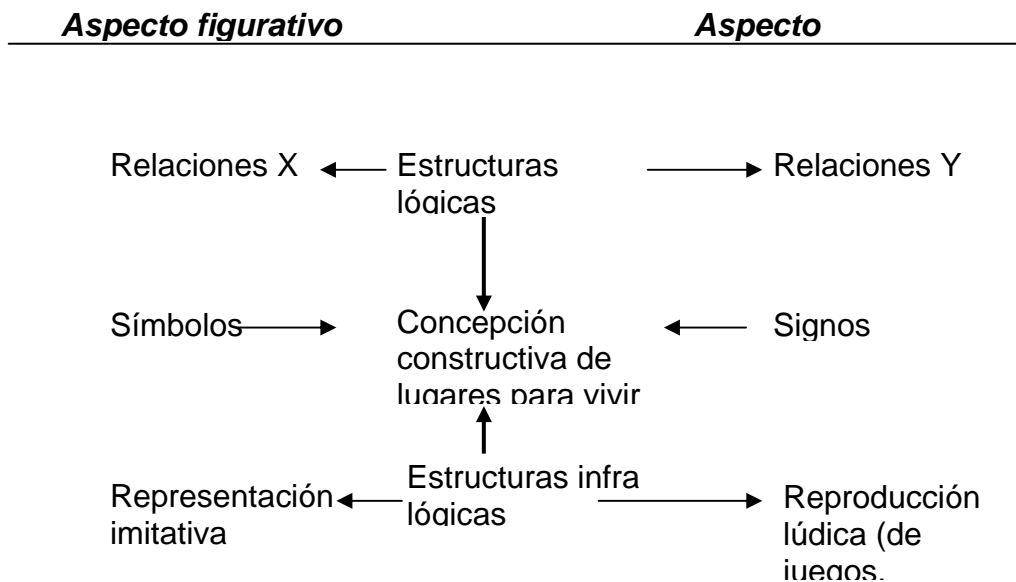
He reducido la lógica del diseño arquitectónico a la lógica de la concepción del lugar para vivir. Las estructuras lógicas están contenidas en la concepción que el niño tiene del lugar para vivir. Las consecuencias epistemológicas de este análisis del diseño arquitectónico considerado como actividad constructora de lugares para vivir.

De este modo puede cambiarse a la vez el “objetivismo” extremo, que ha reducido la arquitectura a unas estructuras inmanentes que sólo están presentes en la mente del sujeto (usuario o diseñador). Si la arquitectura tiene algún valor humano es por que es capaz de concebir lugares para vivir. *“el concepto de lugar es el centro del paradigma como medioambiente del hombre”*

De acuerdo con Piaget cualquier desarrollo mental es interactivo por naturaleza; así siempre se producen transformaciones mutuas entre sujetos y objetos. Los actos inteligentes siguen dos grandes caminos estructurales y funcionales; uno el conceptual, otro, el figurativo. El primero se ocupa de las coordinaciones entre las transformaciones mutuas de los sujetos con los objetos y alcanza operaciones lógicas reversibles (matemáticas, geométricas, etc.).

El segundo camino Funcional, o sea figurativo es más difícil de definir. Las estructuras mentales figurativas se ocupan de los procesos de información entre sujetos y objetos. Como consecuencia del uso simultaneo de estas dos clases de estructuras mentales se “producen productos mentales” tales como palabras, conceptos, imágenes, operaciones, etc. **Piaget, J. La Psychologie de l'intelligence. Colin, París, 1947.**

¿Cuál es aquí el lugar del concepto de lugar? Según la antigua definición aristotélica; “...lugar es la primera envoltura (o cero) del contenido...”



Y según Hegel "...lugar es el tiempo colocado en el espacio". En estas dos concepciones estamos diciendo que en la noción de lugar los conceptos, las imágenes y las percepciones (productos mentales) se mezclan, iniciando un proceso socio físico de creación de lugares. La arquitectura la consideramos como instrumento "lógico-topo-simbólico" generador de lugares para vivir.

La hipótesis principal será la siguiente: en la formación del lugar el proceso conceptual y el proceso figurativo están unidos a través de un paralelismo estructural. Este paralelismo es, además, la razón de la naturaleza socio física de los lugares humanos.

La epistemología del diseño arquitectónico considerado como una actividad constructora de lugares, nos indica que en la medida en que el espacio físico se construye a través interrelaciones entre imágenes y operaciones de un modo complejo, el ambiente social se vuelve, él también, más diferenciado, y, simultáneamente, se forman algunas estructuras de comunicación nuevas entre seres humanos.

Las bases lógicas con más éxito en una teoría de la arquitectura han sido las "tipológicas". Es decir las que definen un orden local de la arquitectura tomando como base los edificios o los espacios urbanos, más característicos de una cultura y de sus instituciones. Estos "tipos" arquitectónicos son, a la vez elementos conformadores de la ciudad y "ejemplos" singulares.

La arquitectura y el urbanismo son una expresión tridimensional del tipo de solidaridad y de intercambio en el seno de la sociedad que construye. Es decir son dos caras de una misma moneda. Para Pierre Boudon la arquitectura como constructora de lugares es el caso extremo en una cadena de alfabetos que desde el ideograma llega hasta un máximo de complejidad figurativa en los planos y forma espacial de lugares, y que desde el cuerpo humano llega hasta el lugar pasando por la escultura y el teatro.

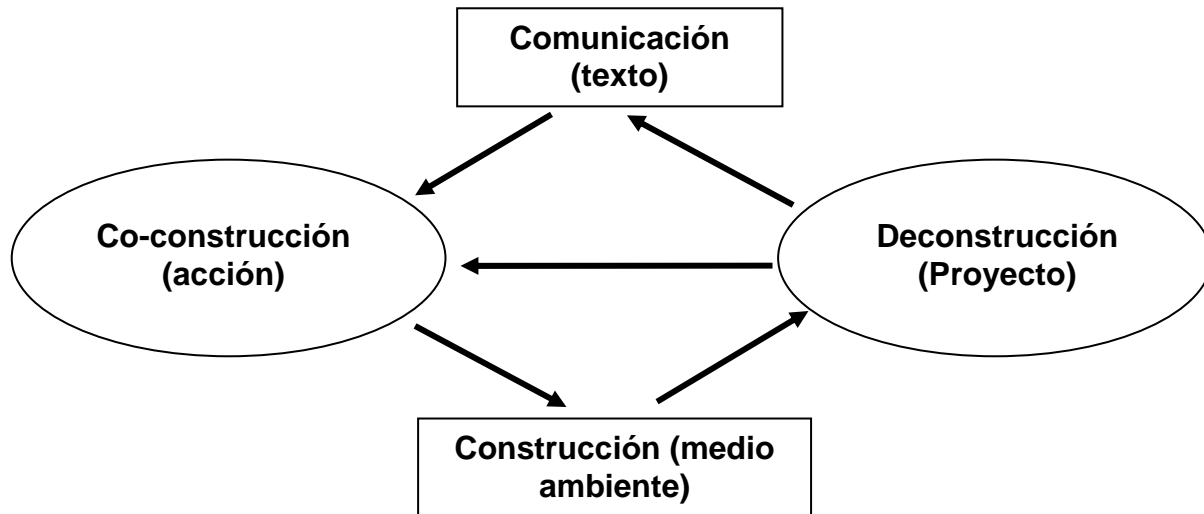
La arquitectura y el urbanismo tienen una lógica al revés que la lógica verbal, la cual, a su vez, expresa las posibles organizaciones lógicas entre las mentes humanas. El lugar de la configuración y el lugar de la representación se distinguen en el medio socio físico justamente a través de la arquitectura.

La naturaleza dialógica del lugar humano se desarrolla justamente en el entrecruzamiento topo genético entre dos aproximaciones: lugar como historia y lugar como relato que se contraponen día a día en el uso y la percepción del espacio. El proyecto representa historia y la historia representa proyecto.

Las aportaciones de Paul Ricoeur y de Jean Blaise Grize se condensan en:

1).- Si los lugares son el puente entre el cuerpo y la historia, debemos estudiar con detalle la historia del medio ambiente cultural y social.

2).- Hay que insistir en que cada una de las perspectivas pues la realidad física se analiza con dialógica. La realidad social es intercultural y se estructura análogamente a una historia de la cultura en general. y por último la perspectiva psicológica se estructura interactivamente dentro de la escuela Piagetiana.



La perspectiva epistemológica de la topogénesis tiene los atributos siguientes:

a).- El conocimiento humano, en general, se desarrolla siempre a través de una interacción entre tres: el individuo, la sociedad y el medio ambiente.

b).- El territorio cambia, pues, como siempre, en función de la situación de cada individuo (niño o anciano) en la sociedad y de la interpretación social a partir de las normas y de las costumbres de cada cultura.

c).- Tenemos pues “relatos” y “proyectos” que relacionan micro genéticamente, el individuo, su territorio y la sociedad, a través de una lógica muy compleja,

d).- En el caso de los proyectos tenemos situación complementaria; la historia y la arquitectura evolucionan lentamente con la vida y con el medio ambiente construido, o territorio.

En los últimos años se ha ido difundiendo en los círculos interesados por la arquitectura un debate interesante sobre la deconstrucción. Paradójicamente, un análisis delicado de las aportaciones de las vanguardias artísticas, de estilo internacional y del movimiento posmoderno y de su posterior deconstrucción, habría evitado el desastre, pero los arquitectos no han hecho en general este esfuerzo:

a).- Las vanguardias del *movimiento moderno* son una memoria excelente para evitar caer de nuevo en trampas del academicismo en arquitectura.

b).- El movimiento *posmoderno* puede ser útil como herramienta de defensa del “monologismo” o exceso de homogenización y globalización del estilo internacional y en ningún caso, como anulación de las vanguardias de principios de siglo.

c).- La reacción deconstructiva también ha aportado elementos positivos y negativos. Hay que definir con cuidado en qué conclusiones es un movimiento práctica y teóricamente útil para el arquitecto contemporáneo, sin embargo, avisemos que una mezcla entre vanguardias del estilo internacional y las estrategias deconstructivas son un *cocktail* venenoso que esta hoy en día destrozando nuestro globo terráqueo.

Con el equilibrio entre asimilación conceptual y acomodo histórico, cada obra arquitectónica se convierte en una experiencia espacio-temporal única pero

históricamente significativa, que se construye mental física y socialmente mediante dislocaciones, revocaciones y distorsiones, y que acerca el proyecto a la vanguardia pero también a toda la historia de la arquitectura.

Para deconstruir hay que saber construir y además saber dislocar, distorsionar y dividir; en potencia la deconstrucción posee unas cualidades poco positivas desde la perspectiva topogenética: a).- Desde el punto de vista “lógico”, los “costes” que provoca la deconstrucción.

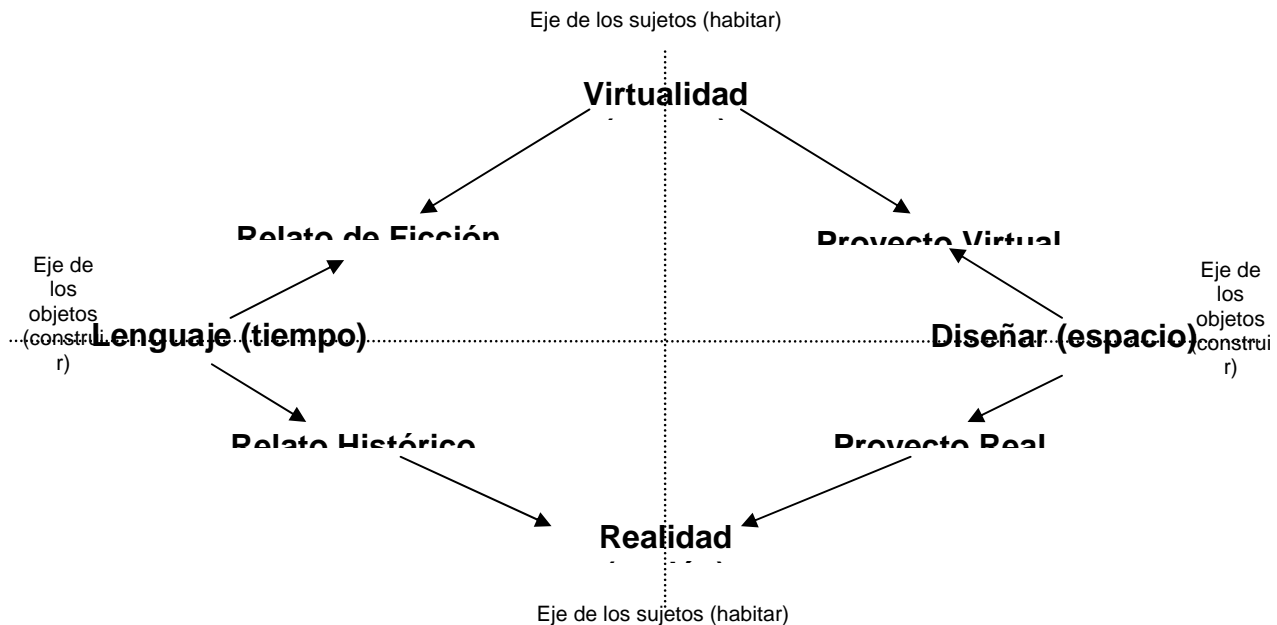
b).- Desde una perspectiva “estética” la interrelación entre la historia del territorio como relato de ficción y la ficción del territorio como historia.

c).- desde el punto de vista ético y político, la deconstrucción puede descubrir en nuestro territorio trazas y “canales” estructurales que sin agresión ecológica, marquen e impulsen transformaciones sociológicas y culturales específicas.

De la misma manera que un cirujano cortase el cuerpo sin un conocimiento previo sería la muerte segura, un arquitecto necesita para evitar la muerte del lugar, la topo – necrosis, un buen equipo de asesores un buen instrumental técnico y una buena información de la historia de su territorio, antes de “cortarlo”, “transformarlo” o “construirlo” A través de este proceso complejo entre un academicismo rígido hasta una “virtualidad deconstructiva”, hemos abierto la puerta a la llamada “liberación” del espacio y de la vida en este espacio cibernético y tecnológicamente muy desarrollado.

La forma del territorio moderno como lógica de una historia del mundo. La “inversión” entre pasado y futuro, y virtualidad y realidad, producida en el mundo moderno ha cambiado totalmente nuestra concepción del espacio habitado. El lugar sigue siendo el puente entre el cuerpo y la historia. El relato, pues, entrecruza historia, ficción y territorio, estructurando el espacio a través del movimiento en el tiempo.

Hablar, pues, de medidas, escalas, límites y proporciones del proceso topo genético no será nunca positivo si no se toma en cuenta simultáneamente los tres niveles de lugar, el estético, el ético y el científico aquí descritos.



Derrida en su primer trabajo *“La voz y el fenómeno”* describe que el lugar no existe para quedarse vacío como una tumba sino para llenarse, para ser habitado, como ciudad o como casa. Habitar y construir dialogan para poder ser visibles. Luego entonces nuestra modernidad es la forma de nuestra historia, su “lógica”, pequeña o grande, que importa de la manera que la queramos contar y diseñar. El proyecto y el relato, no son más que dos caras de la misma moneda: nuestra vida. La “distancia” y la “diferencia” entre la voz y el fenómeno definen nuestra cultura.

Es responsabilidad nuestra y de cada generación, definir la topogénesis del mejor territorio para las nuevas generaciones.

Epistemología del espacio y del tiempo Según Jean Piaget las concepciones del espacio en la niñez presentan dos peculiaridades: primero, combinan los conceptos lógicos abstractos con la experiencia física empírica y segundo, mezclan intuición y lógica con unas diferencias interindividuales más importantes que en otros campos cognitivos. La necesidad en el niño de un paralelismo mental, o una afiliación estructural entre el desarrollo del concepto del espacio y el tiempo siendo la concepción de lugar uno de los resultados o “productos” estructurales de este paralelismo.

Para Philippe Boudon el lugar es “la conexión entre la realidad cósmica y la realidad histórica.

Como sumario epistemológico de la arquitectura se puede decir:

1).- Las concepciones de la epistemología del lugar hechas por Derrida e el texto del *Timeo*, expresa un análisis tanto de la comprensión científica de la génesis de la tierra, del orden cósmico, como en la historia política y cultural de este mismo lugar. El Khôra, que es el lugar humano siempre es cronológico e histórico de alguna extraña manera, ya que va más allá de los dos

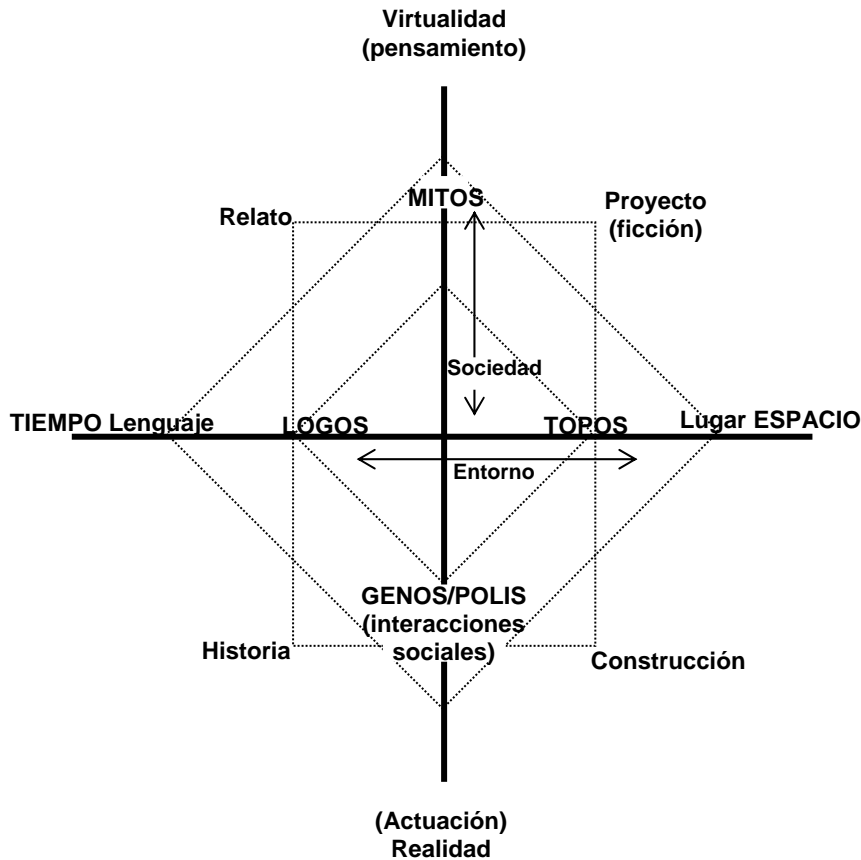
2).- Esta correlación de historia social e historia física a través del Khôra es difícil de analizar, Derrida comenta que en el *Timeo*, lugar e historia, nunca encajan completamente. El lugar nunca es un único “relato”. La historia existe en el lugar casualmente, pero nunca es solo este lugar. La diferencia entre “relato” y “lugar” esta en el nacimiento de nuestra cultura, y la reescritura de un relato y la construcción de un lugar.

3).- Para analizar específicamente la epistemología del espacio y las relaciones con el tiempo del lugar seguiré el camino hermenéutico propuesto por Paul Ricoeur con el concepto de “traza”, después del análisis del acto de “trazar”.

Ricoeur representa una contribución a la filosofía moderna. Define un nuevo concepto teórico no solamente del concepto de “traza” (del Latín *Tractus*: dibujo) sino del mundo entero del diseño. *Si una traza o dibujo, o diseño en un fundamentalmente un des-orden, un des-arreglo, entenderemos en Derrida cuando habla de la escritura, la diferencia como des-orden que permite el descubrimiento de nuevas ideas en el texto.*

Podemos concebir una “traza” (y yo añado un “dibujo” o un “diseño”) como una interrelación de lo existencial y del sentido empírico de “estar – en – el – tiempo”. En algún sentido profundo podemos decir que la arquitectura es un sistema de “trazas” (o “diseño”). La arquitectura es interrelación, umbral o des-arreglo, y constituye la frontera o límite, entre construcción empírica y vivencia existencial.

Las cuatro caras del Khôra:



Si nuestro cuerpo no puede hacer conexiones entre historia y lugar, se muere. Las leyes sociales urbanas son necesarias entre trazas y palabras. Una buena cultura sabe como entrelazar diseño y texto, espacio y tiempo haciendo la interrelación un rico dialogo de creatividad social humana y de calidad ambiental. Así es que en algún modo extraño los lugares tienen cabeza y pies, como los relatos tienen comienzo y fin. La analogía anatómica es una interrelación de la estructura del cuerpo, el lugar y la estructura narrativa, son exactamente la manera en que los niños de tres años conciben la arquitectura.

La arquitectura, la semiótica y las ciencias sociales: El espacio como un signo poli-sémico en la semiótica y la epistemología de la arquitectura se intentan analizar como una estructura social del signo espacial a través del tiempo que se desarrolla en el lugar.

La arquitectura siempre ha intentado establecer una conexión entre las ciencias sociales y la física. El discurso arquitectónico ha llegado a ser un discurso autónomo y muchas veces insignificante. Todo lo que se ha dicho sobre la actitud autónoma referente al espacio está resumido en un "monólogo", por lo cual todos los hombres y todos los lugares son iguales. El arquitecto fonológico no dialoga; sus edificios desdeñan todo lo que los rodea, sin embargo la organización del territorio y de las ciudades es resultado de un dialogo y de la actitud del arquitecto hacia la situación histórico-social.

El desarrollo de un modelo dialógico de la arquitectura es, la única manera de prevenir la muerte de la misma arquitectura. El proyecto se vuelve en seguida un “lugar” de confrontaciones, de opiniones socio físicas, es decir de opiniones que unen aspectos físicos y sociales de la cultura.

No hay dialogo sin virtualidad, virtuosidad y verosimilitud, es decir sin las tres dimensiones kantianas básicas de la modernidad: la estética, la ética y la lógica.

La capacidad dialógica del lugar (*Khôra en Platón*) resulta de articular una representación cosmológica del mundo físico y la representación histórica de las relaciones sociales humanas; ya que un diálogo siempre es un proceso de reciprocidad entre los sujetos y los objetos implicados en este proceso.

La arquitectura como vínculo dialógico “virtual” entre las ciencias sociales y la física: Einstein resolvió sus famosas ecuaciones matemáticas de relatividad general gracias a, entre otras cosas, la consideración de la teoría de Newton y su propio modelo de “*relatividad espacial*” con gravedad cero, como dos soluciones para las ecuaciones que estaba buscando. Las ideas de Einstein y las consideraciones filosóficas de Paul Ricoeur sobre la percepción del enlace entre realidad y ficción son parecidas. El análisis dialógico de la arquitectura permite descubrirla como un puente entre las ciencias sociales y las ciencias físicas o la historia social y la historia de la tierra. Este puente no solo puede seguir las dimensiones físicas de las teorías de Einstein: gravedad, espacio tiempo, materia y energía. Debería incluir necesidades sociales para la supervivencia: Paz, belleza, vida, salud, etc. El diálogo físico no es suficiente, también necesitamos el diálogo social.

El “meollo” de la topogenética (*Khôra*) se ha descubierto que: la arquitectura, la semiótica y las ciencias sociales tendrán que dialogar tanto sincrónica como diacrónicamente, para poder analizar los enlaces básicos existente de la arquitectura que “construye”, entre las dimensiones sociales y físicas de la historia y de la sociedad.

Conclusiones:

La metáfora sobre la interrelación de la historia y el cosmos, representada por el fin y el comienzo del lugar y por la cabeza y los pies del cuerpo, es una excelente metáfora de la arquitectura. Cada edificio y cada ciudad son “memoria técnica” en una larga historia de desarrollo topo genético; el papel de la poética, la semiótica y la retórica es muy significativa con relación a ese desarrollo.

Recomendaciones:

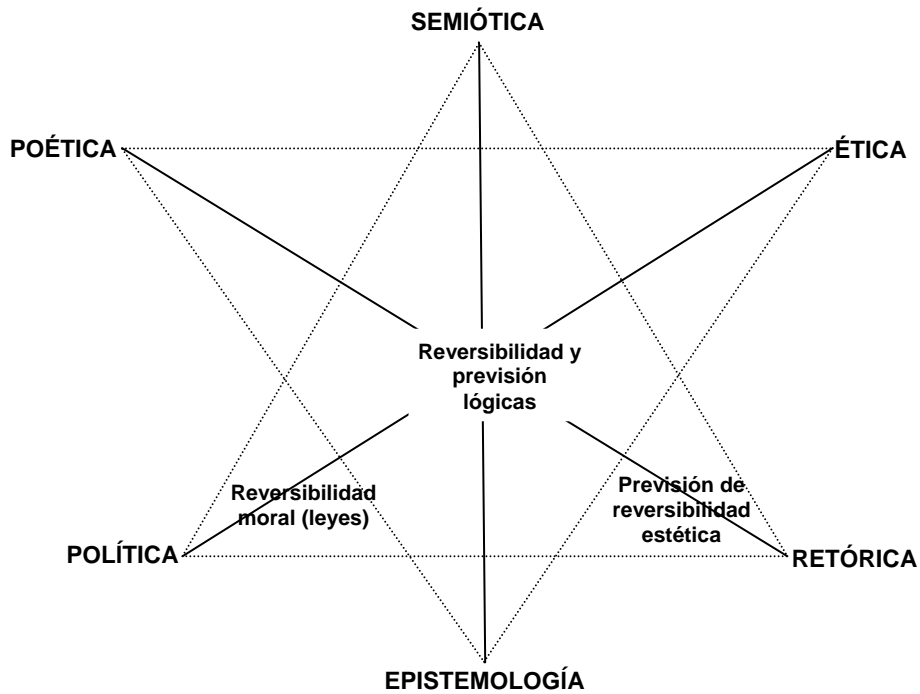
1).- Continuar el dialogo interdisciplinario entre arquitectura, ciencias sociales (Antropología y Psicología), ciencias de la tierra y la semiótica.

2).- Considerar los desarrollos lógicos relacionados con la teoría de la forma desde puntos de vista matemáticos o filosóficos.

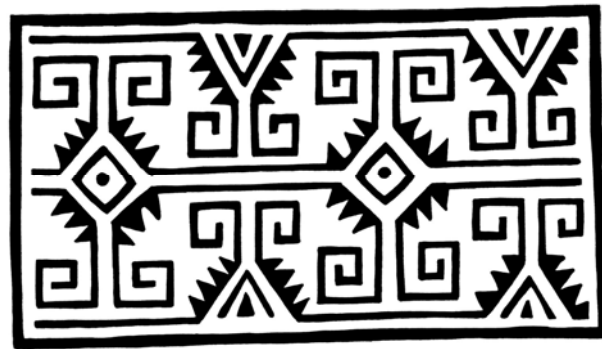
3).- Profundizar las dimensiones virtuales de la arquitectura, relacionando el análisis poético, del proceso del diseño con los sistemas semióticos de la comunicación y las estrategias retóricas y dialógicas de leer.

4).- Investigar las transformaciones locales durante el tiempo, buscando estructuras semióticas de comunicación social y significados dialógicos.

5).- La semiótica de la arquitectura como una actividad de “construcción del Lugar” considerando las dimensiones hermenéuticas: prefigurativa, configurativa y refigurativa con estructuras dialógicas y su relación con el entorno.



En la arquitectura los objetos escalera, columna, puerta, ventana etc. Son los “personajes” tener una o dos puertas, una principal o dos iguales, etc. es “narrar” con “voces” diferentes los arquitectos han de ser expertos retóricamente con estos objetos de igual forma que los escritores, definiendo cómo piensan y hablan los personajes en una novela. La arquitectura y la literatura de cualquier cultura son interesantes porque definen la mezcla específica entre realidad y ficción que ha conseguido dicha cultura.-



Garagalza Luis

**INTRODUCCIÓN A LA HERMENÉUTICA
CONTEMPORÁNEA,**



HERMENÉUTICA.

La hermenéutica – Ciencia y arte de la interpretación- se inserta en la modernidad a través del Romanticismo; de un romanticismo que, sin declararse necesariamente antimoderno, rechaza (o matiza) algunos de los presupuestos de la Ilustración y se vuelca en una labor de recuperación interpretativa del pasado.

De Scheiermacher a Dilthey la hermenéutica se acredita como metodología propia de las ciencias históricas o “comprensivas” al lado del método “explicativo” de las ciencias naturales. (Introducción de Patxi Lanceros)

No es merito de Cassirer haber definido al humano como “animal simbólico”, animal que produce y gestiona símbolos, que habita formas simbólicas, -bosques, ciudades- y en ellas traza su aventura, su leyenda.(introducción de Patxi Lanceros).

Luis Garagalza empieza _proponiendo al Animal simbólico como punto de partida, explorando la radicalidad ontológica del símbolo. (Introducción de Patxi Lanceros) Esta obra ofrece una iniciación la hermenéutica contemporánea distinguiendo tres grandes apartados. En el primer bloque presentamos la hermenéutica del lenguaje abriéndola al lenguaje simbólico; en el segundo tratamos expresamente el tema del simbolismo y, finalmente, en el tercero conectamos la hermenéutica del lenguaje (simbólico) con la cultura.

Los textos que componen este escrito encuentran su punto de partida en la hermenéutica como disciplina filosófica, pero se proyectan en la realidad cultural y psicosocial.

Tomado de la obra:

Garagalza Luis

INTRODUCCIÓN A LA HERMENÉUTICA CONTEMPORÁNEA,

Anthopos, Barcelona, 2002 ISBN 84-7658-607-8.

I HERMENÉUTICA DEL LENGUAJE

(Hermenéutica Filosófica)

Hermes, el dios mediador por antonomasia que pese a sus oscuros orígenes fue aceptado en el Olimpo, está, si no etimológica sí a al menos simbólicamente, en origen de la palabra griega *Hermaneia* que significa inicialmente “expresión” o “interpretación”. Descrito por Homero como mensajero de los dioses, Hermes traslada- traduce la voluntad de los dioses a un lenguaje accesible a los hombres; siendo interprete que se encarga de traducir a un lenguaje inteligible, se entiende de un modo más general, como la acción de explicar o de “significar algo hablado” (Aristóteles).

La hermenéutica entendida como arte- ciencia de la interpretación de textos. Nos encontramos en una supuesta situación originaria de correspondencia o identidad inmediata entre el lenguaje, el pensamiento y el ser, que esa unidad ha estallado; que se ha tomado conciencia de que, por ejemplo, cabe decir lo que no pensamos (mentir), cabe

pensar lo que no es (errar), pensar algo que no decimos (callar) decir lo que no es o falta (crítica).

Otra de las raíces de la hermenéutica: la noción socrático-platónica de “*dialogo*”, dialéctica (o un juego) de preguntas y respuestas que trasciende siempre lo propiamente dicho. Otra raíz es la concepción aristotélica del saber ético, de la *phorónesis* que no es ni mera teoría basada en la demostración (*episteme*) ni pura técnica, si bien tiene con ésta en común el momento de la aplicación.

En este contexto clásico el lenguaje se plantea como una reflexión sobre la cultura decadente de la polis, el discurso humano comienza a ser considerado desde el paradigma del lenguaje comercial y jurídico del *ágora* para acabar siendo concebido como medio o instrumento de expresión (comunicación) de un pensamiento o de una realidad independientes de él, y a los que finalmente, de un modo u otro, traiciona, con lo que se plantea la necesidad de crear, o de buscar al menos un sistema ideal de signos de la razón.

La Neo-hermenéutica

La palabra hermenéutica, que tiene en nuestra cultura lejanas resonancias, ha sido reivindicada en este siglo y sacada del olvido para introducirla en el lenguaje filosófico por Hans-Georg Gadamer. Éste, siguiendo la senda entreabierta por su maestro M. Heidegger. Toman como punto de partida y como hilo conductor la reflexión sobre el viejo problema de la interpretación.

La gestación de la hermenéutica filosófica en la reflexión sobre las ciencias humanas.

El proyecto de fondo que mueva a Gadamer en su transformación de la filosofía sea la de rehabilitar en su dignidad gnoseológica a la experiencia estético-poética como un modo de conocimiento y de acceso a lo real no solo legítimo, sino también primario.

Gadamer sigue y desarrolla la tesis que las ciencias humanas no descansan propiamente sobre la aplicación mecánica de ningún método, sino sobre una especie de “tacto psicológico”, sobre un “saber hacer” que resulta imposible definir con precisión. Sobre esta base va a esbozar una hermenéutica de las ciencias humanas que defiende, que tiene un carácter productivo que posibilita la comprensión del sentido, perseguida por las ciencias humanas. Se va dibujando así una lógica de pregunta y respuesta en base de la comprensión de las ciencias humanas y según la cual, interpretar algo es verlo como un texto. Para apropiársela, para adoptarla como una pregunta propia, ésta hermenéutica se plantea inicialmente desde la perspectiva de la historicidad, como una exploración de la realidad histórica del ser humano que intenta dar cuenta de la posibilidad de comprender su sentido como un resultado o rendimiento que tiene lugar en el lenguaje.

El proyecto de la universalización de la hermenéutica.

Gadamer toma como hilo conductor la reflexión sobre el lenguaje o, mejor sobre la experiencia vivida del lenguaje en la que se va a hacer radicar todo lo humano y que será vista, por tanto, como el punto de partida de toda reflexión. La estrategia consiste en poner en cuestión el modo en que tradicionalmente se ha abordado el lenguaje desde el presupuesto de que su función esencial y primaria es la enunciación.

Gadamer va a intentar comprenderlo desde la “lógica de la pregunta y respuesta”. Se privilegia así el razonamiento silogístico asimilado al modelo de la matemática, que

hace abstracción de todo lo que no sea expresamente dicho o mostrado, es decir, se reduce el lenguaje a la parte visible, con la cual se esboza ya el privilegio que el pensamiento moderno concede al método.

Se trata, pues, de interpretar el lenguaje no como conjunto de enunciados sino desde el diálogo (realidad y otros “yos”) y del que surgen, entre otras cosas, enunciados. Señala Gadamer que el hombre tiene mundo, lo cual quiere decir que disfruta, y padece, de una libertad frente a la realidad inmediata frente a su compulsividad. Así, pues, el lenguaje proporciona la posibilidad de que exista el mundo y de que se manifieste el hombre como mundo, como una totalidad ordenada de significaciones. Tanto el lenguaje como el mundo que en él se articula y conforma tienen, por su mutua correlación, un carácter objetivo-subjetivo: no hay acceso al mundo sin mediación lingüística y, viceversa, todo lenguaje comporta una interpretación del mundo. La vieja concepción de la realidad última como ser sustantivo, estático, auto subsistente, ordenado en sí mismo, racional-inteligible, es ahora sustituido por una interpretación dinámica de lo real como lenguaje o palabra portadora de su sentido.

Conclusión. La hermenéutica y el metaforismo fundamental del lenguaje.

Gadamer ha denominado un “metaforismo fundamental”, de la hermenéutica filosófica en la hermenéutica simbólica. Según él la conciencia lingüística precede y funda, en este sentido la razón. La fijeza del sentido “propio” de las palabras comparece ahora como el resultado de la fijación de un previo sentido figurado (o simbólico).

Para Gadamer el lenguaje tiene fundamento en el metaforismo fundamental, que consiste “en el hallazgo genial e inventivo de las comunidades por las que se ordenan las cosas” en virtud del cual el lenguaje siempre “pone algo de su parte e introduce en la comunicación esta su aportación propia”

LA TRADICIÓN Y EL LENGUAJE EN LA HERMENÉUTICA DE GADAMER.

Entendida la hermenéutica como reivindicar la validez, legitimidad e incluso prioridad de la experiencia de sentido que acontece fuera de sus estrechos límites, pretende interpretar “al conjunto de la experiencia humana del mundo y de la praxis vital” más allá del planteamiento epistemológico, la interpretación en un elemento constitutivo del ser humano como humano, un factor originario de su peculiar forma de ser. El hombre comparece así como un animal hermenéutico, simbólico, lingüístico, (y no exclusivamente “racional”) que en vez de estar adaptado a un entorno fijo y determinado, vive en un mundo que él mismo inaugura y construye.

La interpretación adquiere entonces la misma categoría realizativa que tiene la “ejecución” de una partitura musical o la “escenificación” de una obra teatral. El lenguaje no es primariamente un instrumento, un signo que sirve para expresar o comunicar un conocimiento alcanzado; el lenguaje reclama ser visto como un “órgano” u “organismo” que media entre sujeto y objeto instaurando un “mundo intermedio”, es originalmente símbolo instaurador de sentido, metáfora poética que va perdiendo luego esa pregnancia y se va convirtiendo en signo que refiere un significado.

Las aporías del historicismo.

El interés que a lo largo del siglo XVIII comienza a mostrar la conciencia filosófica por la comprensión del pasado y por la historicidad del ser humano. (concepto cartesiano

de la racionalidad metódica), Gadamer la considera como el acontecimiento más importante de la edad moderna.

La conciencia moderna adopta una posición reflexiva y crítica respecto a toda voz proveniente del pasado, tratando de ubicarla en su contexto originario.

Se ha tomado conciencia de que todo lo que ya no está de una manera inmediata en su mundo y no se expresa en él (es decir toda tradición) se encuentra despojado de su sentido originario y referido a un espíritu que lo descubra y lo medie, espíritu al que con los griegos dieron el nombre de Hermes, el mensajero (intermediador) de los dioses.

Concediendo al historicismo el mérito de haber intentado liberar las ciencias humanas del sometimiento a la metodología explicativa de las ciencias de la naturaleza. El historicismo se dirigió hacia la hermenéutica para, remodelándola convertirla en nuevo fundamento, que solo consigue salir al precio de meterse en nuevas aporías.

La conciencia hermenéutica como conciencia de la eficacia de la historia.

Se trata de que la conciencia histórica caiga en la cuenta de sus propios límites, con ello surge el relativismo, lo que podríamos denominar una nueva "figura de la conciencia": la conciencia hermenéutica. Entre pasado y presente, entre ser (historia) y saber (interpretación) se introduce un tercer término, el concepto de "historia efectiva" o "eficacia de la historia", con él se refiere al hecho de que cada interpretación de la historia es a su vez histórica.

El conocimiento será, por tanto, un momento del ser (historia) que se despliega a sí mismo a través del comportamiento interpretativo.

Todo conocimiento histórico es, pues, una interpretación comprensiva del pasado en su significación actual. Lo que se trasmite en la tradición es la experiencia, lo que el texto "quiere decir" no se reduce a lo que de hecho "dice", ni a lo que el autor tenía *in mente* cuando lo escribió, ni a lo que interpretaron sus contemporáneos.

Solo la distancia en el tiempo hace posible resolver la verdadera cuestión crítica de la hermenéutica, la de distinguir los pre-juicios verdaderos, bajo los cuales comprendemos, de los prejuicios falsos que producen malentendidos.

Tradición, historia y lenguaje.

La defensa de la tradición hace que Gadamer se refiera a la transmisión viva o vivida de algo incompleto que solo se realiza concretamente en la re-visión y transformación (re-creación) del que la recibe, interpretándola a su propia experiencia personal y a su situación particular.

Todo entender es interpretar, y toda la interpretación se desarrolla en el medio de un lenguaje que pretende dejar hablar al objeto y que es al mismo tiempo el lenguaje propio de su intérprete.

Para Gadamer la realidad del lenguaje, sólo tiene su verdadero ser en la conversación, en el ejercicio del mutuo entendimiento. El lenguaje no es por tanto, un medio para el entendimiento y la comunicación sino que es el entendimiento mismo ejercido y realizado

La hermenéutica acepta que el lenguaje natural o materno, es en última instancia, insuperable y que encierra, aunque no nos demos cuenta, una interpretación de la realidad: una simbolización, visión o “aceptación del mundo”.

HERMENÉUTICA DEL LENGUAJE SIMBÓLICO

La crisis de la cultura europea.

La filosofía del último siglo intento dar una respuesta teórica a la crisis global, afecto a toda la cultura europea.

El lenguaje descriptivo nos permite elaborar un “modelo” o una “imagen” que represente de una manera significativa los fenómenos del mundo, pero no nos sirve para decir las cuestiones relativas a la ética, los valores y la significación de la vida, las cuales son susceptibles de una comunicación indirecta o poética.

La hermenéutica del lenguaje.

El ser no es, pues, fundamento, causa, sino don, libertad, abismo y es por ello que la verdad puede tener historia, múltiples interpretaciones en las que se acaece.

En la hermenéutica del lenguaje hay que entender en este sentido la sustitución del clásico razonamiento abstracto, necesario e incuestionable, por la interpretación, así como el desplazamiento del motivo de reflexión desde el ser hasta el lenguaje. No hay propiamente renuncia a la razón, sino un descubrimiento de su condicionalidad lingüística: la razón no esta más allá del lenguaje sino que, al igual que el propio ser, es lenguaje.

Simbolismo.

Tras el lenguaje se encuentra la imagen (simbólica) el lenguaje médium de nuestra comprensión, tiene un fundamento metafórico, la neo-hermenéutica viene a desembocar en la orilla del mar del simbolismo. Kant, concibió el ámbito del conocimiento, el “país de la verdad”, por contraposición al reino de la ilusión, la superstición e ignorancia, la hermenéutica descubre finalmente su fundamento simbólico.

La tendencia objetiva dota de la conciencia representa de un modo o de otro su límite, pues, como heredera del intelectualismo de la filosofía clásica concibe el lenguaje como médium de la conciencia reflexiva, la cual patina sobre la superficie del símbolo.

Fue Nietzsche quien siguiendo la línea del primer romanticismo contactó el alcance filosófico del simbolismo, en defensa de la primacía del arte sobre el conocimiento, descubre que detrás del concepto que emplea la ciencia en su organización de la experiencia se encuentra la imagen y el esquema que el instinto artístico o mito-poético del lenguaje ha impuesto al caos originario, configurándole un sentido humano. Para Nietzsche la interpretación precede al concepto como órgano de configuración de valores que posibiliten y promuevan la circulación de la vida.

En el campo de la psicología ha sido C.G. Jung quien, ha descubierto el carácter propiamente expresivo del símbolo; el símbolo sería más bien un a expresión espontánea de la personalidad entera, es decir, que en él se expresa tanto la personalidad consciente como la inconsciente, tanto “las funciones espirituales más altamente desarrolladas” como “los movimientos más bajos y primitivos” por lo que siempre contiene algo desconocido, inatrapable, misterioso, innombrable. “Ningún símbolo es simple, pues el símbolo oculta

siempre una realidad compleja, tan fuera de toda expresión verbal que no es posible expresarla en el acto”.

Si un símbolo se puede verter totalmente en palabras es porque ya no es un símbolo: o bien ha dado todo lo que llevaba dentro, muriendo de “muerte natural” o bien el ímpetu del pensamiento que pretendía penetrarlo con la lógica lo ha “matado”, reduciéndolo.

Desde el ámbito de la filosofía de Cassirer quien ha descubierto y recuperado el valor epistemológico y formal del simbolismo partiendo de un neokantianismo ampliado y enriquecido.

Hermenéutica simbólica.

Pues bien, entre hermenéutica y simbolismo se plantea de entrada una oposición similar a la que existe entre conciencia y lo inconsciente, una oposición que no es, empero, absoluta sino que puede ser mediada.

Ortiz-Osés se centra en el lenguaje como objeto y sujeto de interpretación, pero en tanto que simbólica no lo considera con un interés meramente epistemológico sino propiamente antropológico: lenguaje dice diálogo ético-reflexivo (espiritual) y consenso racional pero desde un *apalabramento* anímico-existencial y un consentimiento interpersonal. Ortiz-Osés elabora una interpretación simbólica de la metafísica clásica, presidida por el concepto del ser, que atiende al hecho de que su lenguaje se estructura mediante una serie de oposiciones (como las de devenir y ser, cuerpo y espíritu, materia y forma, potencia y acto, lo mudable y lo permanente, lo sensible y lo inteligible, lo contingente y lo necesario, *doxa* y *episteme*, etc. En las que el segundo término obtiene una valoración positiva mientras que el primero queda cargado de connotaciones negativas.

Ortiz-Osés plantea a otra oposición más básica o infraestructural en el nivel antropológico o psicosocial: la existencia de dos lenguajes culturales, dos cosmovisiones religiosas, dos mitologías o formas de vida que coexisten jerarquizadas en el interior de la cultura griega.

La filosofía de Sócrates puede ser concebida como explicación en el “*conócete a ti mismo*”, va a centrarse en la observación y el “cultivo” de la *psique*, sede de la dimensión ética individual, y en la revisión continua de los pensamientos y comportamientos propios del contexto de un diálogo también inacabable.

Asumir críticamente la propia herencia reinterpretándola proyectiva mente es la alternativa realista, evitando tanto la repetición dogmática y mecánica como las actitudes meramente iconoclastas.

Anarco humanismo: por un humanismo simbólico.

El anarco humanismo pretende ser una crítica compensadora de la unilateralidad propia del humanismo clásico occidental; trabajaría por el desarrollo de la conciencia y por la humanización del ser humano pero lo hace mediante una especie de “acción directa”, persigue la comunicación con el inconsciente, con el inframundo en el que no penetra la luz de la razón abstracta.

II SIMBOLISMO. EL SÍMBOLO EN LA FILOSOFÍA DE CASSIRER.

La obra de Ernst Cassirer (1874-1945) se nos ofrece hoy con una insólita actualidad. La asombrosa amplitud de sus intereses, que van desde la teoría de la relatividad hasta las investigaciones etnológicas sobre el mito, y el rigor con que recogía y asimilaba la información disponible en su tiempo convierte su obra en una de las más importantes interpretaciones integradoras del saber occidental.

El neokantismo de Cassirer y su ampliación de la ética trascendental.

Cassirer como filósofo neokantiano presenta su obra como una recepción, reinterpretación y consumación de la “revolución copérmica” para la cual la realidad sería algo sencillo, directa y unívocamente dado que tiene una forma definida, una estructura firme, y por otro lado en la inversión de la epistemología que se corresponde con esa ontología realista, en la que se aborda el conocimiento como si se tratase de una copia pasiva, o un reflejo de lo real. No se dirige a la realidad en sí misma sino a nuestro modo de conocerla, en tanto que ese conocimiento es posible a priori.

Su crítica de la cultura puede ser entendida como una fenomenología del conocimiento que se despreocupa del ser en cuanto tal pero teniendo en cuenta que tras esa ampliación “conocimiento” quiere decir “no sólo acto de comprensión científica y de la explicación teórica, sino toda actividad espiritual por la que nos creamos un “mundo” en su configuración característica, en su orden y en su ser tal.

Cassirer va a acuñar la noción de “símbolo” que viene a sustituir, o a “complicar”, a la noción clásica de “concepto”

La ciencia y su simbolismo.

Cassirer parte de la definición tradicional de ciencia como el reconocimiento desde el concepto (es decir, desde lo general). En este sentido para la ciencia todo lo particular ha de ser referido a algo universal, siendo en esta referencia donde adquiere su significación. Según esto el concepto tendrá aquí una función productiva o constructiva.

Podríamos decir que la ciencia ha tomado nietzscherianamente conciencia de su carácter ficcional, de que se levanta sobre ficciones que, habiendo sido creadas por ella misma, se someten a su exigencia de claridad, de no contradicción y de univocidad y, consecuentemente abandona la pretensión de ser un conocimiento inmediato de la realidad, pues que toda objetivación es una mediación y como tal ha de permanecer.

Los conceptos del conocimiento teórico no pasan a ser, en cierto modo, una envoltura lógica superpuesta a otra capa, que es la de los conceptos lingüísticos.

La otra dirección de la configuración simbólica: el lenguaje y el mito.

Humboldt, quien había definido la productividad de cada lengua en tanto que portadora de una acepción del mundo, y a Usener, cuya estrategia para elucidar la formación de los conceptos lingüísticos por comparación con la formación de conceptos míticos adopta. Cabría decir, pues, que el mito y el lenguaje tienen una “raíz común” y responden a la misma “forma de la concepción espiritual”, que consiste en la expresión (objetivación) de una impresión intensificada, en la exteriorización de algo previamente interiorizado.

El lenguaje y la ciencia.

Según Cassirer “el lenguaje no pertenece exclusivamente al reino del mito, sino que en él actúa desde sus orígenes mismos otra fuerza, el poder del *logos*” El

pensamiento científico queda así como prolongación y consumación del proceso que el lenguaje había iniciado al introducir entre la palabra y la cosa una tensión o una bipolaridad. La ciencia podría así funcionar autónomamente, desplegando su discurso mediante un simbolismo propio y peculiar integrado por signos “puros” que tienen un carácter funcional u ordinal y son transparentes, en tanto que están contruidos como vehículos que se limitan a referir a un solo significado bien definido.

EL SIMBOLISMO COMO FACTOR DE CONFIGURACIÓN CULTURAL.

El redescubrimiento del simbolismo en el siglo XX.

El desarrollo de las ciencias y de las filosofías a lo largo de este siglo ha comportado el abandono de la concepción positivista dominante en el siglo anterior. Una de las claves para comprender este fenómeno radicaría en la revaloración del simbolismo que ha tenido lugar en diversos ámbitos de la cultura, en los que pasa a ser considerado como algo digno de estudio por cuanto resulta, cuando menos, psicosocialmente eficaz, es decir, “real” de algún modo.

La mentalidad primitiva era equiparada a los engendros de la imaginación infantil, la cual quedaba así mismo devaluada como una oscura obnubilada prehistoria de la madurez del adulto instalado en la racionalidad y en la auténtica realidad (es decir en la realidad sancionada por el consenso social dominante de esa época)

La Psicología, por su parte, que empieza su desarrollo por el estudio de la patología, se encuentra con graves problemas al intentar reducir la fenomenología de la enfermedad mental a causas puramente fisiológicas.

El simbolismo sale de esta doble experiencia científica reforzando con el estatuto de una “realidad psico-antropológica”: es reconocido como un tipo peculiar de realidad que, aún no siendo fácilmente detectable con los métodos empíricos convencionales, sería lo que más inmediatamente aprehende en lo que propiamente vive el ser humano.

En cualquier caso, a partir de la teoría de la relatividad se desvanece la ilusión positivista de que la física, concebida como una mera prolongación y elaboración de los datos acumulados en la observación directa, puede dar cuenta totalmente del cosmos en su totalidad.

La visión científica del mundo ya no podrá, pues, ser considerada una copia más o menos perfecta de una realidad absoluta, sino como el resultado de una captación, asimilación y elaboración de un material empírico que se realiza a través del simbolismo lógico-teórico.

El simbolismo como factor de configuración cultural.

Pues bien, este tránsito de la naturaleza a la cultura, que para el hombre está siempre ya dado, tiene lugar precisamente a través del símbolo como una “maquinaria psíquica” que se encarga de la decisiva tarea de transformar la energía vital del ser humano.

El signo será, pues, un símbolo que ha perdido su pregnancia y su eficacia psicosocial, convirtiéndose en una mera representación convencional, en un mecanismo de economía que permite referirse a algo sin necesidad de hacerlo materialmente presente,

en un instrumento para transmitir una información o un conocimiento que se obtiene por otros medios.

La morfología del universo simbólico.

Antes haremos un breve recorrido por la morfología del cerebro humano con lo que obtendremos un esquema que podrá servirnos de ayuda.

Este órgano fundamental del cuerpo humano es extraordinariamente complejo. En la actualidad se estima que está integrado por unos 30,000 millones de células entre las que se podría establecer un número teórico de conexiones que sobrepasa la cifra, tan descomunal que resulta innumerable para el lenguaje natural, de 10 elevado a la 800. En 1981 el profesor Sperry recibe el premio Nobel por su investigación sobre las diferencias de funcionamiento entre los dos hemisferios cerebrales

A partir de estas investigaciones es posible afirmar que en cada uno de nosotros hay una multiplicidad: es como si tuviéramos dos cerebros, el izquierdo y el derecho (o cuatro si también consideramos la diferencia entre el córtex y el cerebro límbico) que tienen un funcionamiento autónomo, si bien entre ellos se instauran determinadas relaciones de coordinación y jerarquización.

Así, pues, la investigación neurofisiológica nos dice que cada uno de nosotros somos al menos dos, pero también establece la posibilidad de integración de esa diversidad. Cada cerebro (o cada hemisferio del cerebro) tiene, pues, un modo de funcionamiento específico, elaborando la información que recibe de un modo en principio opuesto al otro, pero que puede llegar a ser complementario. Simplificadamente podemos atribuir al cerebro izquierdo el pensamiento frío, lineal, lógico-analítico, conceptual y objetivo que emplea un lenguaje digital basado en denotación (podríamos asimilarlo a lo que en teoría de la ciencia se llama “contexto de justificación”). Al cerebro derecho por su parte, le corresponde el descubrimiento de las semejanzas ocultas y de posibilidades no realizadas, la capacidad de síntesis y de visión global así como la captación intuitiva a través de un lenguaje analógico basado en la imagen y en las connotaciones (asimilándose al “contexto del descubrimiento”). Mientras que el cerebro izquierdo se abre principalmente hacia fuera, hacia la realidad exterior, y capta el mundo desde la distancia de su frialdad, propiciando la adaptación del individuo a los requerimientos del entorno y de la sociedad (“yo en el mundo”), el cerebro derecho lo hace primariamente hacia dentro, recogiendo los sentimientos y emociones elaborados por el cerebro límbico, con lo que carga y colorea asimilativa mente su captación del exterior (el mundo en mí”).

Pues bien, este breve recorrido por la morfología del cerebro humano puede ayudarnos a abordar la morfología del universo simbólico, cosa que haremos siguiendo el modelo elaborado por G. Durand. El estudio sistemático y la catalogación de los “pobladores” de lo que se ha llamado “la selva de los símbolos” permiten descubrir que en ese caos aparente hay una cierta articulación interna. Los símbolos tienden a agruparse en torno a esquemas dinámicos formando ciertas “constelaciones” y a su vez estas constelaciones van convergiendo hasta delimitar tres grandes tipos de estructuras: las heroicas (o esquizomorfas, las místicas (o antifrásicas) y las sintéticas (o dramáticas) (si bien las dos últimas pertenecen a la misma “región”, la de lo nocturno que se diferencia de la región de lo diurno a la que pertenece la primera).

En la región diurna o heroica domina la capacidad de abstracción y distinción así como el principio de no contradicción: la imaginación funciona polémicamente,

apoyándose sobre la acentuación o exageración de la diferencia entre las imágenes contrarias, entre los opuestos (antítesis hiperbólica), por lo que instaura una visión dualista. Aquí se afronta la instancia de la temporalidad separando los aspectos positivos de los negativos y proyectando los primeros sobre uno más allá intemporal, con lo que los últimos van a quedar como la significación propia del devenir (y del destino) que esta irrevocablemente abocado a la muerte.

Apéndice: Schiller y el símbolo.

Vamos a atender la noción de “símbolo” que Schiller emplea a finales del siglo XVIII en sus *cartas sobre la educación estética del hombre*. En esta obra Schiller lo aborda desde una perspectiva moderna, descubre que el desarrollo implica parcelación, tensión entre las partes o funciones que quedan separadas y entre las que plantea su conflicto; tomando así conciencia de la unilateralidad sobre la que se levanta la grandeza de la cultura moderna que disocia la naturaleza y el espíritu, potencia la vida pública separándola de la privada, favorece el cultivo del entendimiento oprimiendo la expresión de lo sensorial-sentimental, atiende al “impulso formal” en detrimento del “impulso material”

Schiller ensaya varias nociones con las que dar forma a ese elemento pacificador llamándole “belleza”, “forma viva”, “juego serio”, “temple estético”, “impulso lúdico”, “fantasía” o, como ya hemos anunciado, “símbolo”. El símbolo es considerado como un núcleo distinto de los opuestos pero capaz de reunirlos.

Excursus sobre el simbolismo en la modernidad.

De acuerdo con una famosa teoría la modernidad se levanta sobre la separación estricta entre el ámbito de lo público y lo privado.

FILOSOFÍA E HISTORIA EN LA ESCUELA DE ERANOS.

Prólogo: la interpretación filosófica de la filosofía.

En la obra fundamental de Cassirer, *La filosofía de las formas simbólicas*, el universo del discurso humano comparece ante nosotros articulando en tres grandes estratos, regiones o sub-universos autónomos e irreductibles entre sí a la unidad última, se da en tres modalidades o formas simbólicas: el *mito*, el *lenguaje* y las *ciencias*.

Encontrándose en el límite entre el mito y la ciencia, el lenguaje tiene, pues, un carácter vinculador, el lenguaje es entonces reduplicadamente simbólico: además de vincular (distinguiendo) el significante y el significado constituye también un camino de ida y vuelta entre el mito y la ciencia. La separación entre el sujeto y el objeto es algo que resulta evidente para una mentalidad actual, comparece así como una consecuencia de la concepción del objeto sobre la que se levanta la ciencia. El objeto de la ciencia es puramente material y para su consideración se prescinde de toda referencia a lo espiritual o ideal, salvo alas leyes de la naturaleza, que son las que regulan sus transformaciones y sus relaciones con otros objetos que como él se dan en el espacio y el tiempo, y al concepto bajo el cual queda sub sumido. El objeto de la ciencia y la explicación sistemática, se alcanza cuando un fenómeno o, mejor, un conjunto de fenómenos queda referido a una ley general a partir de la cual es posible deducirlo como un caso particular.

Podríamos decir, pues, que mientras que en la base del mito nos encontramos con una ontología “fusional” o “vinculativa”, la ciencia descansa sobre la ontología “separadora” o “distinguidora”.

La concepción mítica del tiempo, el tiempo cíclico del eterno retorno, se levanta sobre la distinción fundamental entre un *tiempo sagrado* (*zátheos chronos*) y un *tiempo profano* (*chronos*)

El tiempo profano tiene agujeros en los que penetra lo eterno de los “Archá”. Lo mortal sigue ciertamente su curso irreversible, pero en él actúan protoacontecimientos inmutables.

Podríamos concluir esta alusión a la propuesta hübneriana señalando que el mito y la ciencia representan dos actitudes fundamentales diferenciadas, dos modos de interpretación irreductibles entre sí y que al tener ambas pretensiones de totalidad pueden quedar confrontadas en un intento de exclusión y represión recíproca.

Presentación general de la Escuela de Eranos: el lenguaje de Jung.

Se encuentra enraizada en una oscura y peligrosa región del alma humana apenas conocida por la cultura occidental, la cual se fundamentaría precisamente sobre la tabuización o prohibición del acceso a dicha región.

Por más que Jung se resistiese a ser considerado el fundador del *Eranos*, el círculo, con la pretensión de entablar un diálogo entre oriente y occidente, hubiera acabado empantanado en sí mismo y convertido en una de las múltiples sectas esotérico-orientalistas.

El mérito de Jung consiste precisamente en haber diagnosticado esta separación, como un momento necesario pero transitorio en el desarrollo de la psique (tanto individual como colectiva), que no es ni inicial ni final y que exige por tanto ser trascendido. Lo que Jung ha hecho al hilar su lenguaje ha sido poner en práctica su propia teoría de la necesidad de un diálogo fructífero entre lo material-inconsciente (oriental) y lo patriarcal-racionalista (occidental). Ciertamente, esto implica una crítica radical de la mentalidad occidental dominante.

El tiempo de Eranos.

En un mundo formal – apunta Durand – en el que el espacio vacío del azar se encuentra separado de un tiempo demasiado lleno de necesidad, la libertad humana, es decir, el poder de dar sentido, desaparece ya sea en nombre de la indiferencia, ya sea en nombre de la fatalidad.

El tiempo y la fiesta.

La fiesta constituye el “germen sustancial” del que proceden tanto el arte y la ciencia como la religión y la magia, es decir, la cultura en su totalidad. En la fiesta se encuentra el punto en el que, paradójicamente, la experiencia vital es a la vez experiencia espiritual, en el que la realidad natural no se encuentra disociada de la espiritual. Tiene del juego la alegre independencia respecto al pensamiento utilitario que le convierte en un fin en sí mismo, en acto de creación, haciendo posibles acciones que sin ella serían absurdas. Lo así representado no es una mera realidad natural (deseo) ni tampoco espiritual (deber) sino realidad psíquica, aquellas realidades cuya trascendencia está garantizada por la certeza intuitiva que ella tiene.

Surja donde surja, donde quiera que se la vuelva a conjugar, la fiesta trae consigo siempre es carácter inmediato y sugestivo, que convierte al mismo tiempo en un instante

creador: todo lo que contienen estos instantes – su calor, frescura y originalidad- se eleva así sobre lo percedero del tiempo ordinario.

La historia de Eranos.

La escuela de Eranos es su cuestionamiento de historicismo que explicita o implícitamente sustenta a la mentalidad contemporánea proponiendo a la historia como el fundamento último de lo real, como la realidad por excelencia, como el marco en el que surge y en el que adquiere sentido todo fenómeno humano y, por tanto como el tribunal supremo que entiende de todo lo humano y lo divino. El problema del historicismo es que olvida su propia realidad.

La historia originaria.

Pues bien, esta “historia originaria de la conciencia” sería la narración, desde las perspectivas correlativas de la filogénesis y de la ontogénesis, de los avatares de la psique en el transcurso de ese proceso, así como de los estadios arquetípicos por los que atraviesa el “yo-conciencia” desde su surgimiento aún en situación “fetal”, e. d. ,contenido en (estado urobórico), pasando por su paulatina diferenciación aún en dependencia (estado matriarcal) y su emancipación heroica (estado patriarcal) hasta alcanzar la madurez (conjugación de la coherencia matriarcal y de la conciencia patriarcal en el Sí-mismo). Se trata del relato de la ruptura de una situación originaria de unidad indiferenciada y de su restablecimiento bien que no inmediato sino de un modo diferenciado: la “historia” de una emancipación necesaria para re-conectarse mejor.

Neuman concibe el proceso de desarrollo de la psique como un proceso “arquetípico” que no viene causado por factores exteriores, sean materiales o espirituales (geográficos, económicos, históricos, culturales, etc.), sino que se sustenta sobre factores internos a la propia psique, concretamente sobre la función creadora del inconsciente colectivo que provoca espontáneamente su propia configuración de un modo que podríamos denominar “partenogenético”, presentando sus contenidos energéticos en imágenes o figuras (*Gestalten*). Se trata de la tendencia de la libido, de la energía psíquica o vital inicialmente inconsciente, a simbolizarse a sí misma, a auto representarse culturalmente en ritos, mitos, cultos, religiones, artes, lenguas, ciencias, técnicas. Etc. A cuyo través logra reconocerse, hacerse consciente.

La historia de la filosofía.

Ésta va a comparecer no tanto en la conformidad con la imagen que para sí misma reclama desde su orgullosa autoconciencia, sino en la imagen con que se ofrece cuando se la contempla desde otro.

El pensamiento filosófico queda así reinsertado en el pensamiento simbólico que es el común patrimonio de la humanidad, un patrimonio común que se particulariza en cada cultura adquiriendo una peculiaridad irreductible: la historia de la filosofía representaría una de las figuras a través de las cuales tiende a realizarse temporalmente el proceso atemporal de desarrollo de la conciencia.

Así pues, la propuesta de Eranos consiste en reinterpretar la filosofía como una modalidad del simbolismo, una propuesta que va contracorriente de la interpretación oficial o dominante que la filosofía ha dado de sí misma a lo largo de su historia.

Psicológicamente se trata de un proceso de construcción del yo que se separa por otro lado de la totalidad de la psique y por otro lado del mundo, con lo que se inaugura la contraposición entre la conciencia y el inconsciente y entre el sujeto y el objeto.

El caso de Platón resulta paradigmático a este respecto, por cuanto que en él se pueden encontrar las dos tradiciones, bien que no completamente mediadas sino más bien yuxtapuestas. Por un lado probablemente el más influyente, Platón es el filósofo que, con la crítica a la poesía y al lenguaje natural, se desvincula del mundo mítico homérico en nombre de la *episteme* como pura contemplación de las ideas. Pero es también, por otro lado, el filósofo que concibe el conocimiento como una “conversación del alma consigo misma”, como algo que surge de una comunidad de vida y diálogo en el seno de la cual la palabra sólo tiene sentido en relación al todo del discurso.

Reconsideración global.

Quizás lo más característico de la historia de la filosofía, tal como la interpreta la Escuela de Eramos (o, más concretamente la línea de Jung y de Neuman a la que hemos asociado a Mayer), sea su radical ambigüedad, una ambigüedad que procede del carácter simbólico que, explícita o implícitamente, atraviesa al discurso filosófico, por más que éste pueda presentarse en un lenguaje Sígnico-conceptual.

III HERMENÉUTICA Y CULTURA. NATURALEZA Y LENGUAJE EN J.J. ROUSSEAU.

El carácter paradójico del pensamiento de Rousseau resulta inseparable de su misma ambigüedad en la vida. Es el ilustrado que acuña la palabra “**romántico**” que critica anticipándose a Adorno y Horkheimer, el optimismo del “progreso” como un instrumento de dominación, que denuncia la corrupción, la miseria y el vacío que se oculta tras la buena conciencia y la *politesse* de la cultura ilustrada. Rousseau consigue plasmar en el lenguaje filosófico la insatisfacción que genera la vida en la sociedad moderna, a la que tacha de anti-natural.

Antes que el Arte hubiera modelado nuestras maneras y enseñado a nuestras pasiones a hablar un lenguaje afectado nuestras costumbres eran rústicas, pero naturales, y la diferencia de los modales anunciaba el primer golpe de vista la de los caracteres.

El desarrollo de este tema en el primer discurso (1750) le lleva a desmarcarse del cientificismo imperante en los círculos ilustrados, poniendo en duda que el progreso del conocimiento científico y el desarrollo de diversas técnicas acarreen de un modo necesario un mejoramiento. La difusión de los conocimientos científicos parece haber provocado más bien la pérdida de ciertos valores y bien podía servir en ese tiempo para enmascarar el dominio del poder absoluto. Rousseau se niega a aceptar que la citación de la corrupción moral y de desigualdad imperante en el presente se deba a la culpa del ser humano que se ha separado de Dios con el pecado original. El humanismo de Rousseau se revela contra este dogma que culpabiliza al género humano al tiempo que legitima de algún modo los privilegios de los poderosos.

LA ILUSIÓN DE BIENESTAR

Bienestar y malvivir.

Hegel solía decir que la misión de la filosofía consiste en traer el propio tiempo a conceptos, en expresar en conceptos la historia actual. Nosotros más modestamente, retendremos que la filosofía consiste en “hablar del tiempo”, eso que suele hacerse para llenar vacíos en la intensa red de comunicaciones cotidianas.

No otro es el mensaje que nos inunda desde los medios de comunicación: ¡Súbase al carro del bienestar y del progreso! ¡Instálese cómodamente! Uno se pregunta, perplejo y acomplejado, cómo es posible instalarse ¡cómodamente!, sin rastro de incomodidad, en ese suelo aristado que es el tiempo. Pero la respuesta es inmediata: el obstáculo único es el económico, una vez allanado el cual ya nada nos separará del fin último: el bienestar.

¿Crisis?

Una vez agotadas las lecturas revolucionarias caben dos interpretaciones-tipo de nuestro presente: su denominación ciertamente eufemística en términos popperianos de “sociedad abierta” y la caracterización heideggeriana como “final de la metafísica”

La política no puede ser creativa, su función no es ésa sino la formalización, pero ¿qué va a formalizar si la cultura con su creatividad libertaria, crítica y transgresora ha quedado instrumentalizada (e. d. castrada) a su servicio? La formalización de la nada, eso es lo que tenemos entre manos: el estado de bienestar.

POÉTICA
Aristóteles



POÉTICA

Tomado de la obra:
García Yerba Valentín
Poética de Aristóteles
Gredos, Madrid, 1999.



Es de saber, que Aristóteles al tiempo de morir entregó todos sus libros a su discípulo Teofrasto, como también la presidencia del Lycéo, Teofrasto los entregó los entregó con el resto de su biblioteca a su discípulo Noléon. Este hizo transportarlos a Scepsis Ciudad de Troade, patria suya y los dejó a sus herederos.

Los escondieron debajo de tierra, donde estuvieron sepultados cerca de ciento y setenta años. Fueron extraídos por la posteridad de Neléo, fueron vendidos a Apelicón Teyo, el que los hizo copiar, los copiantes llenaron incongruentemente los vacíos. Después de la muerte de Apelicón, su biblioteca fue transportada por el dictador Syla.

El bibliotecario de Syla al gramático Tyrarión, de las manos de este pasaron a las de Andrónico Rodio, que hizo sacar varias copias de ellos.

La poética pertenece al grupo de los escritos acromáticos. Es uno de los que presenta mayor grado de carácter fragmentario y a veces aparentemente inconexo a que antes se refería. La supuesta falta de coherencia puede explicarse diciendo que, por ser general, las obras esotéricas, algo así como cuadernos de notas para uso privado del autor.

El texto conocido de la poética consta de una introducción general, un estudio de la tragedia y de la epopeya, y una comparación de estos dos géneros literarios. El texto actual con una fórmula en que Aristóteles suele resumir lo dicho, antes de pasar a otro tema o a otro aspecto del tema que venía tratando.

La parte de la poética permaneció en estado letárgico, en una especie de hibernación, larguísima, durante más de mil años.

En 1548 editó en Florencia Francesco Robortello el primero de los comentarios de la poética.

Todas las anteriores quedaron definitivamente anticuadas al aparecer la monumental edición de las obras de Aristóteles comenzada en 1831 por Emmanuel Bekker y algunos colegas bajo el patrocinio d la real academia de Prusia y terminada cuarenta años más tarde.

La traducción latina de la poética había sido hecha ya varias veces antes del renacimiento. La primera de que se tiene noticia la llevó a cabo en España, a mediados del siglo XIII, Hernán Alamán, uno de los traductores más ilustres de la escuela de Toledo, en España, igualmente realizó la suya Mantino de Tortosa en el siglo XIV basada a su vez en la traducción árabe de un cristiano nestoriano llamado Abu Baschard.

La primera traducción directa del griego al latín fue la de Guillermo de Moerbeke.

La primera traducción latina de la poética hecha con espíritu renacentista fue la que en 1498 publicó en Venecia Giorgio Valla.

Trad. de Ordóñez Canseco:

“La tragedia es imitación de acción ilustre, perfecta, que tenga grandeza, con hablar suave distintamente en cada una de sus especies, en las partes que van representando, conduciendo la expurgación de los efectos, no por narración, sino por vía de misericordia y terror.

La traducción castellana de la poética por Don Joseph Goya y Muniain apareció en Madrid en 1798, cuatro lustros después de la reimpresión de la de Ordóñez revisada por Flores Canseco.

¿Cuáles son las partes cuantitativas? La tragedia, podemos contestar con Aristóteles son estas: Prologo, episodio, éxodo, etc. Habla del número de la naturaleza de las partes a que se refiere; es decir va a contestar a las dos preguntas: cuantas y de qué clase, condición o naturaleza son esas partes.

La pintura y la poesía se diferencian por imitar una mediante líneas y colores y otra mediante palabras; dentro de la poesía dramática, la tragedia se diferencia de la comedia porque la primera imita hombres esforzados, y la segunda, hombres de calidad inferior; finalmente la epopeya se diferencia de la tragedia en que aquella imita narrando, y ésta, haciendo actuar directamente a los personajes.

Puestos en el plan y punto de vista de la realidad o existencia de las cosas, en general, pueden ser reales o bien por manera de simple *hecho, de facto*, o por manera de *necesidad*. Y esta disyunción es metafísicamente perfecta y cerrada, pues equivale a la de ser contingente y ser necesario.

La poesía no pretende hallarlo bajo tal punto de vista, pues precisamente pretende evadirse de lo real y sus tipos, no por intromisión o invención dentro tipo de realidad sino por simple evasión. Ahora bien: desde siempre, y no solo desde Heidegger, los afectos y sentimientos mantenido el privilegio de descubrirnos el aspecto de realidad de las cosas y de nosotros mismos, y descubrió en su brutal realidad, y en el grado de dureza correspondiente. Los afectos nos descubren y señalan el *“que es”* de las cosas, mientras que las ideas, conceptos, definiciones nos declararían sus *“qué es”*, sus esencias.

Los afectos, pasiones, sentimientos..., colocados en plan *natural* servirán para la faena ontológica estricta de descubrirnos si una realidad es o de *simple hecho* – extremo inferior- o de *derecho y necesidad* –extremo superior.

Ahora bien la historia se ocupa de lo real del hecho, la filosofía tiende a descubrirnos y tratarse con las cosas externas, inmutables, necesarias –o como decía solemnemente Platón: *“filósofos son los capaces de estar en contacto con el entorno, lo idéntico, lo inmodificable”*. Entre estos dos extremos entitativos, y sus correspondientes conocimientos y tratos, la estética, la *poética*, ha inventado otro, que sin meterse o discutir la disyunción filosófica, se evade de ella, y mediante tal evasiva se coloca en un término medio, donde los afectos recobran o adquieren estado de pureza. *“La faena ontológica estricta”* de descubrirnos si una realidad, según Aristóteles, es objeto de poesía.

Aristóteles escribió los textos que constituyen la poética para comentarlos con sus alumnos en paseos matinales bajo los árboles del Liceo.

En 1947, un año más tarde que la de García Becca, apareció en Buenos Aires la traducción de la poética por Eilhard Schlesinger, que es a mi juicio la mejor, con mucho de las traducciones castellanas.

POÉTICA DE ARISTÓTELES

Objeto de la poética:

Hablemos de la poética en sí de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien y asimismo del número y naturaleza, e igualmente de las demás cosas pertenecientes a la misma investigación, comenzando primero como es natural, por las primeras.

Pues bien la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en la mayor parte la atulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo.

Pues así como algunos con colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo su imagen (unos por arte y otros por costumbre), y otros mediante la voz, así también entre las artes dichas, todas hacen la imitación con ritmo, el lenguaje o la armonía.

Hay artes que usan todos los medios citados, es decir ritmo, canto y verso, como la poesía de los ditirámicos y la de los nomos, la tragedia y la comedia. Y se diferencian en que unas lo usan todo al mismo tiempo, y otras por partes. Esas son pues las diferencias que establezco entre las artes por los medios en que se hacen la imitación.

Diferenciación de las artes por los objetos imitados:

Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquella, los mejores.

Diferenciación por el modo de imitar:

Hay una tercera diferencia que es el modo en que uno podría imitar cada una de estas cosas, unas veces narrándolas, o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes.

De aquí viene, según algunos, que estos poemas se llamen dramas, porque imitan personas que obran.

Origen y desarrollo de la poesía:

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, ambas naturales. El imitar y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa.

Desarrollo de la comedia. Semejanza y diferencias entre epopeya y tragedia:

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y

una fealdad que no causa dolor ni ruina; así sin ir más lejos la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor.

Ahora bien la epopeya corrió pareja con la tragedia sólo en cuanto a ser imitación de hombres esforzados en verso y con argumento; pero se diferencia de ella por tener un verso uniforme y ser un relato. La tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, la epopeya es limitada en tiempo.

Definición de la tragedia. Explicación de sus elementos:

Tratamos ahora de la tragedia recogiendo la definición de su esencia que resulta de los que hemos dicho. Es pues la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, el lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. Entiendo por “*lenguaje sazonado*” el que tiene ritmo, armonía y canto, y por “*especies separadamente*”, el hecho de algunas partes se realizan sólo mediante versos y otras en cambio mediante el canto.

Necesariamente, pues, las partes de toda tragedia son seis: espectáculo, carácter, fábula, elocución, canto y pensamiento.

El más importante de estos elementos, es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción no una cualidad.

De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo. La fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia; y en segundo lugar, los caracteres.

Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita.

El cuarto de los elementos verbales es la elocución. Es la expresión mediante las palabras y esto vale lo mismo para el verso que para la prosa.

Sobre la fábula o estructuración de los hechos:

Es entero lo que tiene principio, medio y fin.

La belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible), ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador. Así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en conjunto, así también las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente.

Sobre la unidad de la fábula:

La fábula tiene unidad si refiere a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad.

Diferencia entre la poesía y la historia:

Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podía suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad.

La diferencia esta en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder. La poesía dice más bien lo general y la historia lo particular. Pero en la tragedia se atienden a nombres que han existido y eso se debe a que lo posible es convincente; sin embargo, también hay tragedias en que son uno o dos los nombres conocidos y los demás ficticios. La imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión.

Fábulas simples y fábulas completas:

Llamo simple a la acción en cuyo desarrollo, continuo se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición. Es muy distinto, en efecto, que unas cosas sucedan a causa de otras o que sucedan después de ellas.

Sobre la peripecia, la agnición y el lance patético:

Peripecia es el cambio de acción en sentido contrario, en el *Edipo*, el que ha llegado con intención de alegrar y liberarle del temor relativo a su madre, al descubrir quien era, hizo lo contrario.

La agnición es, ya como el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la de Edipo.

Tenemos aquí dos partes de la fábula: peripecia y ambición. La tercera es el lance patético. Es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes.

Partes cuantitativas de la tragedia:

Son las siguientes: prólogo, episodio, éxodo y parte coral, y ésta se sub-divide en párodo y estásimo.

El prólogo es una parte completa de a tragedia que precede al párodo del coro; el episodio es una parte completa de la tragedia entre cantos corales completos, y el éxodo una parte completa de la tragedia después de la cual no hay canto del coro.

Qué se debe buscar y qué evitar al construir la fábula:

En primer lugar es evidente que ni los hombres virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto no inspira temor ni compasión, sino repugnancia: ni los malvados, del infortunio a la dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira simpatía, ni compasión ni temor; ni tampoco debe el sumamente malo caer de la dicha en la desdicha, pues tal puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor ya que aquella se refiere al que no merece su dicha y éste, al que no es semejante; la compasión, al inocente, y el temor al semejante; de suerte que tal acontecimiento no inspira ni compasión ni temor.

Necesariamente, pues, una buena fábula será siempre antes que doble, como algunos sostienen, y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la

desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro, o de un hombre cual se ha dicho, o de uno mejor antes que peor. Así, pues, la tragedia más perfecta tiene la estructura dicha.

La compasión y el temor deben nacer de la estructura de la fábula:

Pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos. La fábula debe estar constituida de tal modo que, aún sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca de lo que acontece.

Veamos, pues, que acontecimientos se consideran temibles, y cuales dignos de compasión. Si un enemigo ataca a su enemigo, nada inspira compasión. Pero cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace otra cosa semejante, o el hijo a la madre, estas son situaciones que deben buscarse.

Es posible, en efecto, que la acción se desarrolle, con pleno conocimiento de los personajes como todavía Eurípides presentó a Medea matando a sus hijos. Pero también es posible cometer una atrocidad sin saberlo y reconocer después el vínculo de amistad, como Edipo de Sófocles. Y todavía puede haber una tercera posibilidad. Que estando a punto de hacer por ignorancia algo irreparable se produzca la agnición antes de hacerlo.

Las cuatro cualidades de los caracteres:

La primera y principal, que sean buenos, las palabras y las acciones manifiestan una decisión, cualquiera que sea y será bueno.

Lo segundo, que sea apropiado para una mujer no es apropiado que sea varonil.

Lo tercero es semejanza; esto, en efecto, no es lo mismo que hacer el carácter bueno y apropiado como se ha dicho.

Lo cuarto, la consecuencia; pues, aunque sea inconsecuente la persona imitada y que reviste el carácter, debe, sin embargo ser consecuentemente inconsecuente.

Varias especies de agnición:

En primer lugar está la menos artística y la más usada por incompetencia, y es la que se produce por señales. Otras, adquiridas, y, de éstas, unas impresas en el cuerpo, como cicatrices, y otras fuera de él, como los collares, o como en la Tiro mediante una cestilla.

Vienen en segundo lugar las fabricadas por el poeta y, por tanto inartísticas.

La tercera se produce por recuerdo, cuando uno, al ver algo se da cuenta; *Ciprios* de Diceógenes, pues, al ver el retrato, se echó a llorar.

La cuarta es la que produce un silogismo, como en las *Coéforas*: ha llegado alguien parecido a mí; pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste.

Consejos a los poetas:

Es preciso estructurar la fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas entre los propios ojos lo más vivamente posible, perfeccionarlas también con actitudes; pues, partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones, y muy de veras agita el que está agitado y encoleriza el irritado.

Los argumentos, tanto los ya compuestos como los que uno mismo compone, es preciso esbozarlos en general y sólo después introducir los episodios y desarrollar el argumento. A continuación puestos ya los nombres a los personajes, introducir los episodios; pero que éstos sean apropiados.

Nudo y desenlace de la tragedia. Unidad de la acción. El coro:

Toda tragedia tiene nudo y desenlace. Los acontecimientos que están fuera de la obra y algunos de los que están dentro son con frecuencia el nudo, lo demás el desenlace. En cuanto al coro, debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción.

Sobre el pensamiento y la elocución:

Lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la *Retórica* pues es más propio de aquella disciplina. Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo compasión, temor, ira y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir.

Entre las cosas relativas a la elocución, uno de los puntos que pueden considerarse lo constituyente los modos de la elocución, cuyo conocimiento corresponde al arte del actor y al que sabe dirigir las representaciones dramáticas; por ejemplo, qué es un mandato y qué una súplica, una narración, una amenaza, una pregunta, una respuesta y demás modos semejantes.

Las partes de la elocución:

Las partes de toda elocución son estas: elemento, sílaba, conjunción, nombre, verbo, artículo, caso y enunciación.

Elemento es una voz indivisible, una voz convencional.

Sílaba es la voz sin significado, compuesta de un elemento mudo y otro que tiene sonido, pero también consideración de estas diferencias corresponde a la métrica.

Conjunción es la voz sin significado, que ni impide, ni produce una sola voz significativa apta por naturaleza para componerse de varias voces, no debe ponerse al principio de la frase.

Artículo es una voz sin significado, que indica el comienzo o término o la división de una frase.

Nombre es una voz convencional significativa, sin idea de tiempo, de cuyas partes ninguna es significativa por sí misma.

Verbo es una voz convencional significativa, con idea de tiempo, cuyas partes ninguna tiene significado por sí misma como sucede en los nombres.

El caso es propio del nombre o del verbo, y significa unas veces la relación de “de” o de “para” y demás semejantes; otras veces la singularidad o la pluralidad. No toda enunciación consta de verbos y nombres, como la definición del hombre, sino que puede haber enunciación sin verbo.

Sobre las especies del nombre:

Uno es simple, y llano simple al que no se compone de partes significativas, por ejemplo “*tierra*”; y otro, doble y éste se compone o bien de una parte significativa y otra no significativa, pero significativa o no significativa fuera del nombre. Un mismo nombre pues de ser palabra extraña y usual, más no para los mismos; en efecto, es usual par los Chipriotas, y para nosotros palabra extraña.

Entiendo por analogía el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero; entonces podrá usarse el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto; y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustituido. Así, por ejemplo, la copa es a Dioniso como el escudo a Ares; (el poeta) llamará, pues, a la copa “*escudo de Dioniso*” y al escudo “*copa de Ares*”. O bien la vejez es a la vida como la tarde al día; llamará, pues, a la tarde “*vejez del día*” y a la vejez “*tarde de la vida*” u “*ocaso de la vida*”. Pero hay casos de analogía que no tienen nombre, a pesar de lo cual se dirán de modo semejante; por ejemplo, emitir la semilla es “sembrar”, pero la emisión de la luz desde el sol no tiene nombre; sin embargo, esto con relación a la luz del sol es como sembrar con relación a la semilla.

Nombre inventado es el que, no siendo usado absolutamente por nadie, lo establece el poeta por su cuenta.

La excelencia de la elocución:

Consiste en que sea clara sin ser baja. Es noble, en cambio, y alejada de lo vulgar la que usa voces peregrinas; y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta d lo usual. Pues la esencia del enigma consiste en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables. No es posible hacer esto, pero sí lo es por la metáfora. La medida es necesaria en todas las partes de la elocución; en efecto quien use metáforas, palabras extrañas y demás figuras sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscase adrede un efecto ridículo.

En efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir semejanzas.

Unidad de acción en la epopeya:

En cuanto ala imitación narrativa y el verso, es evidente que se debe estructurar las fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una sola acción entera y completa, que tenga principio, partes intermedias y fin.

Espacios y partes de la epopeya:

La epopeya debe tener las mismas que la tragedia, pues ha de ser simple o compleja, de carácter o patética; y también las partes constitutivas, fuera de la Melopeya y el espectáculo, deben ser las mismas, pues aquí también se requieren peripecias, agniciones y lances patéticos. Deben ser brillantes los pensamientos y la elocución. Pero la epopeya se distingue por la largura de la composición y el verso, pero tiene una peculiaridad importante, por que en la tragedia no es posible imitar varias partes de la elocución como desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los actores representan en la escena, mientras que en la epopeya por ser una narración, puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas. En cuanto al metro, la experiencia demuestra que el heroico es lo apropiado.

Problemas críticos y soluciones:

El poeta necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representara las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son o bien como deben ser y esas cosas se expresan con una elocución que incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje, estas en efecto se las permitimos a los poetas.

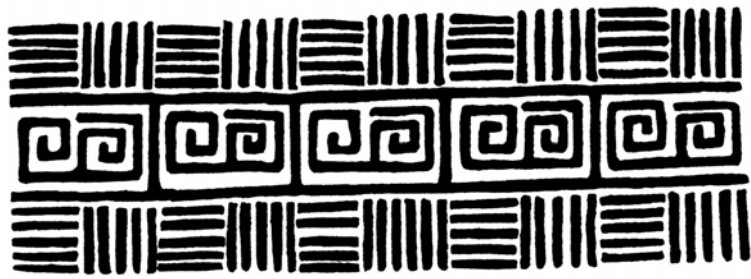
En cuanto a la poética misma, su error puede ser de dos clases: una consustancial a ella, y otro por accidente. Pues, se eligió bien su objeto, pero fracasó en la imitación a causa de su impotencia, el error es suyo; más si la elección no ha sido buena, sino que ha representado al caballo con las dos patas derechas adelantadas, o si el error se refiere a un arte particular. Los problemas, las censuras deben resolverse a base de estas consideraciones.

En primer lugar, las que se refieren al arte mismo. Se han introducido en el poema cosas imposibles: se ha cometido un error, pero esta bien si se alcanza el fin propio del arte. Yerra más el que ignora que la sierva no tiene cuernos que quien la pinta sin ningún parecido. Sófocles decía que él representaba a los hombres como deben ser, Eurípides como son.

Otras dificultades deben resolverse atendiendo a la elocución; así por el uso de la palabra extraña. En el orden de la poesía es preferible lo imposible convincente que lo posible increíble; por consiguiente, las censuras se reducen a cinco especies pues o se imputan cosas imposibles, o irracionales, o dañinas, o contradictorias, o contrarias a la corrección del arte.

¿Es superior la epopeya o la tragedia?:

Si es más valiosa la menos vulgar y tal es siempre la que dirige a espectadores más distinguidos, es indudable que la que imita todas las cosas es vulgar.



RETÓRICA
Aristóteles



RETÓRICA

Retórica: técnicas de persuasión, Aristóteles.

¿Qué es, pues, la retórica, tal como ha llegado a nosotros? Las valoraciones de los autores modernos han sido muy diversas, por citar dos extremas:

Para W.D. Ross sería “una curiosa síntesis de crítica literaria y de lógica, de ética, de política y de jurisprudencia de segundo orden, mezcladas hábilmente por un hombre que conoce las debilidades del corazón humano u sabe como jugar con ellas”

Pareلمان y Olbrecht, quienes valoran como de una extraordinaria modernidad lo que llaman “Lógica de lo preferible” planteada por Aristóteles.

No obstante la naturaleza del pensamiento aristotélico no permite que su obra se quede tan sólo en eso, en una serie ordenada de recetas para convencer. Su mente estructurada y sistemática sitúa a la Retórica en un terreno colindante y a ratos compartido con la ética, la política y la dialéctica. La retórica no debe estar al servicio del engaño

Tomado de la obra:

Aristóteles

“Retórica”.

Alianza Editorial, Madrid, 2001.

RETÓRICA.

Esta compuesta por tres **libros**; el primero (I) con (15) quince capítulos, el segundo (II) con (26) veintiséis capítulos y el tercero (III) con (19) diecinueve capítulos.

LIBRO I

Capítulo I

En este capítulo trata de definir el ámbito de aplicación de la retórica, y lo hace considerando como contrapartida de la dialéctica. Critica a sus antecesores, especialmente por no haberse percatado de la importancia del pensamiento retórico, del entinema, que se distingue del pensamiento científico (el silogismo) porque en el entinema se trabaja sobre premisas probables. Estas base científica le permite afirmar, contra Platón que la Retórica es útil porque un razonamiento verdadero y justo prevalece sobre sus contrarios.

La retórica es una contrapartida de la dialéctica, ya que ambas se refieren a determinadas cuestiones cuyo conocimiento es en cierto sentido común a todos y no propio de una ciencia definida.

Como es evidente que el método propio de la disciplina se refiere a los argumentos y el argumento es una especie de demostración, es obvio que el que se capaz de examinar a partir de qué premisas y cómo se origina el razonamiento. Pues discierne lo verdadero y lo que parece verdadero compete a la misma facultad.

Ninguna de las otras disciplinas hace uso de los razonamientos contrarios; sólo la dialéctica y la retórica lo hacen, pues ambas igualmente comportan la existencia de contrarios.

Capítulo II

Aquí define la Retórica como “facultad de considerar en cada caso lo que puede ser convincente” y señala que carece de objeto definido. Deslinda que tipo de argumentos pertenecen a la disciplina y cuales no (confesiones, testigos, etc.), y distingue tres especies de argumentos procurados en el discurso: unos se refieren a la personalidad del orador, a la actitud que toma al hablar, que condiciona la impresión que deja en quien le oye. Un segundo tipo de medios se refieren al oyente, a quien hay que poner en determinada actitud emocional, lo que obliga a tener algunas ideas generales sobre Psicología de los diferentes tipos de oyentes y sobre los mecanismos de la emoción. El tercero se refiere a la exposición, que tendrá que presentar los hechos como verdaderos o como probables.

Así mismo distingue Aristóteles formas de argumentación retórica que son análogas a las formas de razonamiento; con ello Aristóteles apela a una de sus formas de investigación más queridas, la del paralelismo o analogía.

Sea pues Retórica la facultad de considerar en cada caso lo que puede ser convincente, ya que esto no es la materia de ninguna disciplina. De los argumentos procurados por el discurso hay tres especiales: unos residen en el comportamiento del que habla; otros en poner al oyente en determinada disposición; otros, en el propio discurso, por lo que demuestra o parece demostrar.

a).- *Por el comportamiento: cuando el discurso se pronuncia que hace que al que habla digno de crédito, pues damos más crédito y tardamos menos en hacerlo a las personas moderadas, en cualquier tema y en general, pero de manera especial nos resultan totalmente convincentes en asuntos en que no hay exactitud sino duda*

b).- *Por los oyentes: cuando se ven inducidos a un estado de ánimo por el discurso.*

c).- *Se convencen por el propio discurso: cuando manifestamos una verdad o algo que lo parece de lo que es convincente.*

Llamo “entimema” al razonamiento retórico y “ejemplo” al razonamiento inductivo retórico.

Capítulo III

En este capítulo distingue tres especies de discurso, que tienen que ver con la situación en que se pronuncian, el tiempo a que se refiere y los fines que persiguen y, en consecuencia, también con la actitud del oyente:

1.- La primera especie de discurso es la de deliberación sobre el futuro, en busca de decisiones públicas que resulten beneficiosas para la colectividad.

2.- La segunda especie son los discursos de acusación o defensa en los tribunales, para dilucidar si determinadas acciones tuvieron o no lugar en el pasado.

3.- La tercera especie de discursos con lo epidícticos, esto es, los discursos de exhibición, en que no se pretende ningún tipo de decisión en la audiencia, sino que habitualmente elogian o censuran a una persona o cosa.

Las especies de la retórica son tres en número, pues otras tantas resultan ser las de los oyentes de los discursos y es que en el discurso se implican tres factores: quién habla, de qué habla y para quién, y es este mismo, es decir, el oyente, quien determina su objetivo. En la deliberación puede haber exhortación o disuasión.

A continuación hemos de distinguir en particular las que se refieren a cada una de ellas, por ejemplo cuáles se refieren a la deliberación, cuales a los discursos de exhibición y cuáles, en tercer lugar a juicios.

Capítulo IV

En este se abordan los temas que pueden ser objeto de deliberación y qué aspectos deben tenerse en cuenta en cada uno.

En primer lugar hay que determinar sobre que clase de cosas buenas o malas delibera el que delibera, dado que no lo hace sobre cualquier asunto, sino sólo sobre lo que puede ocurrir o lo que no.

Capítulo V

Aquí se tratan los temas sobre los que puede exhortar o disuadir, lo que lleva a analizar los componentes de la felicidad.

Puede decirse que hay un objetivo, tanto para cada uno en particular como para todos en común, a la vista del cual elegimos o evitamos. Se trata en suma de la felicidad y de sus componentes.

Sea, pues, la felicidad prosperidad unida a excelencia o suficiencia de medios de vida, o la más agradable compañía de seguridad o plenitud de propiedades y del cuerpo asistida de la capacidad de salvaguardarlos y de usarlos, pues puede decirse que todos coinciden en que la felicidad consiste en una o más de estas cosas. Sus componentes sean nobleza de nacimiento, abundancia de amigos, amistad leal, riqueza, buena descendencia, abundancia de prole y una vejez dichosa, además de las excelencias del cuerpo, como salud, belleza, vigor, talla, capacidad atlética, y del prestigio, estima, buena suerte y excelencia.

Capítulo VI

En este capítulo se examinan los constituyentes de lo conveniente (sobre la base de que se exhorta a lo conveniente).

Quedan claros por consiguiente todos los objetivos futuros como los presentes que han de tenerse a la vista para exhortar. Y también para disuadir, ya que son los contrarios de aquellos. Por mencionarlos de uno en uno, son necesariamente bienes los siguientes: la felicidad, porque es preferible por sí misma y autosuficiente, además de por que elegimos las demás cosas a fin de conseguirla; la justicia, la valentía, la moderación, la magnanimidad, la magnificencia y de más formas de ser similares, pues son excelencias de alma.

Capítulo VII

Aquí el bien mayor o lo más conveniente, esto es, criterios para decidir entre dos cosas convenientes cuál lo es en mayor grado o, si se quiere, cómo elaborar una escala de valores.

Dado que a menudo, aún estando de acuerdo en que dos cosas convienen, se discute a cerca de cuál conviene más, a continuación habría que tratar del bien mayor y de lo más conveniente. Entendamos que una cosa que supera a otra es otro tanto y más aún que ella, y que la superada puede contenerse en otra.

Y lo que es muy querido, porque es lo único que algunos tienen, mientras que los demás tienen más. Por eso la magnitud del daño no es igual si se le saca un ojo a un

tuerto que si se le saca a quien tiene los dos, pues el primero se ve privado de algo muypreciado.

Con esto queda más o menos dicho a partir de qué premisas se aportan los argumentos para exhortar o disuadir.

Capítulo VIII

En este Aristóteles se dedica a examinar las formas de gobierno, de una forma somera, ya que en la política había tratado la cuestión con mayor amplitud.

*Lo más importante y definitivo de todo para poder persuadir y aconsejar correctamente es conocer todas las formas de gobierno y distinguir los usos, normas y ventajas de cada una. Las formas de gobierno son cuatro: **Democracia, Oligarquía, Aristocracia y Monarquía**, de suerte que la soberanía y la capacidad de juzgar pertenecen a una parte o al conjunto de ellas.*

La Democracia es la forma en que los cargos se asignan por sorteo.

La Oligarquía, es aquella en que se asignan por los bienes.

La Aristocracia, aquella que se asignan de acuerdo con la disciplina establecida por la ley.

La Monarquía es aquella forma de gobierno en la que uno solo ostenta la soberanía sobre todos los demás.

Capítulo IX

En este capítulo, una vez terminado el análisis del discurso deliberativo para examinar los objetivos del que alaba y reprueba, que son naturalmente lo noble y lo vergonzoso; se refiere a los discursos epidícticos, se acerca a la ética.

Hablemos a continuación de la excelencia, de la maldad, de lo noble y de lo vergonzoso. Pues éstos son los adjetivos del que alaba y del que reprueba.

Es noble, pues, lo que, lo que además de ser preferible por sí mismo, puede ser digno de elogio o lo que, a más de ser bueno, puede resultar placentero, en tanto que bueno.

La excelencia es, según parece, la capacidad de generar bienes y conservarlos, y una capacidad creadora de múltiples y grandes beneficios, de toda clase y referidos a todo. Son componentes de la excelencia: la justicia, la valentía, la moderación, la magnificencia, la magnanimidad, la libertad, la afabilidad, la sensatez, la sabiduría. Es forzoso que las mayores excelencias sea las beneficiosas para los demás, si es que la excelencia es una capacidad creadora de beneficios.

En cuanto a la justicia, es la excelencia por la que cada uno tiene lo suyo y de acuerdo con la norma, y la injusticia, cuando se tiene lo ajeno y contra la norma.

Capítulo X

Trata de la acusación y de la defensa y de las premisas sobre las que deben basarse los razonamientos en los discursos de ese tipo.

Habría que tratar de la acusación y de la defensa y de cuántas premisas y de cuáles hay que formar los razonamientos. Son tres los aspectos que se han de tratar: uno la naturaleza y el número de los motivos por los que se delinque: segundo, la disposición de ánimo con que se hace, y tercero, contra quienes y en que situación.

Capítulo XI

Sobre la base de que se delinque por busca de algún tipo de placer y de los actos placenteros en que se advierte la experiencia de lo que hoy llamamos Psicología (Acerca del alma y algunos de los “Parva Naturalia”) que constituyen un verdadero repaso a las motivaciones de los actos.

Admitamos el supuesto de que el placer es un cierto proceso del alma y un retorno total y sensible a su forma natural de ser y que el pesar es lo contrario. Si afectivamente el placer es esto, evidentemente será placentero lo que produce la mencionada condición y penoso lo que la destruye o propicia un proceso en sentido contrario. Y es que es placentero, una vez salvo, recordar las fatigas.

El motivo es que también es placentero verse libre de un mal.

Capítulo XII

En este capítulo sigue el análisis de la disposición en que se delinque y contra quienes examinando las razones por las que puede presumirse la impunidad del delito y las razones que pueden propiciar que una persona se convierta en víctima.

Hasta aquí los motivos por los que se delinque, hablemos ahora de la disposición en que se delinque y contra quienes.

Delinquen, en efecto, cuando consideran que llevar a cabo tal acción es posible, y posible para ellos, sea porque pueden hacerla sin ser descubiertos, bien porque aunque se les descubra, no van a pagar por ella, bien porque recibirán un castigo, pero menor que el beneficio conseguido.

Capítulo XIII

Este capítulo se consagra a un tema más general y profundo: la definición de lo justo y de lo injusto de acuerdo con dos tipos de leyes una que denomina “particular” (hoy llamaríamos ley positiva), y otra que Aristóteles denomina “general” y que hoy llamaríamos natural.

Distingamos pues los delitos de los actos justos, comenzando, lo primero, por la definición que e ya quedó establecida de lo justo y lo injusto en relación con dos tipos de leyes y dos clases de personas. Y llamo a las dos clases de ley particular y general, siendo la particular la que cada comunidad ha determinado para sí misma bien sea no escrita o escrita, y la general, la que va de acuerdo con la naturaleza, pues existe, cosa que todos en cierto modo adivinamos, lo justo o injusto por naturaleza en general, aunque no medie naturaleza o pacto mutuo.

Capítulo XIV

Este se dedica a la magnitud de los delitos y a los criterios que pueden servir para determinarla. Algo que podemos verter en términos modernos como “agravantes y atenuantes”.

Un delito es mayor en cuanto mayor sea la injusticia de que proceda, por eso delitos mínimos pueden ser grandísimos, como aquel del que Calistrato acusaba a Melanopo porque había detraído tres medios óbolos consagrados a los constructores de un templo.

La magnitud d un delito se mide a veces así; otras veces por el perjuicio que causa. O lo que no tiene remedio por ser difícil o imposible. Es también más grave el delito si se es el único, el primero o uno de los pocos que lo han cometido.

Capítulo XV

Termina el primer libro con la referencia a lo que Aristóteles había denominado “argumentos no pertenecientes a la disciplina” esto es, los que preexisten en la tarea del orador, como testigos, confesiones previas, documentos y todo aquello que hoy llamaríamos “pruebas y testimonios”.

El siguiente paso de nuestra exposición es hacer repasar los llamados argumentos que hemos llamado “no pertenecientes a la disciplina”, pues son propios de los discursos forenses. Son cinco en número: leyes, testigos, contratos, declaraciones bajo tormento y juramentos.

Las leyes y de cómo debe servirse de ellas quien exhorta quien o disuade y quien acusa o defiende.

Los testigos pueden ser de dos tipos: los antiguos y los actuales, y dentro de estos últimos, los que están implicados en los riesgos del juicio y los que no.

Los contratos, si no fueran contrarios y favorecieran a la otra parte, corresponden en primer lugar los argumentos con que se combatirá una ley contraria pues sería ilógico que pensáramos que no hay que obedecer las leyes que no estuvieran correctamente establecidas, sino que sus promulgadores se hubieran equivocado y que fuera forzoso hacerlo con los contratos.

Las declaraciones bajo tormento son también testimonios y dan la impresión de que aportan credibilidad, por que hay en ellas una cierta necesidad añadida. En caso de se haya presentado antes un juramento y sea contradictorio con el de ahora, se argumenta que no hay perjurio, pues si se delinque es voluntariamente y perjurar es un delito, pero lo que se hace por fuerza o por engaño es involuntario, de modo que hay que argumentar que el perjurio esta en la intención no en la lengua.

LIBRO II

Capítulo I

Aquí se establecen una serie de consideraciones sobre cómo debe lograr el orador ser digno de crédito ante sus oyentes, lo cual vale tanto para los discursos forenses como para los deliberativos.

Eso es todo, pues, a cerca de las bases sobre las que se debe exhortar y disuadir, elogiar y censurar, acusar y defenderse, así como las opiniones y premisas útiles para los argumentos en estos discursos. Pues los entinemas se refieren a ellas y se derivan de ellas, en tanto que se enuncian en relación con cada tipo de discurso en particular. Las causas de que los oradores sean dignos de crédito son tres: la discreción, la integridad y la buena voluntad.

De la buena voluntad y de la amistad hay que hablar en la parte dedicada a los sentimientos. Y es que son los sentimientos dolor y placer, como la ira y la piedad y otros por el estilo, así como sus contrarios, los que, con sus cambios, afectan las decisiones.

Capítulo II

Analiza los sentimientos demostrando en ello un profundo conocimiento sobre el campo de lo psicológico. Define las formas de menosprecio que para él son el desprecio, la humillación y el ultraje. Con el conocimiento de estos extremos, el orador está capacitado para provocar la cólera del público para quien le conviene.

Será la ira un anhelo de venganza manifiesta, acompañado de pesar, provocado por un menosprecio manifiesto contra uno mismo o contra algún allegado, sin que el menosprecio estuviera justificado. Además contra los que nos menosprecian delante de cinco tipos de personas: de aquellos con los que rivalizamos, de los que admiramos, de aquellos por quien queremos ser admirados, de quienes respetamos o de quienes nos respetan.

Capítulo III

Examina lo contrario: qué es la calma, lo que le ofrece al orador recursos para presentar a quien promueve la ira de los oyentes como temible, digno de respeto, benefactor, causante involuntario o arrepentido de lo que ha hecho, ya que de ese modo se atraerá hacia él el favor de la audiencia.

Dado que calmarse es lo contrario de indignarse, como la ira lo es a la calma hay que tratar en qué disposición de ánimo están las personas en calma, con quiénes la muestran y porque se calman. Sea pues la calma un restablecimiento y aplacamiento de la ira. En general, las cosas que producen calma deben observarse a partir de sus contrarios.

Capítulo IV

En este capítulo analiza el amor y el odio, para determinar de qué forma se puede mover a los oyentes para que consideren amiga o enemiga a determinada persona. Destacan en este apartado las exquisitas diferencias que establece Aristóteles entre la ira y el odio.

Hablemos a continuación de las personas a las que se ama y se odia y de los motivos para ello, tras haber definido qué es la amistad y qué es amar. Sea pues amar querer para alguien lo que se considera bueno, en interés suyo, y no en el nuestro, y a estar dispuesto a llevarlo a efecto en la medida de nuestras fuerzas. Queremos a los que se portan bien con nosotros o con las personas que nos importan. También apreciamos a las personas con las que es placentero convivir o pasar el día, como son las de buen carácter, las que no nos echan en cara nuestros errores ni son ariscos ni peleones y los que son tan hábiles para dar una broma como para preguntarla.

Capítulo V

Se dedica a otro par de sentimientos contrapuestos: el temor y el ánimo, y a las causas que los producen.

Sea el temor un sentimiento o turbación, nacido de imaginar un mal venidero que puede provocar destrucción o sufrimiento. Pues no tememos todos los males, por ejemplo ser injustos o estúpidos, sino solo los que pueden producir grandes sufrimientos o pérdidas.

Capítulo VI

Analiza lo que lleva a definir una serie de comportamientos que son motivo de vergüenza (como la ruindad o adulación) y determina la correspondencia que existe entre

los sentimientos de vergüenza y el tipo de relación que se tiene con otra persona. En suma, se analiza quien se avergüenza, por qué, en qué estado de ánimo y ante quién.

Qué nos avergüenza y qué nos produce vergüenza, así como ante quiénes y en qué situación de ánimo, quedara claro a partir de lo siguiente: sea la vergüenza un cierto sentimiento y perturbación respecto a defectos presentes, pasados o venideros que parecen conducir al descrédito, mientras que la desvergüenza sería un cierto menosprecio e indiferencia a esos mismos. También nos da vergüenza lo que está a la vista o es más manifiesto, de ahí el proverbio “La vergüenza es lo que entra por los ojos”.

Capítulo VII

Aquí se trata la generosidad, de la compasión, esto es, de qué y de quiénes nos apiadamos.

Con quiénes tenemos generosidad, en relación con qué y en qué disposición de ánimo quedará claro una vez que hayamos definido la generosidad. Sea la generosidad en el sentido en que decimos que el que la tiene “tiene generosidad” la asistencia a quien la necesita sin obtener nada a cambio ni beneficio alguno para el que asiste y sí para el otro.

Capítulo VIII

De la compasión, esto es de qué y de quiénes nos apiadamos.

Sea la compasión un cierto pesar ante la presencia de un mal destructivo o que produce sufrimiento a quien no se lo merece y que podríamos esperar sufrirlo nosotros mismos o alguno de los nuestros. Y eso es cuando el mal parece estar próximo, pues evidentemente es necesario que el que va a sentir compasión se considere expuesto a sufrir algo malo él mismo o alguno de sus suyos, y que este mal, como se ha dicho en la definición, sea similar o próximo

Compadecemos a quienes se nos parecen en edad, costumbres, estado, rango o linaje, pues en todos estos casos se acentúa lo que les pasa podría sucedernos a nosotros, y es que en general también en eso debemos dar por supuesto que nos compadecemos cuando le ocurre a otro lo que tememos que nos ocurra a nosotros.

Capítulo IX

De la indignación.

Lo más opuesto a compadecerse es lo que llamamos indignarse. Pues apesadumbrarse por las desgracias inmerecidas es –en cierto modo y como consecuencia de un mismo comportamiento- lo opuesto a apesadumbrarse por éxitos inmerecidos. Ambas son afecciones de un comportamiento noble, pues debido a acompañar en su pesar y compadecer a quiénes les va mal sin merecerlo e indignarse con quienes tienen éxito sin merecerlo

Pues si la indignación es un sufrimiento por los éxitos evidentemente inmerecidos, es claro, en primer lugar, que no es posible indignarse de todos los bienes.

Capítulo X

De la envidia.

Está claro por qué envidamos, a quiénes y en qué disposición de ánimo, si la envidia es un sentimiento que sentimos por quienes son parejos a nosotros, a causa se su

manifiesta fortuna en los bienes mencionados y por nuestro interés personal, sino sólo por su causa. Envidiamos, pues, a quienes son semejantes a nosotros o lo parecen. Me refiero a los semejantes en nacimiento, parientes, edad, estado, prestigio o bienes. También son envidiosos aquellos a quienes poco falta para tenerlo todo.

Capítulo XI

Aquí abre un nuevo apartado que denomina genéricamente “modos de ser en relación con las emociones, estados, edades y dones de la fortuna” aunque señala que las emociones y los estados han sido ya estudiados. Se trata de introducir nuevas variables que debe tener en cuenta el orador para comprender el comportamiento de las personas, como la edad y los bienes que dependen de la suerte.

Aclaremos a continuación en qué disposición de ánimo sentimos emulación, por qué y ante quiénes. Pues si la simulación es un cierto sentimiento por la presencia manifiesta en personas semejantes por naturaleza a nosotros de bienes estimados y que podemos conseguir, y no porque el otro los tiene, sino porque nosotros no (por tal motivo la emulación es digna y propia de personas dignas, mientras que envidiar es vil y de gente vil, pues mientras que uno, por emulación, se prepara a sí mismo para alcanzar esos bienes, otro, por envidia, lo hace para que el prójimo no lo alcance), entonces necesariamente sienten emulación los que se consideran dignos de bienes que no poseen –ya que nadie se considera digno de lo que es manifiestamente imposible-. Despreciamos por las cualidades contrarias, pues lo contrario de la emulación es el desprecio, como emularlo es despreciar.

Capítulo XII

Estudia las características de los jóvenes y de las personas mayores.

A continuación, consideremos cuáles son los modos de ser en relación con las emociones, estados, edades y dones de la fortuna. Llamo emociones la ira, el deseo y demás, de las que hablamos antes, estados a la excelencia y vicios, de los que también hablamos antes en relación con los que escoge y practica cada uno. Las edades son la juventud, la madurez y la vejez y llamo don de la fortuna a la nobleza de sangre, riqueza, recursos y los contrarios y, en general, a la buena y a la mala suerte.

Capítulo XIII

Las personas mayores y los hombres maduros.

Las personas mayores ya han pasado la madurez tienen unos modos de ser que en su mayoría provienen prácticamente de lo contrario de los de aquellos, pues por haber vivido muchos años y por haber sido engañados y haberse equivocado más veces, y porque la mayoría de lo que han hecho ha sido fútil, no dan nada por seguro y todo es menos excesivo de lo que debe.

Capítulo XIV

Muestra de un carácter intermedio a los dos.

Los hombres maduros evidentemente tendrán un modo de ser intermedio entre uno y otro, libre de excesos de ambos, y no serán ni demasiado osados (pues esto constituiría osadía) ni demasiado miedosos, sino en un justo medio entre ambas actitudes; no confían en todos, pero tampoco desconfían de todos, sino que tienen un criterio más acorde con la realidad. Así que ni viven sólo para lo hermoso ni solo para lo conveniente, sino para ambas cosas, ni tampoco por la cicatería ni el derroche, sino para

lo que es adecuado. De modo similar ocurre con respecto a la ira y el deseo, y del hecho de que son prudentes con valentía y valientes con prudencia.

Capítulo XV

Los bienes que dependen de la fortuna y del abolengo.

Hablemos a continuación de los bienes que dependen de la suerte y cuales de ello afectan a los hombres ya que modo de ser.

El modo de ser del abolengo comporta que quien lo posee sea más ambicioso. Pues, todos cuando disponen de algo suelen acrecentar el montón. Y el abolengo supone la distinción de los antepasados. También tiende a despreciar incluso a quienes son equiparables con sus antepasados, porque con el paso del tiempo las acciones de aquellos se tornan más honrosas y más propicias a la vanagloria que las cercanas.

Capítulo XVI

El modo de ser de los “insensatos prósperos”

Las maneras de ser que derivan de la riqueza están tan a la vista que todos pueden verlas; en efecto, los ricos son insolentes y arrogantes, pues se ven un tanto afectados por su posición de riqueza. Y es que se comportan como si poseyeran todos los bienes, pues al ser la riqueza una especie de patrón de valor de todo lo demás, les parece por ello que pueden comprarlo todo.

Capítulo XVII

El poder.

De modo semejante, también la mayoría de los modos de ser referidos al poder son en mayor o menor medida evidentes. Y es que el poder tiene unos rasgos que son los mismos que los de la riqueza y otros mejores. Los poderosos, en efecto, tienen modos de ser más ganosos de honores y más viriles que los ricos, porque aspiran a llevar a cabo acciones que les son accesibles precisamente por su poder.

Capítulo XVIII

Razona a continuación la necesidad de interesarse los argumentos comunes “a lo posible y a lo imposibles”

Habida cuenta de que el uso de discursos persuasivos tiene como finalidad llegar a una decisión (ya que para lo que sabemos y para lo que ya hemos decidido no hay necesidad de discurso alguno), tanto da si se usa el discurso para inducir o disuadir a una sola persona, como hacen por ejemplo los que reprenden o tratan de convencer (pues el hecho de ser uno solo no se es menos juez, pues aquel a quien hemos de convencer es, hablando en términos generales, un juez), como si se habla contra un oponente o contra una propuesta, ya que es forzoso usar un discurso y refutar los argumentos opuestos contra los que se hace el discurso como si fuera contra un oponente.

Capítulo XIX

Se refiere a lo posible y a lo imposible...

En consecuencia, hablaremos primero sobre lo posible y lo imposible. En caso de que sea posible que algo sea o llegue a ser, también su contrario se evidencia como posible. Por ejemplo, si es posible que un hombre sane, también lo es que enferme, pues dos contrarios, en tanto que contrarios, tienen la misma virtualidad. Y si algo es posible, también lo es similar. Así mismo si lo más difícil es posible, también lo es lo más fácil.

También son posibles las cosas de las que nos enamoramos o deseamos de forma natural, porque en general nadie ama o desea cosas imposibles.

Capítulo XX

Los argumentos propiamente dichos los divide en ejemplos y entimemas.

Nos resta tratar de los argumentos comunes a todo tipo d discursos, una vez que hemos hablado de los particulares. Hay dos tipos de argumentos comunes: Ejemplo y entimema –ya que la sentencia en una parte de entimema. Así pues, hablemos en primer lugar de ejemplos, pues el ejemplo es similar a la inducción y la inducción es un principio de razonamiento. Hay dos tipos d ejemplos, ya que junto al primer tipo de ejemplo, que es referirse a hechos ocurridos anteriormente, hay otro, que consiste en inventárselos uno mismo. Y dentro de este último tipo hay, por un lado, el paralelo y por otro la fábulas, como la esópticas o las libias.

Capítulo XXI

Es el caso de las sentencias que define como enunciados no específicos y referidos a cuestiones que intervienen conductas que pueden elegirse.

En cuanto al empleo de sentencias, en cuanto hayamos dicho qué es una sentencia podrá resultar más claro a propósito de qué asuntos, cuando y ante quiénes es apropiado recurrir a ellas en los discursos. Efectivamente, la sentencia es un enunciado, pero no referido a lo específico, sino a lo general, y no a propósito de cualquier cosa, por ejemplo que lo recto es lo contrario que lo curvo, sino a propósito de aquellas en las que intervienen conductas y pueden elegirse o evitarse en la práctica.

Las sentencias sirven de gran ayuda en los discursos, lo primero por la vulgaridad de los oyentes, pues se sienten muy a gusto si alguien al hablar en general coincide con las opiniones que ellos sobre casos concretos.

Capítulo XXII

Plante la necesidad de que los entimemas sean pertenecientes a la cuestión que se esta tratando, para luego dividirlos en demostrativos y refutativos.

Hablemos ahora en general sobre los entimemas, de qué modo hay que buscarlos, y a continuación, de sus argumentos, pues cada uno corresponde a un tipo distinto. Ya se dijo antes que el entimema es una forma de razonamiento, en qué sentido lo es y en qué se diferencia de los de la dialéctica.

Le llamo elementos de los entimemas y líneas de razonamiento a la misma cosa. Hay dos tipos de entimemas. Unos son demostrativos de que algo es o no es, otros son refutativos, y la diferencia entre ellos es la misma que hay en la dialéctica entre refutación y razonamiento. El entimema demostrativo se configura a partir de proposiciones compatibles, y el refutativo se configura a partir de proposiciones incompatibles. Hemos de formar a partir de ellas los entimemas sobre lo bueno y lo malo, lo hermoso y lo vergonzoso, lo justo y lo injusto.

Capítulo XXIII

Se pasa revista a una serie de “líneas de razonamiento” posibles para configurar los entimemas.

Una línea d razonamiento de los entimemas demostrativos se basa en los contrarios. Pues se debe examinar si a un contrario corresponde una cualidad contraria; y

en caso negativo se debe refutar, y en caso positivo, se debe confirmar lo que se afirma. Por ejemplo, que es bueno ser mesurado, porque ser intemperante es dañino.

Otra línea de razonamiento es la de la derivación de palabras semejantes, pues deben resultar aplicables o no aplicables de modo semejante.

Otra línea de razonamiento se basa en los diferentes sentidos de un término; otra se deriva de la división: por ejemplo, si todos cometen injusticia por uno de estos tres motivos: por a, por b y por c y en este caso es imposible que haya sido por uno de los dos primeros, y en cuanto a que haya sido por el tercero, ni siquiera los acusadores lo afirman.

Otra se deriva de la inducción. Por ejemplo, del caso de la mujer de Pepereto se concluye que en lo referente a los hijos son siempre las mujeres las que definen la verdad. Otra se deriva de una decisión sobre el mismo caso o sobre otro similar o contrario.

Capítulo XXIV

A continuación se ocupa de las líneas de razonamiento de los entimemas aparentes.

Dado que es posible que junto a los verdaderos razonamientos haya otros que no lo sean, pero lo parezcan, y habida cuenta de que el entimema es una forma de razonamiento, forzosamente habrá junto a los verdaderos entimemas otros que no lo sean, pero lo parezcan.

Otra línea de razonamiento consiste en afirmar de un conjunto lo que es cierto de las partes o de las partes lo que es cierto para el conjunto, y es que parece que es lo mismo lo que muchas veces no es lo mismo.

Otra línea de razonamiento consiste en apoyar un argumento o en rechazarlo por indignación.

Otra se deriva del “indicio”, y tampoco se deriva de un razonamiento. Así mismo otra se basa en lo accidental.

Capítulo XXV

Se ocupa Aristóteles de la refutación que puede hacerse por razonamientos contrarios o suscitando una objeción.

El siguiente tema del que corresponde hablar es la refutación. Se puede refutar, bien por la presentación de un razonamiento contrario, bien suscitando una objeción. Es evidente que cabe basar un razonamiento contrario en las mismas líneas de razonamiento. Y es que los razonamientos se derivan de los pareceres corrientes y muchos pareceres son mutuamente contrarios.

Por otra parte, los entimemas se basan en cuatro líneas de razonamiento, son la probabilidad, el ejemplo, la prueba y en indicio. Los entimemas que se suscitan a partir de lo que sucede o parece suceder las más de las veces son los que se basan en la probabilidad. Otras se basan en uno o varios casos semejantes, cuando toman como premisa general y luego llegan a lo particular a través de un razonamiento; estos son los que se basan en el ejemplo. Otros se atienen a lo necesario y a lo que es siempre; estos son los basados en la prueba.

Capítulo XXVI

Habla de lo que no son los elementos de los entimemas.

La amplificación y la atenuación no son elementos del entimema, pues con elemento quiero decir lo mismo que con línea de razonamiento. Y es que elemento y lugar común son una clase general en la que se incluyen muchos entimemas

LIBRO III

Capítulo I

Ya que este libro se centra en los aspectos formales, se plantea en este capítulo la puesta en escena del discurso; en poco diferente de lo que es la representación dramática así como de una expresión adecuada que debe ser diferente de la del texto poético.

Son tres las cuestiones que pueden estudiarse en relación con el discurso: una, sobre qué bases se asentarán los argumentos, la segunda, sobre la expresión, y la tercera como deben disponerse las partes del discurso. Se ha hablado de los argumentos, de cuantas fuentes proceden (decíamos que de tres) y de que clase son, y por qué solo éstas, y es que los que juzgan sólo persuadidos o bien porque han experimentado alguna emoción, o bien porque les da la impresión de que quienes hablan tienen determinadas cualidades, o bien porque se les ha demostrado el aserto.

Capítulo II

Propugna la claridad como virtud de la expresión del orador, en un término medio entre la ramplonería y la expresión elevada.

Consideremos, pues, tratadas esta últimas cuestiones y definamos la claridad como una virtud de la forma de hablar (buena señal de ello es que si un discurso no demuestra algo, no lograra su objetivo), que no debe ser ni ramplona ni excesivamente elevada, sino adecuada. Pues el lenguaje poético seguramente no es ramplón, pero tampoco es apropiado para el discurso.

Capítulo III

Aquí se ocupa de la frialdad de la expresión que puede derivarse de diversos excesos en el lenguaje.

La frialdad en la expresión se produce por cuatro causas. Bien por los compuestos; por ejemplo, Licofrón usa “cielo rostrivariado”, “de la tierra cumbrialta” y “costa angostifranqueable”, Gorgias, habla de “misimendicantiaduladores, perjuros y bienjuros” y Alcídamente escribe: “el alma henchida de cólera y la faz flamicolorada” y que la llanura del mar era “coloriazulada”

Otra sería el uso de palabras raras, como hace Licofrón, que llama a Jerjes “mirífico varón”

Una tercera causa sería usar epítetos largos, inoportunos o frecuentes.

Capítulo IV

Estudia los símiles, señalando su ínter cambiabilidad con las metáforas.

El símil es también una metáfora, pues se diferencia poco de ella. Pues cuando se dice “se lanzo como un león”, es una metáfora.

Capítulo V

Respecto al buen estilo o buen uso de la lengua.

El fundamento del buen estilo es el uso correcto del griego (de la lengua), al que se llega a través de cinco condiciones: la primera es el uso de las conjunciones si se disponen tal como deben ir naturalmente, unas primero y otras después de otras

La segunda es llamar a las cosas por su nombre.

La tercera es evitar ambigüedad a menos que se busque precisamente lo contrario.

La cuarta condición es distinguir como Protágoras, los géneros de los nombres: masculinos, femeninos y neutros.

La quinta es utilizar correctamente el plural y el singular.

Capítulo VI

Se ocupa de la majestuosidad del estilo y de los rasgos que contribuyen a ella.

A la majestuosidad del estilo contribuyen los siguientes rasgos:

1.- *Usar una expresión en vez de una palabra, por ejemplo no decir “circulo”, sino “superficie equidistante de un centro”*

2.- *Expresarse por medio de metáforas y epítetos, cuidando de no caer en lo poético.*

3.- *Usar plural por singular, como lo hacen los poetas, aunque se trate de un puerto, dicen “a los puertos aqueos”.*

4.- *No unir dos palabras con el mismo artículo, sino utilizar uno con cada una.*

5.- *Utilizar la conjunción, pero si se busca la concisión, no usarla.*

6.- *También es útil la práctica de Antímaco: hablar de cualidades que no tiene lo descrito.*

Capítulo VII

De la expresión apropiada de cada tema.

La expresión será apropiada si expresa sentimientos y modos de ser y si se corresponde con los temas. Se corresponde si no se habla a la ligera sobre asuntos graves ni solemnemente de asuntos triviales, ni se califica una palabra vulgar de una forma ornamental.

Capítulo VIII

El ritmo es una secuencia definida de cantidades silábicas, confiere a la expresión una forma definida

La forma de la composición en prosa no debe ser en verso pero tampoco carente de ritmo, ya que lo primero no resulta convincente (pues parece artificial), además de que distrae la atención, pues hace que se esté pendiente de cuándo volverá a aparecer el elemento recurrente, igual que los niños a la pregunta de los heraldos:

¿A quién escoge como protector el liberto?

Capítulo IX

Pasa luego a los aspectos fónicos y prosódicos a los sintácticos.

Forzosamente la expresión ha de ser o bien continua, esto es, ligada sólo por las conjunciones, como los preludios de los ditirambos, o bien estructurada y semejante a las antístrofas de los poetas arcaicos.

Capítulo X

Se refiere luego al modo de hallar expresiones ingeniosas, fundamentalmente metáforas.

Una vez que han quedado definidos estos puntos, hemos de tratar del modo de emplear expresiones ingeniosas y logradas; crearlas es cosa del talento y de la práctica, pero mostrar en qué consisten lo es de nuestra investigación.

Hablemos, pues, de ello y enumerémoslas. Sea nuestro punto de partida el siguiente: que aprender con facilidad es algo naturalmente agradable para todos y que, por otra parte, las palabras tienen un significado determinado, así que los nombres que nos enseñan algo son los más agradables. En consecuencia, las palabras raras nos son desconocidas; las precisas ya las conocemos, así que es la metáfora la que consigue mejor lo que buscamos.

Capítulo XI

Se trata de presentar las cosas ante el auditorio de una forma vivida y como si estuviera ocurriendo, para hacer que lo conmuevan más, incluso presentando vida a lo inanimado.

Hay que decir a qué llamamos “poner ante los ojos” y cómo se logra que eso suceda. Llamo “poner ante los ojos” a usar expresiones que significan cosas en situación de actividad. Por ejemplo, decir que un hombre de bien es cuadrado es hacer una metáfora, pues lo uno y lo otro son cosas perfectas, pero no expresan actividad.

Capítulo XII

Sigue un rápido análisis de los diferentes registros que deben emplearse en cada tipo de discurso.

No debe olvidarse que a cada género le es apropiada una expresión distinta, pues no es la misma la de la composición escrita que la propia del debate, ni la de las asambleas es igual que la de los tribunales. Pero ambas deben conocerse. La una implica conocer el buen uso del griego (de la lengua), la otra supone no verse obligado acallar cuando se quiere comunicar algo a los demás, cosa que les sucede a quienes no saben escribir.

Capítulo XIII

Pasa entonces a ocuparse de las partes del discurso.

Hay dos partes del discurso, pues es forzoso exponer el asunto del que se trata y demostrarlo. Por ello es imposible decir algo sin demostrarlo o demostrar algo sin haberlo enunciado previamente. Y es que quien demuestra, demuestra algo, y el que hace una declaración previa lo hace para demostrarla.

Capítulo XIV

Examina así las características del preámbulo sobre diversas variables a quienes se dirige y en qué tipo de discurso.

El preámbulo es el comienzo del discurso, como el proemio en poesía y el preludeo en la composición para flauta. Pues todos ellos son comienzos y una manera de abrirla

camino a lo que sigue. Así pues, el preludio es semejante al preámbulo del discurso de exhibición.

Capítulo XV

Sigue un análisis de la forma más adecuada de enfrentar las cuestiones de litigio y de presentar los hechos.

En cuanto a la inculpación, un primer recurso consiste en utilizar los que cualquiera emplearía para disipar un prejuicio contrario. Da lo mismo que alguien haya hablado antes o que no haya sido así, de modo que se trata de una regla general.

Capítulo XVI

La naturaleza de los argumentos, según el tipo de discurso.

La narración en los discursos de exhibición no es seguida sino que se hace por partes, pues hay que referir en detalle las acciones de que trata el discurso. Y es que el discurso tiene dos componentes: uno que no tiene que ver con el arte de la oratoria (pues el que habla no es responsable de las acciones) y el otro que se atiene al arte, es decir, que debe demostrar que algo es, en caso de que resultara increíble, o que es de determinada manera, o de determinada magnitud o todas estas cosas a la vez.

Capítulo XVII

La manera de que sean probatorios, así como la forma correcta de usar los ejemplos y los entimemas.

Los argumentos han de ser probatorio. Y hay que aportar las pruebas sobre el asunto en litigio, teniendo en cuenta que son cuatro los puntos sobre los que puede versar un litigio. Por ejemplo si se discute en el juicio que algo no ocurrió, debe aportarse sobre todo la prueba de que ello; si es que no causó un perjuicio, de eso; y de modo similar, si es que no fue tan grave o que se hizo con justicia.

Capítulo XVIII

Se refiere al epílogo y a sus componentes: elogiar o censurar, amplificar o atenuar los hechos, emocionar al oyente o refrescar la memoria.

En cuanto a la pregunta es más oportuno formularla:

1.- *Cuando el oponente ha dicho lo contrario, de suerte que basta una pregunta para producir el absurdo.*

2.- *Cuando algo resulta evidente pero para quien pregunta está claro que le contestarán afirmativamente a otra cosa, así que se debe hacer la primera pregunta, pero no añadir la segunda, la evidente, sino decir la conclusión.*

3.- *Cuando se pone en evidencia que el adversario va a decir algo contradictorio o peregrino.*

4.- *Cuando el adversario no puede liberarse más que con una respuesta sofisticada: pues si se responde que algo es, pero no es, o a veces sí, otras no, o en un sentido sí, en otro no, protestan los oyentes ante su embarazo.*

Capítulo XIX

El tratado termina con las palabras de cierre de discurso.

El epílogo consta de cuatro componentes: a) disponer favorablemente al oyente hacia nuestra propia postura y mal hacia la del contrario; b) amplificar o atenuar; c) producir determinadas emociones en el oyente; y d) refrescar su memoria

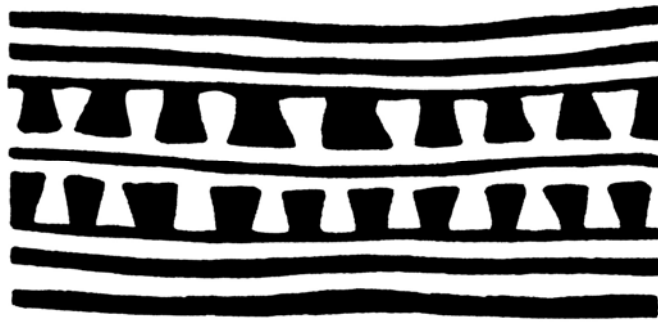
a).- *Y es que resulta natural que, después de haber demostrado que uno es sincero y el contrario es un mentiroso, por medio de este recurso se elogie, se censure y se remache. Debe procurarse uno de los siguientes objetivos: parecer bueno para ellos en general, y que el otro es malo para ellos.*

b).- *Una vez que los hechos se han probado, el paso siguiente es amplificarlos o atenuarlos, de acuerdo con su naturaleza, pues tiene que haber acuerdo con respecto a que algo ha sucedido si se quiere hablar a cerca de su magnitud.*

c).- *Después, cuando se han aclarado los hechos, las cualidades y las proporciones, hay que emocionar al oyente, llevándolo ala piedad, el temor, la furia, el odio, la envidia, la emulación y la agresividad. También se ha hablado antes de los recursos para provocarlos.*

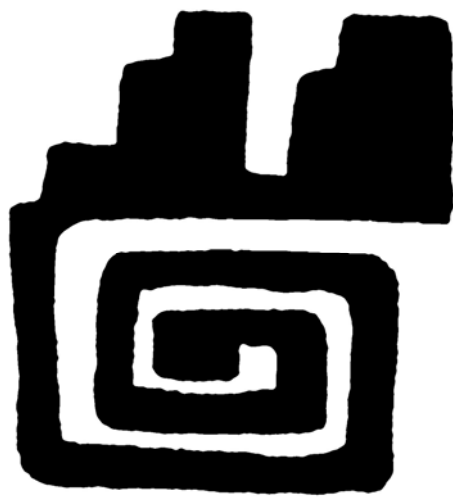
d).- *Así que lo único que queda es refrescar la memoria sobre lo que se ha dicho. Si bien es cierto que en ese punto del discurso se debe presentar la cuestión, para que no se oculte sobre qué se juzga, en el epílogo deben resumirse los puntos esenciales en los que se ha basado la demostración. Su comienzo será que se ha cumplido lo prometido, de suerte que hay que señalar lo que se ha dicho y por qué y se habla haciendo una comparación con los argumentos del contrario.*

Para el final del discurso es apropiada la falta de conjunciones, para que sea un epílogo y no un razonamiento: "He hablado, habéis escuchado, aquí lo tenéis, juzgad".



Kuri Breña Daniel

**LA FILOSOFÍA DEL DERECHO EN LA
ANTIGÜEDAD CRISTIANA**



Kuri Breña Daniel

Tomado de la obra:

Kuri Breña Daniel

LA FILOSOFÍA DEL DERECHO EN LA ANTIGÜEDAD CRISTIANA

UNAM. México, 1968.

El pensamiento filosófico. Se inicia con la indagación curiosa sobre el mundo: ¿De qué está hecho?, y surgen las explicaciones cosmogónicas, puramente racionales y separadas de la teogonía o de la mitología: lo indeterminado, mezcla de todos los contrarios, el infinito matemático descubierto por San Anselmo. Agua, aire, fuego, infinito, son considerados como seres activos, vivos, capaces, animados por una fuerza interior propia, de una fecundidad multiforme e ilimitada. Haciendo notar que la explicación cosmológica va de la materia, en razón ascendente, hasta explicaciones más elevadas y espiritualizadas.

No es el mundo, sino el hombre, el personaje central de la indagación: irrumpen los problemas morales, jurídicos y políticos. Sócrates, detiene la crisis, hace imposible el relativismo; dota de bases, de permanencia, de fijeza el pensamiento moral., busca esencias, descubre la teoría del bien; presiente, anuncia la inmortalidad del alma.

El derrumbe de los ídolos antiguos, como el de los contemporáneos que ya no son de oro, bronce o mármol, sino que se presentan por la clase social, la riqueza o el Estado. El mundo del hombre nuevo se transformó, se llenó de santuarios, de hospitales, de universidades, de un ejército de instituciones fundadas en la caridad. Se transformaron el derecho y el Estado, y la vida social, las costumbres, la moral, el arte, y la ciencia, hasta la técnica se subordinó a la nueva jerarquía de valores, a la nueva visión del hombre, del mundo y de Dios.

Este tema, debe tratarse como ideas sin despegarlas de su ámbito histórico-social; ofreciéndolas vivas, en su circunstancia.

Para el Cristianismo Antiguo, el hecho de nuestra Redención no es, propiamente, un acontecimiento filosófico, sino la restauración del camino de nuestra salvación; juzga que ni en el Evangelio se encuentra una preocupación fundamental, sino una pauta de vida, un nutrido y deslumbrante conjunto de enseñanzas, de principios y de ejemplos, que indican a todo hombre la posibilidad de adquirir "derechos de ciudadanía en el reino de Dios en nombre de la fidelidad y del amor".

Así pues, la cuestión preliminar se resuelve como interrogación, cuando se plantea a propósito de otras actividades humanas: la economía, la política, la literatura, el derecho de la ciencia. La filosofía constituye la razón natural, aplicada al conocimiento de las causas primeras y de los fines últimos de todas las cosas, en plan de universalidad, a partir del cristianismo, el hombre y el mundo se transfiguran en el marco histórico en que aparecen los principios fundamentales de los primeros pensadores cristianos.

La decadencia griega, y la época moderna, son dos momentos en que se rompe la continuidad de una línea de pensamiento, y reverdecen problemas y soluciones anteriores.

Merced a una disposición natural de nuestro entendimiento, se nos manifiestan ciertas verdades “¿Cuál es la misión del hombre? Ajustarse al orden natural, que es en última instancia la razón divina. En ello estriba la virtud y la felicidad: La virtud implica el dominio de la razón, de la parte directiva del alma, sobre las fuerzas inferiores y sobre las rebeldías de la voluntad. Es el único bien, como el vicio es el único mal”.

“La virtud es una, como la razón; pero cabe distinguir en su unidad varios aspectos. La justicia es la razón en cuanto da a cada uno lo suyo. La norma suprema de lo justo y de lo injusto, prevaleciendo sobre las leyes positivas de los distintos pueblos”.

PARA LOS EPICÚREOS.

“El concepto de la Justicia apenas se eleva más allá de las leyes positivas, y es eminentemente pragmático y utilitario, como su doctrina del Estado. Tanto la ley como la sociedad y la autoridad surgen por convenio entre los hombres, necesitados de ciertas seguridades en su vida.

SEGÚN LOS ESCÉPTICOS

Como consecuencia de la confusión y de la insuficiencia del pensamiento pagano, se cae en el relativismo, en el eclecticismo y en el escepticismo. El escepticismo es el último grado de rebajamiento intelectual, es la renunciación a obtener por el conocimiento lo verdadero, lo universalmente válido; implica suspender el juicio, esto equivale a dejar de ser hombre, afirma que en el mundo nadie posee la verdad aún cuando todos la busquemos una verdad absoluta, definitiva, no existe, o al menos es inalcanzable. El escéptico dice Aristóteles, sólo vegeta, pero no razona.

EN EL MUNDO ANTIGUO.

En cuanto al estado social de la hora “cero” de la historia el acreedor tenía derecho de hacer esclavo a su deudor en un mundo arrogante y dominador, en el imperio dueño del orbe, había termas, hipódromos, palacios, templos, estadios; pero ni un hospital ni orfanatorios, ni escuelas para pobres. Roma careció de filosofía propia; suplió esta carencia con su recia vocación jurídica. El Derecho Romano tenía una estructura admirable, heredada de la filosofía griega, la idea del Derecho Natural anterior al cristianismo se enriquece con las ideas fundamentales de la igualdad, la dignidad del hombre, esencia y los límites del poder. La estructura jurídica del Derecho Romano tiene su base en la naturaleza del hombre, no en los textos legales, como lo afirman el positivismo y el despotismo, en esencia se funda en los siguientes principios: primero la *lex naturae*, (idéntica y perpetua para todos los hombres) segundo el *ius gentium*, (elementos comunes a varios derechos positivos), tercero el *ius civile*, (expresión jurídica concreta para los ciudadanos romanos). Finalmente, había de tomarse en cuenta el decreto del pretor, en el cual se expresaba el programa de aplicación del *ius civile* según la equidad.

Había un admirable, un fino, acabado sistema jurídico; pero carecía de todo sentido de misericordia. Tenía la igual majestad y la misma frialdad del mármol. El estado social era degradante; manchas de esa sociedad eran el despotismo, el bochornoso culto a un César divinizado que ejercía un incontrastable poder en todo el mundo, el afeminamiento, el refinamiento en los vicios, el constante sentido orgiástico de la vida.

Exaltación de los poderosos, corrupción de las costumbres, crueldad inaudita con el débil y el vencido.

El cristianismo no es sólo una doctrina o un sistema de ideas, sino una actitud ante la vida. Clamó contra los ensoberbecidos “sabios” que se hacían llamar maestros y practicaban la hipocresía.

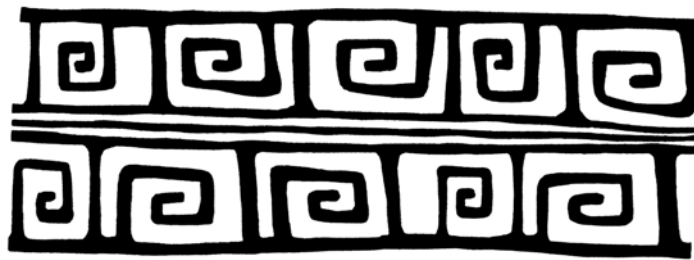
El mundo antiguo despreciaba al trabajador, al obrero manual, al artesano. En una parte del Evangelio escrito casi para universitarios, establece la relación de maestro y el alumno y la verdadera función del maestro: “Los escribas y los fariseos se sientan en la cátedra de Moisés. Haced y guardad lo que os digan, pero no hagáis lo que ellos hacen, porque dicen y no hacen”.

Los pobres son los Cristos que reclaman de nosotros una mejor organización social, jurídica, política y económica en la que el hombre pueda ser mejor y cumplir sus nobles tendencias.

De su mensaje se desprende que la autoridad, igual la del padre de familia, que la del hombre de ciencia, que la autoridad política, no ha sido establecida para beneficiar a quienes la ejerzan, sino a quienes necesitan consejo, educación, protección y los medios para satisfacer sus necesidades espirituales y corporales, esto es para promover a niveles humanos y sobrenaturales a las mayorías injustamente tratadas hasta ahora.

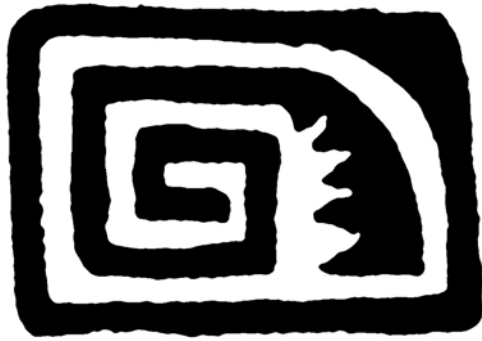
El mundo pagano era una relación de lo inferior a lo superior, pero nunca a la inversa. La divinidad, esa confusión de ideas, de símbolos o de mitos, también participaba de los defectos de los hombres.

El cristianismo es un mensaje radical que condena la injusticia. El Derecho se convierte en un deber de conciencia y alcanza su *máximum* ético en este período.



Jean Piaget

PSICOLOGÍA DEL NIÑO



PSICOLOGÍA DEL NIÑO

El crecimiento mental es indisociable del crecimiento físico, especialmente de la maduración de los sistemas nerviosos y endocrinos que prosigue hasta alrededor de los 16 años; para comprender ese crecimiento mental, hasta el nacimiento, existe una embriología de los reflejos en la motórica del feto; estudio de un sector particular, de una embriogénesis general, que se prosigue después del nacimiento, y que engloba todo el crecimiento, orgánico y mental, hasta llegar a ese estado de equilibrio, relativo que constituye el nivel adulto a partir de la experiencia adquirida de la vida social.



Tomado de la obra:

Jean Piaget

PSICOLOGÍA DEL NIÑO

Morata, Madrid, 1920.

EL NIVEL SENSO - MOTOR

El período anterior al lenguaje, a falta de función simbólica, el lactante no presenta, todavía pensamiento ni afectividad ligada a representaciones que permitan evocar las personas o los objetos ausentes, se da de hecho es una sucesión notablemente continua de estadios, cada uno de los cuales señala un nuevo progreso parcial, hasta el momento en que las conductas alcanzadas presentan caracteres que se reconoce como de la “inteligencia”.

Consiste en una asimilación, (comparable a la asimilación biológica en sentido amplio); toda relación nueva esta integrada en un esquematismo o en una estructura anterior, el asociacionismo concibe el esquema estímulo - respuesta bajo una forma unilateral E — R, mientras que el punto de vista de la asimilación supone una reciprocidad E R.

El estadio I Desarrollo en los reflejos concebidos como respuestas aisladas, actividad funcional que implica la formación de esquemas de asimilación. Explica, extensiones ulteriores del esquema reflejo y la formación de los primeros hábitos.

El estadio II. Se constituyen los primeros hábitos que dependen directamente de una actividad de sujeto, parecen impuestos desde el exterior como un reflejo condicionado, no es aún inteligencia. Se basa en un esquema senso-motor de conjunto, no existe, desde el punto de vista del sujeto, diferenciación entre los medios y los fines.

El estadio III. Las acciones senso-motoras durante el primer año del niño y lo lleva a los aprendizajes elementales, a un nivel en que no se observa una inteligencia, continua de intermediarios entre la visión y la aprehensión el niño coge y manipula todo lo que ve en su espacio próximo. Repite, con resultados insólitos, lo que constituye un, principio de diferenciación entre el fin y el medio, nos hallamos en el umbral de la inteligencia sin contacto espacial.

Estadio IV. Se observan actos más completos de inteligencia práctica. Se le impone al sujeto una finalidad previa, alcanzar o levantar lo que tapa el objeto oculto; si la coordinación de los medios y de los fines es nueva y se renueva en cada situación imprevista, se toman de los esquemas de asimilación conocidos.

El estadio V. Comienza hacia los once o doce meses, se añade a las conductas precedentes una reacción esencial: la búsqueda de medios nuevos por diferenciación de los esquemas conocidos, atraer hacia sí el objeto.

El estadio VI. Señala el término del período senso-motor y la transición con el período siguiente: el niño se hace capaz de encontrar medios nuevos, no ya sólo por tanteos exteriores o materiales, sino por combinaciones interiorizadas, que desembocan en una comprensión repentina. Se descubren, las conductas de suplencia. Hay tanteo en el reflejo y en la formación de los hábitos, los esquemas senso-motores se hacen susceptibles de esas nuevas combinaciones.

LA CONSTRUCCIÓN DE LO REAL

Los esquemas de asimilación senso-motores desembocan en una especie de lógica de la acción que implica poner en relaciones y en correspondencias, ajustes de esquemas. La inteligencia senso-motora conduce a un resultado muy importante en lo que concierne a la estructuración del universo del sujeto, por restringido que sea ese nivel práctico: organiza lo real, construyendo, por su funcionamiento mismo, las grandes categorías de la acción que son los esquemas del objeto permanente, del espacio, del tiempo y de la causalidad.

Ese universo práctico elaborado en el segundo año, es un mundo sin objetos, que sólo consiste en “cuadros” móviles e inconsistentes, que aparecen y luego se reabsorben por completo para reaparecer en forma modificada o análoga. Al principio no existen ni un espacio único ni un orden temporal, que engloben los objetos y los acontecimientos, como el continente engloba lo contenido.

Si se comparan las fases de esta construcción de lo real con la que corresponde a los esquemas senso-motores que intervienen en el funcionamiento de los reflejos, de los hábitos o de la inteligencia, se comprueba la existencia de una ley de desarrollo, que ofrece alguna importancia porque regirá igualmente toda la evolución intelectual posterior del niño.

El esquematismo senso-motor se manifiesta, en efecto, bajo tres grandes formas sucesivas:

a) Iniciales constituidas por estructuras de ritmos, movimientos espontáneos y globales del organismo.

b) Regulaciones diversas que diferencian los ritmos iniciales siguiendo múltiples esquemas, es el control por tanteos que intervienen en la formación de los primeros hábitos, y en los primeros actos de inteligencia, esas regulaciones son modelos cibernéticos.

c) Comienzo del pensamiento, lleva consigo nociones de conservación. El aspecto cognoscitivo de las conductas consiste en su estructuración y el aspecto afectivo, en su energética. Aspectos irreducibles y complementarios: procede de un estado de diferenciación entre el yo y el “entorno” físico y humano para construir un conjunto de cambios entre el yo diferenciado y las personas.

EL DUALISMO INICIAL.

No existe, ninguna frontera entre el mundo interior o vivido y el conjunto de las realidades exteriores. Freud habló de narcisismo, sin percibir que se trataba de el sentido de una diferenciación inicial entre el yo y los otros.

Un sistema de intercambios, gracias a la imitación, a la lectura de los indicios gesticulares y de los mímicos.

LAS RELACIONES “OBJÉTALES”.

Se asiste a lo que Freud llamaba una “elección del objeto” afectivo, y que consideraba como una transferencia de la libido, a partir del yo narcisista, sobre la persona de los padres. Los psicoanalistas hablan ahora de “relaciones objétales”. Las actividades perceptivas se desarrollan naturalmente con la edad, en calidad y en número: un niño de nueve-diez años percibirá referencias y direcciones, explorará mejor las figuras, anticipará más, las actividades perceptivas hacen la percepción más adecuada y corrigen las “ilusiones”, su contenido está sacado de la percepción, consistiendo su forma, simplemente en un sistema de abstracciones y de generalizaciones, sin estructuración constructiva.

En el caso de la constancia de los tamaños, el aparente disminuye cuando aumenta la distancia y el real es percibido como resultante de constancia aproximativa de la coordinación de esas dos variables. Las nociones de la inteligencia suponen un juego de operaciones que son abstraídas, de las acciones ejercidas sobre los objetos,

LOS MECANISMOS SENSO-MOTORES.

Aparición de la función semiótica en el curso del segundo año. Pueden distinguirse, cinco de esas conductas, de aparición casi simultánea y que vamos a enumerar en orden de complejidad creciente:

1) Hay, la imitación deferida, en ausencia del modelo.

2) Hay juego simbólico, o juego de ficción, ha inventado su primer juego simbólico, cerrando los ojos, con la cabeza inclinada y el pulgar en la boca, asiendo un pico de la sábana que simula el de su almohada.

3) El dibujo o imagen gráfica es, en sus comienzos, un intermediario entre el juego y la imagen mental.

4) Viene luego, pronto o tarde, la imagen mental de la que no se encuentra huella alguna en el nivel senso-motor y que aparece como una imitación interiorizada.

5) Por último, el lenguaje naciente permite la evocación verbal de acontecimientos no actuales. Cuando la mencionada niña dice “miau”, sin ver ya al gato, en el significante diferenciado constituido por los signos de la lengua en vías de aprendizaje.

El lenguaje no es inventado por el niño, se adquiere en un contexto necesario de imitación, y constituye a la vez la prefiguración senso-motora, paso entre el nivel senso-motor y el de las conductas propiamente representativas.

El simbolismo lúdico puede llegar a cumplir la función de lo que sería para un adulto el lenguaje interior, el niño tiene necesidad de un simbolismo más directo, que le permita volver a vivir, acontecimientos y el dibujo es una forma de la función semiótica que se inscribe a mitad de camino entre el juego simbólico, constituye tanto una preparación como un resultado de ésta; y entre la imagen gráfica y la imagen interior el dibujo del niño, hasta los ocho o los nueve años, es esencialmente realista de intención, pero que el sujeto comienza por dibujar lo que sabe de un personaje o de un objeto mucho antes de expresar gráficamente lo que ve en él.

Han mostrado la existencia de un pensamiento sin imagen: puede imaginarse un objeto, pero el juicio que afirma o que niega su existencia no es imaginado en sí mismo, equivale a decir que juicios y operaciones son ajenos a la imagen; pero complementario del lenguaje. Es necesario ante todo distinguir dos grandes categorías de imágenes mentales: las imágenes reproductoras, que se limitan a evocar espectáculos percibidos anteriormente, y las imágenes anticipadoras, que imaginan movimientos sin haber asistido anteriormente a su realización.

La memoria del niño: hay dos tipos de memoria: de reconocimiento, que sólo actúa en presencia del objeto ya encontrado y que consiste en reconocerlo, y la memoria de evocación, que consiste en evocarlo en su ausencia, por medio de un recuerdo-imagen. La memoria de reconocimiento está ligada a esquemas de acción o de hábito. En cuanto a la memoria de evocación, no aparece antes de la imagen mental; el lenguaje aparece aproximadamente al mismo tiempo que las otras formas del pensamiento semiótico. Desde el fin del segundo año se señalan frases de dos palabras; luego, pequeñas frases completas sin conjugaciones ni declinaciones, y después una adquisición progresiva de estructuras gramaticales. La sintaxis de los niños de dos a cuatro años ha dado lugar recientemente a trabajos de gran interés.

Desde los tres años le rodean una serie de preguntas, de las que las más notables son los “por qué”.

GÉNESIS DEL DEBER.

La formación del sentimiento de obligación está subordinada a dos condiciones, necesarias una y otra y suficientes ambas:

1). La intervención de consignas dadas desde el exterior, es decir, órdenes de cumplimiento indeterminado (no mentir, etc.); y

2). La aceptación de esas consignas, que supone la existencia de respeto, compuesto de afecto y de temor; provoca una sumisión material o interesada, esa heteronimia se traduce en cierto número de reacciones afectivas y en ciertas estructuras notables, propias del juicio moral antes de los siete - ocho años, hay que señalar, ante todo que el poder de las consignas esta inicialmente ligado a la presencia material del que las da; en su ausencia, la ley pierde su acción o su violación sólo va unida a un malestar momentáneo.

EL PREADOLESCENTE

Esta unidad de conducta se encuentra en el período de once - doce a catorce-quinque años, en que el sujeto llega a desprenderse de lo concreto y a situar lo real en un conjunto de transformaciones posibles, la adolescencia cuyo principal carácter es, sin duda, esa liberación de lo concreto, a favor de intereses orientados hacia lo inactual y hacia el porvenir: edad de los grandes ideales o del comienzo de las teorías, sobre las simples adaptaciones presentes a lo real.

Su condición previa y necesaria es una transformación de pensamiento, que hace posibles la elaboración de las hipótesis y el racionamiento sobre las proposiciones desligadas de la comprobación concreta y actual se consideran novedades afectivas propias de la adolescencia, el papel de los factores sociales.

Así que, el desarrollo mental del niño aparece, en total, como una sucesión de tres grandes construcciones, cada una de las cuales prolonga la precedente, reconstruyéndola, ante todo, en un nuevo plano para sobrepasarla luego cada vez más, la primera, la construcción de los esquemas senso-motores prolonga y sobrepasa la de las estructuras orgánicas durante la embriogénesis, luego, la construcción de las relaciones semióticas, del pensamiento y de las conexiones interindividuales, interioriza esos esquemas de acción, reconstruyéndolos en ese nuevo plano de la representación; y lo rebasa hasta constituir el conjunto de las operaciones concretas y de las estructuras de cooperación. Finalmente, desde el nivel de once-doce años el pensamiento formal naciente reestructura las operaciones concretas, subordinándolas a nuevas estructuras, cuyo despliegue se prolongará durante la adolescencia y toda la vida posterior (con otras muchas transformaciones todavía).

Esa integración de estructuras sucesivas, permite dividir el desarrollo en grandes períodos o sub-estadios, que obedecen a los siguientes criterios:

1). Su orden de sujeción es constante, aunque las edades promedio pueden variar de un individuo a otro según sus grados de inteligencia, o de un ambiente social a otro.

2). Cada estadio se caracteriza por una estructura de conjunto, en función de la cual pueden explicarse las principales reacciones particulares.

3). Esas estructuras de conjunto son integrativas y no se sustituyen unas a otras; cada una resulta de la precedente, integrándola como estructura subordinada, y prepara la siguiente, integrándose antes o después en ella.

Para ello existen cuatro factores generales asignados hasta aquí a la evolución mental:

1) El crecimiento orgánico y especialmente la maduración del complejo formado por el sistema nervioso y los sistemas endocrinos.

2) Un segundo factor fundamental es el papel del ejercicio y de la experiencia adquirida en la acción efectuada sobre los objetos (por oposición a la experiencia social). Este factor es esencial y necesario hasta en la formación de las estructuras lógico - matemáticas.

3) El tercer factor fundamental, pero de nuevo insuficiente por si sólo, es el de las interacciones y transmisiones sociales. Por una parte, la socialización es una estructuración, a la que el individuo no sólo contribuye, sino que también recibe de ella; de ahí la solidaridad y el isomorfismo entre las "operaciones" y la "cooperación".

4) Pero tres factores dispares no forman una evolución dirigida y con dirección tan sencilla y regular como la de nuestras tres grandes estructuras sucesivas. En cuanto a la finalidad, es una noción subjetiva; y una evolución dirigida. En el caso de desarrollo del niño no hay plan preestablecido, sino una construcción progresiva, es suministrado por el modelo del pensamiento adulto pero el niño no lo comprende antes de haberlo reconstruido.

Jean Piaget

“SEIS ESTUDIOS DE PSICOLOGÍA”



SEIS ESTUDIOS DE PSICOLOGÍA

Tomado de la obra:

Piaget Jean

“SEIS ESTUDIOS DE PSICOLOGÍA”

Origen/Planeta, México, 1985.

INTRODUCCIÓN

Jean Piaget ocupa uno de los lugares más relevantes en la Psicología del siglo XX. Sus aportaciones científicas más considerables han sido las de una Psicología genética, que se ocupa del origen y desarrollo de la inteligencia en el niño, y las de una epistemología que “trata de la formación y el significado del conocimiento y de los medios, por los cuales la mente humana avanza desde un nivel inferior de saber a otro estimado más alto”.

Tal epistemología genética, de enormes repercusiones filosóficas en el campo de la Teoría del Conocimiento, tiene su punto de partida en el paralelismo existente entre “el progreso hecho en la organización lógica y racional del conocimiento y los correspondientes procesos psicológicos formativos”, y da lugar a una de las hipótesis más fascinantes de Piaget: la posibilidad de reconstruir, a través del niño, la historia del pensamiento humano desde su aparición en el hombre primitivo.

Una de las características centrales del pensamiento de Jean Piaget es la consideración del niño como sujeto activo en su proceso de evolución. A diferencia de otros psicólogos, Piaget entiende que el niño, desde el mismo instante de su nacimiento desarrolla estructuras de conocimiento, que se renuevan incesantemente a partir de la experiencia.

La inteligencia es adaptación y consiste en “un equilibrio... entre dos mecanismos indisolubles: la asimilación y la acomodación” a la realidad externa y la asimilación de esta.

La primera fase inteligencia sensorio motriz, el bebé adquiere cierta capacidad de discriminación de la realidad perceptiva y motriz en un segundo estadio, la asimilación se hace más progresiva, produciéndose “la reacción circular” de conductas primarias en un tercer estadio correlativo, que alcanza hasta el octavo o noveno mes, se produce la coordinación de la visión y de la prensión, que permite el tránsito del hábito a la inteligencia.

La transición del hábito a una conducta que puede ser calificada de inteligente se acentúa entre el año y medio y se trata de la antesala de un nuevo estadio, situado entre el año y medio y los dos años, y en el que la inteligencia sensorio motriz llega a su apogeo. El niño interioriza ya los objetos, es rápido en comprender soluciones y coordina con relativa facilidad procedimientos que todavía le son desconocidos.

Establece los fundamentos para estadios ulteriores del pensamiento, se hace preoperatorio entre los dos y los cuatro años; en esta edad, el niño no discrimina todavía

de forma absoluta el mundo interior y el universo físico, y esto hace que el pensamiento siga siendo egocéntrico, es decir, con tendencia confundir el objeto por el signo que lo representa (el niño, por ejemplo, dota a los objetos inanimados de cualidades vivientes).

Lo importante de ese estadio es la adquisición de lenguaje al permitir al sujeto explicar sus acciones, le facilita simultáneamente el poder de reconstituir el pasado y por tanto de evocar en su ausencia los objetos hacia los que se han dirigido las conductas anteriores, y anticipar las acciones futuras aún no ejecutadas hasta sustituirlas únicamente por la palabra sin llevarlas nunca a cabo.

Este es el punto de partida del pensamiento. Un nuevo periodo se sitúa entre los cuatro, los siete u ocho años de edad. En él como en la etapa anterior la inteligencia es operatoria, concreta, el pensamiento es intuitivo, pre-lógico, de manera que el niño no sabe organizar todavía los conceptos de forma coherente (no distingue, la relación de masa y peso). Hasta los once o doce años el desarrollo mental del niño se sigue caracterizando por esta inteligencia operatoria concreta que posibilita entender el carácter reversible de acciones tales como clasificar, disociar y combinar, aunque sólo con objetos concretos, es decir, manipulables (lógica de las proporciones).

Esta capacidad de establecer hipótesis y de efectuar deducciones pertenece ya a la inteligencia operatoria formal, cuyo desarrollo, a partir de los once - doce años, culmina a lo largo de la adolescencia. Una vez superado el nivel sensorio motor y el de las operaciones concretas, el pensamiento se hace adulto, por cuanto se regula por una lógica formal que no tiene necesidad de remitirse a la experiencia concreta para resolver una cuestión.

EL DESARROLLO MENTAL DEL NIÑO

El desarrollo psíquico, que se inicia al nacer y concluye en la edad adulta, es comparable al crecimiento orgánico: al igual que éste último, consiste esencialmente en una marcha hacia el equilibrio. Así como el cuerpo evoluciona hasta alcanzar un nivel relativamente estable, caracterizado por el final del crecimiento y la madurez de los órganos, así también la vida mental puede concebirse como la evolución hacia una forma de equilibrio final representada por el espíritu adulto. El desarrollo es, por lo tanto en cierto modo una progresivo equilibrio, un perpetuo pasar de un estado de menor equilibrio a un estado de equilibrio superior.

Desde el punto de vista de la inteligencia, es fácil, por ejemplo, oponer la inestabilidad e incoherencia relativa de las ideas infantiles a la sistematización de la razón adulta. También en el terreno de la vida afectiva, se ha observado muchas veces como el equilibrio de los pensamientos aumenta con la edad. Las relaciones sociales, finalmente, obedecen a esta misma ley de estabilización gradual.

La forma final de equilibrio que alcanza el crecimiento orgánico es más estática que aquella hacia la cual tiende el desarrollo mental, y, sobre todo, más inestable, de tal manera que, en cuanto ha concluido la evolución ascendente comienza automáticamente una evolución regresiva que conduce a la vejez. Ahora bien, ciertas funciones psíquicas, que dependen estrechamente del estado de los órganos, siguen una curva análoga: la agudeza visual por ejemplo, pasa por un máximo hacia el final de la infancia y disminuye luego, al igual que otras muchas comparaciones perceptivas que se rigen por esta misma ley. En cambio las funciones superiores de la inteligencia y de la afectividad

tienden hacia un “equilibrio móvil”, y más estable cuanto más móvil es de forma que, para las almas sanas el final del crecimiento no marca en modo alguno el comienzo de la decadencia, si no que autoriza un progreso espiritual que no contradice en nada el equilibrio interior.

El desarrollo mental es una construcción continua, comparable al levantamiento de un gran edificio que, a cada elemento que se le añade, se hace más sólido, o mejor aún dos aspectos complementarios de este proceso de equilibrio: es preciso oponer desde el principio las estructuras variables, las que definen las formas o estados sucesivos de equilibrio, y un determinado funcionamiento constante que es el que asegura el paso de cualquier estado al nivel siguiente.

Si comparamos el niño al adulto, por la identidad de las reacciones hablamos de una “pequeña personalidad” para decir que sabe muy bien lo que desea, descubrimos un mundo de diferencias o en la forma de razonar, “el niño no es un pequeño adulto”, sin embargo, las dos impresiones son ciertas, cada una en su momento. Desde el punto de vista funcional, es decir, considerando los móviles generales de la conducta y del pensamiento, existen mecanismos constantes comunes a todas las edades: a todos los niveles, la acción supone siempre un interés que la desencadena, ya se trate de una necesidad fisiológica, afectiva o intelectual (la necesidad se presenta en este último caso en forma de una pregunta o de un problema); a todos los niveles, la inteligencia trata de comprender o de explicar, las funciones del interés, son, “invariantes”.

Las estructuras variables serán, pues, las formas de organización de la actividad mental, bajo su doble aspecto motor o intelectual, por una parte, y efectivo, por otro, así como según sus dos dimensiones individual y social, vamos a distinguir seis estadios o periodos de desarrollo que marcan la aparición de estas estructuras sucesivamente construidas:

1º. El estadio de los reflejos, o montajes hereditarios, así como de las primeras tendencias instintivas (nutrición) y de las primeras emociones.

2º. El estadio de los primeros hábitos motores y de las primeras percepciones organizadas, así como de los primeros sentimientos diferenciados.

3º. El estadio de la inteligencia sensorio-motriz o práctica (anterior al lenguaje), de las regulaciones afectivas elementales y de las primeras fijaciones exteriores de la efectividad.

4º. El estadio de la inteligencia intuitiva, de los sentimientos interindividuales espontáneos y de las relaciones sociales de sumisión al adulto (de los dos años a los siete, o sea, durante la segunda parte de la “primera infancia”).

5º. El estadio de las operaciones intelectuales concretas (aparición de la lógica), y de los sentimientos morales y sociales de cooperación (de los siete años a los once ó doce).

6º. El estadio de las operaciones intelectuales abstractas, de la formación de la personalidad y de la inserción afectiva e intelectual en la sociedad de los adultos (adolescencia).

En cada uno la aparición de estructuras originales, lo esencial de esas construcciones sucesivas subsiste en el curso de los estadios ulteriores en forma de subestructuras. Sin embargo, cada estadio comporta también una serie de caracteres momentáneos o secundarios, que van siendo modificados por el ulterior desarrollo, en función de las necesidades de una mejor organización. Cada estadio constituye, pues, por las estructuras que los definen, una forma particular de equilibrio, y la evolución mental se efectúa en el sentido de una equilibrio cada vez más avanzada.

Una necesidad es siempre una manifestación de un desequilibrio: existe necesidad cuando algo, fuera de nosotros o en nosotros (en nuestro organismo físico o mental), comer o dormir, jugar o alcanzar un objeto, responder a la pregunta o resolver el problema, lograr la imitación, establecer un lazo afectivo, sostener un punto de vista, son una serie de satisfacciones.

EL PENSAMIENTO DEL NIÑO PEQUEÑO

Este estudio muestra, ante todo, en que se diferencia el niño del adulto, es decir, le falta al niño pequeño para razonar como un adulto normal de cultura media: ciertas estructuras lógico - matemáticas no están presentes en todas las edades muestra luego como se constituyen las estructuras cognitivas.

El modo de construcción de ciertas estructuras, permite por último, dar una respuesta a algunas preguntas que se plantea la filosofía de las ciencias: a este propósito, la Psicología del niño puede prolongarse en "epistemología genética".

EL PENSAMIENTO Y LA FUNCIÓN SIMBÓLICA

Un niño de 2 - 3 años en posesión de las expresiones verbales elementales el lenguaje es necesariamente interindividual y está constituido por un sistema de signos (significantes "arbitrarios" o convencionales), después de los 7 - 8 años necesitan, de otro sistema de significantes, más individuales y más "motivados": estos son los símbolos, cuyas formas más corrientes en el niño pequeño se encuentran en el juego simbólico o juego de imaginación.

EL LENGUAJE Y LAS OPERACIONES "CONCRETAS" DE LA LÓGICA.

En las operaciones proporcionales con sus estructuras de conjunto particulares, que son las del retículo y de un grupo de cuatro transformaciones (identidad, inversión, reciprocidad y correlatividad) no aparecen, en efecto, hasta alrededor de los 11 - 12 años y no se organizan sistemáticamente hasta el periodo que va de los 12 a los 15.

EL LENGUAJE Y LA LÓGICA DE PROPOSICIONES

De los 11 - 12 años, a un nivel en que el razonamiento se hace hipotético - deductivo se libera de sus lazos concretos para situarse en un plano general y abstracto del que sólo el pensamiento verbal parece ofrecer las condiciones generadoras necesarias.

EL PAPEL DE LA NOCIÓN DE EQUILIBRIO EN LA EXPLICACIÓN PSICOLÓGICA

Casi todas las Escuelas Psicológicas recurren a la noción de equilibrio y le atribuyen un papel en la explicación de las conductas. Así P. Jane invocaba esta noción en su teoría de las regulaciones afectivas y así también Freud la utiliza en este mismo terreno. Claparède consideraba la necesidad como la expresión de un desequilibrio y la satisfacción como el índice de un reequilibrio: la sucesión de las conductas le parecía, pues, una especie de encadenamiento de desequilibrios momentáneos y restablecimiento del equilibrio. La teoría de la Gestalt ha extendido esta forma de interpretación a las estructuras cognoscitivas (percepción e inteligencia).

Las teorías del aprendizaje y del condicionamiento se encuentran naturalmente con el problema del equilibrio a propósito de la estabilización de las conductas.

LO QUE EXPLICA LA NOCIÓN DE EQUILIBRIO.

El equilibrio, una propiedad perfectamente intrínseca y constitutiva de la vida orgánica y mental. Toda conducta tiende a asegurar un equilibrio entre los factores internos y externos o, más generalmente, entre la asimilación y la acomodación. Podría, pues, argüirse que la explicación por el equilibrio cubre sólo un campo muy limitado, que se reduce de hecho al de las estructuras lógico-matemáticas. Una vez construidas permanecen, en efecto, estables durante toda la vida: las estructuras lógicas de clases, de relaciones y de proposiciones no se modifican ya en el sujeto, pese a que pueden ser integradas en estructuras más complejas; con sus raíces en la vida mental y sus frutos en la vida social, constituyen, una vez elaboradas, modelos sorprendentes de equilibrio en la historia como en el desarrollo individual.

LOS MODELOS DE EQUILIBRIO

Define el equilibrio por un balance exacto de las fuerzas. En el terreno de la Biología: la homeostasis no comporta en realidad balances exactos, sino que atestigua excesos por protección, y como por precaución, en caso de perturbaciones. En el terreno perceptivo el caso es a fortiori el mismo: la imagen que sugieren los hechos no es la de un balance preciso, si no la de una protección contra el error.

Pero estas últimas pueden presentarse de dos maneras distintas. En el caso de las formas inferiores de equilibrio, sin estabilidad (formas sensorio motrices y perceptivas). En el caso de las estructuras superiores u operatorias, en cambio, las perturbaciones a las que responde el sujeto pueden consistir en modificaciones virtuales, es decir, que, en los casos óptimos pueden ser imaginadas y anticipadas por el sujeto bajo forma de operaciones directas de un sistema.

PROBLEMAS DE PSICOLOGÍA GENÉTICA

La Psicología del niño constituye un método explicativo para la psicología científica en general, procura la dimensión genética indispensable a la solución de todos los problemas mentales en el terreno de la inteligencia, es imposible dar una interpretación psicológica exacta de las operaciones lógicas, de las nociones de número, de espacio, tiempo, etc., sin estudiar antes el desarrollo de estas operaciones y de estas nociones.

El campo de las percepciones por otra parte, no podría construirse una teoría exacta de las "constancias" perceptivas de las ilusiones geométricas, de las

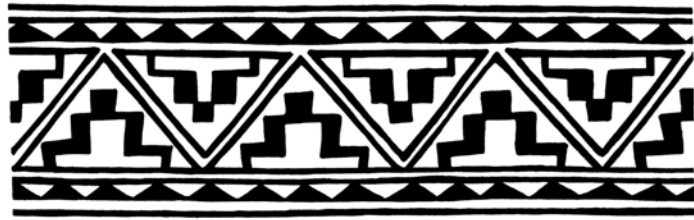
estructuraciones del espacio perceptivo según las coordenadas horizontales y verticales, etc., sin estudiar antes el desarrollo de estos fenómenos.

GÉNESIS Y ESTRUCTURA EN PSICOLOGÍA DE LA INTELIGENCIA.

Los términos, definiré la estructura de la manera más amplia como un sistema que presenta leyes o propiedades de totalidad, en tanto que sistema. La noción de estructura, en tanto que sistema, presenta leyes de totalidad, distinta de las propiedades de los elementos. En ciertos campos privilegiados es relativamente fácil hacerlo, por ejemplo en las estructuras matemáticas. Las estructuras de orden, las propiedades y las leyes son aún relativamente globales y que no son por consiguiente reductibles más que en esperanza a estructuraciones matemáticas o físicas. Pienso en la noción de Gestalt de la que precisamos en Psicología y que yo definiría como un sistema de composición no aditiva y un sistema irreversible, por oposición a esas estructuras lógico - matemáticas que acabo de recordar y que son, por el contrario, rigurosamente reversibles, pero la noción de Gestalt, por vaga que sea, descansa de todos modos en la esperanza de una matematización o de una fiscalización posibles.

Venturi, Robert.

**«COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN EN LA
ARQUITECTURA»**



ROBERT VENTURI.

Formado como arquitecto bajo el magisterio de Luis I. Kahn, pronto formularía como profesional y como teórico de la arquitectura contemporánea sus propias posiciones por medio de obras y escritos polémicos, los cuales han tenido una amplia difusión en todo el mundo. Como profesional dirige la oficina de arquitectura Venturi & Rauch, Architects and Planners, en Filadelfia. Sus ideas sobre la situación y las posibilidades de la arquitectura actual, las ha expuesto en numerosos artículos publicados en revistas especializadas, casi todas norteamericanas e inglesas, siendo este libro editado como obra sistemática. En la actualidad es profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Yale, labor pedagógica en la que, así como en algunas de sus publicaciones colabora con su mujer la arquitecto Denise Scott Brown.



Tomado de la obra:

Venturi, Robert.

«**COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN EN LA ARQUITECTURA**»

Gustavo Gili, S. A. novena edición, Barcelona 1999. ISBN84-252—1602-B.

Prólogo.

Es a la vez un ensayo de crítica arquitectónica y una justificación. Escribo, como un arquitecto que emplea la crítica y no como un crítico que escoge la arquitectura, es una manera de ver la arquitectura, que es válida para mí.

Las comparaciones incluyen algunos edificios que no tienen ni belleza ni grandiosidad y que se han aislado abstractamente de su contexto histórico.

Trata del presente y del pasado en relación con el presente. No trata de ser visionario, excepto que el futuro está implícito en la realidad del presente. Es un análisis de lo que me parece ahora cierto para la arquitectura, en lugar de un ataque contra lo que me parece falso.

Escribí este libro a principios de la década de 1960, los puntos son hoy diferentes, el libro debería ser leído por su teorías generales sobre la forma arquitectónica, pero también como documento particular de su época, más histórico que tópico.

1.- Un suave manifiesto a favor de una arquitectura equívoca.

Hablo de una arquitectura compleja y contradictoria basada en la riqueza y en la ambigüedad de la experiencia moderna. Pero la arquitectura es necesariamente compleja y contradictoria por el hecho de incluir los tradicionales elementos vitruvianos de comodidad, solidez y belleza. Y hoy las necesidades de programa, estructura, equipo mecánico y expresión. Incluso en edificios aislados en contextos simples.

Los arquitectos no pueden permitir que sean intimidados por el lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna.

Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de los significados; la función implícita a la vez la explícita. Prefiero <esto y lo otro>. Una arquitectura válida evoca muchos niveles significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez.

2.- La complejidad y la contradicción versus la simplificación o el pintoresquismo.

Los arquitectos modernos ortodoxos han admitido la complejidad, idealizaron lo primitivo y elemental a expensas de lo variado y sofisticado. Al participar en un movimiento revolucionario, aclamaron la novedad de las funciones modernas.

El racionalismo nació entre la simplicidad y el orden, pero el racionalismo resulta inadecuado en cualquier periodo de agitación. Sin embargo los razonamientos a favor de la simplificación todavía son normales.

La doctrina <menos es más> deplora la complejidad y justifica la exclusión por razones expresivas.

Si algunos problemas no se pueden resolver, lo pueden expresar con una arquitectura inclusiva, en lugar de una exclusiva, en la que cabe el fragmento, la contradicción, la improvisación y las tensiones que éstas producen.

El reconocimiento de la complejidad en la arquitectura no niega lo que Louis Kahn ha llamado <el deseo de la simplicidad>. Pero la simplicidad estética, que es una satisfacción para la mente, deriva, cuando es válida y profunda, de la complejidad interior.

La complejidad no niega a la simplificación válida que es parte del proceso de análisis, e incluso un método de conseguir la misma arquitectura compleja. Sin embargo una arquitectura de la complejidad y la contradicción, no quiere decir un expresionismo pintoresco o subjetivo. Una falsa complejidad ha replicado a la falsa simplicidad de una primitiva arquitectura moderna. Fomenta una arquitectura pintoresca simétrica.

Los mejores arquitectos del siglo XX generalmente ha rechazado la simplificación para promover la complejidad en el conjunto. El deseo de una arquitectura compleja, con sus consiguientes contradicciones, no es solamente una reacción contra la banalidad o belleza de la arquitectura actual. Es una actitud común en los periodos manieristas.

3. La ambigüedad.

Trata del medio y se refiere a una paradoja intrínseca a la percepción y al proceso de significación en el arte: la complejidad y la contradicción como resultado de la yuxtaposición de lo que una imagen es y lo que se parece. Como en la crítica arquitectónica, hacen alusión a una época manierista, pero se diferencian de los críticos de arquitectura e que reconocen una tendencia <manierista>. La ambigüedad y la tensión están en cualquier parte en una arquitectura de la complejidad y la contradicción. La arquitectura es forma y sustancia –abstracta y concreta- y su significado procede de sus características internas y de un determinado contexto. Un elemento arquitectónico se percibe como forma y estructura, textura y material. Esas relaciones oscilantes, complejas y contradictorias, son la fuente de la ambigüedad y tensión características de la arquitectura. Generalmente, la conjunción «o» con una interrogación puede describir relaciones ambiguas. La Villa Savoye ¿es una planta cuadrada o no?.....

La ambigüedad intencionada de la expresión se basa en el carácter confuso de la experiencia reflejado en el programa arquitectónico. Favorece más la riqueza del significado que la claridad del significado.

Según Edgar Hyman, Emson cree que la ambigüedad «se concentra precisamente en los puntos de mayor efectividad poética y crea una característica que llama <tensión> y que podríamos definir como el mismo impacto poético.

4.- Niveles contradictorios: el fenómeno «lo uno y lo otro» en la arquitectura...

Los niveles contradictorios de significado y uso de la arquitectura implican el contraste paradójico que da a entender la conjunción «aunque». Pueden ser más o menos ambiguos. La casa Shodan de Le Corbusier es cerrada, aunque es abierta..... Estamos disciplinados en la tradición de esto o lo otro y carecemos de la agilidad mental. El «espacio fluido» ha dado ha entender que se está dentro cuando se está fuera, y se está fuera cuando se está dentro, en lugar de estar en ambas partes a la vez. Tales manifestaciones de articulación y claridad son extrañas a una arquitectura de complejidad y contradicción que tiende a incluir «lo uno y lo otro», en lugar de excluir «lo uno o lo otro».

Una arquitectura que incluye diversos niveles de significados crea ambigüedades y tensión. La mayoría de los ejemplos serán difíciles de «leer», pero la arquitectura oscura es válida cuando refleja las complejidades y contradicciones del contenido y significado.

El doble significado intrínseco al fenómeno de lo uno y lo otro puede implicar tanto metamorfosis como contradicciones.

Esto es verdad especialmente cuando el observador se mueve a través o alrededor de un edificio, y por extensión a través de una ciudad: en un momento dado un significado puede ser percibido como dominante; en otro momento dado un significado distinto parece más importante. Aquí hay otra dimensión del «espacio, tiempo y arquitectura» que implica focos múltiples.

5.- Continuación de los niveles contradictorios: el elemento de doble- función.

El elemento de doble función pertenece más a los aspectos de uso y estructura, mientras que lo uno y lo otro se refiere más a la relación de la parte con el todo. Lo uno y lo otro recalca más los dobles significados que las dobles funciones. El edificio multifuncional es complejo en programa y forma, aunque es fuerte como totalidad. En su forma extrema es el Ponte Vecchio, Chenonceaux o los proyectos futuristas de Sant'Elia. Cada uno contiene dentro de un todo escalas de movimiento contrastes además de funciones complejas.

La habitación multifuncional es posiblemente la respuesta más auténtica al arquitecto moderno preocupado por la flexibilidad. Con un propósito genérico en lugar de específico, y con muebles movibles en lugar de tabiques movibles, fomenta una flexibilidad preceptiva en lugar de una flexibilidad física y permite la rigidez y permanencia. El elemento de doble- función ha sido usado con poca frecuencia en la arquitectura moderna. La arquitectura moderna ha apoyado la separación y especialización en todos los niveles- tanto en los materiales como y estructura como en el programa y espacio -.

El elemento de doble función puede ser un detalle. Los edificios manieristas y barrocos tienen muchas cornisas que son umbrales, ventanas que son nichos, ornamentos de cornisas que contienen ventanas, esquinas que también son pilastras y arquivaduras que se transforman en arcos.

El elemento retórico, como el elemento de doble- función, es poco frecuente en la arquitectura poco reciente. Si el último ofende por su ambigüedad intrínseca, el retórico ofende al culto del mínimo de la arquitectura moderna ortodoxa.

Gran parte de la función de adorno es retórica, como el uso de las pilastras barrocas para conseguir ritmo. El elemento retórico, que también es estructural, es extraño en la arquitectura moderna.

6.- La adaptación y las limitaciones del orden: el elemento convencional.

Un orden válido se adapta a las contradicciones circunstanciales de una realidad compleja. Tanto se adapta como se impone. Admite « control y espontaneidad», «corrección y comodidad»- la improvisación dentro del todo. El aspecto de la complejidad y contradicción son resultado del medio más que del programa del edificio.

Las contradicciones pueden nacer de una irregularidad excepcional, que modifica por otra parte el orden regular, o pueden nacer de irregularidades inherentes al orden. El significado puede reforzarse si se rompe el orden; las excepciones indican la presencia de la regla. Un edificio sin alguna parte «imperfecta» puede no tener ninguna parte perfecta, porque el contraste apoya el significado.

Los arquitectos de hoy, en su apremio visionario de inventar técnicas nuevas, han descuidado su obligación de ser expertos en las convenciones existentes. El trabajo principal del arquitecto es la organización del conjunto único con elementos convencionales y la introducción juiciosa de elementos nuevos cuando los antiguos ya no funcionan. El arquitecto, por lo tanto, mediante la organización de las partes, crea un contexto que les da significado dentro del conjunto.

Los antiguos clisés, en situaciones nuevas, consiguen significados ricos que son a la vez ambiguamente antiguos y nuevos, banales y vivos. El valor de tales significados contradictorios ha sido reconocido tanto en la arquitectura evolutiva como en la revolucionaria, desde los collages de fragmentos de la arquitectura post- romana, la llamada arquitectura spolium, en la que los capiteles de las columnas se usan como bases, al mismo estilo renacentista, donde el vocabulario romano clásico se usó en combinaciones nuevas.

El Pop Art ha demostrado que estos elementos vulgares a menudo son la principal fuente de variedad y vitalidad fortuita de nuestras ciudades y que no es su banalidad o vulgaridad como elementos lo que causa la banalidad o vulgaridad del panorama, sino sus conexiones de espacio y escala. La estandarización, como la convención, puede ser otra manifestación del orden fuerte. Pero al revés de la convención, ha sido aceptada en la arquitectura moderna como un producto que enriquece nuestra tecnología, aunque se le teme por su dominación potencial y su brutalidad.

7.- La contradicción adaptada.

Es tolerante y flexible. Admite la improvisación. Implica la desintegración de un prototipo con aproximaciones y modificaciones. Al contrario la contradicción yuxtapuesta es inflexible. La contradicción adaptada crea un todo que quizás es impuro. Kahn ha dicho: «el papel del diseño es ajustarse a las circunstancias». Los rectángulos interiores de las plantas de los palacios de Palladio a menudo están distorsionados en configuraciones no rectangulares para ajustarse a los trazados de las calles de Vicenza.

Además de la distorsión circunstancial hay otras técnicas de adaptación. Un vivo juego entre el orden y lo circunstancial es, de hecho, una característica de toda arquitectura italiana, con sus atrevidas contradicciones de monumentalidad y comodidad. La colocación excepcional de las ventanas, así como la modificación significativa de las columnas, generalmente ocasiona una simetría alterada...

En la arquitectura moderna hemos operado demasiado tiempo bajo las restricciones de las formas rectangulares inflexibles supuestamente nacidas de los requerimientos técnicos de la estructura y del muro cortina producido en serie. La diagonal, cuando la sugieren las circunstancias interiores o exteriores, es raras veces discordante. Se oculta dentro del orden o domina la composición como motivo central.

8.- La contradicción yuxtapuesta.

Si «la contradicción adaptada» corresponde al tratamiento de guante blanco, «la contradicción yuxtapuesta» implica un tratamiento de shocks. Yuxtapone contrastes: sus relaciones contradictorias se ponen de manifiesto en los ritmos discordantes, en las direcciones en las contigüidades, las superposiciones de varios elementos.

Todo esto produce ritmos rotos y refleja la contradictoria dualidad entre lo público y lo privado y entre el orden y las circunstancias. La independencia relativa de la forma de las partes, a pesar de su aproximación, es un ejemplo significativo de contradicción yuxtapuesta. Las direcciones yuxtapuestas crean complejidades y contradicciones rítmicas.

La súper-contigüidad es inclusiva en vez de exclusiva. Puede relacionar elementos contrastantes y por otra parte irreconciliables. Puede producir una verdadera riqueza, opuesta a la riqueza superficial de la pantalla, que es típica de la arquitectura «serena». Puede ocurrir también, cuando los elementos superpuestos se tocan en lugar de estar relacionados sólo visualmente. Este es el método de la arquitectura gótica y renacentista. Las paredes de las naves de las catedrales góticas tienen arcadas de varios órdenes y escalas. En la arquitectura moderna, las yuxtaposiciones de escala contradictoria que contienen elementos inmediatamente contiguos son todavía más raras que las súper-contigüidades.

9.- El interior y el exterior.

El contraste entre el interior y el exterior puede ser una de las manifestaciones principales de la contradicción en la arquitectura. Sin embargo, una de las más poderosas ortodoxas del siglo XX ha sido la necesidad de continuidad entre ellos. Quizá la

contribución más atrevida de la arquitectura moderna ortodoxa fue el llamado «espacio fluido», que se usó para conseguir la continuidad interior y exterior. «El espacio fluido» produjo una arquitectura de planos horizontales y verticales relacionados. La independencia visual de estos planos interrumpidos se consiguió con la inclusión de zonas acristaladas: las ventanas como agujeros en el muro desaparecieron y se convirtieron, en cambio, en interrupciones de muros que la vista reducía a elementos positivos del edificio. Tal arquitectura sin esquinas implicó una continuidad total del espacio.

El propósito esencial de los interiores de los edificios es encerrar en lugar de dirigir el espacio y separar el interior del exterior. La función de la casa de proteger y proveer el aislamiento psicológico y físico, es una función antigua.

Podría empezar esta secuencia con la idea de que una habitación es un espacio en el espacio. Algunas veces la contradicción no está entre el interior y el exterior, sino entre la parte superior y la inferior del edificio.

La contradicción entre el interior y el exterior puede manifestarse en un forro despegado que produce un espacio adicional entre el forro y la pared exterior. Pueden ser más o menos contrastantes en forma, posición, dibujo y tamaño.

La separación de las aberturas de las ventanas interiores y exteriores en la iglesia de Imatra de Aalto modifica de una manera similar la luz y el espacio.

El espacio residual en medio de espacios dominantes, con grados diversos de abertura, puede darse a escala de ciudad y es una característica de los foros y otros complejos del urbanismo romano.

Un espacio intermedio en este sentido proporciona el terreno común donde las polaridades conflictivas pueden ser fenómenos gemelos. El espacio residual algunas veces es torpe. Como el volumen estructural es rara vez económico. Es siempre un espacio sobrante, supeditado a otro más importante.

El contradictorio espacio interior no admite el requerimiento de la arquitectura moderna, de unida y continuidad de todos los espacios. Ni de los estratos en profundidad, especialmente con yuxtaposiciones contra-puntuales, satisfacen el requerimiento de que las relaciones entre las formas y los materiales sean económicos y unívocos. Y la complejidad dentro de un límite rígido contradice el dogma moderno que dice que un edificio crece de dentro hacia fuera. La contradicción o por lo menos el contraste entre el interior y el exterior es una característica esencial de la arquitectura urbana, pero no es sólo un fenómeno urbano.

La arquitectura americana y en especial la arquitectura moderna con su antipatía por la «fachada falsa», ha favorecido el edificio independiente y aislado.

El diseñador tanto de fuera hacia adentro como desde dentro hacia fuera, crea tensiones necesarias que nos ayudan a hacer arquitectura. Ya que el interior es diferente al exterior, el muro – el punto de transición- pasa a ser un hecho arquitectónico. La arquitectura se da en el encuentro de las fuerzas interiores y exteriores de uso y de espacio. Estas fuerzas interiores y ambientales son generales y particulares, genéricas y circunstanciales. La arquitectura como muro entre el interior y el exterior es el registro

espacial y el escenario de este acuerdo. La arquitectura abre una vez más sus puertas al punto de vista urbanístico.

10.- El compromiso con el difícil conjunto.

Una arquitectura de complejidad y adaptación no abandona el conjunto. Y acentúa el objetivo de la unidad más que el de la simplificación. Me refiero a la difícil unidad conseguida con la inclusión. Respecto a la posición de las partes, tal arquitectura favorece los ritmos complejos y contra-puntuales sobre los ritmos sencillos y únicos. El conjunto más fácil que sigue es la trinidad: tres es el número más común de partes componentes que constituyen las unidades monumentales de la arquitectura.

La Psicología de la Gestalt demuestra que tanto la naturaleza de las partes, como su número y posición, influyen en la percepción del todo y afirma además que hay distintos grados de todo. La inflexión se da en la arquitectura cuando el conjunto se manifiesta por la naturaleza de las partes individuales, y no por su posición o número. Mediante la inflexión hacia algo fuera de ellas mismas, las partes consiguen sus propios lazos de unión: las partes inflexionadas están más integradas al conjunto que las partes no inflexionadas. La inflexión es un medio de distinguir las partes diferentes connotando a la vez continuidad.

Los detalles barrocos, tales como las pilastras pareadas en los intercolumnios finales de una serie de intercolumnios, son recursos de inflexión porque crean variaciones de ritmo para terminar la secuencia. Tales métodos se usan mucho para reforzar el conjunto, y puesto que la monumentalidad implica tanto una expresión potente del conjunto, la inflexión es además un recurso para conseguir monumentalidad. La inflexión se adapta tanto al difícil conjunto de una dualidad como al conjunto complejo más fácil.

La arquitectura moderna tiende a rechazar la inflexión en todos los niveles; si la inflexión puede darse a escalas diversas - desde un detalle a todo un edificio- también puede tener distintos grados de intensidad. Los grados moderados de inflexión tienen una cierta continuidad implícita que refuerza al conjunto. Literalmente la extrema inflexión es continuidad. La regularidad de los elementos básicos y sus relaciones consiguientes permiten el crecimiento a lo largo del tiempo, la compatibilidad de la escala humana y la sensibilidad con la topografía particular del conjunto.

La jerarquía está implícita en una arquitectura de muchos niveles de significado. Implica configuraciones de configuraciones. Son las yuxtaposiciones y contigüidades de las partes (pilastras, ventanas y molduras) y los contrastes entre lo grande, lo pequeño y lo relativamente importante lo que da a la Visión la imagen del conjunto.

Con combinaciones iguales el conjunto no depende de la inflexión, o de las relaciones más fáciles del nexo dominante, o de la regularidad generada. Las combinaciones iguales de las partes consiguen un conjunto por la superposición y la simetría y no por la dominancia y la jerarquía. Intrínseco a una arquitectura de antagonismo es el todo inclusivo. Se consigue no a través de la supresión o la exclusión sino a través de la inclusión dramática de las partes contradictorias o circunstanciales.

Una arquitectura que puede reconocer simultáneamente niveles contradictorios debería ser capaz de admitir la paradoja del fragmento que es un todo: el edificio que es un todo a un nivel y un fragmento de un todo mayor a otro nivel.

Obras.

1.- *Proyecto, Pearson House, Chestnut Hill, Pa., Robert Venturi, 1957.* Es un raro ejemplo de la idea de cerramiento múltiple. Implica cosas dentro de cosas y cosas detrás de cosas. Desarrolla la idea de contrastar estratos espaciales entre el interior y el exterior en la sucesión de muros paralelos en planta y en las cúpulas interiores abiertas soportadas por elementos estructurales diagonales en sección.....

2.- *Reformas de la James B. Duke House, Instituto de Bellas Artes, Universidad de Nueva York, Robert Venturi, Cope y Lippincott, arquitectos asociados, 1959.* Donada al Instituto de Bellas Artes. Fue diseñada por Horace Trumbauer en 1912. Nuestro enfoque fue retocar el interior lo menos posible y crear una armonía entre lo viejo y lo nuevo mediante yuxtaposiciones contrastantes.

3.- *Proyecto de una casa en la playa, Robert Venturi, 1959.* Para fines de semana, situada de cara al mar entre las dunas de la playa. Sólo tiene dos alzados: el delantero, orientado hacia el mar, y el trasero, que tiene la entrada. Por así decirlo así no tiene costados; y la fachada delantera es diferente a la trasera para expresar su inflexión direccional hacia el océano.

4.- *Sede social de la North Penn Visiting Nurse Association, Venturi y Short, 1960.* El emplazamiento sugería una escala atrevida y una forma simple en respuesta a los grandes edificios de su alrededor. Sin embargo el programa exigió un interior complejo. El patio y el edificio forman una dualidad. La parte delantera del edificio se inflexiona hacia el patio para resolver la dualidad. Es más escultórico que arquitectónico.

5.- *Concurso para el F.D.R. Memorial, Robert Venturi, John Rauch, George Patton y Nicholas Gianopulos. 1960.* Esta es una forma direccional hecha de tierra que contrasta, y por tanto realza, las formas escultóricas blancas de los tres principales monumentos de Washington ya existente. Es varias cosas a la vez: un paseo al aire libre, una calle que contiene el aparcamiento de los visitantes; y por otro lado es un terraplén de hierba verde.

6.- *Renovación de un restaurante en la zona oeste de Filadelfia, Venturi y Short, 1962.* Implicó la renovación de dos casas entre medianeras adyacentes en estado ruinoso.

El presupuesto tenía que conjugar, con el carácter modesto del lugar. Su nueva fachada es una yuxtaposición de uno y dos elementos. Al final fuimos dejados a un lado por los propietarios cuyos cambios hicieron una parodia de nuestra parodia.

7.- *Proyecto de la Casa Meiss, Princeton, N.J. Venturi y Short, 1962.* Era un viejo solar llano muy grande en una esquina. El programa requería un gran estudio para el profesor.

La composición del primer proyecto es una dualidad. En la fachada se supone un cuerpo largo con una cubierta con dos pendientes con un cuerpo con una sola pendiente situada detrás. A los clientes no les gustó el primer proyecto porque pensaban que una planta lineal impedía la privacidad. Por lo tanto, una planta en líneas generales en forma de «L» evolucionó.

8.- *Guild House, Viviendas para ancianos, Filadelfia, Venturi y Rauch, Cope y Lippincott, arquitectos asociados, 1960-1963.* El programa requería 91 departamentos de varios tipos con un espacio común de recreo. Las ordenanzas locales limitaron el edificio a una altura de seis pisos.

9.- *Residencia en Chestnut Hill, P., Venturi y Rauch, 1962.* Este edificio admite complejidades y contradicciones: es complejo y simple, abierto y cerrado, grande y pequeño. Los espacios interiores, tal como están representados en planta y sección, son complejos y están distorsionados en sus formas e interrelaciones.

La contradicción entre el interior y el exterior, sin embargo no es total: en el interior la planta como un todo refleja la regularidad simétrica de exterior; en el exterior, las perforaciones en los alzados reflejan las distorsiones circunstanciales del interior. La composición abstracta de este edificio combina casi de igual manera los elementos rectangulares diagonales y curvos.

10.- *Concurso para una fuente, Fairmount Park Association, Filadelfia, Venturi y Rauch, Denise Scott Brown, 1964.* Debía de levantarse dentro de la manzana libre que pone fin a la Benjamín Franklin Parkway situada delante del ayuntamiento.

Estas características de espacio, forma, escala y circulación, que completan el contexto de la fuente, determinan mucho su forma. Si la superficie interior de la escultura es cóncava para adaptarse al juego del agua a gran escala, la superficie exterior es convexa para adaptarse al juego del agua a la escala menor del exterior.

11.- *Tres edificios para una ciudad de Ohio, Venturi y Rauch, 1965.* Los tres son el ayuntamiento, un Y.M.C.A. y una Biblioteca Pública, o mejor dicho la ampliación de una ya existente. Los edificios se relacionan el uno con el otro urbanísticamente y con el centro de la ciudad del que forman parte. El ayuntamiento es como un templo romano por sus proporciones generales y también porque está aislado, pero – en contraste con el templo griego- es un edificio direccional.

La contradicción de escala y carácter entre la fachada delantera y trasera es resultado del programa interior como de su situación urbana exterior.

12.- *Concurso para la Copley Square, Venturi y Rauch, Gerod y Arthur Jones, 1966.* Hicimos una no-piazza, llenamos el espacio para definir el espacio. Lo llenamos con una materia no densa, una cuadrícula de árboles regular aunque rica.



E.N. ROGERS
EXPERIENCIA DE LA ARQUITECTURA.

E.N. ROGERS.

- I ESTRUCTURA DE LA COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA –1958-***
- II POLÍTICA Y ARQUITECTURA –1956-***

Nació en 1909 en Trieste, Italia, Murió en 1969 en Milán. Se diplomó de Arquitecto en 1932. Su trabajo de divulgación lo realizó como editor de las Revistas Domus y Casabella Continuitá. Participó en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna –CIAM- de los cuales editó, juntamente con otros arquitectos (J. L. Sert y U. TYRVVHITT), Libros-Memoria como El Corazón de la Ciudad publicado en 1955. Su práctica arquitectural la realizó dentro del equipo BBPR, compañía formada en 1934 con los Arquitectos Ludovico Barbiano Di Belgioloso y Enrico Perussutti. Este equipo de Arquitectos adquirió fama internacional con el diseño del Sanatorio de Legnano (1937-38). En 1957 construyeron la Torre Velasca, en Milán y en 1965 el Edificio Hispano Olivetti de Barcelona, que –se considera- caracterizan su producción. Además realizaron múltiples trabajos de restauración y decoración. Su libro único es, EXPERIENCIA DE LA ARQUITECTURA.



De la obra:

E.N. ROGERS

EXPERIENCIA DE LA ARQUITECTURA.

Ediciones Nueva Visión, Argentina, 1965.

I. ESTRUCTURA DE LA COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA.

Componer significa reunir varias cosas para constituir con ellas una sola. Pero cosas diversas pueden transformarse en una sola, precisamente porque entre los componentes se establece una vinculación en la cual las partes se influyen recíprocamente, llegándose a la síntesis a través de una relación dialéctica interna.

Todo acto compositivo, por el hecho mismo de traducir una idea en fenómenos concretos, implica una cierta relación entre las categorías del espacio y del tiempo, fuera de las cuales ningún fenómeno puede manifestarse a nuestra condición de hombres. Todo hombre es, por su misma naturaleza, un punto de cruce de las dos grandes coordenadas del espacio y del tiempo: todo hombre es un nudo en el que la individualidad se realiza históricamente.

Es en el ámbito de esos principios generales donde deseo asentar la particular problemática de la composición arquitectónica, y, por lo tanto, de su estructura concreta.

Estructura de la arquitectura.

Si afirmase que la estructura de la arquitectura es la arquitectura de la estructura, podría ser acusado de expresarme con un sofisma. Pero, realmente, ningún arte puede disponer del vocablo «estructura» como lo hace el nuestro, planteando una analogía y casi una identificación entre su significado concreto y su significado abstracto.

La estructura es intrínsecamente tanto el modo como el acto de la arquitectura, de manera que, a la inversa, la arquitectura es la exteriorización formal de aquel modo y de aquel acto.

No se trata de dos sinónimos, sino de dos conceptos ligados en un entrecruzamiento extraordinario de relaciones biunívocas tanto en el plano simbólico como en el concreto, en el ideológico o en el de los fenómenos.

Por esto, afirmar que la estructura de la arquitectura es la arquitectura de la estructura significa algo más que un sofisma. Significa, en realidad, que el modo, la característica típica de la arquitectura, es el ordenamiento de sus elementos substanciales, la armonía espiritual de la materia física sin la cual no se revela su consistencia.

Se podría objetar que cambiando el sujeto «arquitectura» estos razonamientos se adaptarían también a otras artes; pero pienso, sin ingenuidad, que hablando de arquitectura es lícito poner el acento con particular insistencia sobre el valor físico de su estructura, sobre su sustancia objetiva, perceptible y tangible (incluso confiando en el principio fundamental de la humanidad del arte, en el cual es evidente el reconocimiento de que toda obra de arte es la expresión personal de un determinado modo y de una determinada materia).

La primera consecuencia lógica es la definición obvia de la arquitectura como un fenómeno tridimensional, cuyas manifestaciones se caracterizan en el espacio, y caracterizan a este último.

Pero no puedo por cierto contentarme con una concepción tan genérica para hablar del Partenón, del Coliseo, de los Trulli, de la Unité d'Habitation de Le Corbusier del Bauhaus de Gropius, del Cupolone.

¿Qué diferencia a estos fenómenos tridimensionales de la Gattamelata de la Esfinge, del Oiscau de Brancusi, de aquellos otros que, en suma acostumbramos a llamar esculturas?

La búsqueda de una definición no supone una clasificación tipológica de las artes plásticas, sino que tiende intencionalmente a penetrar en cada una de ellas para aprehender, más allá de las apariencias comunes, sus componentes específicos y los motivos energéticos que han determinado la elección y el empleo de tales componentes. Así, pasando de uno a otro objeto de las artes plásticas –una gama que no tiene solución de continuidad-, llego a evaluar las polaridades extremas de esta gama: una de ellas es la arquitectura.

Al confrontar un templo con una estatua, antes de que logremos una conciencia más precisa de ambos, acude en nuestra ayuda la intuición, que obra en nosotros como un imperativo para aprehender inmediatamente las estructuras de uno y otra; a partir de allí podremos penetrar los caracteres y discernir el parentesco o la diversidad de fisonomía. (Recuerdo ahora el aforismo de Cocteau: «trouver d'abord, chercher après»).

Tomemos el David y la Cúpula, escultura y arquitectura, obras ambas de Miguel Ángel. Además de las ya enunciadas consideraciones generales, que valen para cualquier obra de arte, es posible también reconocer, desde otro punto de vista, que cada una

alcanza en última instancia la propia personificación distinta, autónoma, suficiente, resumiendo el propio momento histórico en el que todo aquello que ha servido de alimento se transforma en sangre que recorre el círculo cerrado, y sin embargo vivo, de aquel determinado cuerpo.

En este sentido, se podría afirmar que la Cúpula de San Pedro es independiente de cualquier otra cúpula, e incluso de su mismo modelo, y que el David es independiente de todo otro David, e incluso el de la Piazza della Signoria puede ser olvidado frente al del Museo de la Academia.

Todo esto y aún más podría decirse, pero deseo detenerme aquí pues vislumbro el riesgo de que por esta vía se conduzca el drama de la obra de arte a ratificarse en el empíreo de la idea del arte, donde si bien puede conquistar alguna pureza espacial, pierde sus cualidades temporales y se abstrae de la experiencia.

Tomar conciencia de los valores históricos del arte significa también ponerse en el lugar del artista, del artífice, del hombre del oficio, del técnico, del obrero.

¿Cuáles fueron los diversos problemas que Miguel Ángel debió enfrentar para resolver los temas distintos de la cultura y de la arquitectura? Desde luego, no pretendo aquí hacer literatura, reconstruyendo la historia con los datos biográficos de la psicología del artista, tan patética como discutible. No tengo la intención de indagar los posibles Hemmungen, las reticencias, las congojas.

Freud ha realizado un intento de este tipo en su célebre ensayo sobre la obra del mismo Miguel Ángel; el Moisés. En él demostró que la barba del profeta sufrió un convulso ondulamiento en el ánimo del artista mientras éste se dedicaba a esculpir la obra maestra, de modo que la posición de las manos y el seño resultaría en contradicción con las líneas dinámicas de los gloriosos pelos.

Estos análisis, si bien ingeniosos, no tienen nada que ver con el juicio estético sobre la estructura de la obra de arte.

La problemática estética de la escultura responde intrínsecamente a los fines de la escultura; lo propio ocurre con los problemas de la arquitectura.

Ahora bien, al proyectar al Cúpula, ¿qué problemas distintos de los que debe de haber enfrentado al modelar el David se planteó Miguel Ángel? Si se desea satisfacer esta pregunta, es necesario fundar el razonamiento sobre el terreno de las relaciones funcionales que obran en el interior de todo arte y tornan específicos sus productos.

Sólo aclarando el significado objetivo de estas relaciones se pueden comprender las motivaciones esenciales de las diversas manifestaciones del arte y, en consecuencia, captar la relación concreta entre el artista y sus obras.

De hecho, cuando el artista ejercita la función de crítico, por su misma naturaleza subordina el juicio a su deformación profesional; en cambio, cuando obra como creador, esa misma naturaleza lo condiciona en sentido contrario: aquí el momento psicológico del artista sigue a la consideración objetiva de las leyes del arte; él coordina estas leyes, incluso las suscita, pero no puede inventarlas; puede inventar en el sistema, pero no

puede inventar el sistema (como un patinador puede dar vueltas, hacer piruetas y diseños fantasiosos, pero no prescindir del apoyo de la pista).

El artista no puede prescindir del sistema, de ese mundo sobre el cual crea su propio mundo. Tratándose de la estructura de la arquitectura, la pista sobre la cual se puede patinar, y que es lo que aquí nos interesa, es el sistema de la arquitectura.

El Miguel Ángel de la Cúpula obra con genialidad, con libertad, con audacia, hasta con despreocupación, por dentro del sistema de la arquitectura. De otro modo no hubiera logrado ni ésta ni ninguna otra cúpula, ya que los fines a los cuales una cúpula responde son similares en todos los casos. Y es en la consideración del sistema que el problema de Miguel Ángel cuando crea la obra arquitectónica se hace inconfundible con el de Miguel Ángel escultor (aún cuando se puedan encontrar analogías de gusto, de formación cultural, de personalidad, etc., entre una y otra actividad).

La característica esencial que diferencia la creación arquitectónica de la de cualquier otra arte plástica es el distinto concepto de la utilidad. La utilidad de la arquitectura es concreta, mientras que la de la escultura es a lo sumo simbólica.

Cuando se dice que una estatua, o un cuadro, o una composición musical sirven, creo que no se tienen en cuenta los diversos grados de su oficio.

También el David debía servir, puesto que la imagen del héroe bíblico fue colocada delante del Palazzo della Signoria, «para que –según refiere Vasari-, así como él había defendido a su pueblo y gobernado con justicia, así quien gobernaba a aquella ciudad la defendiera animosamente y la rigiera con ecuanimidad».

Pero no hay quien no alcance a ver, aún en este ejemplo banal, la profunda diferencia de las solicitaciones prácticas en uno y otro tipo de obra de arte. Existe algo más importante para calificar la estructura típica de la arquitectura.

El David puede ser sólo un medio de lo útil, pero no contiene Utilidad –es decir, un elemento económico- en su estructura.

La Cúpula expresa lo útil, no sólo porque sirve extrínsecamente a un fin preciso, sino porque el valor intrínseco de su estructura (estructura física y estructura en el sentido más alto) responde a una economía racional de las partes y el todo. Las leyes de la escultura se desarrollan en un campo de valores distintos en lo que respecta a su uso práctico (como hemos tratado de demostrar con el ejemplo dado), en tanto que también responden a valores puramente estéticos en lo que concierne al equilibrio entre las partes y el todo. (La nariz del David, su medida, sólo depende de este tipo de valores).

Esta distinta concepción de la utilidad distingue a la escultura de la arquitectura, no sólo en lo que se refiere a sus relaciones externas, sino también en lo que concierne a las relaciones internas referentes a la belleza. La ley estética es distinta porque también lo es la relación entre Utilidad y Belleza en la estructura íntima de estas dos manifestaciones de las artes plásticas.

Ello prueba que la arquitectura no puede abstraerse a sus leyes, ni aún cuando es considerada como símbolo. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en un dibujo de Bernini, concebido según una visión antropomórfica, en el cual la propia cúpula de San Pedro se

transforma en la tiara sobre la cabeza del papa, mientras que los pórticos de la plaza serían los brazos, y así sucesivamente.

En este caso es obvio que se hace uso de objetos concretos para lograr una traducción literariamente simboliza, pero la ley fundamental que rige a aquellos objetos, cuando son traspuestos a la realidad, no cambia en absoluto, y la cúpula sigue siendo la generosa interpretación de un arquitecto para resolver la cobertura de un espacio inmenso.

La interpretación estética de la arquitectura se funda siempre, por lo tanto, sobre los presupuestos de las leyes del sistema que le es propio, de modo que las razones últimas de su consistencia resultan de un complejo de relaciones en el cual juegan con evidencia dialéctica, y vinculados a otros factores, aquellos que determinan el valor intrínseco y extrínseco de su utilidad.

Otra prueba de estas afirmaciones puede proporcionarla la observación del fenómeno arquitectónico desde un punto de vista opuesto, y por así llamarlo simétrico, al que hemos planteado en el ejemplo del proyecto literario de Bernini.

Pensemos en un momento antiguo que haya perdido su finalidad práctica en el ámbito de la sociedad contemporánea; pensemos, por ejemplo, en el Coliseo. Frente a él continuamos experimentando no sólo emociones artísticas genéticas, sino también las típicas de una obra arquitectónica.

Y esto ocurre porque, incluso habiendo perdido su razón de ser en la sociedad moderna como objeto extrínseco de uso, el Coliseo continúa revelándonos la economía intrínseca de sus relaciones estructurales, la coherencia de sus motivaciones que todavía producen en nuestro ánimo una perfecta armonía de efectos.

Pero si pensamos en los fragmentos de columnas y en las otras ruinas románticas vagamente dispuestas en el Foro Romano, podemos también experimentar un placer artístico, si bien en este caso de un tipo completamente distinto: puede tratarse de una pura emoción plástica, o subordinada a la literatura, pero no específicamente arquitectónica.

Utilidad y Belleza son los elementos antinómicos de la síntesis arquitectónica, los protagonistas que resumen y representan vitalmente las diversas partes de su drama.

No existe arquitectura allí donde este drama se resuelve anulando uno u otro de estos factores; no existe arquitectura en el límite del exclusivo valor práctico, ni tampoco en el límite de los puros valores formales.

La arquitectura es una tendencia continua hacia esa meta lejana y difícil en la cual esos valores se equilibran en la suprema armonía del arte.

El arte es el fin de la escultura, como también el de la arquitectura, pero está claro que los medios para alcanzar este fin se disponen en series infinitamente distintas en uno y otro conjunto de fenómenos.

Quien crea que los objetos arquitectónicos son máquinas puras está tan lejos de entender su significado como quien piense que son puros fenómenos plásticos.

La arquitectura ha aspirado siempre a la síntesis dialéctica de la Utilidad y la Belleza; ello ha sido así desde la época de las cavernas hasta el siglo XX. Las diversas oscilaciones y las distintas acentuaciones, las diferentes proporciones que los dos términos de la relación han ocupado en la composición arquitectónica determinan el carácter estilístico de cada obra singular y, en sentido genérico, los variados estilos de la historia de la arquitectura.

Se puede afirmar que hoy en día la posición teórica encuentra en la arquitectura moderna una realidad histórica con la cual puede probar su propio juicio.

El estilo arquitectónico incluso en la versatilidad de sus apariencias- es la expresión consciente de estos principios implícitos en la arquitectura de todos los tiempos, al punto de que podría decirse (con una generalización que considero justificada) que el gusto de la arquitectura moderna es precisamente el de expresarlos claramente.

Este es, para mí, el significado más profundo de la denominación de «arquitectura funcional», ya que en ella se ha deseado expresar la conciencia de la relación entre la Utilidad y la Belleza hasta su tensión máxima, en la cual la arquitectura puede definirse como lo útil de la Belleza o la Belleza de lo útil.

Es ésta una cuestión extraordinaria, que requiere todas nuestras energías y nos obliga a un serio esfuerzo tanto para asimilar los elementos del conocimiento técnico como para afinar nuestra sensibilidad artística, la cual, es necesario decirlo claramente, una vez liberada de los dogmas formalistas, ha reconquistado las alas para volar en el reino de la fantasía.

Tanto en los tiempos antiguos como en los actuales, la arquitectura ha sido difícil de comprender para los profanos e incluso para los críticos, que la han juzgado unilateralmente.

Por ser un arte que alcanza sus metas traduciendo por completo la experiencia a su sistema propio, la arquitectura puede parecer –aún más que la música- un arte abstracto. Pero la verdad es que no tiene ninguna posibilidad de imitar a los otros sistemas.

Y precisamente por esta virtud es que se trata de la más concreta de las artes, al extremo de que, cuando es verdaderamente arquitectura, los conceptos no permanecen nunca como alegorías, sino que se transforman históricamente en causa y efecto de las exigencias de la vida, a través de las cuales el momento contingente se transfigura «sub specie aeternitatis» en el mundo del arte.

La realidad de una obra de arte consiste sobre todo en su inserción en el sistema que es propio de su mundo.

Por esto, no existe arquitectura real ni históricamente actual que la que no burle sus leyes y resuelva o por lo menos intente resolver el equilibrio armonioso de su estructura particular.

Cuando se alude a las tareas sociales de la arquitectura, es decir, a una función externa su objetivo primordial, se confunde frecuentemente el tema con el contenido, o diría casi con una paráfrasis, la superestructura.

Esto es lo que –a mi juicio- ocurre precisamente, de modo paralelo, cuando se habla de pintura o de escultura realista sobre valorando la elección del sujeto sin tener en cuenta las más profundas energías poéticas que son las únicas que pueden dar vitalidad a ese sujeto y justificar su elección en un nivel estético. En el Medioevo, «quand les cathédrales étaient blanches» (para decirlo como Le Corbusier), la iglesia representaba uno de los temas principales, que resumía en las exigencias prácticas y espirituales de los pueblos.

Pero estas iglesias no podían ser iglesias si no eran en primer lugar arquitectura, y no eran arquitectura si no respondían, cada una en su ámbito, a las supremas exigencias de la síntesis entre Utilidad y Belleza.

Cuando se habla de arquitectura sólo se pueden reconocer como válidas aquellas obras que resuelven en sí mismas, prescindiendo del tema, las exigencias típicas de la estructura de este arte.

Nota.

Sólo con fines didácticos, y no por cierto con la idea ingenua de resolver el problema mediante una fórmula, he intentado expresar la concepción arquitectónica con símbolos matemáticos que, haciendo patente la insuficiencia de una definición aditiva (firmitas, utilitas, venustas), de rasgos vitruvianos, pusiesen en evidencia la característica fundamental del fenómeno: un complejo de relaciones necesariamente integradas.

La arquitectura, arte aplicada, en una función dependiente de las variables Utilidad y Belleza:

$$A = f(U, B)$$

La arquitectura A depende de las variables U y B.

(Pero, como toda fórmula, también la mía tiene sus límites, más allá de los cuales pierde todo significado: si al considerar una máquina, por ejemplo, admitimos que $B \rightarrow 0$, esto no significa que $U \rightarrow \infty$; lo inverso ocurre al considerar una obra de plástica pura, donde $U=0$. Pues, de otro modo, ello significaría que la arquitectura es más inútil cuanto más bella, y viceversa, cuando en realidad se encuentra entre los dos extremos).

II. POLÍTICA Y ARQUITECTURA

La prensa ha publicado resúmenes más o menos objetivos del documento producido por el Comité Central del PCUS y el Consejo de Ministros de la URSS. Creemos de utilidad examinar este escrito al margen de los intereses y de las opiniones políticas, no sólo para ocuparnos de la arquitectura soviética en particular, sino para intentar además una crítica útil de los problemas técnicos generales y su consiguiente desenvolvimiento práctico.

El documento en cuestión se compone de dos partes: la primera es una «autocrítica» dirigida al pasado (diagnóstico); la segunda contiene una indicación de los remedios futuros (terapia). Trataré de hacer una breve exégesis, deteniéndome

principalmente en la primera parte, sobre la eliminación de lo superfluo en los proyectos y en las construcciones, que lleva implícita a la segunda; una vez determinado el mal, es posible, según el criterio de los compiladores del documento, obviar sus efectos futuros simplificando las causas que los producen y atacando a cada una de ellas con antídoto adecuado.

Kruschev y Bulganin recuerdan la excepcional actividad desarrollada en su país a favor de la reconstrucción. Y nadie, menos que se halle ingenuamente prevenido por prejuicios de partido, puede ignorar el grado de validez que alcanzan asumir los problemas, a pesar de la unilateralidad que supone el haber sido encarados bajo el aspecto cuantitativo de imperiosas y dramáticas necesidades prácticas. Y tanto más loable y alentador resulta que sean las mismas autoridades soviéticas, justamente orgullosas del esfuerzo cumplido, las que se preocupen del aspecto cualitativo de la gran cantidad de obras ya realizadas. Ellos comienzan a admitir (si bien con argumentos que refutaremos a continuación) aquello que siempre sostuvimos –sobre todo en oposición a muchos comunistas de nuestro país-, esto es, que la elevada significación de las realizaciones se ve gravemente invalidada por la errónea definición de la arquitectura y de sus interpretaciones concretas.

Dicen por ejemplo: «... en los trabajos de muchos arquitectos y organizaciones de proyectistas, tuvo amplia difusión en parte exterior de la arquitectura que se complace en grandes superfluidades...»

Y su juicio es aún más severo de lo que pudo haber sido en nuestro, cuando añaden –cosa que creíamos hasta cierto punto resulta- que «se descuida la indispensable creación de las comodidades para la población exigidas por economía y el destino normal de los edificios». Sin embargo, una vez más la arquitectura soviética, aún teniendo a su alcance un potencial inmenso de recursos materiales, corre el peligro de desembocar en una ruta equivocada. Podría resultar una fácil profecía firmar que, cabo de diez años, otros jefes lanzarán anatemas similares contra los arquitectos de hoy si éstos, sin una revisión profunda de las imposiciones políticas, ponen en ejecución las prescripciones recibidas.

En efecto, una terapia no es beneficiosa si la diagnosis, aún reconociendo la existencia del mal –lo que siempre relativamente fácil-, se muestra incapaz de definir con precisión las causas del mismo.

No sé si resultará de buen gusto citar una frase de Fenelón, que fue preceptor del Delfín, nieto de Luis XIV, recordársela a los dirigentes soviéticos que sucedieron a Stalin, precisamente en el momento en que juzgan con severidad la herencia recibida. Me permito dirigirme más bien a los colegas arquitectos soviéticos, tratando de aportar una modesta, pero sincera y cordial contribución a sus próximas decisiones. Las palabras que voy a citar son ejemplares que sólo agregarán unas pocas líneas a las doce carillas que integran los dictámenes que los arquitectos soviéticos recibieron de sus gobernantes, y en los que se condena gran parte de la arquitectura realizada hasta hoy, dan consignas para realizar obras mejores.

Esto es lo que dice Fenelón: «No debe admitirse en ningún edificio partes destinadas únicamente a la ornamentación pero, atendiendo siempre a las bellas proporciones, deben convertirse en ornamento todas las partes necesarias para sostener el edificio».

Desarrollando y actualizando los conceptos expresados por Fenelón y despojándolos de cierto tono paradójico y apodíctico, ellos pueden servirnos como guía para nuestros razonamientos.

Si el arte es superestructura, entonces lo bello es ciertamente una superestructura de la arquitectura y el problema de la utilidad (económico) y el estético pueden considerarse dualísticamente. En tal caso las estructuras pueden ser ornamentadas (y aquí la estructura es comprendida en su acepción más completa, que excede el mero significado de sostén físico), y tienen razón los arquitectos inculpados (que se inspiraron, al parecer, en modelos neoclásicos).

Mas si el arte es una componente esencial de la historia, referida siempre a las restantes componentes del proceso histórico, y no subordinada a ninguna de ellas, sino intrínsecamente necesaria para su expresión, entonces los términos de utilidad y belleza no pueden ser separados en el fenómeno arquitectónico. Este se convierte, más bien, en el símbolo concreto, en el testimonio viviente de la síntesis dialéctica de que se compone la actualidad histórica en su dramático acontecer.

Incorre en un absurdo quien agrega ornamentos a la estructura con la ilusión de contribuir a su embellecimiento, pero es igualmente absurda la pretensión de resolver la belleza en el puro orden de las soluciones técnicas. La interpretación estética de los datos objetivos es congénita a la creación arquitectónica, hasta tal punto que no puede ser concebida ni a priori ni a posteriori, y menos aún, como distinta. La voluntad de forma es la necesaria manifestación de los contenidos, así como los buenos pensamientos deben hacerse acto –al menos para los que no se satisfacen metafísicamente- en la realidad concreta de las buenas acciones.

No nos toca a nosotros decir sobre la coherencia del método marxista en la interpretación de la arquitectura soviética; podremos, a lo sumo, formular la hipótesis de que si es errónea su aplicación en este sector del conocimiento, entonces debe ser revisado el resto de esa particular Weltanschauung. Pero esto sería una demasiado simple aplicación de la regla de tres, y además excederíamos los límites que nos hemos impuesto en este artículo si pretendiéramos resolver aquí asunto tan vasto.

Con frecuencia, cuando los autores hablan de lo «superfluo» permanecen en un terreno vago, puesto que no lo definen en términos críticos. Se tiene la fundada impresión de que identifican «superfluo» con «decorativo» y de que al no percibir la esencia del hecho arquitectónico, caso en el consabido lugar común de confundir obviamente el resultado sintético de una obra con el error ocasionado por algún ornamento superpuesto a su estructura y que no se tradujo totalmente en energía arquitectónica.

Y cuando el documento puntualiza que «lo superfluo en la arquitectura es admitido hasta en los proyectos y la construcción de empresas industriales y edificios agrícolas», comparte, sin saberlo, uno de los más anticuados prejuicios burgueses, el de distinguir entre edificios dignos de ser considerados como arquitectura (por ejemplo, los palacios, etc.) y edificios que tendrían que ser considerados simplemente como «construcciones» (las fábricas, la edificación rural, etc.).

Aquí, el error no implica solamente una concepción general del conocimiento, sino algo aún más trivial, como lo es separa las partes notables de las viles en una tipología

tan peligrosa como absurda. Si, además, se cree que la arquitectura es el resultado del empleo de materiales más o menos costosos y se acusa, por ejemplo, a los autores de la estación subterránea de Noginski por haber recubierto el edificio «con dos metros de altura de granito pulido», se confunden los medios con los fines. No quiero negar con esto que la personalidad de un artista, antes de poder interpretar la materia bruta, tiene que ejercitarse en elegirla según todas las conveniencias, entre las cuales, por supuesto, deben considerarse las de costo y de utilidad.

Aclarados estos principios, tendrían sentido algunas observaciones que se pueden encontrar aquí y allá como la que hace referencia a «un lujo injustificado (dorados y frescos en los cielorrasos, ornamentos, paneles preciosos por la calidad de la manera empleada, herrería decorativa dorada, etc.)», porque estas observaciones deberían estar referidas precisamente a la interpretación general de los contenidos aportados por determinado clima social y por el destino de las obras. Del mismo modo podrían compartirse las recriminaciones contra «el uso de columnas superfluas de dos pisos de altura», empleadas a la manera de Piacentini por el arquitecto Zuravljiev en las casas habitaciones de Leningrado, o en la desproporcionada plaza que forma parte del mismo proyecto. Todo ello contrasta con esa *morale de raison* que ya Henry van de Velde había señalado, a principios de siglo, como la mejor guía para los arquitectos.

Y aquí volvemos a encontrar a Fenelón. Cuando, precisamente se especifica en sus términos críticos, al margen de todo nominalismo y de todo falso conceptualismo, la noción de arquitectura (por lo menos de la arquitectura moderna, en cuya esfera, creemos, quieren actuar con sus reprimendas los dirigentes soviéticos).

Son muy justas, entonces, aún cuando postulación genérica, las acusaciones contra la ex Academia de Arquitectura de la U.R.S.S. (tan semejante a la nunca demasiado temida Ecole des Beaux Arts), que «había orientado principalmente a los arquitectos hacia las soluciones de las partes exteriores de la arquitectura en detrimento de las comodidades, de las instalaciones, de la oportunidad técnica, de la construcción económica y de la calidad del edificio». Esto es válido siempre que se experimente el imperativo de la unidad de composición, que no se creen jerarquías superficiales (a veces hasta opuestas) entre el exterior y el interior de las obras y, por fin, que se tenga siempre presente la finalidad última e inseparable de la arquitectura; la síntesis, único término en que lo útil y lo bello alcanzan su validez.

La deplorada ausencia de «sentido crítico» que «transfiere a los edificios contemporáneos las formas de la arquitectura oriental del Medioevo», o que ha «exagerado y alterado el papel de la herencia clásica», fue señalada por nosotros constantemente como el resultado de una actitud irresponsable y pasiva frente a las obligaciones que debiera asumir todo artista para dar forma original a los contenidos originales del presente histórico.

En efecto, hemos discutido repetidas veces con algunos compatriotas (estudiantes, colegas y amigos) que siguen el ejemplo equivocado de los países en donde rigen sus preferencias políticas y que, mientras hablan de cultura nacional y popular, se deslizan hacia el culturalismo y el folklorismo, confundiendo los más profundos aportes de la tradición —en todo caso, inimitables— con sus insípidas apariencias. ¿Querrían ellos también reconsiderar sus opiniones?

Sus errores no atenúan ni compensan –evidentemente- los pecados de los formalistas modernos contra los cuales pretendieron reaccionar. Nosotros nos alistamos también contra ellos mientras haya, tanto en Italia como en cualquier otro lugar, gente incapaz de lograr la síntesis entre las necesidades prácticas y las estéticas, que quiera someter a sus caprichos a los clientes, derrochar el dinero privado o, peor aún, el dinero público, para financiar sus tentativas impotentes, sus extravagancias y sus torpezas.

Más, si existe un formalismo de los esteticistas, existe otro igualmente inaceptable: el de los tecnócratas, que el documento en cuestión concluye, inadvertidamente, por fomentar.

Se dijera que las actitudes del capitalismo de Estado coinciden, a pesar de todo, con las del capitalismo de los capitalistas, me vería atacado con seguridad desde las dos orillas; así acontece a menudo a quien, tratando de permanecer independiente, termina por dejar disconformes a unos y otros.

Sin embargo, estoy convencido de que ninguna «aproximación» resulta más fácil que la que se puede establecer entre esos opuestos sistemas de organización de masas, a expensas de las libertades individuales.

Leed el cuarto párrafo que se refiere a las soluciones:

«A efectos de realizar una edificación civil de acuerdo con proyectos-tipo de elevado nivel, que aseguren una decidida disminución del costo de la construcción y el mejoramiento de las condiciones de vida de los habitantes, se considera indispensable elaborar para el 1° de septiembre de 1956 nuevos proyectos-tipo para casas-habitación de 2, 3, 4 y 5 pisos, de escuelas para 280, 400 y 880 alumnos, de hospitales para 100, 300 y 400 camas, de institutos para la niñez, de negocios y empresas alimenticias colectivas, de cinematógrafos y teatros, de sanatorios, de hoteles y nosocomios, en los que se utilice la mejor experiencia nacional y extranjera en los proyectos y en la construcción...»

Es cuestión de entenderse: no nos encontramos por cierto entre quienes protestan contra la prefabricación; tan es así que siempre hemos propugnado la participación generosa de los métodos y de la potencia industrial en la producción arquitectónica. Ella lo requiere para su modernización cultural, técnica, económica y social; y no es posible que exista alguien que conozca el problema concreto de la casa para cada uno y no esté de acuerdo en que tal evolución debe cumplirse en un plazo perentorio. Aquí, las observaciones en contra solo tienen carácter de advertencia dirigida a los responsables, para que no caigan en el desventurado error de crear clisés de viviendas, y mañana clisés de hospitales y de escuelas, y para que los cines, las bibliotecas y cualquier otro organismo arquitectónico no se conviertan en meras repeticiones.

Para no citar más que dos ejemplos ingleses, uno negativo y el otro positivo, recordaremos, entre los primeros, las viviendas para empleados de Bristol y, entre los segundos, las escuelas del Hertfordshire. Las viviendas son monótonas, inadecuadas para la vida, y repiten el error del modelo en millares de ejemplares idénticos; las escuelas, en cambio, compuestas por elementos adaptables y no por recintos prefabricados, son estupendas y variadas. Si los técnicos soviéticos, sagazmente entusiasmados por sus dirigentes políticos, quisieran mirar también fuera de sus fronteras, que estudien y perfeccionen los trabajos realizados en ese sentido. Lo que se trata es de

crear elementos flexibles, que se adapten a los diversos ambientes (históricos y naturales), a los diversos individuos (en el sentido profundo de su tradición y de sus personales exigencias psicológicas), a los diversos e irreductibles complejos urbanísticos. Y estemos todos atentos, para no tratar de volvernos cultos ni higiénicos, ni felices... por decreto, Creemos, eso sí, las condiciones que nos permitan llegar a serlo.

No me propongo extraer conclusiones del documento que estamos comentando, y que en este aspecto no es demasiado explícito; mas las pocas pruebas que nos han llegado hasta ahora de la prefabricación soviética no son como para tranquilizarnos. Por otra parte, la idea de confeccionar el catálogo de los géneros edilicios está en germen en muchos cerebros ministeriales; por ejemplo, ya se le ocurrió a los franceses y poco faltó para que se nos ocurriera también a nosotros, si después de haber hecho imprimir unas Prescripciones técnicas relativas a los proyectos tipo de albergues populares, el ministro Romita no se hubiera dado cuenta del error retirándolo con toda discreción. ¿Mas ha sido sólo por considerar que los «tipos» no estaban aún adecuadamente definidos, o porque se trata –como deseamos creerlo- de una revisión radical del sistema mismo, que carece de bases humanas?.

Es absolutamente justa la recomendación del Comité Central del PCUS y del Consejo de Ministros de la URSS de «evitar el diletantismo»; más –que excusen mi impertinencia- ¿son ellos los más competentes para dictar cátedra de arquitectura?.

Y es después de este interrogante cuando nuestro comentario se toma más arduo.

Digamos, al pasar, que si los pueblos tienen los gobiernos que se merecen, los gobiernos, a su turno, tienen los arquitectos que se merecen.

La tarea del poder político no consiste en dar lecciones de arquitectura, sino en elaborar los programas, proveyendo los datos, controlando las financiaciones y los demás medios necesarios para la edificación; y luego, una vez elegidos los especialistas –los arquitectos- entre los de espíritu más vivo, debe confiarse plenamente en su capacidad interpretativa. Por momentos, el documento que analizaremos nos inclina a la aprobación y despierta nuestro interés, allí donde revela un estado de ánimo proclive a la autocritica y dispuesto al libre juicio en lo que se refiere a los actos de un régimen que suele ser considerado, demasiado a la ligera completamente contrario a tales impulsos. Pero confirma también la opinión de que no es capaz de extender el juicio, y de llevar a autocritica en el sistema a una crítica más coherente del sistema mismo. Así, pues, al criticar los pecados cometidos, lo hace incurriendo en un riesgo mayor; el de imponer desde arriba diferentes y nuevos errores.

En nuestra condición de arquitectos modernos, no debemos complacernos demasiado por el hecho de que se condenen ciertas formas arquitectónicas, evidentemente absurdas, si luego se dictan leyes para imponer nuevos prejuicios. Porque nuestra principal característica, como arquitectos modernos, es la de haber asimilado una filosofía libre de prejuicios, que no se satisface con soluciones a priori, sino sólo con aquellas que derivan del consciente esfuerzo diario de perfeccionamiento, de crítica y de disciplina que cada uno extrae del conocimiento histórico y que adapta, en un profundo acto de interpretación, a las infinitas circunstancias de la existencia.

Las imposiciones no siempre matan el arte, que es más fuerte que la política y puede triunfar hasta de la presunción de los gobernantes, tal como se advirtió claramente después del Concilio de Trento, del que surgió –contra todo lo previsible- el exuberante florecer barroco.

Más es un juego tortuoso y de cualquier manera contraproducente, cuando lo más lógico sería predisponer los ánimos a un desarrollo más natural y en armonía con las conquistas de cualquier sociedad moderna que pretenda –como también lo pretende la soviética- acogerse a las conquistas de los derechos del hombre.

El documento producido por las autoridades soviéticas demuestran su deficiencia al pasar de las premisas saludables a las necesarias consecuencias; porque, al denunciar un error particular, no advierte el error más grave y general de condicionar la libertad de creación futura.

La crisis de la arquitectura soviética refleja la crisis cultural de la sociedad de la que es expresión, y sus alternativas pueden ser comprendidas si se observan históricamente con mirada serena.

Después de la Revolución, se produjo en todos los campos del arte un valiente esfuerzo de adecuación a las nuevas circunstancias, pero reducido a unos pocos intelectuales de vanguardia que no lograron hacerse aceptar, ni siquiera como élite, por el pueblo y por los políticos, absorbidos por intereses más inmediatos. Pero ninguna sociedad, ni aún la que conduce una extenuante lucha por la igualdad, puede permanecer en el desconocimiento del arte; entonces aparece el absurdo lógico de requerir obras capaces de representar la ambición de los gobernantes y el orgullo de las masas: obras monumentales, retóricas y vanas que contaminaron –como ahora lo advierten ellos mismos- todos los aspectos de la edificación, desde la vivienda hasta la fábrica.

Mal preparados por un pasado histórico –notable en lo que concierne a las letras y a la música, pero que nunca dio especial prestigio a las artes plásticas (los mejores ejemplos, después del bizantino, son de importación italiana o francesa)-, las vanguardias no lograron radicarse con éxito, fijando los gérmenes de una tradición moderna, o renovando las raíces de un pasado suficientemente rico en savia.

Y ahora, ellos advierten que se equivocaron. Es la primera condición para mejorar. Todo lo cual nos merece respeto. Resulta menos fácil de entender la actitud de tantos artistas que en Italia y en otros países occidentales densos de experiencia artística, quisieron persuadirnos con artículos o reproducciones, mostrándonos el ejemplo de una historia tan diferente de la nuestra y, en lo que se refiere al arte, tan decididamente inferior.

Ha tocado el tema, parafraseando el título del presente artículo, un libro recientemente aparecido, que recomiendo al menos a los lectores italianos (Política cultura, de Norberto Bobbio, Ed. Einaudi), en el que se define con «autonomía de juicio» y rara penetración, cuestiones análogas a las que he tratado aquí.

A la pregunta fundamental: ¿qué sociedad estimamos más humano más civilizada: aquella en que germina el gran arte, o aquella en que es posible la gran obra de renovación humana? Debemos responder: aquella en que existe mayor libertad, es decir,

aquella en que el gran arte y la renovación humana son compatibles con el máximo de libertad.

Con lo que -entienda claramente- no quisiéramos que se frotaran las manos nuestros reaccionarios, siempre alertas.

Nota:

El semanario *Settimo Giorno* había difundido, en julio de 1956, un cuestionario propuesto a algunos intelectuales italianos para conocer su opinión sobre el profundo proceso de revisión actual de la Unión Soviética y sus consecuencias sobre la cultura italiana.

Respondía las tres preguntas formuladas con el siguiente escrito, que traigo a colación aquí, porque me parece que aclara el pensamiento expuesto en el artículo precedente:

«Es evidente que si la actual revisión de la política comunista no pretende darse por satisfecha con un mero cambio de posiciones, calificando de negativo lo que antes se consideraba positivo y viceversa, en el enfoque de cada uno de sus complejos problemas –lo que a fin de cuentas arrojaría el mismo resultado-, es necesario que los responsables extraigan las consecuencias de su crítica a Stalin (así como de la autocrítica realizada por ellos mismos) y reconozcan que la relación entre contenido y forma es biunívoca. Esto significa que cualquier dicotomía es inadmisibile aquí y que si las formas están erradas es porque también lo están los contenidos; y que si los contenidos no son satisfactorios, es fatal que sufra por esto toda manifestación formal de los mismos.

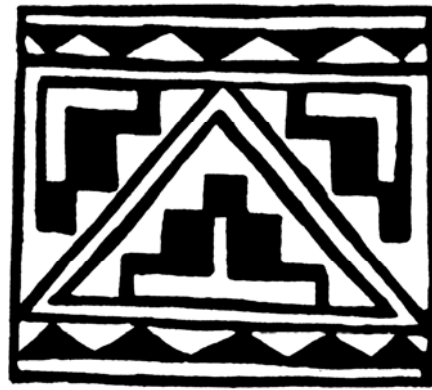
El problema de las relaciones entre arte y cultura no puede ser planteado válidamente si no es a partir de estas premisas de rigurosa lógica moral. Si es cierto que los actuales dirigentes soviéticos creen en la libertad, es preciso que afronten todos sus riesgos, y si antes estaba prohibiendo hablar mal de Stalin, ahora debe ser lícito – para quien no adhiera a las críticas- hacer su elogio. Y casi tendría ganas de hacerlo, no por amor a Stalin sino por amor a la libertad. Del mismo modo, al leer las Deliberaciones del CC y del PCUS y del Consejo de ministros de la URSS sobre la eliminación de lo superfluo en el planeamiento y en la construcción, creo que la justa condenación de las realizaciones retóricas, reaccionarias y vacías de la arquitectura soviética de los últimos veinte años no puede ser útil para su profunda renovación si ahora, en lugar de imponer los estilos tradicionales, se trata de obligar a los artistas a una forzada modernidad.

En Rusia, como en nosotros o como en cualquier otro país, la «libertad del artista» sólo puede consistir en favorecer el desarrollo de las ideas en la intimidad de la conciencia y, si no se pretende educar cortesanos para el culto de una personalidad o de un régimen, es preciso que cada uno pueda manifestar su propia opinión sinceramente, porque sólo reconociendo las diferencias individuales se puede esperar que, de su contraste dialéctico, se logre la síntesis de una civilización verdaderamente democrática.

Muchos de nosotros no teníamos necesidad de esperar que Bulganin y Krushev admitieran que la arquitectura soviética estaba equivocada para poder afirmarlo; hoy sería igualmente inútil que obligáramos a los colegas que se equivocaron a esparcir cenizas sobre sus cabezas, como sería tonto que ellos no valorizasen en toda su dimensión sus errores».

G.C. Argan.

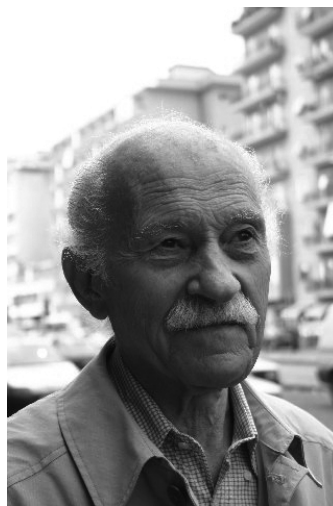
**EL CONCEPTO DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO
«DESDE EL BARROCO A NUESTROS DÍAS-»**



G.C. ARGAN

HACIA LA FENOMENIZACIÓN DEL ESPACIO*

Nacido en Italia. Escritor, conferencista, crítico de Arte y Arquitectura. Ha sido profesor de Historia del Arte de la Universidad de Palermo. Entre sus principales obras pueden citarse: «Andrea Palladio La Crítica Neoclásica» (1930): «Antonio Sant Eliá (1930): L'Architteture Prelocristiana, prerrománica, románica» (1935): «L'Archittetura Italiana del Duocento e Trecento» (1937) «Hens Moore» (1948): «Borromini» (1953), «Filippo Brunelleschi» (1954) «Beato Angélico» (1955). «Studio e Note» (1956), «Walter Gropius y el «Bauhaus» (1957). Argan planteo su crítica sobre las bases que le presta la estética de creer en lo que se refiere al juicio crítico y la sensibilidad pura.



Tomado de la obra:

G.C. Argan.

EL CONCEPTO DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO «DESDE EL BARROCO A NUESTROS DÍAS-»

Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1966.

(contiene un caso dictado en el instituto Ínter universitario de Historia de la Arquitectura, en Tucumán, en 1961).

I. INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO DEL ESPACIO.

1. LOS COMPONENTES DEL CONCEPTO DEL ESPACIO: LA NATURALEZA Y LA HISTORIA.

El tema de estas conferencias gira en torno a la evolución del concepto del espacio en la arquitectura desde el Barroco hasta nuestros días. El título mismo del curso nos revela desde ya que cuando hablamos de espacio no nos referimos a una realidad objetiva, definida, con una estructura estable, sino a un concepto, es decir, a una idea que tiene un desarrollo histórico propio y cuyas transformaciones son expresadas totalmente o en parte –esto ya lo veremos más adelante- por las formas arquitectónicas en particular y por las formas artísticas en general. Por lo tanto, el concepto del espacio es una creación histórica, y como tal deberemos examinarla. Premisa de esta concepción histórica es que el concepto del espacio no es verificable solamente en cada una de las formas arquitectónicas, sino más bien en el conjunto de los edificios, en la relación que existe entre ellos, y por ende también en el más amplio desarrollo de la arquitectura que es el urbanismo, el cual constituye también un aspecto esencial del desarrollo histórico desde el Renacimiento hasta nuestros días.

Uno de los primeros puntos que deberemos analizar será entonces el de los componentes del concepto del espacio. ¿Qué elementos concurren a definir una concepción del espacio? Sin considerar el problema (que sería un problema puramente filosófico) de definir dicho concepto, tenemos que reconocer ante todo que un componente esencial de este concepto es la concepción del mundo, de la naturaleza en

su relación con el individuo y con la sociedad humana, un aspecto que podemos entonces llamar naturalista. No hay duda de que el problema de la naturaleza es un componente del concepto del espacio. Más aún, han existido períodos históricos en los que el problema de la naturaleza predomina sobre cualquier otro, y tan es así que en ellos se afirma que «el arte es la representación de la naturaleza». Evidentemente, el concepto de un «arte como representación de la naturaleza», concepto típico del Renacimiento, no se limita a las artes plásticas. La relación entre el artista y la naturaleza en el Renacimiento se plantea sobre la base de la imitación de la naturaleza, de la mimesis, y los teóricos del Renacimiento establecen la diferencia entre la actividad del pintor y del escultor por un lado, y la del arquitecto por el otro, en el sentido de que la pintura y la escultura son imitaciones de la realidad, mientras que la arquitectura es una imitación que podríamos llamar indirecta de la realidad.

Me voy a limitar por el momento a subrayar esta diferencia, que es puramente de comportamiento. Pero la idea de que también la arquitectura es una imitación de la naturaleza aparece ya desde el Renacimiento integrada por otros pensamientos: por ejemplo, por el concepto de que la arquitectura en particular, y todas las demás artes en general, son una imitación de lo antiguo, más precisamente de la antigüedad clásica. Aquí la relación se invierte: la arquitectura puede ser una verdadera imitación de la arquitectura clásica (o sea una especie de mimesis directa de dicha arquitectura), mientras que la pintura y la escultura se encuentran, en relación con el arte clásico, en una posición distinta, ya que debiendo representar contenidos modernos (casi siempre contenidos religiosos, que naturalmente en la antigüedad clásica eran diferentes), la imitación de lo clásico resulta menos directa que para la arquitectura. De aquí surge un elemento que se agrega al tema puro de la naturaleza, y es el tema de la antigüedad como historia. Por ello, si queremos considerar los elementos que componen el concepto del espacio arquitectónico en el Renacimiento, deberemos agregar a la idea de naturaleza la idea de historia.

Precisamente en el Renacimiento se ha planteado el problema de la relación entre naturaleza e historia, entre la naturaleza y lo clásico ¿Cómo se resolvió este problema ¿Reconociendo que los antiguos artistas, pensadores, literatos, eran profundos conocedores de la naturaleza, que eran ellos quienes realmente poseían el secreto de la naturaleza y que los antiguos filósofos, o mejor dicho aquel filósofo antiguo cuyo pensamiento constituye la base fundamental del pensamiento occidental desde la Edad Media en adelante –Aristóteles- era el verdadero filósofo de la naturaleza.

Es indudable que la actividad de Aristóteles permitía una animación de este tipo, porque la filosofía aristotélica es una filosofía de la experiencia y por lo tanto una filosofía fundada sobre el conocimiento de la naturaleza. Pero también es cierto que el pensamiento cristiano de la baja Edad Media y de principios del Renacimiento fue llevado necesariamente a admitir que los antiguos tenían un conocimiento de la naturaleza mayor que los modernos. ¿Por qué? Porque se admitía que el hombre moderno, o sea el hombre del 300 o del 400, poseía una filosofía mucho más amplia, puesto que esa filosofía se fundaba sobre la revelación divina, sobre la revelación cristiana. Siendo la verdad revelada por Dios, es evidente que la experiencia de la naturaleza no era ya la única fuente de la verdad, sino que, en cierto sentido, era una fuente menos importante y menos directa: si Dios mismo había revelado la verdad, no era necesario buscarla en la naturaleza.

Pero se planteaba entonces el siguiente problema: este mundo antiguo, clásico, de la historia, que continuamente se estudia a través de los clásicos y se admiraba como un mundo casi perfecto, era entonces un mundo que no tenía posibilidad de salvación, que no poseía la verdad la respuesta era la siguiente: que la Divina providencia, antes de la Revelación, había hecho las cosas de manera tal que los humanos pudieran conocer la verdad a través de la naturaleza, a través de la creación, remontándose así desde la cosa creada al Creador. Así, pues los antiguos eran los más grandes conocedores de la naturaleza, puesto que eran los que en la naturaleza y de la naturaleza debían extraer todos los elementos de su vida espiritual. Por eso, ya desde corrientes del Renacimiento existe el concepto de que la verdadera naturaleza, la naturaleza en sustancia y no solamente en su apariencia, es aquella que nos es revelada por los antiguos, por los poetas, y en este caso sobre todo por Lucrecio, por Virgilio y Ovidio, y también por el arte figurativo.

A principios del 400 existe ya una especie de identidad entre naturaleza y arte clásico. Los artistas admiten que la naturaleza es algo mucho más complejo de lo que nos es dado conocer por la experiencia empírica; y que, sobre todo, la naturaleza no puede ser representada en sus apariencias dado que éstas se transforman continuamente, sino que debe ser representada a través de sus formas fundamentales, de sus elementos estructurales, o, en otros términos, de sus leyes. Por lo tanto, la antigüedad, el arte clásico, aparece como el arte que mejor que cualquier otro manifiesta las leyes fundamentales, las formas esenciales de la naturaleza.

Por consiguiente, también en lo que se refiere a la construcción de una «idea del espacio», el factor «experiencia de la naturaleza» por un lado y el factor «experiencia de la historia» por el otro se identifican. Más en el mismo momento en que este pensamiento se manifiesta surgen otros problemas; por de pronto – y trataremos más adelante de establecerlo con exactitud-, el problema de definir qué es el arte clásico y cuál es el significado de sus formas.

Debemos hablar aquí de la formación, del desarrollo, y sobre todo de la transformación del concepto del espacio desde el Barroco hasta nuestros días. Pero no debemos olvidar que la arquitectura, y precisamente la arquitectura barroca, no inventa las formas fundamentales del edificio, las toma de la antigüedad. Hace una arquitectura de columnas, de arcos, de cúpulas, de arquitrabes, de pilastras, o sea de elementos que se toman de la antigüedad en su aspecto tipológico y que luego son transformados, pero que inicialmente se eligen porque se supone que poseen en sí mismos la capacidad de manifestar, representar y construir el espacio. Más ¿de dónde se toman esos elementos? Se dice que de los monumentos antiguos, los monumentos de Roma. Pero estos monumentos (que los artistas podían ver aunque más no fuera en ruinas) ocupan un período de cinco siglos por lo menos, si consideramos desde el siglo I antes de Cristo hasta el IV d.C., o sea la época de las grandes Basílicas.

Y entonces, ¿cuál es realmente el arte clásico? ¿Aquel del primer siglo, del segundo, del tercero o del cuarto? Por otro lado, se va desarrollando y ampliando el conocimiento de los monumentos romanos antiguos que no se encuentran en Roma. ¿Cuál será entonces verdaderamente el arte que puede proporcionar ese modelo formal, el arte que se encuentra en Roma o el que, por ejemplo, se puede observar cerca del Rin, en Alemania, o en Provenza, o en el Cercano Oriente, o en África del Norte? Por lo tanto, resulta necesario establecer cuál es verdaderamente el arte clásico. Existen los tratados, en particular el de Vitruvio, pero este tratado de ninguna manera proporcionaba la

solución del problema por el simple hecho de que los datos, las medidas de Vitruvio no corresponden, prácticamente, casi nunca a las medidas de los edificios antiguos.

Por este motivo, ya a comienzos del 500 un teórico como Serlio puede preguntarse: ¿Quién tiene razón, los antiguos que construían los edificios, o Vitruvio que escribía la teoría de la arquitectura? En la carta dirigida a León X que trata de monumentos antiguos –escrita por un desconocido que hasta hace poco había sido identificado como Rafael, y que hoy Forster atribuye a Bramante- se dice muy claramente que Vitruvio sirve para reconstruir el arte antiguo, pero no es suficiente. Se dice precisamente: Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti; o sea que existe por un lado una teoría como la de Vitruvio, por otro una experiencia del monumento: surge así una contradicción casi continua entre las dos fuentes. Por esto es necesario, cuando se habla de experiencia del arte clásico como base fundamental para la morfología y tipología de la arquitectura del Renacimiento, del Barroco, etc., tener presente la variedad, la multiplicidad y a veces la contradicción de estas fuentes.

2.- «ARQUITECTURA DE COMPOSICIÓN» Y «ARQUITECTURA DE DETERMINACIÓN FORMAL»

A medida que avancemos en nuestro curso, veremos cómo el problema de la concepción del espacio y de su representación a través de las formas arquitectónicas se va transformando continuamente. ¿Cuál es la transformación más profunda, más radical, la que deberá señalar la línea alrededor de la cual veremos agruparse los fenómenos que estudiaremos? Existe un hecho fundamental que debemos tener en cuenta: desde el Barroco hasta nuestros días el concepto del espacio se transforma en el sentido de que si, todavía a principios del 600, la arquitectura es pensada como representación del espacio, a medida que se avanza en el tiempo se plantea como determinación del espacio. Lo que trataremos de demostrar aquí es que el arquitecto del 500 o de principios del 600 considera todavía que está representando en su edificio una realidad que existe por fuera de sí mismo, una realidad objetiva aunque sea a través de interpretaciones que pueden ser formalmente muy distintas. Mientras que en el 600 comienza a aceptarse la idea de que el arquitecto no representa un espacio, una realidad que existe por fuera de él, sino que esta realidad se va determinando a través de las mismas formas arquitectónicas. Ya no se trata del arquitecto que representa el espacio, sino del arquitecto que hace el espacio.

Si se considera la arquitectura contemporánea, la de nuestros días, la idea de que es el arquitecto el que determina el espacio en el que se desarrolla la vida de la comunidad es una premisa ya completamente aceptada y fundamental. Por lo tanto, nuestro objetivo será llegar a comprender cómo se ha formado históricamente, desde el Barroco hasta hoy, esta concepción del arquitecto que hace el espacio, que determina el espacio.

Empezaremos considerando las distintas actitudes con respecto al trabajo del artista y del arquitecto que implican estas posiciones distintas. El arquitecto que se propone representar el espacio utiliza ciertos elementos formales que tiene a su disposición y que compone en su edificio. El arquitecto que pretende hacer o determinar el espacio no puede aceptar las formas arquitectónicas preestablecidas, cada una de las

cuales tendrá un valor de determinación preestablecido; tendrá que inventar sucesivamente sus propias formas.

La gran antítesis, las dos grandes posiciones antitéticas y a menudo en relación dialéctica entre ellas que deberemos tener en cuenta serán precisamente éstas: por un lado, un arquitecto que podríamos llamar compositivo, o sea un arquitecto cuya originalidad puede consistir solamente en combinar de distintas maneras esos elementos formales ya dados; por el otro una arquitectura que podríamos llamar de determinación formal, que nos fundamenta ni acepta un repertorio de formas dadas a priori, sino que determina cada vez sus propias formas.

La «arquitectura de composición» parte de la idea de un espacio constante con leyes bien definidas, o sea de un espacio objetivo; la «arquitectura de determinación formal» cree ser ella misma la determinante del espacio, o sea que rechaza lo a priori de un espacio objetivo. La «arquitectura de composición» no es necesariamente una arquitectura que repita siempre las mismas relaciones; siempre se ha admitido que la interpretación de la naturaleza o la interpretación de la historia puede cambiar de individuo a individuo y de un período histórico a otro, pero esa interpretación puede cambiar también en el ámbito de una realidad objetiva dada. En la «arquitectura de determinación formal» no se da ninguna premisa histórica u objetiva, y justamente la determinación del valor del espacio se realiza con la determinación de la forma arquitectónica.

Continuando nuestro análisis podemos llegar a una distinción aún más profunda. La «arquitectura de composición» es una arquitectura que se funda sobre una concepción objetiva del mundo y de la historia, de la naturaleza y de lo clásico; es por lo tanto una arquitectura que se plantea ella misma como concepción del mundo: es una arquitectura *Weltanschauung*. La «arquitectura de determinación formal» no acepta una concepción objetiva del mundo y de la historia, y puesto que la forma se determina en el mismo proceso del artista y este proceso es un proceso vital, un proceso de vida, se puede decir que la «arquitectura de determinación formal» entra en el ámbito de aquella actividad espiritual que no es concepción del mundo, *Weltanschauung*, sino concepción de la vida, *Lebensanschauung*, *Lebenswelt*.

Si se tiene presente esta importante diferenciación en dos grandes categorías, será muy fácil descubrir que en su transformación la arquitectura no ha hecho otra cosa que seguir un desarrollo que pertenece a todo el pensamiento europeo, desde fines del 500 en adelante. Pues ¿en qué consiste la gran transformación del pensamiento y de la cultura a partir de fines del 500 hasta hoy sino en la eliminación del sistema, la eliminación de la estructura aceptada a priori como estructura inmutable de la verdad? ¿Qué sucede en la concepción del mundo cuando se pasa de la concepción ptolemaica a la concepción copernicana? Sucede que en lugar de aceptar una estructura del mundo como la revelada por la suprema autoridad espiritual – en este caso la iglesia-, se trata de descubrir la realidad, la verdad, en el desarrollo de la experiencia individual, esa experiencia individual que comienza justamente en el Renacimiento con Leonardo y que se desarrolla con Galileo.

Este deseo de renunciar al principio de autoridad por el principio de experiencia es el mismo que encontramos en la arquitectura. Bastará recordar que en la naturaleza –y cuando se habla de naturaleza se entiende naturaleza revelada, o sea creación- También existe un principio de autoridad. Hemos hablado de los clásicos, de la obligación que tienen los artistas de imitar el arte clásico, y esto ya significa afirmar el principio de

autoridad del arte clásico. Hemos hablado del arte como imitación, como mimesis, pero el que quiere imitar reconoce la autoridad del objeto que imita. Por lo tanto, esa concepción que hemos llamado de la «arquitectura de composición» es una concepción con una base sistemática; una concepción, que admite la existencia de un sistema, ya sea el sistema del cosmos, el sistema de la naturaleza, o el sistema de las formas arquitectónicas expresadas por los monumentos antiguos y por los tratados. Pero de todas maneras admite el sistema y la autoridad del sistema. La arquitectura que hemos llamado de «determinación formal», en cambio, no admite la autoridad del sistema y hace residir todo el valor del arte en la metodología del realizarse del hacerse del arte.

En el 600, o sea en plena época barroca, tenemos esta antítesis muy claramente expresada: la antítesis entre Bemini y Borromini. Bemini es el hombre que acepta plenamente el sistema, y cuya gran originalidad consiste en «agruparlo», en magnificarlo, en encontrar nuevas maneras para expresar plenamente en la forma el valor ideal o ideológico del sistema. Con Borromini, en cambio, comienza la crítica y la climatización gradual del sistema, la búsqueda de una experiencia directa y por lo tanto de un método de la experiencia; y no es casual que los antecedentes de la concepción del espacio de la arquitectura moderna se hayan basado en la arquitectura de Borromini o de sus sucesores, en toda esa arquitectura que viene de Borromini, mientras que nada similar se ha podido encontrar en la arquitectura de Bemini.

Debemos agregar que si transportamos nuestra observación del campo puramente artístico al campo más amplio de la historia de la cultura, advertiremos que el proceso de transformación es el mismo. En la filosofía, desde Descartes a Spinoza y Leibniz, se renuncia al sistema del escolasticismo, y se trata de establecer el pensamiento como única fuente de la experiencia y luego aclarar de la manera más evidente cuáles son los procesos a través de los cuales se realizan el pensamiento y la experiencia. En el campo de la literatura, en el campo de la poesía, nos encontramos frente a fenómenos análogos: se renuncia a la representación de un mundo sistemático y se pasa a la representación de la vida interior, de los sentimientos, de la representación de la vida moral, sentimental, psicológica del individuo: del individuo en un ámbito social.

Es muy fácil comprobarlo: el paso del Orlando Furioso de Ariosto a la Gerusalemme Liberta de Tasso es justamente el paso de una visión exterior, brillante, plástica, bellísima, como la de Ariosto, a la concepción del mundo interior de Tasso. Por ello el paso de la objetividad a la subjetividad, también aquí, y no solamente en este campo de pura cultura humanística, es fácil de comprobar. Lo encontramos también en la vida social y política, en el pasaje de la concepción de la política como expresión de la autoridad pura a una concepción extremadamente más diferenciada, que no sólo toma en consideración los grandes valores representados por la Iglesia o por el Imperio o por cualquiera de estas grandes instituciones, sino también los valores de la vida del individuo en la comunidad.

Es típico el paisaje de la historiografía de Maquiavelo o la historiografía de Guicciardini en Italia, o la concepción política de un Montaigne en Francia. Es evidente que si al «hombre del sistema» el mundo se le presenta como una estructura constante, el espacio se le presenta como una realidad geométrica y por lo tanto es inmutable en sus leyes. Por otro lado, el hombre que resuelve aceptar los movimientos de su propia vida interior, tratará de aclarar cómo se desarrolla esa vida y también será inmediatamente llevado a considerar el desarrollo de su propia vida en relación con la de los demás, en un

ámbito inicialmente más restringido (como puede ser el de los afectos más cercanos) o en un ámbito más amplio (que puede ser el de la ciudad, el del Estado, etc.).

Si consideramos entonces estas dos posiciones como diametralmente opuestas, veremos que la posición del hombre del sistema es una posición contemplativa y la posición del hombre del hacer o del hombre del método es una posición activa. En lo que se refiere a la concepción del espacio, ¿qué diferencia se desprende de estas dos posiciones? Para el hombre del sistema, para el hombre contemplativo, el espacio es un dato revelado. Si la Iglesia enseña que existen siete cielos, siete órdenes en el cielo, aunque evidentemente yo no los he visto y no han sido objeto de mi experiencia, simplemente creo que es así, y contemplo esta imagen que me ha sido dada. Pero si parto del principio de que la experiencia es lo que cuenta, ocurrirá que mi existir en realidad podrá constituir la determinación continua de un espacio. El espacio que yo recorro, el espacio en el que me muevo, el espacio que efectivamente veo, todo esto me interesa. Y si en el primer caso tengo una constancia de valor de espacio, en el segundo existe una transformación continua de valores de espacio, una transformación que está ligada con la actividad –mi actividad, la actividad de los demás, la actividad del grupo social al cual pertenezco- Este es el pasaje de una concepción «sistemática» a una concepción «metodológica». El pasaje de una posición contemplativa a una posición activa será también el pasaje de una concepción metafísica a una concepción social del espacio.

Hablar hoy a los arquitectos de concepción social del espacio es superfluo, porque toda su obra se desarrolla precisamente según esta concepción. Pero la concepción social del espacio no ha nacido de la nada; la concepción social del espacio (la concepción del espacio no como realidad metafísica, sino como condición determinada y determinante de la existencia) nace de la crítica de la concepción precedente, así como la concepción del Estado democrático nace de la crítica del Estado Autoritario. Hay aquí dos concepciones que hemos comparado como si fueran dos grandes bloques contrapuestos; será oportuno en cambio observarlas en su relación dialéctica continua, porque el artista que tiene como problema expresar, manifestar, realizar en el arte su propia experiencia del mundo, necesariamente debe relacionarse con hechos concretos, con hechos inmanentes. Pero a estos hechos deberá también contestar con formas, formas que deberá deducir de alguna experiencia precedente: por otra parte, aquella experiencia de cultura preexistente en su búsqueda constituye también un dato objetivo de la realidad. Este es un punto que hay que tener en cuenta en todo nuestro desarrollo.

Es posible que un artista, un arquitecto como Borromini, por ejemplo, se rebele y no quiera aceptar ese patrimonio de formas clásicas que se consideraban casi canónicas de todos modos, no puede hacer que este patrimonio no exista, que no sea el que utilizaban los otros arquitectos que están en una posición ideológica distinta de la suya; no puede hacer de manera que su propia obra, en lugar de ser una invención perfectamente libre, sea una crítica de aquella cultura que es la cultura aceptada y dominante en su época; no podrá dejar de deducir su propio lenguaje de esta crítica del lenguaje histórico; y tampoco podría hacerlo por otra razón muy grave y fundamental: si él no realizara la crítica de la cultura existente y dominante en su época, si él quisiera inventar un modo totalmente libre para sus propias formas, caería justamente en esa concepción de la arquitectura sistemática contemplativa de la que quiere liberarse.

¿Por qué? Ante todo, porque el concepto que este artista ha debido eliminar es el concepto de invención. La invención es la creación. La creación es proponer algo

totalmente nuevo, es ponerse en una posición similar a aquella de la Divinidad que crea de la nada, es la mimesis, la imitación humana del acto divino, así como el arte que hemos llamado de «contemplación» o de «mimesis» –arte que admite el principio de autoridad- se plantea como arte de imitación del gesto creativo divino. Querer inventar o crear significa afirmar la propia autoridad; significa atribuirse a si mismo ese principio de autoridad que se querría anular, destruir.

El arte de invención es el típico arte del sistema, y no es casualidad que ese gran clásico – el más grande de todos los clásicos de la arquitectura italiana- que es Bramante haya sido un gran inventor. Mientras que quien, como Borromini ha renovado profunda y totalmente la arquitectura – y no solamente la italiana- no ha sido un gran inventor, y no hubiera querido serlo nunca; porque la invención es siempre algo que se superpone al mundo histórico, es como el vértice que uno cree poner a la gran montaña de la experiencia. Se creía que la experiencia humana crecía sumándose a sí misma por grados; en cambio, hombres como Borromini pensaban que la experiencia humana se desarrollaba a través de la crítica de las experiencias anteriores y no a través de una ampliación de la concepción precedente.

Por eso podremos agregar todavía otras cualidades a las dos clases de arquitectura que hemos indicado, «arquitectura de composición», por un lado, o sea «arquitectura de representación del sistema», de aceptación de un principio de autoridad, de «mimesis», de «invención»; por otro lado, «arquitectura de determinación de la forma», de «determinación del espacio» a través de la forma, arquitectura no de representación, sino de respuesta directa a las exigencias de la vida, no de concepción del mundo, sino de actividad vital y con un proceso de inventivo, sino esencialmente crítico.

Nuestro curso proseguirá entonces tratando de determinar, por una lado, cómo se desarrollan estas concepciones sistemáticas del espacio y, por otro lado, cómo se desarrolla una crítica de estas concepciones sistemáticas y una nueva concepción del espacio; cómo el espacio de la vida sustituye en la arquitectura a la concepción del espacio del cosmos representada en la forma. A través del desarrollo de esta crítica de los grandes conceptos espaciales y formales del clasicismo, trataremos de llegar a interpretar qué transformaciones han nacido en la morfología y en la tipología arquitectónica, y sobre todo cuáles son las grandes creaciones históricas que han surgido de la nueva concepción del espacio, es decir, la concepción del espacio como «dimensión de la vida social», de la vida de la comunidad. Diré como anticipo que la creación histórica más importante del 600 como consecuencia de la nueva concepción espacial es la idea de la «ciudad-capital», o sea la idea de la ciudad como organismo político funcional en relación con un Estado que es ya un Estado moderno. A través de la crítica de esa posición veremos cómo se ha llegado a la concepción de identidad entre arquitectura y urbanismo y a la concepción de un espacio como dimensión de la experiencia alejado de toda sistematización a priori, concepción que es propia de la arquitectura moderna y de cualquier otra forma del pensamiento o de la cultura moderna.

3. ¿CUÁL ES LA RELACIÓN QUE EXISTE ENTRE INVENCIÓN Y CREACIÓN?

El término invención, en el sentido que posee en la teoría e historiografía del 500 al 700, está vinculado con toda la literatura sobre arte del Renacimiento y sobre todo con el término diseño. Vasari dice: L'invenzione é propriamente il disegno dell'opera. La primera definición de diseño la encontramos en el tratado de arquitectura de L.B. Alberti: «el diseño es toda idea separada de la materia; es la imagen de la obra

independientemente de los procesos técnicos y de los materiales necesarios para realizarla; dada la invención, se buscan los modos de realizarla». El diseño, entonces, representa la línea general de la obra que el artista concibe; la solución técnica viene después.

La técnica puede obligar a modificar la invención parcialmente, pero ésta siempre quedará definida en sus líneas generales. Cuando los teóricos hablan de invención se refieren, en arquitectura, a las formas generales del edificio y, en pintura y en escultura, a los conceptos generales del hecho normativo de la composición. Este principio está ligado, por un lado, con la creación de una forma que sea una representación (un hecho histórico, etc.) y, por otro lado, se remonta siempre a la historia, o sea al arte clásico, la antigüedad. Pero hay que tener en cuenta también que entre la «invención artística» y la «imaginación fantástica» hay una gran diferencia. Si imagino un animal fantástico no realizo una invención, sino que cumple un acto arbitrario; en cambio, la invención está siempre dentro del límite de lo posible. Para Aristóteles, la «puesta» es siempre una invención de lo posible y es solamente posible lo que ya ha acaecido, por lo tanto, hay que basarse en la historia, hay que permanecer en el lecho histórico, es imposible ir más allá.

4. ¿CUÁL ES EL ALCANCE DE LOS TÉRMINOS «SISTEMA» Y «MÉTODO»?

El sistema es un conjunto de afirmaciones lógicamente relacionadas entre sí y que contesta a priori cada problema que el hombre pueda plantearse frente a lo que es el mundo, ya sea que se trate del «mundo natural» o del «mundo histórico». Desde Aristóteles, y luego con Santo Tomás y el escolasticismo, hasta Descartes, se afirma que Dios ha creado el mundo con una estructura rígida, geoméricamente ordenada por lo que nosotros vemos el mundo natural como un mundo geoméricamente creado. La historia, en cambio es la reconstrucción de los advenimientos pasados según una sucesión lógica, ya que de otra manera sería el «destino».

Para los humanistas la historia se desarrolla, en la antigüedad, a través de una evolución progresiva que llega a su culminación con el imperio Romano, donde hay una época de claridad; los responsables de la caída del Imperio son los bárbaros, que expresaban la «desgracia», el «destino», algo accidental, pero que no es la historia. La misma actitud adoptan los humanistas frente a la naturaleza. Hay una identidad entre el concepto de «perspectiva» y el concepto de «historia», fundados, contemporáneamente: la «historia» – reconstrucción lógica del pasado- es al tiempo como la «perspectiva» – ordenación del espacio- es el ámbito físico. Esta visión racional se asume porque siendo Dios racionalidad para todo lo que deriva de su voluntad es racional; pero a veces suceden hechos que alteran esta claridad lógica, hechos considerados diabólicos, porque el diablo es lo irracional. La conciencia de un mundo natural histórico racionalmente organizado, formando un mundo cerrado, representa el sistema.

El deber del artista frente al sistema es imitarlo («mimesis»), pero no siempre de la misma manera: Rafael, por ejemplo, lo hará a través de la forma, mientras Tiziano lo hará a través del color; hay una coherencia entre la estructura plástica de Rafael y el uso del color de Tiziano. Una «actitud sistemática» será entonces la de aquel que admite la existencia de valores objetivamente dados y constantes.

En cambio, el método es el proceso de aquel que no acepta los valores dados, sino que piensa determinarlos él mismo en un «hacer»; este «hacer» tendrá una

coherencia no de tipo constante –de la naturaleza o de la historia-, sino que la coherencia existirá por el hecho de que todo lo que él hace tiene una finalidad. Será entonces un «arte sistemático» el que admite valores dados a priori y se realiza a través de un proceso de «mímesis»; mientras que un «arte metodológico» no mira hacia esos valores, sino que llega a su término buscándose a sí mismo. Así también, en el campo filosófico, son filosofías sistemáticas las que aceptan –como el escolasticismo- una organización del mundo a priori, las que tienden a la teología y a la cosmología; mientras que son filosofías asistemáticas o metodológicas las que buscan justificación por la experiencia, como sucede desde Descartes en adelante, cuando se rechaza el principio de la autoridad a favor de la experiencia; lo que interesa es, en este momento, establecer cuáles son los procesos mediante los cuales mi ser entra en contacto con el mundo.

II. LA TIPOLOGÍA ARQUITECTÓNICA.

El problema de la tipología arquitectónica está relacionado con esa concepción arquitectónica que hemos llamado «arquitectura de composición», en el sentido de que la «composición», la asociación de elementos arquitectónicos, se hacen según un esquema que, en la mayoría de los casos –más aún, podríamos decir en la totalidad- es un esquema tipológico.

Ante todo veremos qué se entiende en arquitectura por la palabra tipología, y para ello tendremos que recurrir a los tratadistas. Esta palabra la encontramos no en la antigua teoría arquitectónica, sino en la teoría arquitectónica neoclásica, es decir; en la teoría de un período que objetivamente se ha propuesto restablecer y hacer revivir los tipos de los edificios antiguos. La definición más interesante que he encontrado de esta palabra figura en el Dictionnaire d'Architecture de Quatremere de Quincy, un teórico que trabajó en Francia en el ámbito de la cultura tardo-iluminista, precisamente en los últimos años del 700 y los primeros del 800.

Quatremere de Quincy dice que no se debe confundir el tipo con el modelo. Un modelo se copia, se imita exactamente: un tipo es una idea general de la forma del edificio, y permite cualquier posibilidad de variación, naturalmente dentro del ámbito del esquema general del tipo. Por ejemplo, podemos fijar el tipo del templo circular períptero; en el ámbito de este tipo podemos cambiar el número de columnas, las proporciones y las relaciones, las distancias entre columna y columna, la curvatura de la cúpula, pero quedaremos siempre en el ámbito del tipo del templo circular períptero.

Ahora bien, si tratamos de analizar qué es el tipo, debemos ante todo establecer niveles. La tipología arquitectónica tiene niveles distintos. Por ejemplo, podemos concebir un tipo de planta, una planta longitudinal que posea una simetría bilateral, o una planta central que posea una simetría radial, no es indispensable que a estos dos tipos de planta corresponda necesariamente una función particular del edificio. Se puede tener un edificio de planta central –o sea una planta longitudinal con simetría bilateral, con las partes distribuidas hacia los dos lados de un eje longitudinal- en una «basílica» o también en la sala de un palacio.

Tenemos entonces un tipo de distribución de elementos arquitectónicos independientemente de la función específica y del destino del edificio. Está claro que semejante tipo es ya un tipo de «definición espacial». El hecho mismo de que una idéntica manera de distribución de los elementos puede hallarse en relación con funciones completamente distintas demuestra que estos dos esquemas pueden considerarse

simplemente como dos esquemas de distribución espacial, de definición del espacio a través de elementos arquitectónicos independientemente de su función. Y si nos referimos no tanto al arte antiguo –cuya teoría es distinta-, sino a la reconstrucción de la teoría clásica, tal como nos la proporciona el Renacimiento, podemos ya referir a estos dos modos de distribución espacial dos concepciones de la perspectiva netamente distintas. Podemos referir al tipo longitudinal la concepción de la llamada perspectiva artificialis o sea de la perspectiva según el principio del encuentro de las líneas paralelas en el infinito, la perspectiva fundada sobre la quinta proposición de Euclides.

En cambio podemos referir el esquema central a la concepción llamada de la perspectiva communis, en que la imagen es concebida como proyectándose sobre una curva que sigue la curvatura de la visión empírica, óptica, o sea la perspectiva que tiene un fundamento más bien óptico que geométrico. Por lo tanto, en este nivel la tipología, sobre todo la tipología de las plantas, tiene en cuenta exclusivamente los modos de concepción espacial. Podemos tener una visión de la realidad fundamentalmente empírica, o sea (como aclara Vitruvio) fundada sobre la distribución de las luces y de las sombras, de las partes luminosas y de las partes en sombra. Por otro lado podemos rectificar racionalmente esta visión basándonos sobre principios geométricos, y obtener una distribución según principios esencialmente matemáticos como las distancias. Las relaciones proporcionales entre magnitudes. Es éste entonces un nivel de la tipología que refleja exclusivamente de ver de concebir el espacio.

Pero además existe otro nivel de tipología, que se refiere esencialmente a la función de los edificios, y en el que se consideran sobre todo las formas generales de los edificios en conjunto, en relación con su función o su destino. Función o destino que pueden ser de carácter práctico o también de carácter simbólico. Quiero aclarar desde ya que el aspecto práctico y el aspecto simbólico pertenecen a una misma categoría: si yo realizo un determinado edificio pensando que la forma de éste es un símbolo del universo y como tal sirve para ofrecer a las personas una imagen del universo tal como la que nos es dada por una particular concepción religiosa, es evidente que este edificio cumple con una función de carácter religioso que, desde el punto de vista del arte, es todavía una función de carácter práctico.

Desde el punto de vista de la tipología en relación con la función, tenemos una serie numerosa de tipos, el tipo del palacio, de la villa, de la fortaleza, del templo, etc. Cuando, además entramos en la época del primer cristianismo, advertimos distinciones clara entre la diversa función de los edificios religiosos. Un caso típico entre los edificios religiosos paleocristianos es el de la existencia de edificios de planta central que derivan en su mayor parte del templo romano circular antiguo, y de edificios de planta longitudinal que derivan de la basílica civil romana. La diferencia de función entre estos edificios es muy clara; el edificio de planta circular, que generalmente no tiene grandes dimensiones, es un edificio que posee una función de culto puramente simbólica –un baptisterio, un mausoleo-, no una iglesia donde se congrega una gran cantidad de fieles, es decir, no una iglesia donde se realiza la enseñanza de la religión.

La enseñanza de la doctrina religiosa es un hecho típicamente cristiano, porque en la religión antigua del mundo clásico no existía ninguna forma de enseñanza religiosa. El culto era transmitido tradicionalmente y no implicaba una enseñanza, puesto que el problema religioso estaba netamente separado del problema moral; la enseñanza moral se realizaba juntamente con la enseñanza civil, con aquella enseñanza que debía transformar al hombre en un ciudadano del Estado.

Con el advenimiento del cristianismo en cambio, la enseñanza moral se une a la religiosa, puesto que no se quiere formar un ciudadano para el Estado, sino un ciudadano para la «Civitas Dei», o sea un ciudadano que pueda salvar su propia alma. Por lo tanto, surge la necesidad de un ambiente para la predicación y para la enseñanza, para la propaganda de la fe, es decir, para la gradual conversión de masas de hombres a la fe cristiana. Esto implica la necesidad de un ambiente muy amplio y adecuado para la congregación de los fieles; se elige entonces un tipo de lugar de reunión como la antigua «basílica» y se lo adopta a la función religiosa. De este modo sabemos que, en la arquitectura paleo-cristiana, un edificio circular es un edificio de carácter puramente sagrado o dedicado al culto, y un edificio longitudinal es un edificio con funciones de congregación, de reunión de la comunidad para la enseñanza religiosa.

Ahora bien, esta enseñanza religiosa es en sí misma no sólo un aspecto del culto cristiano, sino que en la religión cristiana los que están presentes en los actos del culto son los ministros de ese culto y la «ecumene» de los fieles que representa el cuerpo místico de la iglesia; es así como se asocian —y lo veremos sobre todo en el Renacimiento— las formas del culto, o sea de los tipos de edificios centrales, circulares, con los tipos de edificios longitudinales, como queriendo significar la identificación o la fusión de las dos funciones, el rito y la propaganda.

En este nivel encontramos entonces distinciones de tipo según las funciones. Estos tipos, distintos según las funciones, están relacionadas con aquellos otros tipos de los que hemos hablado antes, de distribución espacial. En otras palabras, este segundo nivel de la tipología donde están ubicados tipos y subtipos según las funciones— implica una elección en el precedente nivel, o sea en el de los grandes «tipos de concepción espacial». Es decir, que al destinarse un edificio para una particular función, se debe elegir entre los distintos tipos de definición espacial el que resulte más adecuado. Podríamos decir que los tipos de este segundo nivel representan una «especificación» en relación a la función de los tipos de pura distribución espacial que vimos anteriormente.

Evidentemente, hasta aquí hemos hablado de tipos que se relacionan con el edificio en su conjunto. Pero en el ámbito mismo del edificio se pueden encontrar otras tipologías. Por ejemplo, resulta claro que algunos de sus elementos pueden clasificarse dentro del orden tipológico: desde la cúpula hasta las columnas, desde el sistema de arquitecra al sistema de arcos, aquí también influyen elementos de carácter simbólico. De todos modos, este repertorio de tipos es aún más diferenciado que los tipos de los otros dos niveles; así, podemos encontrar los mismos elementos, por ejemplo la columna, en varios, o tal vez en todos los tipos de edificios, ya sean de carácter religioso o civil, de interés público o privado. La búsqueda tipológica puede llegar hasta los mínimos detalles del edificio: por ejemplo, la composición de un frontón con triglifos, óvalos, es evidentemente también un aspecto tipológico.

El arquitecto antiguo, clásico, podía disponer de una serie de tipologías de grados distintos que le permitían la elección de los propios elementos en ámbitos y niveles muy diversos, pero que lo acompañaban hasta la terminación de los más pequeños detalles de la propia arquitectura.

Veremos ahora prácticamente qué es un tipo. Cuando decimos: «el tipo e templo circular períptero», tenemos en nuestra mente una imagen, vemos algo que puede ser un cilindro rodeado por columnas, y una cobertura, en la mayoría de los casos una cúpula,

pero que también podría tener una terminación cónica; de cualquier forma no tenemos ningún elemento que nos diga hasta este momento cuántas deben ser esas columnas, a qué distancia deben estar una de otra, etc. ¿Cómo nace este tipo? Este tipo nace, evidentemente no como una invención arbitraria, sino como la deducción de una serie de experiencias históricas. Nadie puede sentarse a la mesa de trabajo y decir: voy a intentar un tipo arquitectónico.

La mayoría de las veces en que ello se intentó se obtuvo un completo fracaso: por ejemplo, en las obras de los arquitectos de la segunda mitad del 800 que frente a las exigencias de una vida social muy diferenciada y con una multiplicidad de funciones distintas, se propusieron la invención de un tipo. Justamente en esa época, a fines del siglo pasado y principios de éste, nació el tipo del banco, y precisamente con el objeto de responder a exigencias de carácter actual. Si observamos la mayor parte de los bancos nacidos de la voluntad de crear un tipo de banco, vemos que no ha habido absolutamente ninguna invención; generalmente se ha tomado el tipo de palacio del Renacimiento, con un patio con pórtico interior, se lo ha cubierto de vidrio, se han cerrado las arcadas creando una especie de salón donde antes se hallaba el patio, utilizando ventanillas como elemento de comunicación, y se ha logrado así una parte reservada se público y una parte para las oficinas del banco.

En realidad no se ha creado un tipo nuevo, sino que se ha buscado un tipo antiguo, y, bien o mal, se lo ha adaptado. Lo mismo podría decirse de los otros tipos que se crearon al finalizar en 800; bastaría pensar por ejemplo en el tipo del hotel, que sin una razón precisa volvió a adoptar los tipos el alineamiento de ambientes, propios de los edificios conventuales, sin que sea absolutamente indispensable que en un hotel todas las habitaciones se encuentren alineadas a lo largo de un corredor.

El tipo en la historia se ha determinado siempre por la comparación entre sí de una serie de edificios. Teóricamente, de todos. Es decir, si me propongo establecer el «tipo del templo circular períptero», teóricamente debiera realizar ese proceso: tomar todos los templos circulares perípteros construidos hasta el presente, y luego aislar todo lo que se repite en estos ejemplos. Todos tienen muy claramente definida una columnata en alineación circular: he aquí un elemento que aislo y que me servirá para definir mi tipo. Pero además pueden existir algunos que tengan ventanas en la cámara circular interior, mientras que otros no las tienen; de modo que eliminaré el elemento ventana dado que éste no se repite en todos los ejemplos. El tipo resultará de un proceso de selección mediante el cual separo todas las características que se repiten en todos los ejemplos de la serie, y que lógicamente puedo considerar como constantes de tipo.

De manera que he realizado la siguiente operación: observé lo antiguo y deduje un esquema. ¿Qué tipo de esquema? Un esquema que no tiene ningún valor de forma artística porque no lo veo en su realidad de forma plástica, lo veo solamente como esquema de distribución de elementos, relacionados con una determinada idea de espacio, con una función específica. En otras palabras, aislo una especie de esqueleto espacial, como si quisiera hacer una jaula metálica un esquema espacial que después realizaré, al que después daré una concreción plástica real a través de formas arquitectónicas.

Ahora bien, para entrar en el problema trataremos de considerar qué valor tiene en la función el proceso artístico de un tipo. Suponiendo que debo realizar un templo circular períptero, una vez que he llegado a este proceso de selección de todos los datos

históricos disponibles y he deducido mi tipo, prácticamente he agotado la experiencia histórica que considero puede servirme para mi creación artística. En otros términos: si debo proyectar un templo circular períptero observo todos los templos circulares perípteros y una vez obtenidos de esta observación los caracteres generales de los templos circulares perípteros, me propongo hacer lo que han hecho todos los demás, desarrollar este esquema según el criterio formal personal, pero que no altere el esquema; me pongo en una condición tal que, teniendo este esquema gráfico, no puedo menos que realizarlo formalmente.

Toda la arquitectura del renacimiento y toda la arquitectura barroca en su gran mayoría se pueden reducir a este proceso de invención basado en la coherencia del tipo, con la intención de que el elemento que agregó pueda a su vez constituir una experiencia histórica para el futuro, o sea modificar, desarrollar y definir el tipo. Por esto el tipo, que representa el momento de conclusión de la historia, el momento en el cual acabo mi relación con el pasado, representa también la condición de mi nueva invención. Si no hubiera llegado a la determinación de la neutralidad formal del tipo seguiría teniendo un interés artístico específico por uno u otro de los edificios que he tomado en consideración para la determinación del tipo: es decir que queriendo construir una iglesia circular y habiendo considerado todos los edificios circulares, creo que el Panteón es el que más me interesa, el mejor, y de esta manera copio el padrón. Este sería el proceso tipológico, un proceso que no me obligaría a una invención nueva sino a una imitación; pero si he deducido el tipo, es evidente que me encuentro en la condición de aquel que ha considerado la historia en su conjunto cuando por ejemplo un hombre político que ha adoptado esta actitud dice: «de acuerdo con tales premisas mi acción deberá ser la siguiente», no quiere significar que la acción consistirá en la imitación de Julio César o Alejandro Magno o Napoleón sino en la determinación de la que puede ser la propia acción como desarrollo coherente de esa premisa. Es justamente la neutralidad formal del tipo la que impone al artista la actividad formal de la invención: podemos así considerar momento de la tipología como el momento negativo que implica presupone y aplica el momento positivo de la invención.

III. HACIA LA FENOMENIZACIÓN DEL ESPACIO.

Resumiendo lo expresado anteriormente podemos decir que en esa corriente de la arquitectura que se llama rococó aparecen dos hechos que son esencialmente importantes: la disolución de toda estructura espacial fijada en una tipología distributiva, y la búsqueda de definiciones formales aisladas, llevadas nuevamente –según el convencionalismo histórico de la época- al arte clásico. Resulta claro que el neoclasicismo, en su intento de reintegrar de manera práctica la forma de la arquitectura clásica, no podía dejar de volver a valorizar lo que llamamos el «objeto arquitectónico» objeto que puede ser el edificio como un todo y también cada una de sus partes: columnas, frises, etcétera. Es justamente en el neoclasicismo donde se determina esta idea del «objeto arquitectónico» como elemento que sirve a la composición y es independiente de toda función de representatividad espacial.

La arquitectura neoclásica, ya sea en Italia, en Francia o en Alemania tiene funciones representativas, pero referidas exclusivamente al mundo social. No se da en la cultura arquitectónica de ese período un aspecto espacial: basta pensar en las soluciones urbanísticas de un Valladier, en Roma, o de un Cagnola. Empero, vemos que ellas el edificio actúa siempre con una función marginal, como telón de fondo, como objeto ubicado para adornar un espacio pre constituido. La obra importante se sitúa entonces en

los conjuntos urbanos como un particular «objeto cívico», de la misma manera que ciertos templetos pseudo-orientales o pseudo-antiguos se ubicaban en los jardines ingleses del 700 como objetos pseudo-rústicos.

No me detendré en el siglo XIX por una serie de razones: ante todo porque la arquitectura de este siglo es en toda Europa una arquitectura en crisis. Tratar de entenderla como un eslabón esencial en el desarrollo histórico de este arte es un error, también por una precisa razón histórica: la arquitectura moderna nació contraponiéndose a la arquitectura del siglo XIX nació como una crítica destructiva de la misma. Desde luego, es posible encontrar en ese período algunos aspectos o algunas obras de real importancia, sobre todo si nos referimos, no a la arquitectura civil u oficial, sino a la arquitectura industrial o técnica. Además, en el siglo XIX, justamente después de academismo del neoclasicismo, al que sigue un academismo romántico, los grandes problemas no son ya propuestos por la arquitectura. La única función real que la arquitectura desempeñó entonces fue la de ser un arte representativo. Pero esta función representativa pierde toda importancia, desde fines del siglo pasado, ante la aparición de nuevos intereses que ya no son los de una burocracia dominante y ante la formación de nuevas clases sociales. Mientras tanto, se desarrolla el «problema del espacio» en este y en muchos otros campos, de manera que cuando la arquitectura vuelve a proponer problemas sociales concretos, y no solamente de «Revivals», nos encontramos con una experiencia espacial muy compleja.

Los componentes del concepto de espacio son siempre numerosos. Cuando hablamos de Bramante o de Bemini y de su idea del espacio, pensamos, es obvio, en su realización concreta, en la idea que Bramante deduce de una tradición cultural; pero es evidente que en la concepción espacial de Bramante confluyen también una cantidad de experiencias de distinta naturaleza, colectivas o individuales (las colectivas han sido estudiadas por Francassell, quien ha citado, por ejemplo, el componente «espectáculo»). Pero es igualmente claro que por lo menos desde fines del 500 en adelante, ha sido fundamental la contribución de las ciencias positivas si en el barroco o en el rococó asistimos en primer lugar a una dilatación, en segundo lugar a una disolución y en tercer lugar a una «atomización» del concepto de espacio, es indudable que esto no sucede independientemente de las ideas de espacio que son contemporáneamente elaboradas por la ciencia; observando una obra de Bramante o de Guarani no hay duda de que la arquitectura de Bramante es todavía la arquitectura de un hombre que cree en el sistema tolo méico, y la arquitectura de Guarani es ya la de un copernicano.

Estos factores no pueden omitirse puesto que tienen un carácter científico, de la misma manera que no se pueden omitir problemas de carácter social, sobre todo desde que se empieza por el mundo social y a considerarlo como un «problema». Desde luego, en el 500, en el tiempo de Bramante, la cuestión de la vivienda se refiere solamente al problema de la habitación del soberano del príncipe o del señor; la vivienda del pueblo no tiene ninguna importancia para el rey o para quien rige el Estado, de tal manera que los estudios para la estructura de la ciudad, que empiezan a aparecer entre el 400 y 500, son de carácter utópico y a veces no alcanzamos a distinguir el interés real y propiamente urbanístico de un Alberti o de un Filarete, o del urbanismo abstracto de los utopistas políticos de fines del 500.

Pero en el 600 el pueblo comienza a cobrar importancia, a ser el agente de una producción, y comienza a determinarse la idea de una función productiva de la ciudad. Durante el Renacimiento esta idea había sido parcialmente dejada de lado, mientras que

en las ciudades románticas y góticas era muy clara la concepción de una función productiva del núcleo urbano. De todos modos, en el 600 el problema de la vida y del movimiento de las masas se hace muy importante; además la ciencia, particularmente en su rama física y mecánica, elabora conceptos que influyen y determinan el concepto del espacio; de modo que los arquitectos de fines del 600 y del 700 se ven obligados a manejar ideas y contenidos espaciales que pertenecen solamente al mundo exterior, objetivo.

De la misma manera no pueden dejar de tener en cuenta problemas de carácter social que se han ido suscitando; si se solicita una solución urbanística y por lo tanto arquitectónica, para un problema de habitación urbana, el arquitecto sin duda tratará de hacer una obra original en la medida en que enfoque de modo personal ese problema objetivo, pero el problema objetivo existe y no se puede eliminar. No debemos creer que la originalidad, la individualidad del hecho artístico consiste en abstraerse del mundo exterior la originalidad de cada uno de nosotros como individuos es nuestra manera personal de estar en el mundo. Este carácter necesario de la relación del individuo con toda la esfera cultural e histórica es, en nuestro siglo, algo absolutamente consciente.

Probablemente Bramante o Alberti también eran conscientes de que al concebir un edificio tenían en cuenta factores sociales, patrimonios científicos, etcétera, pero probablemente no lo consideraban un problema; es claro que Brunelleschi o Alberti, antes de establecer que un determinado peso fuera llevado a una altura dada, tenían en cuenta que la técnica contemporánea o sus propias soluciones técnicas permitieran hacerlo. Observemos por ejemplo los dibujos de Brunelleschi en los cuales se muestra cómo debía realizarse el transporte de materiales para la cúpula de Santa María del Fiore; eran métodos que representan un progreso real de la ciencia mecánica que se cumplió a través de la arquitectura, puesto que una y otra se movían todavía en el mismo ámbito.

En el siglo XIX la arquitectura abandona toda verdadera problemática espacial, pero esta problemática sigue desarrollándose en otros campos que el arquitecto deberá tener en cuenta en el momento oportuno. Por eso, cuando consideramos el espacio de la arquitectura moderna no podemos prescindir de los datos de orden espacial, o por lo menos que interesan al orden espacial, elaborados y propuestos por un conjunto cultural extremadamente diferenciado y con el cual el arquitecto tiene que trabajar.

Esto significa que cuando consideramos la concepción espacial en la arquitectura moderna, ya no podemos decir con seguridad que el concepto del espacio en la arquitectura de Wright, o de Le Corbusier, o de Gropius, o de Aalto, sea «el concepto del espacio de nuestro tiempo»; mientras que con una notable aproximación podríamos afirmar que el concepto espacial de Brunelleschi es «el concepto del espacio de principios del 400». Ya hemos dicho, además, que de la «manera de construcción» de la arquitectura dependía la «manera de representación pictórica» de la profundidad, y hasta la manera de relevamiento cartográfico, de medida de distancias, etcétera. Llegando al plano anecdótico podríamos incluso recordar que cuando Brunelleschi creó su método de perspectiva se afirmó –sobre todo en el círculo eclesiástico florentino- que por fin se había logrado medir la amplitud del infierno. Esto demuestra que el espacio definido por la arquitectura se identificaba con el espacio en su totalidad.

Hoy no ocurre lo mismo; hoy no podemos pretender que el espacio de la arquitectura de Wright equivalga perfectamente al de la física o la astronomía de nuestro tiempo, ni al que nosotros, como hombres modernos, intuimos a través de estas ciencias.

Pero entonces, ¿el deber o la finalidad del artista moderno es todavía la configuración de un espacio total, como se proponían de Brunelleschi o un Bramante? No exactamente, puesto que hoy el artista sabe que el alcance de su obra tiene una delimitación técnica, en un mundo de especializaciones técnicas. El artista ya no tiene ni se atribuye esa función central dominante que se le reconocía en la cultura del 400 y del 500. El artista ya no es un semidiós. Convenzámonos de que su papel es análogo al del ingeniero, el químico o el médico; trabaja en el ámbito de una especialización, y si intenta excederlo terminará seguramente haciendo un pésimo arte. El artista que como tal se sienta espectador o juez del mundo, hará mala arquitectura, mala pintura o mala escultura. ¿Cuál es entonces su especialización real? Ni la «producción de cuadros», ni la «producción de casas», ni la «producción de esculturas»: la verdadera especialización del artista, desde mediados del siglo XIX, es la «visión», el mundo de las formas sensibles; el artista se ha transformado en el científico de las formas visibles, y su proceder no tiene ya nada de misterioso.

Los primeros en comprenderlo fueron los mayores artistas del siglo XIX, los impresionistas franceses, que definieron el arte como «ciencia de la visión». Naturalmente que esta «ciencia de la visión» se inserta en una concepción del individuo, de la mente del individuo y de la condición histórica del individuo, para la cual es más importante «cómo» se ve, que ver las cosas «como son» (no sabemos «como son»). Si quiero que mi mente sea libre –y el siglo XIX afirmó el valor de la libertad- debo razonar independientemente de todo prejuicio político, religioso, etcétera, y necesito estar seguro de la autenticidad de los datos sobre los cuales me baso. Esta es la razón por la cual se acoge un arte que, desde 1870 en adelante, se funda en el análisis de la visión, un arte por no aceptar los valores de las sanciones y percepciones; y que además tiende a demostrar que estos valores están ligados a valores ideológicos de máxima visión, sino para demostrar qué explosión, qué destrucción se produce en el mundo de nuestra experiencia, incluso en el plano perceptivo, cuando ocurre en el ámbito humano un escándalo moral semejante al bombardeo fascista de la ciudad vascongada.

Análogamente, el arquitecto ya no tiende hacia la «construcción del espacio», sino a la «fenomenización del espacio». En ambos casos hemos usado la palabra «espacio», pero con significados diferentes. En el primer caso no es realmente la extensión ilimitada de la creación, sino la representación que de ella se da la mente humana; de tal manera que los últimos filósofos escolásticos del 400 pudieron decir: «Dios no ha creado el espacio, Dios ha creado las cosas, luego el espacio es pensamiento humano». En el segundo caso la palabra designa la extensión ilimitada del mundo, con toda la serie de hechos que tienen lugar en ella, y que encuentra su fenomenización de la obra de arte en general y en la obra arquitectónica en particular.

Pero evidentemente esta fenomenización no puede ser total; si yo pienso los fenómenos concretamente resulta claro que no puedo pensarlo en su totalidad o sea que usando términos aristotélicos puedo pensar «el caballo» en absoluto, lo que los escolásticos del Renacimiento llamaban la «caballinidad», pero no puedo pensar la serie infinita de caballos concretos –pasados, presentes y futuros- de los cuales se abstrae la idea general de caballo. Así, si quiero fenomenizar representar el espacio, puedo hacerlo a través de un esquema, pero si mi cultura me lleva a rechazar el esquema, me es imposible representar la extensión del universo con la totalidad de sus fenómenos, aparte de que ya no se trataría de una representación, sino de la realidad misma.

Entonces ¿qué es lo que se fenomeniza? Se fenomeniza lo que Galileo llamaba «la pequeña verdad» y que decía preferir a una gran mentira. La pequeña verdad se

refiere a hechos, lugares y momentos llamados, y en términos de pensamiento se transforma en una delimitación espacio-temporal. Y el espacio, ¿en qué se transforma? En el dato de una condición de mi existencia, de la misma manera que el tiempo, e inseparablemente del tiempo; y no se puede no fenomenizar, porque justamente mi existencia es ya un fenómeno y se realiza en el mundo de los fenómenos. El fenómeno claro es la obra de arte, el fenómeno no claro es otra cosa. Es una determinación no intencionada por la cual nosotros, por ejemplo, en este momento estamos aquí y nos hablamos, siendo cada uno un «fenómeno» para los demás; y así cumplimos una función sin que nadie se proponga el conocimiento ontológico del otro.

Cuando la filosofía moderna señala el problema del espacio ya no como el problema de la estructura del universo, sino como el de la condición de la existencia, este espacio no tiene más una construcción sistemática; pero por otra parte posee necesariamente un centro; este centro soy yo, es cada uno de nosotros. Tal concepción del espacio ha sido claramente expresada por Heidegger justamente en *Sein und Zeit* (Ser y Tiempo): allí Heidegger no considera el espacio como estructura, sino que habla de «lejanía», «vecindad», «continuidad», etcétera. Por ejemplo –dice–, en este momento estoy escribiendo, tengo aquí un tintero y cada tanto mi mano va hacia él; cumplo así un acto espacial, que implica la conciencia de la distancia que existe entre el tintero y yo; pero lo que más me interesa es que realice este gesto realmente y no realice otro; esto no establece entre el objeto y mi persona una relación métrica de tipo perspectivo, según el sentido renacentista; este objeto está a cierta distancia, en cierta dirección y esto es suficiente para mí, no trato de saber otra cosa.

Además no sólo necesito del tintero, sino también del cenicero, que está en otro punto y en otra dirección; pero en el centro de todas las direcciones múltiples quedo yo cumpliendo una determinada acción, luego yo soy el centro de todo esto, no «yo» como ser universal, no «yo» como individuo absoluto, no «yo» como abstracción, sino «yo» en mi realidad psicofísica. Así, el espacio que puedo fenomenizar conscientemente (al contrario de lo que sucedía en los gestos anteriores, que no son precisamente inconscientes, pero que están dentro del orden del hábito de la existencia y no de los valores) es aquello que veo, pero también aquello que sé del espacio. Por lo tanto, el espacio resulta determinado por ese punto del «aquí, ahora» en virtud de que pienso que la claridad fenoménica de mi «estar aquí ahora», de mi «existir», tiene un valor que no está absolutamente limitado a un instante de mi estar aquí. Yo «estoy aquí ahora», pero en ello está implícita una memoria de mi «haber estado», y una intención de «mi estar» en otras condiciones de espacio y de tiempo. Yo estoy aquí ahora, pero no puedo prescindir de mi «haber estado antes y en otro lugar», de lo cual también tengo conciencia.

Esto explica por qué el espacio moderno es un espacio dimensional y direccional, en oposición al espacio renacentista, que es proporcional y simétrico.

FRANK LLOYD WRIGHT

En 1905, año de la famosa Robie House, la concepción de Wright está netamente adelantada con respecto al espacio definido por la ciencia y el pensamiento filosófico de la época. Husserl todavía no había escrito sus ideas sobre el tema (que, de todas maneras, sólo han sido parcialmente publicadas); y si bien Bergson había escrito cosas muy importantes en 1909, seguramente Wright no las conocía. No obstante, el espacio que se fenomeniza en esta arquitectura de Wright es absolutamente asistemático y claramente direccional. O sea que en él existen puntos generadores, que por lo general

no son centrales, pues cuando tengo conciencia de mi estar en el mundo y la expreso fenomenizándola en una forma espacial, al mismo tiempo tengo conciencia de mi «no estar en posición central» con respecto al mundo, sino en posición periférica; y esta posición se torna en ese momento en una posición central porque cada punto de la extensión, en el momento en que emerge y se fenomeniza, es si no un punto central, una de las infinitas posibilidades de centralidad de una dimensión ilimitada.

En la Robie House los demonios de generación espacial son evidentes: por ejemplo, un elemento vertical de la estructura es una garantía que coordina todos los desarrollos espaciales de esta arquitectura, esta generatriz no puede ser una línea abstracta, es un objeto, una realidad, un hecho concreto que tiene su definición plástica. De esta manera podemos aceptar también lo que Wright nos dice sobre el valor cósmico de la horizontal y de la vertical. Todo esto es muy distinto de la inmaterialidad de un plano perspectivo de Brunelleschi; la arquitectura de Wright no es una representación del espacio, es un objeto que realiza prácticamente el espacio; y en ella el valor del objeto es absolutamente fundamental, al punto de que podemos ver cómo se acentúa a medida que el artista evoluciona. Y lo vemos acercarse más aún cuando en su cultura intervienen hechos que lo llevan a una concepción, por cierto realista (y no me refiero a la limitación de la naturaleza), de que una casa debe ser una casa, esto es, debe ser el «objeto casa».

Podemos interpretar toda la arquitectura de Wright en función de esta eliminación del plano abstracto de la representación y de la identificación de la forma plástica con un objeto real, con algo que es absolutamente tangible. He aquí la razón por la cual Wright rechaza palabra espacio y afirma que la tercera dimensión es nada más que profundidad es decir que su arquitectura se traduce en términos fenomenológicos, en términos de una profundidad que se concreta en una saliente material.

Podríamos decir, según la terminología de Husserl, que Wright no da un juicio sobre la estructura o la articulación del espacio, sino que la acopia fenomenológicamente en su valor de profundidad (o de lo opuesto a lo profundo, que es lo saliente), y en sus características de penetrabilidad y de pos-penetrabilidad. La claridad de sus formas da a su fenomenización un valor bien preciso y definido, y aquella se debe precisamente al hecho de que él lleva hasta sus últimas consecuencias la contraposición de estos valores (de la profundidad y de la no profundidad, o volumen, o masa).

Toda su arquitectura puede explicarse como una relación equilibrada entre la extrema profundidad y la densidad de la masa o del volumen. Esta extremada densidad llega también a expresarse en términos geométricos –en la mayor parte de los casos, no siempre-, puesto que Wright asume las formas y las líneas geométricas como carácter propio de la civilización, es decir, de la experiencia histórica que, para él, prolonga el ámbito de la naturaleza.

Una casa como ésta tipológicamente hablando, está relacionada con la casa privada estadounidense de la época, sólo que aquí todo ha sido llevado al extremo: la línea horizontal del techo se prolonga más allá de toda proporcionalidad, es decir que el equilibrio con respecto a las líneas verticales ha sido desbordado y todos los elementos direccionales llegan al límite máximo permitido por la generatriz plástica que ya hemos observado.

En el Hotel Imperial de Tokio, a través de su experiencia de la arquitectura del modelo, y por lo tanto del no límite espacial, Wright llega a pensar su obra como una continua intersección de planos plásticos, en la cual lo que cuenta es verdaderamente la línea generadora como posibilidad de emisión de múltiples direcciones. Su búsqueda del caso límite, del caso extremo, y de la forma como fenomenización extremadamente clara de la dimensión del espacio, lo lleva a lograr, sobre todo, efectos de perpendicularidad; pero veremos cómo poco a poco también se aleja de ellos, sin renunciar ni a la claridad fenoménica de la forma, ni a la fenomenización espacial de la situación ambiental, ni a los valores extremos que alcanza independientemente de aquella contraposición todavía lógica, heredada del pensamiento lógico de la cultura europea.

Cuando construye la Casa de la Cascada en el año 1936, Wright tiene ya amplio conocimiento de aportaciones europeas que él mismo había contribuido a determinar. Está fuera de duda que aquí hay elementos de la poética de De Stijl, que a su vez había nacido luego de las primeras búsquedas formales de Wright. La composición en este caso juega con volúmenes geométricos claramente definidos, con paralelepípedos; pero vemos también que esta composición ha sido llevada más allá de todo equilibrio proporcional: es que Wright quiere, justamente, que estas formas representen el movimiento, que es lo contrario del equilibrio estático. Si consideramos cualquiera de las masas –por ejemplo, uno de los grandes miembros verticales- vemos que ha sido llevado hasta un extremo en el que cesa de ser un volumen de cemento y se torna un volumen de luz. Es decir que la obra posee, con respecto al ambiente, una capacidad tal de absorción y de concreción formal que lo que es interior ya no puede valorizarse según medidas espaciales, sino que también es verdaderamente «ambiente» y como tal vale.

Porque, entendámonos, un árbol, o un conjunto de árboles, puede tener para mí un valor independiente de su existir en el espacio y de su realizar una imagen o representación espacial... En los cuadros del 400 los árboles están alineados en perspectiva; su función es simplemente la de proporcionar gradaciones de distancia y de intervalos, de la misma manera que las columnas de la nave de una iglesia. Pero este árbol tiene, de acuerdo con la concepción fundamentalmente existencial de Wright, una función por completo diferente: es algo que da sombra, que proporciona fresco, que es agradable de ver, que representa para mí una existencia autónoma y distinta de la mía, con la que yo puedo tener una relación, de la misma manera que entre nosotros, que estamos reunidos en este salón, existe en este momento una relación que no es precisamente la de que todos sirvamos para definir el espacio perspéctico de este ámbito.

Uno de los principales valores de la arquitectura de Wright consiste en que sus obras se plantean verdaderamente como «fenómenos» de espacio, pero manteniendo plenamente la diversidad de los objetos naturales que las rodean. En otras palabras, si Wright ha construido esta arquitectura en este bosque y sobre esta cascada, no ha procedido como Bernini, que utilizó, en la Fuente de los Ríos, la misma cascada como elemento arquitectónico; aquí Wright ha querido diferenciar netamente la forma arquitectónica, forma espacial, de lo «no arquitectónico», de lo «no-espacial» del carácter plenamente «natural» de los objetos que la rodean. Por esta razón, para mí nada es más absurdo que afirmar que la arquitectura de Wright es naturalista. Por el contrario, es una arquitectura que busca el contacto y la relación con la naturaleza para definir, en primer lugar la radical diferencia de las formas arquitectónicas con respecto a las naturales, la disparidad existente entre el objeto arquitectónico y el objeto natural, entre el espacio plásticamente realizado (que se concreta en lo que él llamaba al «integridad plástica») y la uniformidad del ambiente. En segundo lugar define también la relación entre ambos

términos, relación por la cual la forma arquitectónica refleja, sí, la existencia en el mundo, pero representa sobre todo el valor de esta existencia.

En la Casa Phoenix de Arizona se hace evidente que Wright llega cada vez más a la identificación de la «invención» formal, a la que está muy ligado, con la fenomenización de la condición particular del ambiente, o sea con lo que podríamos llamar la «especialización» de una extensión ambiental. Si existe una arquitectura que tiene a «espacializar» continuamente, que identifica toda actividad del hombre que vive civilmente en la realidad, con un continuo «espacializar», ésta es realmente la arquitectura de Wright.

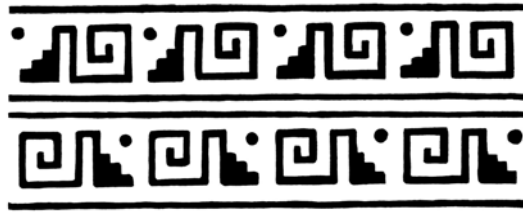
En otra obra, la torre de la fábrica Johnson, vemos una vez más como Wright tiende siempre, en su concepción netamente fenomenológica, al «objeto» constructivo, al «objeto» arquitectónico. Un rascacielos de Mies es una organización de pisos que podría ampliarse modularmente según las tres dimensiones. Es una arquitectura que tiende no a ser «objeto», sino medida espacial; mientras que lo que hace actual la arquitectura de Wright –y que representa el hecho más actual de la arquitectura moderna- es que en Wright también el módulo y aquí es evidente que estamos frente a una composición modulada, también el «módulo» decíamos, es fenómeno, es «objeto». Wright ha sido tal vez el único que comprendió plenamente en su campo lo que Husserl comprendió en el campo filosófico cuando enunció: «mi pensamiento es un pensamiento que piensa el fenómeno, pero mi pensamiento, cuando yo lo pienso aquí y ahora, es, también él, un fenómeno».

En algunas obras de Wright la objetivación del fenómeno es menos radical; pero lo importante es que aún en estos casos la concepción del espacio es siempre inseparable de la concepción de la forma plástica: el espacio no se piensa abstractamente, es algo que se construye materialmente. Esto se puede ver, por ejemplo, en la Price Tower, que es indudablemente una de las obras de Wright más cercana al sentir de algunos artistas europeos, como, por ejemplo, Mies. También es notorio en la que yo considero una de las obras menos logradas de Wright, el Museo Guggenheim, en el cual, no obstante, me parece importante su inserción en la alineación urbana, que demuestra claramente cómo el autor entienda la relación con el ambiente: ella es, al mismo tiempo, resumen y contraposición. Resumen, en el movimiento en espiral, como pivote de convergencia de la alineación de la calle y del desplazamiento del tránsito; contraposición, por la fenomenización práctica del espacio, frente a las condiciones ambientales que Wright no considera como hechos espaciales.



T. MALDONADO

AMBIENTE HUMANO E IDEOLOGÍA



T. MALDONADO.

Nació en Buenos Aires en 1922. Alcanzó prestigio como Diseñador Industrial y como estudioso en el campo de la educación, de la semiótica y de la metodología del diseño. Ha sido profesor en la HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG (Alemania occidental), desde 1954 hasta 1966, y Rector de la misma de 1964 a 1966 fue nombrado «Fellow» del Council of Humanities de la Universidad de Princeton (EE.UU.). A partir de 1968 ocupa la cátedra «Class of 1913» en la School of Architecture de la Universidad de Princeton. Ha sido presidente del Comité Ejecutivo del ICSID (Internacional Council of Societies of Industrial Design).



Tomado de la obra:

T. MALDONADO

AMBIENTE HUMANO E IDEOLOGÍA

–Notas para una ecología crítica– Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1972.

I. AMBIENTE, NATURALEZA, ALIENACIÓN.

Desde siempre –o por lo menos desde que los hombres hemos merecido llamarnos tales– vivimos en un ambiente construido en parte por nosotros mismos.

Sin embargo, el conocimiento de que tal ambiente existe, o, dicho de otro modo, la conciencia del hecho –indudablemente obvio– de que nos hallamos circundados y condicionados por un territorio específicamente nuestro, por medio físico y sociocultural que hoy definimos como «ambiente humano», constituye paradójicamente, una conquista más bien reciente.

El pensamiento filosófico tradicional, desde Aristóteles a Hegel, se había orientado primero hacia el tratamiento exhaustivo de la relación entre el hombre y la naturaleza, luego hacia el tratamiento de la relación del hombre consigo mismo y, mucho más tarde, hacia el tratamiento de la relación del hombre con la historia. Se había descuidado, en cambio, la realidad del «ambiente humano», es decir, la realidad concreta en la cual durante siglos hemos desplegado nuestros esfuerzos afanosos por vivir, convivir y sobrevivir.

Basta echar una ojeada, aunque superficial, a la evolución del pensamiento que se inicia a partir de Hegel, para identificar, si no todas, por lo menos las más importantes contribuciones tendientes a superar paulatinamente este estado de cosas. Las encontramos sobre todo en las ideas que han ejercido mayor influencia en nuestra cultura durante los dos últimos siglos: en el concepto de alienación sustentado por Hegel, Feuerbach y Marx, que nos ayudó a comprender bajo una nueva luz el nexo dialéctico entre conciencia y realidad social; en el fecundo sistema conceptual de C.S. Peirce, que abrió el camino a las actuales investigaciones sobre la función signíca de las estructuras ambientales; en la formidable fuerza desmitificadora de Nietzsche, con su alergia obsesiva a todo dogma que celebre la pasividad y el conformismo del hombre frente al universo; en la destilada metodología fenomenológica del último Husserl, de la cual podemos esperar todavía dilucidaciones fundamentales acerca de la estructura de

nuestra realidad inmediata; en la actitud de Freud, que de un golpe desacraliza los vínculos existentes entre vida psíquica individual y ambiente cultural; en el esfuerzo de los representantes del empirismo moderno para rechazar, polémicamente, toda forma de metafísica en el filosofar sobre el mundo objetivo; en la posición, en fin, que asumen los filósofos de la existencia a favor de una vida humana que se define (y redefine) en función de las contingentes situaciones ambientales, y nunca con el auxilio de categorías pretendidamente absolutas.

De hecho, son éstos los primeros esfuerzos efectuados por el hombre para sustraerse a la milenaria influencia intimidatoria del mito y del trauma adámicos; es decir, del supuesto arbitrario según el cual somos herederos pasivos de nuestro mundo, por el contrario nuestro mundo es realización nuestra. Es más: podemos afirmar –siguiendo el tan transitado camino de Hegel, Feuerbach y Marx- que nuestra realización del mundo humano es inseparable de nuestra autorrealización humana. En efecto, hacer nuestro ambiente, y hacernos a nosotros mismos, constituye, filogenética y onto genéticamente, un proceso único. Pero así como el trabajo, por un lado, es un factor de autorrealización, por otro es un factor de alienación. Por lo demás, hoy resulta evidente que el modo particular en que la conciencia se apropia de la realidad ambiental influye decisivamente en la conformación última de esa misma realidad. En otras palabras, que a una conciencia a la cual la alienación disgrega, debilita y hasta humilla, corresponde una realidad ambiental sólo descifrable, precisamente, en términos de alienación. Con todo esto, es cierto tan solo en un plano de extrema generalidad. La verdad es que tan pronto nos ceñimos a un análisis más riguroso de los hechos, nos percatamos de que en la realidad ambiental existen vastos sectores que nos dejan fácilmente descifrar en términos de alienación; tan pronto abandonamos el plano del pensamiento conjetural, el concepto de alienación se desdibuja, se torna absurdo y equívoco. En otras palabras, deja de ser un instrumento útil. ¿Significa esto que debemos renunciar a su ayuda? De ninguna manera. Estamos convencidos de que la reanimación actual del debate acerca de la idea de alienación ha de abrir nuevas y fecundas perspectivas al estudio de las relaciones entre vida de la conciencia y vida ambiental.

Nada sería, sin embargo, más erróneo que atribuir el conocimiento de la existencia de un «ambiente humano» exclusivamente a la evolución de las ideas filosóficas. Hay otros aportes igualmente importantes: la convicción actual de que entre el hombre y la realidad, entre el hombre y sí mismo entre el hombre y la historia, hay una membrana mediatrix (el «ambiente humano») ha sido también resultado de un paciente trabajo de esclarecimiento e investigación por parte de los científicos naturalistas.

No debemos olvidar que fueron precisamente ellos los que en el siglo pasado, establecieron los criterios básicos de la ecología general y, en nuestro siglo, colaborando estrechamente con representantes de otras disciplinas, los criterios básicos de la ecología humana (o social), nueva rama de la ecología general. Es evidente que el enfoque científico de la ecología viene a proporcionar el mejor apoyo a los pensadores que, a partir de Hegel, han considerado necesario subrayar la importancia filosófica del «ambiente humano».

Para los ecólogos, el «ambiente humano» –definido con objetividad casi polémica- es uno de los tantos subsistemas que componen el vasto sistema ecológico de la naturaleza. Los mismos ecólogos no vacilan, sin embargo, en atribuir a nuestro subsistema un «comportamiento» muy particular, el más singular entre cuantos pueden encontrarse sobre el planeta. Este carácter excepcional del «ambiente humano» no es

una nueva ficción antropocéntrica. Resulta bastante evidente que nuestro subsistema se distingue ante todo por su posibilidad de usar (o, mejor aún, abusar) de sus relaciones con otros subsistemas y de influir radicalmente sobre los destinos de éstos. Los otros subsistemas pueden perturbar también un equilibrio ecológico ajeno, pero sólo el nuestro demuestra poseer hoy la capacidad virtual y real de provocar perturbaciones sustanciales, es decir, irreversibles, en el equilibrio de los otros subsistemas.

Pero el riesgo no termina aquí. Ninguna perturbación de este tipo es sectorial. Antes o después, acaba por alterar la estabilidad de todo el sistema, ciertamente sin excluir el subsistema que fue agente inicial de la perturbación. El factor que en el universo ecológico cumple la función, por así decirlo, de «agent provocateur», no es otro que el hombre o, más exactamente, la conciencia operante del hombre sobre su medio físico y socio-cultural.

Al llegar a este punto vemos, según se ha dicho antes, en qué medida el enfoque científico del problema del «ambiente humano» nos lleva a la preocupación básica de la filosofía posthegeliana que, en síntesis, es la de hacer más inteligible el papel de la conciencia –y particularmente de la conciencia crítica- ante una realidad ásperamente contingente y situacional. Realidad que no queremos continuar concibiendo en términos de categorías, sino en función de nuestro problema fundamental: el conflicto entre necesidad y libertad.

Así, pues, el concepto de «ambiente humano», por una parte, tiene su origen en el pensamiento filosófico moderno y, por otra, en los aportes revolucionarios de la ciencia ecológica. Con todo, no debemos olvidar una tercera fuente: la descripción literaria y artística del «ambiente humano», que ha realizado la delicada operación de transformar una noción filosófica en una realidad sensible, un modelo científico en una realidad perceptiva. Gracias a este esfuerzo narrativo se nos han hecho accesibles, indirectamente, los aspectos más sutiles y ocultos de nuestra membrana mediatrix. La riqueza de observación, por así decir intuitiva, que advertimos en la obra de autores como Henry James, Dostoievsky, Proust, Kafka, Svevo y Joyce constituye un material sobre el cual en el futuro deberán, desde esta perspectiva particular, realizarse cuidadosos trabajos de análisis e investigación.

Lo mismo se puede decir del extraordinario material de visualización ambiental acumulado en nuestro siglo por la fotografía y después, en forma mucho más capilar, por el cine y la televisión.

No dejaremos tampoco de mencionar el papel desempeñado en el progreso de nuestro conocimiento ambiental tal por esas estructuras tangibles que, en amplísimo radio, condicionan, por así decirlo, psico-somáticamente nuestro comportamiento individual y social. Se quiere aludir a esas estructuras físicas que, al nivel de la ciudad, de los edificios y de los objetos de uso, han contribuido a dar forma y contenido cultural a nuestro ambiente.

II. AMBIENTE HUMANO Y DIALÉCTICA DE LO CONCRETO.

Hasta ahora nuestro propósito ha sido aventurar una primera hipótesis –todo lo aproximativa, fragmentaria y especulativa que se quiera- sobre cuáles han sido los factores que nos han elevado a nuestro conocimiento actual del «ambiente humano».

Pero es evidente que con ello no pretendemos haber agotado sino, al contrario, apenas iniciado el examen de la problemática que nos interesa. En otros términos, lo expuesto hasta aquí solamente nos permite plantear la pregunta que consideramos esencial: ¿qué es, en definitiva, el «ambiente humano»? ¿Es acaso el resultado de un proceso ciego, carente en absoluto de intencionalidad (y, por lo tanto, de coherencia), una superposición arbitraria y discontinua de hechos aislados, un fenómeno incontrolado e incontrolable?

El espectáculo que nos ofrece nuestro ambiente actual parece, a primera vista, apoyar ampliamente esta última interpretación. En efecto, quien viva en este mundo con los ojos bien abiertos no puede dejar de reconocer que la realidad, tal como la hemos esbozado, se asemeja mucho a la que cotidianamente podemos ver y padecer. Es una realidad en la que las relaciones de los hombres con los objetos han llegado a un grado de irracionalidad exasperante.

No obstante, en un análisis más detenido, emerge claramente que esta descripción, en apariencia justa, se basta en premisas bastante discutible. Podemos (y debemos) denunciar la irracionalidad de nuestro ambiente, pero ninguna consideración acerca de su naturaleza alienante nos puede hacer olvidar, según ya vimos, que este ambiente deriva de nuestra voluntad actual y que somos nosotros los que, directa o indirectamente, realizamos los objetos que nos circunda, y que éstos, a su vez, son parte determinante de nuestra condición humana.

Nuestras relaciones con el ambiente en que vivimos no pueden compararse con las que se establecen, por ejemplo, entre un continente y un contenido que se han ido desarrollando independientemente uno del otro, relaciones estas últimas que, en rigor, pueden implicar o no correspondencia recíproca. Nuestras relaciones con el ambiente, en cambio, son siempre relaciones de correspondencia lo que no excluye que puedan resultar, como sucede con frecuencia sustancialmente negativas tanto para nosotros como para el mismo ambiente. Y, sin embargo, no cabe duda de que en este caso continente y contenido –el medio humano y la condición humana– son el resultado de un mismo proceso dialéctico, de un mismo proceso de formación y condicionamiento mutuos.

Gracias a este proceso podemos llegar a ser parte activa y creativa de una misma realidad actual. En última instancia, es justamente en nuestra connotación ambiental donde, en todos los tiempos, hemos buscado obstinadamente (y no siempre encontrado) la satisfacción de una de nuestras más profundas necesidades como seres vivientes es decir, la necesidad de nuestra proyección concreta, la necesidad de confirmar la tangibilidad última de todo lo que en el mundo somos, hacemos y queremos hacer.

Llegados a este punto, nos parece necesario traer a colación una filosofía, o mejor dicho una actitud, hoy muy en boga, que descalifica globalmente el valor de la proyección concreta. He aquí los argumentos aducidos por quienes se adhieren a la referida tendencia: la necesidad humana de proyección concreta –dicen– sería el resultado de la reciente tradición utopista, racionalista e iluminista, pero su raíz más profunda debería buscarse en las formas maníacas de activismo y de utilitarismo agresivos, característicos de la cultura occidental en general y de la sociedad burguesa en particular.

La contrapartida de esta necesidad aberrante y alienante sería la proyección trascendente y oriental, la otra no nos parece ejemplo ni de agudeza lógica ni de precisión histórica. Nos encontramos ante un ejemplo de deplorable indigencia conceptual. En el

fondo, se trata de un retorno a los más graves equívocos de la cosmogonía spengleriana, y los problemas que suscita resultan irremediablemente anacrónicos, o sea, de difícil, sino de imposible solución.

Porque aquí no sólo se presenta el problema de la naturaleza torpemente simplificadora de una dicotomía de las «concepciones del mundo», sino también el problema de la naturaleza no menos simplificadora de la ya mencionada dicotomía occidente - oriente. De hecho, la historia desmiente esta pretendida correlación totalmente simétrica entre dos concepciones opuestas del mundo y dos opuestas configuraciones geo culturas.

El desarrollo histórico de las culturas definidas como occidental y oriental nos demuestra que tanto en una como en otra se dan las actitudes más contrapuestas. En efecto, en una y otra podemos encontrar ejemplos tanto del más radical objetivismo como del más radical subjetivismo; tanto de la más inventiva genialidad técnico-mecánica como de la más osada genialidad abstracto-especulativa; tanto de la más sensual adhesión al mundo como de su más ascética condenación.

Es evidente que la alternativa entre proyección concreta y proyección trascendente es una falsa alternativa. Con todo, no estamos todavía convencidos de la validez de la tesis –directamente heredada del idealismo y el romanticismo germanos- según la cual concreción y trascendencia pueden considerarse como dos formas distintas de un solo y único razonamiento. Para decirlo menos ambiguamente, no creemos que la proyección trascendente (en cuanto empresa espiritual unívoca, aislada e individual) en el futuro pueda, o deba, desaparecer como tal para incorporarse a la proyección concreta.

Hay algo que para nosotros sigue siendo claro e incontestable: el hombre no ha podido ni podrá jamás vivir, o sobrevivir, sin la proyección concreta. Quienes pretenden hoy descartar la proyección concreta no sólo tergiversan el pasado del hombre, sino que comprometen también su porvenir.

Lo cierto es que el rechazo de la proyección concreta implica al mismo tiempo el rechazo de la proyectación, ya que ésta es una parte de la primera. En otros términos, no se pueden construir modelos destinados a simular estructuras, acciones y comportamientos si no estamos de antemano en posesión de una inequívoca voluntad de actuar tales estructuras, acciones y comportamientos.

Todo esto es bastante obvio, y se ha de reconocer que los intentos de demostrar lo contrario no han tenido hasta hoy ningún éxito. Los hechos son aquí particularmente obstinados. Ningún artificio verbal puede hacernos olvidar que la proyectación es el nexo más sólido que une el hombre a la realidad y a la historia.

Es evidente que nuestra realidad ambiental –vista tanto global como sectorialmente es el resultado de lo que Vico había definido como la «capacidad de hacer», de lo que vincula el «verum» al «factum». Si bien no es lícito identificar la «capacidad de hacer» con lo que podría llamarse la «capacidad de proyectar», debemos admitir por lo menos que ambas expresiones pertenecen al mismo «discurso», es decir, al universo del discurso operativo del hombre.

En general, hacer y proyectar son actividades que se presuponen recíprocamente. No obstante, hay casos en los cuales estas dos actividades se manifiestan con independencia la una de la otra.

Existe, por ejemplo, una típica manera de hacer sin proyectar; un hacer que habitualmente prescinde de todo plan racional formulado a priori: el juego. Existe también una típica manera de proyectar sin hacer, un proyectar cuyo objetivo fundamental no es la realización inmediata: la utopía.

En este contexto (y sólo en éste) el juego es, a nuestro juicio, la actividad libre, espontánea, el juego sin código preestablecido, sin «reglas de juego», sin un sistema de premios o penalidades que pueda sofocar la libertad del jugador. Utopía, como veremos más adelante, puede definirse en términos muy diferentes; por el momento, y sólo a título provisional, la consideraremos como una actividad libre y espontánea, es decir, como una actividad no sujeta a la exigencia de demostrar «aquí y ahora» su verosimilitud o plausibilidad.

Como se ve, entre juego y utopía existe un vínculo evidente: la gratuidad. Gratuidad no absoluta, por otra parte, ya que las dos pueden ser interpretadas, en cierta medida, como ejercitaciones preparatorias: el juego, para el hacer; la utopía para el proyectar.

Además, la utopía, tal como la ha visto Ernst Bloch, posee un componente que el juego no tiene: la esperanza. La actividad utópica positiva (no nos referimos a la negativa), de Samuel Buder a Arno Schmidt, implica el reconocimiento de que el mundo, aunque imperfecto, es perfectible. Se trata, por lo tanto, de una forma muy sutil de proyección concreta; de una forma quizá no real, pero seguramente virtual.

No hay que sorprender, pues, de que aún sea posible dialogar con los utopistas o, al menos, con algunos de ellos. Lo cual ya es mucho, especialmente en una situación como la nuestra, en la que dialogar resulta cada vez más difícil, sobre todo si se piensa en el nuevo oscurantismo maniqueo que nos hace cada vez más propensos a imaginar detrás de cada idea y de cada palabra un oculto comitente.

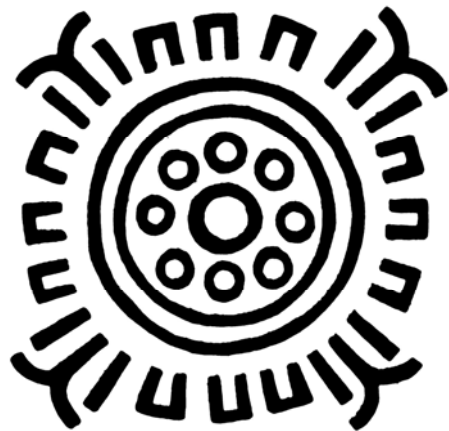
Los utopistas ciertamente han optado por la fuga hacia delante. En otras palabras, han asumido la ambigua tarea de trazar la cartografía de un mundo aún no descubierto o, por lo menos, aún por inventar. Es innegable que los modelos innovadores que ellos proponen, aunque quiméricos, han tenido siempre (o casi siempre) una función revolucionaria.

Como ya lo señalábamos antes, el diálogo con los utopistas es factible porque su móvil fundamental continúa siendo la esperanza, más exactamente la esperanza revolucionaria. Lo cual no quiere decir que nuestras esperanzas respectivas hayan de ser necesariamente las mismas; al contrario, a veces es preferible que no lo sean.

Pero si con los utopistas el diálogo es factible, no lo es en modo alguno con los que, desde siempre, consideran el «principio de la esperanza» como un residuo fosilizado de una ideología sentimental. Son aquellos que, además de renunciar al diálogo, niegan globalmente al proyectación, esto es, la práctica de la proyectación en todas sus modalidades. Cuando tenemos esperanza en algo tenemos también algo que decirnos;

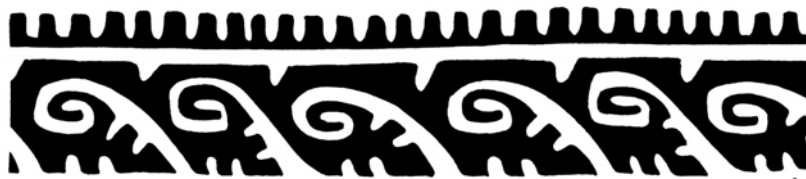
del mismo modo la proyectación se hace superflua cuando nada esperamos, ni nada tenemos que decirnos.

En tanto que la esperanza sin proyectación (lo sugeríamos ya, refiriéndonos al caso de la proyección trascendente) es una forma particular del comportamiento alienado, la proyectación sin esperanza resultaría su forma más típica.



Eduard T. Hall

LA DIMENSIÓN OCULTA



E.T. HALL.

Tomado de la obra:

Eduard T. Hall

LA DIMENSIÓN OCULTA.

Siglo XXI Editores S.A., México, 1972.



I-LA ANTROPOLOGÍA DEL ESPACIO MODELO ORGANIZADO.

II-LAS DISTANCIAS EN EL HOMBRE.

III-LA PROXÉMICA EN UN CONTEXTO DE DISTINTAS CULTURAS. UN EJEMPLO DE ANÁLISIS: LOS ALEMANES.

Antropólogo Norteamericano contemporáneo que ha publicado, además de «La Dimensión oculta», «The Silent Language» (sin traducción aún al español). En ambos trata –según sus propias palabras- «La Estructura de la Experiencia Modificada por la Cultura. Es decir aquellas experiencias hondas, comunes y no declaradas que comparten los miembros de una cultura dada, que se comunican sin saberlo y que forman la base para juzgar a todos los demás sucesos».

El autor inventa una nueva voz, PROXÉMICA, que designa las observaciones y teorías interrelacionadas del empleo que el hombre hace del espacio en tanto elaboración especializada de la cultura.

«La Dimensión Oculta» fue publicada por vez primera en Inglés, en 1966, bajo el título de «The Hidden Dimensión». Hall pertenece a la Washington School Of Psychiatry, siendo investigador asociado a la misma.

I LA ANTROPOLOGÍA DEL ESPACIO, MODELO ORGANIZADO.

Hemos visto ya la territorialidad, el espacio y el control demográfico. Yo he denominado infracultura el comportamiento en los niveles organizacionales inferiores que sustentan la cultura. Es parte del sistema de clasificación proxémica e implica una serie concreta de niveles de relación con otras partes del sistema. Como recordará el lector, la palabra proxémica se empleó para definir las observaciones y teorías interrelacionadas acerca del empleo del espacio por el hombre.

Dedicamos los capítulos IV, V y VI a los sentidos, la base fisiológica común a todos los humanos y a la cual da estructura y significado la cultura. Es esta base sensorial pre-cultural la que el hombre de ciencia tiene que citar inevitablemente al comparar las formas proxémicas de la cultura A con las de la cultura B. Hemos, pues, visto ya dos manifestaciones proxémicas. Una de ellas, la infra-cultural, es del comportamiento y radica en el pasado biológico del hombre. La segunda, o pre-cultural, es fisiológica y ante todo del presente. La tercera, el nivel micro-cultural, es aquella donde se efectúan las observaciones proxémicas. La proxémica, manifestación de la micro-cultura, tiene tres aspectos: rasgo fijo, rasgo semifijo e informal.

Aunque el paso perfecto de nivel a nivel suele ser muy complejo, el científico debe intentarlo de vez en cuando, siquiera por la perspectiva que procura. Sin amplios sistemas de pensamiento que ligen los niveles unos a otros, el hombre llega a una suerte de desapego y aislamiento esquizoide que puede ser muy peligroso. Si, por ejemplo, el hombre civilizado sigue haciendo caso omiso de los datos obtenidos en el nivel infra cultural acerca de las consecuencias del hacinamiento, corre peligro de llegar a un equivalente del sumidero comportamental, si es que no ha llegado ya. El caso del ciervo de la isla James recuerda desapaciblemente aquella Muerte Negra que acabó con dos tercios de la población europea mediado el siglo XIV. Aunque aquella gran mortalidad humana se debió directamente al *Bacillus pestis*, el efecto fue sin duda exacerbado por la menor resistencia que ocasionaba el hacinamiento estresante de las villas y ciudades en la Edad media. La dificultad metodológica para trasladarse de un nivel a otro procede de la esencial indeterminación de la cultura estudiada en *The silent language*. La indeterminación cultural es función de los muchos niveles diferentes en que ocurren los sucesos culturales y del hecho de que es virtualmente imposible para un observador examinar simultáneamente, con igual grado de precisión, lo que ocurre en dos o más niveles de comportamiento o analíticos muy separados.

El lector puede comprobarlo por sí mismo sencillamente concentrándose en los detalles fonéticos del habla (el modo en que se producen realmente los sonidos) y tratando al mismo tiempo de hablar con elocuencia. No me refiero nada más a enunciar con claridad sino a pensar en el lugar donde coloca uno la lengua, cómo pone los labios, si sus cuerdas vocales vibran o no, y cómo respira a cada sílaba. La indeterminación aquí mencionada requiere más comentario. Todos los organismos cuentan en gran parte con la repetición; es decir, la información procedente de un sistema se corrobora y respalda con otros sistemas en caso de falla. El hombre mismo está también programado por la cultura de modo masivamente redundante o superabundante. Si no fuera así, no podría hablar ni ejercer ninguna interacción, porque tardaría demasiado. Siempre que hablan las personas, entregan solamente parte del mensaje. El resto lo pone el que escucha. Mucho de lo que no se dice se sobrentiende. Pero las distintas culturas difieren en lo que queda tácito.

Para un norteamericano es superfluo indicar al bolear de qué color quiere la boleada. Pero en el Japón, si los norteamericanos envían sus zapatos a bolear sin indicar el color que quieren, es probable que los manden de color café y los reciban negros. La función del modelo conceptual y el sistema de clasificación es, por eso, hacer explícitas las partes de las comunicaciones que se dan por supuestas e indicar las relaciones entre las partes.

Lo que aprendí de mi investigación en el nivel infra cultural me fue también muy útil en la creación de modelos para trabajar en el nivel cultural de la proxémica. Al contrario de lo que suele creerse, el comportamiento territorial para determinada frase de la vida (como el cortejo o la cría de los pequeñuelos) es perfectamente fijo y rígido. Los límites de los territorios permanecen razonablemente constantes, así como los lugares destinados a actividades específicas dentro del territorio, como dormir, comer y anidar. El territorio es en todos los sentidos de la palabra una prolongación del organismo, marcada por señales visuales, vocales y olfativas.

El hombre ha creado prolongaciones materiales de la territorialidad, así como señaladores territoriales visibles e invisibles. Por lo tanto, siendo la territorialidad relativamente fija, he denominado este tipo de espacio en el nivel proxémico espacio de

caracteres fijos, de fisonomía fija. A continuación veremos este tipo de espacio así como los caracteres semi-fijos y el espacio informal.

ESPACIOS DE CARACTERES FIJOS.

El espacio de caracteres fijos es uno de los modos fundamentales de organizar las actividades de los individuos y los grupos. Comprende manifestaciones materiales tanto como normas ocultas, interiorizadas, que rigen el comportamiento cuando el hombre se mueve sobre la tierra. Los edificios son una expresión de pautas de caracteres fijos, pero los edificios se agrupan de modos característicos y están divididos interiormente según normas o diseños culturalmente determinados.

La disposición de aldeas, villas y ciudades y del campo entre ellas no es casual sino que sigue un plan, que cambia según el tiempo y la civilización. Incluso el interior de la casa occidental está organizado espacialmente. No sólo hay piezas especiales para funciones especiales –preparación de los alimentos, comida, entretenimiento y vida social, descanso, recuperación de la salud y procreación- sino también para la práctica de la sanidad. Si, como a veces sucede, los artefactos o las actividades de un espacio se trasladan a otro espacio, el caso se echa de ver inmediatamente. La gente que vive «en pleno relajó» o «en un estado constante de confusión» es la que no logra clasificar las actividades y las cosas según un plan espacial uniforme, consecuente o previsible. En el otro extremo de la escala está la cadena de montaje, una organización precisa de objetos en tiempo y espacio.

En realidad, la actual disposición interna de la casa, que a los norteamericanos y europeos les parece tan natural, es muy reciente. Como señala Philippe Aries, en *Centuries of childhood*, las habitaciones no tiene funciones fijas en las casas europeas, hasta el siglo XVIII. Los miembros de la familia no gozaban del apartamento («privacidad») que hoy conocemos. No había espacio consagrados ni especiales. Los forasteros iban y venían a voluntad, y camas y mesas se montaban o desmontaban según el humor o el apetito de los ocupantes. Los niños se vestían y eran tratados como adultos en pequeño. No es maravilla que el concepto de infancia y su asociado de familia nuclear o esencial hubieran de esperar a la especialización de las piezas según su función y la separación de los distintos espacios o cuartos uno de otros.

En el siglo XVIII, a casa cambia de forma. En francés se distingue *chambre* (cámara o cuarto) de *salle* (sala). En inglés, la función de una pieza se indicaba con su nombre *bedroom*, cuarto de dormir; *living room*, cuarto de estar; *dining room*, comedor. Las recámaras se disponían de modo que dieran a un corredor o una sala grande, del mismo modo que las casas dan a una calle. Ya no se pasaba de un cuarto a otro. Libre de aquella atmósfera de estación de ferrocarril y protegida por nuevos espacios, la norma familiar empieza a estabilizarse y se manifiesta después en la forma de la casa.

The presentation of self in everyday life, de Goffman, es un registro detallado e inteligente de observaciones acerca de la relación entre la fachada que la gente presenta al mundo y el ser que se oculta detrás de ella. El empleo de la palabra fachada es en sí revelador. Significa el reconocimiento de los planos a penetrar y alude a las funciones de los detalles arquitectónicos, que proporcionan mamparas tras las cuales uno puede retirarse de vez en cuando. El mantener una fachada puede costar mucho esfuerzo. La arquitectura se echa esa carga a cuestas y se la quita a la gente. También puede proveer un refugio donde el individuo «se suelta el pelo» y es él mismo.

El hecho de que pocos hombres de negocios tengan su despacho en su casa no puede explicarse exclusivamente sobre la base de lo convencional y de la inquietud de la dirección suprema cuando los jefes no están bien visibles. He observado que muchas personas tienen dos o más personalidades, una para los negocios y otra para el hogar, por ejemplo. La separación de despacho y hogar en esos casos contribuye a impedir que esas dos personalidades, a menudo incompatibles, choquen violentamente y hasta puede servir para estabilizar una versión idealizada de cada una conforme con la imagen proyectada por la arquitectura y por el ambiente.

La relación entre espacio de caracteres fijos y personalidad, así como con la cultura, en ninguna parte es más patente que en la cocina. Cuando las micro pautas interfieren, como en la cocina, eso era más que simplemente enojoso para la mujeres que entrevisté. Mi esposa, que se había debatido durante años con cocinas de todas clases, comentaba de este modo los diseños de los hombres: «Si cualquiera de los varones que diseñaron esa cocina hubiera trabajado alguna vez en ella, no la hubiera hecho así». La falta de congruencia entre los elementos del diseño, la estatura y la forma del cuerpo femenino (las mujeres no suelen ser tan altas como para alcanzar las cosas) y las actividades a desarrollar, no evidente a primera vista, suele ser extraordinaria. El tamaño, la forma, la distribución y la colocación en la casa, todo indica a las mujeres cuánto sabía o ignoraba el arquitecto o el diseñador de los detalles de carácter fijos.

Es muy grande la sensibilidad del hombre a la debida orientación espacial, conocimiento bastante vinculado con la supervivencia y el sano juicio. Ser desorientado en lo espacial es ser psicótico. La diferencia entre obrar con velocidad de reflejo y tener que detenerse a pensarlo en un apuro puede equivaler a la diferencia entre la vida y la muerte, y esta regla se aplica lo mismo al conductor que trata de buscar su camino entre el tráfico y el roedor que huye de los depredadores. Observa Lewis Mumford que la uniforme cuadrícula de nuestras ciudades «hace a los extraños sentirse tan a gusto como si fueran antiguos habitantes». Los norteamericanos que se han acostumbrado a esa norma suelen sentirse frustrados cuando hallan algo diferente. Es difícil que se sientan como en su casa en las capitales europeas que no siguen una traza tan simple.

Los que viajan y viven en el extranjero suelen perderse en ellas. Un aspecto interesante de esas quejas revela la relación entre trazado y persona. Casi sin excepción, el recién llegado adopta tonos y palabras que indican cómo siente personalmente insultado, como si la población tuviera algo contra él. No es maravilla que las gentes acostumbradas a la estrella radiante francesa o la retícula cuadrangular romana se sientan a disgusto en un lugar como es Japón, donde toda la norma de caracteres fijos es básica y radicalmente diferente. En realidad, si quisiéramos exponer dos sistemas opuestos, difícilmente hallaríamos dos más contrarios.

El sistema europeo subraya las líneas, y les pone nombres; el japonés trata los puntos de intersección técnicamente y se olvida de las líneas. En el Japón, ponen nombres a las intersecciones y no a las calles. Las casas, en lugar de estar relacionadas en el espacio, lo están en el tiempo, y se numeran según el orden en que fueron construidas. La norma japonesa pone de relieve las jerarquías que se forman en torno a los centros; la traza norteamericana tiene su fenómeno final en la uniformidad de los suburbios, porque un número a lo largo de una serie es lo mismo que cualquier otro. En una vecindad japonesa, la primera casa construida es un constante recordatorio a los residentes de la casa N° 20 de que la N° 1 estuvo allí primero.

Algunos aspectos del espacio de caracteres fijos no son visibles mientras uno no observa el comportamiento humano. Por ejemplo, aunque el comedor separado está desapareciendo a toda velocidad de las casas norteamericanas, la línea que separa el espacio donde se como del resto de la sala es muy real. La frontera invisible que separa un patio de otro en los suburbios es también un carácter fijo de la cultura norteamericana, o por lo menos de algunas de sus sub. culturas.

Tradicionalmente, los arquitectos se preocupan por los aspectos visuales de las estructuras, lo que uno ve,. Y olvidan casi por completo el hecho de que la gente lleva consigo interiorizaciones del espacio de caracteres fijos aprendidas al principio de su vida. No sólo son los árabes quienes se sienten deprimidos cuando no tienen espacio suficiente: los norteamericanos también. Como decía uno de mis sujetos, «o me acostumbro a cualquier cosa con tal que las piezas sean grandes y los techos altos. Sabe usted, yo me crié en una casa antigua de Brooklyn, y jamás he podido hacerme a algo diferente» Por fortuna, hay unos cuantos arquitectos que se toman el trabajo de averiguar las necesidades interiorizadas de caracteres fijos de sus clientes. Pero no es el cliente individual el que aquí me interesa. El problema que se nos plantea, hoy en el diseño y la reconstrucción de nuestras ciudades es comprender las necesidades de mucha gente. Estamos construyendo enormes edificios de apartamentos, gigantescos edificios de oficinas, sin entender las necesidades de los ocupantes.

Lo importante en el espacio de caracteres fijos es que se trata del molde donde se fragua buena parte del comportamiento. Fue este aspecto del espacio el que entendía el difunto Sir Winston Churchill cuando dijo: ¡Nosotros configuramos nuestros edificios y ellos nos configuran a nosotros». Durante el debate acerca de la restauración de la Cámara de los Comunes después de la guerra, Churchill temía que el apartarse de la configuración espacial íntima de la Cámara, donde los contrarios se hacen frente separados por un angosto paso, alteraría seriamente las normas de gobierno. Seguramente no era el primero en señalar la influencia del espacio de caracteres fijos, pero nadie lo había dicho tan concisamente.

Una de las muchas diferencias fundamentales entre las culturas es que prolongan diferentes aspectos anatómicos y comporta mentales del organismo humano. Siempre que hay préstamos entre distintas culturas, lo amparado ha de ser adaptado; de otro modo, lo nuevo y lo viejo no se acomodan y, en algunos casos, las dos formas son completamente contradictorias. Por ejemplo, el Japón ha tenido problemas para integrar el automóvil en una cultura donde las líneas entre dos puntos (carreteras o vías generales) importan menos que los puntos. De ahí que sea Tokio famoso por sus embotellamientos de tránsito, que son de los más impresionantes del mundo.

El automóvil también se ha adaptado poco a la India, donde las ciudades son amontonamientos de gente y la sociedad tiene complicados aspectos jerárquicos. A menos que los ingenieros indostanos consigan diseñar carreteras que separan los lentos peatones de los rápidos vehículos, la falta de consideración del automovilista, consciente de su categoría, seguirá siendo desastrosa para los pobres. Incluso los grandes edificios de Le-Corbusier en Chandigarh, capital del Panyab, hubieron de ser modificados por los residentes para hacerlos habitables. Los indios tapiaron los balcones de Le Corbusier ¡y los transformaron en cocinas! De modo análogo, los árabes que llegan a los Estados Unidos descubren que sus normas interiorizadas de caracteres fijos no cuadran con los alojamientos norteamericanos, donde los árabes se sienten oprimidos: techos demasiado

bajos, habitaciones demasiado pequeñas, insuficiente apartamento respecto del exterior y vistas inexistentes.

No debe creerse sin embargo que la incongruencia entre las formas interiorizadas y las exteriorizadas se da sólo entre culturas. Con la enorme expansión de nuestra tecnología, el aire acondicionado, la luz fluorescentes y la insonorización hacen posible diseñar casas y oficinas olvidándose por completo de las formas tradicionales de puertas y ventanas. Las nuevas invenciones a veces producen grandes galerones donde el «territorio» de montones de empleados es ambiguo en un corral que parece una sala común.

ESPACIO DE CARACTERES SEMIFIJOS

Hace Varios años, un médico talentoso y observador, llamado Humphry Osmond, se vio encargado de dirigir un gran centro de salud e investigación en Saskatchewan. Era ese hospital uno de los primeros en que quedó claramente demostrada la relación entre comportamiento y espacio de caracteres semifijos. Había observado Osmond que algunos espacios, como las salas de espera de los ferrocarriles, tienden a mantener apartadas a las personas unas de otras. El llamaba esos espacios sociófugos. Otros, como las mesas de venta de las tiendas antiguas o los veladores de las terrazas de los cafés franceses, tienden a reunir a la gente. A estos los llamaba socio petos. En el hospital de que estaba encargado abundaban los espacios sociófugos y escaseaban mucho los que hubieran podido calificarse de socio petos. Además el personal de custodia y las enfermeras preferían los primeros porque eran más fáciles de conservar en buen estado. Las sillas de las salas, que solían hallarse formando corros después de las horas de visita, no tardaban en volver a ser ordenadas militarmente en filas a lo largo de las paredes.

Un caso que llamaba la atención de Osmond fue la sala «modelo» de geriatría femenina, recién construida. Todo en ella estaba nuevo y resplandeciente, limpio e impecable. Había espacio suficiente y los colores eran agradables. Lo único malo era que cuanto más estaban allí las pacientes, menos parecían hablarse. Poco a poco se iban pareciendo a los muebles, permanente y silenciosamente pegados a las paredes a intervalos regulares entre las camas. Además, todas parecían deprimidas.

Advirtiendo que el espacio era más socio fugo que socio peto, Osmond encargó a un joven y perceptivo psicólogo, Robert Sommer, que descubriera cuanto pudiera de las relaciones entre moblaje y conversación. En busca de un lugar que ofreciera cierto número de situaciones diferentes donde pudiera observarse a la gente platicando, Sommer eligió la «cafetería» del hospital, donde encontraban acomodo seis personas en mesas de 90 X 1.80 cm. Como se ve en la figura, estas mesas proporcionaban seis diferentes distancias y orientaciones de los cuerpos unos respecto de otros.

En cincuenta sesiones de observación en que las conversaciones se contaron a intervalos controlados se descubrió que: las conversaciones de F-A, o sea en un rincón, eran el doble de frecuentes que las del tipo C-D (una persona junto a la otra por un lado), que a su vez eran tres veces más frecuentes que las del tipo C-D, de lado a lado de la mesa en el sentido de lo ancho. En las otras posiciones no observó pláticas Sommer. Es decir: las situaciones en que las personas estaban en un ángulo recto una frente a otra producían seis veces más conversaciones que las situaciones cara a cara a través de los 90 cm. De la mesa y el doble que el arreglo lateral, de una persona junto a la otra.

- F-A En una esquina
- C-B Juntos en un lado
- C-D De lado a lado, a lo ancho
- E-A De punta a punta, por la parte más larga
- E-F Diagonalmente de lado
- C-F- Diagonalmente de frente

Los resultados de estas observaciones indicaban una solución al problema de la falta de contacto y el retiro cada vez mayores de las ancianas. Pero antes de poder hacerse nada eran necesarios ciertos preparativos. Como todo el mundo sabe, la gente tiene hondos sentimientos personales en materia de distribución del espacio y del mobiliario. Ni el personal ni las pacientes toleraban a los extraños que «descomponían» el orden de los muebles. Siendo director, Osmond podía mandar lo que quisiera, pero sabía que el personal sabotearía calladamente lo que le pareciera arbitrario. Por eso su primer paso fue hacerlo intervenir en una serie de «experimentos». Tanto Osmond como Sommer había notado que las pacientes custodiadas en su sala estaban con mayor frecuencia en relaciones B-C- y C-D (juntas a un lado y frente a frente a lo ancho) que en la «cafetería», y eso sentadas a distancias mucho mayores. Además, no había donde poner nada, ningún lugar para objetos personales. Los únicos caracteres territoriales asociados con las pacientes eran el lecho y la silla. La consecuencia era que las revistas acababan en el suelo, de donde no tardaban en llevárselas los miembros del personal. Suficientes mesas pequeñas para que cada paciente tuviera un lugar aumentarían la territorialidad, así como la oportunidad de guardar revistas, libros y recado de escribir. Si las mesas eran cuadradas, contribuirían también a estructurar las relaciones entre los pacientes de modo que hubiera máximas oportunidades de charlar.

Una vez interesado el personal (con halagos) en participar en los experimentos, se llevaron a la sala las mesitas y se dispusieron las sillas en torno suyo. Al principio las pacientes se mostraron recalcitrantes. Se habían acostumbrado a la colocación de «sus» sillas en determinados lugares y no aceptaban fácilmente que se las movieran otros. Para entonces, el personal estaba suficientemente interesado y se empeñaba en conservar bastante intacto el nuevo arreglo hasta que éste se impuso, más bien en calidad de alternativa y no de característica molesta a desatender selectivamente. Alcanzando este punto se hizo un nuevo cómputo de las conversaciones. El número de éstas se había duplicado, y el de las lecturas triplicado, posiblemente porque ahora había dónde tener el material de lectura. Una reestructuración semejante en la sala de día se encontró al principio con las mismas resistencias pero al final logró igual aumento de la interacción verbal.

Llegados aquí debemos decir tres cosas. Las conclusiones sacadas de las observaciones hechas en la situación del hospital recién descritas no son aplicables universalmente. Es decir que en un rincón y en ángulo recto frente a frente sólo puede haber: i) conversaciones de cierto tipo entre 2) personas que tengan cierta relación y 3) en medios culturales muy restringidos. En segundo lugar, lo que es socio fugo en una cultura puede ser socio peto en otra. Y en tercer lugar, el espacio socio fugo no es necesariamente malo, ni el socio peto universalmente bueno. Lo deseable es la flexibilidad y la congruencia entre diseño y función, para que haya variedad de espacios y

la gente se relacione o no, según la ocasión o el humor. Lo más importante para nosotros del experimento canadiense es la demostración de que el estructurar caracteres semifijos puede tener un profundo efecto en el comportamiento y que ese efecto es mensurable. Esto no sorprenderá a las amas de casa, que constantemente están tratando de equilibrar la relación entre lugares cerrados de caracteres fijos y distribución de sus muebles semifijos. Muchas han tenido la experiencia de que después de bien arreglada una pieza era imposible la conversación en ella si las sillas seguían bien arregladas.

Debe tenerse en cuenta que lo que en una civilización es espacio de caracteres fijos puede serlo de semifijos en otra, y viceversa. En el Japón, por ejemplo, las paredes son móviles y se abren y cierran conforme cambian las actividades del día. En los Estados Unidos, la gente pasa de una pieza a otra, o de una parte de la pieza a otra, para cada actividad diferente: comer, dormir, trabajar o convivir con los parientes. En el Japón es muy corriente que la persona siga en el mismo lugar mientras las actividades cambian. Los chinos nos ofrecen otras oportunidades de observar la diversidad de tratamiento del espacio entre los humanos, porque atribuyen la categoría de caracteres fijos a algunas cosas que los norteamericanos tratan en calidad de semifijos.

Según parece, el convidado en China no mueve su silla sino es invitado por el anfitrión. De otro modo, sería como ir a casa de alguien y ponerse a cambiar de lugar una mampara o incluso una separación fija. En este sentido, el carácter semifijo de los muebles en los hogares de Estados Unidos es sencillamente cuestión de grado o situación. Las sillas, ligeras, son más móviles que los sofás o las mesas pesadas. De todos modos, he observado que algunos norteamericanos no se animan fácilmente a cambiar de lugar o posición los muebles en la casa o la oficina de otra persona. De los cuarenta estudiantes que tenían en una de mis clases, la mitad manifestaron esa vacilación.

Muchas mujeres norteamericanas saben cuán difícil es hallar las cosas en la cocina de otra persona. Y a la inversa, es exasperante para algunas que les cambien de lugar las cosas personas bien intencionadas que creen ayudar. El cuándo y cómo se arreglan o guardan las pertenencias es función de las normas micro culturales, representativa no sólo de grandes grupos culturales, sino también de mínimas variaciones culturales que hacen único a cada individuo. Así como las variaciones de timbre y uso de la voz hacen posible distinguir la voz de una persona de la otra, el manejo de las cosas tiene también una norma única, característica.

EL ESPACIO INFORMAL

Veamos ahora la categoría de experiencia espacial que tal vez sea más importante para el individuo, porque entran en ella las distancias que se mantienen en los encuentros con otras personas. Estas distancias son en su mayor parte conciencia del espacio exterior ajeno. He denominado este espacio informal porque no es declarado, no porque sea informe ni porque carezca de importancia. Y como veremos en el capítulo siguiente, las normas espaciales informales tienen límites distintos y un significado tan

hondo (aunque tácito) que forman parte esencial de la cultura. El no hacer caso de este significado podría resultar desastroso.

II LAS DISTANCIAS EN EL HOMBRE

A unas treinta pulgadas de mi nariz está la frontera de mi persona, y todo el aire intacto que hay en medio es mi privado pagus solariego. Extraño, a menos que con ojos íntimos te haga ya señas fraternales, cuidado, no lo pases rudamente: que no tengo cañón, pero sí escupo.

E. H. AUDEN. Prólogo a
The birth of architecture

Las aves y los mamíferos no solamente tienen territorios que ocupan y defienden contra los animales de su especie; hay también una serie de distancias uniformes que mantienen entre uno y otro. Heidegger las ha llamado distancia de fuga, distancia crítica y distancia personal y social. El hombre también trata de un modo uniforme la distancia que lo separa de sus congéneres. Con muy pocas excepciones, la distancia de fuga y la distancia crítica han sido eliminadas de las reacciones humanas. Pero la distancia personal y la social se mantienen patentemente presentes todavía.

¿Cuántas clases de distancias tienen los seres humanos y cómo las distinguimos? ¿Qué diferencia una distancia de otra? No era clara la respuesta a esta cuestión cuando empecé a investigar las distancias en el hombre. Mas poco a poco se fueron acumulando pruebas indicadoras de que la regularidad en las distancias observadas en los humanos se debe a los cambios sensorios, del tipo citado en los capítulos VII y VIII.

Una fuente común de información acerca de la distancia que separa a dos personas es la altura de la voz. Trabajando con el lingüista George Trager empecé a observar cambios de voz asociados con los cambios de distancia. Dado que la gente habla bajito cuando está muy cerca y vocea para cubrir grandes distancias, la cuestión que se nos planteaba a Trager y a mí era la de cuántos cambios vocales habría comprendido entre esos dos extremos. Para descubrir esas pautas recurrimos al procedimiento de que Trager estuviera parado mientras yo hablaba con él a diferentes distancias. Cuando conveníamos en que se había producido un cambio vocal, medíamos la distancia y anotábamos una descripción general. Así llegamos a determinar ocho distancias, las que están descritas al final del capítulo 10 en *The silent language*.

Ulteriores observaciones de seres humanos en situaciones sociales me convencieron de que esas ocho distancias se prestaban a confusión y que eran

suficientes cuatro, que denominé íntima, personal, social y pública (cada una de ellas con una fase abierta y una cerrada). La elección de los nombres por parte mía era deliberada. No sólo reflejaba la influencia de la labor de Heidegger con animales, que indicaba la continuidad entre infracultura y cultura, sino también el deseo de dar una orientación acerca de las clases de actividades y relaciones asociadas a cada distancia y que así se relacionaban en la mente de las personas con repertorios específicos de relaciones y actividades. Debe notarse en este punto que es un factor decisivo en la distancia empleada el modelo de sentir de las personas una respecto de la otra en ese momento. Así, por ejemplo, las personas que están muy enojadas o sienten muy fuertemente lo que están diciendo se acercan, «aumentan el volumen», y efectivamente vocean. De modo semejante –como sabe toda mujer- una de las primeras señales de que el hombre se siente amoroso es que se acerca. Y si la mujer no está en iguales disposiciones, lo señala apartándose.

EL DINAMISMO DEL ESPACIO

En el capítulo VII vimos que el sentido humano del espacio y la distancia no es estático y que tiene poco que ver con la perspectiva lineal de un solo punto de vista ideada por los artistas del Renacimiento y enseñada todavía en muchas escuelas de arte y arquitectura. En lugar de eso, el hombre siente la distancia del mismo modo que los animales. Su percepción del espacio es dinámica porque está relacionada con la acción – lo que puede hacerse en un espacio dado- y no con lo que se alcanza a ver mirando pasivamente.

El que no se entienda la importancia de tantos elementos como contribuyen a dar al hombre su sentido del espacio tal vez se deba a dos nociones erróneas: 1) que todo efecto tiene una sola causa, e identificable, y 2) que las fronteras del hombre empiezan y acaban en su epidermis. Si podemos deshacernos de la necesidad de una explicación sola y pensamos que el hombre es un ser rodeado de una serie de campos que se ensanchan y se reducen que proporcionan información de muchos géneros, empezaremos a verlo de un modo enteramente diferente. Podemos entonces empezar a aprender el comportamiento humano y los tipos de personalidad. No sólo hay introvertidos y extrovertidos, autoritarios e igualitarios, apolíneos y dionisiacos y todos los demás matices y grados de personalidad, sino que además cada uno tenemos cierto número de personalidades situacionales aprendidas. La forma más simple de la personalidad situacional es la relacionada con respuestas a las transacciones íntimas, personales sociales y públicos. Algunos individuos jamás desarrollan la fase pública de su personalidad y por ello no pueden llenar espacios públicos; son muy malos oradores, presidente o árbitros. Como saben muchos psiquiatras, otras personas tienen problemas con las zonas íntimas y personales y no toleran la proximidad de los demás.

Conceptos como éstos no siempre son fáciles de captar, porque la mayoría de los procesos de percepción de distancias se producen fuera de la conciencia. Sentimos que la gente está cerca o lejos, pero no siempre podemos decir en qué nos fundamos. Suceden tantas cosas al mismo tiempo que es difícil decidir cuáles de todas son las fuentes informativas en que basamos nuestras reacciones. ¿El tono de voz, la posición, la distancia? Este proceso de selección o entresaca sólo puede realizarse

mediante una cuidadosa observación durante un largo espacio de tiempo y en una gran variedad de situaciones, tomando nota de cada pequeño cambio de información recibido. Por ejemplo, la presencia o ausencia de la sensación de calor producida por el cuerpo de otra persona señala la línea que separa el espacio íntimo del no íntimo. El olor del pelo recién lavado y el esfumarse los rasgos de otra persona vista de muy cerca se combinan con la sensación de calor para crear la intimidad. Pero empleando uno su propia persona a manera de control y registrando los modos cambiantes de entrada de información sensoria es posible identificar punto estructurales en el sistema de percepción de la distancia. En efecto, se va identificando uno por uno productos de aislamiento localizados, que componen las series de constituyen las zonas íntimas, personales, sociales y públicas.

Las siguientes descripciones de las cuatro zonas han sido sacadas de observaciones y entrevistas no personas de no contacto, de clase media, adultas y sanas, principalmente originarias de la costa NE de los Estados Unidos. Un elevado porcentaje de los sujetos eran negociantes y profesionales, hombres y mujeres, y muchos podrían calificarse de intelectuales. Las entrevistas fueron efectivamente neutrales, es decir que los sujetos no fueron excitados, deprimidos ni enojados perceptiblemente. No había factores ambientales insólitos, como temperatura o ruido extremados. Estas descripciones representan sólo una primera aproximación. Sin duda parecerán toscas cuando se conozca mejor la observación proxémica y el modo de distinguir la gente una distancia de otra. Debe subrayarse que estas generalizaciones no representan el comportamiento humano en general –ni siquiera el comportamiento norteamericano en general- sino sólo el del grupo que entró en la muestra. Los negros y los hispanoamericanos, así como las personas procedentes de otras culturas meridionales europeas, pueden tener normas proxémicas muy diferentes.

Cada una de las cuatro zonas de distancia descritas más adelante tienen una fase cercana y una fase lejana, que examinaremos después de breves observaciones introductorias. Debe tenerse en cuenta que las distancias medidas varían algo con las diferencias de personalidad o los factores ambientales. Por ejemplo, un ruido muy fuerte o una escasa iluminación por lo general acercan más a la gente.

DISTANCIA ÍNTIMA.

A la distancia íntima, la presencia de otra persona es inconfundible y a veces puede ser muy molesta por la demasiado grande afluencia de datos sensorios. La visión (a menudo deformada), el olfato, el calor del cuerpo de la otra persona, el sonido, el olor y la sensación del aliento, todo se combina para señalar la inconfundible relación con otro cuerpo.

DISTANCIA ÍNTIMA - FASE CERCANA

Es la distancia del acto de amor y de la lucha, de la protección y el confortamiento. Predominan en la conciencia de ambas personas el contacto físico o la gran posibilidad de una relación física. El empleo de sus receptores de distancias se reduce

grandemente, salvo en la olfacción y la sensación de calor radiante, que se intensifican. En la fase de contacto máximo se comunican los músculos y la piel. La pelvis, los muslos y la cabeza entran a veces en juego; los brazos abrazan. Salvo en los límites exteriores, la visión es borrosa. Cuando es posible ver bien a la distancia íntima -como en los niños- la imagen está muy aumentada y estimula en buena parte, si no toda, la retina. A esa distancia se puede ver con extraordinario detalle. Esto, junto a la eficacia de los músculos oculares al mirar oblicuamente, proporciona una experiencia visual que no puede confundirse con ninguna otra distancia. La vocalización a distancia íntima desempeña un papel verdaderamente mínimo en el proceso comunicativo, que se efectúa principalmente por otras vías. Un murmullo aumenta la distancia. Las vocalizaciones que entonces se producen son en gran parte involuntarias.

DISTANCIA ÍNTIMA - FASE LEJANA (Distancia de 15 a 45 cm)

Cabezas, muslos y pelvis no entran fácilmente en contacto, pero las manos pueden alcanzar y asir las extremidades. La cabeza aparece de tamaño mayor, agrandada, y sus rasgos deformados. La capacidad de enfocar la vista fácilmente es un aspecto importante de esta distancia en los norteamericanos. El iris de los ojos de la otra persona, a cosa de 15 a 22 cm. se ve de tamaño mayor que el natural. Los pequeños vasos sanguíneos de la esclerótica se ven claramente, y los poros aparecen agrandados. En la visión clara (15 grados) entra la parte superior o inferior del rostro, que se percibe agrandando. La nariz se ve más grande que en la realidad y a veces se ve deforme, y lo mismo otros rasgos como los labios, los dientes y la lengua. En la visión periférica (30 a 180 grados) entran el perfil de la cabeza y los hombros y, con mucha frecuencia, las manos.

Buena parte del malestar físico que sienten los norteamericanos cuando los extraños entran indebidamente en su esfera íntima se manifiesta en la deformación del sistema visual. Decía un sujeto: «Esas personas se acercan tanto que le hacen a uno bizquear. Verdaderamente, me ponen nervioso. Acercan tanto la cara que parece como si se metieran dentro de uno». En el punto en que se pierde el enfoque bien definido, correcto, uno tiene la desagradable sensación muscular de quedarse bizco por mirar algo muy de cerca. Las expresiones «Get your face out of my face» (Quita tu cara de la mía) y «He shook his fist in my face» (Me agitó el puño en la cara) parecen expresar cómo muchos norteamericanos sienten sus fronteras corporales.

A 15-45 cm, la voz se utiliza, pero se mantiene normalmente en un nivel muy bajo, y aún se reduce a un susurro. Como dice el lingüista Martín Joos, «la pronunciación íntima evita claramente dar la información al destinatario desde fuera de la epidermis del que habla. Se trata sencillamente de recordar (apenas «informar») al que recibe la comunicación un sentimiento... que está dentro de la epidermis del hablante». El calor y el olor del aliento de la otra persona pueden advertirse, aunque son enviados aparte de la cara de sujeto. Hay algunas personas que ya entonces son capaces de notar el aumento o disminución de calor del cuerpo de la otra persona.

El empleo de la distancia íntima en público no se considera propio entre los norteamericanos adultos de clase media aunque se pueda ver a sus jóvenes íntimamente mezclados unos con otros en automóviles y playas. En el metro y los autobuses llenos de gente, personas extrañas unas a otras se ven a veces envueltas en relaciones espaciales que normalmente se clasificarían entre las íntimas, pero los que viajan en el metro usan de procedimientos defensivos que suprimen la intimidad del espacio íntimo en el

transporte en común. La táctica básica es quedarse lo más inmóvil que se puede y cuando una parte del tronco o las extremidades tocan a otra persona, retirarse, si es posible. Si no es posible, se mantienen tensos los músculos de la parte afectada. Para los miembros del grupo de no contacto, es tabú relajarse y disfrutar del contacto corpóreo con los extraños. En los elevadores llenos, las manos se conservan pegadas al cuerpo o se emplean para amarrarse a alguna barra. Los ojos se fijan en lejanía y no se les permite posarse en nadie como no se fugazmente.

Debemos decir una vez más que las normas proxémicas norteamericanas no son de ningún modo universales. Incluso las reglas que rigen intimidades como tocar a los demás no pueden considerarse constantes. Los norteamericanos que han tenido ocasión de considerable interacción social con rusos dicen que muchos de los aspectos característicos de la distancia íntima norteamericana se hallan presentes en la distancia social rusa. Como veremos en el capítulo siguiente, los sujetos del Medio Oriente en las plazas públicas no manifiestan la indignada reacción de los sujetos norteamericanos cuando les toca algún extraño.

DISTANCIA PERSONAL

«Distancia personal» es el término que empleó Heidegger para designar la distancia que separa constantemente los miembros de las especies de no contacto. Puede considerársela una especie de esfera o burbujita protectora que mantiene un animal entre sí y los demás.

Distancia personal - Fase cercana

(Distancia de 45 a 75 cm)

La sensación cenestésica de proximidad se deriva en parte de las posibilidades existentes en relación con lo que cada uno de los participantes puede hacer al otro con sus extremidades. A esa distancia uno puede agarrar o retener a la otra persona. Ya no hay deformación visual de los rasgos de esa otra persona. Pero hay notable reacción de los músculos que rigen los ojos. El lector puede experimentarlo por sí mismo mirando a un objeto situado entre 45 y 90 cm y atendiendo en particular a los músculos situados en torno a los globos oculares. Puede sentir la tracción de esos músculos cuando mantiene los dos ojos en un solo punto de modo que la imagen de cada ojo esté en registro. Empujando suavemente con la punta del dedo la superficie del párpado inferior para desplazar el globo ocular se advierte claramente la labor que ejecutan esos músculos para conservar una sola imagen coherente.

Un ángulo visual de 15 grados capta la parte superior o la inferior del rostro de otra persona, que se ve con excepcional claridad. Los planos y las redondeces de la cara se acentúan; la nariz avanza y las orejas retroceden; el vello facial, las pestañas y los poros se ven perfectamente. Se manifiesta con particular precisión la tridimensionalidad de los ojos, cuya redondez, sustancia y forma se perciben de modo diferente que a cualquier otra distancia. Las texturas superficiales son también muy prominentes y se diferencian claramente unas de otras. El lugar donde uno está en relación con otra persona señala las relaciones que hay entre ambos, o el modo de sentir uno respecto del otro, o ambas cosas. Una esposa puede estar dentro del círculo de la zona personal cercana de su esposo con impunidad. Si lo hace otra mujer, la cosa es muy diferente.

Distancia personal - Fase lejana

(Distancia de 75 a 120 cm)

Decir que alguien está «a la distancia del brazo» es una manera de expresar la fase lejana de la distancia personal. Va desde un punto situado inmediatamente fuera de la distancia de contacto fácil para una persona hasta un punto donde dos personas pueden tocarse los dedos si ambas extienden los brazos. Este es el límite de la dominación física en sentido propio. Más allá, a una persona no le es fácil «poner la mano encima» a otra persona. Los asuntos de interés y relación personales se tratan a esa distancia. El tamaño de la cabeza se percibe normalmente y son bien visibles los detalles de los rasgos faciales de la otra persona, así como de la piel, el pelo gris, la «soñera» en los ojos, las manchas en los dientes, las arruguitas, las pecas, la suciedad de la ropa. La visión foveal abarca solamente una región del tamaño de la punta de la nariz o de un ojo, de modo que la mirada debe recorrer el rostro (el que la vista sea dirigida es estrictamente una cuestión de condicionamiento cultural). La visión clara de 15 grados abarca la parte superior o la inferior del rostro, mientras que la visión periférica de 180° capta las manos y todo el cuerpo de una persona sentada. Se advierte el movimiento de las manos, pero no pueden contarse los dedos. El nivel de la voz es moderado. No es perceptible el calor corporal. Mientras normalmente no hay olfacción para los norteamericanos, sí la hay para otras muchas gentes, que emplean aguas de colonia para crear una burbuja o globito olfativo. A veces puede notarse el olor del aliento a esta distancia, pero a los norteamericanos se les enseña a no echar el aliento a los demás sino apartarlo de ellos.

DISTANCIA SOCIAL

Según un sujeto, la línea que pasa entre la fase lejana de distancia personal y la fase cercana de distancia social señala el «límite de denominación». No se advierten los detalles visuales íntimos del rostro y nadie toca ni espera tocar a otra persona a menos de hacer un esfuerzo especial. El nivel de la voz es el normal entre norteamericanos. Hay un pequeño cambio entre la fase lejana y la cercana y las conversaciones pueden alcanzar a oír a una distancia de hasta 6 m. He observado que a estas distancias la intensidad general de la voz norteamericana es menor que la de los árabes, españoles, indostanos y rusos y algo mayor que la de los ingleses de la clase superior, los asiáticos del SE y los japoneses.

Distancia social – Fase cercana

(Distancia de 120 cm a 2 m)

El tamaño de la cabeza se percibe normalmente a medida que uno se aparta del sujeto, la región foveal va captando una parte cada vez mayor de la persona. A 120 cm. Un ángulo visual de un grado abarca una región un poco mayor que un ojo. A 2 m, la zona de enfoque correcto se extiende hasta la nariz y partes de ambos ojos; o pueden verse perfectamente toda la boca, un ojo y la nariz. Muchos norteamericanos van y vienen con la mirada de un ojo a otro de los ojos a la boca. Se perciben con claridad los detalles de la textura epidérmica y el pelo. Con un ángulo visual de 60°, la cabeza, los hombros y la parte superior del tronco se ven a una distancia de 120 cm, mientras que a 2m se abarca toda la figura con el mismo ángulo.

A esta distancia se tratan asuntos impersonales, y en la fase cercana hay más participación que en la distante. Las personas que trabajan juntas tienden a emplear la

distancia social cercana. Es también una distancia muy cómodamente empleada por las personas que participan en una reunión social improvisada o informal. De pie y mirando a una persona a esa distancia se produce un efecto de dominación, como cuando alguien habla a su secretaria o su recepcionista.

Distancia social – Fase lejana

(Distancia de 2 a 3.5. m)

Es la distancia a que uno se pone cuando le dicen «póngase en pie para que lo vea bien». El discurso comercial y social conducido al extremo más lejano de la distancia social tiene un carácter más formal que si sucede dentro de la fase cercana. En las oficinas de las personas importantes, las mesas de despacho son lo bastante anchas para tener a los visitantes en la fase lejana de la distancia social. Incluso en una oficina con mesas de tamaño corriente, la silla del otro lado está a 2.5. o 2.75 m. Del que se halla detrás de la mesa. En la fase lejana de la distancia social, los detalles más delicados de la cara, como los capilares de los ojos, se pierden. Por otra parte son fácilmente visibles la textura de la piel, el pelo, el estado de la dentadura y el de la ropa. Ninguno de mis sujetos hizo mención de que notara el calor o el olor del cuerpo de una persona a esa distancia. La figura entera –con mucho espacio en torno- se abarca con una mirada de 60°. A cosa de 3.5. m. También se reduce la retroactividad de los músculos oculares empleados para mantener la vista concentrada en un solo punto. Se ven los ojos y la boca de la otra persona en la región de visión más clara. Por eso no es necesario mover los ojos para captar todo el rostro. En las conversaciones de cierta duración es más importante mantener el contacto visual a esta distancia que más de cerca.

El comportamiento proxémico de esta suerte está condicionado culturalmente y es del todo arbitrario. Es también obligatorio para todos los participantes. El no sostener la vista del otro es excluirlo y poner término a la conversación y por eso se ve en la persona que conversan a esa distancia que estiran el cuello y se inclinan a uno u otro lado para obviar los obstáculos que hallan entre ellas. De modo semejante, cuando una persona está sentada y la otra en pie, el prolongado contacto visual a menos de 3 o 3.5. m. Fatiga los músculos del cuello, y lo suelen evitar los subordinados que son sensibles a la comunidad de sus jefes. Pero si se invierte la relación y es el subordinado el que está sentado, con frecuencia el otro se acerca más.

En esta fase distante, el nivel de la voz es perceptiblemente más elevado que en la fase cercana, y suele oírse fácilmente en una habitación adyacente si la puerta está abierta. La elevación de la voz o la vociferación pueden tener por efecto la reducción de la distancia social a la personal.

Un rasgo proxémico de la distancia social (fase lejana) es que puede utilizarse para aislar o separar a las personas unas de otras. Esta distancia posibilita que sigan trabajando en presencia de otra persona sin parecer descorteses. Las recepcionistas de oficina son particularmente vulnerables en esto, porque la mayoría de los patronos piden de ellas un doble servicio: responder cuando se les pregunta algo, ser corteses con los visitantes y al mismo tiempo escribir en su máquina. Si la recepcionista está a menos de 3 m. De otra persona, aunque sea extraña, se sentirá suficientemente implicada como para verse virtualmente obligada a platicar. Pero si tiene más espacio, puede seguir trabajando libremente sin necesidad de hablar. De igual modo, los maridos que vuelven de su trabajo suelen sentarse a descansar o a leer el periódico a 3 o más metros de su esposa, porque a esa distancia una pareja puede iniciar una breve conversación e interrumpirla a

voluntad. Algunos hombres descubren que sus esposas han dispuesto los muebles espalda con espalda, procedimiento socio fugo favorito del dibujante Chick Young, creador de «Blonaie». Este modo de disponer los asientos es una solución apropiada para el espacio mínimo, porque hace posible que dos personas estén en cierto modo aisladas una de otra si así lo desean.

DISTANCIA PÚBLICA.

En la transición de las distancias personal y social a la distancia pública que está totalmente fuera del campo de la participación o la relación se producen importantes cambios sensorios.

Distancia pública – Fase cercana

(Distancia de 3.5 a 7.5. m)

A 5 m. un sujeto ágil puede obrar e evasiva o defensivamente si lo amenazan. La distancia puede incluso ser una forma vertiginal, pero subliminal, de reacción de huida. La voz es alta, pero no a todo su volumen. Los lingüistas han observado que a esta distancia se produce una cuidadosa elección de las palabras y de la forma de las frases, así como cambios gramaticales, sintácticos, etc. La designación de «estilo formal», empleada por Martín Joos, es aproximadamente descriptiva: «Los textos formales... requerían un planeamiento de antemano... y se puede decir que el orador piensa bien las cosas». El ángulo de visión más cerca (un grado) abarca todo el rostro. Ya no son visibles los detalles de la epidermis y los ojos. A los 5 m, el cuerpo empieza a perder su relieve y a parecer plano. El color de los ojos va dejando de ser perceptible; sólo el blanco de los ojos es bien visible. El tamaño de la cabeza parece bastante menor que el natural. La zona de visión clara, de 15 grados, que tiene forma de rombo, abarca el rostro de dos personas a 3.5. m, mientras que la visión de 60° comprende todo el cuerpo y un poco de espacio en torno suyo. Puede verse periféricamente a otras personas presentes.

Distancia Pública – Fase Lejana

Unos 9m es la distancia que se deja automáticamente en torno a los personajes públicos. Un ejemplo excelente se da en *The making of the President 1960*, de Theodore H. White, cuando la designación de John F. Kennedy era ya segura. Describe así White el grupo del «cottage oculto» cuando entró Kennedy:

Kennedy entró con su paso largo y ligero, algo saltarín, joven y flexible como la primavera, saludando a los que se encontraba al paso. Después se deslizó entre ellos y bajó los escalones de cottage de doble nivel para dirigirse a un rincón donde lo esperaban charlando su hermano Bobby y su cuñado, Sargent Shriver. Los demás que estaban en la plaza iniciaron un movimiento impulsivo hacia él. Después se detuvieron. Una distancia de unos 6 m los separa, pero era infranqueable. Aquellos hombres mayores, poderosos desde hacía tiempo, se mantenían aparte y lo miraban. Después de unos minutos se volvió, vio que lo miraban y murmuró algo a su cuñado. Este atravesó entonces el espacio separador y los invitó a trasponerlo. El primero fue Averell Harriman, después Dick Daley, luego Mike Di Salle y a continuación, uno por uno, todos fueron felicitándolo. Pero ninguno podía atravesar la pequeña distancia que los separaba sin ser invitado porque en torno a él había esa delgada separación, y sabían que no estaban allí en calidad de patrocinadores sino de clientes. Sólo podían acercarse con invitación, porque ese podía ser el presidente de los Estados Unidos.

La distancia pública usual no se limita a los personajes públicos sino que cualquiera puede hacer aplicación de ella en ocasiones públicas. Mas deben realizarse ciertos ajustes. La mayoría de los actores saben que a 9 o más metros se pierden los sutiles matices del significado con el tono normal de voz, así como los detalles de la expresión facial y el movimiento. No sólo la voz sino todo lo demás debe ser exagerado o amplificado. De la comunicación no verbal, una buena parte se transforma en ademanes y posición del cuerpo. Además el ritmo de la pronunciación se hace más lento, las palabras se enuncian con más claridad, y se producen también cambios estilísticos. Los caracteriza el estilo impasible de Martín Joos: «El estilo impasible o frío es para las personas que seguirán siendo extrañas». La persona entera se ve muy pequeña y como puesta en escena o enmarcada. La visión foveal va captando más y más de la persona, hasta quedar toda ella dentro del reducido círculo de la visión más precisa. En ese punto –en que las personas parecen hormigas- se esfuma rápidamente el contacto humano. El cono de visión de 60° capta todo el cuadro, mientras que la visión periférica tiene por principal función la alteración del individuo por el movimiento lateral.

¿POR QUÉ CUATRO DISTANCIAS?

Para remate de esta descripción de las zonas de distancia comunes al grupo de norteamericanos tomado por muestra es indicado decir algo de clasificación. Podría alguien preguntar por qué cuatro zonas, y no seis u ocho. O por qué es necesaria la división en zonas, cómo sabemos que esa clasificación es apropiada y cómo se escogieron las categorías.

Ya indiqué en el capítulo VIII que el científico necesita fundamentalmente un sistema de clasificación, lo más apropiado posible para los fenómenos en observación y que dure lo suficiente para ser útil. Sustenta cada sistema de clasificación una teoría o hipótesis acerca de la índole de los datos y sus normas básicas de organización. La hipótesis que sustenta el sistema de clasificación proxémica es la siguiente: es propio de los animales, entre ellos el hombre, el comportamiento que llamamos territorial, que entraña la aplicación de los sentidos para distinguir entre un espacio o distancia y otro. La distancia específica escogida depende de la transacción: la relación de los individuos ínter operantes, cómo sienten y qué hacen. El sistema de clasificación en cuatro partes aquí empleado se basa en observaciones realizadas tanto entre animales como en el hombre. Las aves y los monos tienen distancias íntimas, personales y sociales igual que el hombre.

El hombre de Occidente ha combinado las actividades y relaciones consultivas y sociales en una serie de distancias y le ha añadido la persona pública y la relación pública. Las relaciones «públicas» y los modales «públicos», tal y como los practican los europeos y norteamericanos, difieren de los de las otras partes del mundo. Hay obligaciones implícitas de tratar a los extraños de ciertos modos prescritos. Por eso apreciamos cuatro categorías principales de relaciones (íntimas, personales, sociales y públicas), así como los espacios y actividades asociados con ellas. En otras partes del mundo las relaciones tienden a otras normas, como la de familiar o no familiar, común en España y Portugal y sus antiguas colonias, o el sistema de castas y parias de la India. Tanto los árabes como los judíos establecen también marcadas diferencias entre las personas con quienes tienen parentesco y las demás. Mi trabajo con los árabes me induce a creer que emplean un sistema para la organización del espacio informal muy diferente del que yo he observado en los Estados Unidos. La relación del campesino

árabe o fellab con su jeque o con Dios no es una relación pública. Es cerrada y personal, sin intermediarios.

Hasta hace poco se pensaban las necesidades espaciales en función del volumen real de aire desplazado por el cuerpo humano. El hecho de que el hombre tenga en torno suyo, en forma de prolongaciones de su persona, las zonas anteriormente descritas solía pasarse por alto. Las diferencias entre zonas –y ciertamente el hecho mismo de su existencia- sólo se manifestaron y patentizaron entre los norteamericanos cuando empezaron a tratar con extranjeros que organizan sus sentidos diferentemente, de modo que lo que en una cultura era íntimo podía resultar personal y aún público en la otra. Los norteamericanos advirtieron así por primera vez que tenían envolturas espaciales propias, cosa que antes consideraban con demasiada ligereza.

Actualmente se ha hecho en extremo importante la capacidad de reconocer esas diversas zonas de relación y las actividades, relaciones y emociones asociadas con cada una de ellas. Las poblaciones mundiales se están amontonando en las ciudades y los constructores y especuladores meten gente en grandes casilleros verticales, tanto para oficinas como para viviendas. Si uno considera los seres humanos del mismo modo que los consideraban los antiguos tratantes de esclavos y concibe sus necesidades de espacio sencillamente en función de los límites de su cuerpo, le importan poco los efectos del hacinamiento. Pero si uno ve al hombre rodeado de una serie de burbujas invisibles pero mensurables, la arquitectura aparece de otro modo. Entonces es posible imaginar que la gente se sienta apretada en los espacios donde tiene que vivir y trabajar. Es posible incluso que se sienta obligada a comportamientos, relaciones o descargas emocionales en extremo estresantes. Como la gravedad, la influencia de dos cuerpos uno en otro es inversamente proporcional no sólo al cuadrado de la distancia entre ellos sino tal vez aún al cubo. Cuando aumenta el estrés aumenta con él la sensibilidad al hacinamiento (la gente se pone más irritable), de modo que hay cada vez menos espacio disponible cuanto más se necesita.

Los dos capítulos siguientes, que tratan de las normas proxémicas para gente de diferentes culturas, tienen un doble fin: primeramente, arrojar más luz sobre nuestras normas no conscientes y por este medio contribuir, según esperamos, a mejorar el diseño de las estructuras en que vivimos y trabajamos, y aún de las ciudades; y en segundo lugar, mostrar cuán necesario es mejorar el entendimiento intra cultural. Las normas proxémicas señalan con fuerte contraste algunas de las diferencias fundamentales entre las personas, diferencias que sólo pueden desdeñarse a costa de gran riesgo. Los urbanistas y constructores norteamericanos están ahora dedicados a planear ciudades en otros países, teniendo muy escaso conocimiento de las necesidades espaciales de sus habitantes y prácticamente sin la menor idea de que esas necesidades cambian de una cultura a otra. Hay muy grandes probabilidades de que se haga entrar por fuerza a poblaciones enteras en moldes que no son para ellas. Dentro de los Estados Unidos, la renovación del urbanismo y los muchos crímenes de la humanidad que se cometen en su nombre suelen demostrar una total ignorancia del modo de crear ambientes apropiados para las diversas poblaciones que afluyen a nuestras ciudades.

III LA PROXÉMICA EN UN CONTEXTO DE DISTINTAS CULTURAS: ALEMANES, INGLESES Y FRANCESES.

Alemanes, ingleses, norteamericanos y franceses comparten importantes porciones de las culturas de los otros, pero en no pocos puntos esas culturas chocan. Por consiguiente, los malos entendimientos que aparecen son tanto más serios porque los norteamericanos y europeos se precian de interpretar atinadamente el comportamiento de los otros. Las diferencias culturales extra conscientes suelen por consiguiente atribuirse a inepticia, grosería o falta de interés por parte de la otra persona.

LOS ALEMANES

Siempre que personas de diferentes países entran en contacto repetidas veces cada quien se pone a generalizar acerca del comportamiento de la otra persona. Los alemanes y los suizos alemanes no son excepción. La mayoría de los intelectuales y profesionales de esos países con quienes he hablado acaban por llegar al comentario acerca del empleo del espacio y el tiempo por los norteamericanos. Tanto los alemanes como los suizos alemanes han hecho consecuentes observaciones acerca del estricto modo de estructurar el tiempo de los norteamericanos y de cuán exigentes son con los horarios. Han observado también que los norteamericanos no se conceden tiempo libre (y esto lo dice Sebastián de Grazia en *Of time, work and leisure*).

Como quiera que ni los alemanes ni los suizos (sobre todos los suizos alemanes) pueden considerarse muy descuidados con el tiempo, me he interesado en interrogarlos más estrechamente acerca del modo que tienen de apreciar el enfoque norteamericano del tiempo. Y dicen que los europeos programarían menos actos que los norteamericanos para el mismo tiempo y suelen añadir que los europeos se sienten menos «escasos» de tiempo que los norteamericanos. Ciertamente, los europeos dejan más tiempo para todo cuanto virtualmente entraña relaciones humanas importantes. Muchos de mis sujetos europeos observaron que en Europa son importantes las relaciones humanas mientras en Estados Unidos es importante el horario programado. Varios de mis sujetos dieron a continuación el lógico paso siguiente y relacionaron el manejo del tiempo con las actitudes respecto del espacio, que los norteamericanos tratan con increíble desenvoltura. Según las normas europeas, los norteamericanos desperdician el espacio y rara vez planean adecuadamente según las necesidades públicas. Debo mencionar aquí que no todos los europeos son tan perceptivos. Muchos de ellos no van más allá de decir que en los Estados Unidos ellos mismos se sienten con apremios de tiempo y con frecuencia se quejan de que a nuestras ciudades les falta diversidad. De todos modos, dadas estas observaciones de europeos sería de esperar que los alemanes se inquietaran por las violaciones de las costumbres especiales más que los norteamericanos.

Los alemanes y las intrusiones.

Nunca olvidaré mi primera experiencia de las normas proxémicas alemanas, que sucedió cuando yo todavía no me graduaba. Mis modales, mi condición y mi ego fueron atacados y aplastados por un alemán en un caso en que treinta años de residencia en el país y un excelente dominio del inglés no habían atenuado las ideas alemanas acerca de lo que constituye una intrusión. Para comprender las diversas cuestiones en juego es necesario mencionar dos normas básicas norteamericanas que en los Estados Unidos se consideran muy naturales y que los norteamericanos tienen tendencia a creer universales.

La primera es que en los Estados Unidos hay un torno a dos o tres personas en conversación una frontera invisible, comúnmente aceptada, que las separa de las demás. Sólo la distancia sirve para aislar a ese grupo y dotarlo de un muro protector aislante. Normalmente, las voces son bajas para evitar la intrusión de los demás, y si se oyen voces, la gente obra como si no hubiera oído nada. De este modo se garantiza el aislamiento, real o no. La segunda norma es algo más sutil y tiene que ver con el momento exacto en que se siente que una persona ha pasado efectivamente un límite y penetrado en una pieza. Hablar a través de un cancel desde fuera de la casa no es para la mayoría de los norteamericanos estar dentro de la casa o la pieza, en ninguno de los sentidos que pueda tener la expresión. Si uno está en el umbral y tiene la puerta abierta mientras habla con alguien que está dentro, todavía se entiende y se siente vagamente que está fuera. Si uno está en un edificio de oficina y nada más «asoma la cabeza» en una oficina, todavía está fuera de ésta. Agárrese a la jamba de una puerta estando ya el cuerpo en la habitación todavía significa que uno no está del todo dentro del territorio del otro, sino que nada más tiene un pie dentro. Ninguna de estas definiciones norteamericanas del espacio es válida en el norte de Alemania. En cualquier caso de esos en que el norteamericano se consideraría todavía fuera, para el alemán está ya en su territorio y por definición ha de sentirse implicado. En esta experiencia se puso de relieve el conflicto entre las dos clases de normas:

Era un caluroso día de primavera, de esos que sólo se hallan en la limpia, clara y elevada atmósfera del Colorado y que le hacen a uno sentirse encantado de vivir. Estaba yo a la puerta de una casa carruaje modificada, hablando con una joven que vivía en el piso de arriba. El primer piso estaba arreglado para estudio de pintor. Pero el arreglo era peculiar porque la misma entrada servía para los dos inquilinos. Los ocupantes del departamento utilizaban un pequeño zaguán y caminaban a lo largo de una pared del estudio hasta las escaleras que llevaban a su pisito. Podía decirse que tenían un paso de «servidumbre» por el territorio del artista. Cuando yo estaba hablando en el umbral, miré a la izquierda y advertí que a cosa de 15 o 18 metros de allí, dentro del estudio, estaba el artista prusiano conversando con dos amigos suyos. Estaba situado de modo que si miraba para un lado alcanzaría a verme. Yo había notado su presencia, pero no queriendo parecer atrevido ni interrumpir su conversación, apliqué inconscientemente la regla norteamericana y entendí que las dos actividades –mi tranquila plática y la suya- no tenían nada que ver una con otra. Pronto iba a saber que eso era un error, ya que en menos tiempo del que lleva decirlo el artista se separó de sus amigos, atravesó el espacio que nos separaba, hizo a mi amiga a un lado y se puso a gritarme con los ojos relampagueantes. ¿Con qué derecho entraba yo en su estudio sin saludarlo? ¿Quién me había dado permiso?

Me sentí intimidado y humillado y todavía hoy, pase los casi treinta años, noto mi enojo. El estudio ulterior me ha preocupado un mejor conocimiento de las normas alemanas y he descubierto que a los ojos del Alemán yo me había portado con intolerable grosería. Yo estaba ya «dentro» de la casa y por poder ver para dentro estaba cometiendo una intrusión. Para el alemán no existe eso de estar dentro de la pieza sin estar dentro de la zona de intrusión, sobre todo si uno mira a los del otro grupo, por lejos que estén.

Hace poco comprobé independientemente cómo sienten los alemanes la intrusión visual cuando estaba investigando qué mira la gente en situaciones íntimas, personales, sociales y públicas. En el curso de mi investigación dio instrucciones a los sujetos de que fotografiaran separadamente a un hombre y una mujer en cada una de las situaciones

mencionadas. Uno de mis ayudantes, que también resultó ser alemán, fotografió a sus sujetos fuera de foco a la distancia pública ya que, como dijo él, «no puede esperarse que uno mire verdaderamente a otras personas a distancias públicas, porque eso es una intrusión, un abuso». Esto podría explicar la informal costumbre que sustenta las leyes alemanas contra los que fotografían en público a los extraños sin su permiso.

La «esfera privada».

Los alemanes sienten su propio espacio a manera de prolongación de su persona. Un indicio de ese modo de sentir lo da la palabra *bebensraum* (espacio vital), harto imposible de traducir, porque significa mucho de un modo muy conciso. Hitler la utilizó a manera de eficaz palanca psicológica para impulsar a los alemanes a la conquista.

Al contrario de los árabes, como después veremos, el ego del alemán está muy al descubierto y le hace recurrir a cualquier extremo para preservar su «esfera privada». Así se vio durante la segunda guerra mundial, en que los soldados norteamericanos tuvieron ocasión de observar a los prisioneros alemanes en circunstancias muy variadas. En un caso había cuatro prisioneros de guerra alemanes alojados en una cabaña en el Medio oeste. En cuanto pudieron disponer de materiales, cada uno de los prisioneros se hizo una separación para poder tener su espacio propio, aparte. En un ambiente menos favorable, cuando la Wehrmacht se desplomaba en Alemania, fue necesario hacer corrales al aire libre porque los prisioneros alemanes llegaban más aprisa de lo que se podía tardar en acomodarlos. En esa situación, cada soldado que podía hallar materiales se construía su propia morada personal, muchas veces no mayor que una trinchera individual. Maravillaba a los norteamericanos que los alemanes no juntaran sus esfuerzos y sus escasos materiales para crear un espacio mayor y más eficiente, sobre todo en aquellas frías noches primaverales. Desde entonces he observado muchos casos del empleo de los espacios arquitectónicos para satisfacer esa necesidad de proteger el ego. Las casas con balcones alemanas están dispuestas de modo que tengan independencia y privado visuales. Los patios suelen estar bien cercados, pero, cercados o no, son sagrados.

Para el alemán es particularmente molesta la idea norteamericana de que el espacio debe compartirse. No puedo citar el informe de los primeros días de ocupación en la segunda guerra mundial, con Berlín en ruinas, pero un observador comunicó la siguiente situación, que tiene algo de pesadilla, como suele suceder en las meteduras de pata que se producen por inadvertencia entre culturas distintas. En Berlín era indescriptiblemente aguda entonces la escasez de viviendas. Para aliviarla, las autoridades de ocupación de la zona norteamericana dispusieron que los berlineses que tuvieran cocinas y baños intactos los compartieran con sus vecinos. Hubo que renunciar a tal disposición porque los alemanes, ya exageradamente estresados de antes, empezaron a matarse unos a otros por aquellas pertenencias compartidas.

Los edificios públicos y privados en Alemania suelen tener dobles puertas para aislarlos del ruido, y en muchos hoteles hacen otro tanto. Además, los alemanes toman muy en serio la puerta. Los alemanes que vienen a Estados Unidos hallan nuestras puertas ligeras y endebles. El significado de la puerta abierta y la puerta cerrada es muy distinto en cada uno de estos dos países. En las oficinas, los norteamericanos tienen las puertas abiertas; los alemanes las tienen cerradas. En Alemania, la puerta cerrada no significa que el que está así encerrado quiere estar solo o que no lo molesten, ni que esté haciendo algo que no quiere que vean los demás. Es sencillamente que los alemanes

piensan que las puertas abiertas son poco serias y dan una impresión de desorden. Cerrar la puerta preserva la integridad de la pieza y proporciona una línea protectora respecto de la gente. Sin ello, las relaciones serán demasiado familiares y entrañables. Comentaba uno de mis sujetos alemanes: «Si nuestra familia no tuviera puertas, habríamos de cambiar nuestro modo de vida. Sin puertas tendríamos muchas, muchas más querellas... Cuando uno no puede o no quiere hablar, se retira detrás de una puerta... Si no hubiera habido puertas, yo siempre hubiera estado al alcance de mi madre».

«Si no hubiera habido puertas, yo siempre hubiera estado al alcance de mi madre».

Siempre que un alemán se anima a hablar del espacio cerrado norteamericano, puede darse por descontento que comentara el ruido que dejan pasar puertas y paredes. Para muchos alemanes, nuestras puertas son un compendio de la vida norteamericana: son delgadas y baratas, raramente ajustan y les falta lo sustancial de las puertas alemanas, que cuando se cierran no hacen ruido y se sienten firmes. El golpe de la cerradura es indistinto, parece de matraca y a veces no se oye.

La política de puertas abiertas de los negocios norteamericanos y la norma de puertas cerradas de la cultura alemana en los negocios con frecuencia chocan en las sucursales y ramas de las Compañías norteamericanas en Alemania. La cuestión parece bastante simple, pero el no entenderla ha ocasionado muchas fricciones y malos entendidos en ultramar entre administradores norteamericanos y alemanes.

Una vez me llamaron a consultar para una compañía que realizaba operaciones en todo el mundo. Una de las primeras cosas que me preguntaron fue: «¿Cómo lograr que los alemanes dejen las puertas abiertas?» En aquella compañía, las puertas abiertas estaban haciendo que los alemanes se sintieran inermes y dieran a todas las operaciones un aspecto insólitamente informal y poco propio de las relaciones comerciales. Por otra parte, las puertas cerradas dada a los norteamericanos la sensación de que allí se estaba conspirando y se sentían excluidos. La cuestión estribaba en que una puerta abierta o cerrada no significa lo mismo en Alemania que en Estado Unidos.

Orden en el espacio.

El orden y la jerarquía propios de la cultura alemana se comunican a su tratamiento del espacio. Los alemanes quieren saber dónde están y se oponen severamente a las personas que se salen de la cola, que «hacen trampa» o no obedecen a los letreros de «Prohibido el paso», «Sólo para el personal autorizado», etc. Algunas de las actitudes mentales alemanas para con nosotros han de atribuirse a nuestra informal actitud respecto de los límites o demarcaciones y de la autoridad en general.

Como quiera que sea, la ansiedad alemana por las trasgresiones norteamericanas en materia de orden no es nada en comparación con lo que hacen sentir a los alemanes los polacos, a quienes un poco de desorden no les parece mal. Para ellos las colas y los turnos ordenados huelen a regimiento y ciega autoridad. Una vez vi a un polaco hacer trampa en una cola de cafetería por el gusto de «agitar un poco estos borregos».

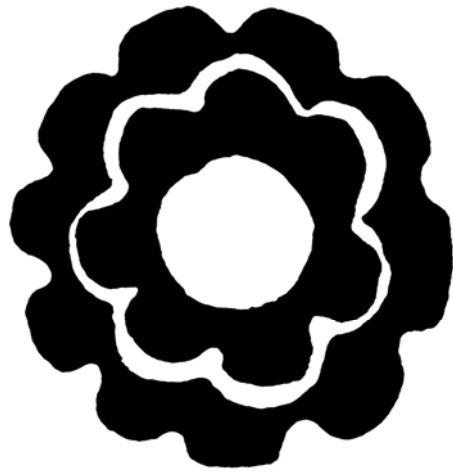
Los alemanes son muy precisos cuando se trata de la distancia de intrusión, ya mencionada. Una vez pedía a mis estudiantes me describieran la distancia a que un tercero resultaría intruso o entrometido entre dos personas que estuvieran hablando, y los norteamericanos no respondieron nada. Cada uno de ellos estaba convencido de poder

decir en qué momento el tercero resultaría entremetido, pero no podía definir la intrusión ni decir cómo sabía cuándo se producía. Pero un estudiante alemán y un italiano que había trabajado en Alemania me contestaron sin vacilar. Ambos declararon que el tercero resultaría intruso si llegaba a ¡2.15 metros (siete pies)!

Muchos norteamericanos tienen a los alemanes por demasiado rígidos en su comportamiento, inflexibles y formalistas. Crea parte de esta impresión la diferencia en el manejo de las sillas. A los norteamericanos no parece importarles que la gente mueva los asientos para acomodar las distancias a la situación... y a los que les importa no se les ocurriría decir nada, porque comentar lo que los demás hacen es descortés. Pero en Alemania es contravenir a las buenas costumbres cambiar de posición la silla. Y otra cosa que disuade a los que no lo creen así es el peso que suele tener el mobiliario alemán.

El mismo gran arquitecto Mies van der Rohe que se rebeló muchas veces contra la tradición alemana en sus edificios, hacia sus hermosas sillas tan pesadas que solamente un hombre muy fuerte podía moverlas con relativa facilidad para modificar su ubicación.

Para un alemán, los muebles ligeros son anatema no sólo porque parecen deleznablees sino porque además la gente los mueve y al hacerlo destruye el orden establecido y hasta ocasiona intrusiones en la «esfera privada». En un caso que me comunicaron, un redactor de un periódico alemán que se había trasladado a los Estados Unidos mandó atornillar la silla de las visitas al piso «a la debida distancia», porque no podía tolerar el hábito norteamericano de acomodar la silla a la situación.



Ortiz Macedo Luis

TEORÍA Y PRAXIS DE LOS CENTROS HISTÓRICOS



LUIS ORTIZ MACEDO

Tomado de la obra:

Ortiz Macedo Luis

TEORÍA Y PRAXIS DE LOS CENTROS HISTÓRICOS. Cátedra dictada por el Arq.: Luis Ortiz Macedo 1999. Facultad de Arquitectura, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México.

TEORÍA Y PRAXIS DE LOS CENTROS HISTÓRICOS, COMO REHABILITARLOS, ADAPTARLOS A LA VIDA MODERNA

Centro Histórico -en cuanto enunciado- no parece presentar dificultades para nadie, sin embargo, los lugares que esa definición precisa poniendo de relieve su antigüedad y su pintoresquismo, son en general los mejores protegidos o, al menos, los mejores provistos para su protección. En cambio, otras muchas ciudades de idéntico valor, pero cuya situación las hace menos accesibles o cuya calidad arquitectónica es mas difícil de percibir, no reciben los cuidados que debieran merecer, por otro lado, ciudades en plena expansión, mas notorias por su dinamismo que por los vestigios de su pasado, descubren hoy el encanto y la belleza de viejos barrios que hasta hace poco los paseantes estimaban sin interés.

Del mismo modo, hay edificios a los que se puede calificar de históricos porque en ellos transcurrió la vida de un personaje porque fueron teatro de sucesos importantes de una historia nacional, aun reciente. Nada obliga a esperar a que un conjunto urbano se muestre capaz de desafiar el paso de los siglos para que pueda considerársele venerable; es esta una de las consecuencias de lo que hoy damos en llamar «aceleración de la historia».

El problema de las ciudades o centros históricos se plantea incluso en zonas donde la urbanización es reciente. Hay capitales que a fines del siglo XIX eran simples poblados y que hoy se enfrentan ya con problemas de crecimiento que parecen imponer una difícil elección entre la modernización y el mantenimiento de un núcleo urbano antiguo. Aún sin mayor motivo, las polémicas, que a veces alcanzan un tono dramático, son inevitables cuando se trata de ciudades que vienen desarrollándose y creciendo desde hace siglos.

De cualquier manera, esos conjuntos históricos presentan siempre un carácter común en la medida en que suele considerárselos inadaptados a la vida contemporánea. En efecto, cuando la vida política, religiosa, militar, cultural o económica que constituía su razón de ser pasa a otras zonas o desaparece con las creencias, las técnicas y las prácticas sociales, tales ciudades pierden algunas de sus primitivas funciones y desempeñan penosamente las que conservan, como centros comerciales o turísticos.

El hecho de que la parte potencialmente más dinámica de la población emigre hacia otros barrios, hace que el modo mismo de vida, el aspecto externo de esas ciudades se modifique profundamente. Los palacios, las mansiones, las casas solariegas convertidos en casas de alquiler -si no es en vecindades- comienzan a ser ocupados por una población con escasos ingresos y lo que es peor de escasa cultura, que no puede cuidarlos y mantenerlos, contribuyendo fatalmente a su deterioro. Simultáneamente, el comercio cambia de carácter; antes respondía a las necesidades de una sociedad

prospera, estructurada y diversificada y ahora debe adaptarse a las de unos grupos mas modestos y de nivel económico relativamente bajo.

Ni que decir tiene que esto no implica necesariamente el abandono de todas las ciudades y barrios históricos; el hecho es que mientras unos aparecen relativamente vacíos, otros desbordan de animación.

Pero si los viejos centros urbanos no desempeñan ya las funciones que sus constructores les asignaron, quiere ello decir que han perdido todo significado y toda vocación, o por el contrario, hay que asignarles nuevas funciones. ¿Pero cuales?

No ha habido época en que las ciudades no cambiaran de aspecto o no experimentaran incluso a veces transformaciones radicales; no olvidemos que las guerras, los incendios y los terremotos, han sido desde siempre poderosos agentes del urbanismo. Pero tras cada desastre, la reconstrucción no contradecía ostensiblemente la visión, la manera de hacer de los constructores de otras épocas y apenas modificaba el modo de vida de sus habitantes. Lo nuevo, edificado generalmente según los mismos planos y en el mismo espacio, sustituía a lo viejo, y las generaciones sucesivas veían los pobladores como su ciudad crecía o decrecía, se embellecía o se afeaba, se abría o se cerraba, en una palabra, cambiaba lenta, insensiblemente; durante su vida, cada ciudadano podía considerar que habitaba la misma ciudad.

Hoy en cambio, la ruptura suele ser radical, y por primera vez todas las ciudades del mundo se transforman con gran rapidez, al mismo tiempo y siguiendo esquemas similares. Desde luego la expansión urbana no tiene por que tener como resultado fatal la desaparición de los centros o barrios antiguos. Pero el hecho es que por doquier estamos asistiendo a tal fenómeno. La civilización industrial es la primera que posee a la vez los recursos financieros y los medios técnicos que permiten destruir en masa y reconstruir casi inmediatamente y según un esquema por completo distinto.

De ahí que la problemática de la ciudad tradicional amenazada parezca generalmente tan confusa. La comprensión de esa amenaza y las contradicciones que entraña son fenómenos peculiares de nuestra época. La vieja ciudad se postula a través de los siglos como una realidad indiscutida, no mas sujeta a juicios de valor, a sentimientos de adhesión o de rechazo. Pero que se ponga en entredicho su existencia, e inmediatamente esa ciudad se convierte en ciudad histórica; tesoro para unos, rémora para otros.

Los urbanistas, los que detentan el poder y los promotores, suelen justificar en nombre del «progreso» las grandes operaciones de demolición de centros o barrios históricos. Las exigencias y las ventajas de ese progreso se explican de distintas maneras.

Hay ciudades tradicionales condenadas a la desaparición por razones históricas no digeridas por un cierto sector social. Ocurre a veces que las transformaciones culturales y políticas dan lugar a curiosas reacciones de hostilidad frente a las obras del pasado. A los ojos modernos lo antiguo aparece como lo viejo, lo sucio, lo sórdido. Semejante actitud, empeñada en ocultar los testimonios más típicos de una arquitectura y un urbanismo, recuerda el desprecio con que durante bastante tiempo se consideró a todos los vestigios porfirianos, -bien urbanos y arquitectónicos- como algo que había que borrar del casco urbano de nuestras ciudades. Las consecuencias son graves cuando los

dirigentes mismos, deseosos de realzar el modernismo de sus respectivas ciudades, parecen avergonzarse de los vestigios materiales de una cultura nacional que por el contrario urge defender.

También las consideraciones de índole social desempeñan un papel importante. Mal conservada, sobre poblada, olvidada a menudo por los servicios de mantenimiento y de higiene, o por leyes que la hacen irredituable, la vivienda de carácter histórico cae fácilmente en la categoría de insalubre. Ocurre a veces, incluso que los viejos centros urbanos pasan por ser focos de epidemias que como tales deben ser sometidos a medidas radicales y simplistas de saneamiento, como si solo la demolición fuera capaz de curar la insalubridad. Cierto es que las preocupaciones de este tipo van a menudo acompañadas por inquietudes de otra índole. La vivienda o barrio deteriorado puede dar cobijo a una población de trabajadores no calificados, peolífica, móvil, difícilmente controlable y acogida con hostilidad por los ciudadanos mejor establecidos y más acomodados. La vieja zona urbana se vuelve entonces sospechosa, hay que actuar contra ella vigilar y reprimir a sus habitantes. Es la otra la cara, por lo general oculta del «saneamiento».

A ello viene a añadirse el espectro de la presión demográfica. El crecimiento sobremanera rápido de una serie de grandes ciudades hace indispensable utilizar razonablemente el espacio. En tal sentido, habrá técnicos que no vacilen en sustituir los edificios de dos o de tres plantas de un Centro Histórico por otros lo más elevados posibles, con ello pretenden incrementar la densidad de la población urbana, aunque la experiencia ha mostrado la vanidad de semejantes proyectos, ya que las operaciones de renovación urbana en el centro histórico de las ciudades suelen favorecer mucho más la construcción de oficinas y comercios que la de viviendas nuevas. Y ahí esta como ejemplo lo que se pretende hacer con las manzanas al sur de la Alameda Central de la Ciudad de México.

En cambio los cálculos económicos muestran motivaciones más claras. La ciudad o el barrio histórico, con sus habitantes casi insolventes, parece ocupar indebidamente un espacio que resulta así poco o nada rentable. De decidirse su conservación, -se arguye-, habrá que restaurar centenares de edificios, rehacer kilómetros y redes de servicios urbanos... pero una operación de ese tipo, aunque produzca una alza de los valores inmobiliarios, será en fin de cuentas deficitaria, por lo que en buen número de países la hacienda pública la considerara inadmisibles. En cambio las operaciones de renovación urbana, que en un principio se presentan como medios de rehabilitación parcial pero que en realidad están concebidas para proliferar rápidamente, parecen infinitamente más «rentables», y en varios casos han rendido frutos inesperados.

Por último, la causa más frecuente de demolición radica en los postulados mismos de un urbanismo, -hoy muy discutido pero muy poderosos-, para el cual los imperativos de la circulación deben prevalecer sobre cualquier otro tipo de consideraciones. En función de estas, se abren en el núcleo histórico de una ciudad unas cuantas brechas para reducir los embotellamientos, se construyen después unas cuantas avenidas para poder recorrerla en todas direcciones y, a pesar de todo, se estima que lo esencial queda a salvo: los monumentos, un paisaje urbano célebre, un barrio restaurado. Sin embargo, la contextura urbana original experimenta una transformación radical, la ciudad o el barrio queda desorganizado o desfigurado y en poco tiempo, desaparece como entidad urbana. El proceso se ha repetido con demasiada frecuencia en el medio siglo último para que tengamos que describirlo con detalle. Cada vez que una operación de preferencia

absoluta a las vías públicas para favorecer la circulación automovilística, los centros urbanos de la era preindustrial cualesquiera que sean su extensión y su riqueza monumental, aparecen fatalmente como obstáculos que deben desaparecer. Como prueba está el hecho de El Plan Regulador del Centro de la ciudad de México, aprobado en 1947 y toda la secuencia de demoliciones que acarreó y los sucesivos cambios al uso del suelo, que han dejado cicatrices imborrables dentro del casco urbano.

Pero el esquema del desarrollismo va a ciertas pequeñas localidades de carácter histórico las cuales se ven sometidas, pese a su nombradía, o precisamente a causa de ella, a las mismas presiones. Los habitantes de las ciudades que en esos pueblos adquieren casas para utilizarlas como residencia secundaria pueden muy bien respetar sus volúmenes y su estilo, pero no ocurre lo mismo con los comerciantes, artesanos, empresarios y promotores que llevan como destructora avalancha en pos de ellos, cuanto más homogénea es la localidad más armoniosamente se integra en el paisaje, más vulnerable resulta. Así, en pocos años puede quedar totalmente desfigurada por unos procedimientos de desarrollo que en un principio se escudaban tras el pretexto de aprovechar su aislamiento, su uniformidad y su encanto histórico, es decir, el hecho de que precisamente no estaba «desarrollada».

Las autoridades locales y federales que se proponen preservar un barrio, una ciudad o un lugar histórico han salvado ya en general la etapa del alegato en favor de los bienes culturales. Y, sin embargo, es raro que no tengan que luchar aún contra el tipo de razonamientos y de prácticas a que acabamos de aludir.

Esas autoridades deben tener presente que, en materia de operaciones de renovación urbana, la justificación de los cálculos no suele apoyarse sino en evaluaciones puramente cuantitativas que en modo alguno tienen en cuenta todos los aspectos del costo social o político de la empresa. La ciudad de la vida en un centro histórico no puede calibrarse con arreglo de un balance financiero. Nadie puede garantizar que la mejor de las operaciones de renovación urbana, a juicio de sus promotores, vaya a ser a la larga provechosa para la colectividad.

Es más, desde hace algunos años se viene comprobando en países muy industrializados, que millones de viviendas antiguas, siempre que se les mantenga en restaure pueden durar tanto o más que las construidas actualmente. Y esas viviendas representan un capital considerable que se perdería totalmente en caso de demolición. Por consiguiente, una política racional de la vivienda debe introducir los problemas de la protección y la conservación de lo antiguo en la gestión global del patrimonio inmobiliario, con tanta mayor razón si se piensa que el mejoramiento de las viviendas antiguas seguirá siendo aún durante un tiempo razonable el medio esencial para satisfacer las necesidades de alojamiento de los peor dotados económicamente. En particular, la reanimación de los barrios históricos es hoy una necesidad de índole no menos económica y social que cultural.

Vivimos en una época en que el mundo se esfuerza por definir de nuevo las perspectivas de progreso oponiéndolas a la fatalidad de crecimiento y en que las defensas del contorno natural urbano obligan a poner en tela de juicio múltiples forma de explotación destructora. Razón de más para que comprendamos que las ciudades antiguas se cuentan entre esos recursos insustituibles que ningún país puede malgastar y sacrificar sin peligro. Como el de todos los bienes que por su propia índole no son reproducibles, su valor habrá de aumentar constantemente. En cierto modo, esas

ciudades entrañan o encarnan los más frágiles de entre todos los bienes: el espacio humano, el tiempo humano.

Preservarlas en la diversidad misma de su contextura urbanística y de sus funciones supone de alguna manera fomentar, mejorar esas relaciones cuyo deterioro suscita la nostalgia del habitante de nuestras modernas ciudades. Esa nostalgia no es la de un pasado que no ha de volver, sino la de un arte de vivir. Sentimiento pues perfectamente legítimo y respetable cuando a cambio no se ofrece a la «muchedumbre solitaria» que constituimos, más que el culto del automóvil, del acero y del hormigón.

Justamente porque en ellas parece desterrado el anonimato y el aislamiento, las viejas ciudades atraen hoy crecientemente a los hijos o a los nietos de quienes en otro tiempo las abandonaron. Y en parte por las mismas razones acuden a ellas los más rutinarios, los más imaginativos. De entre nuestros constructores, no faltan arquitectos ni urbanistas para quienes las viejas ciudades que sus predecesores menospreciaban no representan reliquias conmovedoras, sino justamente modelos en los que convendrá inspirarse.

En los jóvenes la necesidad de conservar esas obras del pasado constituye casi un reflejo vital. En más de una región son ellos los que con mayor asiduidad y atención frecuentan los viejos centros urbanos, aunque sea por asistir a las discotecas y bares, hoy de moda, esforzándose, si es menester, por protegerlos. Acaso presiente que, cuando sucumbe una vieja ciudad, no son solo unas calles, un paisaje urbano los que se disuelven en la nada. Para la inmensa mayoría de nuestros coterráneos, ajenos a la cultura libresca la ciudad antigua es el único testimonio inteligible y tangible de la historia.

En ella se perpetúan el trabajo, los éxitos y los fracasos, las costumbres y las aspiraciones de quienes fueron lentamente preparando el mundo en que vivimos. La ciudad antigua es así, memoria de la ciudad nueva, de la nación misma que en ella encuentra encarnada aún más claramente en el idioma, los fundamentos de su personalidad, y, para unas generaciones que se sienten exiliadas del pasado colectivo, de la humanidad entera.

A esas generaciones, la desaparición de las ciudades cargadas de historia las condenarían a vivir de algún modo en la superficie de los acontecimientos, inciertas y solitarias como un hombre sin recuerdos.

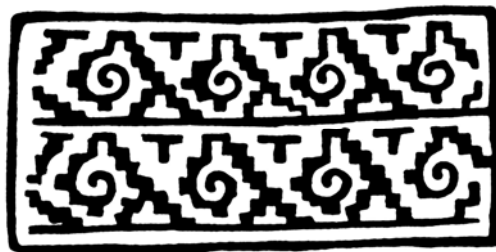
Sin embargo, por una especie de reacción contra esa tendencia, asistimos, en sentido inverso a una explosión aislada de particularidades. Por todas partes, comunidades étnicas o nacionales, colectividades rurales o urbanas o entidades culturales, afirman su originalidad y se esfuerzan por asumir y defender con vigor los elementos distintivos de su identidad. La identidad cultural parece plantearse hoy como uno de los principios notables de la historia; lejos de coincidir con una réplica sobre un acervo inmóvil y cerrado en sí mismo, esa identidad es un factor de síntesis nueva y original perpetuamente recomenzada. De este modo, representa cada vez más la condición misma de progreso de los individuos, los grupos, las naciones, pues el ello quien anima y sostiene la voluntad colectiva, suscita a la movilización de los recursos interiores para la acción y transforma el cambio necesario en una adaptación creadora.

Si nos atenemos a algunos pesimistas, la crisis de identidad sería el nuevo mal del siglo. Cuando se hundan los hábitos seculares, cuando desaparecen modos de vida,

cuando se evaporan viejas solidaridades, es fácil, por cierto que se produzca una crisis de identidad.

F. ENGELS

ALCANCES DE LA ARQUITECTURA INTEGRAL



F. ENGELS.

Federico Engels. Economista, revolucionario y científico socialista alemán (1820-1895). Estudió inicialmente en la Universidad de Berlín y se relacionó con jóvenes hegelianos de los cuales adhirió el ala de izquierda. Critica en esta época a Hegel por las contradicciones de la dialéctica idealista planteada por este filósofo. Parte luego a Inglaterra a seguir estudios comerciales, país en donde su padre tenía instalada una fábrica. Allí observó directamente las condiciones a que estaban sometidos los trabajadores por el sistema capitalista ya en ese entonces. Publica como consecuencia «Bosquejo para una crítica de la Economía Política» (1811) y «La Situación de la Clase obrera en Inglaterra» (1845). De 1844 data su amistad y colaboración Marx establecida sobre una comunidad de ideas. Publicaron conjuntamente en los años (1844-1846) «La Sagrada Familia» y «La Ideología Alemana» dedicadas a la elaboración del materialismo dialéctico y el materialismo histórico. Desde entonces Engels comparte con Marx el trabajo de la producción de la teoría y de la instrumentación política del socialismo científico. Publicó además, «Ludwing Feuerbach y el Fin de la Filosofía Clásica Alemana», «El Anti-Dütring», «El Origen de la Familia de la Propiedad Privada y del Estado» estructuradas en la filosofía marxista. El estudio que se incluye sobre la Vivienda fue publicado en el periódico Voksstaat, en Alemania, en 1872.



Tomado de la obra:

F. ENGELS

ALCANCES DE LA ARQUITECTURA INTEGRAL.

Ediciones La Isla, Buenos Aires, 1959. (Cuarta Edición)

COMO RESUELVE LA BURGUESÍA EL PROBLEMA DE LA VIVIENDA

En la parte dedicada a la solución proudhoniana del problema de la vivienda hemos mostrado cuán directamente interesada está la pequeña burguesía en esta cuestión. Pero la gran burguesía también está muy interesada en ella, aunque de una manera indirecta. Las ciencias naturales modernas han demostrado que los llamados «barrios insalubres», donde están hacinados los obreros, constituyen los focos de origen de las epidemias que invaden nuestras ciudades de cuando en cuando. El cólera, el tifus, la fiebre tifoidea, la viruela y otras enfermedades devastadoras esparcen sus gérmenes en el aire pestilente y en las aguas contaminadas de estos barrios obreros. Aquí los gérmenes no mueren casi nunca y cada vez que las circunstancias les son propicias se desarrollan en forma de grandes epidemias y se extienden entonces a los otros barrios más aireados y más sanos en que habitan los señores capitalistas. La clase capitalista dominante no puede permitirse impunemente el placer de favorecer las enfermedades

epidémicas en el seno de la clase obrera, pues sufriría ella misma las consecuencias, ya que el ángel exterminador es tan implacable con los capitalistas como con los obreros.

Desde el momento en que eso quedó científicamente establecido, los burgueses humanitarios se encendieron en noble emulación por ver quién se preocupaba más por la salud de sus obreros. Para acabar con los focos de epidemias, que no cesan de reanudarse, fueron sociedades, publicaron libros, proyectaron planes, discutieron y promulgaron leyes. Se investigaron las condiciones de vivienda de los obreros y se hicieron intentos para remediar los males más escandalosos. Principalmente en Inglaterra, donde había mayor número de ciudades importantes y donde, por lo tanto, los grandes burgueses corrían el mayor peligro, se desarrolló una poderosa actividad; fueron designadas comisiones gubernamentales para estudiar las condiciones sanitarias de las clases trabajadoras; sus informes, que, por su exactitud, amplitud e imparcialidad, superaban a todos los del continente, sirvieron de base a nuevas leyes más o menos radicales. Por imperfectas que estas leyes hayan sido, sobrepasaron infinitamente cuanto hasta ahora se hizo en el continente en este sentido. Y a pesar de esto, el sistema social capitalista sigue reproduciendo las plagas que se trata de curar, con tal inevitabilidad que, incluso en Inglaterra, la curación apenas ha podido avanzar un solo paso.

Alemania necesitó, como de costumbre, un tiempo mucho mayor para que los focos de epidemias que existían en estado crónico adquirieran la agudeza necesaria para despertar a la gran burguesía somnolienta. Pero, quien anda despacio, llega lejos, y, por fin, se creó también entre nosotros toda una literatura burguesa sobre la sanidad pública y sobre la cuestión de la vivienda: un extracto insípido de los precursores extranjeros, sobre todo ingleses, al cual se dio la apariencia engañosa de una concepción más elevada con ayuda de frases sonoras y solemnes. A esta literatura pertenece el libro del doctor Emil Sax: las condiciones de vivienda de las clases trabajadoras y su forma, Viena, 1969.

He escogido este libro para exponer la concepción burguesa de la cuestión de la vivienda, únicamente porque en él se intenta resumir en lo posible toda la literatura burguesa sobre este tema: pero, ¡bonita literatura la que utiliza nuestro autor como «fuente»! De los informes parlamentarios ingleses, verdaderas fuentes principales, se limita a citar los títulos de tres de los más viejos; todo el libro demuestra que el autor jamás ha hojeado uno solo de estos informes. Cita, en cambio, toda una serie de escritos llenos de trivialidades burguesas, de buenas intenciones pequeño burguesas y de hipocresías filantrópicas: Ducpétiaux, Roberts, Hole, Huber, las actas del Congreso inglés de ciencias sociales (de absurdos sociales, mejor dicho), la revista de la Asociación Protectora de las Clases sobre la Exposición universal de París, los informes oficiales bonapartistas sobre esta misma exposición el Illustrated London News, Ueber land und Meer y, finalmente, una «autoridad reconocida un hombre de «agudo sentido práctico» y de «palabra penetrante y convincente». Julius Faucher en las fuentes informativas no faltan más que el Gartenlaube, el Kladderadastch y el fusilero Kutschle.

A fin de que no pueda caber ninguna incompreensión acerca de sus puntos de vista, el señor Sax declara:

Entendemos por economía social la doctrina de la economía nacional aplicada a las cuestiones sociales; más exactamente, el conjunto de los caminos y medios que nos ofrece esta ciencia para, sobre la base de sus «férreas» leyes y en el marco del orden

social que hoy predomina, elevar a las pretendidas clases desposeídas al nivel de las clases poseedoras.

No insistiremos sobre esta concepción confusa de que la «doctrina de la economía nacional» o economía política puede, en general, ocuparse de cuestiones que no sean «sociales». Examinaremos inmediatamente el punto principal. El doctor Sax exige que las «férreas leyes» de la economía burguesa, «el marco del orden social que hoy predomina en otras palabras, que el modo de producción capitalista permanezca invariable y que, sin embargo, «las pretendidas clases desposeídas» sean elevadas «al nivel de las clases poseedoras». De hecho, una premisa absolutamente indispensable del modo de producción capitalista es la existencia de una verdadera y no pretendida clase desposeída, una clase que no tenga otra cosa que vender sino su fuerza de trabajo y que, por consecuencia, esté obligada a vender esta fuerza de trabajo a los capitalistas industriales.

La tarea asignada a la «economía social», esa nueva ciencia inventada por el señor Sax, consiste, pues, en hallar los caminos y medios, en un estado social fundado sobre la oposición entre los capitalistas, propietarios de todas las materias primas, de todos los medios de producción y de existencia, de una parte, y de la que era los obreros asalariados, sin propiedad, que no poseen nada más que su fuerza de trabajo, hallar, pues, los caminos y medios, en el marco de este estado social, para que todos los trabajadores asalariados puedan ser transformados en capitalistas sin dejar de ser asalariados.

El señor Sax cree haber resuelto la cuestión. Pero, ¿tendría la bondad de indicarnos cómo se podría transformar en mariscales de campo a todos los soldados del ejército francés –cada uno de los cuales, desde Napoleón el viejo, lleva el bastón de mariscal en su mochila- sin que dejaran por esto de ser simples soldados? O bien, ¿cómo se podría hacer un emperador alemán de cada uno de los cuarenta millones de súbditos del Imperio germánico?

La característica esencial del socialismo burgués es que pretende conservar la base de todos los males de la sociedad presente, queriendo al mismo tiempo poner fin a estos males. Los socialistas burgueses quieren, como ya dice el Manifiesto Comunista, «remediar los males sociales con el fin de consolidar la sociedad burguesa», quieren la «burguesía sin el proletariado».

Hemos visto que es así exactamente como el señor Sax plantea el problema. Y ve la solución en la solución en la solución del problema de la vivienda. Opina que mediante el mejoramiento de las viviendas de las clases laboriosas se podría remediar con éxito la miseria física y espiritual que hemos descrito, y así –mediante el considerable mejoramiento de las solas condiciones de vivienda- podría sacarse a la mayor parte de estas clases del marasmo de su existencia, a menudo apenas humana, y elevarla a las límpidas alturas del bienestar material y espiritual. Hagamos notar, de paso, que interesa a la burguesía ocultar la existencia del proletariado, fruto de las relaciones burguesas de producción y condición de su ulterior existencia. Por esto el señor Sax nos dice que por clases laboriosas hay que entender todas las «clases de la sociedad desprovistas de medios», la «gente modesta en general, tales como los artesanos, las viudas, los pensionados, los funcionarios subalternos, etc.», al lado de los obreros propiamente dichos. El socialismo burgués tiende la mano al socialismo pequeño burgués.

Pero, ¿de dónde procede la escasez de vivienda? ¿Cómo ha nacido? Como buen burgués, el señor Sax debe ignorar que es un producto necesario del sistema social burgués; que no podría existir sin escasez de vivienda una sociedad en la cual la gran masa trabajadora no puede contar más que con un salario y, por lo tanto, exclusivamente con la suma de medios indispensables para su existencia y para la reproducción de su especie; una sociedad donde los perfeccionamientos de la maquinaria, etc., privan continuamente de trabajo a masas de obreros; donde el retorno regular de violentas fluctuaciones industriales condiciona, por un lado, la existencia de un gran ejército de reserva de obreros desocupados y, por otro lado, echa a la calle periódicamente a grandes masas de obreros sin trabajo; donde los trabajadores se amontonan en las grandes ciudades y de hecho mucho más de prisa de lo que, en las circunstancias presentes, se edifica para ellos, de suerte que pueden siempre encontrarse arrendatarios para la más infecta de las pocilgas, en fin, una sociedad en la cual el propietario de una casa tiene, en su calidad de capitalista, no solamente el derecho, sino también, en cierta medida y a causa de la competencia, hasta el deber de exigir sin consideración los alquileres más elevados.

En semejante sociedad, la escasez de vivienda no es en modo alguno producto del azar; es una institución necesaria que no podrá desaparecer, con sus repercusiones sobre la salud, etc., más que cuando todo el sistema social que la ha hecho nacer sea transformado de raíz. Pero esto no tiene por qué saberlo el socialismo burgués. No se atreve en modo alguno a explicar la escasez de vivienda como un resultado de las condiciones actuales. No le queda, pues, otra manera de explicarla que por medio de sermones sobre la maldad de los hombres, o por decirlo así, por medio del pecado original. Y aquí tenemos que reconocer –y, por lo tanto, no podemos negar (audaz deducción)- que una parte de la culpa recae sobre los obreros mismos, los cuales piden viviendas y la otra mucho más grande, sobre los que asumen la obligación de satisfacer esa necesidad, o sobre los que, aún teniendo los medios precisos, ni siquiera asumen esa obligación: sobre las clases poseedoras o superiores de la sociedad. La culpa de esos últimos consiste en que no hacen nada por procurar una oferta suficiente de buenas viviendas.

Del mismo modo como Proudhon nos remite de la economía al derecho, así nuestro socialista burgués nos remite aquí de la economía a la moral. Nada más lógico. Quien pretende que el modo de producción capitalista, las «férreas leyes» de la sociedad burguesa de hoy sean intangibles, y, sin embargo, quiere abolir sus consecuencias desagradables pero necesarias, no puede hacer otra cosa más que predicar moral a los capitalistas. El efecto sentimental de estos sermones se evapora inmediatamente bajo la influencia del interés privado y, si es necesario, de la competencia. Estos sermones se parecen a los que la gallina hace desde la orilla del estanque a los patos que acaba de empollar y que nadan alegremente. Los patos se lanzan al agua aunque no haya terreno firme, y los capitalistas se precipitan sobre el beneficio aunque no tenga entrañas. «En cuestiones de dinero sobran los sentimientos», como ya decía el viejo Hansemann, que de estas cosas entendía más que el señor Sax.

Las buenas viviendas son tan caras que la mayor parte de los obreros está absolutamente imposibilitada de utilizarlas. El gran capital evita cauteloso construir viviendas para las clases trabajadoras. Y así éstas, llevadas por la necesidad de encontrar viviendas, acaban en su mayor parte cayendo en manos de la especulación.

¡Abominable especulación! ¡El gran capital, naturalmente, no especula nunca! Pero no a la mala voluntad, sino solamente la ignorancia, lo que impide al gran capital especular en las viviendas obreras.

Los propietarios ignoran totalmente el enorme e importante papel que desempeña la satisfacción normal de la necesidad de habitación; no saben qué le hacen a la gente cuando con tanta irresponsabilidad le ofrecen, por regla general, viviendas malas e insalubres; no saben, en fin, cuánto daño se hacen con esto a sí mismos.

Pero para que pueda darse la escasez de vivienda, la ignorancia de los capitalistas necesita el complemento de la ignorancia de los obreros. Después de haber convenido en que las «capas inferiores» de los obreros, «para no quedarse sin refugio, se ven obligados a buscar constantemente, de un modo o de otro y dondequiera que sea, un asilo para la noche, y que en este aspecto se encuentran absolutamente sin ayuda ni defensa», el señor Sax nos cuenta que: Es un hecho reconocido por todos que muchos de ellos (los obreros), por despreocupación, pero sobre todo por ignorancia, privan a sus organismos –podríamos decir que con virtuosismo- de las condiciones de un desarrollo físico normal y de una existencia sana, por el hecho de que no tienen la menor idea de una higiene racional y principalmente de la enorme importancia que en este aspecto tiene la vivienda.

Aquí aparecen las orejas de burro del burgués. Mientras que la «cultura» de los capitalistas se reducía a la ignorancia, la ignorancia de los obreros es la propia causa de su culpa. De aquí resulta (de la ignorancia) que, con tal de economizar algo sobre el alquiler, habitan viviendas sombrías, húmedas, insuficientes, que constituyen, en una palabra, un verdadero escenario a todas las exigencias de la higiene, que con frecuencia varias familias alquilan conjuntamente una misma vivienda, o incluso una misma habitación, todo esto para gastar lo menos posible en alquiler, mientras que derrochan sus ingresos de una manera verdaderamente pecaminosa en beber y en toda suerte de placeres frívolos.

El dinero que el obrero «malgasta en vino y en tabaco, «vida de taberna con todas sus lamentables consecuencias, y que, como una plomada, hunde más y más en el fango a la clase obrera», todo esto hace que el señor Sax sienta como si él tuviese la plomada en el estómago.

El señor Sax debe ignorar, naturalmente, que entre los obreros la afición a la bebida es, en las circunstancias actuales, un producto necesario de sus condiciones de vida, tan necesario como el tifus, el crimen, los parásitos, el alguacil y las otras enfermedades sociales; tan necesario que puede calcular por anticipado el término medio de borrachos. Por lo demás, mi viejo maestro en la escuela pública nos enseñaba ya que «la gente vulgar va a la taberna y la gente de bien, al club». Y como yo he ido a los dos sitios, puedo confirmar que esto es verdad. Toda esta palabrería sobre la «ignorancia» de las dos partes se reduce a las viejas peroratas sobre la armonía entre los intereses del capital y del trabajo.

Si los capitalistas conocieran su verdadero interés ofrecerían a los obreros buenas viviendas y mejorarían en general su situación. Y si los obreros comprendieran su verdadero interés no harían huelgas, no se sentirían empujados hacia la social democracia, no se mezclarían en política, sino que seguirían obedientemente a sus superiores, los capitalistas: Por desgracia, ambas partes encuentran su interés en

cualquier lugar menos en las prédicas del señor Sax y de sus innumerables precursores. El evangelio de la armonía entre el capital y el trabajo lleva ya predicándose cerca de cincuenta años; la filantropía burguesa ha realizado enormes derroches para demostrar esta armonía mediante instituciones modelo. Pero, como veremos a continuación, no hemos adelantado nada en estos cincuenta años.

Nuestro autor aborda ahora la solución práctica del problema. El carácter poco revolucionario de la solución preconizada por Proudhon, quien quería hacer de los obreros propietarios de su vivienda, se manifiesta ya en el hecho de que el socialismo burgués, aún antes que él, había intentado, e intenta todavía, realizar prácticamente esta proposición. El señor Sax también declara que la cuestión de la vivienda sólo puede ser enteramente resuelta mediante la transferencia de la propiedad de la vivienda a los obreros. Más aún, se sume en un éxtasis poético ante esta idea y da libre curso a sus sentimientos en esta parrafada llena de inspiración:

Hay algo peculiar en esa nostalgia de la propiedad de la tierra que es inherente al hombre, en ese afán que ni siquiera ha conseguido debilitar al moderna vida de negocios de pulso febril. Es el sentimiento inconsciente de la importancia de la conquista económica que representa la propiedad de la tierra. Gracias a ella, el hombre alcanza una posición segura, echa raíces sólidas en la tierra, por decirlo así, y toda economía encuentra en ella su base más firme. Pero la fuerza bendita de la propiedad de la tierra se extiende mucho más allá de estas ventajas materiales. Quien tiene la felicidad de poder designar como suya una parcela, ha alcanzado el más alto grado de independencia económica que pueda imaginarse; posee un territorio sobre el cual puede gobernar con poder soberano, es su propio dueño, goza de cierto poder y dispone de un refugio seguro para los días adversos; su conciencia de sí mismo se eleva, y con ella su fuerza moral. De ahí la profunda significación de la propiedad en la cuestión precedente. El obrero, expuesto sin defensa a las variaciones de la coyuntura, en continua dependencia del patrono, estaría de este modo, y en cierta medida, asegurado contra esta situación precaria; se transformaría en capitalista y estaría asegurado contra los peligros del paro o de la incapacidad de trabajo, gracias al crédito hipotecario que tendría siempre abierto. Sería elevado de este modo de la clase de los no poseyentes a la de los poseedores.

El señor Sax parece suponer que el hombre es esencialmente campesino; de lo contrario, no atribuiría al obrero de nuestras grandes ciudades una nostalgia de la tierra propia que nadie había descubierto en ellos. Para nuestros obreros de las grandes ciudades, la libertad de movimiento es la primera condición vital, y la propiedad de la tierra no puede resultarles más que una cadena.

Un obrero aislado puede, llegado el caso, vender su casita; pero en una huelga seria o una crisis industrial general, se pondrían en venta en el mercado todas las casas pertenecientes a los obreros afectados por la huelga, y, por consiguiente, no encontrarían comprador, o, en todo caso, tendrían que ser vendidas a un precio muy inferior a su precio de costo. E incluso si todas ellas encontrarán comprador, toda la gran reforma habitacional del señor Sax se reduciría a la nada y tendría que volver a empezar desde el principio. Por lo demás, los poetas viven en un mundo imaginario lo mismo que el señor Sax, el cual imagina que el propietario rural «ha alcanzado el más alto grado de independencia económica», que posee «un refugio seguro», que «se transformaría en capitalista y estaría garantizado contra los peligros del paro o de la incapacidad de trabajo, gracias al crédito hipotecario que tendría siempre abierto» etc. Pero observe el señor Sax a los pequeños campesinos franceses y a nuestros propios pequeños

campesinos rehanos: sus casas y sus campos están gravados con hipotecas a más no poder; sus cosechas pertenecen a sus acreedores aún antes de la siega, y sobre su «territorio» no son ellos quienes gobiernan con poder soberano, sino el usurero, el abogado y el alguacil. Es éste, en efecto, el más alto grado de independencia económica que puede imaginarse... para el usurero. Y para que los obreros coloquen lo antes posible sus casitas bajo esa misma soberanía del usurero, el bien intencionado señor Sax les indica, previsor, el crédito hipotecario que tendrían siempre asegurado en época de paro o cuando estuviesen incapacitados para el trabajo, en vez de ser una carga para el patronato de pobres.

De todos modos, el señor Sax ha resuelto, pues, la cuestión planteada al principio: el obrero «se transformaría en capitalista» mediante la adquisición de una casita en propiedad.

El capital es el dominio sobre el trabajo ajeno no pagado. La casita del obrero sólo será capital cuando la haya alquilado a un tercero y se apropie, en forma de alquiler, de un parte del producto del trabajo de este tercero. Por el hecho de habitarla él mismo, impide precisamente que la casa se convierta en capital, por lo mismo que el traje deja de ser capital desde el instante en que lo he comprado en casa del sastre y me lo he puesto. El obrero que posee una casita de un valor de mil táleros no es ya, ciertamente, un propietario, pero haya que ser el señor Sax para llamarlo capitalista.

El carácter capitalista de nuestro obrero tiene, además, otro aspecto. Supongamos que en una región industrial determinada sea normal que cada obrero posea su propia casita. En este caso la clase obrera de esta región está alojada gratuitamente; los gastos de vivienda ya no entran en el valor de su fuerza de trabajo. Pero toda disminución de los gastos de producción de la fuerza de trabajo, es decir, toda reducción por largo tiempo de los precios de los medios de subsistencia del obrero equivale, «en virtud de las férreas leyes de la doctrina de la economía nacional, a una baja del valor de la fuerza de trabajo y lleva, en fin de cuentas, a una disminución correspondiente del salario. El salario descendería así, por término medio, en una cantidad igual a la economía realizada sobre el alquiler corriente, es decir, que el obrero pagaría el alquiler de su propia casa, no como antes, en dinero, al propietario, sin bajo la forma de trabajo no pagado, que iría al fabricante para el cual trabaja. De esta manera, los ahorros invertidos por el obrero en la casita se convertirían, efectivamente y en cierta medida, en capital, opero no para él, sino para el capitalista de quien es asalariado.

El señor Sax no ha conseguido, pues ni siquiera sobre el papel transformar a su obrero en capitalista. Anotemos de paso que lo que acaba de decirse vale para todas las reformas llamadas sociales, que pueden reducirse a una economía no a un abaratamiento de los medios de subsistencia del obrero. O bien estas reformas se generalizan, y van seguidas de la correspondiente disminución de salarios, o bien no son más que experimentos aislados, y entonces su existencia a título de excepción demuestra simplemente que su realización en gran escala es incompatible con el actual modo de producción capitalista. Supongamos que se ha conseguido en cierta zona, gracias a la implantación general de cooperativas de consumo, abaratar al obrero en un 20% los productos alimenticios.

En ese caso, con el correr del tiempo los salarios deberían bajar allí en aproximadamente un 20%, es decir, en la misma medida en que esos productos alimenticios entran en el presupuesto del obrero. Si los obreros gastan, por ejemplo, las

tres cuartas partes de su salario semanal en la compra de estos productos alimenticios, el salario descenderá finalmente en $\frac{3}{4} \times 20 = 15\%$.

En una palabra, desde el momento en que una reforma ahorrativa se generaliza, el obrero recibe un salario mermado en la misma proporción en que este ahorro le permite vivir más barato. Den ustedes a cada obrero un ahorro de cincuenta y dos táleros y su salario semanal acabará finalmente por descender en un tálero. Así, cuanto más economiza, menos «despertar poderosamente en él la primera virtud económica, el sentido del ahorro»?

Por lo demás, el señor Sax nos dice a continuación que los obreros deben hacerse propietarios de casas, no tanto por su propio interés como por el de los capitalistas.

No solamente el estamento obrero, son el conjunto de la sociedad tiene el mayor interés en que el mayor número posible de sus miembros esté atado a la tierra (quisiera ver por una vez al señor Sax en esa situación) La propiedad de la tierra reduce el número de los que luchan contra el dominio de la clase poseedora. Todas las fuerzas secretas que inflaman el volcán que arde bajo nuestros pies y que se llama cuestión social: la exasperación del proletariado, el odio, las peligrosas confusiones de ideas, todas deben disiparse, como la niebla al salir el sol, cuando los propios obreros entren de esta manera en la clase de los poseedores.

En otros términos: el señor Sax espera que, mediante un cambio de su posición proletaria, como el que produciría la adquisición de una casa, los obreros perderán igualmente su carácter proletario y volverán ser los siervos sumisos que eran sus antepasados, asimismo propietarios de sus casas. ¿Convendría que los proudhonianos lo meditaran un poco!

El señor Sax cree haber resuelto de este modo la cuestión social:

Un reparto más equitativo de los bienes, enigma de la esfinge que tantos han intentado penetrar en vano, ¿no se halla ahora en nosotros, como un hecho tangible, no ha sido así arrancado a las esferas del ideal y no ha entrado en los dominios de la realidad? Y cuando se haya realizado, ¿no habremos logrado una de las finalidades supremas que incluso los socialistas más extremistas presentan como culminación de sus teorías?

Es verdaderamente una felicidad el que hayamos llegado a este punto. Este grito de triunfo representa efectivamente, la «culminación» del libro del señor Sax, y a partir de este pasaje volvemos a descender suavemente de las «esferas del ideal» a la lisa y llana realidad. Y cuando lleguemos abajo advertiremos que durante nuestra ausencia no ha cambiado nada, absolutamente nada.

Nuestro guía nos hace dar el primer paso hacia el descenso informándonos de que hay dos clases de vivienda obreras: el sistema del cottage, en que cada familia obrera posee su casita, si es posible con un jardincito, como en Inglaterra; y el sistema cuartelero, que comprende enormes edificios, en los cuales hay numerosas viviendas obreras, como en París, Viena, etc. Entre ambos existe el sistema practicado en el norte de Alemania. Ciertamente que el sistema del cottage sería el único indicado y el único en que cada obrero podría adquirir la propiedad de su casa; el sistema cuartelero presentaría, además, grandes desventajas en cuanto a la salud, a la moralidad y a la paz doméstica,

pero, desgraciadamente, el sistema del cottage sería irrealizable en los centros de escasez de vivienda, en las grandes ciudades, a consecuencia del encarecimiento de los terrenos. Y aún podríamos darnos por satisfechos si se construyen, en vez de grandes cuarteles, casa de cuatro a seis viviendas, o bien si se remedian los principales defectos del sistema de los cuarteles mediante toda clase de artificios de construcción.

El descenso es sensible, ¿no es cierto? La transformación del obrero en capitalista, la solución de la cuestión social, la casa propia para cada obrero, todo esto se ha quedado allá arriba, en la «esfera del ideal». De lo único que tenemos que preocuparnos es de introducir el sistema del cottage en el campo y organiza en las ciudades los cuarteles obreros de la manera que sea más portable.

Es evidente que la solución burguesa de la cuestión de la vivienda se ha ido a pique al chocar con el antagonismo entre la ciudad y el campo. Y llegamos aquí al nervio mismo del problema. La cuestión de la vivienda no podrá resolverse hasta que la sociedad esté lo suficientemente transformada para emprender la supresión del antagonismo que existe entre la ciudad y el campo, antagonismo que ha llegado al extremo en la sociedad capitalista de hoy.

Lejos de poder remediar este antagonismo, la sociedad capitalista tiene que aumentarlo cada día más. Los primeros socialistas utópicos modernos, Owen y Fourier, ya lo habían comprendido muy bien. En sus organizaciones modelo, el antagonismo entre la ciudad y el campo ya no existe. Es, pues, lo contrario de lo que afirma el señor Sax: no es la solución de la cuestión de la vivienda lo que resuelve al mismo tiempo la cuestión social, sino que es la solución de la cuestión social, es decir, la abolición del modo de producción capitalista, lo que hace posible la solución del problema de la vivienda. Querer resolver la cuestión de la vivienda manteniendo las grandes ciudades modernas, es un contrasentido. Estas grandes ciudades modernas podrán ser suprimidas sólo por la abolición del modo de producción capitalista, y cuando esta abolición esté en marcha, ya no se tratará de procurar a cada obrero una casita que le pertenezca en propiedad, sino de cosas bien diferentes.

Sin embargo, toda revolución social deberá comenzar tomando las cosas tal como son y tratando de remediar los males más destacados con los medios existentes. Hemos visto ya en este sentido que se puede remediar inmediatamente la escasez de vivienda mediante la expropiación de una parte de las casas de lujo que pertenecen a las clases poseedoras, y el alojamiento compulsivo en la otra parte.

Pero el señor Sax tampoco consigue cambiar nada cuando, después, deja de nuevo las grandes ciudades y perora largo y tendido sobre las colonias obreras que deben ser construidas cerca de las ciudades, cuando nos describe todas las hermosuras de estas colonias con sus instalaciones de uso común: «canalizaciones de agua, alumbrado de gas, calefacción central con agua o vapor, lavaderos, secaderos, baños, etc.», con casas cuna, escuelas, orfanatos, salas de lectura, bibliotecas cantinas y cervecerías, salones de baile y de música muy confortables», con motor de vapor, cuya energía se hace llegar a todas las casas «de manera que», «en cierta medida, la producción pueda ser transferida directamente de los socialistas Owen y Fourier, aburguesándola por completo al quitarle todo carácter socialista. Y es tales colonias que, por lo demás, no existen en ningún lugar del mundo, fuera de Guise, en Francia. Y la colonia de Guise fue construida... por un furierista, no con vistas a un negocio de especulación, sino como experimento socialista. A favor de su arbitrarismo burgués el

señor Sax hubiera podido citar lo mismo la colonia comunista Harmony Hall, fundada por Owen a principios de la década del cuarenta en Hampshire, y que desapareció hace ya mucho tiempo.

Así, pues, toda esta palabrería sobre la colonización no es más que un pobre intento de ascender otra vez a «las esferas del ideal», pero que tiene que ser rápida y nuevamente abandonado. Volvemos a emprender pues, nuestro descenso a toda velocidad. La solución más simple es ahora que «los patronos, los dueños de las fábricas, ayuden a los obreros a obtener viviendas adecuadas, ya sea construyéndolas ellos mismos, ya estimulando y ayudando a los obreros a dedicarse a la construcción, proporcionándoles terrenos, anticipándoles capitales para construir, etc. «Estamos una vez más fuera de las grandes ciudades, donde no cabe ni hablar de un intento semejante, y nos trasladamos de nuevo al campo.

El señor Sax demuestra ahora que los propios fabricantes están interesados en ayudar a sus obreros a tener habitaciones soportables, pues esto, por una parte, es una buena manera de colocar su capital y por otra, originará infaliblemente un mejoramiento de la situación de los objetos un aumento de su fuerza física e intelectual de trabajo lo que naturalmente no es menos ventajoso para los patronos. De este modo, tenemos un punto de vista acertado sobre la participación de estos últimos en la solución del problema de la vivienda. Esta participación dimana de la asociación latente, de la preocupación de los patronos por el bienestar físico y económico, espiritual y moral de sus obreros, preocupación disimulada en la mayoría de los casos bajo la apariencia de esfuerzos humanitarios y que encuentra por sí misma su compensación pecuniaria en el resultado obtenido, en el reclutamiento y conservación de trabajadores capaces, hábiles, diligentes, contentos y fieles».

Esta frase sobre la «asociación latente», con la cual Huber intenta dar un «sentido elevado» a su palabrería de burgués filántropo, no modifica en nada las cosas. Incluso sin esta frase, los grandes fabricantes rurales, especialmente en Inglaterra, han comprendido, desde hace mucho tiempo, que la construcción de viviendas obreras no solamente no es una necesidad y una parte de la fábrica, sino que es, además, muy rentable. En Inglaterra, pueblos enteros surgieron de esta manera y algunos de ellos, más tarde, se convirtieron en ciudades. En cuanto a los obreros, en vez de estar agradecidos a los capitalistas filántropos, no dejaron, en todos los tiempos, de hacer importantes objeciones a este «sistema de cottages», pues no sólo tienen que pagar un precio de monopolio por estas casas, puesto que el fabricante no tiene competidores, sino que a cada huelga se encuentran sin casa, ya que el fabricante los expulsa sin más ni más y hace de este modo mucho más difícil toda resistencia. Se encontrarán más detalles en mi libro La situación de la clase obrera en Inglaterra. El señor Sax piensa, sin embargo, que tales argumentos «apenas merecen una refutación». Pero, ¿no quiere asegurar a cada obrero la propiedad de su casita? Sin duda, más como «el patrono debe poder disponer siempre de esta habitación, en el caso del despedir a un obrero, para tener una vivienda libre para su sustituto», sería, pues necesario «para estos casos convenir, mediante contrato, que la propiedad es revocable».

Esta vez, el descenso se ha efectuado mucho más de prisa de lo que esperábamos. Se habían dicho primero: el obrero debe ser dueño de su casita; luego nos hemos enterado de que esto no era posible en las ciudades, sino sólo en el campo. Ahora se nos explica que esta propiedad, incluso en el campo, tiene que ser «¡revocable! Por contrato». Con esta nueva especie de propiedad descubierta por el señor Sax para los

obreros, con su transformación en capitalistas «revocables por contrato», llegamos felizmente otra vez a tierra firme. Tendremos, pues, que buscar ahora lo que los capitalistas y otros filántropos han hecho verdaderamente para resolver la cuestión de la vivienda.

II.- Si debemos creer a nuestro doctor Sax, los señores capitalistas ya han hecho mucho para aliviar la escasez de vivienda, y esto demuestra que la cuestión de la vivienda puede ser resuelta sobre la base del modo de producción capitalista.

El señor Sax nos cita en primer lugar... ¡a la Francia bonapartista! Luis Bonaparte, con ocasión de la Exposición Universal de París, nombró, como es sabido, una comisión que –así se decía- debía redactar un informe sobre la situación de las clases trabajadoras en Francia, pero que, de hecho, debía describirla como realmente paradisiaca para mayor gloria del Imperio. Y es en el informe de tal comisión, integrada por las criaturas más corrompidas, del bonapartismo, en lo que el señor Sax se basa, ante todo porque los resultados de sus trabajos, «según el propio juicio de lo comité competente, son bastante completos para Francia». ¿Qué resultados, pues son estos? Entre las 89 grandes empresas industriales o sociedades por acciones que proporcionaron informes, hay 31 que no construyeron en absoluto viviendas obreras; las que fueron construidas dieron alojamiento, según la propia estimación del señor Sax, a lo sumo, de 50,000 a 60,000 personas y se componen casi exclusivamente de un máximo de dos piezas por cada familia.

Es evidente que todo capitalista, que por las condiciones de su industria –fuerza hidráulica, emplazamiento de las minas de carbón, de hierro, etc.- está ligado a una determinada localidad rural, debe construir viviendas para sus obreros cuando estas no existen. Pero para ver en esto una demostración de la existencia de la «asociación latente», una «prueba viva de cómo aumenta la comprensión del problema y de su alto alcance», «un comienzo lleno de promesas, es preciso tener un arraigada la costumbre de engañarse a sí mismo. Por lo demás, los industriales de los diferentes países se distinguen también en esto, según su carácter nacional respectivo. Así, por ejemplo, el señor Sax nos cuenta que:

En Inglaterra únicamente en estos últimos tiempos es cuando se ha producido una actividad crecida de los patronos en este sentido. Principalmente en los pueblitos rurales más lejanos el hecho de que los obreros tengan a menudo que recorrer una gran distancia desde la localidad más próxima hasta la fábrica y lleguen a su trabajo ya cansados, lo que se traduce en una producción insuficiente, incitó particularmente a los patronos a construir viviendas para sus obreros.

Al mismo tiempo, el número de los que, teniendo un concepto más profundo de la situación, relacionan más o menos la reforma de la vivienda con todos los otros elementos; de la asociación latente, es cada día mayor. A ellos se deben todas estas colonias florecientes que han nacido Los nombres de Asbton en Hyde, Ashworth en Turrón, Grant en Bury, Greg en Bollington, Marxhall en Leeds, Strutt en Belper, Salt en Saltaire, Ackroyd en Copley, etc., son muy conocidos por este motivo en el Reino Unido.

¡Santa ingenuidad y todavía más santa ignorancia! ¡Sólo en estos «últimos tiempos» es cuando los fabricantes rurales ingleses han construido viviendas obreras! Pero no, querido señor Sax; los capitalistas ingleses son verdaderamente grandes industriales, y no sólo por sus bolsas, sino también por su cerebro. Mucho antes de que

Alemania hubiese conocido una verdadera gran industria, se habían dado cuenta de que, en la producción fabril rural, el capital invertido en viviendas obreras constituye directa e indirectamente una parte muy rentable y necesaria del capital total invertido.

Mucho antes de que la lucha entre Bismarck y los burgueses alemanes hubiese dado a los obreros alemanes la libertad de asociación, los fabricantes ingleses, los propietarios de minas y de fundiciones conocían ya por experiencia la precisión que podían ejercer sobre los obreros en huelga, cuando eran a la vez propietarios arrendadores de estos obreros. Las «colonias florecientes» de un Greg, de un Ashton o de un Ashworth son tan de los «últimos tiempos» que hace ya 40 años fueron aclamados como modelo por la burguesía, y yo mismo las describí hace 28 años. Las colonias de Marshall y de Akroyd (así como se escribe su nombre) son aproximadamente de esta época; la de Strutt es aún más vieja, pues sus comienzos datan del siglo pasado. Y como en Inglaterra se ha establecido que el promedio de habitabilidad de una vivienda obrera es de 40 años, el señor Sax puede él mismo, contando con los dedos, darse cuenta del estado de ruina en que se encuentran ahora estas «colonias florecientes».

Además, la mayor parte de estas colonias ya no están situadas en el campo; la enorme extensión de la industria hizo que la mayoría de ellas hayan sido rodeadas de fábricas y de casas, de modo que hoy estas colonias se encuentran en el centro de ciudades sucias y ahumadas de 20,000 a 30,000 habitantes y aún más, lo que no impide a la ciencia burguesa alemana, representada por el señor Sax, repetir fielmente los viejos cánticos laudatorios ingleses de 1840, que hoy no tiene ya ninguna aplicación.

¡Y ni más ni menos que el viejo Akroyd! Aquel buen hombre era, sin duda, un filántropo de pura cepa. Quería tanto a sus obreros, y sobre todo a sus obreras, que sus competidores de Yorkshire, menos amigos que él de la humanidad, tenían costumbre de decir a su respecto: ¡hace funcionar su fábrica únicamente con sus propios hijos! El señor Sax nos asegura que en estas colonias florecientes «los nacimientos ilegítimos son cada vez más raros». Desde luego, nacimientos, ilegítimos fuera del matrimonio; las chicas guapas, en los distritos industriales ingleses, se casan, efectivamente, muy jóvenes.

En Inglaterra, la construcción de viviendas obreras al lado de cada gran fábrica rural y simultáneamente con ella, ha sido regla general desde hace 60 años y aún más. Como ya hemos señalado, muchos de estos pueblos fabriles se han convertido en el centro alrededor del cual se ha desarrollado más tarde una verdadera ciudad industrial, con todos los males que ésta implica. Tales colonias, pues, no han resuelto el problema de la vivienda; en realidad, ellas lo han provocado por primera vez en sus respectivas localidades.

Por el contrario, en los países que se han ido a arrastrando a la zaga de Inglaterra en el terreno de la gran industria, desconocida para ellos, en realidad, hasta 1848, en Francia y, principalmente, en Alemania, la cosa ha sido completamente distinta. Aquí, solamente los dueños de gigantescas fábricas metalúrgicas, después de muchas cavilaciones, se decidieron a construir algunas viviendas obreras; por ejemplo, las fábricas Schneider, en El Creusot, y los establecimientos Krupp, en Essen. La gran mayoría de los industriales rurales dejan que sus obreros hagan, mañana y tarde, kilómetros y más kilómetros bajo la lluvia, la nieve y el calor, para ir de casa a la fábrica y viceversa. Este es el caso, sobre todo en las regiones montañosas, en los Vosgos franceses y alsacianos, en los valles del «Wupper, del Sieg, del Agger, del Iene y otros

ríos de Westfalia y de Rumania. En los Montes Metálicos el caso no debe ser distinto. Entre los alemanes, como entre los franceses, observamos la misma mezquindad.

El señor Sax sabe perfectamente que los comienzos llenos de promesas, lo mismo que las colonias florecientes, no significan absolutamente nada. Busca ahora la manera de demostrar a los capitalistas qué maravillosas rentas pueden obtener con la construcción de viviendas obreras. En otros términos, busca la manera de indicarles un nuevo procedimiento para estafar a los obreros.

En primer lugar, les cita el ejemplo de una serie de sociedades de construcción de Londres, en parte filantrópicas, en parte especulativas, que obtuvieron un beneficio neto del cuatro al seis por ciento y a veces más. En realidad, el señor Sax no tiene necesidad de demostrarnos que el capitán invertido en viviendas obreras resulta un buen negocio. La razón de que en ellas no se haya invertido más capital es que las habitaciones caras dan todavía mayor beneficio a sus propietarios. Las exhortaciones dirigidas por el señor Sax a los capitalistas se reducen una vez más a simples prédicas de moral.

En lo que se refiere a estas sociedades de construcción de Londres, cuyos brillantes resultados tanto ensalza el señor Sax, según su propio cálculo —y ahí está contada cada empresa especulativa de la construcción— han construido en total viviendas para 2.132 familias y 706 hombres solos, es decir, ¡para menos de 15,000 personas! ¿Y son puerilidades de este tipo las que se atreven a presentar seriamente en Alemania con grandes resultados, cuando tan sólo en el East End de Londres un millón de obreros viven en las más espantosas condiciones de vivienda? Todos estos esfuerzos filantrópicos son, en realidad, tan lastimosamente nulos, que los informes parlamentarios ingleses dedicados a la situación de los obreros ni siquiera aluden a ellos.

No hablaremos del ridículo desconocimiento de Londres que resalta en todo este capítulo. Recordemos solamente una cosa. El señor Sax cree que el asilo nocturno para hombres solos de Soho ha desaparecido por la razón de que en este barrio «no se podría contar con una clientela numerosa». El señor Sax se imagina todo el West End de Londres como una ciudad de lujo; ignora que inmediatamente detrás de las calles más elegantes se encuentran los barrios obreros más sucios, entre ellos Soho, por ejemplo. El asilo modelo de Soho, del cual habla el señor Sax y que he conocido hace 23 años, al principio era siempre muy frecuentado, pero, a la larga, se cerró porque nadie podía quedarse en él. ¡Y todavía era una de las casas mejores!.

Pero ¿no es un éxito la ciudad obrera de Mulhouse, en Alsacia? La ciudad obrera de Mulhouse es el gran objeto de exhibición de los burgueses del continente, lo mismo que las colonias antes florecientes de Ashton, Ashworth, Greg y consortes lo eran para los burgueses ingleses. Desgraciadamente, no tenemos aquí el producto de una asociación «latente», sino de una asociación abierta entre el Segundo Imperio francés y los capitalistas alsacianos. Fue uno de los experimentos socialistas de Luis Bonaparte, para el cual el Estado anticipó una tercera parte del capital. En catorce años (hasta 1867) fueron construidas 800 casitas, según un sistema defectuoso, inconcebible en Inglaterra, donde estas cosas se entienden mejor. Después de 13 a 15 años de pagos mensuales de un alquiler elevado, la casa pasa ser propiedad de los obreros inquilinos.

Este método de adquisición de la propiedad ha sido introducido desde hace ya mucho tiempo en las cooperativas de construcción inglesas, como veremos más tarde.

Por lo tanto, los bonapartistas alsacianos no tuvieron por qué inventarlo. Los suplementos al alquiler destinados a comprar la casa son bastante más elevados que en Inglaterra.

Después de 15 años, durante los cuales el obrero francés pagó en total, digamos, 4,500 francos, entra en posesión de una casa que 15 años antes valía 3,300 francos,. Si el obrero desea mudarse de casa o se retrasa un solo mes en sus pagos (y en este caso puede ser desalojado), se le carga en concepto de alquiler anual un 6.66 % del valor primitivo de la casa (por ejemplo 17 francos cada mes por una casa de 3,000 francos), devolviéndosele la diferencia. Naturalmente, el obrero no recibe un céntimo de interés sobre el dinero que ha entregado. Se comprende que, en estas condiciones, la sociedad haga su agosto, sin hablar del «apoyo del Estado». Se comprende también que las viviendas entregadas en estas condiciones, por hallarse próximas a la ciudad y ser medio rústicas, son mejores que las viejas casas cuarteles situadas dentro de la población.

No diremos nada de los pocos y míseros experimentos hechos en Alemania y cuya pobreza reconoce el propio señor Sax en la página 157.

En definitiva, ¿qué demuestran todos estos ejemplos? Sencillamente, que la construcción de viviendas obreras, inclusive cuando no se pisotean todas las leyes de la higiene, es perfectamente rentable desde el punto de vista capitalista. Pero esto no fue nunca discutido, y lo sabíamos todos desde hace mucho tiempo. Todo capital invertido, con arreglo a una necesidad es rentable cuando se explota racionalmente. La cuestión es precisamente saber por qué, a pesar de todo, subsiste la escasez de vivienda, por que a pesar de todo, los capitalistas no se preocupan de proporcionar alojamiento suficientes y sanos a los obreros. Y, en este caso, el señor Sax se limita también a exhortar a los capitalistas, sin darnos ninguna contestación. Pero la verdadera contestación la hemos dado nosotros más arriba.

El capital (esto está definitivamente establecido) no quiere suprimir la escasez de vivienda, inclusive pudiendo hacerlo. Por lo tanto, no quedan más que dos salidas: la mutualidad obrera y la ayuda del Estado.

El señor Sax, partidario entusiasta de la mutualidad, es capaz de contarnos prodigios de ella en el terreno del problema de la vivienda. Desgraciadamente, ya desde el principio, tiene que reconocer que la mutualidad no puede dar resultado más que en los sitios donde existe el sistema del cottage o bien donde es realizable, o sea, otra vez, tan sólo en el campo. En las grandes ciudades, incluso en Inglaterra, esto es solamente posible dentro de unos límites muy estrechos. Y el señor Sax no tarde en suspirar: «esta reforma» (mediante la mutualidad) «puede realizarse solamente dando un rol y, por lo tanto, siempre de un modo imperfecto. A decir verdad, únicamente en la medida en que el principio de la propiedad privada llega a ser una fuerza que influye sobre la calidad de la vivienda».

Pero, una vez más, subsiste la duda. Es cierto desde luego, que «el principio de la propiedad privada» no ha aportado ninguna reforma a la «calidad», del estilo de nuestro autor. Sin embargo, la mutualidad hizo tales milagros en Inglaterra, «que superó largamente todo lo que ha sido emprendido con vistas a resolver el problema de la vivienda con otras orientaciones». Se trata de las building societies inglesas, a las que el señor Sax dedica tanta atención porque, acerca de su carácter y de sus actividades en general circulan unas ideas falsas o muy insuficientes. Las building societies inglesas no son en modo alguno sociedades ni cooperativas de construcción; son más bien lo que

podría llamarse en alemán Hauserwerbvereine. Estas asociaciones se asignan como finalidad constituir un fondo con las cotizaciones periódicas de sus miembros, que permitirá en la medida de su cuantía, conceder préstamos a sus miembros para la adquisición de una casa. Así, pues, la building society representa para una parte de sus adherentes, el papel de una caja de ahorro, y para otra parte el de una casa de préstamos.

La building societies, son, por consiguiente, instituciones de crédito hipotecario adaptadas a las necesidades del obrero, y que utilizan fundamentalmente los ahorros de los obreros para ayudar a sus compañeros depositantes a la adquisición o a la construcción de una casa. Como se puede presumir, dichos préstamos son otorgados contra una hipoteca sobre el inmueble correspondiente, de tal forma que su pago se efectúa mediante entregas a plazos cortos, en las que se incluye a la vez la amortización y el interés. Los intereses no se entregan a los depositantes, sino que son colocados en su cuenta a interés compuesto. La recuperación de los depósitos, así como de los intereses acumulados puede hacerse en cualquier momento mediante previo aviso de un mes. Existen en Inglaterra más de 2,000 sociedades de este tipo el capital total acumulado por ellas se eleva aproximadamente a quince millones de libras esterlinas, y unas 100,000 familias obreras se han convertido, gracias a este sistema, en propietarias de sus hogares; es una conquista social difícil de igualar.

Desgraciadamente, aquí también hay un «pero» que viene renqueando inmediatamente después: Pero esto no nos ofrece todavía, de ningún modo, una plena solución al problema de la vivienda, aunque sólo sea porque la adquisición de una casa no resulta posible más que para los obreros que tienen una mejor situación. Las consideraciones sanitarias, en particulares, son muchas veces insuficientemente respetadas.

En el contienen «estas asociaciones encuentran un terreno de expansión muy limitado». Presuponen el sistema de los cottages que aquí existe solamente en el campo. Pero en el campo de los obreros todavía no están maduros para la mutualidad. Por otra parte, en las ciudades donde hubieran podido ser constituidas verdaderas cooperativas de construcción, «muy considerables y serias dificultades de todo género se oponen a ello. Tales asociaciones sólo podrían construir cottages, y esto es imposible en las grandes ciudades. En resumen, «esta forma de mutualidad cooperativa» no podría, «en las condiciones actuales –y apenas si lo podrá en un porvenir próximo- representar el papel principal en la solución de la cuestión que nos ocupa». Estas cooperativas de construcción se encuentran todavía «en su fase inicial de desarrollo». «Esto vale inclusive para Inglaterra».

Así, pues, los capitalistas no quieren y los obreros no pueden. Podríamos acabar aquí este capítulo si no fuese absolutamente indispensable dar algunas aclaraciones sobre las building societies inglesas que los burgueses a lo Schulz-Delitzsch muestran constantemente como ejemplo a nuestros obreros.

Estas building societies ni son sociedades obreras ni su finalidad principal es procurar a los obreros casas que les pertenezcan en propiedad. Veremos, al contrario, que esto no ocurre más que en casos muy excepcionales. Las building societies tienen un carácter esencialmente especulativo; las pequeñas sociedades que iniciaron el negocio no lo tienen menos que sus grandes imitadores. En alguna taberna (y generalmente por instigación del dueño) donde luego celebrarán las reuniones semanales los clientes

habituales y sus amigos, tenderos, dependientes, viajantes de comercio, artesanos y otros pequeños burgueses –y de vez en cuando un obrero constructor de maquinaria u otro de los que forman parte de la aristocracia de su clase- se agrupan en una cooperativa para la construcción de casas.

El pretexto inmediato suele ser el hecho de haber descubierto el dueño de la taberna un solar en venta por un precio relativamente bajo, en la vecindad o en sitio cualquiera. Los miembros, en su mayoría, no están ligados a un lugar fijo por sus ocupaciones; incluso numerosos tenderos y artesanos no tienen en la ciudad más que un local comercial y ninguna vivienda. En cuanto puede, cada uno de ellos prefiere vivir en las afueras más bien que en la ciudad ahumada. Se compra el solar y se construye en él el mayor número posible de cottages.

El crédito de los más acomodados hace posible su compra, mientras que las cotizaciones semanales, además de algunos pequeños empréstitos, cubren los gastos semanales de la construcción. Los miembros que proyectan la adquisición de la propiedad de una casa reciben por sorteo sus cottages a medida que se van terminando, y lo que pagan como suplemento del alquiler permite la amortización del precio de la compra. Los otros cottages se alquilan o se venden. En cuanto a la sociedad de construcción, cuando hace buenos negocios, constituye una fortuna más o menos importante que pertenece a sus miembros en tanto éstos siguen efectuando el pago de sus cotizaciones, y se reparte entre ellos de vez en cuando o a la disolución de la sociedad. De cada diez sociedades de construcción inglesas, nueve viven así. Pero su finalidad principal es siempre ofrecer a la pequeña burguesía una mejor inversión de sus ahorros en hipotecas con un buen interés, y con la perspectiva de dividendos.

Un prospecto distribuido por una de las más importantes, si no la mayor, de estas sociedades, nos enseña con qué clientela especulan. La Birkbeck Building Society 29 and 30, Southampton Buildings, Chancery Lane, en Londres –cuyos ingresos desde su fundación se han elevado a más de 10'500,000 libras esterlinas (70'000,000 de téleros), cuya cuenta en bancos y cuyas inversiones en papeles del Estado pasan de 416,000 libras esterlinas y que tiene actualmente 21,441 miembros y depositantes- se anuncia al público de la manera siguiente:

Muchos son los que conocen el llamado sistema de los tres años adoptados por los fabricantes de pianos, que permite a todo el que alquila un piano por tres años llegar a ser, después de ese tiempo, propietario del mismo. Antes de la implementación de este sistema, para las personas que tenían ingresos limitados resultaba casi tan difícil adquirir un buen piano como una casa. Cada año se pagaba el alquiler del piano y se gastaba en total donde tres veces más de lo que valía, adoptado por los fabricantes de pianos, que permite a todo el que alquila un piano por tres años llegar a ser, después de ese tiempo, propietario del mismo.

Lo que se puede hacer con un piano también es posible hacerlo con una casa. Pero como una casa cuesta más que un piano, se necesita un plazo más largo para amortizar su precio por el alquiler. Por esta razón, los directores se han puesto de acuerdo con dueños de casas en distintos barrios de Londres y de sus alrededores, en virtud de lo cual pueden ofrecer a los miembros de la Birkbeck Building Society y a todos los que lo desean, una gran variedad de casas en diferentes lugares de la ciudad.

El sistema establecido por los directores es el siguiente: las casas se alquilan por un plazo de doce años y medio, al cabo de los cuales, si el alquiler ha sido pagado regularmente, la casa pasa a ser propiedad absoluta del inquilino, sin otro pago de ninguna clase. El inquilino puede también obtener, previo acuerdo, un plazo más reducido con un alquiler más elevado, a un plazo más largo con un alquiler más bajo. Las personas que tienen un ingreso limitado, los dependientes de comercio, empleados de almacenes, etc., pueden independizarse inmediatamente de todo propietario de casas, adhiriéndose a la Birkbeck Building Society.

No se puede hablar más claro. A los obreros no se los menciona en ningún momento, solamente se trata de personas con ingresos limitados, como los dependientes de comercio, los empleados de almacenes, etc., e incluso se supone que, por lo general, los clientes poseen ya un piano. En realidad, pues, no se trata de obreros, sino de pequeños burgueses o de los que quieren y pueden llegar a serlo; de gente cuyos ingresos, aunque dentro de ciertos límites, aumentan, en general, progresivamente como, por ejemplo, los del dependiente de comercio o de otras ramas semejantes. Por el contrario, los ingresos de los obreros, en el mejor de los casos, permanecen cuantitativamente iguales, aunque, de hecho, bajan en la medida en que aumentan sus familias y crecen sus necesidades. En realidad, son muy pocos los obreros que pueden, a título de excepción, participar en tales sociedades. Por una parte, sus ingresos son demasiado bajos, y por otra, son de naturaleza demasiado incierta para poder asumir compromisos por un plazo de doce años y medio. Las pocas excepciones en que esto no es válido, son los obreros mejor pagados o los capataces.

Se ve claramente, por lo demás, que los bonapartistas de la ciudad obrera de Mulhouse no son más que unos pobres imitadores de las sociedades de construcción de los pequeños burgueses ingleses. Con la sola diferencia de que aquéllas, a pesar de la ayuda que les presta el Estado, estafan todavía más a sus clientes que las sociedades de construcción inglesas. Sus condiciones son, en suma, menos liberales que las que prevalecen por término medio en Inglaterra, mientras que en Inglaterra se tiene en cuenta el interés simple y compuesto de los pagos efectuados y todo esto es reembolsado mediante previo aviso de un mes, los fabricantes del Mulhouse se embolsan los intereses simples y compuestos y no reembolsan más que las entregas efectuadas en monedas sonantes de cinco francos. Y nadie se extrañará más de esta diferencia que el propio señor Sax, quien menciona todo esto en su libro sin enterarse.

La mutualidad obrera, pues, tampoco sirve. Queda el apoyo del Estado. ¿Qué nos ofrece el señor Sax en este terreno? Tres cosas:

Primero. El Estado debe prever en su legislación y en su administración que todo cuanto, de una manera o de otra, conduce a aumentar la escasez de vivienda de las clases trabajadoras sea abolido o remediado en forma adecuada. O sea: revisión de la legislación que concierne a la construcción de viviendas y libertad para la industria de la construcción, a fin de que las obras resulten más baratas. Pero en Inglaterra esta legislación está reducida al mínimo y la industria de la construcción es libre como un pájaro en el aire, y esto no impide que exista escasez de viviendas. Además, en Inglaterra se construye tan barato que las casas tiemblan cuando pasa una carreta, y no transcurre día sin que se derrumben algunas. Todavía ayer, 25 de octubre de 1872, en Manchester, se derrumbaron de una vez seis casas y seis obreros resultaron gravemente heridos. Así, pues, tampoco esto sirve.

Segundo: el poder del Estado debe impedir que cualquier persona, en su individualismo limitado, difunda o provoque esta calamidad. Por consiguiente: inspección de las viviendas obreras por las autoridades de sanidad y por los inspectores de la construcción; conferir a las autoridades facultad para cerrar las viviendas malsanas o en mal estado de construcción, como se ha practicado en Inglaterra desde 1857. Pero ¿cómo fue practicado esto en realidad? La primera ley de 1855 (Nuisances Removal Act.). El señor Sax cree, en cambio que la tercera ley (Artisan's Dwellings Act), que rige únicamente para las ciudades de más de 10,000 habitantes, es «por cierto una prueba favorable de la profunda comprensión de las cuestiones sociales por el Parlamento británico».

Pero en realidad, esta afirmación no constituye más que una «prueba favorable» del absoluto reconocimiento de las «cuestiones» inglesas por el señor Sax. Ni que decir tiene que Inglaterra es mucho más avanzada que el continente en cuanto a «cuestiones sociales». Inglaterra es la patria de la gran industria moderna; allí es donde el modo de producción capitalista se ha desarrollado más libre y ampliamente, y es allí también donde las consecuencias de este modo de producción se han manifestado más claramente y donde primero han provocado, por lo tanto, una reacción legislativa. La mejor prueba nos la ofrece la legislación fabril. Pero si el señor San piensa que basta con que un acta parlamentaria tenga fuerza de ley para encontrar inmediatamente su aplicación en la práctica, se equivoca de medio a medio. Y esto puede aplicarse al Local Government Act mejor que a ninguna otra acta parlamentaria (as excepción, en todo caso, del Workshop's Act). La aplicación de esta ley se encomendó a las autoridades municipales, las cuales constituyen en casi toda Inglaterra el centro reconocido de la corrupción en todas sus formas, del nepotismo y del Jobbery.

Los agentes de estas autoridades municipales, que debían su cargo a toda clase de consideraciones de familia, o bien eran incapaces, o bien no tenían el propósito de aplicar tales leyes sociales, mientras que en Inglaterra, precisamente, los funcionarios del Estado encargados de la preparación y de la aplicación de las leyes sociales se distinguen generalmente por un cumplimiento estricto de su deber -a pesar de que esto sea hoy menos cierto que hace veinte o treinta años- En los ayuntamientos, los propietarios de casas insalubres o ruinosas están casi siempre poderosamente representados, directa o indirectamente. La elección de los miembros de los ayuntamientos por pequeñas circunscripciones hace que los elegidos dependan de los más menudos intereses e influencias locales. Ningún concejal que pretenda ser reelegido se atreverá a votar la aplicación de esta ley social en la circunscripción. Se comprende así la resistencia con que tropezó esta ley en casi todas partes entre las autoridades locales.

Hasta ahora, solamente en los casos más escandalosos más a menudo después de haberse declarado una epidemia, como el año pasado en Manchester y en Salford, donde cundió la viruela- ha sido aplicada la ley. Hasta el presente la apelación al ministro del Interior sólo ha dado resultado en casos parecidos, pues el principio de todo gobierno liberal en Inglaterra es no proponer leyes de reformas sociales más que obligado por la necesidad más apremiante, y hacer todo lo posible para no aplicar las ya existentes. La ley en cuestión, como otras muchas en Inglaterra, sólo tiene valor en manos de un gobierno dominado o presionado por los obreros, y que si realmente la aplica, la convertirá en un arma poderosa capaz de abrir una brecha en el actual sistema social.

En tercer lugar, el poder del Estado debe (según el señor Sax) aplicar en la más vasta escala todas las medidas positivas de que dispone para remediar la actual escasez de vivienda.

Dicho de otro modo, el Estado debe construir cuarteles, «verdaderos edificios modelo», para «sus funcionarios inferiores y servidores» (¿pero éstos no son obreros?) y «conceder créditos a los organismos municipales, a las sociedades y también a particulares, con el fin de mejorar las viviendas de las clases trabajadoras», tal como se hace en Inglaterra según el Public Works Loan Act y como lo hizo Luis Bonaparte en París y en Mulhouse. Pero el Public Works Loan Act tampoco existe más que sobre el papel. El gobierno pone a disposición de los comisionistas a lo sumo 50,000 libras esterlinas, o sea, lo necesario para construir 1200 cottages como máximo; así, en cuarenta años tendremos 16,000 cottages o habitaciones para 80,000 personas todo lo más: ¿una gota de agua en el mar?. Aún admitiendo que, al cabo de 20 años los medios financieros de la comisión se hayan duplicado gracias a los reembolsos de los créditos; y que se pueda así, en el transcurso de los 20 años siguientes, construir habitaciones para 40,000 personas más, esto seguirá siendo una gota en el mar. Y como los cottages no duran por término medio más de 40 años, después de ese plazo se necesitarán cada año cincuenta o cien mil libras esterlinas líquidas para remplazar los cottages más viejos y ruinosos. Es esto lo que el señor Sax llama en la página 203 aplicar correctamente el principio en la práctica «y en las más amplias proporciones». Después de confesar que el Estado, incluso en Inglaterra, no ha realizado prácticamente nada en «la más amplias proporciones», el señor Sax termina su libro, aunque no sin haber lanzado antes otro sermón a todos los interesados.

Es claro como la luz del día que el Estado actual no puede ni quiere remediar la plaga de la vivienda. El Estado no es otra cosa que el poder organizado conjunto de las clases poseedoras, de los terratenientes y de los capitalistas, dirigido contra las clases explotadas, los campesinos y los obreros. Lo que los capitalistas (y sólo de éstos se trata aquí, pues los terratenientes que también participan en ese asunto aparecen ante todo como capitalistas) tomados individualmente no quieren, su Estado no lo quiere tampoco. Si, pues, los capitalistas aislados deploran la escasez de vivienda, pero apenas hacen nada para paliar aunque sea superficialmente sus consecuencias más espantosas, el capitalista conjunto, el Estado, no hará mucho más. El Estado se preocupará, en el mejor de los casos, de conseguir que las medidas de uso corriente, con las que se obtiene un paliativo superficial, sean aplicadas en todas partes de manera uniforme, y ya hemos visto que efectivamente es así.

Podría objetarse que en Alemania todavía no impera la burguesía, que el Estado es allí todavía en poder en cierta medida independiente y situado por encima de la sociedad, y que, por esta razón, representa los intereses conjuntos de la misma y no los de una sola clase. Tal Estado podría hacer lo que no puede un Estado burgués; y se tiene perfecto derecho a esperar de él cosas muy distintas también en el dominio social.

Este es el lenguaje de los reaccionarios. En realidad, el Estado, tal como existe en Alemania, es igualmente un producto necesario de la base social de la que se ha originado. En Prusia –y Prusia tiene hoy una significación decisiva- existe junto a una nobleza latifundista todavía poderosa, una burguesía relativamente joven y notablemente cobarde que, hasta el presente, no se ha apropiado ni el poder político directo, como en Francia, ni el más o menos indirecto, como en Inglaterra. Pero junto a estas dos clases, hay un proletariado intelectualmente muy desarrollado, que crece rápidamente y se organiza cada día más. Encontramos aquí, pues, junto a la condición fundamental de la antigua monarquía absoluta –el equilibrio entre la nobleza terrateniente y la burguesía-, la condición fundamental del bonapartismo moderno: el equilibrio entre la burguesía y el proletariado. Pero lo mismo en la antigua monarquía absoluta que en la monarquía bonapartista moderna, el verdadero poder gubernamental se encuentra en manos de una casta particular de oficiales y de funcionarios, que en Prusia se recluta en parte entre sus propias filas, en parte entre la pequeña nobleza de mayorazgo, más raramente entre la gran nobleza, y en menos medida aún entre la burguesía. La autonomía respecto de la sociedad.

La forma de Estado que se ha desarrollado con la necesaria consecuencia en Prusia (y, siguiendo su ejemplo, en la nueva Constitución imperial de Alemania), es, en estas condiciones sociales sumamente contradictorias, un constitucionalismo aparente. Una forma que es tanto la forma actual de descomposición de la antigua monarquía absoluta como la forma de existencia de la monarquía bonapartista. El constitucionalismo aparente de Prusia fue, de 1848 a 1866, la forma que encubrió y facilitó la lenta descomposición de la monarquía absoluta. Pero desde 1866 y sobre todo desde 1878, la subversión de las condiciones sociales, y por lo tanto la descomposición del antiguo Estado, se muestra a los ojos de todos y toma proporciones gigantescas. El rápido desarrollo de la industria, y principalmente de los negocios bursátiles fraudulentos, precipitó a todas las clases dominantes en el torbellino de la especulación. La corrupción en gran escala importada de Francia en 1870 se desarrolla con un ritmo inaudito. Stroussberg y Péreire se tienden la mano. Ministros generales, príncipes y condes compiten en las especulaciones bursátiles con los bolsistas judíos más tramposos, a los cuales reconoce el Estado la igualdad haciéndolos barones al por mayor.

Los aristócratas rurales, dedicados desde hace mucho a la industria, como fabricantes de azúcar de remolacha o destiladores de aguardiente, han olvidado desde hace mucho los buenos tiempos de otra época y llenan hoy con sus nombres las listas de directores de toda clase de sociedades por acciones, sean o no respetables. La burocracia, que desdeña cada vez más los desfalcos como único medio de mejorar su sueldo, vuelve la espalda al Estado y se dedica a la caza de puestos más lucrativos en la administración de las empresas industriales; los burócratas que se quedan al servicio del Estado siguen el ejemplo de sus jefes: especulan con las acciones, o bien «participan» en los ferrocarriles, etc. Incluso tiene fundamento creer que los tenientes mismos no desdeñan meterse en algunas especulaciones. Es suma, la descomposición de todos los elementos del antiguo Estado, la transición de la monarquía absoluta a la monarquía

bonapartista, está en plena marcha, y en la próxima gran crisis industrial y comercial sucumbirán, no solamente las estafas actuales, sino también el viejo Estado prusiano.

¿Y es este Estado, cuyos elementos no burgueses se aburguesan cada día más, el que está llamado a resolver la «cuestión social», o siquiera la cuestión de la vivienda? Al contrario. En todas las cuestiones económica del Estado prusiano cae cada vez más en manos de la burguesía, y si, como es el caso, la legislación posterior a 1866 en el orden económico no se ha adaptado aún más a los intereses de la burguesía, ¿de quién es la culpa? En gran parte corresponde a la burguesía misma, la cual, en primer lugar, es demasiado cobarde para mantener enérgicamente sus reivindicaciones y, en segundo término, se resiste a toda concesión que pueda dar al mismo tiempo nuevas armas al proletariado amenazador. Y si el poder del Estado, es decir, Bismarck, intenta organizar un proletariado a su servicio, para poner freno a la acción política de la burguesía, ¿qué es esto sino un procedimiento bonapartista, necesario y bien conocido, que no obliga a nada más respecto de los obreros, que a unas cuantas frases complacientes y, en el mejor de los casos, a un apoyo mínimo del Estado a sociedades para la construcción de viviendas a la Luis Bonaparte?

No se encuentra mejor demostración de lo que los obreros pueden esperar del Estado prusiano, que la utilización de los miles de millones de francos franceses, que han dado una nueva y breve prórroga a la independencia de la máquina estatal prusiana respecto de la sociedad. ¿Ha habido un solo tálego de estos miles de millones que fuese empleado en construir un refugio para las familias obreras berlinesas lanzadas a la calle? Muy al contrario. Cuando llegó el otoño, el propio Estado hizo demoler las pocas miserables barracas que durante el verano les había servido de vivienda ocasional. Los cinco mil millones han seguido el trillado camino, y se han ido rápidamente en fortificaciones, en cañones y en soldados; y a pesar de las botaratadas de Wagner, a pesar de las conferencias de Stieber con Austria, no se utilizará de estos miles de millones a favor de los obreros alemanes ni siquiera lo que Luis Bonaparte dedicó a los obreros franceses de los millones que estafó a Francia.

III.- En realidad, la burguesía no conoce más que un método para resolver, a su manera, la cuestión de la vivienda, es decir para resolverla de tal suerte que la solución cree siempre de nuevo el problema. Este método se llama Haussmann. Entiendo aquí por Haussmann, no solamente la manera específica bonapartista del Haussmann parisiense de trazar calles anchas, largas y rectas a través de los barrios obreros construidos estrechamente, y bordearlas a cada lado con edificios lujosos su finalidad, aparte de la de carácter estratégico tendiente a hacer más difícil la lucha de barricadas, era formar un proletariado de la construcción específicamente bonapartista y dependiente del gobierno, y asimismo transformar París en una ciudad de lujo.

Entiendo por Haussmann la práctica generalizada de abrir brechas en los barrios obreros, particularmente los situados en el centro de nuestras grandes ciudades, ya responda esto a un atención de salud pública o de embellecimiento, o bien a la demanda de grandes locales de negocios en el centro, o bien a necesidades de comunicaciones, como tendido de vías férreas, apertura de calles, etc. El resultado es en todas partes el mismo, cualquiera que se el motivo invocado: las callejuelas y los callejones sin salida más escandalosos desaparecen y la burguesía se glorifica con un resultado tan grandioso: pero callejuelas y callejones sin salida reaparecen prontamente en otra parte, y muy a menudo en lugares muy próximos.

En la situación de la clase obrera en Inglaterra he hecho una descripción del Manchester de 1843 y 1814. Posteriormente las vías del ferrocarril que pasan a través de la ciudad, la construcción de nuevas calles y la creación de grandes edificios y públicos y privados han hecho que algunos de los peores barrios que mencionaba hayan sido divididos, ampliados y mejorados, otros fueron enteramente derribados pero todavía hay muchos que se encuentran en el mismo estado, a pesar de la vigilancia de la inspección sanitaria, que se ha hecho más estricta.

Por otra parte como resultado de la enorme extensión de la ciudad, cuya población ha aumentado en más de la mitad, barrios que entonces aún todavía amplios y limpios, están hoy tan sucios, tan obstruidos y superpoblados como lo estaban en otro tiempo las partes de peor fama de la ciudad. He aquí un ejemplo: en las páginas 80 y siguientes de mi libro he descrito un grupo de casas situado en la parte baja del valle del río Medlod llamado Little (pequeña Irlanda) que durante años había sido la Virginia de Manchester. Little Tredind ha desaparecido hace mucho tiempo. En su lugar, elevada sobre altos cimientos, hay actualmente una estación de ferrocarril. La burguesía se vanagloriaba de la feliz y definitiva desaparición de little Irland como de un gran triunfo. Pero he aquí que el último verano se produjo una gran inundación, como las que suelen ocasionar año tras año, y por razones fácilmente explicables, los ríos canalizados que cruzan nuestras grandes ciudades. Y entonces se descubrió que little Irland no había desaparecido en absoluto sino que, simplemente, se había trasladado de la parte sur de Oxford Road a la parte norte, donde seguía prosperando. Eramos lo que dice el Weckly Times de Manchester, del 20 de julio de 1877, órgano de la burguesía radical de la ciudad.

Cabe esperar que la desgracia que ha caído sobre la población del bajo valle del río Mcdlock el sábado último tenga una consecuencia feliz: atraer la atención pública sobre el escenario evidente de todas las leyes de la higiene, que hace tanto tiempo se ha tolerado ante las narices de los funcionarios municipales y del comité sanitario de la municipalidad. En un tajante artículo de nuestra edición diaria de ayer se reveló, aunque apenas con la debida energía, la situación ignominiosa de algunos de los sótanos-vivienda, inundados por las aguas en las calles Charles y Brook. Mejor dicho, no se hubiera debido tolerarles jamás como habitaciones humanas. Squire's Court está formado por siete u ocho casas de vivienda situadas en el ángulo de las calles Charles y Brook. El transeúnte, incluso en el lugar más bajo de la calle Brook, bajo el puente del ferrocarril, puede pasar por allí un día tras otro sin sospechar que allí, bajo sus pies, en unas cuevas, viven seres humanos.

El patio escapa a la mirada del público y no es accesible sino a aquellos a quienes la miseria obliga a buscar un refugio en su aislamiento sepulcral. Incluso cuando las aguas del Medlock, habitualmente estancadas entre los diques, no pasan de su nivel habitual, el piso de estas viviendas no sobrepasa el nivel del río más que algunas pulgadas. Cualquier chaparrón puede obligar a esta agua horriblemente pútridas a remontar desagües y canalizaciones emanando en las viviendas gases pestilentes, recuerdo que deja tras sí toda inundación.

Squiere's Court se encuentra a un nivel aún más bajo que los sótanos no habitados de las casas de la calle Brook a veinte pies por debajo de la calle, y el agua pestilente que subió el sábado por los desagües y las canalizaciones ha llegado hasta los techos. Lo sabíamos, y esperábamos, pues, encontrar el patio deshabitado o bien ocupado solamente por los empleados del comité sanitario para limpiar y desinfectar las paredes malolientes. En vez de esto, en el sótano vivienda de un barbero vimos a un hombre ocupado en cargar en una carretilla un montón de basura putrefacta que se

hallaba en un rincón. El barbero, cuyo sótano estaba ya más o menos limpio, nos envió más abajo todavía, a una serie de viviendas, de las cuales nos dijo que si supiera escribir escribiría a los periódicos para exhibir su clausura.

Llegamos así, finalmente, a Squire's Court, donde encontramos una bella irlandesa de aspecto lozano, lavando ropa. Ella y su marido, un guardia nocturno, había vivido en el patio durante seis años y tenían una familia numerosa. En la casa que acababan de dejar, las aguas habían subido hasta el tejado, las ventanas estaban rotas y los muebles no eran ya más que un montón de ruinas. Según nos dijo el hombre, el inquilino no había podido hacer su casa soportable, en lo que se refería al hedor, mas que blanqueándola con cal cada dos meses. En el patio interior, a donde nuestro redactor llegó entonces, encontró otras casas cuyo muro posterior tocaba a la casa descrita anteriormente. Dos de ellas estaban habitadas. El hedor era tan grande que el hombre más resistente no podía sustraerse a las náuseas al cabo de algunos minutos. Este agujero repelente estaba habitado por una familia de siete personas, que el jueves por la noche (el día de la primera inundación) había dormido en la casa. O más exactamente, como rectificó la mujer, no durmieron, pues ella y su marido no había cesado de vomitar durante una gran parte de la noche a consecuencia del mal olor.

El sábado, cuando ya les llegaba el agua hasta el pecho, tuvieron que llevar sus niños al exterior. La mujer tenía igualmente la opinión de que en aquel lugar no podría vivir ni los cerdos, pero que dada la baratura del alquiler –un chelín y medio por semana- lo habían alquilado, sobre todo porque en los últimos tiempos su marido, enfermo, no podía trabajar. La impresión que producen este patio y sus habitantes, enterrados como si estuviesen en una tumba prematura, es de una extrema desesperanza. Por lo demás debemos decir que, según nuestras observaciones, Squire's Court no es más que un caso típico –tal vez extremo- de lo que ocurre en toda una serie de localidades de esta región, y cuya existencia no podría justificar nuestro comité sanitario. Y si se tolera que estos locales sigan habitados, el comité asume una gran responsabilidad, y el vecindario quedará expuesto al peligro de epidemia, sobre cuya gravedad consideramos inútil insistir.

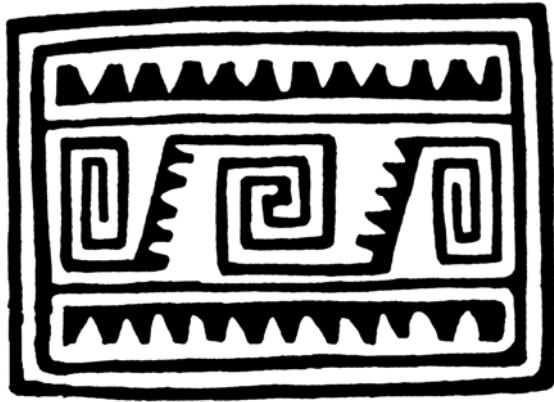
He aquí un ejemplo elocuente de la manera como la burguesía resuelve en la práctica la cuestión de la vivienda. Todos estos focos de epidemia, esos agujeros y sótanos inmundos, en los cuales el modo de producción capitalista encierra a nuestros obreros noche tras noche, no son liquidados, sino solamente... desplazados.

La misma necesidad económica que los había hecho nacer en un lugar los reproduce más allá, y mientras exista el modo de producción capitalista, será absurdo querer resolver aisladamente la cuestión de la vivienda o cualquier otra cuestión social que afecte la suerte del obrero. La solución reside únicamente en la abolición del modo de producción capitalista, en la apropiación por la clase obrera misma de todos los medios de subsistencia y de trabajo.



H. GARCÍA C. JIMÉNEZ

**DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO A LA
ARQUITECTURA COMO UNA MERCANCÍA.**



H. GARCÍA C. JIMÉNEZ.

Arquitectos colombianos de la Universidad de Cali. Su trabajo sobre «DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO A LA ARQUITECTURA COMO UNA MERCANCÍA» fue elaborado como Tesis de grado en 1972. Jiménez publicó posteriormente con el Arquitecto Emilio Pradilla un trabajo sobre URBANISMO, ARQUITECTURA Y DEPENDENCIA NEO-COLONIAL.

Tomado de la obra:

H. GARCÍA C. JIMÉNEZ

DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO A LA ARQUITECTURA COMO UNA MERCANCÍA.

Tesis de Graduación Universidad del Valle, Cali, Colombia, 1971.

I. QUE ES EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO: LO ESENCIAL A LA ARQUITECTURA ES EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO.

- El Historicismo y la tautología.
- El Biologismo o la no diferenciación entre lo social y lo natural.
- El Sociologismo o la no determinación histórica de lo social.
- El Psicologismo o las apreciaciones del individuo por sobre la historia.
- Consideraciones sobre el espacio en la filosofía.
- Consideraciones sobre el espacio en las matemáticas.

EL HISTORICISMO Y LA TAUTOLOGÍA.

Nuestra preocupación sobre la construcción del concepto del espacio arquitectónico, nos llevó al estudio de cuatro autores que de manera específica trazan sobre él. Ellos son Zevi, Argan, Bettini, Martiensen. Tanto para Zevi, quien plantea que «el espacio arquitectónico es el protagonista de la arquitectura»; como para Argan, quien «determina» el espacio en la forma arquitectónica, en la cual éste posee «su núcleo, su centro»; para Bettini, quien afirma que «el espacio es el medio de expresión específico de la arquitectura y sólo de ella»; y para Martiensen, en cuanto define el espacio como «el vacío cerrado por elementos característicos de una construcción espacial, en una escala arquitectónica», espacio que constituye, da forma «materializada», conceptos que son «el origen de la noción de arquitectura», el espacio arquitectónico, es la esencia de la arquitectura, es lo que la especifica como tal.

Profundizando sobre el análisis de estos autores, encontramos que en el seno de esta formulación común, existen diferencias significativas entre sus concepciones.

Para Zevi, arquitectura es todo aquello que posee un espacio interior, es aquella «caja de muros» construida por el propósito de contener un «vacío interior». Pretende no limitarse al problema del vacío interior y plantea que la existencia de esa caja de muros comporta una serie de factores artísticos, espirituales, culturales, económicos, políticos, psicológicos, históricos, técnicos. Factores que se suman a aquello que es esencial. Mas pueden, en determinado momento, existir contradicciones entre la esencia y los factores

secundarios. Estos diferentes factores son importantes al espacio arquitectónico en la medida en que coadyuvan a conformarlo.

Su concepción de espacio, la extiende al urbanismo o edilicia que él llama. La edilicia contribuye a la creación de un espacio «interno» a la ciudad, y exterior, pero ligado, a los distintos espacios interiores de cada obra arquitectónica particular.

Acude Zevi a una revisión crítica de las que él llama «distintas interpretaciones de la arquitectura». Las divide en tres bloques:

- a. Aquellas que hacen relación al contenido: las interpretaciones política, filosófico-religiosa, científica, económico-social, materialista, técnica.
- b. Las interpretaciones psico-fisiológicas.
- c. Las interpretaciones formalistas.

Sin embargo para Zevi, todas están reducidas a la «súper interpretación», que es la interpretación «espacial», porque dentro de su lógica, los distintos aspectos de índole material, artística y social, que intervienen eficazmente en el espacio, sólo son eso: «aspectos», que inclusive están reducidos al carácter de «elementos». Por ello una interpretación constructiva del espacio arquitectónico, por ejemplo, es necesariamente parcial pues da cuenta de un elemento, pero no de la total en la cual éste, se enlaza con otros elementos, de donde se desprende que sólo la interpretación que apunta a la totalidad –que es el espacio- puede dar cuenta del conjunto. De allí que Zevi no excluya otras interpretaciones sino que se limite a calificarlas de «incompletas», subordinadas a la única, que a su juicio es globalizable: «la espacial».

El discurso de «Saber ver la arquitectura» cuando llega a este punto, evidentemente no se refiere al mundo empírico, sino al fenómeno «caja de muros», sino por el contrario a las distintas elaboraciones teóricas, que sobre la arquitectura se han realizado. Y sobre ellas efectúa un trabajo de análisis, que bien podríamos decir está inscrito en una problemática ideológica, que Althusser ha denominado «Teoría de las fuentes o teoría de las anticipaciones». Sigamos al pensador francés en su definición de esta «teoría». Dice Aldrassent (esta teoría)... «está fundada, en tres supuestos teóricos»... El primer supuesto es analítico: considera todo sistema teórico, todo pensamiento constituido como reducible a sus elementos en elementos, para medirlos enseguida según su norma como su verdad. Por último, estos dos supuestos descansan en un tercero, que considera la historia de las ideas como su propio elemento, nada ocurre que no sea relacionado a la historia misma de las ideas y el mundo de la ideología contiene en sí mismo; su propio principio de inteligencia»...

Zevi procede a descomponer sistemas de pensamiento sobre el problema de la arquitectura, para extraer de allí un elemento, el material de construcción por ejemplo, que juzga en su primacía o subordinación a partir de su propia concepción sobre la arquitectura (tribunal secreto de la historia) y realiza esta operación sin tomar en cuenta la naturaleza de las diversas coyunturas históricas que produjeron una determinada forma de pensar la arquitectura («La ideología contiene en sí su propio principio de inteligencia»).

«Es evidente que esta discriminación en elementos separados del contexto interno del pensamiento» (considerado)... «y pensados como entidades significativas en sí mismas, no es posible sino a condición de una lectura orientada», es decir subordinada al

propósito de demostrar la validez universal de núcleo del pensamiento que se somete a la lógica de la «teoría de las fuentes».

Por estas razones es posible sostener que el pensamiento de Zevi, comparte el rasgo general de la ideología de no dar cuenta más que de sí misma. Con Argan llegamos a un desarrollo más complejo del concepto de espacio en tanto plantea la dialéctica subjetividad objetividad. El espacio producido «por la interacción de la naturaleza y la historia», (la antigüedad) se convierte para Argan, en la materialización de la concepción que en determinada época se posea de él. Su análisis establece la diferencia entre el arquitecto que «representa el espacio y el arquitecto que hace el espacio», entre «la arquitectura de composición y la arquitectura de determinación formal».

«El arquitecto del quinientos o de principios del seiscientos considera todavía, que está representado en su edificio una realidad que existe por fuera de sí mismo, una realidad objetiva, aunque sea a través de interpretaciones, que pueden ser formalmente muy distintas. Mientras que en el seiscientos comienza a aceptarse la idea de que el arquitecto no representa un espacio, una realidad que existe por fuera de él, sino que esta realidad se va determinando a través de las mismas formas arquitectónicas».

Es entonces el espacio –asumido como una realidad material- sustrato de una concepción, de un modo de visión. «No debemos más buscar cómo está constituido realmente el espacio, como si el espacio fuera una realidad objetiva, sino que debemos investigar cada vez cómo se constituye en nosotros una visión y una imagen del espacio, en la cual actúan todos los componentes de nuestro ser psico-físico, trasladándose así el problema del mundo objetivo al mundo subjetivo». Es en el interior de estos cambiantes conceptos del espacio, de la concepción que de él se tiene y su eficacia material como productora de objetos que satisfacen necesidades sociales, que el artista produce su diseño, entendido como idealización, prefiguración de la realidad a construir.

Es evidente que la reflexión de Argan se centra en establecer el nexo entre las problemáticas filosóficas que sustentan, explícita o implícitamente, las diversas formas del concepto del espacio arquitectónico. Este, reducido a la explicación de él dan las diferentes concepciones analizadas por Argan, no es suficiente para resolver el problema planteado. Por cuanto se piensa en el interior de la problemática especulativa, que se apoya para su funcionamiento en un sujeto, hombre o dios, que actúa como piensa, que posee una reflexión primera que ilumina su práctica, para quien el pensamiento es la única fuente de experiencia. Noción de sujeto, que esta presente, en las consideraciones que hace Argan, sobre el caso de Borromini, quien es, para él «un arquitecto, que en tanto hombre, dueño de un pensamiento, resultado de una cultura, a partir de cierto momento se rebela contra la uniformidad distributiva de los elementos, base teórica de la cultura arquitectónica clásica y produce una concepción nueva del espacio», que pasa del «espacio metafísico al espacio existencial», en el cual «la luz y la atmósfera son factores predominantes de la composición arquitectónica».

Concepción del espacio encontramos en Martiensen, para quien el concepto del espacio surge como la idea preconcebida. «La noción de arquitectura supone entonces un fin predeterminado, un origen conceptual del cual la expresión material sólo es el proceso que le da término. La utilización de las ideas preconcebidas, depende en última de la técnica práctica y del dominio del material disponible para el proceso de la terminación»... «Por consiguiente los pueblos primitivos carecen normalmente de arquitectura o de urbanismo, porque no poseen la facultad de proyectar por anticipado y trabajar con un fin

preconcebido». Evidentemente su coherencia discursiva es inferior a la de Argan, pero su similitud radica en el hecho de que para él también la arquitectura y el espacio arquitectónico, surgen de un preconcepto de un sujeto pensante.

El concepto del espacio nace también de las ideas del sujeto pensante y se concreta en la construcción de la obra «Si queremos entender a la arquitectura como arte, el espacio debe considerarse, o mejor sentirse no como una realidad física, sino como una creación fantástica de carácter teórico y no práctico, ya que no es el lugar de nuestra curiosidad turística sino la poesía del arquitecto, la forma en que el arquitecto se ha formado.

Acogiéndose a la manera específica de operar de los discursos ideológicos, que se desarrollan a partir de un objeto, que es siempre una realidad primera in cuestionada e incuestionable, describiendo un rodeo, para anotar sus «propiedades», su «origen», sus «formas de ser», retornando siempre al final de este rodeo, el objeto que permanece misterioso.

Pero hay otro vicio en estas «teorías», el historicismo, que consiste en suponer que el «espacio arquitectónico es una realidad ajena a cualquier determinación histórica concreta, que les permite a ellos sostener que la esencia de la arquitectura es el espacio arquitectónico y darle a esta formulación un carácter universal, válido para toda época histórica y para cualquier país. El desarrollo histórico sólo es considerado a partir de esta sustancia a histórica, que posibilita la comprensión de las diferentes formas de expresión de la arquitectura, es decir que se ubica históricamente sólo en términos de un «modo de ser» de esta sustancia esencial. Modo de ser que la adjetiva simplemente, sin decidir sobre su naturaleza. Por ello Zevi, puede recorrer en el tiempo de un relámpago la historia entera de occidente utilizando sin pudor su esquemita del espacio arquitectónico.

Mas es también necesario anotar que en el fondo de esta operación subyace una concepción metafísica de la historia, que hace abstracción de las supremas revolucionarias interiores al desarrollo de ésta. Rupturas que transforman radicalmente la naturaleza de los sistemas sociales, tanto a nivel de las formas de pensar, como a nivel de las condiciones materiales. Lo que hace imposible hablar de un elemento (cualquiera que él sea: dios, hombre, espacio arquitectónico...) que salve su esencia de las transformaciones esenciales que impone el desarrollo histórico. Mas no hay en ellos sólo una concepción implícita, sino también una explícita. Así, la «historia» es para Zevi aquello que alimenta la capacidad creativa e indica el proceso del pensamiento arquitectónico. Para Argan la «historia» es concebida como sinónimo de «antigüedad» y de orden heredado que entra en un juego dialéctico con la creatividad de los artistas de «determinación formal», quienes, desgarrados existencialmente; se libran de este orden heredado, construyendo las formas nuevas que expresan su libertad de creadores.

Para Bernini, la «historia» no es tan siquiera aquella asumida por Zevi o por Argan, quienes hacen intervenir al menos «factores históricos» (así sea con el rango de adjetivos) o distintos «modos de ver» del sujeto en la interpretación de un determinado fenómeno espacial, sino que la «historia» es considerada en dos niveles fundamentales, el de las ideas y el de la materialización de esas ideas. *La «historia» es considerada en dos niveles fundamentales, el de las ideas y el de la materialización de esas ideas.* La «historia» de la humanidad se lee claramente en la «plena» identidad o no del lenguaje arquitectónico con el espacio que es el medio esencial por el cual se expresa.

Martiensen por otro lado considera que la «historia» es, en tanto es lo construido; en algunos casos el «testimonio palpable de las aspiraciones del individuo, de su modo de vida y de las dimensiones de su existencia física». Pero en otros casos es también el testimonio de la ruptura de esa relación, que se presenta cuando no se produce «la conciliación» entre espacio (preconcepto) y estructura (materialidad), siempre en relación con la escala del hombre en lo que atañe a sus necesidades perceptivas y materiales.

Otra de las consecuencias que se desprenden de una lectura crítica y minuciosa de estos textos es la importancia que en ellos tiene el hombre. «Pliegue en el epísteme», al decir de Michel Foucault, que «ocupa la atención del pensamiento no hace más de dos siglos». Y que es uno de los bastiones más sólidos de la ideología burguesa, que lo utiliza para poder hablar de las cosas –inclusive de la arquitectura- callando y reprimiendo la problemática de la estructura social, que es la que determina que la individualidad de sus agente, asuma la forma de sujetos, que se denominan entre si, hombres.

Estas concepciones ideológicas las encontramos a través de toda la bibliografía estudiada, en la que el tratamiento que se le da al concepto del espacio va desde la simple descripción de su materialidad hasta el estudio de los «factores socio-culturales» que hacen que él exista como una realidad, pasando por el análisis espacial de las más variadas obras de los arquitectos a través del tiempo.

Especulaciones formales, que no dan cuenta en rigor del concepto que pretendíamos construir. Sin embargo toda esta lectura crítica nos abre la posibilidad de seguir investigando sobre el tema.

A través de las páginas de los autores analizados, fuimos encontrando además de los aspectos «históricos» y «materiales», otros de orden biológico, sociológico, matemático, etc., que apuntaban a dar consistencia al concepto de espacio arquitectónico.

En torno a ellos prosiguió la investigación.

EL BIOLOGISMO O LA NO DIFERENCIACIÓN ENTRE LO SOCIAL Y LO NATURAL.

El siguiente paso fue entonces estudiar las concepciones que explican el espacio a partir de la composición biológica del hombre. Quien expone con mayor precisión esta interpretación del problema espacial es Edward T. Hall.

Es necesario anotar que él se apoya a su vez en dos tipos de elaboraciones que se aproximan al problema desde el mismo ángulo.

La primera de ellas es la de Lazlo Molí Nagy quien en su libro «The new vision», considera que el hombre percibe su ambiente físico, mediante la experiencia sensorial cuyo sustrato es lo biológico del hombre. Primera referencia a este tipo de problemática que desarrolla con mayor amplitud en «Visión in movon», en donde considera de importancia la introducción de elementos biológicos, en los discursos teóricos que informan sobre los aspectos político-sociales de una sociedad. Elementos que habían ido delegados a un segundo plano y que lo conducen a plantear la necesidad de conferir a lo político-social «una carta de derechos biológicos», acorde a las inter-relaciones de las cualidades fundamental del hombre, a sus requerimientos intelectuales y emocionales, a su bienestar psicológico y a su salud física.

Para Moholy-Nagy, «la arquitectura es una parte integral del todo biológico» y por lo tanto «los deseos personales del individuo deben ser colocados en un saludable balance, con los requerimientos del grupo al cual pertenece»... «la experiencia del espacio por tanto no es privilegio de los buenos arquitectos, sino una función biológica de todos y cada uno de nosotros».

La segunda de ellas es la ecología, para la cual su objeto de estudio, es «la relación de organismos o grupos de organismos, plantas animales y hombres con su propio ambiente».

Objeto en el interior del cual hay una diferenciación que permite hablar de la «ecología humana», que realiza su trabajo de análisis sobre «el supuesto de que existe una continuidad en los patrones de vida de todas las formas orgánicas», iniciando su recorrido, «con las contribuciones de ecólogos vegetales y animales, y estableciendo las implicaciones lógicas de una teoría ecológica general, en la que el hombre está inscrito, «como el organismo superior».

Las dos concepciones arriba descritas, se articulan en la obra de Edward T. Hall. «Los arquitectos y los planificadores urbanos, dice, están habituados a considerar la arquitectura en sus contextos histórico, religioso, estético, político, legal y económico, con una clara referencia a los factores de ingeniería humana: pero son muy raros los casos en que la arquitectura haya sido considerada como una extensión de sistemas biológicos moldeados por la cultura».

Ahora bien, estos «sistemas biológicos», son para Hall, «la dimensión que nos rodea con mayor intimidad y que solamente puede ser dominada si se le saca a la superficie. Lo que ordinariamente no ocurre en una población homogénea (donde todo el mundo cumple las mismas reglas). Por consiguiente, es solamente saliendo fuera de nosotros mismos, como si dijéramos, saliendo al contacto con el mundo exterior, tomando contacto con gentes de otras culturas, cuando el antropólogo se da cuenta de que las distancias íntimas o las distancias sociales, por ejemplo, no se comunican en modo alguno de la misma forma. De hecho toda la experiencia del espacio se ve modificada por estas experiencias interculturales». Los organismos desde el más simple al más complejo, definidos a partir de su relación con el ambiente en que viven, físico o cultural, tienen a su alrededor una «sagrada burbuja de espacio», una «pequeña porción de territorialidad en la que solo se deja penetrar a un reducido número de otros organismos y esto solamente durante breves períodos de tiempo».

A partir de esta «burbuja», Hall define cuatro tipos de distancias:

- la distancia íntima,
- la distancia personal,
- la distancia social y
- la distancia pública.

Distancias que son susceptibles de cuantificación y base de la forma del espacio arquitectónico. La formación de la «burbuja» en el hombre, se produce de una manera similar a la de los animales. «Los estudios comparativos de animales, ayudan a mostrar cómo los requerimientos espaciales del hombre están influidos por su ambiente». Sin embargo «el tamaño de la burbuja en el hombre y por consiguiente la cantidad de

espacio requerido por cada individuo», no está solamente determinada por factores biológicos, sino que Hall hace intervenir en su conformación cuatro escalas de variables:

- a) Posición en una jerarquía social.
- b) Actividad
- c) Estado emocional
- d) Medio cultural en el que se ha desarrollado el individuo.

De las cuatro variables propuestas, Hall se extiende en la descripción de dos en particular: la actividad y la cultura.

Con respecto a la actividad, señala que su modo de ser está determinado por la manera como el grupo social en cuestión valora el tiempo. Este empleo puede ser de dos tipos: mono crónico o poli crónico. El primer caso típico de los pueblos primitivos consiste en una relación biunívoca entre cada actividad y cada segmento del tiempo considerado éste como unilineal. En el segundo caso –propio de las civilizaciones más desarrolladas– hay una simultaneidad en el tiempo, de un complejo de actividades.

Sobre la última establece que se puede medir básicamente por la combinación de las diferentes modalidades sensoriales visual, auditiva, cinética, oratoria, técnica y táctica. Cada una de las cuales a su vez tiene una característica propia que le es señalada por el medio ambiente específico de una región geográfica dada.

Para hall la gente de diferentes culturas vive en diferentes mundos perceptuales: como prueba el espacio un hombre de la ciudad y el hombre del campo en un mismo país.

La crítica a esta conceptualización parte de señalar su desconocimiento de la diferencia entre el desarrollo social y el desarrollo natural. Por ejemplo, los animales tienen su actividad sexual ateniéndose a un objeto ya predeterminado, -la hembra de la especie-, durante los llamados períodos de celo, y con un propósito exclusivo de reproducción.

En tanto la sexualidad en el hombre se da a partir de la constitución del objeto de su deseo, mediante un mecanismo inconsciente, que pone en funcionamiento un proceso de desplazamiento en la cadena de significantes, que tiene en su extremo inicial, un objeto alucinado: «el pene de la madre», y en su otro extremo el cuerpo de una mujer.

Pero no de cualquier mujer, (como para un gato puede ser cualquier gata), sino de cierto tipo de mujer, definida por una relación específica con la figura de la madre. E inclusive, (como se muestra en las perversiones) este extenso puede ser un individuo del mismo sexo o un objeto cualquiera: una liga de mujer, un zapato, un trozo de caucho, etc., etc. Mecanismo que supedita a la búsqueda de placer, a la realización del deseo, el propósito reproductivo del intercambio sexual entre los hombres, y en cierto sentido subvierte el orden fisiológico.

Por ello el camino del análisis no puede ser, partir del sustrato fisiológico del hombre para explicar su realidad social, (la cultura, en el caso de Hall) sino explicar el lugar y el modo de funcionamiento del sustrato fisiológico de un individuo a partir de la estructura social específica en la que está inscrito.

Hay que subrayar que cuando se habla de la diferencia entre lo social y no natural, no se habla de un estado, sino de un movimiento activo que produce la diferencia.

Este movimiento activo, adquiere siempre la forma general de trabajo. Pero como no existe en la realidad histórica el trabajo en general, sino un proceso de trabajo, siempre especificado por un modo de producción dado, el problema remite a considerar que en las sociedades divididas en clase, el trabajo humano no sólo asegura la diferencia anotada, sino que está sujeto a la explotación, que una clase, (poseedora de los medios de producción) ejercer sobre otra (la de los trabajadores directos).

De donde se desprende que callar sobre la diferencia entre lo social y lo natural, es olvidar y reprimir el carácter de la estructura social que la produce, cubriendo con el manto de este silencio, las formas de explotación del trabajo que están indisolublemente ligadas a la producción de lo diferido.

Por tanto podemos afirmar que la elaboración teórica de Edward T. Hall, al pasar por alto esta diferencia, se inscribe en la función de ocultamiento del movimiento real, que es propia de la ideología dominante.

EL SOCIOLOGISMO O LA NO DETERMINACIÓN HISTÓRICA DE LO SOCIAL.

Insatisfechos con las concepciones del grupo de los biólogos, pasamos a estudiar unos planteamientos que empiezan precisamente por establecer, de un lado, «una declaración de independencia entre la sociología y las ciencias sociales,, las ciencias naturales», y del otro, una crítica al tipo de análisis propio de los ecólogos «humanos».

El autor de tales concepciones es Pitrim A. Sorokin, quien formula como premisa de su producción teórica, la distinción que es necesario hacer a nivel de la ciencia, entre los aspectos sociales y los aspectos naturales. Entre los fenómenos socioculturales y los fenómenos naturales. A partir de asumir que «los fenómenos físico-químicos y puramente biológicos no tienen el componente de los significados inmateriales».

Sorokin en su crítica a los ecólogos dice: «el llamado método ecológico», para el estudio de los fenómenos social tiene solamente un valor limitado y no resulta adecuado para el estudio de la mayor parte de los cambios sociales, método ecológico puede comprender los fenómenos y cambios solamente hasta donde queden localizados y reflejados en el territorio geométrico, por ejemplo, diferentes zonas territoriales de la ciudad (zona residencial, barrios bajos, etc.) y el movimiento de la población de un sitio geométrico al otro. Pero no puede abarcar todas las zonas de grupos sociales, dispersos y no localizados dentro de un territorio geométrico definido, no puede abarcar todas no territoriales en el espacio social, es inútil en relación con la circulación vertical dentro de su sociedad».

Entender las afirmaciones anotadas de Sorokin, nos remite al conjunto de su modelo de lo social, a partir de aspectos claves en el, el fenómeno socio-cultural y el espacio-social.

Ahora Sorokin un fenómeno socio-cultural empírico se compone de tres elementos: el de los significados inmateriales, sin espacio y sin tiempo, el de los vehículos o medios materiales, (físico-químicos y biológicos) que externalizan y objetivan los significados, y

los agentes humanos que utilizan los significados con la ayuda de los vehículos, de medios materiales.

A su vez estos tres tipos de elementos remiten a tres tipos de universos:

El de los significados puros.
El de los vehículos
El de los agentes.

Desde los cuales se define el carácter de los distintos elementos que configuran un fenómeno socio-cultural. Es decir el componente significativo que aparece en el determinado fenómeno socio-cultural, es tal, en la medida que posición en el universo de los significados este un texto de Solokin, donde describe el carácter del universo de agentes (espacio social o espacio socio-cultural) es lo suficientemente claro al respecto. Dice: «expresiones como» superior e inferior», «mejoramiento social», «su posición social es elevada», «están muy socialmente», partidos de izquierda y de derecha», «hay una gran distancia social», etc., se usan muy a menudo... estas expresiones indican que hay algo que podría denominarse «espacio social»... (el cual) es algo completamente diferente del espacio geométrico. Personas que a menudo están cerca entre sí en el espacio geométrico –por ejemplo un rey y sus vasallos, un profesor y sus discípulos- están, sin embargo separados por una enorme distancia en el espacio social. Y viceversa...

Con objeto de definir positivamente el espacio social, es necesario recordar que el espacio geométrico generalmente se considera como una especie de «universo», dentro del cual se localizan los fenómenos físicos. La localización se consigue definiendo la posición de una cosa en relación con otras cosas, elegidas como «puntos de referencia»... El espacio social es una especie de universo, compuesto por la población humana de la tierra.... Encontrar la posición de un hombre o de un fenómeno social en el espacio social, significa definir sus relaciones con otros hombres u otros fenómenos sociales elegidos como «puntos de referencia».

Indicar las relaciones de un hombre con varias docenas de hombres, especialmente cuando no son prominentes, no significa nada... en su lugar la práctica social ha inventado otro método más sencillo y satisfactorio... consiste en:

1. Indicar las relaciones de un hombre hacia su grupo específico.
2. La relación de estos grupos entre sí, dentro de la población.
3. la relación de esta población con otras poblaciones comprendidas en el universo humano.

Para conocer la posición social de un hombre, debe conocerse la situación de su familia, el estado de que es ciudadano, su nacionalidad, su grupo religioso, su grupo ocupacional, su partido, de su ubicación en el universo socio-cultural en su conjunto, pero de manera privilegiada por la intervención del universo de los significados puros.

Sorokia piensa la relación entre los fenómenos socio-culturales y el espacio físico-geométrico, en los términos de que, en este último solo aparecen localizados los agentes y los vehículos, por cuanto son elementos físicos.

Desarrollar la crítica al esquema del Sorokin es factible, a partir de mostrar que en últimas determinaciones para su concepción, lo que distingue al mundo social del mundo

físico-geométrico es el elemento y el nivel de las significaciones. Universo que, acogándose a un platonismo caricaturizado, asume como un dominio inmaterial, que poco tiene que ver con la historia, entendida como el desarrollo desigual de los distintos modos de producción de las condiciones de existencia de los hombres.

Podríamos en rigor afirmar que Sorokin simplemente se limita a llenar páginas, para desarrollar la creencia que tiene todo niño de que el mundo de los significados que comporta el lenguaje, es algo ya dado, fuente de la autoridad del padre, colocado por fuera de su capacidad de producción y por fuera de su historia individual.

Creencia que se apoya en el hecho objetivo de que el lenguaje es una realidad social, siempre ya dada para el niño que nace y que se inserta en orden para devenir sujeto humano.

Además en su reflexión sobre el llamado espacio físico-geométrico, Sorokin incurre en dos errores sustanciales. El primero es la triple confusión que hace entre el espacio geométrico, concepto propio de la geometría, el espacio físico, concepto propio de las ciencias físicas y el espacio empírico, fenoménico, donde se evidencia el movimiento aparente del mundo natural y el mundo social, al cual se llama indistintamente espacio físico o espacio geométrico.

Lo cual significa que los dos primeros (espacio geométrico y el físico- son objetos de conocimiento, en tanto el último (espacio empírico) es un objeto real. Confusión, que es la raíz de su segundo error, o mejor omisión, que consiste en extenderse en la descripción de las «propiedades» múltiples del espacio socio-cultural (que es una categoría propia de su modelo y como él, viciada de ecologismo) dejando de lado el análisis del espacio físico-geométrico, al que da por definido de antemano.

EL PSICOLOGISMO O LAS PERCEPCIONES INDIVIDUALES POR SOBRE LA HISTORIA.

Anotadas las concepciones acerca del problema del espacio en términos de la sociología de la biología y de la historia, estudiamos con detenimiento una concepción que es importante, en términos de su eficacia en el sistema de producción capitalista, por cuanto informa la actividad del diseño en general. Es aquella que vincula la Psicología gestalt, a la actividad de organización y de modelamiento de los objetos de uso cotidiano.

Esta concepción está expresada de manera coherente y sistemática en el libro de Sven Hasselman denominado «Los medios de expresión en la arquitectura» y en la obra de Rodolf Arnheim. «El arte y la percepción visual».

La concepción de Hesselgren sobre el problema de la arquitectura, parte de señalar que la creación arquitectónica debe procurar una ordenación de los detalles en el mundo físico, con el objeto de producir experiencias de percepción, lo cual hace necesario un conocimiento de los conocimientos de la percepción en el hombre, que sólo es posible con la utilización de la Psicología gestalt y experimental.

Señala además que tal salida sería la única que puede fundar «una teoría científica de la arquitectura» por cuanto el estudio de las percepciones asumiendo de manera científica por la moderna Psicología experimental, es susceptible de dar una

consistencia, la reflexión sobre la arquitectura que hasta el momento has sido incapaz de ofrecerle la «especulación filosófica» sobre el problema. Aclara que este tipo de teoría, «no trata de manera alguna aquellos problemas relacionados con el plano y la construcción del edificio y sus consecuentes funciones, físicas».

De lo que trata es de dar por sentado, que el arquitecto no es el organizador de un dispositivo físico material simplemente, sino que el arquitecto organiza ese dispositivo, en tanto crea simultáneamente, un cierto orden perceptual, que satisface al hombre y es éste efecto el que realmente importa, tanto para el análisis teórico, como para la práctica concreta de la arquitectura. Por ello es apenas lógico que se ocupe del mundo de las percepciones. Se hace entonces indispensable y necesario mirar lo que sobre el problema de las percepciones nos ofrece el texto que comentamos.

Es supuesto básico de su análisis de las percepciones, tomado de la problemática de la Psicología experimental y la gestáltica, es la de que estímulo y percepción pertenecen a dos diferentes dominios. Por un lado el mundo físico y por otro el mundo individual del hombre, (su «inner set» su «psiquis») y que entre uno y otro no existen relaciones de correspondencia biunívoca, sino relaciones que están definidas por el hecho de que las percepciones siempre estén organizadas en una totalidad. Por ello afirma con toda claridad, que la «percepción nunca es una reproducción fotográfica exacta del campo estimulante exterior».

¿Cuáles son entonces las cualidades de este campo perpetua? De un lado las de ir siempre ligadas a la significación y eventualmente a la emoción. De otro lado las de presentar la característica de totalidad, esto es, de una cierta ligazón mutua de las percepciones individuales, que se da en base a los fenómenos estructurantes. Que son de dos órdenes; las llamadas modalidades de la percepción, que se apoyan para su distinción o su diferenciación en los diferentes sentidos: vista, tacto, olfato, etc. Y los fenómenos gestálticos que son, en cierta manera, comunes a estas modalidades.

Estas poseen también la cualidad de trascender en el tiempo en tanto se transforman en esas huellas de sí mismas que son las representaciones. La relación entre percepciones y representaciones es del orden de que las percepciones son el presente y las representaciones son el recuerdo, el pasado que permanece en el presente.

Anota además Hesselgren que hay una relación de subordinación, de los estímulos provenientes del mundo físico, que se organizan en agregados, a las estructuras del dominio de la percepción y de la representación. Sobre este modelo inicial, elabora el principio, de que la manera de operar de estos mecanismos que definen el dominio de la percepción es universal, es decir, propio de todos los hombres y de todas las épocas.

Las diferencias históricas sólo aparecen a nivel de la significación, no a nivel de la percepción «pura». Aparecen a partir del momento, en que estas percepciones puras se asocian a un sentido, que les proporciona la cultura de cada época, y la cultura a la cual pertenece un hombre determinado, observador en un momento determinado, de un mundo físico determinado.

La manera de operar la significación sobre el dominio perceptual, obedece por otra parte, a un mecanismo general que engrasa también ese núcleo de «valores eternos» que arriba anotamos.

Otro aspecto fundamental es el de las emociones que acompañan cierto tipo de percepciones y de representaciones, de cuya naturaleza Hesselgren, no ofrece ninguna definición, ya que según sus propias palabras, de ellas solo se han ocupado la filosofía especulativa y la estética, (y no la ciencia) y de cuya relación con las percepciones y las representaciones, no logra en ninguna parte de su discurso dar cuenta en rigor.

Miremos ahora su análisis de la arquitectura en el contexto anotado. Sobre ella dice lo siguiente: «la realización gestáltica del espacio limitado o sea el recinto, constituye una parte importante del trabajo del arquitecto como lo suelen señalar todos los que se ocupan de la teoría de la arquitectura. Algunos autores van tan lejos que consideran a la realización del recinto como sinónimo de arquitectura. Si bien esta manera de ver puede llevar a conclusiones algo erróneas, no vamos a olvidar los valores expresivos de las formas arquitectónicas aquí tratadas, ella señala sin embargo algo que es esencial para la arquitectura y la diferencia de toda otra actividad creadora: solamente donde la realización del recinto participa como parte algo importante de la realización total entra lo que llamamos arquitectura».

Leyendo este fragmento en el seno de la problemática de Hesselgren, observamos que en relación a la problemática ha desplazado la característica esencial de producto arquitectónico, que es «la caja de muros» y la realización del recinto.

Qué es pues este «recinto» que ahora parece darnos la llave del enigma de la arquitectura.

Sobre la crítica al carácter de los valores eternos y del hombre a-histórico, centro del universo, la ciencia de la historia ha sido y es suficientemente clara.

La última crítica es exterior a la problemática misma porque no se da sobre el juego interior de sus propios conceptos y sus propios supuestos básicos, sino que se remite al papel que en su concepto esta concepción cumple en la producción capitalista actual. Es evidente que ella es utilizada como un instrumento teórico que permite a los diseñadores del equipo de uso cotidiano, de consumo directo que dirían los economistas, conocer las características de la «psiquis del consumidor» y diseñar, de acuerdo a las normas de «buen gusto», las mercancías que serán consumidas de la manera más amplia, en tanto responden a «las expectativas formales» de estos consumidores.

Recurramos a un ejemplo. Se trata del interés que muestran los productores, de un nuevo producto, (que puede ser una loción para después de la afeitada), en conocer qué forma del envase de este producto es la de mayor aceptación entre los consumidores potenciales, por el obvio motivo de que el producto firme encontrará así una mejor salida en el mercado. Para cumplir este requisito se realiza una encuesta entre los distintos sectores de los consumidores potenciales y fundamentalmente en base a esos resultados se escoge la forma definitiva del envase.

Pues bien, toda la especulación teórica de Hesselgren o de Arnheim para crear tan sólo a dos de los más destacados teóricos que han producido elaboraciones en este sentido tiene como propósito servir de instrumento a esta actividad general, propia del sistema capitalista en la esfera de la circulación de las mercancías. Y que en estos autores se orienta sobre el diseño arquitectónico en particular. Un examen del empleo de ese instrumento teórico en las escuelas de dueño del equipo de consumo directo en los países escandinavos, ratifica lo expuesto.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA CATEGORÍA DEL ESPACIO EN LA FILOSOFÍA Y EL CONCEPTO DEL ESPACIO EN LAS MATEMÁTICAS.

Analizada la investigación sobre las conceptualizaciones y las construcciones teóricas anotadas, surgió la inquietud de que era posible hacer algún tipo de pesquisa, en el campo de disciplinas que en primera instancia, no tienen relación directa con la arquitectura, como son el trabajo de la filosofía y el trabajo de la práctica científica de las matemáticas. Una rápida incursión en estos dominios nos esclareció que realmente el camino a seguir no podía tomar este rumbo. En tanto la filosofía es un discurso coherente, sistemático que tiene una doble relación, según plantea Althusser, con la política por un lado, y el desarrollo científico, -la racionalidad vigente en la época histórica determinada, por otro, pero como sistema general su preocupación no es dar cuenta directamente de los fenómenos en su particularidad, en su aspecto concreto, sino en su generalidad. Esta consideración se hizo mucho más obvia y fue reforzada con nuestras lecturas de algunos textos de Hegel, fundamentalmente en su «Sistema de las Artes» y de Martín Heidegger en su obra «Arte y poética».

Para Hegel la preocupación es establecer, a nivel genérico, las relaciones que en el interior de la materia, (como una categoría filosófica) se producen entre espacios y tiempo y tratar de dar cuenta, de estas relaciones genéricas, en el marco más general aún de su conceptualización sobre la naturaleza y la historia.

En Hegel hay un intento de aproximarse a definir la materialidad y la temporalidad del objeto artístico. Para ello reconoce una reflexión en torno al templo griego de Paestum, en el sur de Italia y al cuadro del dormitorio de Van Gogh, a partir de los cuales, establece el carácter de cosa que el objeto artístico asume. Su análisis, sin embargo no intenta dar cuenta del por qué del dispositivo interior de la materialidad del templo del Paestum, en cuanto fenómeno que exterioriza unas relaciones sociales dadas, sino dar cuenta dentro de una concepción filosófica de su carácter de caos, es decir de su inscripción en un orden ontológico y no un orden fenoménico, manifestación de un orden social.

Sobre su trabajo de las matemáticas, en lo que concierne al concepto del espacio es también claro que en las distintas disciplinas interpreta al llamado continente científico de las matemáticas este permanece como un concepto que posee una serie de propiedades definidas y demostradas en un discurso que tiene su objeto propio a partir del cual no se puede dar cuenta de la naturaleza de este mundo fenoménico que cae bajo la difusa noción de espacio arquitectónico.

Tales son a rasgos esquemáticos –que señalan precisamente, la poca profundidad de la exploración que de esos temas hicimos el resultado en estas pesquisas. En este grado de desarrollo de la investigación se puso un balance de nuestra actividad crítica sobre las diversas conclusiones constituidas en materia de investigación. La cual mostró en primera instancia, que el objeto espacio arquitectónico, no encontraba una definición de tipo conceptual suficientemente rigurosa, en los teóricos que hacían de ese objeto su problema central.

La crítica debió orientarse, pues a cuestionar los supuestos de elaboraciones, que no tenían como objeto el espacio arquitectónico sino otro tipo de problemas. Así para

unas; el problema era la historia, o la biología, o la sociología o la psicología. Y para otras el problema era filosófico o era matemático.

De los primeros, sus vicios ideológicos han sido subrayados. De los segundos, vistos con rapidez de relámpago, lo fundamental era señalar su no pertenencia al problema en cuestión.

A partir de este balance, entendimos que se imponía un replanteo del documento inicial, porque describimos que el desplazamiento contenido en la pregunta. Qué es el espacio arquitectónico, era necesario someterlo a cuestión.

¿Qué significaba esto que para Waisman la pregunta de primer orden era? ¿Qué es la arquitectura? Y que a partir de ella era posible fundar un discurso teórico que le diera consistencia de disciplina específica. En cambio nosotros respondimos a priori –en el documento inicial- la arquitectura es el espacio arquitectónico. La imposibilidad demostrada, de encontrar una respuesta rigurosa a esta pregunta, nos hizo sospechar que la pregunta, qué es la arquitectura, no se responde: la arquitectura es el espacio arquitectónico, sino que es susceptible de otras respuestas. Ante esto decidimos abandonar la pregunta inicial, y formular por primera vez la pregunta de Vaisman orientando nuestro trabajo de investigación sobre una nueva materia prima.

Materia prima que suministran aquellos teóricos para quienes el propósito de su actividad es revelarnos el secreto de la arquitectura.

El siguiente paso desarrolla éste replanteo y el ejercicio de la crítica en una materia prima reorganizada, a la luz de una nueva concepción.

II. QUE ES LA ARQUITECTURA

¿Qué es la arquitectura para los arquitectos clásicos?

¿Qué es la arquitectura para los arquitectos contemporáneos?

¿Qué es la arquitectura para los urbanistas contemporáneos?

¿Qué es la arquitectura para los historiadores?

¿QUE ES LA ARQUITECTURA PARA LOS ARQUITECTOS CLÁSICOS.?

La existencia de la práctica arquitectónica determinada siempre de manera compleja por una estructura social dada, es comprobable históricamente. Práctica, que «con o sin arquitectos», produce obras arquitectónicas, ya sea el Partenón, o la rústica cabaña del labrador griego, y que ha despertado, en diversos períodos, el interés de la explicación teórica de su consistencia. Sin embargo, las diversas «explicaciones», anteriores a las teorías contemporáneas, desconocen la relación arquitectura-sociedad, así sea, como en algunas de éstas, una relación formal.

Los abundantes manuales que desde Vitruvio, pasando por Serlio, Alberti, Vignola, hasta los «códigos de normas» que proliferaron en el siglo XIX, constituyen los elementos más significativos de las «respuestas» mencionadas. Aún hoy, se utilizan a menudo muchos «artes de proyectar en arquitectura» o «cómo se diseña una vivienda», o los catálogos prefabricados de planos, patrocinados por mediocres revistas como «Record Houses» o «Progressive architecture», que como obras del sistema generalizan las «necesidades del hombre».

En pos de la solución a la cuestión que inicia este capítulo, comenzamos analizando la obra de Vitruvio, por su influencia sobre todo, en el llamado renacimiento europeo, y por el papel de modelo que tuvo, para los posteriores manuales.

La necesidad de asignarle a la práctica arquitectónica, un conjunto de normas dentro de la sociedad imperial romana, lleva a Vitruvio a escribir su tratado sobre la arquitectura. El primer paso que da para resolver el problema, es diferenciar pragmáticamente, la teoría de la práctica: «la práctica, dice, es una continua y repetida aplicación del uso en su ejecución de proyectos propuestos, realizada con las manos, sobre el material correspondiente a lo que se desee formar. La teoría en cambio, es lo que puede explicar y demostrar, de acuerdo con las leyes de la proporción, del renacimiento.

La perfección de las obras ejecutadas. Por lo tanto, los arquitectos que sin teorías y sólo con la práctica se ha dedicado a la construcción, no han podido conseguir labrar crédito alguno con sus obras, como tampoco lograron otra cosa, que una sombra, no la realidad, los que se apoyaron sólo en la teoría». Y sigue... «en arquitectura como en todas las artes, hay dos términos: lo significado (o que uno se propone tratar) y lo significante (la demostración desarrollada mediante principios científicos)».

La profesión del arquitecto, considera Vitruvio, requiere del conocimiento de todas las ciencias, desde la gramática y la medicina, hasta la astrología, la música, la geometría, el dibujo, las matemáticas, etc. He aquí la consolidación que hace Vitruvio, de la importancia del arquitecto, en cuanto constructor de la casa del hombre, que se convierte en la medida de toda obra arquitectónica. Su teoría antropocéntrica se manifiesta en la siguiente frase: «Así la naturaleza dispuso el cuerpo del hombre de tal manera que se correspondan las proporciones de cada miembro con el todo, debe existir la debida proporción, similar a la del cuerpo humano, en toda arquitectura». Pero la arquitectura necesita además de proporción de «orden que los griegos llaman taxis: de disposición o diátesis; y de distribución u olkonomia».

A partir de estos postulados y de considerar que la arquitectura debe poseer también solidez, utilidad y belleza, establece una serie de reglamentos y normas, para la construcción de las más diversas obras cuyo lenguaje lleva la intención de convertirse en ley general.

Esta es la propiedad distintiva de los manuales: su pretensión de ser universales.

Desde el redescubrimiento de los libros de Vitruvio, y de los consiguientes tratados de Alberti, Serlio y Vignola, cuya concreción vemos en nuestra arquitectura colonial, (y en la arquitectura del renacimiento europeo), surgen los infinitos «tratados de arquitectura» en diversas épocas:

Los catálogos de los siglos XVII Y XVIII, en los que «la buena arquitectura era la consecuencia de atenerse a los manuales».

Y los «libros de normas» del siglo XIX, especialmente en Inglaterra, profusamente, ilustrados, y que traen como consecuencia «las insurrecciones de cada estilo, desde el pseudo-gótico y neo-romántico, (el «renacimiento del renacimiento») hasta el barroco y el rococó».

Reglas, métodos, normas, que si bien influyen en cierto sentido, en la práctica arquitectónica, confunden el proceso de conocimiento con el proceso real; su conceptualización teórica con la práctica específica determinada socialmente. No es que la arquitectura no exista realmente, porque su conocimiento y explicación no se den, sino que la práctica y sus productos son independientes de su conocimiento. Gran parte de la arquitectura del mundo, si la Academia nos permite llamar también así a la vivienda rural a la vivienda campesina, a los tugurios, en fin a la «arquitectura sin arquitectos», ha sido construida de espaldas a lo que Vitruvio, Ruskin o Wright hayan escrito, y es también resultado de una estructura social, que invade el cuerpo y el espíritu de sus constructores.

La identificación de la arquitectura con la norma y la correlativa confusión entre lo real y lo pensado, no nos resuelven el problema en que nos encontramos, pero el proceso de su estudio, nos ubica históricamente en el presente siglo, en el que los arquitectos se han dado a la tarea de «asignarle a la arquitectura su verdadero rol social».

QUE ES LA ARQUITECTURA PARA LOS ARQUITECTOS CONTEMPORÁNEOS

El descubrimiento vertiginoso de nuevas técnicas industriales, apoyado en la consolidación del modo de producción capitalista, introduce una serie de desequilibrios y rupturas entre el arte y la ciencia de los países occidentales. La respuesta ante la irrupción abrupta del «maquinismo» son los «movimientos que buscaban moralizar las profesiones y recuperar algo de aquel sentido de las corporaciones de la edad media: el «Arts and Crafts» (patrocinado por John Ruskin y William Morris) en su primitivismo anti maquinista, llevaba implícito este propósito». Y posteriormente el «Art Nouveau», que «tuvo sus raíces en una evolución el gusto, alcanzando todas sus manifestaciones: tanto en la decoración de la habitación como en la moda de vestir, el mobiliaje, las porcelanas, cerámicas y cristalería, las artes mayores, la pintura, la escultura, las artes aplicadas y muy especialmente las artes del diseño en el dibujo y la imprenta», y cuyo postulado principal era «el arte por el arte».

Estas respuestas eran dadas desde el punto de vista de los artesanos y los pequeños productores, ante el desarrollo de un régimen de producción que precipitaba la disolución de estas formas, y que convertían al arquitecto, en una «especie de anticuario», a la arquitectura, en un tipo costoso de escultura, y al ingeniero, en el constructor de turno. Desarrollo que no se iba a detener ignorándolo o mirando al pasado menos aún consolidando la artesanía.

Estos movimientos hicieron pronto. Los artistas del entonces, y entre ellos se contaban los arquitectos, comprendieron que la posición era la ruptura, (la lucha recién iniciada en Rusia, fugazmente les indicaba el camino) o la adaptación al sistema. Optaron por la última. Ya existían los «Deustcher Warkbund» y otras organizaciones por el estilo, que se «sintieran», al decir de Walter Gropius, en la fundación de «straliches bauhaus» (1919), que intenta combinar una academia de arte con una escuela de artes y oficios, es decir unir «el arte y la industria, desarrollando bienes y edificios específicamente diseñados para la producción industrial», y en el cual «todas las diversas «artes» _cada rama del diseño cada forma de técnica-, podría ser coordinada y hallar su sitio correspondiente. La meta es la obra de arte compita e indivisible, la gran construcción en que la antigua línea divisoria cree los elementos monumentales y decorativos, desaparecería para siempre».

Los arquitectos se han ubicado desde entonces, partiendo de la aceptación de la «era industrial», y construyendo de tal manera que pueda al hombre del mítico y digo de ser «devorado por la máquina» la cual habrá que colocar en su lugar al hombre de nuestra época, como el crítico sin cerebro de un nuevo orden social», desconociendo que el empleo capitalista de maquinaria, es un efecto del mismo sistema y que solo puede cambiar al cambiar éste.

Han asumido posturas «organismos», «nacionalistas» posiciones intermedias, se piensa sus propias expresiones, y que han fundado como «mascaron de vanguardia», que dispara el sustrato ideológico ya cuando, que las sustenta. Los que mayor influencia han tenido en la docencia y en la práctica arquitectónica, desde los escritos y sus obras han sido Gropius, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, por lo cual acudimos en busca de sus pensamientos sobre el concepto de la arquitectura.

Para Gropius «la verdadera belleza no puede ser alcanzada subrepticamente, sino que debe tener un fundamento sólido en los mismos hábitos de la gente, hábitos que estamos llamados a ayudar a formar». «Nuestra tarea es encontrar el correcto equilibrio y coordinación entre el artista, el hombre de ciencia y el hombre de negocios, ya que solamente unidos podrán crear productos humanamente estandarizados y construir con ellos, una entidad armónica de nuestro medio físico... pero el proceso mecanizado de la maquinaria debe ser constantemente renovado por la acción creadora, es decir por el artista. Entonces, la estandarización no será un impedimento al desarrollo de la cultura: la racionalización será su agente purificador; la satisfacción de la psique humana y el logro de requerimientos materiales, su objetivo primordial», «La clave del éxito será la determinación de permitir al elemento humano ser el factor dominante. El principio biológico debe ser supremo: el hombre, debe ser el foco de todo diseño; entonces éste será verdaderamente funcional».

Gropius expresa a través de su obra, el propósito de convertir la técnica desarrollada del capitalismo, en un «auxiliar fundamental», y a la obra arquitectónica, en el testimonio de la «época actual», para el hombre actual. Inicia así, la «conciliación entre la ciencia y el arte», considerando a la arquitectura como una actividad creadora cuyo diseño tiene como propósito la «reconstrucción de nuestro ambiente».

Le Corbusier plantea que la «arquitectura es una pura creación del espíritu» y que como todo arte, es producido por la emoción, en tanto es equiparable a la razón, estableciendo que la base de todo diseño es por tanto, la medida del hombre. Pero Le Corbusier observa aterrado cómo la «civilización maquinista» ha comenzado y cómo «la tierra está mal ocupada» por los hombres, de tal manera que de continuar así las cosas, la sociedad se sacudirá violentamente, para obtener lo que desea: el lugar adecuado en el medio (la naturaleza), de una forma biológica (el hombre), sobre el cual pesa toda una cultura. A menos que le concedamos a la sociedad ese deseo.

Es así como se puede evitar la revolución y Le Corbusier trabaja obstinadamente en este propósito: «mi deber, dice, mi búsqueda, es intentar colocar a éste hombre de hoy, lejos de la maldad, lejos de la catástrofe. Colocarlo en la felicidad, en la alegría cotidiana, en la «armonía». El se encargará así de restablecer o establecer la consiguiente «armonía» entre el hombre y la naturaleza».

Un poco menos «racionalista» que Gropius, por cuanto para le Corbusier, el arte resulta de la ecuación «pasión o razón», empieza a plantear la posibilidad que tiene el diseño, especialmente el urbano, como medida de control social, para conociendo las «necesidades del hombre», reprimir las «malas» y desarrollar las «buenas».

Para Wright «arquitectura es el hombre en posición de la tierra y mientras él sea veraz con ella, su arquitectura será creativa». Actualmente esto no sucede, y la «ciudad está convertida en una mala institución». Tenemos que ir al campo, dice, no para llevarnos los vicios de la ciudad moderna, sino para construir otra nueva forma de vida. Así podremos iniciar la arquitectura orgánica, que constituye la «arquitectura libre, de una democracia ideal».

Estas posiciones para las cuales el hombre es la medida de las cosas, y que pretenden por medio de la arquitectura, preservar el sistema social existente, llegan incluso a soluciones utópicas como la «ville radieus» o «Broadacre City», que le permitirán al hombre reencontrarse «armónicamente» consigo mismo y con la naturaleza. Estos planteamientos no pueden engañarnos con el pretendido ropaje «revolucionario» de rescatar al hombre del abismo en el que lo ha sumido la tecnología, puesto que hacen juego con las exigencias del capitalismo: puesto que su fin velado, minorizado por la ideología, es adaptar a los individuos a ese sistema de explotación, impedir que éste se rebelde, que se alce en «grupos subversivos que atentan contra la democracia».

En la década actual existe una gran preocupación de aproximar el diseño arquitectónico a los avances de la tecnología mundial. El diseño y la computadora son los temas que apasionan a los arquitectos actuales en esta época en la cual las «necesidades» del sistema exigen rapidez en la solución de los «problemas sociales». Pero las causas del problema no se estudian, pues comprometen la estabilidad del sistema. Se estudia, por el contrario el «problema», se cuantifica fácilmente y surge el diseño del núcleo urbano, en el cual se introducen por diferentes medios de comunicación social, a los «felices» moradores de un nuevo paraíso creado para el «confort del hombre», como reza en las tesis de cualquier ministerio de vivienda, de cualquier país capitalista.

El concepto de la arquitectura que se desprende del análisis de la obra de estos arquitectos responde a una concepción idealista del problema, que desconoce, conscientemente unas veces, inconvenientemente la complejidad de la relación de la práctica arquitectónica con un orden social que la condiciona.

QUE ES LA ARQUITECTURA PARA LOS URBANISTAS CONTEMPORÁNEOS.

Un fenómeno importante en nuestro siglo, es el establecimiento del urbanismo como una disciplina que propicia la interacción de múltiples prácticas y en la cual la arquitectura como expresión natural en la sociedad cumple un papel fundamental. Y propician este fenómeno dos hechos importantes el acuerdo del CIAM (congresos internacionales de arquitectura moderna) en 1925 y el segundo, los de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA) a los cuales concurren, entre otros los arquitectos de mayor renombre internacional.

Nos propusimos entonces, analizar en qué consiste la arquitectura para los CIAM y para UIA de los simposios, puesto que aparentemente, insertaban el problema en un concepto emitido por los arquitectos estudiados.

Los CIAM se inician bajo la intención de buscar la armonización de los elementos presentados en el mundo entero y de volver a colocar la arquitectura sobre su plano verdadero, que es de orden económico y sociológico y por completo al servicio de la persona humana. Es así como la arquitectura escapará a la acción esterilizante de las academias» y podrá: «expresar el destino de una época».

Conviene en que la arquitectura se debe servir de la técnica industrial, puesto que su producción está simplemente apoyada en un «artesano anémico» y por lo tanto su ubicación y su falta de presencia dentro del mundo industrial obedece a la no utilización de la tecnología científica mundial.

Además de estos planteamientos llamados de economía general, de ubicación de la arquitectura en el conjunto de las prácticas empíricas consideran como su disciplina central el urbanismo, puesto que es la matriz en la cual se inscribe, entre otras, esa actividad particular que es la arquitectura. Establecen los objetivos fundamentales del urbanismo: la ocupación del suelo, la organización de la circulación y la legislación que permite dar viabilidad a estas premisas; y las funciones fundamentales: el habitar, el trabajar, el recrearse, el circular. Empiezan así a compartimentar la sociedad y a dividirla en funciones. Después de dos reuniones más, cuyos temarios son: «la evidencia para el mínimo de existencia» y «el loteo racional», los planteamientos ya madurados, sobre el desarrollo social de «nuestra civilización», se concretizan en el cuarto congreso bajo el tema de «la ciudad funcional», realizado en Grecia, en 1933, en un documento que será factor decisivo para el urbanismo contemporáneo: «La Carta de Atenas».

Los siguientes congresos hasta el último, en 1956 en que se clausuran los CIAM, tienen como objetivo la instrumentación de mecanismos que permitan la realización de los planes establecidos en la «Carta de Atenas». Dice este documento: «La ciudad no es sino una parte de un conjunto económico, social y político que constituye la región. No se puede encarar un problema de urbanismo, sino refiriéndose constantemente a los elementos constitutivos de la región, y principalmente a su geografía, llamada a representar un papel decisivo en este asunto». La definición que se da en La Carta de Atenas, de los aspectos económicos y políticos no puede ser más simple: la economía es reducida a un problema de riqueza o pobreza del país y la política a su sistema administrativo. «El advenimiento de la era maquinista, según la carta. La provocado inmensas perturbaciones en el comportamiento de los hombres. En su impartición sobre la tierra, en sus empresas y en el desenfrenado movimiento de concentración en las ciudades, favorecido por las velocidades mecánicas, evolución brutal sin precedentes en la historia y que es universal. El caos ha entrado en la ciudad».

En su parte final, la carta establece los puntos de doctrina: «el desorden ocasionado por el maquinismo, en un estado que hasta entonces gozaba de una relativa autonomía, produce las ciudades inhumanas, y la ferocidad de algunos intereses privados, ha generado la desgracia de innumerables personas. La ciudad algún día instaurará las reglas indispensables para proteger la salud y la dignidad humanas, y en la cual la libertad individual y la acción colectiva se constituyan en los dos polos entre los cuales se desenvuelve el juego de vida... La escala humana debe primar por sobre cualquier cosa en la planeación que se haga de la ciudad y el urbanismo debe, a partir de esta escala solucionar satisfactoriamente las funciones básicas como son la de habitar, trabajar, recrearse, relacionándolas por medio de la circulación... La habitación se constituirá en el centro de preocupación del urbanismo. La ciudad será una verdadera

creación biológica La arquitectura, después de los extravíos de los últimos cien años, debe ser puesta nuevamente al servicio del hombre.

Debe abandonar las formas estériles, inclinarse sobre el individuo y crear para la felicidad de éste las disposiciones que le protegerán facilitándole todos los restos de su vida. La arquitectura preside los destinos de la ciudad, ordena la salubridad alegría y armonía están sometidos a sus decisiones. Desde estas tesis, los urbanistas se dan a la tarea de «organizar la ciudad», de convertirla en la morada del hombre, de despojarla de sus «maldades», de acabar con o que la «afea», como son por ejemplo, los arrabales, uno de los mayores males del siglo, asiento de una población indecisa, destacada a numerosas miserias caldo de cultivo de revueltas.

Toda una realidad compleja es esquematizada y sus fenómenos universalizados, puesto que todas las ciudades del mundo antiguas o modernas revelan las mismas tarea originadas por las mismas causas. Las funciones del hombre son reducidas a cuatro y la ciudad por tanto de acuerdo a este esquema la simplificación total que hacen de la sociedad humana responde a una concepción ideológica que pretende estudiar el fenómeno y esquematizarla al máximo para poder solucionar adecuadamente el problema. Una crítica parcial a esa disciplina, la encontramos en el documento ciudad capitalista y urbanismo de clase, el urbanismo, entendido como técnica parcelaria de ordenación, inmobiliaria.

El otro hecho de importancia dentro del urbanismo lo constituyen los simposios de Delos que «son la continuidad de un propósito (el de los CIAM) La solución de la crisis de la ciudad moderna establecida a partir de la diferencia entre el campo y la ciudad, y cuyas «causas objetivas» son la sobre población, el desmesurado incremento económico de unos países en detrimento de otros complejidad de las funciones sociales y la no adecuación al crecimiento físico de la ciudad de las funciones políticas y administrativas, hechos que rompen el equilibrio entre los dos elementos de los asentamientos: el hombre y su ambiente técnico. Y cuya «causa subjetiva» es la incapacidad del hombre debido a insuficiencias educativas para abordar estos problemas. En los simposios se establece que la ciencia que resolverá el desequilibrio es la «ekística» cuyo objetivo primordial es la felicidad del hombre. Para la «ekística» los asentamientos humanos son condicionales por el hombre e influidos por las ciencias económicas, sociales, políticas, administrativas, técnicas y las disciplinas relacionadas con el arte. La arquitectura se convierte en un punto de vista» que ayuda a desarrollar las soluciones de los problemas de los asentamientos humanos. Problemas que se estudian desde tres diferentes tópicos:

a- Las dimensiones geográficas, desde la simple habitación (la más pequeña unidad ekística) hasta la metrópoli, etc.

b- La naturaleza de las disciplinas que tienen que ver directamente con el problema.

c- La consecuencia del proceso desde el análisis hasta la formulación de políticas, pasando por las subsecuentes síntesis, programación y planeación.

Lo que resulta del análisis del problema tiene como último objetivo la implementación de políticas que coadyuvan a los planes fundamentales de los procesos de «cambio social», El papel de la arquitectura pues, obedece a la intención producto social, del trabajo que pretende integrar múltiples disciplinas de manera aparentemente compleja, y cuya metodología para resolver los «problemas sociales», no cuestiona las causas reales del problema, posición esta ya criticada en la primera parte. Así como

también el antropocentrismo que generaliza la «naturaleza humana», alejándolo de un contexto comprometedor.

Qué nos ha dejado en claro el estudio hasta aquí realizado, del cual consignamos sólo los aspectos más significativos.

Las concepciones que definían la arquitectura como una práctica que podría reglamentarse de tal manera que por reglamentarse de tal manera que por medio de catálogos se pudiera fácilmente construir cualquier obra en cualquier sitio y en cualquier época, no nos explicaban cómo los factores sociales determinaban esa práctica.

Para otros, o la arquitectura era un arte mayor y el arquitecto un individuo que como artista debía oponerse a la máquina, posición utópica que pretendía ocultar el sol con las manos, o era una práctica que se debía servir de la técnica ya sea para producir más adecuadamente, desde objetos de uso diario hasta la casa para habitar, ya sea para acondicionar y organizar el desorden de la ciudad adecuándola y satisfaciendo las necesidades del hombre, ya sea escapando la asfixiante ambiente de la ciudad y construyendo una nueva vida en el campo, concepciones éstas que le conferían a la arquitectura la capacidad de transformar al hombre y por ende a la sociedad y que en su idealismo «desconocían» los mecanismos por medio de los cuales lo que se producía era una cosa extraña a sus planteamientos humanistas, y que por lo tanto no podían resolvernos la preocupación que se nos iba haciendo cada vez más necesaria de inscribir la práctica arquitectónica en un terreno que nos permitiera conocer su realidad, cual era el de la sociedad que la producía. Sin embargo, la inscripción de la arquitectura dentro del trabajo multidisciplinario, sin diferenciar exactamente cuál es su propio papel, sino describiendo esquemáticamente su campo de acción y su función (en los CIAM de coordinación y en la ekística de «diseño de edificios») nos sigue dejando insatisfechos en nuestra búsqueda.

QUE ES LA ARQUITECTURA PARA LOS «HISTORIADORES»

Solo nos quedaba un aspecto por analizar el concepto de la arquitectura en las diferentes historias de la misma, por cuanto esperábamos que por lo menos el objeto escapara de «posiciones demasiado subjetivas» que le impedían desembarazarse del vicio ideológico y convertirse en un objeto de conocimiento que diera cuenta de la realidad. Los diferentes historiadores conscientes de la necesidad de establecer de antemano el método a seguir, plantean en las primeras páginas de su manera de concebir la historia.

Veamos lo que dicen:

Giedión considera que el hombre es el «centro del discurso» siempre, y que además «la historia se transforma al proceder e investigarla porque el grado es mutable es «expresión de actitudes vivas».

La historia de la arquitectura puede hacerse como la historia del arte, anteponiendo «el estudio de los valores formales ya que éstos interpretados adecuadamente, comprendían todas las circunstancias y relaciones externas y revelan, con sus variaciones, el cambio de todo otro factor». La segunda, a partir de aquí, en la cual la complejidad de los acontecimientos no permite un esquema tan simple. Una historia de la arquitectura moderna, continúa Benévolo, debe presentar los

acontecimientos contemporáneos en el marco de sus precedentes próximos; tiene, por tanto, que retroceder lo necesario en el pasado para completar el conocimiento del presente y colocar los hechos contemporáneos en una perspectiva histórica suficiente.

Las primera dificultades que se presentan, conciernen al campo de la investigación: cuánto hace falta retroceder en la cadena de los acontecimientos pasados Y puesto que el concepto de arquitectura no está definitivamente establecido, sino que incluso varía a través del tiempo, a qué hechos hay que extender tal investigación.

Y la respuesta es el método empleado en su investigación, en estado práctico, a través del discurso de su «historia». Para otros la historia de la arquitectura es «la historia de los edificios y de los hombres que la construyeron». O plantean la arquitectura como «la matriz de la civilización» como el arte práctico de construir, o como la síntesis de la historia misma de las sociedades, diferenciándola de la arqueología.

Pero todos, sin excepción, narran sin pudor, la «historia» de la arquitectura a través de las formas en que se manifiesta, relacionándolas circunstancialmente con acontecimientos históricos, sin preguntarse en ningún momento, si la evidencia, si el fenómeno, no oculta tras su presencia lo que realmente constituye su historia. Y generalmente presentando al hombre como el punto de referencia de todo hecho; historicismo y antropocentrismo que hemos permanentemente encontrado y criticado a lo largo de nuestra investigación.

En estos momentos nuestra preocupación se agudiza y nos lleva a plantear por primera vez la posibilidad de un error surgiéndonos en la memoria la frase de Canguilhem «la investigación científica se realiza al azar aún cuando no por el azar».

III. CRÍTICA A LA FORMULACIÓN INICIAL.

- La arquitectura, el espacio arquitectónico como un par de evidencias.
- La forma de las preguntas, Qué es...? remite a una problemática de causalidad aristotélica.
- La arquitectura una práctica empírica.
- El espacio arquitectónico un objeto ideológico.
- El conocimiento científico de una práctica empírica y el papel de un objeto ideológico.

Hemos realizado en la parte primera del trabajo, una actividad crítica sobre las formulaciones teóricas que acerca del problema del espacio arquitectónico y el de la arquitectura ha producido el pensamiento de occidente en un largo período de su desarrollo. Sin embargo su resultado nos produjo una insatisfacción radical. Esto es, ninguna de las concepciones analizadas por nosotros, en sus exponentes más lúcidos, explicaba ni uno ni otro problema.

Las razones de esta importancia nos remiten a considerar que en ellas, la relación objeto-discurso está inscrita en dos órdenes diferentes de problemática.

En las referidas al espacio arquitectónico, el primer orden se manifiesta en la relación de tipo desigual entre el objeto espacio arquitectónico y el discurso, el cual sacaba su propia lógica, mejor aún, sus supuestos básicos de otras disciplinas. Sociología, historia, filosofía, etc., suministraban el carácter del discurso que se inscribía sobre el objeto espacio arquitectónico sin lograr establecer su naturaleza.

Situación similar hemos visto a través del desarrollo de la crítica, en lo que concierne a las elaboraciones sobre la arquitectura, la presencia del primer orden de problemática, se muestra en la sustentación del discurso en otras disciplinas. Al cual igual que en el caso anterior, el objeto le es extraño.

Qué significa este primer orden de problemática, esta fractura interior a las elaboraciones teóricas consideradas. Significa que el objeto se da por fundado de antemano y que el discurso trata de dar cuenta de él, por medio de una conceptualización sobre la historia, o sobre la sociedad, etc., sin tener una relación orgánica con el objeto. Por eso podemos hablar del historicismo, del formalismo, y de todas las otras caracterizaciones del discurso histórico.

Muchas veces no son otra cosa que confidencias sobre la juventud de nuestro espíritu. A veces nos maravillamos ante un objeto elegido, acumulamos hipótesis y sueños: teníamos así convicciones que tienen la apariencia de un saber. Pero la fuente inicial es impura: la evidencia primera no es una verdad fundamental. De hecho la objetividad científica no es posible si de antemano no se ha roto con el objeto inmediato, si no se ha rehusado a la seducción del primer acercamiento, si no se han detenido los pensamientos nacidos de la primera observación. Toda objetividad, debidamente verificada desmiente el primer contacto con el objeto.

La objetividad debe de antemano criticarlo todo: la sensación, el sentido común, la práctica incluso más constante; y también la etimología, pues el verbo, hecho para cantar y seducir, raramente se encuentra con el pensamiento. Lejos de maravillarse, el pensamiento objetivo debe ironizar. Sin esta vigilancia malévolamente jamás alcanzaremos una actitud verdaderamente objetiva. Cuando se trata de estudiar a los hombres, hermanos, semejantes nuestros, la simpatía es la base del método. Pero ante ese mundo inerte que no vive nuestra vida, que no sufre ninguna de nuestras penas y al que no exalta ninguna de nuestras alegrías, debemos detener todas nuestras expansiones, burlar nuestra persona. Los ejes de la poesía y la ciencia son inversos en principio.

Todo lo más que puede esperar la filosofía es llegar a hacer complementarias la poesía y la ciencia, unidas como dos contrarios bien hechos. Es preciso pues, oponer, al espíritu poético expansivo, el espíritu científico taciturno para el cual la antipatía previa es una sana precaución».

Si seguimos a Bachelard, en la lógica de este hermoso texto sobre el pensamiento científico, para evaluar la materia prima criticada observamos que, ni los unos que se ocuparon del espacio arquitectónico, ni los otros que se ocuparon de la arquitectura hicieron una ruptura con el objeto previo.

Se denominaron a sí mismos objetivos, simplemente porque escribieron extensamente sobre un objeto que los fascinaba. Se denominaron objetivos porque construyeron un discurso sobre él, a partir de la aplicación de otras disciplinas. O se dedicaron a hacer comentarios y elaboraciones, que no eran más que la sistematización de sus sueños sobre el objeto elegido. Pero no fueron capaces de guiar este esfuerzo de producción teórica hacia un aspecto que es decisivo: romper con la inmediatez del objeto. Fueron incapaces de cuestionarlo; e incapaces de preguntarse si él era producto de la imaginación o pertenencia al orden material de la sociedad.

No se trata de establecer una dicotomía entre las elaboraciones del pensamiento y la realidad objetiva concreta incurriendo en el idealismo, que establece tal dicotomía y presenta dos dominios aislados entre sí, uno de los cuales, pensamiento humano tiene la característica de ser arbitrario, capaz de acumular decires sobre las cosas, sin atenerse a ninguna regla ni a ningún condicionamiento, acogiendo sólo a la propia imaginación, al arbitrio de su voluntad suprema.

Siguiendo a Marx, entendemos que hay una solidaridad entre lo que el hombre piensa y la llamada realidad objetiva. Mejor aún que la ciencia de la historia ha definido como ideología, que se interpone entre la naturaleza y la cabeza de los hombres. Discurso ideológico en el cual los hombres, producen su actividad de pensar y que es una de las maneras específicas a través de las cuales la estructura social se liga con lo real se apropia de la naturaleza.

Sobre el carácter real de la ideología no podemos llamarnos a engaño por el hecho de que las ideas no quepan en la palma de nuestras manos, o no hieran la retina de nuestros ojos. Entonces miremos el problema del espacio arquitectónico y el problema de la arquitectura, a la luz de la ideología. La ideología como nivel específico de lo estructural social, (es el dominio donde los hombres se representan imaginariamente sus relaciones con las relaciones sociales de producción y con el conjunto de la estructura productiva) tiene como uno de sus efectos, la producción de objetos ideológicos, que poseen el rasgo distintivo de ofrecerse al pensamiento en su inmediatez, en la forma de evidencias.

Vale la pena, para comprender esta relación compleja entre objeto humano y objeto ideológico que volvamos Bachelard en su análisis sobre un objeto ideológico clásico, el fuego: «... vamos a estudiar un problema donde la actitud objetiva no ha podido realizarse jamás, donde la seducción primera es tan definitiva que incluso deforma a los espíritus más rectos, conduciéndolos siempre al poético donde los sueños reemplazan al pensamiento y donde los poemas ocultan los teoremas. Es el problema psicológico planteado por nuestras convicciones sobre el fuego. Este problema no parece tan directamente psicológico que no dudamos en hablar de un psicoanálisis del fuego.

La ciencia contemporánea se ha apartado poco menos que completamente, de este problema verdaderamente primordial, que los fenómenos del fuego plantean el alma primitiva. Los libros de química, al correr del tiempo ha visto acortarse cada vez más los capítulos sobre el fuego. Y son numerosos los libros de química moderna donde buscaría en vano un estudio sobre el fuego.

El fuego ya no es un objeto científico, El fuego, objeto inmediato notable, objeto que se impone a una selección primitiva suplantando ampliamente otros fenómenos, no abre ya ninguna perspectiva para un estudio científico parece pues, instructivo, desde el punto de vista psicológico, seguir la inflación de este valor fenomenológico y estudiar como un problema, que ha oprimido durante siglos la búsqueda científica, se ha visto de repente dividido o suplantado sin haber llegado a ser resuelto jamás. Cuando se pregunta a personas cultivadas a sabios, incluso como yo lo he hecho ininidad de veces: que es el fuego, se reciben respuestas vagas o tautológicas que repiten inconscientemente objetiva impera donde se mezclan instituciones personales y las experiencias científicas.

Nosotros mostraremos precisamente que las instituciones del fuego puede que más que cualquier otras mantienen la carga de una pesada tara; que arrastran a

convicciones inmediatas en un problema donde solo se precisa de experiencia y de medidas».

Aquí Bachelard cuestiona algo que para nuestro primer raciocinio parece incuestionable. El fuego, aquel que quema nuestras manos y calienta nuestras noches es para él un objeto social, ya no es un objeto de ciencia. La ciencia se va a ocupar de otra cosa, se va a ocupar de la combustión de la combinación del carbono con otros distintos elementos en un proceso químico y físico, que desprende energía en forma de calor y en forma de luz, pero ya no ha de hablar más del fuego, porque el fuego es un objeto social.

Nuestro propósito es demostrar que el espacio arquitectónico, aquello que está encerrado entre la «ceja de muros» según la célebre expresión de Zevi y que es tan evidente a nuestros sentidos, como es evidente el fuego, es un objeto ideológico. Y vamos a esclarecer asimismo, lo que la arquitectura significa, desde el punto de vista que posibilita la comprensión del papel de la ideología.

Antes sin embargo de realizar esto, es necesario hacer una digresión importante que contribuye a esclarecer la relación problemática entre sujeto que percibe, objeto evidente e ideología en la cual se inscriben uno y otro, caracterizada como evidente. La digresión apunta sobre el problema de la forma de hacer preguntas. Dos capítulos de la primera parte de esta investigación se denominan respectivamente, Qué es el espacio arquitectónico y qué es la arquitectura. La forma general de la pregunta es: ¿Qué es ...?, que cuestionamos por ser ella vehículo de una concepción que pasamos a criticar.

Se trata de la concepción aristotélica y en general de toda la metafísica, sobre el problema del conocimiento de los seres y del conocimiento de los fenómenos. Para esta concepción materializada en la obra de Aristóteles, el conocimiento, se da a partir de interrogar a las cosas en tanto entes aislados, en tanto entes diferenciados y discernibles, extraídos de una forma general, que se denomina de distinguida manera: mundo, naturaleza, sociedad, etc.,

En su aislamiento, el ente es interrogado sobre su propio ser. Lo cual conlleva el supuesto de que la esencia, lo que especifica a ese objeto a esa cosa, a ese hombre aislado en un conjunto, es interior a él mismo. De que su ser, para emplear una expresión cara a 20 siglos de tradición del pensamiento filosófico occidental, es interior al ente.

El trabajo de Karl Marx ha demostrado el carácter radicalmente ideológico de esta noción. El ha establecido como un principio fundamental de la ciencia de la historia (generalizable en términos del materialismo dialéctico a toda disciplina científica), que realmente las cosas, los seres del mundo natural y especialmente del mundo social (aquel que ocupa el trabajo teórico de Marx) no pueden ser definidos de una manera aislada, ya que siempre los seres, los objetos, las cosas inferiores al dominio social son definidos a partir de su relación con las otras cosas, relación que es interior, a su vez, a una estructura general que conlleva y que comporta no solo la definición, la especificación de las cosas, de los objetos y de los individuos en su seno, sino el tipo de relaciones mutuas que mantienen entre ellos.

Es conveniente para la comprensión de la crítica al planteamiento inicial de la investigación, explorar esta concepción, Para ella el dominio de lo social, (aquello que la ideología burguesa dominante, llamada sociedad humana) adquiere la forma de una estructura, mejor, de una estructura de estructuras, de un sistema que tiene la propiedad

de que los objetos y los individuos en su seno se definen por su relación con el conjunto. Son diferentes entre sí, en tanto esa diferencia está señalada por la estructura y cumplen un papel en tanto esa diferencia está señalada por la estructura y cumplen un papel en tanto agencian una función que esta misma estructura les señala. Más no debemos pensar esto, en términos de una combinatoria de tipos formal, que establecería una relación entre objetos que tendrían una definición una consistencia ontológica, previa a su relación en la estructura. Lo que define la estructura, (el sistema social) no es solamente la naturaleza propia de las relaciones y las funciones entre los objetos y los individuos que le son interiores, sino que además define la propia naturaleza de estos objetos y de estos individuos. Vale decir que la estructura interviene con sus efectos al seno mismo de las cosas y de los seres que en ella están inscritos.

Esto es lo que Mao señala en su análisis sobre la contradicción, cuando plantea que la contradicción es la ley universal de las cosas, que la contradicción presenta la forma de un desarrollo desigual que hay un aspecto principal de la contradicción y un aspecto, hay una contradicción principal y contradicciones secundarias y que el desarrollo desigual es la ley del desarrollo de la cadena de las contradicciones a través de la historia, (cadena que es la forma de expresarla) La cuestión de que las cosas se definen contradictoriamente, a partir de la cadena, se expresan en los términos de que hay un aspecto principal de la contradicción y un aspecto secundario de la contradicción, resultados de las propias del encadenamiento de las contradicciones.

El sistema social no es directamente discernible a través de los sentidos, no aparece en los fenómenos sino que se oculta tras ellos y sus relaciones son agenciadas por estos fenómenos, sin que esto nos sea evidente en primera instancia. Esta es la forma más general de la ideología, es decir aquella elección de ocultamiento que es... inferior a lo real. Por lo tanto las formas de manifestarse lo real, que ocultan interna, así como esta misma trabazón interna, pertenecen al dominio de lo real. Esta relación de ocultamiento es la que hace que los agentes de la estructura social, no la puedan percibir directamente, sino bajo la forma de una «conciencia falsa o deformada» según la metáfora expresada en la «hidrología alemana».

Retornando al punto inicial que habíamos abandonado para dar este indispensable rodeo podemos afirmar ahora que el objeto espacio arquitectónico pertenece al mundo de las evidencias, al espacio de la representación que es la ideología de dominio en el cual el sistema social, esa estructura de estructuras que compone un conjunto de relaciones abstractas, se expresa a través de unas formas determinadas. Pero la forma no es implemente un vehículo, como el sobre (forma) es vehículo de la carta (contenido) sino que ella representa una estructura que está ausente; presente solo, en tanto estas formas fenoménicas son efectos de ella. Formas que tienen una manera específica de organizarse que responde a unas leyes, diferenciadas de aquellas que definen la estructura social.

Así las cosas, se impone una síntesis.

Tenemos una estructura social compuesta de distintas instancias, cada una de las cuales está organizada como una estructura. Tenemos además que una de estas instancias es decisiva en el problema que nos ocupa en el momento: la ideología, concebida como espacio de la representación, en el cual se organizan de una manera

determinada las formas que evidencia y ocultan simultáneamente la estructura social (denominada ausente) que las determina en una forma específica.

En el interior de este espacio de la representación ideológica se mueve la conciencia de los hombres de cada época, produciendo además un conjunto de objetos propios como son el fuego, el aire, el agua, la tierra e incluso el espacio arquitectónico. Los cuales aparecen evidentes para los hombres de una determinada época histórica y son asumidos no como problema sino como realidades incuestionables.

Todos los discursos de tipo teórico referentes al espacio arquitectónico sobre los cuales hemos realizado una reflexión crítica, corroboran este punto. Cabe señalar también, que los objetos ideológicos aparecen generalmente ligados a todo tipo de prácticas sociales. Así vemos que el fuego ha estado ligado a prácticas religiosas y a prácticas agrícolas y alimentarias, en casi todas las sociedades humanas.

El espacio no es la excepción, ya que él también se encuentra ligado a una práctica social: la práctica arquitectónica. Para esclarecer la naturaleza de la práctica arquitectónica debemos recurrir al concepto de práctica empírica, y lo que él significa en el cuerpo teórico de la ciencia de la historia.

Para hacernos a la inteligencia de la práctica empírica, volvamos a la distinción entre objeto real y objeto de conocimiento que ya habíamos señalado. Quien por primera vez sostuvo la existencia de tal diferencia fue el filósofo Spinoza, utilizando un ejemplo clásico: la diferencia entre el círculo y la idea del círculo, es decir entre el objeto real que se traza con tiza sobre una pizarra o con plumilla sobre un papel calco y la idea de círculo que aparece como concepto, en el discurso científico de la geometría. Esta concepción de Espinosa fue desarrollada posteriormente con amplitud por Marx, cuando establece como la actividad científica no parte de un objeto concreto real, sino que tiene que producir su objeto propio como lo plantea muy claramente en el método de la economía política.

Citemos en extenso un texto de Marx en el cual habla del punto de partida de la actividad productiva que es la ciencia en términos de esta distinción: «Cuando estudiamos un país determinado desde el punto de vista de la economía política, comenzamos por su población, la división de ésta en clases, su establecimiento en la ciudad, en los campos a orillas del mar. Las distintas ramas de reproducción, la explotación y la importación la producción y el consumo anuales, los precios de las mercancías, etc. Parece lo correcto comenzar por lo que hay de concreto y real en los datos: así pues, en la economía por la producción que es la base y sujeto de todo el acto social de la producción. Pero bien mirado este método, sería falso.

La producción es una abstracción si dejas a un lado las clases de que se compone. Estas clases son, a su vez una palabra sin sentido, si ignora los elementos sobre los cuales reposan; por ejemplo: el trabajo asalariado, el capital etc. Esto supone el cambio, la división del trabajo, los precios, etc. El capital, por ejemplo, no es nada sin trabajo asalariado, sin valor, dinero, precios, etc. Si comenzase, pues, por la población resultaría una representación caótica del todo, y solo por medio de una determinación más estricta, llegaría analíticamente siempre más lejos con conceptos más simples: de lo concreto representado, llegaría a abstracciones cada vez más tenues hasta alcanzar las más simples determinaciones. Llegado a este punto, habría que volver a hacer el viaje a la inversa, hasta dar de nuevo con la población pero esta vez no como una representación

caótica del todo, sino con una rica totalidad de determinaciones relaciones diversas. El primero es el camino que ha seguido históricamente la mediante economía política.

Los economistas del siglo XVII por ejemplo, comienzan siempre por el todo vivo, la población, la nación el estado, varios estados, etc.; pero terminan siempre por descubrir mediante el análisis, cierto número de relaciones generales abstractas que son determinantes, tales como la división del trabajo, el dinero, el valor, etc., una vez que han sido más o menos fijos lijados y abstraídos estos momentos aislados comienzan los sistemas económicos que elevan de lo simple, tal como el trabajo, división del trabajo necesidad, valor de cambio, el mismo estado, el cambio entre las naciones y el mercado universal. El último, es el método científico exacto.

Lo concreto es concreto, porque es la síntesis de muchas denominaciones es decir, unidad de lo diverso. Por eso lo concreto aparece en el pensamiento como el proceso de la síntesis, como resultado, no como punto de partida aunque sea el verdadero punto de partida y, por consiguiente, el punto de partida también de la percepción y de la representación. En el primer método la representación plena se valoriza en la abstracta determinación; en el segundo las determinaciones abstractas conducen a la representación de lo concreto por la vía del pensamiento.

Antes de seguir, retengamos las dos ideas centrales del texto de Marx. La primera es la distinción que el objeto real tiene con el objeto de conocimiento, el cual debe ser producido por la ciencia. La segunda es que hay un proceso real y un proceso de conocimiento y que el primero guarda una relación de primacía con respecto al segundo.

La arquitectura (su proceso de producción) es una práctica empírica, lo cual significa que existe en el plano real, existe por fuera del proceso de pensamiento. Y en tanto es una realidad de carácter fenoménico, no necesita una sustentación lógica para existir. Tiene por el contrario una existencia de hecho en el mundo de los fenómenos y en ese sentido hay razón en los teóricos que dan por supuesta su existencia para producir sus discursos.

Realmente ha existido en múltiples formaciones sociales que se han presentado a lo largo del desarrollo histórico: es decir, que en tanto práctica empírica, a la vez que es evidente, tiene existencia real tangible, como la mesa sobre la cual escribimos, como el bus que nos transporta de un sitio a otro de la ciudad y como su producto, la obra arquitectónica, que nos rodea con su realidad fenoménica en todos y cada uno de nuestros pasos por la ciudad, asumida como un conjunto material de estas formas. Y es igualmente una realidad social determinada en su especificidad y en su funcionamiento, por la intervención de los distintos niveles de la estructura social.

Todo lo anterior implica que abandonamos el terreno de la evidencia y consideramos la práctica empírica de la arquitectura, como un problema que hay que determinar a partir de la estructura social específica que le asigna un carácter y la hace funcionar con unas peculiaridades que responden a las exigencias de esta estructura social.

Esto nos conduce a otro problema que hemos dejado de lado en el análisis y es el de que no existe un sistema social en general, sino que existen siempre sistemas oficiales específicos; distintas formas de las sociedades humanas cuya compensación es posible a partir de la ciencia de la historia y en particular a partir de los conceptos de modo de producción y de formación social.

Examinemos la relación futura entre ambos conceptos, desde el punto de vista de «El capital», donde «Marx construye como un modelo abstracto formal, (como el punto, o la recta de la geometría) el concepto de modo de producción capitalista que posibilita el conocimiento de cualquier sociedad capitalista en particular. Existen realmente sociedades de tipo capitalista en el mundo de lo empírico y de lo fenoménico. Estas sociedades pueden ser por ejemplo la sociedad francesa del período de Degolle o la sociedad norteamericana del período de Johnson a la sociedad inglesa de la reina Victoria. Sociedades que son formaciones sociales con el modo de producción capitalistas den dominancia, lo cual significa, que están conformadas no solo por este modo de producción, sino por otros diferentes, que se encuentran articulados con él; y significa además que las formaciones sociales son objeto reales, cuyo conocimiento es posible por la utilización del concepto de modo de producción capitalista. A partir de estas consideraciones se entiende la distinción entre la práctica empírica y la intervención en ella de las distintas prácticas, ideológica, jurídico-política, económica.

Lo que aparece evidente ahora, es que la teoría de la arquitectura no puede construirse históricamente, sino que hay que considerar el espacio arquitectónico como un objeto ideológico y a la arquitectura como una práctica empírica, inscritas siempre en sociedades históricamente determinadas.- De lo que se trata es, no de construir una disciplina científica diferenciada, como son el caso del psicoanálisis o el de las matemáticas, sino de analizar, en términos de la ciencia de la historia, el funcionamiento de la práctica empírica arquitectónica, y del espacio arquitectónico como un objeto ideológico, en una de las distintas formaciones sociales existentes, dentro del período histórico dominado por el capitalismo.

Salta a la vista que la formulación inicial era contradictoria en sí misma, porque se proponía precisamente lo que ahora negamos. Es decir, que daba por supuesta la posibilidad de construir una disciplina teórica específica, una ciencia de la arquitectura en general, así como se ha construido el concepto del modo de producción en general, especificado luego como modo de producción esclavista, feudal, capitalista, etc.

Esto nos plantea una ruptura que metodológicamente es necesario precisar. La diferencia es la siguiente: vamos a establecer los rasgos generales de la arquitectura a la luz de la generalidad del modo de producción capitalista, y a estudiar de qué manera el espacio como objeto ideológico, funciona con respecto a otra práctica empírica de la sociedad capitalista como es la práctica docente. Tal es la nueva definición que al trabajo damos a partir de este momento.

IV. LAS RAZONES DE UN «ERROR»

La lógica del funcionamiento de la escuela burguesa impone al espacio arquitectónico como evidencia.

La lógica del funcionamiento de la práctica empírica en nuestra formación se impone a la arquitectura como evidencia.

Las relaciones entre las divisiones internas de la universidad y la división entre las prácticas empíricas, fundan la relación espacio arquitectónico-arquitectura.

Consideramos primero el problema del espacio arquitectónico en tanto objeto ideológico para lo cual es necesario explicar el por qué de un «error» el por qué aceptamos en principio construir una disciplina científica sobre un objeto ideológico son cuestionarlo previamente. Lo cual conduce al problema del funcionamiento de la escuela, porque fue desde nuestra condición de estudiantes, de donde surgieron las preocupaciones que fundaron los objetivos iniciales de la investigación, que eran los de producir la consistencia teórica de la arquitectura, a partir de la determinación conceptual del espacio. Estábamos prisioneros de la dialéctica, de este objeto ideológico propio de nuestra escuela de arquitectura. Conviene para el propósito de esclarecer las fuentes del «ente» y fundamentalmente para comprender la naturaleza de las existencias objetivas, que en nuestra sociedad explican el por que de la existencia del objeto en cuestión, analizar el funcionamiento de la universidad burguesa, sobre la base previa de que nuestra formación social y su escuela son capitalistas.

La universidad está dividida en una serie de departamentos, planes de estudio y facultades, que responden, no a una división acorde a los objetos propios de las distintas ciencias, sino a la división interior a un campo del saber, no científico, el campo del saber de la ideología burguesa. Este saber es una acumulación de datos y de instrumentos teóricos que cumplen un papel a nivel técnico, en el funcionamiento del proceso productivo capitalista en su conjunto. Por ello se dice que está dominado en su estructura interna por la demanda del mercado capitalista.

La demanda es un aspecto general del mercado, pero presenta distintas formas, que responden a las distintas y múltiples prácticas empíricas del capitalismo. Se da entonces en el plano empírico, la demanda de fuerza de trabajo, la demanda de materias primas o de bienes arquitectónicos, etc. Este último aspecto es el que establece las diferencias interiores al saber burgués y constantemente a la escuela burguesa. Así vemos que la respuesta de la escuela a las demandas del proceso social son múltiples, pueden ir desde la alfabetización de los obreros a nivel de la escuela primaria, hasta la formación de matemáticos y físicos indispensables para los laboratorios de investigación científica, que comporta el desarrollo moderno del capitalismo. Hay una coherencia interna entre este tipo de demanda especificada, y el desarrollo específico del saber burgués. El saber burgués entonces, conlleva una unidad y una diferencia internas. La unidad la da su carácter ideológico, que consiste en encubrir el conjunto de las relaciones sociales de producción y su diferenciación la da la necesidad de responder a las formas diferentes de las distintas prácticas empíricas propias de la sociedad burguesa.

Por tanto el saber burgués así constituido en unidad y así diferenciado internamente, es el fundamento de la división interna en la escuela a nivel universitario. Lo cual explica la existencia de facultades de economía, de arquitectura de medicina, etc.

El funcionamiento interno de cada una de estas áreas del saber presupone un discurso teórico específico, así éste no adquiera el carácter de formación en términos de textos y con la coherencia sistemática de los discursos escritos, como en el caso de la facultad de arquitectura. Discurso que necesita y comporta un objeto propio, así sea –a nivel implícito- para su funcionamiento. En la medicina, por ejemplo, el objeto ideológico que satisface este requerimiento es el cuerpo. En economía es la asignación de los recurso etc.

Y en el caso específico de la facultad de arquitectura en el espacio arquitectónico, que le confiere existencia de derecho a ésta práctica diferenciada en el aparato escolar burgués.

De lo expuesto se desprende que el espacio arquitectónico, como objeto ideológico de carácter evidente, cumple un papel en la lógica de funcionamiento de la práctica docente y que en la medida que aceptamos nuestra condición de agentes de esa práctica (estudiantes) se nos impuso la realidad incuestionable del espacio, y la definición del arquitecto, como sujeto que en el ejercicio del diseño, produce un espacio arquitectónico y que debe ser formado como tal en el proceso de aprendizaje, propio de la escuela.

Esta existencia del diseño, como un trabajo sobre el espacio arquitectónico, está apuntalada por la actividad en su conjunto de la sociedad, y por la existencia de la práctica empírica denominada arquitectura, que contribuye a mantener la fascinación perversa que ejerce el espacio. Ahora, el realizarla el agenciar esa práctica como diseñadores, es en términos más rigurosos, ser agentes de las funciones de control de esa actividad, que en ningún momento los arquitectos determinan según su propia voluntad de «creadores libres», sino acogiéndose a la lógica implacable de la mercancía.

Recordando lo anterior, entendemos que el problema no es negar la existencia del espacio arquitectónico o negar la de la arquitectura, sino de mostrar (y creemos que esta altura del raciocinio lo hemos logrado) que una y otra tienen una realidad distinta de la que ellas mismas suponen poseer (una existencia trascendental aleatoria sujeto y materia de un libre acto de creación) y que no es otra que la de ser estas categorías ideológicas que dependen del proceso social del capitalismo, que son el resultado de la intervención específica de la ideología en el aparato escolar en el de las distintas prácticas empíricas.

Por tanto nuestra tarea debe ser dar cuentas de los mecanismos por los cuales las distintas instancias de la estructura social intervienen en esta práctica empírica y en la producción de este objeto.

El error metodológico consiste en la pretensión de construir desde el interior de la división propia del saber burgués desde el punto de vista de estudiantes en el seno de aparato escolar, una elaboración científica que tuviera el carácter de una disciplina científica diferenciada.

Pero el «error» nos ha probado a través de la práctica de un trabajo de investigación. La imposibilidad en que se halla escuela burguesa y el saber burgués, de ser en este momento histórico, albergue de una actividad científica: lo cual del constituirse en un elemento crítico para la actividad que se realiza en nuestra escuela en donde ahora se trata de asumir los problemas del desarrollo social y el problema de la vivienda a partir del punto de vista del arquitecto, desde el punto de vista del estudiante de arquitectura. Cuando precisamente hemos demostrado que – y en ellos insistiremos- ni la escuela burguesa puede producir ciencia, ni, ateniéndonos a las disciplinas internas al saber burgués, podemos construir disciplinas científicas propias. Por tanto si el interés es realmente la ruptura política revolucionaria debemos, abandonar el sueño de considerar la escuela como un campo de investigación y de trabajo científico.

Todas las limitaciones que acompañan, han acompañado y seguirán acompañado este trabajo de investigación demuestran de una manera clara que es imposible desde el

punto de vista estudiantil, producir un conocimiento científico, ya que los más sanas intenciones en el mejor de los casos contribuyen a la reproducción ampliada de la ideología dominante, en tanto contribuyen a fortalecer la división del saber burgués, que es homologa a la división social del trabajo.

Subrayamos la contradicción que se presenta cuando inclusive nuestra mismo trabajo, al ser aceptado en términos de un trabajo de investigación de estudiantes de arquitectura, contribuye de manera objetiva a fortalecer y reproducir el supuesto ideológico de que la arquitectura y cualquier otra de las disciplinas que configuran la universidad, -como sitio de la práctica docente-, tiene una consistencia propia y tienen realmente una condición de necesidad que trasciende el campo histórico de la sociedad burguesa.

El planteamiento radical, que recoge las experiencias de la revolución cultural china, es el de poner fin a la división social del trabajo, propio el capitalismo, y con ello a la separación entre la escuela y la fábrica. Así como a las distinciones interiores al saber burgués, que es el resultado de esta división.

No se trata entonces de cuestionar de principio a la arquitectura al servicio de la burguesía, sino incluso, la arquitectura en tanto su constitución contemporánea es efecto de la sociedad capitalista, de su división social del trabajo específico.

V. LA PRÁCTICA ARQUITECTÓNICA PRODUCTORA DE MERCANCÍAS

- Los tres momentos del proceso económico, en la práctica arquitectónica.
- La forma mercancía de la obra arquitectónica.
- El arquitecto y la división social y técnica del trabajo.

La parte ya desarrollada del trabajo ha demostrado que la comprensión de la naturaleza de la arquitectura, como proceso social, no se logra en el campo de las múltiples disquisiciones teóricas que los pensadores especulativos han producido y producen en la sociedad burguesa contemporánea, sino por el contrario estableciendo una ruptura con la vasta elaboración ideológica pasando a utilizar los conceptos propios de la ciencia de la historia, asumida como disciplina científica. La sección del trabajo que aquí se inaugura denuncia desde ya su propósito, que no es conocer la manera específica como funciona la arquitectura en una formación social capitalista determinada, como sería el caso, de pretender analizar el proceso de la arquitectura en Colombia por ejemplo. Sino que aquí mostraremos los elementos de esta práctica social, válidos para el análisis de las sociedades burguesas a nivel general.

LA ARQUITECTURA COMO PRÁCTICA SOCIAL PRODUCTORA DE MERCANCÍA.

En primera instancia consideramos a la arquitectura como una práctica económica, esto es como una actividad social de intercambio con la naturaleza que garantiza la producción de unos bienes minerales que satisfacen las necesidades de los individuos miembros de un organismo social.

En tales términos la arquitectura comporta tres momentos, claramente definidos en el análisis pero articulado en la realidad.

El momento de la producción es el del proceso del trabajo, que conlleva cuatro elementos básicos: la materia prima sobre la cual se efectúa la actividad de la transformación, los instrumentos que son operativos a tal transformación, el proceso: de la fuerza de trabajo y el no trabajador directo. Estos elementos combinados de una manera específica constituyen la naturaleza de un proceso productivo propio de un determinado sistema social.

Esta sociedad capitalista quien aporta la fuerza de trabajo es el obrero y el no trabajador directo es el burgués, quien aparece en el proceso productivo como el propietario de los medios de producción o de trabajo.

Pero este proceso no sólo permite a la sociedad apropiarse de la naturaleza para producir las condiciones materiales de quienes en el seno de este proceso no solo producen lo que requieren para satisfacer sus necesidades de vida, sino un producto excedente, un plus-producto, que es apropiado por quienes son los propietarios de la materia prima de los instrumentos de trabajo integrados al conjunto de los medio de producción adquirido en el capitalismo era forma típica: la fábrica. Ella es el resultado de un proceso histórico que despojo a las grandes masas de trabajadores directos de sus instrumentos de trabajo y de sus medios de vida, proceso que los transformó en hombres «libres», obligados a vender como una mercancía su fuerza de trabajo que es el único bien que el capitalismo ha dejado en sus manos.

De otro lado este mismo proceso llevó a la concentración de los medios de producción en pocas manos, las de la burguesía, desarrollando un régimen de producción valorizado, es decir un régimen en donde la fuerza humana de trabajo que posee cada obrero cuenta, siempre y cuando, se inserte en una cadena interrumpida, presidida por la máquina, que ha devenido en el motor del proceso productivo, imponiéndole a los obreros su ritmo y la forma de sus actividades.

La llamada revolución industrial es simplemente el proceso por el cual el capitalismo creó su medio de producción típico a partir del régimen de cooperación manufacturero y la implantación y el desarrollo de la máquina. La materia prima de este proceso de trabajo es siempre una materia suministrada por la naturaleza sobre la que se ha efectuado la aplicación de un determinado trabajo, efectos de hacerla útil para un proceso de trabajo determinado. Tal es el caso por ejemplo del mineral de hierro empleado en las acerías para conseguir acero, hierro, etc. El cual es materia prima de esta unidad productiva, gracias al trabajo previo de los mineros que lo extrajeron de la mina, de los obreros del transporte que lo condujeron de la mina a la fábrica, de quienes lo refinaron, etc.

Hay otros dos aspectos importantes a subrayar en el marco de este tema. El primero es que el resultado de la actividad productiva descrita no es solamente un producto determinado que adquiere la forma de mercancía, al ingresar al mercado, sino que él mismo reproduce materialmente a las dos clases fundamentales de la sociedad capitalista: la burguesía y el proletariado.

A los primero los reproduce como propietarios de los medios de producción y agentes de la reproducción ampliada del capital, en tanto a los segundos los perpetúa en su condición de despojados de esos mismos medios, sometidos a la esclavitud del trabajo asalariado.

Otros aspecto importante es que el proceso productivo del capitalismo, adquiere la forma de procesos de trabajo desarrollados por unidades productivas independientes, que aparecen aisladas del resto de la sociedad y que permiten la apropiación de los capitalistas individuales de la masa de sobre-trabajo que crean los obreros.

De ahí que el individualismo, la ideología de los sujetos individuales en capacidad de aislarse de la sociedad, sea una realidad al interior de las formaciones sociales que presentan el modo de producción capitalista en dominancia. Forma que es contradictoria con el hecho de que estos trabajos privados se tornan cada día más interdependientes entre sí, por cuanto cada unidad productiva se torna cada vez más dependiente de las materias primas, de las maquinarias, etc., que le suministran otras unidades productivas que incluso no se encuentran en el mismo país, sino insertas en un mercado que es de naturaleza internacional.

Este fenómeno es el que han denominado los clásicos del marxismo como el proceso de socialización de las fuerzas productivas y que es el índice del carácter social de la producción capitalista, así ésta aparezca como individual para los agentes de las relaciones sociales de producción.

Ahora bien, el proceso productivo de los bienes arquitectónicos se acoge a esta forma general del proceso productivo capitalista, a partir de la realidad fenoménica que le es propia.

Su materia prima, la constituyen los llamados materiales de construcción, como son el ladrillo, el concreto, el hierro, las baldosas, etc. Sus instrumentos de trabajo van desde el palustre y la plomada manejada por un obrero «en la construcción» hasta las grúas, las mulas, las mezcladoras, etc., ligadas en la gran fábrica que produce un rascacielos, o un bloque entero de vivienda obrera.

Conviene señalar que en el conjunto de los países capitalistas, pero en especial en los países sometidos a la explotación neo-colonial, el régimen de producción de la arquitectura está rezagado con respecto al conjunto de la sociedad, en la medida en que aún se emplean, de manera amplia, (sobre todo en la producción de vivienda individual) formas manufactureras de producción. Esto es, grupos más o menos reducidos de obreros con una división del trabajo rudimentaria, emplear... o herramientas manuales, donde aún la fuerza fundamental que echa a andar el proceso, es la fuerza de trabajo humano y donde aún cuentan las habilidades propias del trabajador directo.

Sin embargo la tendencia creciente a la prefabricación no solo de los elementos de la obra arquitectónica sino incluso de la obra entera, nos indica de qué manera la forma del trabajo fabril que comporta el progresivo desplazamiento del hombre por la máquina, va penetrando en este sector, que es, desde este punto de vista, un sector pre capitalista presente en casi todos los países capitalistas.

El agente de la fuerza de trabajo en la producción de la arquitectura, tiene por tanto, un estatuto ambiguo. Este agente, a quien la sociedad ha despojado de sus medios

de vida, es un vendedor forzoso de la fuerza de trabajo, inserto en un régimen de producción que aún requiere de su habilidad particular y exige que su fuerza sea la fuerza motriz fundamental del proceso. Por ello no es extraño que se hable aún de la división de trabajo, calcado de las viejas formas artesanales y manufacturas: maestros y aprendices.

Mas es obvio que allí donde el proceso ha adquirido la forma de gran industria, como es el caso ya mencionado de la construcción de rascacielos o de urbanizaciones enteras, el trabajador directo es un obrero en todo el sentido que el concepto designa. E igualmente es claro que en ambas situaciones es un producto de sobre-trabajo del que se apropian otros.

Veamos quiénes son los otros. En este punto también nos encontramos con diversas formas de propietarios, que responden a la combinación de regímenes de producción, propia de este sector «atrasado» del capitalismo.

El capitalista clásico es el dueño de la gran empresa constructoras que echa a andar el proceso, invirtiendo una masa determinada de capital, reuniendo un número grande de obreros, incorporando maquinaria al proceso de trabajo y beneficiándose de la plusvalía que genera.

Pero hay también pequeña burguesía, ya en la forma del propietario de lotes que produce para el mercado dos o tres unidades de vivienda cada vez, analizando una reducida masa de capital y pocos obreros y que no puede incorporar una alta tecnificación al proceso, ya en la forma de quien se construye su propia vivienda.

A partir de lo que hemos señalado es posible ubicar con precisión el papel del arquitecto en sus dos facetas de diseñador y de constructor.

En primera instancia es necesario señalar que él se alinea con premura y sin esfuerzo del lado de los propietarios, en frente de los trabajadores directos.

La forma más general de su actividad es la de control del proceso productivo, y sea en términos de diseñar la obra a realizar y por tanto de indicar la forma final del producto del proceso, ya sea en términos de súper vigilar directamente (el arquitecto residente) la marcha del mismo.

Esta función de control la puede desarrollar, por delegación del capitalista individual que acomete la construcción de una serie de bloques de vivienda multifamiliar o porque él mismo es el pequeño capitalista de su propia empresa individual, como es caso de común ocurrencia en nuestra formación social y en especial en la ciudad de Cali.

Por esta ubicación en la división social y técnica del trabajo, es objetivamente un cuadro técnico de los explotadores que consigue sus medios de vida, del excedente del sobre-trabajo obrero que es apropiado por la burguesía.

Cabe anotar que esta situación objetiva tiene un influencia directa en el diseño, por cuanto las tendencias del diseño que enfatizan la poética de la creación formal, son coherentes con las formas de producción capitalista que permanecen en el capitalismo desarrollado. En donde la forma espontánea del producto, (la obra arquitectónica) así como su poca racionalidad y el empleo de trabajadores directos diestros, son condición

de existencia de esta actividad de creadores empeñados en dejar materializados el ladrillo y cemento su sello personal.

En cambio las tendencias racionalistas del diseño se acogen de manera clara al régimen de producción de gran industria en el cual la contabilidad de costos, el cálculo de la inversión y la ganancia y sobre toda la producción en gran escala para un mercado amplio, son exigencias que acorralan cada vez más el arquitecto «creador».

El segundo momento de la práctica económica es el de la circulación. En el capitalismo la distribución de los medios materiales producidos en la forma arriba esquematizada, se realiza por medio del mercado.

La apariencia del mercado es muy simple. Parece tan solo ser el lugar donde los diversos productores individuales intercambian entre sí, los bienes materiales que ellos producen, por aquellos que necesitan y que producen otros, mediante cosa tan sencilla en su diaphanidad in cuestionada, como es el dinero, considerado solo como un medio operativo muy funcional, como los preciso de las mercancías, asumidos como el equivalente de las mismas en dinero y como el mecanismo de la oferta y la demanda, que en su libre juego determina el precio tanto de la mercancía que produce como de aquella que necesita el productor.

Ah, pero estas apariencias que están llenas de sutilezas metafísicas y de problemas teológicos que hay que dilucidar.

Para ello, retomemos el hilo del análisis del productor típico del capitalismo, donde habíamos dejado a los actores y a sus artefactos, la escena de la empresa productiva individual. La acción en la que todos participan da como resultado final un producto, un bien natural capaz de satisfacer algún tipo de necesidad humana, (por estos efectos como lo subraya el primer capítulo de *El Capital*, no importa si éstos brotan del estómago de los hombres o de su fantasía). Pero es solamente una determinada necesidad: la de calzarse o la de vestirse o la de comer, etc. Mientras que todos y cada uno de los agentes del proceso productivo, son soportes a su vez de múltiples necesidades que exigen ser satisfechas, lo cual determina forzosamente que el capitalista individual intercambia la masa de su único producto, por aquello diversos que exige su condición de funcionarios del capital.

Y es a partir de este punto donde comienzan las dificultades, ya que el producto no puede concurrir al mundo bajo su simple forma natural, sino que debe investir la forma de mercancía.

Se dice que un bien material es una mercancía, cuando es fruto de un trabajo humano realizado con el propósito, no de satisfacer las necesidades humanas, sino para ser cambiado por otras mercancías. Relación mercantil presente en diversos regímenes de producción: pero que se universaliza como relación social dominante en el régimen de producción capitalista, al punto que incluso la misma fuerza humana de trabajo se transforma en la mercancía, valor de uso de una mercancía es su mercancía es su capacidad de servir «inmediatamente» como objeto de consumo (capaz de satisfacer necesidades humanas) y también su capacidad de servir como medio de producción, cuestión es expresa Marx así: El trabajo consiste productos para crear productos o bien emplea productos como medios de producción de nuevos productos.

El valor de cambio es la relación que se establece entre una mercancía A y una mercancía B a partir de una sustancia común. La igualdad, X mercancía A = Y mercancía B, se da cuando una y otra mercancía no sólo poseen la misma sustancia común, sino incluso la misma magnitud de esa sustancia.

Pero que es ésta sustancia común. Es algo que poseen todas las mercancías, que no se inscribe en el orden de su realidad material y que no es otra cosa, que el trabajo humano empleado en su producción. Porque si despojamos a la mercancía de su materialidad corpórea, quedará esta reducida a ser el coágulo de un determinado gasto de trabajo humano simplemente.

Este trabajo tiene el carácter de abstracto, ya que está despojado de toda forma concreta, por cuanto es asumido como lo que es común a las múltiples formas de los distintos trabajos concretos el gasto de músculos, de nervios y de cerebro del individuo.

Entonces el valor de una mercancía posee como sustancia, el trabajo abstracto y como magnitud, la medida de este trabajo abstracto, o lo que es lo mismo, la cantidad de trabajo abstracto condensado en forma de valor en la mercancía.

Esta cantidad a su vez esta determinada por la medida social del empleo de la fuerza de trabajo que crea ese «sublimado fantasmagórico», que es la sustancia del valor. Tal medida es el tiempo, dividido y cuantificado en horas, días, meses etc.

Hemos dicho medida social y hemos dicho que tal medida se da en tiempo, pero debemos añadir una expresión que liga uno y otro término, y que es que la magnitud del valor de una mercancía, la define la cantidad de tiempo durante el cual se emplea la fuerza de trabajo en la labor de producir esta mercancía. Y además debemos aclarar que no es cualquier cantidad de tiempo sino que es el tiempo socialmente necesario para producir la mercancía, en un momento histórico determinado atendiéndonos a las condiciones de producción promedio existentes en la sociedad.

Se ve ahora claramente, que el mercado no es simplemente un dominio neutro donde se intercambian los productos de trabajo humano, sino que es un dominio donde se expresa la generalización y las dominación sobre las otras, de una relación social específica: el cambio, el cual introduce una transformación también específica al mismo proceso productivo, en tanto su funcionamiento está presidido por el principio, de que se produce en la sociedad capitalista para el cambio; lo cual privilegia el trabajo abstracto sobre el trabajo concreto, el valor de cambio sobre el valor de uso, cuantitativo dominante a nivel del valor de cambio. Sobre lo cualitativo dominante a nivel del valor de uso.

Retornemos a la arquitectura para considerar el comportamiento de su producto, la obra arquitectónica, en el mercado. Es claro que ella se acoge al principio de la producción para el cambio y no para la satisfacción de necesidades sociales.

Los ghettos de las grandes urbes del capitalismo metropolitano, los cinturones de miseria que proliferan en torno a las ciudades del capitalismo neo-colonial, el deterioro cada vez más acentuado de la vivienda campesina los altos índices de hacinamiento y los déficits crecientes de techo son manifestaciones del rigor, con que el desarrollo de la práctica productiva de la arquitectura se acoge a este principio válido para todas las tardes de la actividad económica en capitalismo.

También es claro que la obra arquitectónica ingresa al mercado sobre la base de que ella es una mercancía, esto es un objeto material desdoblado en valor de uso y valor de cambio, resultado de un trabajo que a su vez tiene el del carácter de trabajo concreto y de trabajo abstracto.

El último momento es el momento del consumo, que posee en el capitalismo, un doble aspecto. El primero es la llegada a su destino final, de un producto que ha adquirido previamente la forma de mercancía y que por tanto entra a satisfacer la demanda para la cual ha sido producido. A nivel de este aspecto su valor de uso cuenta de manera decisiva, ya porque la mercancía es consumida como medio de vida inmediatamente o porque es consumida de manera productiva como un medio de producción.

El segundo aspecto es que los consumidores son agentes de la división en clases de la sociedad capitalista, lo que determina que el consumo de medios de vida o de instrumentos de trabajo, no esta definido por su albedrío, por su capacidad objetiva de participar en mayor o menor grado, en el reparto de la masa de mercancías, fruto de actividad productiva de la sociedad en su conjunto.

Subrayemos además que producción y consumo son los dos polos antagónicos de una contradicción, la producción consumo y se produce para responder a un consumo. Es aspecto principal de la contradicción, es producción, se pone de manifiesto el hecho de que la aplicación de la ciencia al proceso productivo, crea cada día nuevas ramas de producción que determinan a su vez un nuevo tipo de consumo.

La obra arquitectónica se consume siguiendo los trazos arriba descritos. La magnitud mayor de las mercancías arquitectónicas se consume «inmediatamente», como medios de vida de burgueses.

Sus abigarradas formas que, en lo empírico, cubre a desde el palacete suburbano a las haciendas, viviendas, proletariados son la manifestación de las diferencias, que al consumo impone la realidad objetiva de las clases. En unos casos la arquitectura expresa el elevado consumo suntuario, que los burgueses individuales realizan en función de las necesidades de reproducción del sistema y en otros es expresión de la tendencia general el régimen capitalista de despojar a los trabajadores directos de sus medios de vida.

Pero hay también un consumo productivo de los frutos de la actividad arquitectónica que es el caso de los edificios, de las fábricas, de los talleres, de los depósitos de materias primas, etc. Los cuales entran en el campo de los medios de producción, esto es de los instrumentos indispensables directamente al proceso de trabajo.

VI. ARTE Y DISEÑO EN LA ARQUITECTURA

La respuesta a la «descarnada» descripción que hemos hecho de la arquitectura y de los arquitectos podría ser del siguiente corte. Todo lo expuesto es justo, pero se olvidan de que hay algo propio a nuestra actividad de arquitectos y a nuestros productos, que es ajeno al análisis económico e histórico y es que la arquitectura es un arte, cuyos resultados no sólo satisfacen necesidades materiales de los hombres, sino que además son objetos bellos que fascinan las mentes de estos mismos hombres, que los elevan espiritualmente, que los llevan a trascender las miserias de la vida material. Por ello no podemos estar de acuerdo con el análisis económico e histórico y es que la arquitectura

es un arte, cuyos resultados no sólo satisfacen necesidades materiales de los hombres, sino que además son objetos bellos que fascinan las mentes de estos mismos hombres, que los elevan espiritualmente que los llevan a trascender las miserias de la vida material. Por ello no podemos estar de acuerdo con el análisis presentado o por lo menos señalamos que es incompleto, que no da cuenta de la dimensión de goce estético y emoción que acompaña nuestra actividad.

De ser propietarios de alguna empresa «constructora» no nos ocuparíamos de ese punto, sino que por el contrario insistiríamos en el principio de que es el real todo aquello que pasa por nuestros libros de cuentas, que es evidente que las pasiones no tienen un precio fácilmente determinable, que por lo tanto no pasan de ser simples banalidades estos problemas.

Pero como nuestra condición es otra y nuestro propósito es tratar de explicarnos algunos aspectos de la complejidad de la realidad social vamos a analizar las pasiones y las emociones de los hombres en tanto parte de esa misma realidad.

El primer paso en tal sentido lo damos al estudiar qué es el aparato psíquico del hombre, fuente por todos reconocida de su vida espiritual. El cual en primer instancia consideramos que es la huella perdurable que deja en todos y en cada uno de nosotros el proceso especificado, por medio del cual un ser viviente, que dramáticamente advierte al mundo por la cavidad uterina., es transformado en un individuo miembro de un organismo social. Pero traigamos en extenso a Althusser sobre esta cuestión: «los efectos del proceso para llegar a ser humano en el pequeño ser biológico surgido del parto humano: ahí está, en su lugar propio, el objeto del psicoanálisis que lleva el sencillo nombre de inconsciente.

Esta es la prueba que todos los hombres adultos superaron: que ese pequeño ser biológico logre sobrevivir en lugar de sobrevivir como niño de la selva convertido en hijo de los lobos o de los osos (como la presentaban los cursos principescos del siglo XVIII), sobreviva como niño humano (después de haber escapado a todas las muertes de la niñez, de las cuales muchas son muertes humanas, muertes que contienen, el fracaso del devenir humano); los testigos quedan amnésicos para siempre y son con frecuencia víctimas de esta victoria llevando en lo más hondo, es decir en lo más ruidoso de sí mismos, las heridas, dolencias y cansancios de éste combate por la vida y la muerte humana. Es cierto que la mayor parte salen de esta lucha, o por lo menos, se dedican a hacerlo saber en voz alta, muchos de estos antiguos combatientes quedan marcadas de por vida; algunos morirán un poco más tarde a causa del combate, a menudo reabiertas las viejas heridas en la explotación psicótica, en la locura, la última compulsión de una «reacción terapéutica negativa»; otros los más, en la forma más «normal» del mundo, bajo el disfraz de una deficiencia «orgánica».

La humanidad no inscribe sino sus muertos oficiales en los memoriales de sus guerras; los que han sabido morir a tiempo, es decir tarde, hombres en guerras, humanas, donde solo se despedazan y se sacrifican lobos y dioses humanos. El psicoanálisis se ocupa del que lucha, de la única guerra sin memoria ni memoriales que la humanidad finge no haber librado jamás; la que creo haber ganado siempre de antemano muy sencillamente porque sólo consiste un haber sobrevivido a ella, en viva y crecer como cultura dentro de la cultura humana, muerta que se libra permanentemente en cada uno de sus vástagos que arrojados deformados, rechazados cada uno por sí mismos en la sociedad y contra la muerte tienen que reconocer la larga marcha forzada

que transforma las larvas mamíferas en otros humanos en sujetos La inteligencia de esta «larga marcha forzada» nos es posible a partir de comprender que es el complejo de Edipo.

El presenta dos grandes momentos. El primer momento es el de la relación dual pre-edípica, entre la madre y el niño, relación que éste último vive sin reconocerse distinto de la madre, sorprendiendo que su cuerpo es prolongación del de la madre, sin asumir su propio cuerpo como «suyo» diferente del cuerpo materno sumido en la fascinación imaginaria del mismo, siendo ese caso, sin poder tomar un aspecto del uno, ni de sí, la distancia objetiva de la tercera persona.

En el interior de este momento, el niño desea a la madre, más no a la manera como los adultos «normales» se desean entre sí, en el seno de una sexualidad genital, definida por que los órganos genitales están ya privilegiados como zonas erógenas susceptibles de ser fuente de la máxima excitación y placer.

Además y es lo más importante el niño desea no a la madre sino al deseo de la madre, lo cual ha enunciado, siguiendo a Lacan, en los términos en que «el deseo del niño es el deseo del deseo de la madre». Esta situación es representada en la lógica del inconsciente por un objeto alucinado, que escapa a toda comprobación empírica que es el pene de la madre, término que permanecerá asociado definitivamente para el individuo, al recuerdo de las sensaciones placenteras, que en su niñez acompañaron la relación dual con la madre.

El segundo momento del complejo de Edipo se produce cuando la figura del padre aparece en escena, destruye los encantos de la fascinación imaginaria e introduce al niño en el dominio del lenguaje objetivamente que le permitirá decir: yo, tú, él. Es decir que en este mismo momento el niño se reconoce en su yo y es capaz de reconocer a su madre como algo distinto de sí mismo y al padre como al otro omnipotente.

Pero hay algo más y es que a partir de esta situación el niño se entera, que quien posee el falo, objeto del deseo de la madre, es el padre, mientras que ella por el contrario está desposeída de él, lo cual inaugura el temor de perder el propio. Temor que se asocia a la figura del padre y que funcionará eficazmente para que el niño reprima sus fantasías eróticas con la madre e ingrese en un orden cultural donde el horror al incesto es una ley general, asumiendo la condición de niño, en un mundo de adultos, que sabrá someterse a los rituales familiares, para ganarse el derecho de ser algún día «como papá» o «como mamá».

El cumplimiento de este proceso permite al individuo interiorizar el orden social existente y le permite insertarse en el universo del lenguaje, como un sujeto que se reconoce por medio de él y lo emplea para satisfacer «sus» necesidades de intercambio con los otros.

Hay otro concepto decisivo para comprender la mecánica propia de la vida psíquica que es el deseo. Esto es, en su definición más elemental, un movimiento del aparato psíquico que se orienta sobre un objeto determinado. Objeto que es, en la fase pre-edípica, el pene de la madre. Pero que una vez cumplido el desarrollo del complejo de Edipo y ante el temor a la castración, el niño lo abandona y lo reemplaza por otros. Más, este reemplazo no se da al azar, sino que adquiere la forma de desplazamientos en la

cadena de significantes, los cuales han sido descritos por Freud, en su análisis de las perversiones.

En donde es evidente la subversión que el orden inconsciente (social, objetivo, independiente de la voluntad de los individuos) impone al orden biológico. Ya que el hecho de que un trozo de tela sea capaz de desencadenar el mecanismo del placer y la excitación que le es propia, en un individuo, es señal de que la vida sexual del hombre ha abandonado el dominio de los impulsos instintivos que tienen un objeto predeterminado siempre y el fin reproductor de la especie. Conviene, antes de seguir adelante, subrayar que el fenómeno de que tales comportamientos individuales, hayan sido designados como perversos, en los estudios de la psiquiatría clásica, es un índice de la eficacia de la función de ocultamiento, que la ideología dominante ejerce sobre la realidad de la vida psíquica, ya que como lo demostró Freud los procesos de constitución del objeto del deseo son comunes tanto para los «perversos» como para los «normales», siendo su diferencia de carácter cuantitativo y no cualitativo.

En tanto el objeto del deseo de los adultos «normales» si bien es cierto es el cuerpo de una mujer, este es determinado de antemano porque hay en él un gesto, el brillo de una mirada, la oscuridad de un cabello, que hacen parte como eslabones en la cadena de significantes que tiene siempre en el principio el cuerpo de la madre.

Freud señalaba, que los desplazamientos anotados ocurrían a nivel de las relaciones más superficiales que entre las cosas se dan, que por tanto su carácter era formal, omitiendo los contenidos concretos. Lo cual queda claro en sus estudios sobre las equivocaciones orales y sobre los olvidos de nombres, en donde el nombre olvidado, por ejemplo, tiene una relación formal con la palabra que designa lo reprimido, y que explica que el nuevo término sea tan reprimido como el original y se produzca su olvido.

Este carácter formal y esta omisión de los contenidos que tiene el mecanismo del desplazamiento del objeto del deseo es la que explica por qué algo que no tiene nada de sexual en sí mismo, como es un trozo de tela, unas ligas de mujer, un zapato de caucho, sea investido de un contenido libidinoso para el individuo perverso.

Ahora bien, este desplazamiento del objeto del deseo que inaugura el complejo de Edipo, es muy importante, desde el punto de vista de que el complejo, es uno de los procesos específicos que transforman al animal humano en individuo en un orden social determinado, porque permite que el individuo no se perpetúe en la contemplación fascinante de la madre, en el encanto de la relación dual, sino que sea capaz de abandonarla y como sujeto realizar una actividad de intercambio con el mundo exterior, actividad que revista la forma de trabajo socialmente útil e históricamente determinado o la forma de actividad científica o artística. A pesar de que siempre se guarde, de manera inconsciente el deseo de regresar a esta etapa que deparó tantas situaciones.

Sólo los síntomas hindúes, los hipíes los parientes catatónicos, mantendrán en la vida adulta, una obstinada resistencia a participar en el comercio con el mundo, en cambio en recuperar el estado irrecuperable de la fase pre-edípica.

Pero volvamos a la arquitectura y a los arquitectos la actividad de la proyección del diseño ha sido considerada por muchos como susceptible de ser equiparable a la actividad de creación en la medida que hay en ambas, una labor de combinación de múltiples para producir un objeto que despierta en sus espectadores una emoción

estética y que además esta combinación vale decir artística porque posee un significado propio, en la medida, en que es allí, el lugar donde se despierta la capacidad creadora, entendida como un rasgo individual específico de los artistas .

Y además, ella es la determinante de que su fruto sea original en tanto ella misma lo es

A este respecto, Vittorio Gregotti en su texto «los materiales de la proyectación», presenta la cuestión en los siguientes términos: «... el carácter específico de la acción arquitectónica (consiste) en la conexión de los materiales existentes, según relaciones comunicativas capaces de dotar de sentido a la forma del ambiente físico. Intentaré pues, avanzar desde esta noción hacia el proyecto.

Qué es el proyecto El proyecto es el modo como intentamos realizar la satisfacción de un deseo nuestro. También se halla implícito, en la palabra proyecto, un sentido de distancia entre el deseo y su satisfacción, el sentido de un tiempo llenado por el esfuerzo de organizar una serie de fenómenos... Naturalmente la actividad proyectante no es propia tan sólo del hacer arquitectónico, sino que se extiende a cuanto implique construcción en el tiempo a cualquier operación que, según una dirección, haga y prevea, y en el caso de la actividad artística se auto constituya como significativa... (en ella) la complejidad técnico-económica de las acciones que concurren a formarlas es de grado tan elevado que hace necesaria una detallada previsión proyectual; una gran distancia entre deseo y satisfacción. Su cualidad, como acto artístico de auto constituirse como significado, aquí es ampliamente integrado, no como vaga intención, sino según un preciso desarrollo en la fase proyectual del proceso».

Lo primero a analizar en lo expuesto, es la concepción de que diseñar es la realización de un deseo. Esto es justo en cierta medida, si la entendemos en el marco de la concepción arriba esquematizada que hace de la realización de los deseos conscientes una forma de transacción entre la actividad de la vida inconsciente y los requerimientos objetivos que hace la realidad. Por ejemplo el hecho de saciar la sed con un vaso de agua, (exigencia del cuerpo considerado como un ente fisiológico) produce al individuo una satisfacción, un goce que es de orden psíquico.

En el caso del diseño, la sociedad exige cumplir una actividad como parte de la división social del trabajo que le es específica y el individuo que la realiza, no por «su libre voluntad», sino por una coerción que la sociedad le impone, puede conseguir un goce perverso, (en tanto este goce no lo proporcionó a una actividad de combinatoria, sin finalidad distinta de la de proporcionar placer, en el seno de la fase pre-edípica, como en el caso del juego con las palabras y las cosas en el niño) transfiriendo sobre el objeto del diseño sus fantasías infantiles, de una manera que para él es completamente inconsciente.

Múltiples son los testimonios que aparecen en la bibliografía estudiada de cómo el trabajo del diseño es investido de una carga libidinal que explica la pasión que despierta, en quiénes agencian esta función socialmente útil y determinada. Pasión, que los teóricos de la arquitectura tratan de explicar como surgida de una propiedad objetiva de la casa misma (Geoffrey Scott afirma que «una gran parte del placer que recibimos de la arquitectura placer del cual parece que uno no puede darse cuenta o del cual no nos damos el trabajo de darnos cuenta, surge de la realidad del espacio») cuando en realidad

es el resultado de la maniobra que impone sobre la cosa, la proyección de nuestras propias fantasías inconscientes, despertando las pasiones que las acompañan.

También hay un texto de Focillon: «Pero es tal vez en la masa interna donde reside la profunda originalidad de la arquitectura como tal. Dando forma definida a este espacio hueco, crea verdaderamente su universo propio... Pero sí reflexionamos sobre esto, vemos que la maravilla más singular consiste, en cierta manera en haber concebido y creando una especie de reverso del espacio.

El hombre camina y actúa en el exterior de cada cosa; está perpetuamente fuera y, para penetrar más allá de las superficies, es necesario que las rompa. El único privilegio de la arquitectura sobre todas las otras artes, sea que constituya habitaciones, iglesias o barcos, no es resguardar un hueco cómodo y rodeado de defensas, sino constituir un mundo interior donde el espacio y la luz se mide según las leyes de una geometría, una nueva fisión óptica.

Lo sistemático del texto, lo constituye el juego de tendencias en la cual está atrapado. Una de ellas, es la que se manifiesta en la siguiente serie de ideas: «El hombre... está perpetuamente fuera y para penetrar ... en un hueco como es necesario que las rompa... donde se hace clara una problemática de reivindicación del estado pre-édipico, en la cual yacía sin angustias ni tensiones en el seno de la madre contra la situación del hombre adulto condenado a esta «perpetuamente fuera», sometido a las desventuras del mundo que lo rodea y que siempre sea, como se manifiesta en las posiciones que adopta el durmiente en el sueño retomar a ese «paraíso perdido» que es el cuerpo de la madre.

Manifiesta en la formulación «construir un mundo interior donde el escenario» es increíble en una problemática «consciente», que pretende poseer una mirada objetiva sobre las cosas pero que encerrada en los mecanismos de la ideología, es incapaz tanto de conocer la naturaleza objetiva de la planta arquitectónica cuando de conocer el trabajo del inconsciente que se liga a ella.

Señala también Gegotti un aspecto que a su juicio identifica a la arquitectura con el arte, y es que sus procesos de elaboración son lo suficientemente considerables en tiempo como para que tenga en sí mismos una significación especial que es artística. Con lo cual desconoce lo que precisamente diferencia a la producción artística del conjunto de las prácticas empíricas de la sociedad, y es el hecho de que ella no se propone contribuir a las necesidades de representación del sistema social, sino que se inscribe en una función de crítica a la misma, de subversión al orden existente. Mientras la arquitectura, su ejercicio y sus obras, son parte integral del mismo.

Además en la actividad de los artistas, la tendencia a la actividad lúcida, que proporciona goce inmediato está en dominancia sobre la tendencia a someter el trabajo del inconsciente al código del trabajo socialmente útil. Relación que ha sido pesada por Freud en términos de que el principio del placer prima sobre el principio de realidad en el trabajo artístico. En tanto podemos decir que en la arquitectura la relación es inversa. Consideraciones que no deben movernos a olvidar que, por ejemplo, en el capitalismo, las obras, resultados de la producción artística, son reducidas, por la acción de todo el aparato publicitario e institucional del «arte oficial» –en el cual los mismos artistas están insertos- a la situación de mercancías «de lujo», que cumplen un papel en la función de

consumo no productivo de plus producto social, que en su forma de derroche, agencian los burgueses individuales.

Debemos no perder de vista este hecho objetivo y entender que él es posible, a partir de la vivencia que sobre el producto artístico ejerce el sistema capitalista. Para finalizar el análisis de la relación entre el arte y el diseño arquitectónico, es imprescindible desarrollar el siguiente punto.

El modo de producción capitalista, cuyo régimen de trabajo específico comporta el obrero colectivo, la aplicación de máquina una división del trabajo cada vez más especializada e interdependiente, ha permitido la aplicación en vasta escala de las llamadas «ciencias naturales», al proceso productivo, lo que conlleva un desarrollo decidido de estas disciplinas científicas.

Sin embargo tal «aplicación», no se hace de manera directa, sino a través de la articulación/subordinación de la irreductibilidad de la ciencia a las necesidades del capitalismo en el dominio de un saber, que se denomina al saber científico-técnico.

Su existencia es la que permite que las más rigurosas elaboraciones científicas en el dominio de la física y las matemáticas, «co-existan» con las más irracionales concepciones sobre el hombre y la sociedad: que la ciencia cite al servicio de Nixon.

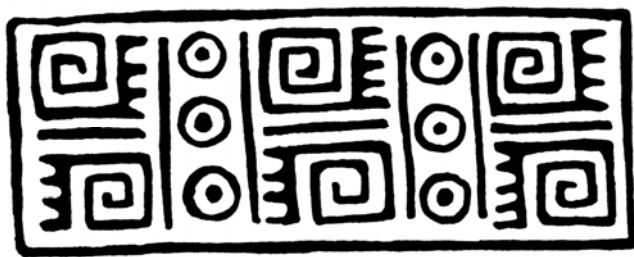
Los mecanismos de funcionamiento de la valorización del capital, comportan una ampliación continua del mercado. Esto se puede lograr, ya sea mediante la incorporación de nuevas masas de consumidores o ya sea mediante el procedimiento de acortar al vida útil a las mercancías, lo que obliga a los consumidores a concurrir con mayor frecuencia al mercado.

Pues bien, la moda está justificada por esta exigencia objetiva. Y en el dominio de la moda, el diseño cumple un papel importante, que se explica si lo asumimos como una suerte de saber artístico-técnico, que permite al sistema apropiarse de las innovaciones formales que desarrolla la producción artística.

Y parodiando el ejemplo que trajimos a cuento en el caso de la ciencia, podríamos decir que Picasso le sirve a Coltejar. El diario arquitectónico se encuentra, en el conjunto de los países capitalistas, «rezagado», con respecto al llamado diseño industrial situación que la explica el carácter igualmente retrasado de sus formas de producción.

E. PRADILLA C. JIMÉNEZ

**ARQUITECTURA, URBANISMO Y DEPENDENCIA
NEOCOLONIAL**



E. PRADILLA C. JIMÉNEZ.

Emilio Pradilla Cobos es colombiano, nacido en 1941. Se graduó de Arquitecto en la Universidad Nacional, luego siguió estudios de Economía en la Universidad de París, donde se doctoró. Vuelto a Colombia enseña durante un tiempo en la Universidad Nacional; regresa a España donde permanece durante un año trabajando como investigador en el Archivo de Indias. Su actividad fundamental es la investigación científica: en Urbanismo, en Arquitectura, en Economías, dentro del marco de la dependencia. Es editor de la Revista Ideología y Sociedad que produce juntamente con un grupo de Cientistas Sociales de aquel país. Actualmente, dirige una investigación sobre la Vivienda Latinoamericana realizada dentro de la Sociedad Interamericana de Planificación –SIAP- de la cual es miembro. El Sociólogo, Manuel Castells, ha incluido un ensayo suyo, sobre Política Urbana en Colombia en la compilación hecha a nivel latinoamericano.

Carlos Jiménez es también Arquitecto graduado de la Universidad de Cali, Colombia.

Tomado de la obra:

E. PRADILLA C. JIMÉNEZ

ARQUITECTURA, URBANISMO Y DEPENDENCIA NEOCOLONIAL.

Ediciones SIAP- PLANTEOS- Buenos Aires, Argentina, 1973.

I. EL DISEÑO; UNA PRÁCTICA TÉCNICA AL SERVICIO DEL CAPITAL.

Cuando hablamos de Colombia como una formación social capitalista dependiente neo colonial, queremos decir que en el conjunto complejo y estructurado de elementos económicos, jurídico-políticos e ideológicos que componen nuestra sociedad en la etapa histórica actual, los elementos específicos del modo de producción capitalista son dominantes; que en torno a ellos se estructuran todos los fragmentos de modos de producción precapitalista persistentes en ella; y que, en última instancia, esta articulación, está determinada por el sistema de relaciones sociales de producción-fuerzas productivas capitalistas dominantes en la producción agrícola e industrial colombiana.

Queremos decir también que la forma particular de determinación de la estructura económica sobre las demás instancias del modo de producción capitalistas, y la articulación de los fragmentos precapitalistas al modo de producción dominante, están determinadas a su vez por la particular forma de inserción de nuestro país en el sistema capitalista mundial en su fase imperialista y, en particular, por su articulación con la potencia imperialista hegemónica a nivel mundial: los Estados Unidos de Norteamérica, forma que denominamos dependencia neo colonial.

Esta relación de dependencia económica, político-militar e ideológica, adoptada por la burguesía colombiana y su Estado con respecto al capital y la burguesía imperialista, se anuda a partir de la concentración de la producción industrial en el sector de bienes de consumo –perecederos y semi durables- resultante del proceso histórico de industrialización por sustitución de importaciones y a partir de la inexistencia de un sector

productor de medios de producción (maquinaria, equipo y materias primas industriales), lo cual determina la localización de Colombia en la división internacional-imperialista del trabajo como país importador de medios de producción y de la tecnología a ellos incorporada, para lo cual debe producir y exportar materias primas agrícolas.

Como el sector agro-exportador, condicionado por los límites del mercado mundial no puede suministrar las divisas necesarias para el mantenimiento del proceso de reproducción del capital –incluidas las «condiciones generales de la producción», tales como la infraestructura vial, eléctrica, etc., y los medios de consumo colectivo necesarios para la reproducción de la fuerza de trabajo-, la burguesía en su conjunto y el Estado deben recurrir permanente y acumulativamente a la inversión directa y al crédito financiero extranjero para asegurarlo. Así, el país, como eslabón del proceso de acumulación de capital a escala mundial, se convierte en exportador de capital bajo la doble forma de transferencia de valor a través de las relaciones de intercambio desigual, y de exportación directa de ganancias industriales y comerciales, intereses del crédito y pago de la tecnología.

Sobre explotación de la clase obrera por el capital extranjero que domina hegemónicamente la producción industrial doble control del proceso de desarrollo a través del suministro de medios de producción y de los recursos financieros para su adquisición, apropiación por parte de la burguesía imperialista de una parte considerable de la producción social, articulación estrecha de los intereses de la burguesía colombiana con aquellos de la burguesía imperialista, articulación consiguiente del Estado colombiano al Estado «imperial» y, a través de los aparatos ideológicos del Estado, dominación de las formas ideológicas burguesas-imperialistas, son en síntesis, las características de la dependencia neo colonial.

Esta compleja relación de determinación remite al punto de partida de nuestro análisis sobre la práctica del diseño, a su inserción en las diferentes instancias del modo de producción capitalista dominante y, en particular, en su instancia económica.

A. LA PRODUCCIÓN CAPITALISTA COMO PRODUCCIÓN DE MERCANCÍAS Y EL PROCESO DE VALORIZACIÓN DEL CAPITAL.

El proceso de producción capitalista es, en primera instancia, un proceso de producción de mercancías. Los productores, resultado de los procesos de trabajo, no se producen para ser consumidos por el productor mismo, se producen para ser cambiados en el mercado. Aunque son valores de uso –es decir, que satisfacen necesidades individuales o sociales, ya que de lo contrario no se producirían-, lo son sólo para personas diferentes al mismo productor; para éste son fundamentalmente valores de cambio, objetos para ser cambiados. Sin embargo, la producción de mercancías no es exclusiva de la producción capitalista actual: ella se da también en la producción artesanal individual en los bancos feudales especie de prehistoria del modo de producción capitalista; por tanto, no es esto lo que diferencia la producción capitalista de todas las demás formas históricas.

«El proceso de producción capitalista no es meramente producción de mercancías. Es un proceso que absorbe trabajo impago, que toma a los medios de producción en medios para succionar trabajo impago».

Es un proceso de producción de plusvalía en el que se enfrentan el capital y el trabajo asalariado; el capitalista propietario de los medios de producción (instrumentos de trabajo, fábricas, materias primas, etc.), productos del trabajo (capital variable), particular mercancía que tiene la doble propiedad de transmitir al producto el valor contenido en las materias primas y los medios de trabajo y de crear nuevo valor de crear un valor mayor que el que ella misma posee, plusvalía del que se apropia el capitalista. Esta apropiación es el objeto de la existencia del capitalista y de la producción que él hace posible con la inversión de su capital.

El obrero, desposeído de los medios de producción, solo dispone de su fuerza de trabajo para obtener su subsistencia y la de su familia. La única «libertad» de que dispone es la de vender su fuerza de trabajo en el mercado, es decir, la de ser explotado; de la posibilidad de ser explotado depende pues su propia subsistencia. El capital no existe sin el trabajo asalariado, ni éste sin el primero; de allí su unidad. La condición de existencia y reproducción del capital es el mantenimiento de la explotación del trabajo asalariado; la de éste, el ser explotado por el capital: de allí su carácter contradictorio.

La producción capitalista es pues producción de mercancías, de valores de cambio, y proceso de creación de plusvalía, de valorización del capital, y su existencia social está determinada por la unidad contradictoria capital-trabajo asalariado.

Pero no basta crear nuevos valores, no basta que el capitalista se apropie del trabajo como pago al obrero, de la plusvalía; es necesario que ella se realice. Si el valor de uso de las mercancías se realiza en el consumo, principio y término de la producción, el cambio de las mercancías es la condición de la realización de su valor, y por tanto, de la plusvalía en él contenida. Sólo en el intercambio se realiza, toma cuerpo en el dinero, el valor de las mercancías y con él la plusvalía. Pero en ese proceso de intercambio interviene otra fracción del capital –el capital comercial- que sin participar en el proceso de producción la plusvalía, es indispensable para su realización. Esta fracción comercial de la burguesía adquiere así derechos sobre ella.

También los adquiere el capital financiero y bancario que, además de jugar un papel en el cambio al sustentar y facilitar la circulación monetaria, cumple el papel de «arsenal», en el cual va a buscar la burguesía industrial y agraria el capital que necesita en préstamo para la compra de su maquinaria y equipo o el pago de sus obreros; también recurre a él la burguesía comercial para la financiación de su actividad y aún el consumidor para el crédito que hará posible la compra de su vivienda y otros bienes de consumo. Finalmente, el monopolio que ejercen sobre la tierra los terratenientes rurales y urbanos, tierra necesaria para la producción agrícola o para la instalación de la industria urbana y que los terratenientes alquilan al capitalista, les confiere asimismo un derecho a participar en el botín del capital: la plusvalía.

Todas estas fracciones del capital, como así también los terratenientes, hacen valer sus derechos apropiándose de una parte de la masa global de plusvalía generada en el proceso de producción, ya sea bajo la forma de ganancia industrial o comercial, interés financiero y bancario o de renta del suelo. Sólo en el proceso de distribución de la plusvalía logra el capitalista tener en sus manos la parte de ésta que le corresponde como remuneración de la explotación del obrero hecha posible por la inversión de su capital.

«El motor del sistema de libre empresa es la ganancia», nos dice los economistas, los «hombres de negocios» y los políticos. El análisis científico nos demuestra que el

motor de la economía burguesa es la creación de plusvalía (trabajo impago) y su apropiación por el capitalista. Es decir, la explotación del obrero por el propietario del capital.

Es bien sabido que toda especie animal que no se reproduce se estanca y extingue luego lentamente. Al capital le ocurre lo mismo; no le basta con apropiarse de la plusvalía, le es necesario acumularla bajo la forma de capital, reproducirse. Y como el proceso de producción capitalista es un proceso de explotación y, por tanto, un proceso contradictorio que genera conflictos entre el capitalista y los obreros cuando estos toman conciencia de su situación de explotados, es necesario crear las condiciones que permitan la subsistencia y reproducción de estas relaciones de producción y explotación.

Este papel se le asigna a la superestructura jurídico-política que, colocándose aparentemente por encima de toda la sociedad, es en realidad un instrumento de la dominación del capital: la ley que consagra el «eterno y divino» derecho de la propiedad privada y el conjunto de normas que, en todos los planos de la vida social, aseguran y defienden su existencia, el tiempo que «regulan» la dominación económica., jurídica y política de la burguesía sobre el proletariado; y el Estado burgués en sus diferentes formas (democracia parlamentaria republicana o monárquica, monarquía absoluta, dictadura militar, etc.) que, como factor de cohesión de la sociedad, «hace» la ley, la utiliza como con la valiosa colaboración de los aparatos represivos (F.F.A.A., policía, cuerpos de inteligencia, etc.) Este es también el papel de la ideología que, a manera de espesa nube, ciega la mente de los hombres haciéndoles creer que su interés, el interés colectivo, es aquel del capital; que sus leyes con naturales e inmutables y que el capitalismo con sus pompas y sus vicios es el eterno y único sistema económico-social posible y permisible. Así, el capital ata a todos los individuos y a la sociedad entera a sus intereses, tal como los bueyes se hallan atados al arado.

Los individuos, agentes soporte de esta estructura, distribuidos por ellas en clases sociales antagónicas, llevan a cabo sus prácticas social (económicas, políticas, ideológicas) en los límites que esas determinaciones estructurales les fijan y que son independientes de su propia voluntad. Aunque toda práctica individual lleva un sello de clase, solo una acción política de la clase, consecuente con su inserción objetiva en el todo estructurado que es la sociedad, es susceptible de transformarla.

B. EL DISEÑO COMO PRÁCTICA TÉCNICA ENCUBIERTA BAJO EL DISFRAZ DE LA CIENCIA Y EL «ARTE»

En el conjunto de las prácticas sociales que realizan los individuos en el seno de la sociedad capitalista y, por tanto, de nuestra sociedad dependiente neo colonial, se evidencia la existencia de una práctica con caracteres propios: la práctica del diseño. Ella se nos presenta como la actividad cuyo objetivo es la prefiguración, a nivel del pensamiento, de objetos útiles al hombre –utilidad que no se restringe a cubrir las necesidades biológicas, sino que engloba las respuestas a necesidades determinadas socialmente, sean ellas derivadas de la subsistencia, de la producción material, del intercambio de productos o individuos, de la superestructura social o de la simple imaginación individual-, y la programación y control de su ejecución o producción.

Aunque esta práctica, así representada, engloba una serie enorme de variantes, que van desde el diseño de objetos y máquinas (diseño industrial) hasta el diseño de conjuntos complejos dedicados a «contener» infinitas prácticas sociales (diseño del

entorno urbano y regional), nuestro análisis se referirá fundamentalmente aquellas que se han dado en denominar diseño arquitectónico y urbano (este último en su acepción más amplia, o diseño del entorno), sin perjuicio de que ciertas generalizaciones sean válidas para otros niveles del diseño. Por motivos que comprenderemos fácilmente más tarde, excluimos de entrada todas aquellas actividades que, como la pintura, la escultura, la fotografía, y , aún el diseño gráfico, pertenecen al mundo de la producción de imágenes.

La primera barrera que se opone a la comprensión del carácter objetivo de las prácticas del diseño es la mistificación de que ha sido objeto por el saber común, o por ciertas sedicentes «teorías» que lo presentan como «arte», como «ciencia», como «técnica neutra al servicio de la sociedad», o en un alarde de eclecticismo, como la «compleja combinación» de todas o algunas de estas caracterizaciones

Nuestro primer objetivo es, si no destruir, socavar estas barreras.

LA «CIENCIA DEL DISEÑO»

Son numerosos los que han pretendido darla al diseño carácter de ciencia, mucho más numerosos que los que han ensayado, vanamente, elaborar su discurso. Aunque la referencia concreta al diseño varía en estas formulaciones, todas lo incluyen.

El pragmatismo «planificador y desarrollista» ha pretendido elevar a ciencia la «planificación».

«La planificación como ciencia teórica ha evolucionado con el correr de los tiempos. Ya se ha superado la época en que la planificación tenía apellido es decir, física, económica, educativa, etc., al definirla como la ciencia que se apoya en la teoría de la cibernética para diseñar y manejar las relaciones entre las variables física, políticas, económicas, sociales, educativas, transporte, comercio, etc.».

Fuertemente condicionadas por la ideología «desarrollista» difundida por la asistencia técnica internacional para el «desarrollo» y los gobiernos de los países atrasados, estas formulaciones empiristas y eclécticas, especie de sumatoria de disciplinas, han tenido amplia acogida en el ámbito tecnocrático y académico latinoamericano.

Más elaboradas, coherentes y delimitadas que la anterior, son aquellas versiones que asignan al diseño la función de actividad-ciencia globalizante y totalizadora (diseño del entorno). Por medio de la «integración» del análisis ecológico, la problemática económico-social que incide sobre los asentamientos humanos, el diseño y la nacionalidad programadora y ejecutora instrumentalizada por la cibernética, pretende colaborar con el «cambio social a través de cambios en los soportes materiales de la vida social».

Ciertas utopías que, pretendiéndose marxista y ansiosas por encontrar salidas revolucionarias, tratan de construir el objeto de una nueva ciencia: la producción del espacio urbano total, partiendo de la evidencia empírica del acelerado proceso de urbanización que viven todas las sociedades capitalistas en el momento actual. En ellas, el diseño cumple una función bastante relevante de prospección, cuando no de construcción de la sociedad urbana post revolucionaria.

Los dos primeros tipos de caracterización se mueven en un noble error: la incompreensión de las condiciones que definen, el carácter científico de una práctica social, y la elección de un objeto ideológico como objeto del conocimiento de esa pretendida ciencia.

Precisemos: toda ciencia se caracteriza por tener un objeto propio, una teoría y un método. En primer lugar, toda ciencia tiene un objeto propio entendido como objeto del conocimiento y no como simple objeto real. Es decir, un objeto cuya existencia compleja y cuyo movimiento real pueden ser aprehendidos a través de un proceso de investigación y explicados en su generalidad por medio de un cuerpo de conceptos generales (abstractos-formales) y leyes que den cuenta de sus elementos constitutivos, de las relaciones que se establecen entre ellos y del movimiento de unos y otras. De la aplicación de este cuerpo de conceptos abstracto-formales y leyes generales que constituyen la teoría general del objeto al conocimiento de una realidad concreta o de una región particular de esa realidad (segunda fase de proceso del conocimiento científico), surge una teoría concreta. Esta aplicación creadora de la teoría general se lleva a cabo por medio de un método debemos hablar de las ciencias naturales (y dentro de ellas de sus diferentes vertientes: la biología, química, etc.), las ciencias sociales, el psicoanálisis, etc.

El objetivo de la ciencia es pues el conocimiento. Por el contrario, el diseño forma parte de una actividad cuyo objeto inmediato es la transformación de la naturaleza con destino a la producción de espacios para la subsistencia del hombre y la sociedad. Su objetivo es pues la producción de objetos útiles. En el desarrollo de su actividad, el diseñador enfrenta a hechos o fenómenos (objetos) tales como el sitio geográfico y los recursos existentes en él, a la disponibilidad de instrumentos de trabajo (máquinas y equipo), a los materiales existentes y a sus características, al nivel de calificación de la fuerza de trabajo, a las necesidades naturales y creadas del hombre y la sociedad, a las ideas que éste y ésta tienen del medio y del habitar, etc.

Proceso o fenómenos que trata de cuantificar y relacionar, con el propósito de proyectar su transformación en un sentido dado. Es decir que el diseñador se enfrenta a fenómenos, a objetos de diferentes ciencias particulares tales como las ciencias naturales, sociales o puras; y para ello en el mejor de los casos, toma prestados los conceptos y las leyes que conforman el cuerpo teórico de dichas ciencias y el método de investigación que les es propio. O simplemente, parte del conocimiento que ellas han elaborado (y más frecuentemente en nuestras sociedades, del saber común o de las ideologías teóricas sistematizadas), y elabora modelos operacionales (diseños, proyectos, planes, etc.), cuya validez estará determinada por su correspondencia con el reconocimiento del problema planteado, llevado a cabo por el agente de la demanda, sea este una familia, una empresa, la municipalidad o el Estado; problemas y necesidades cuyo reconocimiento está determinado socialmente, por medio de valoraciones económicas, políticas o ideológicas, y no por exigencia científica cualquiera.

Por tanto, la validez de estos modelos cumple prefiguración de formas concretas-, se encuentra fuera del sueño: en las leyes que rigen la producción de los objetos en una sociedad históricamente dada y en la relación de educación de los conocimientos científicos y técnicos utilizados –medios-, con los fines que la sociedad le asigna. Ni los instrumentos utilizados, ni el producto de la actividad del diseño pertenecen al ámbito de la ciencia.

El afán totalizador de algunos diseñadores, que quieren hacer del diseño o de la planificación una ciencia global o la disciplina integral, se asemeja al trabajo de los niños cuando tratan de armar una figura partiendo de fragmentos de rompecabezas diferentes; es la vana pretensión de lograr la unidad de la ciencia partiendo de la reunión de los diversos elementos de las ciencias existentes.

Se nos dirá entonces que el diseño sí tiene un objeto: el espacio en sus diferentes niveles: arquitectónico, urbano, regional. Sin repetir acá el análisis de esta formulación, concluyamos con Jiménez y García: cada una de las cuales está organizada como una estructura. Tenemos ahora que una de estas instancias es decisiva en el problema que nos ocupa en el momento: la ideología, concebida como espacio de la representación en el cual se organizan de una manera determinada las formas que evidencian y ocultan simultáneamente la estructura social que las determina en una forma específica.

En el interior de este espacio de la representación ideológica se mueve la conciencia de los hombres de cada época, produciendo además un conjunto de objetos propios que son el fuego, el aire, el agua, la tierra e incluso el espacio arquitectónico, los cuales aparecen como evidentes para los hombres de una determinada época histórica y son asumidos no como problema sino como realidades indiscutibles. Todos los discursos de tipo teórico referentes al espacio arquitectónico sobre los cuales hemos realizado una reflexión crítica corroboran este punto.

Cabe señalar también que los objetos ideológicos aparecen generalmente ligados a todo tipo de prácticas sociales. El espacio no es la excepción, ya que él también se encuentra ligado a una práctica social: la práctica arquitectónica».

Por su parte, el urbanismo y la planificación regional han adoptado como objeto propio el espacio urbano y regional, el cual reproduce, a otro nivel, el carácter ideológico del espacio arquitectónico.

Esta tentación mistificadora ha atraído también a algunos exponentes del pensamiento marxista contemporáneo.

Partiendo de un análisis realizado a la luz del materialismo histórico (ciencia constituida del modo de producción capitalista, cuyo objeto, teoría y método han sido ya elaborados) que abrió un camino verdaderamente fructífero para el conocimiento de los «problemas urbanos», el filósofo, sociólogo y ahora «urbanista» Henri Lefevre ha caído, por una vertiente diferente, en los mismos errores ya citados.

En su afán por encontrar nuevas «salidas» revolucionarias «libertarias» y «humanistas» según algunas, a las nuevas formas de aparición del modo de producción, capitalista en lo que denomina la era post industrial (¿) –la «era urbana»- Lefevre cae en un verdadero «fetichismo» del «espacio». Su intrincada elaboración metafísico-filosófica transforma la evidencia de los complejos fenómenos que, como experiencia de las contradicciones inherentes al modo de producción capitalista en su fase imperialista ocurren en el ámbito de los objetos-soportes materiales (hábitat, barrio, ciudad, región), en una nueva «forma social».

Como afirma Castells, «la problemática termina por engullir al pensador y, partiendo de un análisis marxista del fenómeno urbano, cae, cada vez más, a través de

una evolución intelectual bastante curiosa, en una teorización urbanística («espacial» diríamos nosotros) de la problemática marxista».

Su análisis contiene además una enorme carga de idealismo: en primer lugar, cae en una concepción lineal y finalista de la historia, ya que la ciudad, presenta en toda la historia de la humanidad, sería el hilo conductor de ésta y, previa la ruptura revolucionaria, su objetivo final y consiguientemente el criterio de cientificidad de la ciencia en construcción; en segundo lugar, reforma a Hegel al asignar a la idea y a los pensadores (¿diseñadores?, ¿políticos?, ¿científicos?) la tarea de imaginar e hipotetizar esa sociedad urbana socialista ideal, posible en la medida en que sea pensada y realizable después de la «fase crítica».

Idealismo, humanismo de nuevo tipo, historicismo, fetichismo del espacio, desplazamiento de la problemática política del proletariado, hacen del pensamiento de Lefevre, muy a su pesar, un arma inesperada para la reproducción de las relaciones de producción burguesas que explícitamente combate.

El «arte del diseño»

Esta concepción ideológica del diseño es, quizás, la más antigua y la que cuenta con el mayor número de sistematizadores y divulgadores, «historiadores de arte» que incluyen en sus obras extensos capítulos sobre la arquitectura de cada época «histórico-estilística», sin preocuparse siquiera por las transformaciones radicales sufridas por esta práctica social en los diferentes modos de producción; los arquitectos «famosos» cuando explican las grandezas y vicisitudes de su obra o «teorizan» sobre ella (le Corbusier, Gropius, Wright, etc.); o los «teóricos» e «historiadores» de la arquitectura (Zevi, Whitcover, Gregotti, etc.)

¿A qué se refieren cuando dicen «arte»? Como afirma Hadjijanicolao, «El Arte no existe, hablar del Arte es lo propio de la ideología estética burguesa. El arte no existe: lo que existe son diversos tipos de producción, como la producción de imágenes, la producción musical, etc.». Aunque no se define, parecería que la «arquitectura-arte» es identificada a la producción de imágenes, espacio de enormes esculturas «encerrando» un «espacio». Nos referimos a esta identificación partiendo de la base de que la supuesta «esteticidad del espacio» es una pura representación ideológica, en la medida en que el objeto «espacio» lo es.

Con diferente énfasis según la vertiente ideológica en que se localicen sus autores -hagan éstos «historia del arte» como historia de los «artistas», de la «cultura» o de las «obras de arte»-, todas estas formulaciones introducen y resuelven en su ideológico «coctel» tres aspectos diferentes que deben ser aislados e identificados:

- El diseñador como «artista» (productor de imágenes).
- El diseño como proceso de «creación artística» (proceso de producción de imágenes)

- La obra arquitectónica, urbana, etc., como «obra de arte» (imagen).

Aunque esclarecer si el diseñador es o no un «artista» añade poco a la caracterización del diseño como práctica social, nos detendremos un instante en ello, ya

que tanto le preocupa al humanismo burgués y a los diseñadores deseosos de sentirse «artistas».

Para Freud en el «artista» priva el «principio del placer» sobre el «principio de realidad, o dicho en otros términos, la tendencia a la actividad lúdica que proporciona goce inmediato domina sobre la tendencia a someter el trabajo del inconsciente al código del trabajo socialmente útil.

En el diseñador, la relación es inversa.

En la sociedad capitalista, y aún en todas formas de sociedad, la demanda individual o social preexiste a la obra, al diseño que la prefigura, y aún al diseñador, es ella la que lo justifica y determina. Venga ella del Estado –consumo colectivo, sede de sus aparatos administrativos represivos o ideológicos- del consumidor individual -vivienda como valor de uso personal-, de la empresa fábrica, etc., del capitalista inmobiliario – obras por la renta o el intercambio comercial, o del producto industrial –diseño de objetos para la producción en serie-, esa demanda está referida a objetos útiles cuyos componentes y características se definen fuera de la mente del diseñador.

La voluntad creadora y la forma prefigurada están determinadas y no de una manera cualquiera, por el código de utilidad del objeto. Pero esta no es la única ni la más importante forma de determinación: «voluntad creadora», «forma creada» están determinadas simultáneamente por las relaciones sociales de producción (tipos de propiedades formas de apropiación de la producción), por las del intercambio y por el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas (materiales, procesos de producción del objeto, fuerza de trabajo), determinaciones provenientes de la estructura económica y no de la superestructura ideológica, como en el caso de la producción de imágenes, literaria o música denominadas «artísticas».

En el acto del diseño, la sociedad exige al individuo cumplir una actividad como parte de la división social del trabajo que le es específica y éste realiza no por su «libre voluntad», sino por la coerción que la sociedad le impone. Su «goce», si existe, provendrá de la satisfacción de:... necesidades de subsistencia asegurada por su actividad y, como veremos luego, de la materialización de su diseño la cual no es propiamente debida a su trabajo.

Desde el punto de vista de la producción del diseño como prefiguración y de la obra como materialización, nos encontramos con dos diferencias radicales entre ésta y la producción de imágenes. Mientras que en la producción de imágenes, prefiguración y materialización se identifican en un proceso realizado por el mismo agente social, el diseño y su realización corresponden a instantes diferentes realizados por agentes sociales diferentes; el diseño toma forma corporal en la obra a través de un proceso productivo en el cual el diseñador es sólo un trabajador indirecto, mientras que el peso de él recae sobre los trabajadores directos –los obreros-, y en la sociedad capitalista, sobre el capitalista que aporta el capital-dinero necesario para la compra de los medios de producción y la fuerza de trabajo y que se apropia de la plusvalía generada en el proceso de producción.

En segundo lugar, mientras la producción de imágenes es, en general, un trabajo improductivo, ya que no se cambia por capital, sino por renta o ganancia (a través de la venta de la obra ya producida), el trabajo del diseñador en el proceso de producción de la

obra (incluido el diseño y la dirección de su ejecución), es un trabajo productivo que se cambia por capital y forma parte del proceso de valorización de este, excepción hecha de aquellos diseños no ejecutados que, por esta razón, permanecen como inútiles y su remuneración forma parte de la renta o ganancia del despilfarrador demandante. Este hecho fue aclarado por Marx hace ya muchos años.

Desde el punto de vista de la obra, ya hemos demostrado anteriormente que se trata de un objeto cuya utilidad es predominantemente material: forma de objeto de consumo, o lugar soporte-material de una práctica concreta (económica, política o ideológica) a diferencia de las imágenes cuya «utilidad» es, siempre, ideológica. Resulta evidente que la «obra» puede transmitir una ideología, tomar el carácter de símbolo, pero este contenido será siempre secundario en relación a su función económica.

Si los diseñadores reivindican el «derecho» de que las obras diseñadas por ellos se coloquen en el ámbito de la ideología-imagen es su propia responsabilidad. Esto no cambia en absoluto el carácter objetivo de «sus» obras, ni el que sus reales autores: los obreros de la construcción las consideren como el producto de un proceso algo «artístico» de explotación de su fuerza de trabajo.

Esta aclaración no excluye la existencia de una ideología burguesa del diseño, ni la ya citada utilización de las obras como transmisoras de una ideología, ni el que ellas contengan «imágenes-ideología» (pinturas, escultura, etc.), ni que puedan ser consideradas «estéticamente bellas». Si, abstrayendo su carácter dominante real, consideramos la obra como una escultura-imagen, la valoración estética de la obra expresa simplemente la correspondencia entre la ideología del diseño que la impregna y la ideología estética de la clase dominante ideología dominante a su vez en la sociedad.

Cada forma de sociedad elabora su propia ideología estética, y ella es la ideología de la clase dominante en esa sociedad. No por azar la sociedad capitalista industrial ha ido generando ese conjunto de valores estéticos que nos llevan a extasiarnos ante la «belleza» de un computador en funcionamiento, o el juego multicolor de las tuberías plásticas de un laboratorio, o los complejos engranajes de una máquina, y por allí no ha pasado nunca el «artista», aunque los «artistas» traten después de reproducir esos valores ideológicos en sus imágenes, como ocurre en el caso de la «escultura-chatarra», el «arte pop», o el «arte cinético».

LA «TÉCNICA NEUTRA DEL DISEÑO»

Ya desde comienzos del presente siglo el desarrollo de la producción industrial había impuesto la necesidad de un cambio radical en la forma de producción de los objetos arquitectónicos y, por tanto, de su diseño, determinado así el surgimiento de la «arquitectura moderna» e imponiendo necesariamente un cambio de la «idea» que los hombres tenían de la práctica arquitectónica y de su resultado: la obra arquitectónica y urbana.

La aparición de nuevos materiales, su producción en serie y las nuevas necesidades de espacios arquitectónicos (industriales, comerciales, vivienda) y de medios de comunicación obligan a los arquitectos a transformar su práctica y sus ideas, surgiendo así una ideología arquitectónica y urbanística caracterizada por una nueva «racionalidad»; la racionalidad capitalista de la cual es bello ejemplo el concepto de la casa como

«máquina para habitar» que desarrolla Le Corbusier, o sus postulados sobre la «Ville Radieuse».

La realidad impone pues la aceptación de los condicionamientos técnicos del diseño y abre camino a la idea de la arquitectura y el diseño como técnicas, evidencia que se acentúa después de la Segunda Guerra Mundial con el estallido de la llamada «revolución tecnológica y electrónica» – la cual sería más objetivamente comprendida si se analizara como fase de rápido desarrollo y socialización de las fuerzas productivas. Ella trae consigo la autorización y sus correlatos, la computación electrónica y los avances de la producción por todos conocidos. La industria impone esta nueva fase de su desarrollo a los diseñadores, quienes necesariamente se ven forzados a integrarla a su práctica, a «enriquecer» sus ideas y a sistematizar o «teorizar» los nuevos hechos, las nuevas determinaciones. Ya no es posible hablar del diseño al margen de la industria y por tanto al margen de la técnica. Se impone pues reconocer a la práctica del diseño como una práctica técnica.

Sin embargo, esta aceptación de la evidencia no es más que eso: reconocimiento de la evidencia y por tanto reconocimiento ideológico que se mantiene íntimamente ligado al conjunto de la ideología burguesa y prisionero del desconocimiento del carácter objetivo de la práctica del diseño en el contexto social. Este reconocimiento va siempre acompañado de dos elementos de esa ideología general: el carácter neutro de los técnicos y su papel de transformados: es de la situación social. Como la destrucción de estos mitos supone el esclarecimiento del carácter real del diseño y de la forma concreta de su inserción de la práctica social global: en una palabra, el conocimiento del sistema relaciones de producción fuerzas productivas vigente en nuestra sociedad pasaremos inmediatamente a este punto.

C. EL DISEÑO COMO PRÁCTICA –EMPÍRICA- AL SERVICIO DEL CAPITAL.

La práctica teórica produce conocimientos que pueden figurar luego como medios al servicio de los objetivos de una práctica técnica. Toda práctica técnica se define por sus objetivos: tales efectos definidos que deben producirse en tal objeto, en tal situación. Los medios dependen de los objetivos. Toda práctica técnica utiliza, entre estos medios conocimientos que intervienen como procedimientos, sea conocimientos pedidos prestados al exterior, a las ciencias existentes, sea «conocimientos» que la práctica técnica produce ella misma, para realizar su fin. En todos los casos relación entre la técnica y el conocimiento es una relación exterior, no reflexiva, radicalmente diferente de la relación interior, reflexiva, existente entre la ciencia y sus conocimientos. Abandonada a sí misma, una práctica (técnica espontánea) produce solamente la «teoría» que necesita, como forma de producir el fin que se le ha asignado: ésa teoría no es nunca más que la reflexión de este fin; no criticado, no conocido, sobre los medios de realización, es decir, un subproducto del reflejo del fin de la práctica técnica sobre estos medios. Una «teoría» que no pone en cuestión el fin del cual es un subproducto, permanece prisionera de este fin. Así es en numerosas ramas de la psicología y de la economía, más aún de la economía, de la política, del arte, etc. Este punto es capital si se quiere identificar el peligro ideológico más amenazador: la creación y reinado de pretendidas teorías que no tienen nada que ver con verdadera teoría y que no son sino subproductos de la actividad técnica. La creencia en la virtud teórica «espontánea de la técnica se encuentra en el origen de esta ideología, que constituye la esencia del pensamiento tecnocrático Althusser, Luis: La revolución teórica de Marx, Editorial Siglo XXI, México, pág. 140.

El diseño (industrial, arquitectónico, urbanístico, regional o del entorno, etc.) como práctica particular dentro de conjunto de la práctica social, es objetivamente una práctica técnica-empírica enmarcada y determinada en el modo de producción capitalista y en la formación social colombiana, por las relaciones de explotación que se establecen entre capital y el trabajo asalariado. Por tanto, el diseñador es un instrumento de dicha explotación. Como práctica científica, su teoría no es más que una elaboración sistemática de aspectos parciales de la ideología burguesa, ligada con elementos técnicos suministrados por las ciencias naturales o por las ciencias puras.

Como hemos señalado anteriormente, la práctica del diseño se compone de dos instantes cualitativamente diferentes aquel del diseño propiamente dicho (prefiguración de los objetos en la mente del diseñador y expresión en el lenguaje de los planos y diseños y el de la realización (construcción), en la cual el objeto prefigurado se materializa, toma forma corpórea en la obra (mueble, utensilio, casa, edificio, conjunto urbano, etc.). Hemos señalado también cómo en proceso es este segundo instante el determinante, la razón de existencia: pues a partir del proceso de producción de obras se hace inteligible no sólo el papel del diseñador, sino las características mismas del diseño.

La producción de «obras» es, en primera instancia, un proceso económico, o sea, una actividad social de intercambio con la naturaleza, de transformación de ésta, que garantiza la producción de bienes materiales para la satisfacción de necesidades individuales o colectivas de un organismo social. Este intercambio con la naturaleza es en sí mismo proceso de trabajo en el cual la actividad humana transforma por medio de instrumentos un objeto dado (materia brutas o primas), con el fin de obtener un producto. El proceso de trabajo conlleva pues tres elementos fundamentales necesarios para su realización; y la actividad humana que no solamente ocupa un papel fundamental en el proceso si que determina por su carácter voluntario el tipo de cambio que ha de operarse en la materia prima, y los instrumentos la fuerza de trabajo a invertir.

En la sociedad capitalista la actividad humana asume dos formas diferentes: la del trabajador directo que entra directamente en contacto con las materias primas y los instrumentos (el obrero que ha sido despojado de la propiedad de los instrumentos y de las materias primas –medios de producción- y que aporta al proceso su fuerza de trabajo la del trabajador no directo que asume el control y dirección del proceso productivo hombre del capitalista (gerente, ingenieros, técnicos, etc.) Por su parte, el capitalista participa en el proceso productivo como propietario de los medios de producción o del trabajo, actuando como un no- trabajador o agente indirecto de la producción.

Pero este proceso no sólo permite a la sociedad apropiarse de la naturaleza para producir las condiciones materiales existencia que le son propias, sino que además es un proceso de explotación de los trabajadores directos, los obreros quienes no sólo producen lo que requieren para satisfacer sus necesidades vitales, sino un producto excedente, un solo producto del que se apropian los propietarios de los medios de producción y del capital-dinero que les permite comprar la fuerza de trabajo de los demás: los capitalistas.

El capitalista cumple pues un doble papel; uno dictado por las exigencias del nivel técnico de la división social del trabajo que le asigna el papel de no trabajador y que comprende la función de control sobre el proceso de trabajo en su conjunto, surgida de la propiedad de los medios de producción; y otro definido por su apropiación del sobre trabajo, convirtiéndolo en beneficiario de la explotación.

Los instrumentos de trabajo, integrados al conjunto de los medios de producción, han adquirido en el capitalismo una forma típica: la fábrica. Ella deriva de un proceso histórico en el cual grandes masas de trabajadores, transformados en hombres «libres» y desprovistos de instrumentos de trabajo y de medios de vida, se ven obligados a vender como mercancía su fuerza de trabajo, único bien que poseen.

De otro lado, este mismo proceso llevó a la concentración de los medios de producción en pocas manos, las de la burguesía, desarrollándose un régimen de producción en el cual la fuerza humana de trabajo que posee cada obrero cuenta siempre y cuando se inserte en una cadena ininterrumpida, presidida aparentemente por la máquina que se ha convertido en el motor del proceso productivo e impone a los obreros un ritmo y una forma de actividad.

Tanto los instrumentos de trabajo, las materias primas y la fuerza humana, como la forma concreta en que se combinan, se transforman cualitativa y cuantitativamente en forma permanente, dando lugar a un permanente proceso de desarrollo de las fuerzas productivas de la sociedad.

Pero esta actividad productiva no da solamente como resultado un producto determinado que adquiere la forma de mercancía al ingresar al mercado, ella misma reproduce materialmente a las dos clases fundamentales de la sociedad capitalista: la burguesía y el proletariado.

El proceso productivo de los objetos-obras (arquitectónicos, urbanas, etc.) se acoge a esta forma general del proceso productivo capitalista, con las características concretas determinadas en una formación social por la forma particular de inserción y relación del modo de producción capitalista con los elementos de otros modos de producción.

Su materia prima son los llamados materiales de construcción, desde el ladrillo y el cemento hasta los conductores eléctricos y artefactos sanitarios, los ascensores, etc. Sus instrumentos de trabajo van desde el palustre y la plomada manejadas directamente por el obrero de la construcción hasta las grúas, las mulas, las mezcladoras gigantes, etc., ligadas en la gran fábrica que produce las enormes piezas prefabricadas o las unidades completas de vivienda.

Conviene señalar que en el conjunto de los países capitalistas, pero en especial en los países sometidos a las condiciones de dependencia neo colonial, el régimen de producción de estos objetos está rezagado con respecto al conjunto de la producción social, en la medida en que aún se emplean de manera amplia formas manufactureras o aún precapitalistas de producción. En la producción de materiales aún subsisten los pequeños talleres artesanales de carpintería y ornamentación metálica que trabajan como «contratistas», o los «chircales» de producción de ladrillos, donde subsisten formas de sobreexplotación de la fuerza de trabajo, tales como el pago de salario por pieza fabricada, las jornadas de trabajo de 12 a 16 horas, el trabajo infantil, todo esto al margen de cualquier legislación laboral conjuntamente con los grandes monopolios de la producción de cementos, concreto y elementos prefabricados, donde se dan las formas de producción capitalistas más desarrolladas.

Esta situación de atraso aparece también en la actividad de la construcción propiamente dicha, donde aún se emplean (sobre todo en la construcción de vivienda

individuales) formas manufactureras de producción. Esto es, grupos más o menos reducidos de obreros con una división rudimentaria del trabajo, que emplean herramientas manuales y donde aún la fuerza fundamental que echa a andar el proceso es la fuerza de trabajo humano y todavía cuenta la habilidad propia del trabajador directo.

Sin embargo, la tendencia creciente a la prefabricación no sólo de los elementos de la obra arquitectónica sino incluso de la obra entera, nos indica de qué manera la forma de trabajo fabril –que implica el progresivo desplazamiento del hombre por la máquina- va penetrando en este sector.

En los países dependientes neo coloniales, la subsistencia de estas formas precapitalistas en la actividad de la construcción se explica por una doble razón; de una parte, la limitación de la capacidad de importación de maquinaria y equipo determinada por la baja disponibilidad de divisas afecta a la actividad de la construcción, así como a todo el sector productivo; en estas condiciones y dada la inexistencia de un sector productor local de maquinaria y equipo, el sector de la construcción debe trabajar con medios de producción relativamente rudimentarios. De otra, la inexistencia de competencia en el mercado mundial, dada la inmovilidad de los bienes, permite la utilización masiva de fuerza de trabajo no calificado, cuyos niveles salariales son mantenidos por debajo de los vigentes en el conjunto de las restantes ramas de la industria. Esta fuerza de trabajo, no pudiendo obtener empleo en la industria, donde la demanda de brazos por períodos cortos, en condiciones de contratación arbitrarias - cuando existen- y al margen de cualquier posibilidad .

Todos estos hechos permiten el empresario al sobreexplotación del obrero y la obtención de márgenes de ganancia elevados, incrementados por los procesos inflacionarios permanentes. De allí también la atracción que ejerce este sector sobre los capitales no reinvertidos en el sector industrial.

No es pues casual el hecho de que el Estado colombiano entre otros, busque la salida a la crisis por la que atraviesa el proceso de acumulación reproducción del capital por medio de una acción masiva sobre el sector de la construcción en su conjunto (vivienda, red vial, medios de consumo colectivo, etc.) como lo demuestran el énfasis puesto en este sector.

Capital y estado buscan así reabrir el proceso de acumulación por medio de la expansión del sesión en el cual es más fácil la sobreexplotación de la clase obrera.

Tanto el bajo nivel relativo de desarrollo de las fuerzas productivas en el sector, como las relaciones de trabajo vigentes en él, colocan al obrero de la construcción en una situación ambigua con respecto a los obreros del sector industrial: despojado de sus medios de vida y forzado a vender su fuerza de trabajo en condiciones de sobreexplotación, el régimen de producción en el cual se inserta requiere aún de su habilidad particular y exige que su fuerza de trabajo sea el motor fundamental del proceso. Especie de proletario-artesano, de él se habla aún en términos de una división del trabajo calcada de viejas formas artesanales y manufactureras: maestros y aprendices.

Mas es obvio que allí donde el proceso ha adquirido la forma de gran industria, el trabajador directo es un obrero en todo el sentido de la palabra. E igualmente es claro que

en ambos casos es un productor de sobre trabajo del que otros se apropian, y que sobre él recaen, en la coyuntura actual, las políticas de «desarrollo» del capital neo colonial.

Veamos ahora qué papel juega el diseñador arquitecto en este proceso.

La forma más general de su actividad es la del control del proceso productivo, sea como diseñador de la obra a realizar y por tanto de pre figurador de la forma final del producto; sea como supervisor directo de la marcha de este, o bien como realizador de esta doble actividad.

Esta forma general asume diferentes formas particulares de acuerdo con la relación que se establezca con el «cliente» propietario del capital-dinero y/o de los medios de producción invertidos en la realización de la obra.

1).- Cuando carece de medios de producción y actúa simplemente como cuadro técnico de diseño y dirección de proceso, ya sea para un propietario individual un propietario capitalista o el Estado. En este caso es un trabajador productivo no directo, independientemente de que su salario aparezca como tal o bajo la forma de «honorarios».

2).- Cuando posee medios de producción y realiza y controla el proceso constructivo para un propietario individual para un capitalista o para el Estado. En este caso, que asume casi siempre la forma de contrato o precio fijo, diseñador-constructor no sólo dirige el proceso productivo, sino que se apropia de una parte de la plusvalía producida por el obrero, dejando la otra parte al propietario del capital-dinero invertido y a las demás fracciones del capital que participan en su realización como mercancía.

Obviamente cuando él es el propietario del capital dinero, se apropia de cantidad de plusvalía correspondiente al capitalista-inversionista en la distribución, ya que actúa como propietario-capitalista. Su participación en la distribución de la plusvalía aumentará si es propietario del suelo, si comercializa su producto, etc., hasta llegar a apropiarse su totalidad, caso éste de los monopolios inmobiliario-financieros de recién desarrollo.

Es necesario destacar que el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas en el sector de la construcción tiene una influencia directa en el diseño, por cuanto las tendencias del diseño que enfatizan la poética de la creación formal y coherentes con las formas de producción precapitalistas que subsisten en el capitalismo desarrollado y, con mayor importancia, en el capitalismo dependiente. El ámbito preferente de su mantenimiento es la construcción de viviendas individuales –valores de uso «únicos» valorizados por el trabajo «semi artístico» de los operarios, y en las obras prestigio destinadas al capital monopolista o al Estado (ambas cargadas de un contenido simbólico-ideológico, el diseñador simplemente reproduce). En estos casos, la forma espontánea del producto así como su poca racionalidad el empleo de trabajadores directos diestros, son condición de existencia de la actividad de «creadores empeñados de dejar materializados en ladrillo y cemento su «genio» personal.

En cambio, las tendencias racionalistas del diseño se corresponden claramente con el régimen de producción de la industria en el cual la contabilidad de costos, el cálculo de la inversión, la ganancia y, sobre todo, la producción en la que es para un gran mercado, son exigencias que restringen cada vez más el «genio» creador del diseñador. Triste verdad es historia, el desarrollo del capitalismo asesina a nuestro viejo y glorioso maestro diseñador con sueños de «artista».

Hemos hablado del Estado como «cliente» del diseñador-constructor. Como «cliente», el Estado actúa de tres formas particulares:

=Como capitalista al apropiarse del trabajo impago a los obreros de la construcción. Es el caso de la construcción de viviendas llamadas de «interés social», en cuyo caso asume el múltiple papel de capitalista industrial, comercial, financiero y de rentista. Así utilice la plusvalía bajo la forma de ganancia o de intereses, para entregarla al constructor para pagar a la burocracia a su servicio o para «capitalizarla», lo único cierto es que ella es el fruto de la explotación obrero. De forma similar actúa cuando realiza inversiones en servicios públicos, que serán vendidos a los usuarios «cómodas cuotas mensuales» que incluyen simultáneamente la ganancia del capital invertido, los intereses de capital y la renta del suelo ocupado. No por casualidad se habla de hacer rentables los servicios públicos.

=Como administrador general de la sociedad en beneficio de los intereses del capital. Al invertir los fondos provenientes de la tributación del conjunto de los agentes sociales (presupuesto del Estado) en obras de infraestructura y siendo públicos «necesarios para el desarrollo económico», lleva a cabo una redistribución del ingreso a la inversa.

=Como instrumento de la reproducción de las relaciones sociales de producción en particular de las relaciones de propiedad y de la dominación de clase, cuando sus «encargos» se refieren a obras tales como escuelas, colegios, edificios oficiales, cuarteles, etc. Los objetos-obras arquitectónicas y urbanas asumen un doble carácter inseparable: el de asiento de los aparatos represivos o ideológicos a través de los cuales el Estado domina a la sociedad en nombre del capital y reproduce su ideología, por una parte, y por la otra, medios de vida /educación, salud, cultura, etc.) para el mantenimiento y reproducción de la fuerza de trabajo de la clase obrera los empleados y aún la misma burguesía, que el Estado deduce no de la ganancia de los capitalistas, ya que contribuyen a su incremento, sino del salario de los propios obreros haciendo así pagar a estos el costo de los medio que aseguran su propia esclavitud.

El diseñador al realizar su práctica técnica, es pues un instrumento al servicio de las relaciones de producción vigentes en la sociedad su práctica está comprometida con el capital tanto en términos económicos al servir de instrumento en la explotación del trabajador asalariado de la construcción, como en términos ideológicos al actuar como un medio –muy eficaz en ocasiones- de la reproducción de la ideología burguesa contenida no sólo en la función de su obra sino también en la misma forma que el diseñador le da, para «satisfacción» de su cliente y gloria eterna de su genio personal. Revelado el carácter del proceso de producción de los objetos-obras y el papel de los agentes que en él participan, nos preguntaremos ahora: ¿por qué se producen?

Habíamos afirmado y lo repetimos ahora: es evidente que se producen porque satisfacen necesidades de los individuos o de la sociedad, broten éstas del estómago de los hombres o de su propia imaginación o fantasía. Así ha sido en todas las épocas históricas, desde aquellas en que cada individuo se fabricaba sus propias vestiduras, utensilios y herramientas, hasta nuestros días en que la producción de los objetos se lleva a cabo gracias a una compleja división del trabajo. Sin embargo, actualmente existe una diferencia: los objetos producidos no satisfacen las necesidades personales del que los fabrica, sino de las de otros, es decir, que los objetos producidos por un productor

cualquiera no tienen valor de uso para éste, sino para otros. Se producen para el cambio; adquieren pues la forma de mercancía. Bajo esta forma, los objetos tienen el doble carácter de valores de uso y valores de cambio.

¿Dónde se cambian los objetos? En el mercado local, nacional o mundial. Pero en ellos no se pueden comparar como objetos útiles bajo su forma natural, ya que un helado de vainilla no tiene, como objeto útil, nada que ver con un jabón de tocador, así valgan los dos la misma suma de dinero. Aquello que hace posible equiparar dos objetos tan disímiles es su única cualidad común: el hecho de ser productos del trabajo humano, pero no del trabajo concreto del heladero o del jabonero, imposibles de comparar, sino del trabajo abstracto, general, comparable, común a todas las formas de trabajo humano el gasto de músculos, de nervios y de cerebro.

Entonces la sustancia del valor de una mercancía es ese trabajo abstracto; su magnitud la cantidad de trabajo abstracto contenida en él y su medida el tiempo de trabajo. Pero no se traza acá del tiempo que gasta cualquier operario diestro o no sino del tiempo medio empleado en la sociedad para su producción: es decir, del tiempo socialmente necesario para producir esa mercancía en un país y en un momento histórico determinado.

Así pues, en el mercado capitalista no se enfrentan como sino productores a través de los cuales el valor de cambio de los objetos domina sobre el valor de uso de ellos y todos los objetos producidos lo son para el cambio: son mercancías.

Los objetos arquitectónicos o urbanos no escapan a esa ley general del capitalismo: ellos se producen para el cambio y quien no disponga de dinero –producto de la venta de las mercancías que produce o de esa particular mercancía que es la fuerza de trabajo-, no puede comprarla en el mercado. Como dirían los economistas burgueses, ni no hay demanda solvente ni hay producción ni de viviendas ni de nada.

Esta ley es válida por tanto para la vivienda y para los servicios que el Estado produce. Prueba de ello son los miles de familias pobres que carecen de vivienda y de servicios mínimos, hacinadas en inquilinatos y tugurios mientras miles de vivienda permanecen deshabitadas por largos períodos. Si la producción capitalista tuviera por objeto satisfacer las necesidades de los individuos o de la sociedad, la lógica diría que se deberían producir viviendas y servicios para todas las familias que los necesitan. El capitalista produce viviendas sólo en la medida que existan compradores dispuestos a pagar el precio que él fije por su producto y que incluye, lógicamente, su ganancia. He aquí la causa última del «problema de la vivienda», que aunque afecta a todas las clases sociales, lo hace más inmisericordemente con la clase obrera y los desempleados, imposibilitados que responden a la oferta así caracterizada. Cae así por tierra el mito de la función «social» de la empresa privada en la construcción de viviendas y objetos arquitectónicos y urbanos. Pero, aclaramos, no se trata acá de la particular «mala voluntad» de los constructores de vivienda.

Es la ley general de la producción capitalista de mercancías. Para un capitalista de igual que las mercancías cuya producción asegura la reproducción de su capital y el incremento de sus ganancias sean la vivienda los alimentos básicos perfumes artículos pornográficos, bombas y cañones, o estampas piadosas. Olvidar esto es olvidar la realidad del capitalismo y vivir en el mundo falaz de la ideología burguesa.

El diseñador participa pues, como cuadro técnico o propietario capitalista, en la producción de objetos mercancías y no simplemente de objetos útiles o de «objetos de arte». Su determinación insoslayable por el sistema de relaciones de producción fuerzas productivas y por la estructura de clases se observa doblemente: de una parte por las condiciones vigentes en la producción de los objetos y de otra por la forma en que el propietario del capital busque introducir sus productos en el mercado de una determinada clase social. El condicionamiento se da no solamente en términos de la función que el objeto debe cumplir, sino también en su forma y dimensión. Muere pues el mito del «diseñador libre y neutro».

Entendemos ahora por qué la respuesta formal y dimensional dada por los diseñadores a la vivienda varía desde la madriguera que el Estado construye en las «unidades de autoconstrucción para las clases menos favorecidas», hasta los palacios dorados de nuestros barrios burgueses. La capacidad de consumo de objetos arquitectónicos de los individuos depende de la parte de la producción social de que logren apropiarse, y esta parte está determinada por la relación de propiedad o no propiedad con los medios de producción; es decir, se da en términos de clase social aunque a través de la mediación de la «distribución de los ingresos».

El diseñador trabaja en el seno de la división de clase de la sociedad y, para no llamarnos a engaño, del lado de sus patronos, los propietarios del capital. Lo hace también cuando diseña y construye las fábricas los talleres y los depósitos que van a ingresar como medios de producción al inventario de los capitalistas. Cumple la misma misión cuando su práctica técnica se pone al servicio de la construcción de locales para los aparatos represivos o ideológicos del Estado burgués. Finalmente, actúa en el mismo sentido el diseñador urbano que, a despecho de su buena voluntad, se convierte en instrumento de la programación global de la segregación urbana de clases y de la estrategia de mantenimiento de ese «desorden urbano», que no es sino el orden inviolable y sagrado de la libre iniciativa privada; es decir, del libre albedrío del capital – reflejo en el espacio de la anarquía reinante en el mercado capitalista-, que la burguesía defiende a sangre y fuego como conquista máxima de la «dignidad del individuo».

Esa libertad tiene obviamente dos caras: la libertad del capitalista para explotar a los desposeídos y la libertad de estos para ser explotados, arrastrar su miseria y morir de hambre donde quieran, derecho que conlleva una sola limitación: la de no hacerlo donde moleste la vista o el olfato de la burguesía y la pequeña burguesía a su servicio. Este límite está perfectamente marcado y nuestro urbanista lo respetan y mejoran al zonificar nuestras ciudades y definir a través de índices y códigos los espacios donde la libertad de uno y otros puede desarrollarse.

El diseñador urbano trabaja también para el capital cuando diseña las zonas de renovación urbana y los planos viales que la «implementan», ya que programa el desalojo de las clases explotadas que en ellas habitan, su recuperación por el capital especulativo de la construcción y la finca raíz y los mecanismos a través de los cuales aquél se apropia de la renta del suelo generada por la nueva inversión en vías y servicios.

Para concluir, respondamos a una pregunta que se desprende de todo lo anterior: ¿a qué clases social pertenece el diseñador? Si entendemos como clase social el «efecto» del conjunto de las estructuras del modo de producción o la formación social sobre los agentes sociales que le sirven de apoyo, organización determinada en última instancia por las relaciones de producción (estructura económica), podemos afirmar:

- Aquellos que poseen medios de producción y/o invierten capital-dinero en la producción de los objetos del diseño, explotando la fuerza de trabajo asalariada: o que emplean a otros diseñadores y auxiliares como asalariados en la producción del diseño mismo, pertenecen a la burguesía, grande o pequeña.

- Los diseñadores que venden su fuerza de trabajo al Estado, al capital inmobiliario o a otros diseñadores, a cambio de un salario, son trabajadores asalariados localizados en su estrato social más alto; pero el hecho de actuar como cuadros técnicos e instrumentos dóciles del capital en la explotación de los obreros de la construcción, profunda dominación ejercida por la ideología burguesa sobre los componentes generales de la «ideología del diseño», la consiguiente reproducción que de ésta llevan a cabo en su práctica y en la docencia y el apoyo político que dan, generalmente, a la burguesía y a su Estado, los coloca objetivamente en una categoría social al servicio del Capital: la tecnocracia.

En una palabra, lo sepa o no el diseñador de buena o mala voluntad, el diseño como práctica técnica está al servicio de capital en su actividad de explotación del trabajo asalariado y de dominación de la sociedad en su conjunto.

II. LA IDEOLOGÍA «VULGAR» DE LO ARQUITECTÓNICO Y LO URBANO: UN INSTRUMENTO DE DOMINACIÓN DE CLASE.

El mundo de las mercancías ha ido integrando rápidamente todos los objetos arquitectónicos y urbanos; inclusive los elementos naturales considerados aptos por el capital especulativo para incrementar las ventajas de su mercancía específica. De la relación «natural» que se establece entre diseñador y productores capitalistas en el campo de la construcción, en el seno de ese fabuloso mundo de los objetos de consumo, ha ido surgiendo una ideología de lo arquitectónico y lo urbano que, manejada hábilmente por los mercaderes de la vivienda, sirve no sólo para crear las nuevas necesidades de consumo, sino para ir reproduciendo los valores ideológicos generales de la sociedad burguesa. Se esclaviza así a los individuos en cierta forma de consumo y se los convence día a día de que su «felicidad y libertad» dependen de la perpetuación del dominio económico y político de la burguesía.

Como simple región particular de la ideología burguesa ésta ideología de lo arquitectónico y de lo urbano, inyectada en pequeñas dosis diarias a través de la radio, el cine, la televisión y la prensa, apoyada y transmite las relaciones sociales que caracterizan la sociedad burguesa: la propiedad privada, la familia, la privacidad individual, la diferenciación social, etc.

Un simple recorrido por tres diarios, extraídos al azar de un montón, nos muestra significativamente cómo se transmiten y reproducen estos valores.

Leemos en un aviso de $\frac{3}{4}$ de página: «En Morelia Fernando Mazuera y Cía. S.A. tiene 7 respuestas para su pregunta sobre casa propia: en estilos, en precios, en gustos. Fernando Mazuera y Cía. S.A. tiene siete respuestas a su pregunta: casa de un piso, de dos, desde \$290,000 hasta \$370,000, diferentes fachadas, diferente distribución y una misma calidad: fabulosa ubicación y magnífico servicio de transporte día y noche, sin igual vecindad de más de 3,000 familias como la suya, y todos los servicios de una ciudad moderna» y unos días más tarde: «no vendemos un apartamento, vendemos una vida

diferente. Torre Panorama» o «¡en la exclusiva carreta 10ª. 97-27 y frente a hermoso parque! «y también «la casa que usted ha soñado».

La propiedad privada de la casa, «don divino» que da seguridad, al menos mientras se pagan las cuotas y con ellas la ganancia, la renta y los intereses al capitalista; la familia, una familia particular, cuya unidad se estructura en torno al patrimonio familiar y a su herencia; la diferenciación de cada familia por sus gustos, pero entre «familias iguales a la suya», es decir, de su misma clase social; «una vida diferente» lograda a través de las cuotas mensuales de amortización y el disfrute de dos o tres aparatos electrodomésticos de serie que llenan de júbilo a las amas de casa; he aquí el mundo «soñado» resultante del matrimonio tripartido del diseño, el capital especulativo y la publicidad. He aquí el «mundo soñado» que se entrega junto con el «automóvil popular», los cigarrillos «Marlboro», las reinas de belleza, los radios de transistores y una que otra noticia política –bien decorada con desnudos; mercancía invitando al uso de tal o cual perfume francés.-, a las clases explotadas sumidas en el desempleo, el hambre, la enfermedad y el hacinamiento, a fin de que este opio de los deseos produzca el sueño que hace olvidar la explotación.

Por su parte, el Estado capitalista no puede menos de utilizar el mismo lenguaje: si el Instituto de Crédito Territorial cambió el cartel publicitario: «Una casa propia para cada colombiano» por el de «una casa propia para cada familia colombiana» (lo absurdo del primero era evidente), su contenido permanece inalterado: la propiedad privada e individual de la vivienda. He aquí la máxima seguridad que el Estado da a los colombianos consistente en 20 años de zozobra mensual por el pago de la cuota y permanente amenaza de despojo por incumplimiento en el pago.

Pero el mensaje ideológico no nos es transmitido solamente a través de la vivienda y su publicidad, nos llega a través de las «cualidades» de otros objetos arquitectónicos y urbanos: la belleza de la iglesia parroquial con su esbelta torre que apunta el cielo y que nos hace esperar en la otra vida –en el paraíso-, el premio a la resignación en la pobreza de este mundo «ya que de los pobres es el reino de los cielos»; la solidez de nuestros cuarteles y cárceles que nos llenan de sano patriotismo al sentirnos defendidos como colombianos tanto en nuestro honor nacional como en nuestros bienes, olvidando la represión ejercida sobre las masas populares y el desempleo y la miseria, orígenes de la delincuencia; la majestuosidad de los edificios que, como símbolos fálicos, cortan el azul del firmamento y nos cuentan los éxitos de tal empresa de aviación o cual empresa cervecera, textil, o petrolera, nacional o extranjera, belleza que ofrecida a los ojos ávidos de «toda la población», bien justifican el hambre de los obreros y sus familias cuyas huelgas han sido rotas por la legislación laboral, los contra pliegos patronales y la «fuerza disponible». He aquí algunos ejemplos de la ideología transmitida por la obra arquitectónica y que difícilmente pueden ser ocultados por las «teorías del diseño y la forma arquitectónica o por los discursos acerca del «contenido estético de los símbolos» o el «contraste entre la horizontalidad de los volúmenes y la verticalidad de los elementos de fachada».

De entre las ruinas de los inquilinatos y de las viviendas humildes destrozadas por los buldócer que anuncian el paso de una nueva avenida, surge el último ejemplo –de este artículo y no de la realidad- de la utilización de la ideología urbanística vulgar como instrumento de dominación de clase: «el desarrollo vial y la renovación urbanas» que expulsarán de sus antiguas residencias –por la razón o la fuerza- a los habitantes cuya localización central les permitía la subsistencia a través de la mendicidad, el comercio

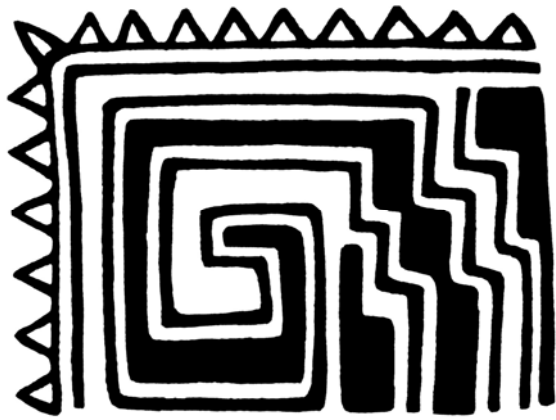
callejero, la venta de lotería, etc. Son presentados a la «opinión pública» como obras de desarrollo, modernización y embellecimiento. Se oculta bajo esta fraseología su carácter de proyectos de verdadera guerra de reconquista del centro urbano, realizada por el capital monopolista y el Estado, se logra así muchas veces, que sus víctimas se extasíen pocos meses después ante las torres de hierro y vidrio o las vitrinas donde se exhiben los productos de lujo que nunca han de consumir, reconstruidos sobre los restos de sus viviendas de antaño que sucumbieron ante el avance arrollador de la conquista del centro urbano por el capital; al tiempo que aplauden, víctimas de su inconsciencia, a los gestores y beneficiarios del proceso de apropiación privada y monopólica de ese centro urbano creado colectivamente por ellos.

El último remanente de neutralidad del diseñador artista o del técnico-urbanista muere acá, en el campo extenso y lleno de la ideología arquitectónica y urbanística vulgar –parte de la ideología burguesa-, que él ha ayudado a crear con su colaboración con el capital y la publicidad y que reproduce diariamente –en el mármol y el bronce, aluminio y vidrio o Eternit y bloque de cemento- y por años en sus obras o a través de sus alumnos en la docencia universitaria. Esto es así, objetivamente, al margen de la voluntad individual, ya que todo técnico, en cuanto técnico, está al servicio de las relaciones de producción dominantes en la sociedad en cuyo seno desarrolla su práctica particular.



Ferrater Mora José.

**DESCRIPCIÓN DE LOS CONCEPTOS DE:
FENÓMENO. FENOMENOLOGÍA.
FENOMENOLÓGICO**



FENOMENOLOGÍA

Tomado de la obra:

Ferrater Mora José.

“DICIONARIO DE FILOSOFÍA”

(4ª Ed., Tomo II). Alianza editorial, Madrid, 1982. ISBN: 84-206-5202-4.



FENÓMENO.

El término ‘fenómeno’ procede del griego *Fainómenon*. Su significado es <<lo que aparece>>; fenómeno equivale, pues, a ‘apariencia’.

Los fenómenos o apariencias son contrastados por Platón con la realidad verdadera o los <<seres>> *dnta* (Rep., X596 E et al). El mundo de los fenómenos o apariencias es el mundo de las <<meras representaciones>>. El mundo de los fenómenos puede ser también descrito como el mundo de las <<apariencias>>: *Phenomena* sive *apparitiones* (Leibniz; Gerhardt VII, 319). Algunos autores han relacionado el término *Fainómenon* y el término *Fainedoai* (= ‘aparecer’, ‘manifestarse’, ‘revelarse’) con otros vocablos cuya raíz es *Fn-*; así por ejemplo, y sobre todo, con *Fnw* <<surgir>> (de donde *Fndiz*), y hasta *Fnw*, luz. Apoyándose en alguna de estas pesquisas filológicas, Heidegger ha definido ‘fenómeno’ como <<lo que se hace patente por sí mismo>> (*Sein und Zeit*, & 7A). Ahora bien, como lo que hace patente por sí mismo aparece <<bajo una luz>> (sin la cual no podría <<verse>>). El fenómeno es considerado como <<lo que se revela por sí mismo en la luz>>. En este sentido el fenómeno puede ser materia de descripción, y objeto de una <<fenomenología>>, en cuanto explicación mediante el decir (logos) de aquello que se manifiesta por sí mismo y <<desde sí mismo>>.

Estudiaremos aquí el concepto de fenómeno tal como ha sido elaborado por varios pensadores y periodos; conviene completar lo que se dice en este artículo con el contenido de los artículos *Apariencia*, *Fantasia*, *Fenomenismo*, *fenomenología*.

Para muchos filósofos griegos, el fenómeno es lo que parece ser tal como realmente se manifiesta, pero que, en rigor, puede ser algo distinto y aún opuesto. El fenómeno se contrapone entonces al ser verdadero y aún es encubrimiento de este ser. El concepto de fenómeno es, por lo tanto, sumamente equívoco; por una parte, puede ser la verdad, lo que es a la vez aparente y evidente, por otra parte puede ser lo que encubre la verdad, el falso ser, y, finalmente, aquello por lo cual la verdad se manifiesta, el camino hacia lo verdadero. Estas tres nociones suelen presentarse confundidas o, cuando menos, entrelazadas en la historia de la filosofía. Aún en aquellos pensadores para quienes la oposición entre fenómeno y ser verdadero equivale a la oposición entre lo sensible y lo inteligible, lo aparente y lo real, el ser que parece y el ser que es, el fenómeno no significa siempre lo ilusorio. Muchas veces es el fenómeno, más que realidad ilusoria, realidad subordinada y dependiente, sombra proyectada por una luz, pero sombra sin la cual la luz no sería en última instancia accesible. Por eso se habla a

veces de <<salvar las apariencias>>, lo que equivale a salvar los fenómenos. Por eso también no hay una sola y única forma de relación entre lo en sí y el fenómeno y entre ellos y la conciencia cognoscente, y por eso también la filosofía <<elegida>> depende en gran parte de la forma como tal relación sea concebida. En Parménides, por ejemplo, lo en sí predomina de tal modo, que la <<doctrina de la oposición>> -que se hace inevitable por la presencia del mundo- se constituye casi enteramente al margen de la <<doctrina de la verdad>>; no hay propiamente más que un es sí –la <<esfera>> espacial llena- y ningún fenómeno, pues lo en sí no puede desdoblarse. Tal posición se opone directamente a todas las tendencias <<fenomenistas>>; para ellas no hay un <<en sí>> o, mejor dicho, para ellas el fenómeno es una realidad última, lo cual equivale casi siempre a hacer del fenómeno el hecho puro y simple que lleva en sí mismo su propio sentido. Este <<fenómeno>> no debe en modo alguno confundirse con las direcciones que recomiendan atenerse al fenómeno, a la experiencia posible. El fenómeno en cuanto tal es que niega la <<cualidades primarias>> o, mejor aún el que sostiene el carácter primario de las cualidades secundarias. El primado de los matters of fact en el sentido de Hume puede valer por la expresión más cabal de una tendencia que ofrece, por otro lado, muy diversos aspectos. En modo alguno es lícito, en efecto, dar el mismo nombre de fenomenismo a direcciones tan dispares como, por ejemplo, Hume, Berkeley, Mach o Renouvier. En general, y visto desde el ángulo de la afirmación de lo en sí o el fenómeno y de la relación entre ambos, las posiciones adoptadas hasta el presente pueden esquematizarse imperfectamente del siguiente modo:

- (1) Posición exclusiva de lo en sí (Parménides, formas extremas del panteísmo acomista);
- (2) Posición exclusiva del fenómeno (fenomenismo radical, negación de toda cualidad primaria: ser es ser percibido);
- (3) Lo en sí y el fenómeno existen separadamente entre ellos y no hay sino la nada (Parménides desde el momento en que formula la doctrina de la opinión, algunas direcciones del platonismo);
- (4) Lo en sí y el fenómeno están unidos por el demiurgo o por una divinidad (platonismo, ocasionalismo y en general, toda crítica de la racionalidad del nexos causal que no acabe en puro fenomenismo);
- (5) División de lo en sí en una multiplicidad (Demócrito y el mecanismo en general; lo en sí queda escindido o pulverizado, salvándose de este modo, sin perderse nada de su inteligibilidad, un movimiento que en realidad no es más que desplazamiento o cambio de posición, pues el movimiento es aquí la diversidad de posiciones recíprocas de entes últimamente irreductibles: los átomos);
- (6) Afirmaciones de lo en sí y simultánea afirmación de su incognoscibilidad teórica (Kant; salvación de los conflictos de la razón teórica por la razón práctica; disolución por la acción de los conflictos racionales; marxismo; primado de la fe; Jacobi, Fries; metafísicas irracionistas; Schopenhauer, etc).

En todo caso y particularmente en este último sentido, el fenómeno no es como Kant sostiene explícitamente, un aparecer, sino algo igualmente distinto del nómeno y de la

mera apariencia. En efecto en oposición a lo que ocurre en la apariencia, en el fenómeno <<los objetos y aún las propiedades que les atribuimos son siempre considerados como algo dado realmente>>, pues el fenómeno es <<la intuición de los objetos exteriores y la que el espíritu tiene de sí mismo>> representadas en las formas del espacio y del tiempo. En cambio, el fenómeno se relaciona con el nómeno en cuanto manifestación de lo que <<el objeto es en sí>>. El fenómeno se convierte en objeto de experiencia posible frente a lo que es simple apariencia ilusoria y frente a lo que se halla más allá de esta experiencia misma. Por eso el significado que da Kant a ‘fenómeno’ no es, en rigor, sino la plena conciencia de lo que ha sido casi siempre la noción de fenómeno en la historia filosófica. Pues en cualquiera de las direcciones mencionadas, aún en aquellas que han partido de la contradicción de la experiencia sensible para ser del ser aparente el ser falso, el fenómeno ha sido no solo el único camino para llegar más allá de él, sino también algo que ha constituido una realidad innegable, algo que no ha sido pura apariencia, ya que esta apariencia debe ser simplemente negada, en tanto que el fenómeno no puede ser negado por ser siempre objeto de experiencia. La <<salvación>> del fenómeno coincide así con la <<salvación>> de la experiencia. En ello coinciden muchas direcciones filosóficas, las cuales encuentran en esta fórmula la raíz última de su actitud frente a la experiencia posible.

El concepto de fenómeno y de su relación con la <<realidad>> ha sido analizado con particular atención y gran detalle por la fenomenología de Husserl en la medida, por lo menos, en que ha procurado atender <<a las cosas mismas>>. Sin embargo, aún dentro del marco del método fenomenológico, el fenómeno no puede ser simplemente definido como aquella que <<se da>>; como señala Husserl el término ‘fenómeno’ esta usualmente lastrado de equívocos, y conviene atender a su significación en tanto que se refiere a los actos de representación intuitiva. De ahí diversos y, al mismo tiempo, escalonados significados del vocablo fenómeno. Fenómeno significa, en efecto:

- 1).- <<la vivencia concreta de la intuición>> (el tener presente o representado, intuitivamente, cierto objeto);
- 2).- <<el objeto intuido (aparente), como el que nos aparece hic et nunc>>. Y, de un modo que induce a error, se llama asimismo fenómeno.
- 3).- <<los elementos reales del fenómeno en el primer sentido, en el sentido del acto concreto de la aparición o intuición>> (Investigaciones lógicas, trad. Morente-Gaos, VI. Apéndice).

Según Husserl, el concepto primitivo de fenómeno es el indicado en el 2), es decir, <<el de lo aparente o de lo que puede aparecer, el de lo intuitivo como tal>>. Y solo esto hace posible que la fenomenología sea <<la teoría de los fenómenos puros>>. Con lo cual quedan planteados los problemas que conciernen a la relación del fenómeno con lo real en la medida en que la conciencia pura pretende salir del círculo inmanente en que se ha encerrado. Siguiendo a Husserl, Herbert Spiegelberg (“The Reality-Phenomenon and reality”, en *Philosophical Studies in Memory of E. Husserl*, ed. M. Faber, 1940, págs. 84-105) ha distinguido entre fenómeno, realidad y realidad-fenómeno. Fenómeno es dice Spiegelberg, <<todo lo dado a nosotros directamente, sin inferencias mediadoras, y tal como es dado>>; en otros términos, fenómeno es <<la cosa misma tal como es presentada>>. Realidad es, en cambio, <<lo que subsiste por su propio ser>>, independiente de cualquier observador. Esta realidad puede ser no solo física y psíquica, sino también ideal, axiológica, etc. Finalmente realidad-fenómeno es todo objeto fenomenal que pretende ser real, esto es, aquel fenómeno que al mismo tiempo se supone real, con lo cual se daría en la realidad-fenómeno una coincidencia de las dos

entidades y una eliminación tanto del carácter puramente fenoménico del fenómeno como de la índole estrictamente transfenoménica de la realidad como tal.

FENOMENOLOGÍA.

- I.- Sentido pre-husserliano de 'fenomenología'. El prefacio al *Neues Organon* (1764), de Lambert, plantea cuatro cuestiones:
- 1).- ¿Se ha negado la Naturaleza a otorgar al hombre la fuerza suficiente para marchar hacia la verdad?
 - 2).- ¿Se ofrece la verdad bajo la máscara del error?
 - 3).- ¿Oculta el lenguaje la verdad con términos equívocos?
 - 4).- ¿Existen fantasmas que, fascinando los ojos de la inteligencia, le impidan percibir la verdad?

A estas cuatro cuestiones responde Lambert con cuatro investigaciones distintas: la primera es la dianoilogía o reglas del arte de pensar; la segunda es la aletilogía, que examina la verdad en sus elementos; la tercera es la semiótica, que asigna al verdadero sus caracteres externos; la cuarta es la fenomenología, destinada a distinguir entre la verdad y la apariencia. La fenomenología es, pues, como el citado filósofo la designa, la <<teoría de la apariencia>>, el fundamento de todo saber empírico. En los principios metafísicos de la ciencia natural, Kant concibe la materia como algo movable en el espacio, es decir, considera el movimiento como cantidad pura en la fenomenología; considera la materia como algo movable en cuanto ocupa un espacio, examina el movimiento como algo perteneciente a la cualidad de la materia bajo el nombre de una fuerza originalmente movable en la dinámica; concibe la materia como lo móvil en tanto que posee una fuerza que impulsa, es decir, considera la materia con esta cualidad en relación con su movimiento en la mecánica; y concibe la materia como algo móvil en tanto que posible objeto de experiencia, es decir, examina el movimiento o reposo de la materia en relación con la forma de representación en la fenomenología. Kant ha hablado también de una *Phenomenologia generalis* que debería preceder a la metafísica y trazar la línea divisoria entre el mundo sensible y el inteligible para evitar ilegítimas transposiciones del uno al otro (*Werke*, ed Cassirer, IX, 73: correspondencia [con Lambert, 1770]). Por su parte al establecer una distinción entre la Psicología y la Lógica, Hamilton señala que la primera es una fenomenología, pues se refiere a lo que aparece en vez de aplicarse al pensamiento en cuanto a tal. La fenomenología es entonces una Psicognosia o examen de las <<ideas>> tal como de hecho surgen y desaparecen en el curso de los procesos de la mente. Hegel llama <<fenomenología del espíritu>> a la ciencia que muestra la sucesión de las diferentes formas o fenómenos de la conciencia hasta llegar al saber absoluto. La fenomenología del espíritu representa, a su entender, la introducción al sistema total de la ciencia: la fenomenología representa el <<devenir de la ciencia en general o del saber>>. Según Eduard von Hartmann, la <<fenomenología de la conciencia moral>> equivale a una descripción y análisis de los tipos de vida moral destinados al establecimiento de una jerarquía que no excluya ilegítimamente ninguno de los tipos esenciales que se han manifestado en el curso de la historia humana.

El término 'fenomenología' ha adquirido un puesto central y un sentido muy preciso también en el pensamiento de Husserl, Peirce y Stumph. Para este último la

fenomenología es una ciencia neutral que trata de los <<fenómenos psíquicos en sí>>, es decir en cuanto contenidos significativos. Aunque sostiene enérgicamente su <<neutralidad>>, la fenomenología de Stumph se halla, de hecho, implicada en proporción considerable con la psicología o, cuando menos, con una psicología descriptiva. (Ya Brentano hablaba, en un contexto semejante, de una fenomenognosia.) El término fenomenología fue usado así mismo por Peirce -quien lo tomo de Hegel- para designar una de las tres partes en que, a su entender, se divide la filosofía. La fenomenología -dice Peirce- constituye un estudio simple y no se subdivide en otras ramas (Coll. Papers, 1.190). Peirce llama también a la fenomenología faneroscopia y define a esta como la descripción del fanerón. Éste es <<el todo colectivo de cuanto esta de cualquier modo o en cualquier sentido presente a la mente, independientemente de si corresponde o no a ninguna cosa real >>.

Según Peirce, el término fanerón designa algo similar a lo que los filósofos ingleses han llamado idea, aún cuando éstos han restringido demasiado el significado de 'idea'. Los fanerones están enteramente abiertos a la observación. Por eso la fenomenología o faneroscopia es <<el estudio que, apoyado en la observación directa de los fanerones y mediante generalización de sus observaciones, señala varias clases muy amplias de fanerones; describe los caracteres de cada una; muestra que aunque se hallan tan inextricablemente mezclados que ninguno puede ser aislado, resulta evidente que sus caracteres son muy dispares; prueba luego que cierto número muy reducido comprende todas estas más amplias categorías de fanerones existentes y, finalmente procede a la laboriosa y difícil tarea de enumerar las principales subdivisiones de estas categorías>>.

La fenomenología o faneroscopia se abstiene de toda especulación en cuanto a las relaciones entre sus categorías y los hechos fisiológicos, cerebrales o de cualquier otra índole se limita a describir las apariencias directas y trata de combinar la exactitud minuciosa con la más amplia especulación. Para practicar la fenomenología no hay que estar influido por ninguna tradición, por ninguna autoridad, por ninguna suposición de que los hechos deberán de ser de un modo o de otro: hay que limitarse simple y honradamente a la observación de las apariencias. Las divisiones formales de los elementos del fanerón deben ser divisiones según lo que Peirce llama valencias. Hallamos así, medadas, mónadas, díadas, tríadas, tétradas, etc. Peirce relaciono el estudio de los elementos del <<fanerón>> con sus investigaciones sobre la lógica de las relaciones.

II.- Sentido Husserliano y post-husserliano de 'fenomenología'. En la época actual cuando se habla de fenomenología se tiende a entender por ella principalmente la fenomenología de Husserl o de los fenomenólogos que han partido de él o que, como Alexander Pfänder se relacionaron con Husserl de modo diverso al de los discípulos o continuadores -más o meno fieles- de éste. Tomada en su máxima generalidad, la <<escuela fenomenológica>> es compleja y variada, y más todavía lo es el <<movimiento fenomenológico>>, como puede verse en la larga historia de este movimiento escrita por Herbert Spiegelberg, (Cfr. Op. Cit. Infla). Dentro de este movimiento figuran, según Spiegelberg, <<la fase alemana>> (con la fenomenología pura de Husserl y su evolución; el citado Pfänder, Adolf Reinach, Mortiz Geiger, E Stein, R. Ingarden y otros; la fenomenología de las esencias de Scheler; las bases fenomenológicas de Heidegger y de Nicolai Hartmann), la <<fase francesa>> (con las <<relaciones>> de Gabriel Marcel con el <<movimiento fenomenológico>> o cuando menos los temas fenomenológicos; las bases fenomenológicas de Jean-Paul Sastre, M. Merleau-Ponty y de Paul Ricoeur), y otras diversas <<fases>> y <<periodos>>.

A algunos de los autores mencionados hemos dedicado artículos especiales en los que se indican sus relaciones con el movimiento fenomenológico, pero sin necesariamente hacer de ellos <<simples fenomenólogos>>. Todos esos autores han contribuido de algún modo a elaborar, modificar y en muchos casos, <<superar>> la fenomenología de Husserl, de modo que una presentación de <<la fenomenología en general>> sería tarea larga y, dentro de los límites de la presente obra, poco practicable. Por este motivo nos referiremos en esta sección principal, y casi exclusivamente, a la fenomenología en cuanto ha sido bosquejada y desarrollada por Husserl. Además, nos ocuparemos principalmente, aunque no exclusivamente, de la fenomenología husserliana como <<método>> y como <<modo de ver>>.

La evolución de la fenomenología en el propio Husserl ha sido tratada especialmente en el artículo sobre este pensador, por lo que no insistiremos demasiado en ella. Por lo demás, serán inevitables algunas repeticiones con respecto a lo dicho en el aludido artículo, que en algunos aspectos se entrelaza con el presente y en otros lo suplementa. Advertimos que en sus orígenes cuando menos hubo relaciones interesantes, pero en las que no podemos detenernos aquí, entre la fenomenología husserliana, y en particular la preparación para la misma y las investigaciones de Stumpf y en general las Brentano y su escuela, así como la actitud anti-psicologista de Frege en lo que toca a la fundamentación de la matemática .

Indicamos antes que la fenomenología es a la vez un <<método>> y un <<modo de ver>>. Ambos se hallan estrechamente relacionados, por cuanto método se constituye mediante un modo de ver e éste se hace posible mediante el método. Comenzaremos sin embargo, por poner de relieve el método. Éste se constituye tras la depuración del psicologismo. Es preciso mostrar que las leyes lógicas son leyes lógicas puras y no empíricas o trascendentales o procedentes de un supuesto mundo inteligible de carácter metafísico. Sobre todo es preciso mostrar que ciertos actos tales como la abstracción, el juicio, la inferencia, etc., no son actos empíricos: son actos de naturaleza intencional que tienen sus correlatos en puros <<términos>> de la conciencia como conciencia intencional. Esta conciencia no aprehende de los objetos del mundo natural como tales objetos, pero tampoco constituye lo dado en cuanto a objeto de conocimiento: aprehende puras significaciones en cuanto son simplemente dadas y tal como son dadas.

La depuración antes mencionada lleva, así, al método fenomenológico y a la vez constituye tal método. Con el fin de poner a éste en marcha es menester adoptar una actitud radical: la de la <<suspensión>> del <<mundo natural>>. La creencia en la realidad del mundo natural y las proporciones a que da lugar esta creencia son <<puestas entre paréntesis>> por medio de la epojé fenomenológica. Ello no quiere decir que se niega la realidad del mundo natural; la epojé fenomenológica no es una manifestación de escepticismo. Solo sucede que, a consecuencia de la epojé, se coloca, por decirlo así, un nuevo <<signo>> a la <<actitud natural>>. En virtud de este signo se procede a abstraerse de juicios sobre la existencia espacio-temporal del mundo.

El método fenomenológico consiste, pues, en reconsiderar todos los contenidos de conciencia. En vez de examinar si tales contenidos son reales o irreales, ideales, imaginarios, etc., se procede a examinarlos en cuanto son puramente dados. Mediante la epojé le es posible a la conciencia fenomenológica atenerse a lo dado en cuanto tal y describirlo en su pureza. Lo dado no es en la fenomenología de Husserl lo que es en la filosofía trascendental –un material que se organiza mediante formas de institución y

categorías-. No es tampoco algo <<empírico>> -los datos de los sentidos-. Lo dado es el correlato de la conciencia intencional. No hay contenidos de conciencia, sino únicamente <<fenómenos>>. La fenomenología es una pura descripción de lo que se muestra por sí mismo, de acuerdo con <<el principio de los principios>>: reconocer que <<toda intuición primordial es una fuente legítima de conocimiento, que todo lo que se presenta por sí mismo 'en la intuición' (y por así decirlo 'en persona') debe ser aceptado simplemente como lo que se ofrece y tal como se ofrece, aunque solamente dentro de los límites en los cuales se presenta.

La fenomenología no presupone, pues, nada: ni el mundo natural, ni el sentido común, ni las proposiciones de la ciencia, ni las experiencias psíquicas. Se coloca <<antes>> de toda creencia y de todo juicio para explorar simplemente y pulcramente lo dado. Es, como ha declarado Husserl, un <<positivismo absoluto>>. A base del mismo es posible llevar a cabo el proceso de la reducción o, mejor dicho, de una serie de reducciones. Ante todo la reducción eidética. Lo que resulta de ella – su <<residuo>>-son las esencias. Las esencias son dadas a la intuición fenomenológica, la cual se convierte de este modo en una aprehensión de <<unidades ideales significativas>> -de <<sentidos >> u <<objetos-sentidos>>-, de universalidades. Estas no son ni conceptos lógicos ni ideas platónicas. Las universalidades esenciales aprehendidas fenomenológicamente son de muchas clases. En la intuición del color rojo se da a la conciencia intencional la esencia <<rojo>>. En la intuición de una figura cuadrada se da a la misma intuición la esencia <<cuadrado>>. En el puro flujo de lo vivido o puro tejido de vivencias de la conciencia intencional se hallan expresiones y significaciones.

Las significaciones <<cumplen>> lo que las expresiones mientan. Cuando las significaciones a su vez resulten <<cumplidas>> o <<llenadas>> se obtienen las esencias. Éstas pueden, pues, caracterizarse como lo que se da a la intuición cuando hay adecuación entre actos expresivos, los actos significativos y el cumplimiento de éstos. La adecuación en cuestión puede ser parcial o total; solo en este último caso hay verdadera <<intuición esencial>>.

La reducción eidética es sólo la primera fase de la reducción fenomenológica. Ésta incluye la intuición trascendental. Por medio de ésta se pone entre paréntesis la existencia misma de la conciencia. Con ello la conciencia se vuelve sobre sí misma y en vez de tender hacia lo que se da a ella tiende hacia sí en su pureza intencional. En la actividad intencional puede distinguirse, según Husserl, dos polos: el noético y el noemático. No se trata de dos realidades y menos aún de dos actos distintos, sino de dos extremos de un simple y puro <<flujo intencional>>. La atención hacia lo noemático es lo característico de la intuición de las esencias.

La atención hacia lo noético es lo característico de la reversión de la conciencia hacia sí misma. Mediante esta operación se obtiene la conciencia pura, trascendental como <<residuo último>> de la reducción fenomenológica. En este curso de la reducción eidética, Husserl había prestado atención primordial a la fenomenología como un <<modo de ver>> que se llevaba a la constitución de una <<ciencia universal>>, fundamento de todas las ciencias particulares. En efecto, las ciencias eidéticas o ciencias de esencias se convertían en fundamento de todas las ciencias.

En el curso de la reducción trascendental, Husserl llega una idea <<egológica>>de la conciencia -a diferencia de la idea <<no egológica>> característica de la fase a veces llamada <<metódica>> de la fenomenología-. Como en esta fase parecía quedar sin

apoyo la actividad intencional, Husserl concluyó que es menester fundarla en el <<yo trascendental>>. De ahí el idealismo trascendental de Husserl, rechazado por muchos fenomenólogos como extraño al propósito inicial de la fenomenología y hasta como incompatible con tal propósito. Sin embargo, Husserl ha insistido en que de no llegarse al último residuo del yo trascendental la fenomenología misma carece de base. Las ciencias de las esencias se fundan, a su entender en una <<fenomenología trascendental>>.

La evolución de la fenomenología de Husserl a partir de este momento pertenece más bien al pensamiento propio de dicho autor que al movimiento fenomenológico. Prácticamente, sólo Eugen Fink trabajó con Husserl en sus esfuerzos por desarrollar una <<fenomenología genética>> -como exploración de los actos constitutivos de la conciencia trascendental- y una <<fenomenología constructiva>> -como reducción de datos no dados directamente-. Menos todavía pertenecen al movimiento fenomenológico, los trabajos de Husserl encaminados a superar el posible <<solipsismo>> de la conciencia trascendental y a restaurar la inter-subjetividad de las conciencias –lo que a veces se ha llamado <<monadología trascendental >>-. En cambio ha influido grandemente sobre fenomenólogos y sobre autores que no pertenecen a este movimiento la idea husserliana del <<mundo vivido>> a la que nos hemos referido.

Hemos indicado antes que trataríamos de la fenomenología tal como fue elaborada por Husserl, especialmente en su fase propiamente fenomenológica. Sin embargo, es pertinente mencionar aquí como muy ligada a esta fase la llamada <<fenomenología de las esencias>> de Max Scheler. Este autor trató especialmente de las esencias como <<esencias-valores>> y se interesó por la <<intuición emocional>> de tales esencias. Estas últimas no se hallan directamente ligadas a significaciones; en la intuición del valor de lo agradable, por ejemplo, no se intuye la significación de la esencia <<agradable>>, sino que se intuye (emocionalmente) la esencia agradable misma. Scheler desarrolló con detalle una teoría de la experiencia fenomenológica ligada a una doctrina de los <<hechos fenomenológicos>>, a diferencia de otros tipos de hechos.

Por la variedad de tendencias que se han manifestado dentro de la fenomenología –inclusive dentro de la fenomenología husserliana- y por los diversos modos que ha adoptado y las varias fases que se han desarrollado dentro y fuera de Husserl, es crecientemente común especificar la fenomenología mediante un adjetivo. Según se apuntó ya, se ha hablado en relación con Husserl de una fenomenología trascendental, una fenomenología constructiva y una fenomenología genética –y podría así mismo de una fenomenología <<sintética>> en el sentido de un ocupante de los procesos de <<síntesis>>, sea activa o pasiva-. Es corriente hoy distinguir por lo menos entre tres <<especies>>, de fenomenología: la fenomenología trascendental –que se centra en Husserl y en autores más o menos fielmente husserliano-, la fenomenología existencial –que se manifiesta, ciertamente de modo muy diverso, en autores como Sartre y Merleau-Ponty- y la fenomenología hermenéutica. Nos referimos a esta última en HERMENEÚTICA.

Se ha agregado a estas especies de fenomenología la llamada <<fenomenología contextual>>, propuesta por Anna-Teresa Tymieniecka, a partir de Roman Ingarden, pero como un intento de superación tanto del idealismo de Husserl como de la controversia idealismo-realismo, de Ingarden, es decir, tanto del <<monismo>> de Husserl como del <<pluralismo>> de Ingarden. Esta fenomenología se propone ir más allá de los niveles racionales de objetividad para llegar hasta sus fuentes dinámicas. El contexto es el <<contexto de la creatividad humana>>, que incorpora el complejo sistema emotivo-

empírico de funciones. De este modo se abandona la idea de una filosofía sin supuesto para centrarse en el hombre en su condición en el mundo.

III.- La fenomenología de Husserl y en Hegel. Algunos de los significados de fenomenología antes presentados son muy distintos entre sí. Por ejemplo, poco o nada parece haber de común entre el significado de fenomenología de Lambert y el significado del mismo término en Peirce o Husserl, salvo la común referencia a un mundo de fenómenos. Durante mucho tiempo se ha pensado que no había tampoco nada común entre el sentido de fenomenología en Hegel y en Husserl, pues mientras para el primero la fenomenología constituye un sistema cerrado –si bien dinámico-, para el segundo constituye la afirmación de la máxima apertura de la conciencia en tanto que conciencia intencional. En efecto, los fenomenólogos han insistido siempre que, contra el mundo cerrado de los kantianos y neokantianos, ellos proponían un mundo abierto; en vez de la asimilación y de la constitución había el reconocimiento y la visión. Además, mientras para Hegel se trata de dialéctica, para Husserl se trata de descripción pura. Recientemente, sin embargo, se ha intentado descubrir conexiones entre la fenomenología hegeliana y la husserliana. Así, Alphonse de Waelhens (Existente et significación [1958] págs. 7-29) ha puesto de relieve que Hegel había ya subrayado, al comienzo de la fenomenología del espíritu, que no puede hablarse de un conocimiento en tanto representación que un sujeto tiene de algo situado absolutamente fuera de él –lo que equivaldría que el conocimiento puede ser verdadero hallándose fuera del absoluto, es decir, de la verdad-. Esta concepción no representativa de la conciencia en algunos aspectos similar a la husserliana – bien que en esta última no halla progreso hacia el absoluto, sino simplemente apertura ante el objeto intencional-. Por otro lado, la ambigüedad de la posición de Hegel con respecto <<al famoso dilema idealismo-realismo>> se produce en Husserl, hasta e punto de que los partidarios de un Husserl idealista pueden aportar argumentos tan convincentes a favor de su opinión como los partidarios de un Husserl realista. Finalmente, hay tanto en Hegel como en Husserl un intento de reducir la experiencia a una <<experiencia perceptiva originaria>> anterior a toda información por medio de la ciencia o inclusive del sentido común.

FENOMENOLÓGICO.

En la literatura filosófica a partir de Husserl se usa el adjetivo fenomenológico casi siempre en relación con la filosofía de dicho autor o de algunas de las verdades de la fenomenología. Los usos pre-husserlianos de fenomenológico son casi siempre bastante distintos de los husserlianos y post-husserlianos, pero se hallan –con la posible excepción de uno de los usos kantianos- dentro del marco de la filosofía, por lo que son tratados en el artículo referido.

Hay un uso de fenomenológico que no es completamente independiente de ciertos usos filosóficos, especialmente en el área de la filosofía de la ciencia y la meta ciencia, pero que conviene tratar aparte para evitar confusiones. Es el uso científico y meta científico de fenomenológico en expresiones como teorías (científicas) fenomenológicas.

Hay ciertas similitudes entre fenomenológico y fenomenista (o fenomenalista) por cuanto que algunas teorías fenomenológicas, especialmente en la física, han adoptado supuestos propios del fenomenismo. Esto ocurre con Ernst Mach, el más conocido representante de la física fenomenológica. Sin embargo, no es estrictamente necesario que una teoría fenomenológica sea fenomenista, o tenga supuestos epistemológicos fenomenistas. Como, a su vez, el fenomenismo no tiene tampoco

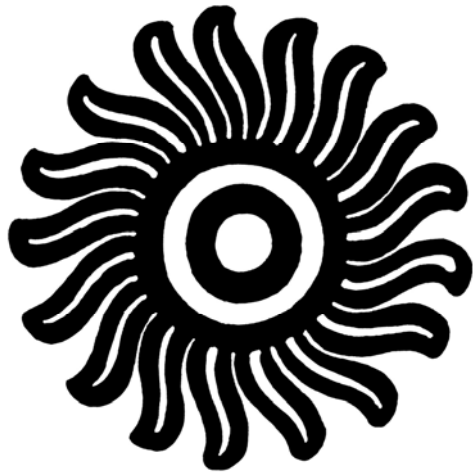
necesariamente por que tener supuestos epistemológicos, y menos aún ontológicos, hay que precisar en cada caso lo que se entiende por fenomenológico en el caso de las teorías fenomenológicas.

En general, se admite que una teoría fenomenológica formula enunciados observacionales y elabora conceptos que permiten hacer predicciones, las cuales se convierten oportunamente en enunciados observacionales. Se descarta entonces toda inferencia a entidades que permitan explicar el mecanismo de la producción de los fenómenos describibles. Las teorías fenomenológicas en sentido estricto difieren de las doctrinas fenomenistas de carácter epistemológico y ontológico en que no se fundan en ningún <<sensacionalismo>>, ningún <<subjetivismo>> y ningún <<neutralismo>> (por ejemplo de lo físico a lo psíquico). Los fenómenos de que se ocupan tales teorías son admitidos como objetivos y son objeto de enunciados. Las teorías fenomenológicas se distinguen de las no fenomenológicas, llamadas a veces <<representaciones>> o representativas –por ejemplo, las teorías clásicas mecanicistas- en que no aspiran a proporcionar ninguna representación o descripción de los mecanismos productores de los fenómenos estudiados.

A este respecto se ha propuesto la imagen de la <caja negra> a diferencia de la caja translúcida y se ha hablado de <cajanegrismo>. Mario Bunge ha puesto en claro la concepción de las teorías científicas como cajas del modo siguiente: tanto las teorías científicas como sus referentes han sido comparadas a menudo con dispositivos en forma de cajas con cuadrantes externos que pueden manipularse. Los cuadrantes corresponden a las variables externas, las cuales representan propiedades observables, tales como la extensión y la dirección del movimiento de los cuerpos visibles; las piezas en el interior de la caja corresponden a las variables internas o hipotéticas, tales como la tensión elástica y el peso atómico. Si para que la caja funcione, sólo hay que manipular los cuadrantes, tenemos una teoría de la caja negra – un nombre útil acuñado por los ingenieros electricistas para describir el tratamiento de ciertos sistemas, tales como transformadores o cavidades resonantes, como si fuesen unidades carentes de estructura-. Si además del manejo de los cuadrantes que representan a las variables externas, nos vemos obligados a introducir un mecanismo hipotético descrito con la ayuda de variables internas (construcciones hipotéticas), entonces nos hallamos frente a lo que podría denominarse una teoría de la caja translúcida.

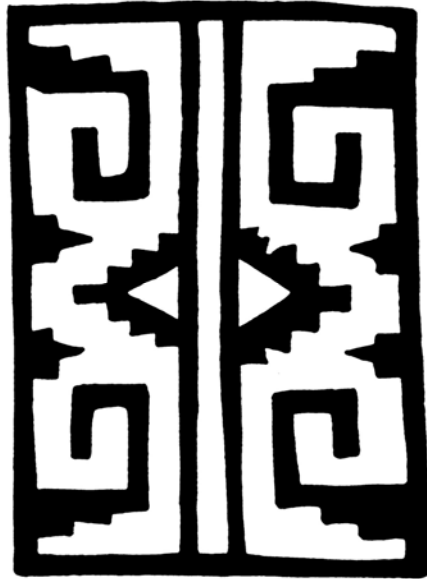
Las teorías de la caja negra se llaman también fenomenológicas: y las teorías de la caja translúcida pueden llamarse representacionales (Teoría y realidad, trad. esp. J. L. García Molina y J. Sempere, 1972, pág. 56). Bunge da varios ejemplos de teorías fenomenológicas como la cinemática, la óptica geométrica, la termodinámica, la teoría de la información, la teoría del aprendizaje en psicología conductista, y sugiere las expresiones “caja negra”, “externo” y “no-representacional” en lugar de fenomenológico justamente para evitar confundir una teoría fenomenológica con una doctrina epistemológica o epistemológico-ontológica fenomenista del tipo de las fundadas en “datos de los sentidos” supuestamente últimos. Indica, además, que no debe confundirse una teoría fenomenológica con una puramente descriptiva o con una de naturaleza no casual y que no debe confundirse una teoría fenomenológica con una teoría derivada. Habla asimismo de teorías semifenomenológicas, como la teoría del campo electromagnético y la teoría cuántica (que numerosos autores estiman simplemente fenomenológicas).

La cuestión de la naturaleza y función de las teorías fenomenológicas en la ciencia ha dado lugar a muchos debates. Algunos autores estiman que toda teoría científica aceptable es fenomenológica y que debe rechazarse todo “realismo científico”; otros consideran que una teoría fenomenológica es sólo un primer paso, de carácter instrumentalista, para formular oportunamente alguna teoría “representacional” o “realista”. Los que definen las teorías fenomenológicas contra las teorías representacionales o realistas –las cuales estiman a veces como metafísicas- se apoyan en una epistemología instrumentalista y destacan al máximo el carácter pragmático de la investigación. Sin embargo, no debe confundirse el pragmatismo (que es un conjunto complejo de doctrinas epistemológicas de diverso alcance) con el mero “cajanegrismo”.



Muntañola Thornberg, Josep.

LA ARQUITECTURA COMO LUGAR



LA ARQUITECTURA COMO LUGAR

Tomado de la obra:

Muntañola Thornberg, Josep.

LA ARQUITECTURA COMO LUGAR QUE "agrupa y exterioriza la forma con que agrupa al hombre"

Ediciones UPC, Barcelona, 1966. ISBN 84-8301-524-2

Notas a la Segunda Edición

Lo más característico de estos últimos años del siglo XX, ha sido el escepticismo hacia una teoría de la Arquitectura. Esta Tendencia se ha inflexionado con el debate de la deconstrucción y sobre el significado de la Hermenéutica de la arquitectura. De forma poética, La arquitectura como lugar, señalaba como filosofía a la hermenéutica como única alternativa entre la doble y dialéctica confrontación entre la fenomenología y el estructuralismo.

I.- Introducción

El lugar es algo que acompaña al hombre. Sobre la estructura del lugar existen infinidad de teorías opuestas entre ellas, desde el lejano mundo cultural griego. Si como dice Aristóteles e insiste Hegel, el lugar es siempre el lugar de algo o de alguien. Lo que me interesa, son las interrelaciones entre este algo o alguien que habita el lugar en sí. Además, la capacidad de construirse el lugar desde el lugar mismo es privativa del hombre. Si la arquitectura consigue lugares para vivir no los conseguirá nunca «sobre el papel» sino que es, al fin y a cabo, mediante la transformación de la materia física.

Mi estudio rechaza de entrada el estudio de la arquitectura como máquina de vivir o como puro símbolo natural e independiente, y acepta la posibilidad de concebir la arquitectura como un proceso permanente de interpretación creativa, sensible y racional, de nuestro habitar.

Diagrama (I.1) Las Ciencia del Lugar.

Vía predominante de análisis				
Objeto de	Operativa	Figurativa	Semiótica	Sin vía
La persona humana	1.1 Antropometría	1.2 Psicoanálisis	1.3 Psicología epistemología	1.4 Pedagogía
La sociedad	2.1 Sociometría	2.2 Antropología	2.3 Sociología	2.4 Historia
El medio ambiente	3.1 Ecología	3.2 Tecnología	2.3 Ecología humana	3.4 Teoría de la arquitectura y del urbanismo
Sin medio ambiente predominante	4.1 Ciencias	4.2 Filosofía	2.4 Teoría de los signos	3.4 Ciencias económicas y políticas

Todas las ciencias pueden relacionarse de un modo u otro sobre este tema. Sin la representación de lugares, la arquitectura hubiese sido imposible en cualquier cultura. Aunque sólo sea la simple pre concepción de un círculo o un cuadrado

El lugar aristotélico.

El primer tratado sobre la lógica occidental del lugar, se debe a Aristóteles, que recopiló muchos estudios previos, unos para reafirmarlos y otros para negarlos. *Phisis* en griego significa naturaleza y no ciencias físicas, o naturaleza física, en un sentido contemporáneo. Aristóteles habla del lugar físico en particular refiriéndose al lugar que contiene objetos.

Las paradojas platonianas del lugar.

Una clase de ser tiene que ser una forma tal que no cambia y que es invisible a todo sentido. Existe otra naturaleza del mismo hombre, pero percibida por los sentidos y siempre en movimiento, tomando ser en un lugar y desapareciendo. Pero existe una tercera naturaleza que es el espacio, que es eterno, que no admite destrucción, que ofrece casa a todas las criaturas creadas y que es aprehendida, en ausencia de todo sentido. Por la razón mantiene que dos cosas (espacio e imagen), no pueden ser a la vez iguales u distintas. Por lo tanto afirmo que: el ser, la generación y el espacio (la razón, la percepción y el espacio), existen de tres modos diferentes ante el cielo.

El lugar de Hegel.

Veintidós siglos después, la lógica hegeliana, con relación a datos empíricos, está siempre formada por su típica estructura triangular en la que una cosa a, es negada a

favor de una cosa b, y así se establece una negación de la negación en c que retoma a y al mismo tiempo garantiza el nacimiento de un significado nuevo entre las tres cosas.

Según Hegel, el espacio y el tiempo no existen separadamente, sino siempre en estrecha coordinación. La negatividad del espacio es el tiempo, y gracias a este tiempo podemos construir en el espacio.

Hegel indica que es más correcto cuando se define una línea como un punto en movimiento, un plano generado por líneas, etc. Lugar es tiempo en espacio. «Una unión del espacio y el tiempo, en la que el espacio se concreta en un ahora al mismo tiempo que el tiempo se concreta en un aquí».

El lugar sólo es espacio en cuanto es tiempo, y sólo es tiempo en cuanto es espacio. Además del lugar existen dos uniones más entre el espacio y el tiempo hegeliano. La primera es el movimiento, que es el paso del espacio al tiempo y del tiempo al espacio, y que puede definirse también como cambio de lugar. La segunda unión espaciotemporal es la materia, que es idéntica y existe unión del espacio y del tiempo, por una parte, y del lugar y del movimiento por otra parte.

Los lugares prehegelianos. Los lugares prehegelianos.

Hegel, al igual que Aristóteles, no concibió su noción de lugar de la nada.

Por perfecto yo quiero decir lo que conocemos como útil para nosotros mismos. ... Todo lo que tiene que ver con la proporción de movimiento y reposo que las partes del cuerpo poseen mutuamente es perfecto; contrariamente, todo lo que cambia esta proporción es imperfecto... (Parte de la frase que fue la base de la filosofía de la arquitectura moderna).
Spinoza.

Para conocer los objetos, sólo son necesarias dos cosas: nosotros y los objetos... y sólo cuatro facultades pueden ser usadas: intelecto, memoria, imaginación y sensación. La idea de límite no es más simple que la idea de una figura, pero puede aplicarse a aspectos de la realidad que la figura no puede, como por ejemplo, a movimientos, sonidos, formas, etc. Descartes. El lugar no es más que un orden de coexistencia entre el espacio y el tiempo... No solamente los objetos se distinguen gracias al espacio y al tiempo, sino que los objetos nos ayudan a discernir un espacio-tiempo propio.

Leibniz

No se puede ser arquitecto de un mundo sin ser al mismo tiempo su creador.

Espacio y tiempo son sin duda adquiridos, como abstraídos no directamente de las sensaciones que nos llegan de los objetos (los cuales nos transmiten materia y no forma) sino por la acción de la mente coordinando estas sensaciones.

Kant.

El lugar semiológico moderno: la intuición de Bachelard.

Desde la segunda mitad del XIX hasta la mitad del siglo XX, la lógica del lugar sufrió los embates de las ciencias modernas. El cambio esencial está en: Para el éxito del

realismo es esencial que el lugar sea fijado de antemano. El lugar así aparece como la primera cualidad existencial, cualidad por la que todo estudio debe empezar y acabar. .. El realismo sólo pone en juego una realidad topológica: la del contenido con el continente. El contener geométrico sólo es un caso general del contener físico, y una concepción científica de la realidad debe sumar lo físico y lo geométrico. El hombre de pensamiento se prepara a fabricar todo: incluso el espacio.

El lugar semiológico moderno: definiciones contemporáneas.

Las nuevas ciencias Exacta. Incluyendo la topología (topos es lugar en griego). Ruptura histórica. Entre los siglos XIV y XVII una transformación radical revoluciona la concepción del espacio en Europa occidental: el espacio como jerarquía de valores fue reemplazado por el espacio como sistema de medidas... La perspectiva por ejemplo, convierte la relación simbólica de los objetos en una relación visual. Lo visual, a su vez, convierte lo observado en cuantitativo. En esta situación el tamaño no significa lo divino o lo humano, sino, simplemente, la distancia. Mumford.

La ruptura semiológica. La «buena forma» de las letras de una página, está en el «cruce» de dos exigencias opuestas: la de la significación articulada y la del sentido plástico. La primera apunta a la facilidad de la lectura, la segunda a lo expresivo figurativo de lo gráfico en sí.

Lyotard.

La ruptura filosófica de la axiología del lugar. Esta desigualdad de la existencia respecto a sí misma procede de la pluralidad de lugares de reflexión, y expresa la alternativa de dos movimientos: el de concentración en sí misma, en el origen, y el de expansión en el mundo (de la conciencia)... *De ahí que el paso del acto al signo sea la causa simultánea de una nueva capacidad de representación y de una ocultación en el signo del deseo originario a través de la representación en sí misma.*

Ricoeur.

El diagnóstico de lugar de Husserl. La profundidad y amplitud del cambio que comporta una axiología no intuitiva del lugar: En la conexión de la comprensión a través del lenguaje, la producción originaria y el producto inventado por un solo individuo, pueden ser activamente re-comprendidos por los demás... La historia y la razón no son más que una dialéctica entre el sedimento y la construcción de sentido... Por ello, comprender la geometría es ya comprender la historicidad.

La lógica del lugar como un histórico vaciarse.

La razón principal del análisis epistemológico de la arquitectura como lugar es la importancia y la complejidad del hecho de «representar lugares». La lógica del lugar

coincide siempre, en líneas generales con el paradigma que en cada época el hombre ha tenido sobre las interrelaciones entre sí mismo y su medio ambiente. La evolución de este paradigma en los diferentes modelos de lugar desde Aristóteles hasta Thom, y la característica común ha sido la simultaneidad que existe entre la lógica del lugar, entre una representación de sí mismo y una representación del mundo que envuelve a este «sí mismo» La lógica del lugar nos expresa en su propia estructura la dialéctica entre razón e historia, por ello la lógica de representar lugares siempre ha comportado un equilibrio entre experiencia y racionalización. El lugar, como límite, es más que nunca un balance rítmico entre razón e historia.

I.2 La noción socio física del lugar.

1.2.1 Introducción.

Existen realidades estrictamente física y seres humanos; pueden tomarse cada una de estas dos realidades como «extremos» que hay que tomar conjuntamente a modo de direcciones que se entrecruzan y complementan. De este modo la integración es más un entrecruzamiento de direcciones que una concatenación de modos espaciales y temporales.

1.2.2 El lugar como acontecimiento.

Las intuiciones de Husserl sobre las relaciones entre el mundo y el lenguaje han sido explotadas por partida doble en la fenomenología y el estructuralismo. Como el hombre «se descubre un espacio en el tiempo» Por esto lo semántico del lenguaje depende tanto de representaciones espaciales. Esta primacía de un especial poder que él mismo tiene, sino de la manera de ser del hombre, que no se limita a ver en torno desde lo «a la mano», sino usa lo que así descubre (a la mano) como hilos conductores de la articulación entre lo comprendido e interpretable en el comprender en general.

Desde un campo antropológico, la doble génesis heideggeriana ha sido detectada como lo demuestra Leroi-Gourham: En la concepción del lugar humano existen dos tipos de estructuras: «el espacio itinerante», y el «espacio radiante» (el lugar radiante y el lugar itinerante) Uno dinámico, que consiste en recorrer el espacio tomando conciencia de lo que recorre, el otro estático, que permite, inmóvil, el reconstruir los círculos sucesivos que se amortiguan hasta los límites de lo desconocido. El espacio o lugar itinerante parece fisiológicamente más articulado con las propiedades musculares y el lugar radiante con la visión.

El lugar como acontecimiento en Kaufmann. La noción sociofísica del lugar como acontecimiento.

Capítulo I: La experiencia emocional del espacio. Repasa una a una las diferentes clases de emociones y su expresión en el lugar sociofísico. Desde un punto de vista antropológico lo real de la emoción, o causa si se prefiere, es la carencia del otro a proporcionar al sujeto una constitución autónoma del espacio. En las diversas emociones podemos reconocer la importancia del sujeto a darse en su propio cuerpo como lugar de identificación, y la carencia del otro a ofrecerle esta función de significación.

El miedo testimonia, o manifiesta, la duda en podernos preservar un lugar en el otro, la cólera: un lugar para el otro, la alegría: un lugar a través del otro.

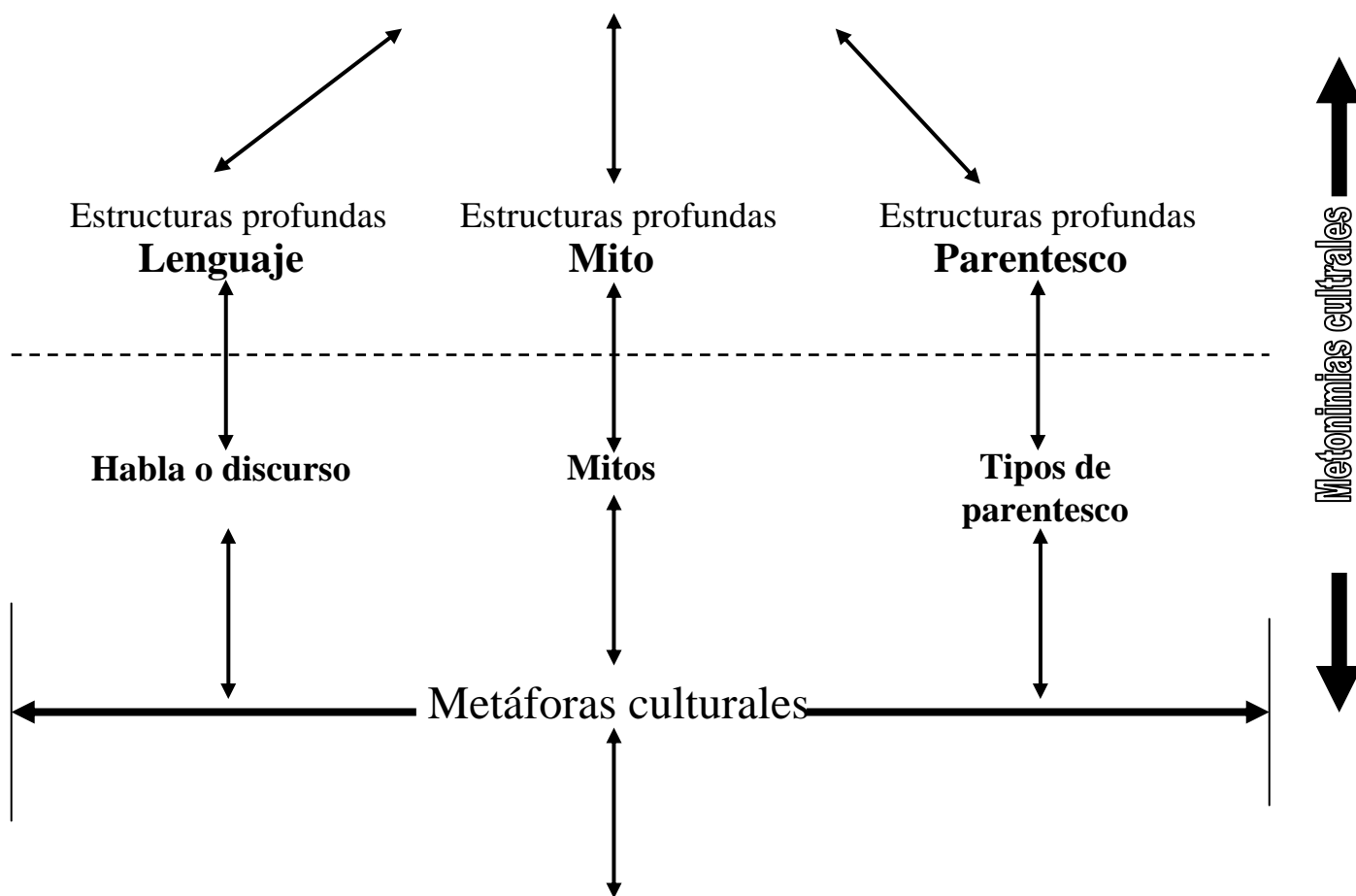
La existencia a través de sí misma, tiene como centro a nuestro organismo intencional... El acceso a la autonomía exige abandonar el propio lugar y así acceder a un nuevo campo de significación... Kaufmann concluye que el lenguaje verbal es un medio para relacionar lo intencional y lo alterativo cuando existe pertenencia local precisa, es decir, cuando los dos que hablan están en diferentes lugares físicos y hablando. El lugar comunica en la «ausencia del otro», o sea en el silencio de la emoción.

Capítulo II Las categorías emocionales. Es el esfuerzo por captar la estructura de la emoción. Es tomar la causa por efecto el pensarse que un fracaso de adaptación motriz esté en el origen de la emoción: para el sujeto significante (el hombre) la emoción está causada por el vacío que causa la ausencia del otro y, por lo tanto, le falta apoyo en su propio proceso de significación. El sujeto en sí no emociona sino que emociona por lo que representa. La emoción se debate entre el yo solo en ningún lugar y yo con alguien en algún lugar. La distancia de un sujeto a sí mismo está ya premanifestada en la imagen de las distancias entre los objetos. Las emociones no tienen categorías fuera del sujeto más que como signos representativos de un destino socio físico.

Capítulo III. El sujeto emocional. Esta estructura intermedia no puede ser otra cosa que «lo visible del otro», de la misma manera que un objeto puede ser percibido por mí y por otro... La obra arquitectónica se expresa precisamente por lo que se nota a faltar en lo que representa. El ego es ya ego-pensante cuando acepta que el otro está para siempre fuera de su experiencia individual. Pero las emociones que ello acarrea no se aniquilan, por el contrario, se transforman en señales de presencia de lo ausente, es decir en valores estéticos....

El lugar como acontecer estructural.
1.2.3 Lo que debería ser el lugar como estructura.

Capacidad estructuradora del Hombre



«La inmovilidad del lugar socio físico, viene de las relaciones del sujeto con los otros sujetos, que a su vez están ínter penetradas con las relaciones con los otros a través del lugar en su aspecto físico».

1.2.4 La noción socio física del lugar como síntesis progresiva entre acontecimiento y estructura.

La diferenciación de lugares sirve, a la vez de base a una diferenciación de los objetos físicos entre ellos (esto y aquello), y a una diferenciación entre personas (yo, tú, él) el lenguaje arranca desde este mismo punto. La división entre los dos factores de la

representación: lo representado y lo que representa (significado y significante), llevan en sí, el germen de una intuición espacial. *Cassirer*

Es decir nuestro medio físico se estructura simultáneamente con nuestro medio social de un mismo origen y entremedio (por decirlo así) de ambos medios, crecen solidariamente los dos tipos esenciales de actuación mental del sujeto, es decir, la conceptualización. La diferenciación progresiva de lugares produce una diferenciación en el medio físico y en el medio social y, a la vez, como indica Cassirer, un «despegue» del hablar desde el habitar. Por último, y en la misma medida en que el hablar se «despega» del habitar la figuración y la conceptualización se desarrollan conjuntamente en un proceso de representación de lugares.

Las tres dimensiones significativas de la realidad socio física:

- A).- La polaridad de hablar-habitar en su generalidad.
- B).- La polaridad medio físico-medio social, que puede ser emocional.
-).- La polaridad conceptualización-figuración. Puede ser sintáctica o semántica.

La noción socio física de lugar como síntesis entre acontecimiento y estructura sólo podrá ser real, en la medida en que las interrelaciones entre las tres significaciones descritas sean analizadas tanto a nivel biográfico individual como a nivel colectivo.

I.3 Ejemplos de lugares socio físicos.

Los pueblos que han vivido una vida nómada se han estructurado un lugar teniendo en cuenta el aspecto itinerante del lugar socio físico, mientras que los pueblos con una economía agrícola sedentaria han concebido un lugar predominantemente radiante. Todos los pueblos han tenido que equilibrar lo itinerante y lo radiante del lugar sin lo cual su movilidad hubiese sido, socio físicamente hablando nula. Los ejemplos a recoger aquí se tratan de lugares itinerantes naturales, para distinguirlos de los modernos estilos de vida.

El lugar simbólico de los aborígenes australianos.

La esencia del lugar reside en la cualidad de estar aquí y no allá. Rapoport.
Características de esta definición de un lugar en el seno de la naturaleza:

- 1.- Tienen una cultura compleja, totalmente deducida de los acontecimientos naturales.
- 2.- Las cabañas no definen el lugar y son totalmente provisionales.
- 3.- El fuego es más importante que las cabañas para orientarse en el lugar.
- 4.- El simbolismo del espacio está más influido por la forma natural de la tierra.
- 5.- Existen nueve tipos de áreas definidas como lugares socio físicos: algunos asentamiento humanos o terrenos; localidades sin nombre; Tótems; La situación de los jefes del clan en cada momento; cuevas y abrigos naturales; Campos de ceremonias; Caminos; lugares de reunión; fuentes, lagos, etc.

Cada lugar natural está definido a través de una estructura simbólica, que llega a determinar el valor de cada roca y de cada árbol. El concepto de posesión de tierra es completamente diferente al nuestro. No es la gente la que posee la tierra sino que es la tierra la que posee a la gente. Cada hombre está ligado a su tierra. El sueño es realidad y la realidad es sueño, todo tiempo es un ahora, todo espacio es un aquí.

La relación entre la realidad físico natural y lo simbólico-colectivo está asegurado por:

- 1.- Una vida en lo que lo mental y lo físico están siempre en relación directa sin intermediarios.
- 2.- El sueño y la fantasía son, a la vez, su estructura religiosa: la realidad se sueña y lo que se sueña es realidad.
- 3.- la existencia de lugares totémico con ceremonias especiales.
- 4.- Movimientos rituales en las ceremonias repetidas una y otra vez. La definición de lugar se consigue gracias a la coincidencia del lugar simbólico mítico y el espacio-tiempo físico natural.

El lugar sagrado de los nativos de Norteamérica

Cuando la memoria de mi tribu sea un mito entre los hombres blancos, las calles de vuestras ciudades retronarán con los espíritus de los que en otro tiempo ocuparon y todavía ocupan este bello lugar. *Nosotros tenemos métodos para transmitirlos de padres a hijos y veréis cómo nuestras futuras generaciones estarán enteradas de lo que ha pasado y nunca será olvidado mientras esta tierra exista. (1777)*

La tierra pertenece a todos... Nadie tiene derecho a venderla: ¡Vender la tierra! ¿por qué no el sol y las estrellas? Nuestro país es un bello país que el Gran Espíritu ha colocado en el lugar exacto (1833).

Yo no abandonaré jamás este sitio, las pisadas de mis antepasados están todavía frescos en estos caminos (1854).

Este polvo reacciona a las plantas de mis pies de un modo diferente a las tuyas... (1854)

El lugar mítico itinerante.

Estos dos ejemplos de lugares socio físicos míticos muestran la estructura itinerante de cruce entre lo físico-natural y lo simbólico social. En este lugar mítico los hechos naturales tienen tanta iniciativa como los hechos sociales.

El hablar y el habitar se unían en el mismo movimiento de sus caminos y danzas rituales.

El lugar mitológico radiante.

Los enormes edificios y obras arquitectónicas de la antigüedad vinieron con la agricultura y sus culturas urbanas y sus imperios. Munford señala algunas características esenciales de este cambio del neolítico:

- a.- La centralización administrativa y el uso burocrático de la escritura
- b.- La rutina de un horario fijo de trabajo
- c.- La identificación de un poder religioso con personas de carne y hueso
- d.- La formación de una oligarquía privilegiada por este poder religioso
- e.- El nacimiento de la ciencia escrita.

Con la sedentarización las rutas nómadas confluyen en un punto.

Ya no son los hechos naturales los que dirigen las relaciones de habitar con el hablar, sino los hechos construidos, sus graneros, sus herramientas, carromatos, etc.

El lugar semiológico.

El lugar, ya lo he indicado, no es nunca por completo itinerante ni radiante, sino una mezcla de ambos tipos de enlace socio-físico. El lugar industrializado es un ejemplo de las complejas mezclas a las que es posible llegar. Desde un punto de vista epistemológico no interesa ahora analizar la multiplicidad de modelos socioeconómicos que se disputan inútilmente la ordenación sociofísica de nuestros lugares industrializados. Este análisis de modelos exigiría una sólida base conceptual sobre la estructura semiótica de nuestro lugar, base que está muy poco consolidada.

I.4 Comentario final sobre la noción de lugar.

El lugar es una interpretación socio física en la que: el hablar y el habitar, el medio físico y el medio social, y el conceptuar y el figurar se entrecruzan de manera simultánea, pero sin identificarse. Se estructuran:

a).- Cruzando el hablar y el habitar, el lugar toma la forma de itinerarios socio físicos. Los hechos exteriores e interiores al cuerpo están relacionados «a priori» en el relato mítico, transmitido oralmente de generación en generación.

b).- Cruzando el medio físico y el medio social el lugar toma la forma de un campo funcional radiante, en el que las líneas de fuerza son las formas físicas del lugar, y a la vez, los posibles itinerarios funcionales que permite este lugar.

c).- El lugar puede entrecruzarse cruzando la conceptualización y la figuración en busca constante e inalcanzable equilibrio lógico entre la inteligibilidad conceptual y la figurativa en el lugar y entre la «itinerancia» y «radiancia».

La noción de lugar para vivir es un constante y triple encuentro entre el medio externo nosotros mismos y los demás.

SEGUNDA PARTE

La noción de lugar para vivir en la infancia y en la preadolescencia.

II.0 Introducción.

La epistemología de noción de lugar, analizada psicológicamente exigiría una base científica mucho más desarrollada que la que actualmente existe en la psicología.

A partir de este momento siempre que hable de la noción de lugar o sobre la noción socio física de lugar me estaré refiriendo a la noción de lugar tal y como ésta se expresa en la construcción socio física de lugares para vivir, es decir: a través de un proceso arquitectónico simultáneamente social y físico.

Dada la doble originalidad del lugar humano, «ante los ojos» y «la mano», tal como la define Heidegger, es muy difícil decir con exactitud que tipo de habilidad es la más importante en la construcción de lugares para vivir, ya sea habilidad manual o habilidad mental. La tarea de estructuración de la noción de lugar se nos presenta como gigantesca si la tomamos así, sin más, en su totalidad. Se trata nada menos que de construir un paradigma de cómo el lugar (y la arquitectura) llegan a significar.

Una vez más hemos de ver como los campos de acción del estructuralismo antropológico, de la semiótica y de la epistemología se entrecruzan sin identificarse, al igual que las personas humanas, por lo que todo lo dicho tiene todo su efecto no sólo a nivel individual, sino también a nivel colectivo y sobre todo a nivel de «encuentros socio físicos».

II.1 La Psicología epistemológica y la noción del lugar.

Hipótesis iniciales.

El crecimiento de cualquier persona se establece a partir de un equilibrio entre dos clases de procesos de interacción del sujeto (cuerpo) con su medio ambiente: a).- Las estructuras «asimilativas». El juego infantil, por el que se descubren los resultados de las manipulaciones sobre los objetos autodirigidos por el propio sujeto. b).- Las estructuras «acomodativas» Tal es el caso de los procesos de imitación de formas externas gracias al dibujo gráfico, e imitación de sonidos como parte integrante del proceso de aprendizaje del lenguaje verbal, etc.

Tenemos cuatro clases de estructuras funcionales:

Diagrama (II.1) Hipótesis básicas de la Psicología epistemológica.

Las fases generales del desarrollo mental están esquematizadas en el diagrama

Diagrama (II.2) en los aspectos espaciales del desarrollo.

El diagrama

Diagrama (II.3) recoge las fases generales desde los 2 años hasta los 13 años, y las subdivide en las sub-fases particulares indicando el progreso, en los aspectos:

- a).- Los avances en la noción de lugar, hegeliana de que el lugar es tiempo depositado en el espacio.

- b).- Los avances de la noción de tiempo.
- c).- Los avances en la organización y representación del espacio.
- d).- Los avances respecto a las reglas morales de convivencia social, en los juegos o en la construcción colectiva de lugares para vivir.
- e).- Los avances respecto a la representación gráfica o dibujo, con sus implicaciones simbólicas.
- f).- Los avances en un terreno de lógica estricta: reversibilidad, seriación, et
- g).- Los avances respecto a las explicaciones sobre las causas de los procesos físicos y sociales en un mundo real: causalidad, casualidad, etc.

Dos procesos complementarios son los responsables de la diferenciación progresiva entre la causalidad y los enlaces lógicos. El primero es el esfuerzo representativo (o representación social en sus diferentes formas), se trata de la figuración mental por la que extraemos información de lo real a lo ideal y viceversa, y mayormente acomodativa. El segundo proceso es el esfuerzo de autorregulación. Asimilando estas acciones y generando así nuevas nociones de reversibilidad (en lo social los juegos, ritos, costumbres, etc. cumplen este mismo papel de asimilación).

Las relaciones entre lo social y lo físico:

- a).- Es posible encontrar individuos con diferentes niveles lógico figurativos y el mismo nivel lógico conceptual y viceversa.
- b).- El nivel o esfuerzo figurativo, es dependiente del esfuerzo operativo-auto-regulado en su movilidad conceptual. «necesidad» de la conceptualización para percibir anticipadamente la forma de una figura que se mueve, pero no la forma en sí estáticamente determinada.
- c).- Este encadenamiento entre la figuración y la conceptualización lleva a resultados imaginarios sorprendentes. Cierta clase de transformaciones sujeto-medio, más figurativas que conceptuales, y al contrario.
- d).- Entre lo social y lo físico existe un paralelismo. Un nivel lógico no presupone un nivel paralelo en lo ideológico social. En cambio, un nivel ideológico presupone una base lógica paralela.
- e).- Las relaciones entre imitación y juego, en lo social, y causalidad y enlaces lógicos en lo físico reflejan también asimetrías estructurales.

II.2 El método Utilizado.

En los tests con los niños entre los 3 hasta los 11 años ha sido concreto y uniforme. Cada sujeto frente a una mesa de 1X1 m y a su propia altura, un grupo de figuras de madera o muñecas de 5 cm. Que representaban a un hombre, una mujer, dos niños, dos niñas, un perro y un coche. ¿Puedes construir un lugar para que esta gente pueda vivir en él? El material, siempre con el mismo orden: a).- Una colección de construcciones de madera de forma prismática, dos cilindros y un cono con medidas del diagrama II.4 b).- unas bolas de arcilla natural reblandecida.

Después, o antes de la construcción, se ha preguntado si podría dibujar un lugar el mejor lugar para que pudiese vivir aquella gente. Primero tal y como el sujeto lo dibujaba espontáneamente y después desde el interior o desde el exterior.

A partir de los 7 años las preguntas eran: «dibujar desde arriba», «con habitaciones», etc. pero siempre después de haber visto el primer dibujo espontáneo del lugar. La clasificación por fases evolutivas indicada en el diagrama II.4, ha sido hecha

atendiendo en primer lugar a la habilidad en construir la base circular, ya que a lo largo de la experiencia esta experiencia es la que ha demostrado tener más regularidad, coincidiendo en el tiempo depositado en el espacio de Hegel. Al margen de la explicación, y, a veces, dentro de la propia explicación, he colocado constantes referencias al material gráfico y a la descripción de cada uno de los tests.

II.3 El análisis de las fases evolutivas.

Fase I: La noción ritual transductiva de lugar

(3 y 4 años de edad) El inicio de La noción de lugar parece empezar con la noción de *estatua en su pedestal, o de un «yo, ahora y aquí»*, postura estática y móvil. La epistemología del lugar (*epi* en griego es «algo sobre un punto o una superficie») es, a la vez, un origen desde un punto (el de la estatua) y desde un cambio de superficie (el de dentro de la tierra hacia fuera); en este «atravesar la superficie de la tierra» se entrecruza lo social y lo físico de la primera noción representativa de lugar. Los lugares producidos son de dos tipos básicamente contrapuestos: las alienaciones socio físicas y los agrupamientos socio físicos:

a).- Los lugares construidos son físicamente macizos, no tienen una medida fija socio físicamente hablando. Un tren puede alargarse indefinidamente sin cambiar de forma, lo mismo que una montaña. Las acciones de tiempo sintetizan las acciones del cuerpo humano: andar, salir, correr, etc. Un sujeto en movimiento se corresponde a varios objetos físicamente estáticos rítmicamente enlazados. Repitiéndose él mismo varias veces, de ahí el rito. Las agrupaciones socio físicas son «el mirar afuera», la forma expresa un «lugar radiante», un solo objeto estático agrupa diferentes sujetos con una posición común respecto a él.

b).- La concepción espacio temporal es puramente topológica. La relación «dentro fuera» sólo es detectable donde lo sucesivo y lo simultáneo coinciden, es decir, en la frontera o en el límite que conforma el lugar. Aunque sea difícil de imaginar para un adulto, es importante entender la lógica representativa de la etapa ritual transductiva, ver como las dos dimensiones vistas en vertical y horizontal son equivalentes, y, en ambos casos, representan la total realidad tridimensional.

c).- La causalidad socio física, se desprenden directamente de los comentarios de los sujetos. Mezclan lo posible y lo necesario. Lo físico y lo social sólo se irán diferenciando a medida que a manipulación del material físico sea más y más reflexiva, y a medida que los procesos de colaboración y comunicación social sean más flexibles y más sensibles a las diferencias individuales. Los dibujos antropomórficos son una prueba más de esa mezcla entre lo social y lo físico.

d).- El simbolismo gráfico y el equilibrio juego-imitación. Si el cuerpo y el lugar son equivalentes, el cuerpo no está ni dentro ni fuera del lugar sino que es, representativamente hablando, el lugar en sí mismo. Representar a los habitantes de los lugares por letras e incluso construir el lugar con formas de letras. El hablar empieza ya, a convertirse en puente entre el medio físico y el medio social.

e).- La lógica en la etapa ritual transductiva. Cada acción es ya una representación del todo, y el todo es como una suma de todas las acciones individuales que son una a una iguales a él. La individualidad y el todo son, pues, homórficos, de ahí la repetición ritual de gestos constructivos a fin de lograr lugares para vivir. En la noción de

lugar ya se vislumbran dos modos principales de reversibilidad o anticipación lógica: la inversión o negación, bajo la forma de un dentro-fuera, y la reciprocidad, bajo la forma de una alineación y orden. Es, pues, una pseudo reciprocidad.

f).- La noción socio física de lugar en la fase ritual transductiva. Empieza a estructurarse a partir de las acciones del sujeto sobre su propio medio ambiente, son de dos clases:

1).- las mayormente asimilativas: andar, salir, correr y

2).- las mayormente acomodativas: estar arriba o abajo, estar dentro o afuera, estar mirando afuera, etc. En la noción mayormente asimilativa, el lugar toma la forma de alineación Socio física. En la dirección mayormente acomodativa, el lugar toma la forma de un agrupamiento socio físico. El lugar permanece macizo, es decir «transductivo» (sin un dentrofuera, o con un dentro que es un fuera y viceversa) El lugar se ve «desde el límite», ni desde dentro ni desde fuera, sino desde la frontera. El lugar se ve desde un «dentro» que es un dentro del sujeto y del objeto y un salir afuera sin mirar afuera.

II.4 El análisis de las fases Evolutivas.

Fase II: La identidad funcional de lugares.

(4 a 8 años de edad) El lugar se abre en formas vacías. Primero tímidamente y luego con total seguridad:

a).- descripción de los lugares construidos. Se dividen en dos sub-fases: La sub-fase II.A. Los lugares vacíos son unicelulares. Se concentran en conseguir un interior vacío y cerrado (una envoltura total incluyendo suelo y techo), en su mayoría las muñecas durmiendo. En la sub-fase II.B (a partir de los 6 años) los lugares son pluricelulares tanto en la construcción como en la representación gráfica. Los lugares por células iguales y yuxtapuestas o superpuestas. Con las muñecas clasificadas en su interior según su «status» social.

b).- La concepción espaciotemporal. El cambio de la noción de tiempo y la génesis de las primeras identificaciones proyectivas (una línea) y Euclídeas (paralelismo, ángulos, etc.). Se unen en la creación de un lugar vacío, usando diferentes materiales, con todo y estar realmente fuera de él. El plan constructivo que sigue el sujeto se desarrolla en un espacio-tiempo tridimensional en el que existen relaciones «entre» (dentro-fuera es una de ellas), en las que la ausencia del sujeto no las destruye. En la fase I una postura en la que un vacío tridimensional puede ser llenado por una persona que tiene movilidad para entrar y para salir sin que el lugar cambie de forma. Por otra parte, los procesos constructivos de una célula vacía pueden ser muy diferentes aunque el resultado final sea el mismo «cubo vacío tridimensional»

c).- La causalidad socio física. Siguen permaneciendo rígidamente entrelazadas durante esta etapa idéntico funcional. Las significaciones de cada lugar permanecen egocéntricamente en el sentido de que cada lugar gana su significación a costa de ser: « el lugar en el que mi papá ve la tele» o el «lugar en que mi mamá cocina».

d).- El simbolismo gráfico, y el equilibrio juego-imitación. La representación como forma vacía Es una síntesis formal entre las alineaciones y agrupamientos socio físicos de la fase anterior. La asimilación y la acomodación (lo itinerante y lo radiante) se han cruzado generando una nueva forma que las contiene a las dos como contenido. Ya que todas las muñecas pueden estar dentro y fuera. En la Fase II la casa infantil se parece a todas las casa infantiles y permite diferentes funciones sociales. El medio social y el medio físico se hayan jerarquizado mutuamente en aras de una ganancia en la movilidad del contenido.

e).- La lógica en la fase lógico-funcional. Se consigue la concepción de un nuevo «estar - entre-medio», que sirve a la vez como alineación y agrupamiento. En resumen: el salir-entrar por una puerta es, a la vez, estar –dentro- y- fuera figurativamente, representado en la forma vacía, y un moverse -en- línea-juntando posiciones diferentes: estar-dentro, estar –en- la- puerta, y estar-fuera, etc.

Por ello es un entre simbólico que exige un acoplamiento entre lo físico y lo social.

Es pues, la noción de «campo-espacio-temporal» la más adecuada aquí, o de «campo-funcional» en el que las líneas de fuerza son las paredes del lugar. Si la fase I optaba por una transfiguración Socio física, la fase II opta por una «catalización Socio física», en la que existe un simbolismo socio físico omnipotente y omnipresente.

f).- La noción Socio física idéntico funcional de lugares. Sintetizar en una sola forma vacía los lugares itinerantes (alineaciones) y radiantes (agrupaciones). A partir de esta síntesis es capaz de generar un campo espacio-temporal, o un lugar idéntico-funcional, en el que cada punto se equilibra simultáneamente como jerarquía social y como jerarquía física. En efecto, el «estar durmiendo» es algo que puedo observar en alguien que está presente como hecho físico, pero que está ausente como hecho social. La acomodación a la forma no es aquí un resultado de rigidez, sino una condición de una nueva flexibilidad. Lo que aquí (en la fase II) es una necesidad propia del crecimiento normal de la noción de lugar, allí (en las fases posteriores) sería una regresión hacia un simbolismo paternalista.

II.5 El análisis de las fases evolutivas.

Fase III: La noción concreto-operativa de lugares.

A partir de los 7-8 años de edad la concepción del lugar para vivir, sufre una paulatina y profunda transformación. Por primera vez las bases circulares son aceptadas como un problema posible y resoluble y por primera vez también, la célula vacía se convierte en itinerarios abstractos entre diferentes células o en agrupaciones de diferentes células intercomunicadas entre ellas.

La nueva postura produce contradicciones entre la experiencia anterior y la manipulación operativa del material. Y, a veces. La solución se busca resolver en el pasado en lugar de intentar buscarla en un nuevo futuro más complejo y creativo. Empieza tan pronto como las agrupaciones y las alineaciones de células iguales se sustituyen por una postura completamente nueva de ver el lugar desde fuera, pero captando sus posibles ordenaciones internas:

a).- Descripción de los lugares construidos. En la subfase III.A, los lugares son extraordinariamente variados, desde una permanencia de los tipos esquemáticos de la fase II con cuatro ventanas, puerta, techo inclinado, etc. hasta la creación de lugares

desde el punto de vista revolucionarios. A partir de la fase III.B (10-11-12 años) el lugar adquiere una seguridad constructiva y estética poco común, incluso en los adultos. Todos los sujetos han construido la base redonda.

b).- La concepción espacio-temporal. Sigue dos períodos. El primero, reacciona ante el descubrimiento de la reversibilidad en sus diferentes versiones: giros, simetrías, inversiones, etc. Normalmente *mi propio* punto de vista queda privilegiado, y los lugares toman los extraños aspectos de largos cilindros, o enormes fachadas, o largos pasillos, etc. La dirección en la cual el sujeto se mueve o mira se exagera desmesuradamente, impidiendo una reversibilidad total.

La concepción espaciotemporal consigue paulatinamente la coordinación de los puntos de vista, y la posibilidad de comprender que otros cuerpos tienen diferente perspectiva sobre un objeto. Puede tomar dos caminos: el itinerante, considerando itinerarios o caminos de las personas en el lugar y radiante, intentando crear formas complejas a partir de un centro imaginario único. Son consideraciones abstracta o estructuras operativas que se usan como medios hacia un fin.

El «estar - entre», dentro de un lugar, se convierte en un «ser-capaz-de-estar», que no necesita estarlo físicamente. El espacio euclídeo se convierte en medible, y los efectos de escala con el hombre llegan a crear una nueva estética.

c).- La causalidad física y la causalidad social. La sucesión de espacios físicos y de espacios socializados se inventa en la medida en que se anda, con los consiguientes problemas de adaptación a formas geométricas construidas y a cuadros de funciones, pero que se olvidan hasta el final. La lectura de las descripciones nos dan una Visión general de las dificultades que los sujetos han de superar, hasta conseguir una causalidad física y social en el seno de un espacio euclídeo rectangular que coordina los diferentes puntos de vista.

d).- El simbolismo gráfico, y la dinámica entre juego e imitación. Hay algo nuevo y es el nacimiento de un lugar público, algo que se había perdido en la fase II con respecto a la fase I. El sujeto identificado con la célula que habita, rompe su cáscara y se coloca en una posición progresivamente lógica e ideológica desde la cual crea tantos espacios o lugares públicos como privados. Esta creación le exige una nueva comunicación ideológica y emocional con otros sujetos, naciendo las reglas de cooperación social. Estas reglas ya no son míticas. El nuevo habitante, y el nuevo simbolismo es el acuerdo socio físico realizado a través de la construcción real y concreta del lugar en que se ha de vivir. La forma expresa, no sólo que existen células vacías y unas funciones de suelo, techo, etc., sino que expresa los acuerdos sociales y el equilibrio entre lo privado y lo público en el seno de cada lugar.

e).- La lógica concreto operativa. Se trata de que un sujeto sea capaz de relacionar en todas las direcciones una sucesión de «entres» socio físicamente determinados.

Los lugares de transición cumplen las condiciones que buscábamos de ser, a la vez, formas que relacionan formas, y funciones que enlazan funciones, por lo que pueden ser objeto de comunicación social. En los ejemplos de la fase IV, podrá verse como los espacios-tiempos de transición pasa a depender de los espacios llenos y no al revés. La postura frente al lugar no depende de formas preconcebidas, sino de invenciones socio

físicas elegidas entre todas las posibilidades ideales. Otra característica es el uso de coordenadas cartesianas y la pérdida de seguridad si estas coordenadas se abandonan por una razón u otra.

f).- La noción socio física concreto operativa del lugar. Se deciden a crear formas más complejas ordenándolas alrededor de puntos de vista privilegiados (frente, vista superior, lateral, perspectiva central, etc.)

Estas posturas abstractas y neutras lo son por un igual en lo físico, gracias a las coordenadas cartesianas y a su movilidad al coordinarse los diferentes puntos de vista que en lo social. Las formas «neutro-socio-físicamente», son capaces de sintetizar las alineaciones de células vacías (o itinerarios funcionales entre diferentes habitaciones) y los agrupamientos de células vacías (o interpretación de formas). Cada célula vacía ya no está ordenada respecto a las otras a través del «yo-dentro-de-ellas», o «mi-papá-dentro-de-ellas», sino cada célula se abre a las otras células pasan a simbolizar el contenido socio físico con una fuerza nueva.

II-6 El análisis de las fases evolutivas.

Fase IV: La noción formal operativa de lugar.

Al final de la fase III los sujetos empiezan ya a discutir entre ellos acerca de la humanidad de sus inventos. «esta casa es inhumana», «esto es demasiado técnico», etc. apuntándose diferencias propiamente ideológicas por primera vez. Los sujetos a partir de los 13-14 años, no sólo se deciden a crear un lugar a partir de la realidad socio física, sino que se deciden a crear esta realidad a partir de unos «axiomas» que no son ni físicos ni sociales, sino más bien reglas de todas las posibles estructuras socio físicas. Las formas se convierten, pues, en un lenguaje formal que expresa los acuerdos entre las personas que han de habitar el lugar, así como la jerarquía entre las funciones, que se deciden ideológicamente.

Esta postura de idealismo en el lugar no deja de estar acompañada de retroceso y de posturas ambiguas que se prolongan durante toda la vida.

Inicio fase IV: Operatividad formal de lugares para vivir.

Entre los seis adolescentes que hicieron el test, JIM pareció entender desde el principio el interés y las características de la noción de lugar. «la calidad estética del diseño y la estructura lógica de las funciones, de forma que su colocación responda a motivos de uso funcional». El resultado es el de un edificio a tres niveles: las torres dormitorio, la terraza y la piscina. La zona del ski está influida por una decisión similar del equipo femenino.

II.7 Conclusiones sobre la epistemología de la noción de lugar.

A.- Las tres dimensiones significativas. Se cruzan a lo largo del proceso de desarrollo de la noción de lugar. La significación originaria o «sentido» se estructura en una cadena de lugares itinerantes, cada vez más abstractos conceptuales en el doble sentido físico y social: Es decir: los itinerarios son más y más itinerarios en un «vacío» socio físico que puede ser ocupado por diferentes personas, y que puede estar asentado sobre diferentes materias físicas en las cuales descubre diferencias más y más abstractas. La significación simbólico situacional se estructura paulatinamente en lugar radiante, cada vez más

«figurativo» en el sentido de adaptarse a cualquier material de forma estético figurativa, y de expresar lo que ocurre entre dos personas minuto a minuto.

La tercera significación lógico formal se sitúa en el centro del diagrama, como síntesis de las dos significaciones anteriores. Pudiéndose, en cada «momento» del proceso de desarrollo, dividir este significado formal en «a priori» y «a posteriori». Según se tenga en cuenta la síntesis figurativo conceptual previa o posterior al momento considerado.

B.- El encadenamiento progresivo de formas y de contenidos. Cada fase evolutiva consigue estructurarse un equilibrio completo de la noción socio física de lugar. Cada fase involucra en este equilibrio a todas las fases anteriores que pasan a ser como «contenidos móviles» en el interior de este nuevo equilibrio o «forma».

C.- La involución socio física implicada en la síntesis lógico formal de la noción de lugar.

Lo «ideal» pasa a ser tan primordial como real. Por otra parte, el centro socio físico nos divide cada una de las fases en la zona pasada y la futura o posible, las dos creciendo paulatina y equilibradamente a lo largo del desarrollo mental. Obviamente el «centro socio físico» del experimentador está situado más adelante que el centro del sujeto experimentado.

Por lo tanto, cada fase evolutiva tiene:

- a).- Su articulación final, o síntesis formal propia, o producto tipo;
- b).- La articulación de origen de etapa o fase, o producto de la fase anterior;
- c).- El centro socio físico alrededor del cual se sitúa la estructura completa propia de la fase considerada.

No existe ninguna etapa con una semejanza total con las otras tres, sino solamente isomorfismos parciales, como entre las fases I, II y IV, y los isomorfismos entre las fases I y II. La cuarta fase es una excepción, ya que es isomórfica con la fase I y la II, y «a la vez» con la fase III. Piaget ha indicado, las fases I y III se distinguen por la primacía de la «asimilación», o sea un predominio de la itinerancia, mientras que las fases II y IV se caracterizan por una primacía de la «acomodación» o sea de la radiancia. A través de la noción de lugar puede descubrirse el poder socio físico.

En la fase I: Mirar afuera desde dentro»

En la fase II: Asimilativa o itinerante, se invierten los términos y es «un estar dentro» (o mirar adentro) desde «fuera»

La fase III, es expansionarse hacia adentro, para poder llegar a las reversibilidades operativas.

La fase IV: de nuevo acomodativo-radiante se esta «fuera desde fuera», se observa la realidad con una relatividad espacio temporal total.

En resumen: las fases expansivas construyen el acomodo en el cual las fases concentradas se «acomodan».

Esta doble alternancia entre lo físico y lo social que se consigue entre los 2 años de edad y los 14-15 años de edad es lo que llamo «involución sociofísica» de la noción de lugar. Primero lo físico se ordena figurativamente y lo social se unifica conceptualmente.

Por el contrario la fase III ordena lo físico conceptualmente, consigue reversibilidad operatoria. Consigue coordinar los diferentes puntos de vista sobre un mismo objeto.

Consideraciones para precisar el sentido de esta involución socio física:

a).- La articulación C ocupa un lugar privilegiado en el conjunto de la génesis de la noción de lugar (8-9 años)

Hasta aquí un ver desde fuera a partir de un centro vacío e ideal, esta articulación consigue que el entrecruzamiento socio físico pase de egocéntrico, o centrado en su propia acción o posición, a socio céntrico, o basado en una reversibilidad entre diferentes posiciones y lugares, o si se quiere: a una comunicación entre lugares.

b).- La revolución de esta articulación C. Se trata de aumentar la potencialidad recíproca de las interrelaciones entre lo ínter objetivo y lo ínter subjetivo, o lo que es lo mismo, entre la historia individual y la historia colectiva.

c).- Esta nueva flexibilidad socio física simultánea un aumento de capacidad figurativa. Topológicamente se puede representar el proceso desde la fase I con un mirar afuera desde el interior macizo, pasando por la fase II en donde un dentro y un fuera se relacionan idénticamente con un estar dentro bicéfalo, siguiendo a una fase III con un mirar adentro desde un origen neutral por primera vez, y acabando en la fase IV con un desde afuera capaz de ser neutral entre dos adentro-afuera simultáneos y diferentes.

D).- El hablar es el que equilibra las asimetrías exigidas por la alternancia entre la misma expansión y comprensión de una génesis del habitar.

De habitar la abertura progresiva de un hablar y de un habitar se acomoda provisionalmente en un lugar simbólico radiante para invertirse conceptualmente en la fase III en itinerarios reversibles, abriendo así las puertas a un encuentro socio físico en la fase IV, que es un encuentro, a la vez, simbólico-psíquico-social y conceptual-físico-social, en el que el lugar socio físico creado nos invita a estructurar nuestro hablar en el silencio estructurado de su habitar.

E).- El significado del vaciarse socio físico. El progresivo vaciarse físico geométrico va siempre acompañado de un progresivo vaciarse sociológico, por el que un egocentrismo primitivo se descentra a un abrirse a nuevas posibilidades de la vida social, y hacia la creación de nuevos códigos socio físicos en el habitar. La transfiguración originaria, situada en el seno de un lugar histórico, y por ello simbólica, y creadora de nuevas formas lógicas, que sean capaces de relacionar las historias individuales con las historias colectivas en las cuales aquellas se desarrollan. A todo es lo que he llamado el encuentro socio físico.

TERCERA PARTE: La arquitectura como lugar: aplicaciones preliminares.

III.1. La noción de lugar en la pedagogía.

En 1970 en una fecha clave para en la historia de la educación. **Suchodolski** describe las transformaciones, que en la historia y dentro del campo educativo, ha sufrido el eterno dilema entre esencia y existencia. Distingue dos corrientes pedagógicas principales, presentes desde la cultura griega: Las pedagogías de la esencia, con un eje de desarrollo que se apoya en un modelo educativo trascendente, o con valores

transreales; y las pedagogías de la existencia (Pestalozzi, etc.), cuyo eje de desarrollo es un modelo educativo de carácter existencial, o firmemente apoyado en una situación real. Más tarde determina una versión moderna de este dilema entre las «pedagogías de la creatividad», con sus problemas de evasión del mundo social y real, y la «pedagogía social» con sus problemas de alienación en un medio social distorsionado.

Clausse, relaciona los problemas de la pedagogía moderna con los problemas del medio ambiente. El fracaso de las modernas pedagogías se cifra en no haber sabido relacionar al hombre con su medio ambiente, ya que todas las experiencias educativas han acabado en experimentos de laboratorio al empeñarse en crear un ambiente especial «para niños». Acusa a este medio ambiente de paternalista. Acaba su crítica abogando por una pedagogía del «interés» que relacione realmente al medio externo con el interno (cuerpo).

Tres conclusiones de **Zaniewski** y su pedagogía mesológica: a).- la Obstrucción específica y sistemática a explorar el medio ambiente; b).- La obstrucción específica del reconocimiento de sus propias habilidades por parte de los adultos en los que el sujeto tenga puesta su admiración y confianza; c).- La obstrucción por atragantamiento o exceso de velocidad, o exceso de rigidez o de cambios, etc. Y concluye con tres instrumentos para evitar esta obstrucción: a).- Coordinar experiencias y los medios utilizados para animar al desarrollo emocional y mental con la experiencia que el sujeto tiene (su biografía); b).- Coordinación de la habilidad manual con la imaginativa; c).- Coordinación de la instrucción con la animación de la propia clase o grupo.

Freinet, que toda actividad educativa ha de relacionarse con la dialéctica universal entre el juego y el trabajo. El equilibrio de esta dialéctica y en adaptación a cada lugar y actividad concretos, radica el éxito y el arte pedagógico. Define tres dimensiones esenciales en las que la dialéctica se desarrolla simultáneamente: La creatividad, la experiencia y la información. La principal aportación de la arquitectura a la educación es la de entrenar un cuerpo al doble encadenamiento entre forma y función y entre medio físico y medio social. Como hemos visto, las interrelaciones entre estos dos encadenamientos son esenciales en el diseño arquitectónico.

La consideración del lugar socio físico en educación ayudaría a conseguir un equilibrio pedagógico entre las pedagogías escapistas que proponen un ideal utópico y desencarnado y las pedagogías también escapistas que aceptan una programación «socialista» en el sentido de apoyar incondicionalmente un medio político social existente. La óptima vía pedagógica es la de un crecimiento progresivo y paralelo entre el medio socio físico interno o cuerpo, y el medio socio físico exterior, o simplemente «medio» existente.

El arte de una pedagogía de lugar se apoya, pues, en esta correspondencia en el interior y el exterior socio físico, ya que no existe un lugar para adultos y otro para niños., sino un lugar para todos. Desde este punto de vista la pedagogía del lugar es un arte contrapuesto y complementario al diseño de lugares para vivir.

III-2 Apuntes de epistemología y semiótica de lugar.

Los estudios epistemológicos han descubierto un estrecho paralelismo entre la lógica incluida en un «hablar» y la lógica del «razonar» en el mismo individuo, pero este paralelismo es mucho más débil si incluimos la capacidad representativa o figurativa.

La primera constatación es que, en este caso, lo epistemológico, lo semiótico e incluso lo estructural antropológico, estarán muy cerca lo uno de lo otro, ya que un edificio habitado (o «comunicado») exige un funcionamiento simultáneo de las perspectivas científicas.

La segunda constatación es que lo importante en una estructura semiótica del objeto arquitectónico será el detectar el eslabón preciso del progresivo entrecruzamiento socio físico en el cual se encuentra el objeto considerado, eslabón que puede analizarse de tres maneras complementarias:

A).- *Epistemológicamente*, a través del objeto en proceso de diseño;

B).- *Estructuralmente*, en sentido de Lévi-Strauss, a través de su funcionamiento socio físico dentro de una sociedad precisa;

C).- *Semióticamente*, a través de una identificación difícil, pero posible entre un modelo semiótico de cómo los objetos comunican en el que coincidan los dos aspectos o análisis previos (A y B). Y en tercer lugar, las tres formulas nos sugieren tres niveles significativos del objeto. Hay que habitar el edificio, moverse en su interior (no solo mirar su forma), y así descubrir, o al menos experimentar, mucho lo que el edificio nos comunica.

III.3 La pedagogía del diseño arquitectónico.

III-3.1 Preámbulo

En los últimos 10 años, y desde múltiples perspectivas se han desarrollado un sinfín de análisis y teorías sobre arquitectura, algunos están agrupados en el diagrama III.2. El proceso de diseño sigue siendo un proceso muy confuso, y abundan las simplificaciones pseudo científicas en aras de una precisión científica mal entendida. Una excusa a este estado de cosas es el retraso que la arquitectura tenía como ciencia, o como idea, debida no sólo a razones filosóficas sino por razones que a nadie le interesa sacar los trapos sucios a relucir. En suma han existido muchas posturas excesivamente reductoras del hecho cultural, ya en sentido científico-racional, ya en sentido artístico-simbólico, sin parar mientes en que la arquitectura y el proceso de diseño arquitectónico es lo uno ni lo otro, sino una involución entre ambos niveles significativos., que en parte los transforma y, en parte, los acepta.

Las escuelas de arquitectura deberían de convencerse que no son escuelas ni científicas ni artísticas, en el sentido tradicional de ambos términos, sino escuelas de «interdependencia», o escuelas que analizan las involuciones socio físicas en sí mismas.

Por poco que se estudien los avances del diseño arquitectónico y su pedagogía se verán las características especiales de estos avances con relación a otros campos de la cultura. La regla de «oro» de la pedagogía de diseño, es la de una proporción, pero que no es ni física ni social ni simbólica ni conceptual ideológica, llámese a esta proporción como se quiera (formal, comunicativa, etc.)lo cierto es que no se puede identificar con nada previamente existente.

Una escapatoria fácil a esa realidad del diseño arquitectónico como estructura de interdependencia es la irracionalidad. Es decir lo que no es ni simbólico ni racional es irracional, con lo que se connota todo el proceso de crecimiento epistemológico con la causa de «irracionalidad». Otra escapatoria es: « Deja rienda suelta a tus emociones y a

tus sensibilidades y todo irá bien en la arquitectura, porque de hecho es algo «natural», somos nosotros los que la estropeamos con nuestros pre-juicios y pre-simbolismos

III-3.2 Análisis socio físicos del diseño arquitectónico.

El análisis histórico del diseño nos indica lo siguiente: El lugar empieza con una planta-croquis. El diseñador empieza colocándose fuera del lugar, con unas ciertas tendencias formales visuales en su mente, muy vagas, se coloca mentalmente a punto de entrar, sube unas escaleras (de acuerdo con su preconcepción de un acoger-controlado), se encuentra con la puerta, entra, se para lateralmente a ver la gente agrupada en el lugar común, se coloca sentado en el interior (hace abstracción de los otros) y, desde allí, ve entrar a otra persona y calcula el efecto emotivo visual. A partir de este «itinerario socio físico» formalizado, se estructura el lugar común en tres zonas: la zona de uso variado se abre visualmente al exterior y se coloca frente de la estrada, con la intención de evitar, al que entra, una sensación de ahogo. La zona de estar, con el fuego, se coloca en el centro y lateralmente respecto a la entrada. Y la zona de comer junto a la entrada protegida de vistas por una pared baja.

La colocación de las habitaciones responde al doble criterio: de accesibilidad independiente desde el exterior, y variación de altura a fin de independizar y, a la vez, relacionar, todas las habitaciones con el lugar común.

La génesis de la forma es importante. El croquis indicado va seguido de varias semanas de desorientación total de la alumna. A partir de ese tipo en diagonal, se genera la cocina y las habitaciones. Colocando las ventanas verticales en tramos de pared cortos, en lugares que no son de paso sino de contemplación. (las ventanas horizontales correspondían a la diagonal de la entrada). A partir de este momento el diseño se precipita, recordar que durante los meses de «búsqueda y desorientación» el profesor no deja de ser un espectador que deja buscar, pero que anima día a día sin dar solución.

III-3.3 Análisis socio físicos del diseño arquitectónico.

Ejemplo II

Se realiza un año después en un curso más avanzado. La metodología establecida por el profesor es más compleja. El proceso pasa por tres fases:

Primera fase: Abstracción del lenguaje indígena con sus valores socio físicos

Segunda fase: Confección del primer edificio Tercera fase: Segunda solución.

III-3.4 Epistemología y diseño: consideraciones preliminares.

El proceso de diseño no sigue ningún modelo claro de síntesis y análisis, sino que en cada momento el «lugar» es un lugar completo con sus propias características de concreción y su correspondiente lógica. La ayuda pedagógica que se ofrece al alumno es de tres clases:

a).- El nivel de propuestas tecnológico-climáticas o ideológico-sociales. Poner las bases originarias de un hablar- habitar que se expresará en el diseño.

b).- A nivel de encuadre cultural e histórico, es decir, a nivel de significado simbolicosituacional.

El significado situacional puede ser el primer paso para concienciar lo que es la arquitectura, gracias a su estructura de interdependencia socio física.

c).- El nivel de síntesis, que no tiene lugar al final, sino que se «gesta» o «genera» día a día a lo largo de la experiencia de diseño.

Donde se sitúa el óptimo pedagógico y por qué, sugiero lo siguiente:

A).- Cada diseño tiene su propia historia socio física que debe ser expresada en el objeto que se crea. Cada sujeto tiene su propia génesis mental y emocional con una determinada experiencia física y social y un nivel determinado de lógica. Conseguir una dialéctica entre la historia del diseño desde los tres niveles socio físicos y la historia del sujeto que lo crea. El profesor tiene un papel primordial.

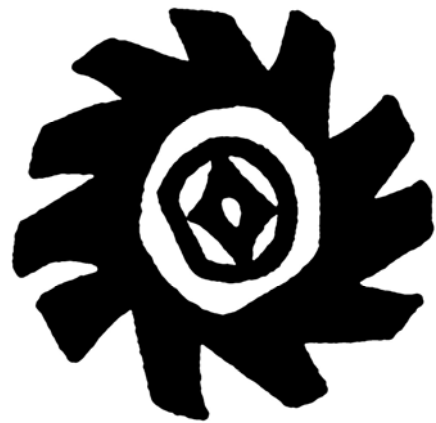
B).- Esta dialéctica debe volverse significativa en el objeto como significante a los tres niveles de siempre a).- a nivel originario. No es suficiente «tener ideas» hay que «habitarlas»; b).- El nivel Simbólico hay que simultanear una jerarquía u ordenación social. Es importante ver formas ya existentes y criticarlas; c).- A nivel de síntesis formal o diseño materializado. La tarea pedagógica es enseñar a reconocer la síntesis cuando surja y enseñar a tener paciencia y animar a que se genere no por casualidad, sino por un auténtico encuentro socio físico o creación.

C).- El papel de los métodos de diseño debería ser un entreno a «reconocer», o sea, que, los métodos más importantes son los que transforman.: a).- Hay que crear métodos en la tercera rama básica de la matemática o sea la topología; b).- Hay que reconocer que nada puede sustituir al cuerpo humano; c).- La estructura de noción de lugar es un equilibrio entre las tres estructuras madres de la matemática.

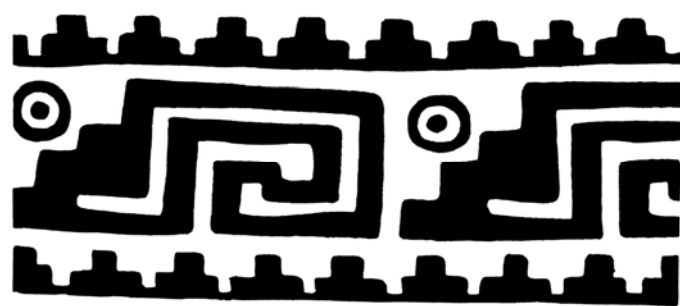
Hay que enseñar el lenguaje de la arquitectura con un habitar-hablar original e itinerante, acogido en el seno de un medio físico y un medio social que se sueldan simbólicamente en la historia.

III-4 Las normas, el poder y el lugar.

El poder en el lugar es siempre un problema, cualesquiera que sea el nivel de desarrollo individual o colectivo. Lo que se pierde en inocencia y se gana en claridad mental, se gana también en poder. Lo interesante sería una creación o génesis constante de las normas, en una realidad socio física animada permanentemente desde arriba y desde abajo. También a partir de las frases de Don Juan se podría prever el camino que ha de seguir una epistemología de la arquitectura. « *No hay suficiente con la claridad de la mente*»: No hay suficiente con un saber lo que es la lógica de la arquitectura.



Ricoeur Paul
**LA LECTURA DEL TIEMPO PASADO: MEMORIA Y
OLVIDO**



PAUL RICOEUR.

Tomado de la obra:

Ricoeur Paul.

LA LECTURA DEL TIEMPO PASADO: MEMORIA Y OLVIDO

Universidad Autónoma de Madrid, Arrecife. España, 1999. ISBN 84-923792-2-7



LA LECTURA DEL TIEMPO PASADO: MEMORIA Y OLVIDO

EL CUIDADO DE LO INOLVIDABLE.

Decir y no decir: el sujeto implicado. El texto que ahora se ofrece se ocupa precisamente de la memoria, del olvido y del pasado, y, como era de esperar, no se reduce al uso tópico que habitualmente otorgamos a esas palabras. Ni siquiera la publicación pretende atajar supuestas pérdidas, ya que, sin duda, la propia escritura aportará nuevos olvidos...

El propio Ricoeur nos ha evocado con Aristóteles que por el recuerdo experimentamos no sólo el carácter pasado de las cosas ausentes, sino el propio tiempo, lo destacable es la compañía en el modo de aprender. No ha de hablarse de un desplazamiento, pero sí de un reconocimiento, el que brota de todo un trabajo, también del olvido, para hacer resurgir nuevas líneas de investigación y, en concreto, rescatar un cierto olvido, el olvido del olvido mismo en que consiste en ocasiones la memoria. Y el tiempo inscrito en ella. Y la noción de pasado. Y de aquí, de nuevo, la memoria no es sólo retrospectiva, es asimismo memoria crítica, tanto como para reabrir la cuestión de la identidad en esta perspectiva y para ofrecer las vías a un estudio, a pesar de las dificultades, de la memoria colectiva, de los recuerdos y relatos y de su ritualización compartidos. Con ello se incide en la relación dialéctica entre memoria e historia, así como entre verdad y fidelidad, con lo que nos vemos en la necesidad de reelaborar permanentemente el sentido de los acontecimientos que, como los textos, no se reducen a su materialidad. Si hemos de aprender del futuro es al precio de escribir el pasado y, entonces, *inventar* no es un mero acopio de ocurrencias, sino el venir a dar en algo.

La carga del pasado que recae en el futuro insta a incorporar la noción de *deuda*, que ya no es pura carga, sino recurso, necesidad de relato. Y, además, su posibilidad. Gracias a aquello por lo que podemos ser, no todo se reduce a lo que ya ha sido. Ello ofrece todo un acopio de compromisos frágiles en los que se precisa una poética que permita una nueva representación, incluso una recreación, de la realidad.

Con ello lo que tiene de inolvidable es lo que preserva, a la par, el olvido en la memoria. Ha, este nivel es al que manifestar y transfigurar resultan inseparables. Ya no es simplemente la relación entre el relato y el tiempo. La lectura que se nos propone nos confirma lo que se da entre la memoria y la historia, que en este contexto no es sólo retrospectiva, sino así mismo recreadora.

Además, la historia no es una simple cuestión de huellas (traces), es un asunto de deuda (dette), la que se reclama con el pasado... Dicha deuda obedece a que no se nos

ofrece simplemente “lo que ha sido”, sino que se nos sitúa en un espacio de confrontación de diversos testimonios y con diferentes grados de fiabilidad.

Las lecturas de la Autónoma son, esa medida, atisbo de otros trabajos, campo de juego para nuevos textos, materia de estudio, y, apuntan a un libro por-venir. Es en dicha vida común donde sigue haciéndose necesario el pasado inmemorial que ningún texto ha de zanzar ni con su pretensión de carácter absoluto, ni diciendo la última palabra. *La lectura del tiempo pasado* no lo es. El que no sea ésta última preserva tanto la memoria como el olvido de que ninguna palabra dice aquello originario que permite que se diga. Más bien ahí se da el espacio de la posibilidad y de la necesidad de decidir. El cuidar de sí de lo inolvidable hace que sea lo inolvidable quien cuide el espacio para ser uno mismo. Somos, como él nos recuerda, en busca de relato, de aquél olvidado que tunca tuvo lugar.

Introducción.

Aristóteles: “*La memoria es del tiempo*”. “*Todo cambio es destructor (ekstatikón) por naturaleza, y todo se genera y se destruye en el tiempo. Por eso, unos le llaman “el más sabio”, mientras que para otros, como el pitagórico Parón, es muy ignorante (amathéstaton), pues olvidamos en él (epilanthántonai en toútoi)*”

El olvido, a su vez, a excepción de Nietzsche, como veremos ha sido ignorado por los filósofos y se ha considerado únicamente el enemigo que combate la memoria, el abismo del que ésta extrae el recuerdo. Gracias a ese recorrido, descubriremos poco a poco los problemas propios del tema del olvido que detallaremos in fine.

Una serie de aporías que afectan el problema de la memoria. La primera se refiere a la difícil conciliación del tratamiento de la memoria como experiencia eminentemente individual, privada e interna con su caracterización como fenómeno social, colectivo y público. La segunda aporía se refiere a la relación que existe entre la imaginación, en cuanto función de la ausencia de huellas temporales, y la memoria, que, aunque consista como la imaginación en una representación, pretende alcanzar el pasado, constituirlo y serle fiel. La tercera aporía se refiere al derecho a introducir consideraciones casi patológicas cuando consideramos la relación que existe entre la memoria y la construcción de la identidad personal o colectiva.

El problema del olvido cobrará cuerpo poco a poco a medida que vayamos precisando las aporías de la memoria.

MEMORIA INDIVIDUAL Y MEMORIA COLECTIVA.

REMEMORACIÓN Y CONMEMORACIÓN.

Lo esencial de la presente lección estará dedicado al primero de los problemas previos de los que hemos hablado, a saber, al problema de saber si es legítimo, y hasta que punto lo es, hablar de una =memoria colectiva = . En primer lugar, vamos a señalar las razones fuertes que se oponen a la extensión de la idea de *memoria* a grupos, colectividades, naciones, etc.

La primera parte del estudio estará dedicada al malestar epistemológico motivado por

la primacía concedida en primera instancia al carácter personal e íntimo de la memoria.

En la segunda parte, cuestionaremos dicha primacía y propondremos un modelo más complejo de la constitución mutua de la memoria individual y colectiva.

1.- ¿PRIMACÍA DE LA MEMORIA INDIVIDUAL?

Para empezar, prestemos oídos al alegato a favor del uso exclusivamente individual y privado de la noción de =memoria=. La memoria constituye por sí sola un criterio de la identidad personal. Locke veía en la memoria una extensión en el tiempo de la identidad reflexiva que hace que uno *“sea igual a sí mismo”*

En segundo lugar, el vínculo original de la conciencia con el pasado reside en la memoria. Sabemos que la memoria es el presente del pasado. Esa continuidad entre el pasado y el presente me permite remontarme sin solución de continuidad desde el presente vivido hasta los acontecimientos más lejanos de mi infancia. Quizá habría que decir que los recuerdos se distribuyen y se organizan en niveles de sentido o en archipiélagos separados posiblemente mediante precipicios, y que la memoria sigue siendo la capacidad de recorrer y de remontar el tiempo, sin que nada en principio pueda impedir que continúe sin solución de continuidad ese movimiento.

Y en tercer lugar, se encuentra vinculada a la memoria la sensación de orientarse a lo largo del tiempo, del pasado al futuro.

a).- A pesar de éstas características inalienables de la memoria individual, me parece complicado no recurrir a la noción de “memoria colectiva” La ritualización de lo que podemos llamar “recuerdos compartidos” legitima “cada memoria individual [...] en un punto de vista de la memoria colectiva”. La memoria colectiva de un grupo cumple las mismas funciones de conservación, de organización y de rememoración o de evocación que las atribuidas a la memoria individual. Ese es el dilema, al menos aparente, que existe entre la fenomenología de la memoria, que depende de la fenomenología de la conciencia subjetiva, y una sociología de la memoria que hace hincapié en el hecho de que ésta, de entrada, se encuentra proyectada en la vida pública.

b).- Podemos tratar de resolver ese dilema, sin cuestionar la filosofía de la subjetividad que subyace a la fenomenología de la memoria. Limitándonos a atribuir a la idea de “memoria colectiva” el sentido de “concepto operativo” desprovisto de toda operación originaria.

2.- ¿EN PRO DE LA IDEA DE LA CONSTITUCIÓN MUTUA DE LA MEMORIA INDIVIDUAL Y DE LA MEMORIA COLECTIVA?

La idea de una constitución simultánea, mutua y convergente de ambas memorias. Podemos reforzarlos mediante algunas experiencias notorias tomadas de la práctica psicoanalítica, que ocupará un lugar muy importante en el tercer estudio. Nuestra relación con el relato consiste, en primer lugar, en escucharlo: nos cuentan historias antes de que seamos capaces de apropiarnos de la capacidad de contar y *a fortiori* de la de contarnos a nosotros mismos.

Las dificultades para recordar algo mencionadas anteriormente y los fenómenos que consideraremos en la tercera lección se dan, al parecer, en el nivel prerreflexivo de la memoria.

3.- LA CONCIENCIA HISTÓRICA.

Si tenemos en cuenta la atribución estrictamente simétrica del concepto de “memoria” a los individuos y a las colectividades, podemos introducir las nociones de “conciencia histórica” y de “tiempo histórico”, precisamente a la semántica filosófica de las nociones de “tiempo histórico” y de “conciencia histórica”.

Tres aspectos de la obra de Koselleck:

El primero se refiere a la polaridad básica que existe entre el “espacio de experiencia” y el “horizonte de espera”. Tal espacio consiste en el conjunto de herencias del pasado cuyas huellas sedimentadas constituyen en cierto modo el suelo en el que descansan los deseos, los miedos, las previsiones, los proyectos y, en resumen, todas las anticipaciones que nos proyectan hacia el futuro. La dialéctica entre ambos polos asegura la dinámica de la conciencia histórica;

El segundo aspecto es el siguiente: el intercambio entre el espacio de experiencia y el horizonte de espera se lleva a cabo en el presente vivo de una cultura.

El tercer aspecto consiste en que el dinamismo de la conciencia histórica es fruto de la sensación de orientarse a lo largo del tiempo.

IMAGINACIÓN Y MEMORIA.

La asociación de la imagen y del recuerdo es usual e inevitable, pero al mismo tiempo puede inducir al error. Mi tesis, en efecto, consiste en que, después de haber reconocido que más operaciones cumplen una función común (hacer presente algo ausente), hay que separarlas poniendo de relieve la especificidad de la dimensión temporal de la memoria.

Hay que remontarse a Platón, para comprender cómo un problema ha llegado a dominar a otro. La noción de *eikón*, ya se sola o asociada a la de *phántasma*, aparece en el marco de los diálogos que hablan del sofista, de la sofística y de la posibilidad ontológica del error. La imagen y, consiguientemente, la memoria se encuentran, desde el principio, bajo sospecha debido al entorno filosófico en el que se lleva a cabo su examen.

El problema de *eikón* se asocia además desde el principio al de la señal o marca (*týpos*). El error, en ese caso, consiste en la desaparición de las señales (*semeía*) o en una equivocación similar a la de alguien que siguiera la señal equivocada. Puede verse al mismo tiempo cómo el problema del olvido se plantea desde el comienzo en un sentido doble: como la desaparición de las huellas y como la falta de adecuación entre la imagen presente. La memoria y la imaginación comparten el mismo destino.

Pero el aspecto decisivo en el que vamos a detenernos es puesto de relieve por la primera frase crucial: *“el recuerdo (mnéme) se aplica al pasado”* o, más exactamente, a *“lo que ha devenido”* (*toú genoménu*).

La primera enseñanza, consiste en que la fenomenología de la memoria a reelaborarse en función de la distancia temporal. Al respecto, la prueba de la pérdida es el lugar de paso obligado de la recuperación de la distancia temporal.

La segunda enseñanza consiste en que la búsqueda del pasado característica de la anamnesis aristotélica tiene una pretensión veritativa que, confirma la separación de la memoria y de la imaginación. A mi juicio, mientras que esta tiende a situarse espontáneamente en el ámbito de la ficción, de lo irreal, de lo virtual o de lo posible, la memoria desea y asume la labor.

LA MEMORIA HERIDA Y LA HISTORIA

1.- LAS FIGURAS DE LA MEMORIA HERIDA: TRAUMATISMOS Y ABUSOS.

La aporía de la memoria herida se nos impone debido al espectáculo que ofrece el ejercicio de la memoria, principalmente colectivo y público, en muchas regiones del mundo. En unos casos, parece existir un exceso de memoria, y en otros, sin embargo su ejercicio resulta insuficiente. ¿Cómo es posible? Se deben a la fragilidad de la identidad, tanto personal como colectiva. Los abusos de la memoria tienen que ver sobre todo con los trastornos de la identidad de los pueblos.

En segundo término, al hablar de las patologías de la memoria, nos encontramos siempre con la relación fundamental de la memoria y de la historia con la violencia. El punto de partida de la reflexión de Freud se encuentra en la identificación del obstáculo principal encontrado por el trabajo de la interpretación al tratar de evocar recuerdos traumáticos. Dicho obstáculo, atribuido a las *“resistencias de la represión”* se designa con el término *“compulsión de repetición”*; se caracteriza, entre otros rasgos, por una tendencia a pasar el acto que, según Freud, *“sustituye al recuerdo”*. *“El paciente “no reproduce [el hecho olvidado] en forma de recuerdo sino en forma de acción: lo repite, evidentemente, sin saber que lo hace.”*

Lo importante, para nosotros, es el vínculo que existe entre la compulsión de repetición y la resistencia, junto a la sustitución del recuerdo por este doble fenómeno.

“El duelo – se dice al inicio – es siempre la reacción ante la pérdida de alguien querido o de una abstracción convertida en el sustituto de esa persona, como la patria, la libertad, un ideal, etc.”

Está en juego, en cierto modo, es la oposición entre duelo y melancolía, la bifurcación en el plano *“económico”* de inversiones afectivas diferentes y, en este sentido,

una bifurcación entre dos modos de trabajo. ¿Qué trabajo se realiza en el duelo? Respuesta: *“La prueba de la realidad ha puesto de manifiesto que el objeto amado ha dejado de existir y toda la libido está conminada a renunciar al vínculo que las une a dicho objeto, frente a lo cual se produce un rechazo comprensible.”*

Partiendo de la observación inicial respecto a la disminución en la melancolía, puede decirse que, a diferencia del duelo, en el que el universo parece empobrecido y vacío, en la melancolía, lo desolado es, precisamente, el propio yo, que recibe los golpes de su propia devaluación, de su propia acusación, de su propia condena y de su propio rebajamiento. Pero esto no es todo, ni siquiera lo esencial: los reproches que se hace así mismo ¿no servirían para enmascarar los reproches dirigidos al objeto de amor? “Sus quejas “escribe audazmente Freud –son acusaciones” Acusaciones que pueden llegar a martirizar el objeto amado, incluso en el fuero interno del duelo. Freud refiriéndose al resultado positivo del duelo, en contraste con los efectos desastrosos de la melancolía: “La melancolía plantea reiteradamente nuevas preguntas a las que no siempre podemos responder. Comparte con el duelo la particularidad de poder, después de cierto tiempo, desaparecer sin dejar aparentes y graves modificaciones. En efecto, las nociones de “uso” y de “abuso” tienen que ver con un uso perverso de este.

Un testimonio de ello son los abusos de la memoria vinculados a la manipulación del recuerdo y, principalmente, a los recuerdos enfrentados de la gloria y de la humillación mediante una política conmemorativa obstinada que puede denunciarse como algo en sí mismo abusivo. Ciertamente, como diremos posteriormente, el olvido es una necesidad, como recuerda Nietzsche al comienzo de su conocido ensayo. Pero es también una estrategia. En primer lugar, la del relato que, en sus operaciones de configuración, mezcla el olvido con la memoria. La instrumentación de la memoria pasa, pues, esencialmente por la selección del recuerdo. No debemos olvidar, en primer lugar, para resistir el arruinamiento universal que amenaza a las huellas dejadas por los acontecimientos. Para conservar las raíces de la identidad y mantener la dialéctica de la tradición y de la innovación, hay que tratar de salvar las huellas.

Quisiera poner el acento más bien en los recursos que la propia memoria ofrece a esta ética y a esta política de la memoria justa. La vinculación que hemos llevado a cabo entre el trabajo del recuerdo y el trabajo de duelo nos permite incorporar a nuestra presente reflexión sobre los usos y abusos de la memoria nuestras consideraciones anteriores sobre el logro de una distancia con respecto al pasado.

2.- LA FUNCIÓN CRÍTICA DE LA HISTORIA.

La ruptura de la historia con el discurso de la memoria tiene lugar en tres niveles: documental, explicativo e interpretativo. El destino diferente de la idea de verdad en cada uno de estos para distinguir el efecto crítico de la historia en cada uno de ellos.

El primero vinculado a la historia, consiste en un conocimiento que depende de las “fuentes” y que trata de lograr cierta “evidencia documental”, cuyo grado de fiabilidad ha de ser medido.

El segundo tiene por objeto la pretensión explicativa de la historia y, trata de determinar el tipo de científicidad propio de dicha disciplina.

El tercero se centra en el fenómeno de la escritura, el ámbito de la literatura y que recibe el preciso nombre de historiografía

La búsqueda de la prueba documental merece ya el nombre de crítica en la medida en que consiste esencialmente en la selección de los testimonios del pasado. Marc Bloch en Apología de la historia definió expresamente la historia como “conocimiento mediante huellas”. Según él, una “ciencia de los hombres en el tiempo”. Las huellas son esencialmente los “informes de testigos”. La crítica será, principalmente, si no exclusivamente, una prueba de veracidad, a saber, una persecución de la impostura, de las falsificaciones, ya se trate de un engaño sobre el autor y la fecha o sobre los hechos relatados, o bien se trate de un plagio, de una invención, de una modificación o de una divulgación de prejuicios o rumores. La similitud que existe entre la huella y el testimonio será mucho mayor en la medida en que se pueda asignar al fenómeno histórico un carácter psíquico, en el sentido amplio de aquello que ha sido vivido en el pasado por hombres y mujeres lo suficientemente parecidos a nosotros como para que podamos proponernos comprenderles en base a testimonios voluntarios o involuntarios dejados por sus contemporáneos.

Para los historiadores contemporáneos, todo puede convertirse en documento: lista de precios, gráficas, registros parroquiales, testamentos, bancos de datos estadísticos, etc. Todo aquello que puede ser estudiado con la idea de encontrar en ello una información sobre el pasado. Consiste en llevar a cabo una severa selección entre todos aquellos restos que puedan ascender al rango de documentos. Hay que rechazar la confusión entre hecho histórico y acontecimiento real. El hecho no es el propio acontecimiento, sino el contenido de un enunciado que trata de representarlo. Expresa el estatuto epistemológico específico del hecho histórico. Al pasar de la historia documental a la explicación y a la interpretación, el criterio de verdad resulta cada vez más difícil de aplicar, la autonomía del nivel con figurativo de la narración histórica refuerza la pretensión de verdad de aquellos enunciados aislados que se refieren a los hechos que constituyen los pormenores de la historia. El efecto crítico de la historia consiste esencialmente, en desenmascarar aquellas relaciones que resultan falsas, los testimonios escritos e incluso orales, que juegan un papel considerable entre memoria e historia.

Un recuerdo archivado ha dejado de ser un recuerdo, mantiene una relación de continuidad y de pertenencia con un presente. Ha adquirido el estatuto de resto documental. Lo propio de la huella, ciertamente, consiste en que pueda ser seguida y rastreada por una conciencia histórica. Explicar en primer lugar, las causas y en segundo lugar, los motivos y las razones por los que alguien hizo algo. La teoría de la historia puede considerarse, entonces, como una modalidad de la teoría de la acción en tanto que intervención.

El hecho de aproximar la historia a una lógica de lo probable, la refuerza, la convierte incluso en pluralidad de relatos sobre los mismos acontecimientos y aprende a “contar de otra manera”. Puede llevarse a cabo conforme a un propósito pedagógico firme, el de aprender a contar nuestra propia historia desde un punto de vista extraño al nuestro y al de nuestra comunidad” contar de otra manera”, pero también dejarse “contar por otro”. Lo más difícil no es “contar de otra, manera” o dejarse “contar por otros”, sino contar de otra manera los acontecimientos fundadores de nuestra propia identidad colectiva., principalmente nacional; y dejar que los cuenten otros, lo cual resulta todavía más difícil. Habría que poder emplear la noción de “si mismo como otro” en este nivel de la identidad colectiva.

2.- LO QUE LA MEMORIA ENSEÑA A LA HISTORIA.

La memoria conserva un privilegio que la historia no puede quitarle: el de situar la propia historia como disciplina puramente retrospectiva en el movimiento de la conciencia histórica. La memoria enriquecida por el proyecto ofrece el modelo de este tipo de acción al conocimiento histórico. En ese sentido, procede de una abstracción de la dimensión del pasado, ajena a la dialéctica de las tres dimensiones temporales. De ahí que la temporalidad del historiador no escape a la constitución tripartita de toda conciencia histórica.

No sólo los hombres del pasado, imaginados en su presente vivido, han proyectado cierto porvenir, sino que su acción ha tenido consecuencias no queridas. Esta es la tarea de quienes podríamos llevar educadores públicos, a los que tendrían que pertenecer los políticos, que han de despertar y reanimar estas promesas incumplidas. En cierto sentido, la tradición y la memoria son fenómenos que dependen el uno del otro y que poseen la misma estructura narrativa. Pero hay que aprender, mediante la presión de la crítica histórica, a desdoblarse el fenómeno de la tradición. Al término de este examen de las relaciones entre memoria y olvido, ¿qué podemos decir sobre la oposición entre verdad y fidelidad introducida por Francois Bédarida?

Una historia deducida a su función retrospectiva sólo satisfaría el imperativo de la verdad. Una memoria privada de su dimensión crítica sólo satisfaría el imperativo de la fidelidad. Y una historia, introducida de nuevo por la memoria en el movimiento de la dialéctica de la retrospectiva y del proyecto, tampoco puede separar la verdad de la fidelidad vinculada después de todo a las promesas incumplidas del pasado, pues tenemos primordialmente una deuda que saldar con ellas.

EL OLVIDO Y EL PERDÓN

1. EL OLVIDO.

Considerar el olvido lo contrario de la memoria, su enemigo. El deber de la memoria parece consistir en luchar contra el olvido. Éste se presenta como una amenaza cuando trata de recuperarse el pasado. Y, sin embargo, hacemos un uso apropiado del olvido e incluso lo elogiamos. Hay que distinguir dos niveles de profundidad respecto al olvido. En el nivel más profundo, éste se refiere a la memoria como inscripción, retención o conservación del recuerdo. En el nivel manifiesto, se refiere a la memoria como función de la evocación o de la rememoración.

1. 1. *El olvido profundo.*

En el nivel profundo pueden referirse a dos polos antagónicos. En uno de esos polos, se encuentra el olvido *inexorable*. Trata de *borrar* la huella de lo que hemos aprendido o vivido. Socava la propia inscripción del recuerdo. Afecta a lo que las metáforas antiguas expresan en términos de señal o de marca. Borrar la huella supone convertirla de nuevo en polvo, en cenizas. La metáfora del desgaste conlleva un estatuto más digno del concepto de "olvido" al situarlo bajo la meta categoría de la *phthora* (destrucción), que se encuentra vinculada, en la *Física* de Aristóteles, a la noción de génesis en su tratado a cerca del alma.

Aristóteles asigna el poder devastador del olvido al efecto casi maléfico del tiempo. “el tiempo consume las cosas que todo envejece por (día) su acción, que hace olvidar, pero no se dice que se aprende o que uno llega a ser joven y bello debido al tiempo. La lucha contra el olvido e incluso contra cierto cultivo del mismo destaca sobre el fondo de esa inexorable derrota, a modo de combate retardado. Pero existe otro del olvido profundo, lo que podríamos llamar de modo más acertado *olvido de lo inmemorial*. Se trata de aquello que nunca podremos conocer realmente y que, sin embargo, nos hace ser lo que somos: las fuerzas de la vida, las fuerzas creadoras de la historia, el “origen”.

El pasado inmemorial, en cierto modo, se encuentra bajo el presente de la revelación, bajo el futuro de la espera del Reino. En caso de hablar de narración, ésta rompe con toda cronología. Todo origen considerado en su poder originario irreductible a un comienzo fechado, depende del estatuto del olvido fundador. Al abordar estas dos figuras de olvido profundo, primordial, nos encontramos con el trasfondo mítico de la filosofía que llama al olvido *Léthe* y atribuye a la memoria la capacidad de combatirlo. Decimos del pasado que ya *no es*, pero también decimos que ya *ha sido*. Mediante la primera denominación, subrayamos su desaparición, su ausencia. Si entendemos el olvido en el sentido de recurso *inmemorial* y no en el de destrucción inexorable, comprenderemos el carácter aparente de la paradoja.

En resumen, el olvido posee un significado positivo en la medida en que el “carácter de sido” prevalece sobre el “ya no” en el significado vinculado a la idea de pasado.

1.2. *El olvido y la evocación.*

La memoria y la historia se encuentran relacionadas con el olvido. Dicho nivel es menor en la medida en que se refiere a la *evocación*, a lo que llamamos comúnmente rememoración o mero recuerdo, y no a la *inscripción*, a la conservación o a la preservación. Las nociones de “presencia” y de “ausencia del pasado” cobran un aspecto estrictamente fenomenológico: se trata de la relación entre la aparición, la desaparición y la reaparición que se entabla en el nivel de la conciencia reflexiva.

a) Al respecto, el enfoque psicoanalítico plantea un enigma embarazoso, en la medida en que, al hablar del pasado *reprimido*, no se encuentra ni en lo inmemorial fundador, ni en lo fenomenológico de lo olvidado que la conciencia aleja metódicamente de su ámbito. Una fenomenología de la atención y del descuido no está a la altura del fenómeno, pues el término “inconsciente” se relaciona con lo *oculto* o con lo *encubierto*. Una crítica de la memoria *enferma* y en que dicha memoria sólo puede comprenderse mediante categorías en las que el trabajo del recuerdo se enfrenta a fuerzas que no dominamos.

b) Al pasar de lo fundamental a lo manifiesto, nos encontramos con una serie de formas de olvido que pueden clasificarse entre el olvido *pasivo* y el *activo*. La resistencia es profunda, pero el *acting out* que, según Freud, se pone “en lugar” del recuerdo puede catalogarse como olvido pasivo.

c) No menos interesante para nuestra investigación es la forma *semipasiva* y *semiactiva* que adopta el *olvido evasivo*, expresión de la mala fe, que consiste en una estrategia de evitación motivada por la obscura voluntad de no informarse. Por una

voluntad de no saber. Tanto Europa Occidental como el resto de Europa han dado el aflictivo espectáculo de esa terca voluntad.

d) El olvido *selectivo* supera el umbral del activo. En un sentido, la selección del recuerdo comienza en el nivel profundo del desgaste de las inscripciones. Ese olvido se revela beneficioso en el plano derivado de la evocación o de la rememoración. No podemos acordarnos de todo. Una memoria sin lagunas sería, para la conciencia despierta, un peso insostenible. Se suma el deterioro de la represión al nivel inconsciente pulsional.

Sobre los estratos apilados del olvido profundo y manifiesto, pasivo y activo, se desarrollan los modos selectivos del olvido inherente al relato y a la constitución de una “coherencia narrativa”. Dicho olvido es consustancial a la operación de elaborar una trama: para contar algo, hay que omitir numerosos acontecimientos, peripecias y episodios no significativos de la trama privilegiada.

Los “olvidos” de la operación de archivar pueden ser objeto de esa crítica que equivale a una memoria de segundo grado: se trata de conciliar la memoria del olvido y la historia de la memoria del olvido.

1.3. *El olvido y la conciencia histórica.*

Recordando la segunda Consideración intempestiva de Nietzsche, no es la epistemología de la historia sino la conciencia histórica en el nivel de la cultura de un pueblo. Toda la historia en cuanto hecho cultural es objeto de una consideración “inactual” o “intempestiva”. La historia no se refiere ni a la fidelidad de la memoria, ni a la verdad de la historiografía, sino a la utilidad o a la inconveniencia de la historia “para la vida”. Lo que está en juego, en este punto es la propia *vida* de un pueblo. La compulsión de repetición de la que hablábamos con anterioridad. Resulta positivo atender a la propuesta “intempestiva” que sitúa, a la cabeza del enfrentamiento entre la historia monumental, la anticuaría y la crítica, el elogio del olvido que ha labrado la reputación de este conocido texto.

“Existe un grado de insomnio y de exceso del sentido histórico que perjudica a lo vivo y acaba por destruirlo, ya se trate de un hombre, de un pueblo o de una cultura.” Un ejercicio preciso de lectura consistiría en distinguir las distintas aportaciones del olvido a las formas (monumental, anticuaría y crítica) del conocimiento histórico, considerando cada una desde el punto de vista del *daño* causado a la vida.

La fuerza del derecho a juzgar proviene de la energía del presente “sólo tenéis derecho a interpretar el pasado en virtud de la fuerza suprema del presente”. La suspensión de lo histórico mediante el olvido y la reivindicación de lo “a histórico” sólo es el reverso de la fuerza del presente. En este punto, el olvido vuelve a convertirse en la condición de la interpretación del pasado.

2.- EL PERDÓN

A primera vista el perdón es una forma de olvido activo: Lo cual ha de decirse con mucha precaución.

2.1 *Perdón y olvido.*

El perdón, en primer lugar, es contrario al olvido pasivo, tanto en su forma traumática como bajo el astuto aspecto del olvido evasivo. No se olvida el acontecimiento pasado, el acto criminal, sino su *sentido* y su lugar en la dialéctica global de la conciencia histórica. Además, a diferencia del olvido evasivo, el perdón no se encuentra encerrado en la relación narcisista de uno consigo mismo. Supone la mediación de otra conciencia, la de la víctima, que es la única que puede perdonar. En esa medida el perdón ha de encontrarse, en primer lugar, con lo imperdonable. Ésta posibilidad ha de ponernos en guardia frente a la facilidad del perdón. Para que éste contribuya a la curación de la memoria herida, ha de sufrir la crítica del olvido fácil. La gracia, en cuanto a privilegio o regalía, se funda en la misma finalidad.

Pero el perjuicio del olvido reside en la increíble pretensión de borrar las huellas de las desavenencias públicas. El historiador, cuya tarea, por otra parte, resulta especialmente comprometida cuando se produce esa instauración del olvido público, ha de contrarrestar mediante su discurso y junto a la lucidez de la opinión pública el intento de borrar los propios hechos.

En primer lugar, se encuentra el perdón complaciente, que sólo prolonga, al idealizarlo, el olvido evasivo. Pretende ahorrarse el deber de la memoria. <también podemos encontrarnos con el perdón benévolo, que quiere evitar la justicia y se encuentra vinculado a la búsqueda de la impunidad. Más sutil es el perdón indulgente. Al respecto, hay una parte de la tradición teológica para la que ese perdón consiste en el *pago de una deuda*. La búsqueda de esa nueva relación precisa reevaluar la idea de “don”, que se encuentra en el origen de la de “perdón”.

2.2. *Dar y perdonar.*

No es casual que el perdón, semánticamente se encuentre próximo al don en muchas lenguas: pardon, perdono, vergebung, forgiving, etc. Ahora bien, la idea de “don” entraña sus propios peligros. “Dar, Entregar a alguien con una intención liberal o sin recibir nada a cambio algo que se posee o que se disfruta”. La disimetría entre el que da y el que recibe parece completa. A mi juicio, el núcleo crítico consiste en saber si el don se inscribe fuera de todo intercambio o sólo se opone a la forma mercantil del mismo. Me parece que todas las paradojas y todos los peligros del don y del perdón giran en torno a ese problema crítico.

2.3. *El perdón difícil*

Al tomarse en serio el carácter trágico de la acción, acomete la raíz de los actos y el origen de los conflictos y de los daños que requieren ser perdonados. No se trata, en este caso, de borrar el débito de un panel contable, ni de lograr un buen balance comercial, sino de deshacer enredos. Significa “intercambios”, “equiparación de ambas

partes”, “perdón mutuo”. Nos encontramos con un sabor anticipado de esa tensa dialéctica en nuestra aceptación de las diferencias invisibles. En la búsqueda modesta del compromiso, en el reconocimiento de los “desacuerdos razonables” (Rawls) que requiere la vida en común de las sociedades pluralistas contemporáneas.

El perdón se encuentra vinculado, en este punto, al olvido activo: no al de los *hechos*, realmente indeleble, sino al olvido de su *sentido* presente y futuro. Se trata de aceptar la deuda impagada, de aceptar ser y seguir siendo un deudor insolvente, de aceptar que haya pérdidas. Para ello hay que aplicar el *trabajo del duelo a la propia deuda*, reconocer que el olvido evasivo y la persecución sin fin de los deudores dependen del mismo problema y establecer una sutil frontera entre la amnesia y la deuda infinita. Esa liberación del carácter potencial del pasado motiva que éste deje de atormentar al presente y deje de ser, como sugiere esta gráfica expresión, “el pasado que no quiere pasar”. Se supera realmente el pasado, pues su “no ser ya” deja de motivar sufrimiento alguno y su “haber sido” recupera su carácter glorioso. De ese modo, lo irreparable se convierte en indestructible, en inmemorial.

LA HUELLA DEL PASADO

El estatuto epistemológico y ontológico de un pasado que “ha sido” y que tanto los individuos como las sociedades recuerdan; pero que, como pone de relieve el lenguaje ordinario, “ya no es”. Desde Platón y Aristóteles, toda la tradición reflexiva sobre la conservación del pasado mediante la memoria ha pretendido vincular esta última a la metáfora de la señal o de la marca. Esa reflexión sobre la diferencia que existe entre la memoria y la historia dará paso, en la segunda parte de esta lección, a un análisis en profundidad de la temporalidad propia del pasado que es objeto del recuerdo y que confrontaremos de forma privilegiada con el presente y con el futuro. En el marco de la síntesis de los tres modos temporales. El hecho de librar a la historia del paradigma de la huella, de la metáfora de la memoria como señal o marca, requiere precisamente restituir ese modo de temporalización del pasado evitado hasta ahora: la nueva relación con el pasado pretende subrayar, junto con el papel que desempeña el testimonio en el trabajo del historiador, la deuda contraída con el pasado y su posible liquidación. Pensamos en el problema de la referencia. Se encuentra implícito en la expresión “la memoria es el pasado”.

Tras este breve recorrido del léxico y de la sintaxis del pasado, creo que hay que estar precavidos frente a la tendencia – propia también del lenguaje- de tratar el pasado como una entidad, como un emplazamiento en el que se encontrarían los recuerdos olvidados y del que la *anamnesis* los extraería.

1.- EL REFERENTE DE LA MEMORIA Y DE LA HISTORIA

¿Qué significa que algo ha pasado *anteriormente*, es decir, antes de que nos acordemos o hablemos de ello? La frase de Aristóteles que gusto de repetir, “la memoria es del pasado”, no necesita hacer referencia al futuro para que lo que enuncia tenga sentido. Es cierto que el presente se encuentra implicado en la paradoja de la presencia de lo ausente propia tanto de la imaginación de lo irreal como de la memoria de lo anterior. El cultivo de la memoria, como *ars memoriae*, como técnica de la memorización, se lleva a cabo gracias a una abstracción similar del futuro.

Hemos señalado al final de ese estudio que el “recuerdo puro” entra en escena y se hace presente en forma de imagen. De ese modo, el enigma del *eikón* abarca los dos tipos de presencia de lo ausente, de lo irreal y la de lo anterior. Consideremos, en primer lugar, la metáfora de la señal o de la marca. Se encuentra presente en la medida en que alguien o algo la ha dejado. Al presuponer un agente que dejó la señal como signo de su paso, sólo llevamos algo más lejos el enigma de la presencia de lo ausente. No deja de resultar extraordinario el hecho de que el conocimiento histórico vuelva a suscitar la antigua aporía del *eikón*. Consideremos la serie que hemos situado en la base de la recogida de datos y, por tanto, en el nivel de lo que hemos llamado “historia documental”. La serie era la siguiente: “archivo- documento- huella”. El archivo remite al documento y éste a la huella.

La señal dejada por el acontecimiento consiste en la Visión relevada por lo que se dice y lo que se cree. A partir de ahora, no hay por qué decir que la huella repite únicamente el enigma de la señal o de la marca. Al sustituir a estas últimas, el testimonio desplaza el problema de la huella. Hay que pensar ésta a partir de aquél, no a la inversa. La ficción se deja ver de modo aún más evidente en las grandes composiciones literarias en las que el cuadro rivaliza con el relato, en un nivel de complejidad y de amplitud en el que la historia merece llamarse “historiografía”, “escritura de la historia”. Gracias a esa “puesta en escena” mediante la que la historia representa aquello obre lo que da testimonio, vuelve a estar vigente la metáfora del retrato mencionada con anterioridad.

Quizá exista algo más irreductible aún en el problema de la huella, algo que se deja entrever en el núcleo del testimonio o, más bien, en su lugar de origen. Se trata de la remisión del icono y de la huella al acontecimiento anterior a la impresión, a la incisión o a la inscripción.

2.- EL PASADO Y LA DIALÉCTICA TEMPORAL

La discusión precedente implica que el tratamiento por separado del pasado desemboca en una situación irresoluble: por un lado, persiste el deseo de fidelidad de la memoria, y, por otro, se impone la falta de fiabilidad de ésta. Desgraciadamente, sólo gozamos de la memoria a la hora de saber si algo sucedió realmente con anterioridad. Mis observaciones giran en torno a dos temas: el uso de la imposible totalización de las tres dimensiones temporales y, por tanto, de su *diasporá* originaria, y, como corolario del anterior, el de la igual primordialidad de cada una de esas instancias. El préstamo de ideas y la crítica se sucederán a propósito de ambos temas. En este punto, quisiera introducir la distinción entre lo propio, o próximo y lo lejano. La muerte posee en cada caso un estatuto diferente. En el tiempo de lo propio, ni el nacimiento es un recuerdo, ni la muerte es objeto de expectativa alguna. Cuento con la muerte, no la espero. Deseo seguir estando vivo *hasta* la muerte, no con miras a ella, ni hacia ella.

3.- “EL CARÁCTER PASADO” EN EL MOVIMIENTO DE LA TEMPORALIDAD

Ha de volver a cuestionarse la limitación que el conocimiento histórico debe hacer de su orientación retrospectiva. Repito lo que he dicho anteriormente: el historiador, en cuanto individuo apasionado y ciudadano responsable, aborda su tema con unas expectativas determinadas, con sus deseos, sus temores, sus pensamientos utópicos e incluso su escepticismo. Esa relación con el presente y con el futuro influye inevitablemente en la elección de su objeto de estudio, en los problemas que se plantea,

en sus hipótesis y en el peso de los argumentos que recorren sus explicaciones y sus interpretaciones, pero su posición respecto al presente y al futuro no forman parte temáticamente de su objeto de estudio. El carácter retrospectivo de la historia no constituye la última palabra acerca del conocimiento histórico.

Podemos considerar el fenómeno de la reinterpretación, tanto en el plano moral como en el del mero relato, como un caso más del efecto retroactivo de la intencionalidad del futuro sobre la interpretación del pasado.

POLÍTICAS DE LA MEMORIA

Entrevista con Gabriel Aranzueque.

Ha recuperado en estos estudios sobre el recuerdo y el olvido el problema de la memoria colectiva, que ya había tratado con cierta premura en el tercer volumen de *Temps et récit*. ¿Qué relación existe entre *Temps et récit*, sus reflexiones sobre la lógica de la probabilidad jurídica y estas consideraciones en torno al fenómeno de la memoria?

Paul Ricoeur.- En primer lugar, me gustaría subrayar que este trabajo aún en curso sobre la memoria, el olvido y el pasado supone así mismo la reparación de un olvido. En *Temps et récit* abordé directamente el problema de la configuración del tiempo en el relato, ya sea éste literario, caso de la novela, o histórico. La memoria en este marco, es el vínculo fundamental con el pasado, al igual que la esperanza es el gozne que nos une al futuro.

¿Cómo se relaciona la dimensión icónica de la memoria con el carácter figurativo de la narrativa estudiado en *Temps et récit*?

- Existe un segundo enigma que había descuidado, a saber, la propia noción de pasado. Los problemas que plantea dicha noción han sido siempre aclarados u ocultados por la proximidad existente entre la memoria y la imaginación. Por un lado, ambas facultades tienen algo en común: se refieren a cosas ausentes. Puede decirse que aquí se encuentra imbricado el primer enigma. En nuestra mente tiene lugar la representación de algo ausente. Esta relación entre ausencia y presencia constituye el tronco común entre la imaginación y la memoria.

La memoria cumple la tarea de restituir lo que ha tenido lugar y, en este sentido, se encuentra inscrita en su seno la huella del tiempo. La imaginación, por el contrario no necesita esa señal. Es más, podría decirse que trata de escapar del tiempo para

dirigirse hacia lo increíble, lo imposible o lo fantástico, es decir, hacia lo que no está amarrado o enraizado en aquello que ha tenido lugar. Pero, por otra parte, el recuerdo y la memoria pueden considerarse, en otras circunstancias, como un trabajo, como una tarea o un deber frente al olvido.

¿Qué aspectos del círculo tiempo- relato quedan modificados al incluir en su análisis al fenómeno de la memoria?

- Se trata aún de un enigma, que quizás sea más temible que los anteriores, pues el olvido está rodeado por un gran número de representaciones mitológicas. Detrás del problema del olvido se encuentra el miedo y, en ocasiones, una especie de terror ante lo que Aristóteles llamaba el carácter destructor del tiempo. El paso del tiempo conlleva inevitablemente una acumulación de ruinas.

Creo que el terror reflejado es el plano de fondo del horror que sentimos ante el olvido, tenemos la impresión de que hagamos lo que hagamos nuestras huellas se borrarán siempre de un modo irremediable. La huella es la tragedia del vestigio, de aquello que, como señala la palabra latina *vestigium*, sobrevivió al horror destructor del tiempo o pudo eludir su acción demoledora. ¿Se agota dicha reconstrucción en nuestra libre creatividad imaginativa, como supone el romántico?

Lo que hemos aprendido o adquirido puede llegar a perderse. Por ello, hemos de conservar las huellas. El archivo histórico es un buen ejemplo. Hay que transformar los restos históricos en archivos dentro de un marco institucional. El trabajo del recuerdo consiste, en primer lugar, en preservar los restos del pasado. Lo cual genera un segundo problema en relación con el olvido.

En el propio Freud, la metáfora arqueológica es muy importante. Profundizamos en nosotros mismos para acceder a los vestigios del pasado. Freud defendía asimismo la idea de que olvidamos mucho menos de lo que creemos. He intentado clasificar las distintas figuras del olvido. En este caso, nos encontramos frente al olvido generado por la represión, uno de los presupuestos del psicoanálisis.

Pero existen otros tipos de olvido, como el evasivo. En ocasiones, eludimos el sufrimiento que puede causar la memoria tratando de no recordar lo que pueda herirnos. El olvido, en este caso, resulta activo. Tiene lugar sobre todo en el plano de la historia y de las grandes catástrofes históricas, en épocas de grandes pérdidas o de grandes masacres, como sucedió en Europa. En cierto modo podríamos decir que se olvida activamente, tratando de evadirse de los recuerdos.

Por último, he situado en la cima de esta tipología el olvido liberador, recomendado por Nietzsche cuando la conciencia de un país o de una nación carga con un exceso de recuerdos. ¿Cuáles son, a su juicio, las "relaciones de poder" que afectan al juego político en el que en ocasiones se dirime la dialéctica existente entre la memoria y el olvido?

- La introducción del fenómeno del poder y de su dimensión política es completamente legítima después de lo que acabamos de decir sobre los abusos de la memoria y los buenos usos del olvido. Pero hay que introducir una categoría suplementaria, a saber, la noción de “identidad”, pues el poder siempre se encuentra vinculado al problema de la identidad, ya sea personal o colectiva.

El poder no es, necesariamente, un problema político. Puede tratarse de un poder hacer, de un poder obrar o de un poder amar. En el momento en que mi poder interfiere el de los demás, puede darse la posibilidad de que dicho poder pase a ejercerse sobre ellos. El problema de la política de la memoria se encuentra precisamente aquí, pues siempre es necesario saber quien regula el poder del que gobierna sobre el que obedece. ¿Podría inscribirse el trabajo del recuerdo en la poética de la utopía esbozada por usted en *Du texte à l'action* (París, 1986)?

- El historiador no tiene que rehabilitar solamente lo que tuvo lugar, sino los proyectos de la gente del pasado. Las utopías no siempre han sido libertarias o anárquicas. Proclaman la idea de la ciudad perfecta y caen recurrentemente bajo el paradigma del diseño estructural geométrico, defendiendo un ideario sumamente racionalista que resulta temible. La desgracia de la utopía reside en este sueño de dominación, en el sometimiento de sus propios límites al cálculo, a la planificación racionalista, económica o administrativa.

- Me gustaría traer a colación un texto de Maurice Blanchot que, a mi modo de ver, resume buena parte de lo que hasta ahora hemos comentado sobre las enfermedades de la memoria y que acentúa en buena medida la dimensión plurívoca del problema del olvido.

- No conocía este texto, pero una primera lectura parece poner de relieve una dialéctica entre dos usos de la palabra “olvido”. Por una parte, nos encontramos con el olvido que acarrea la destrucción y, por otra, con el olvido evasivo. Se trata de la posibilidad de evadirse ante el olvido de la destrucción. He intentado distinguir asimismo, aunque quizás de un modo todavía muy insuficiente, entre el olvido de los

propios hechos y el olvido de su significado. La desgracia de la utopía reside en este sueño de dominación, en el sometimiento de sus propios límites al cálculo, a la planificación racionalista, económica o administrativa. ¿Qué estado de salud le diagnosticaría hoy en día a la memoria europea?

- Europa necesita, evidentemente, progresar en esa dirección. No obstante, creo que se ha realizado un gran trabajo terapéutico a lo largo del siglo. La verdad es que Europa, después de haber dado el terrible espectáculo del suicidio y de la autodestrucción, constituye hoy en día lamentablemente un laboratorio de la terapéutica de la memoria. El buen uso de la memoria ¿atiende sólo a un patrón cuantitativo?

- En el fondo siempre hay que volver a la misma paradoja: demasiada memoria, insuficiente memoria, mejora del olvido, imposibilidad del mismo. Existe una sabiduría de la memoria que opera junto a la política del recuerdo y del olvido

- Sus consideraciones sobre el “trabajo del recuerdo”, no sólo toman de Freud muchas de sus categorías, sino que asumen buena parte de su ideario, como sucede, por ejemplo, en la lectura que ha hecho estos días. Es cierto que, por ejemplo, el tratamiento romántico de la melancolía guarda una profunda relación con el carácter destructor del tiempo, con su acción irreparable e inexorable. Dicha relación puede encontrarse en otras situaciones. Por ejemplo, en la vida personal, cuando atendemos al hecho irreparable del envejecimiento. Estoy leyendo, debido a mi edad, el tratado estoico. Su lectura de Freud le lleva asimismo a poner especial énfasis en la dimensión terapéutica de la memoria, en las garantías que ofrece nuestra voluntad frente al olvido.

¿No desemboca en numerosas ocasiones, precisamente en tanto que trabajo voluntario, en la imposibilidad del propio recuerdo? A saber: no somos dueños del sentido o, como decía Freud en otro contexto, no somos dueños de nosotros mismos. Cualquier pretensión de convertirse en árbitro del abuso o del buen uso del recuerdo o del olvido resulta completamente abusiva. Quizá el problema de la melancolía me permita llevar en un futuro este debate ético al ámbito de la estética. ¿Qué interrogantes de este tipo plantea el problema de la memoria?

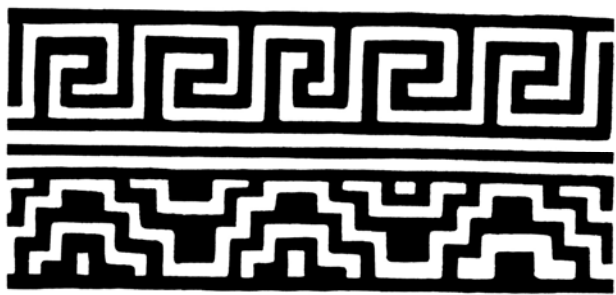
- La cuestión ontológica reside en el problema del tiempo, a saber, en la pregunta por lo característico del pasado. ¿Qué resulta más característico del pasado? ¿El hecho de que ya no sea o el hecho de que ya haya sido?

- Para Freud, la relación entre trabajo de duelo y trabajo de recuerdo se regula en función de un modelo económico mediante el que el trabajo de duelo es el precio que hay que pagar por el trabajo del recuerdo, y éste, el beneficio que resulta de nuestro sentimiento de aflicción. ¿No ha de romper la idea de una memoria justa con esta lógica bursátil? Cuando hablamos de Freud, nos encontramos en un universo que tiene sus propias reglas. Estas reglas son, como usted mismo señala, esencialmente económicas.

- Emplea continuamente nociones de fuerza que tienen que ver con la gestión del poder. Por mi parte, creo que un problema que por definición no es económico, como la justicia y la reciprocidad, no puede abordarse desde el modelo postulado en esta fecha por Freud. Pero nunca he pensado que el psicoanálisis constituya una especie de discurso último. Se trata de un discurso parcial, que tiene sus propias reglas y que se controla así mismo a través de su perspectiva terapéutica. El problema de la justa memoria evidentemente rompe con este esquema freudiano. Me he servido de los textos de Freud para introducir en mi análisis en concepto de "trabajo del recuerdo"; pero después he proseguido mi camino haciendo alusión a otros pensadores. Freud nunca encaró el problema de la justicia.

Descartes René.

DISCURSO DEL MÉTODO



RENÉ DESCARTES.

Tomado de la obra:
Descartes René.

DISCURSO DEL MÉTODO
Alianza Editorial, Madrid 2001.



1.- La situación histórica.

Con el discurso del método se remata el periodo de preparación del pensamiento moderno (1637). Descartes consagra la razón como fuente principal del conocimiento y seguro criterio de verdad.

a).- *Búsqueda de un “Ars ingeniando”.*

Es justamente la búsqueda de un nuevo método, lo que caracteriza el comienzo de la edad moderna.

Durante muchos siglos la concepción del mundo denominada “escolástica” se fundaba sobre dos autoridades principales: Aristóteles (384-322 a. C.) y Santo tomas (1225-1274), doctrina que armonizaba las ideas de una de las costumbres del pensamiento pagano, con las creencias de la tradición cristiana y el dogma de la iglesia.

Una concepción del mundo se derrumba cuando es incapaz de explicar hechos fundamentales de la naturaleza o de la vida espiritual y social del hombre. Llegó el momento, sin embargo, en que la realidad parecía desmentir la doctrina escolástica y solo el peso de su autoridad la mantenía en pie. Lo que se necesitaba no eran descubrimientos ocasionales, sino un nuevo criterio de verdad que viniera a sustituir a la autoridad de la escolástica, de Aristóteles y de la iglesia y un nuevo método que replazara al silogismo expuesto por Aristóteles y usado durante toda la edad media.

b).- *Crítica al silogismo.*

Descartes y Francis Bacon son los dos filósofos que a principios del siglo XVII propiciaron el pensamiento moderno los dos pilares que lo sostenían, Descartes impulsa la filosofía y también la ciencia por el camino de la razón. Francis Bacon (1561-1626) encamina por el contrario, a pensamiento moderno por la ruta de la experiencia, Con Descartes se inicia el “racionalismo” y Bacon es el precursor del “empirismo” (doctrinas opuestas).

2.- La razón como criterio de la verdad.

a).- *¿Qué es un criterio de verdad?*

Es el patrón que utilizamos para determinar la verdad o falsedad de un juicio. El conocido pero no el más seguro consiste en consultar a otra persona u otro libro, al que le reconocemos mayor autoridad que al anterior.

Larga y penosa es la tarea de la ciencia, pero la aplicación del criterio empírico, con sus corolarios metodológicos de la observación y la experimentación inductiva nos han dado en tres siglos un conocimiento de la naturaleza inmensamente mayor y más seguro que todo el que la humanidad pudo acumular en los veinte siglos que van de Aristóteles a Bacon. Así que por ejemplo la proposición “el calor dilata los cuerpos” es una proposición basada en miles de ejemplos observados, pero es imposible agotar el número de tales casos: a todos los observados puede agregársele siempre uno más. Y el nuevo caso puede, justamente, venir a desmentir la validez del principio enunciado. Esta debilidad del criterio empírico priva de seguridad absoluta –necesidad- a las leyes derivadas de la experiencia.

b).- *Las matemáticas y las verdades de razón.*

Si se observa la naturaleza de las verdades matemáticas se advertirá que tiene un carácter completamente distinto al de las verdades que se basan por entero en la experiencia. Las proposiciones matemáticas no deben su verdad a la experiencia y están inmunes a cualquier desmentido de la experiencia, por esto se les ha llamado “verdades de razón”, pues no dependen de la experiencia sino de la razón.

Descartes escribe en el discurso que “gustaba, sobre todo de las matemáticas, por la certeza y evidencia de sus razones; pero me extrañaba que, siendo sus cimientos tan firmes y sólidos, no se hubiese construido sobre de ellos nada más elevado”. Afirma que no podemos adquirir ciencia perfecta de todo aquello que solo da pie a opiniones probables, porque no podemos, sin presunción, esperar de nosotros mismos más de lo que los otros consiguieron.

Las matemáticas le sirvieron, pues, a Descartes, de paradigma en la búsqueda de las primeras verdades absolutamente ciertas y que pudieran servirle de apoyo en la reconstrucción de la totalidad del edificio de la ciencia y de la filosofía.

3.- La filosofía cartesiana.

Descartes es muy cauteloso en la búsqueda de esos primeros principios, de ahí que use la llamada “duda metódica” para eliminar toda falsa verdad y ver si queda algo que realmente sea capaz de resistir la duda.

a).- *La duda metódica.*

Comienza Descartes por dudar de todas las cosas y considerar como falso cuanto pueda ponerse en duda. De lo primero que duda es de los datos de los sentidos porque ha observado que muchas veces los sentidos lo han engañado “y es prudente no fiarse nunca por completo de quienes nos han engañado una vez”. Habrá sin embargo, algunas otra cosa “más simple y universal” que son verdaderas y existentes, y de cuya mezcla están formadas todas las imágenes de las cosas que residen en nuestro pensamiento. Entre tales cosas enumera Descartes la naturaleza corporal, la extensión, la figura, la magnitud y su número. De esta observación podrá inferirse, quizá, que la física, la astronomía, la medicina y todas las demás ciencias que tratan de las cosas compuestas son “dudosas e inciertas”, mientras que la aritmética, la geometría, etc., que tratan de las cosas muy simple y generales, contienen algo “cierto e indudable”.

b).- “Pienso, luego soy”.

En efecto, si duda de todo, al menos es cierto que duda, es decir que piensa. Y si piensa, existe en tanto ser pensante. Cuando quiero dudar de la verdad de semejante proposición, lo único que consigo es confirmar su verdad, pues si dudo, pienso y no puedo pensar sin ser. Aún el genio maligno, por poderoso que fuera, no podría engañarme en este punto, ya que para que pueda engañarme tengo que existir.

Para decirlo en términos más rigurosos, la duda puede alcanzar el contenido del pensamiento, pero no al pensamiento mismo. Puedo dudar de la existencia de lo que veo, imagino o pienso, pero no puedo dudar que lo estoy pensando y que, para pensarlo, tengo que existir. Poco se entenderá de la filosofía cartesiana si no se recuerda que no podrá admitirse nada que no sea absolutamente cierto e indudable, y que cada paso que da Descartes supone una previa y cuidadosa investigación acerca de su legitimidad.

De ahí que la filosofía idealista moderna se haya iniciado con Descartes y no con ninguno de los filósofos antes nombrados. La función del *cogito* (de Bacon) es doble: señala el tipo ejemplar de proposición verdadera y prepara la radical distinción entre el alma y el cuerpo. En una palabra, son “pensamientos” todos los estados psíquicos; esto es, lo que se denomina en la actualidad con el neologismo “vivencia”. La primera etapa del gran recorrido que ha emprendido Descartes: demostración de la propia existencia, derivación del criterio de verdad y afirmación de que somos una cosa que piensa.

Descartes invierte el orden: en vez de apoyar el conocimiento de Dios en el conocimiento del mundo, sustenta el mundo –que la duda metódica había convertido en algo problemático- en el conocimiento de Dios. Se explica que así sea en un pensador idealista que admite como verdad primera la existencia de su propio yo y de sus ideas.

c).- La existencia de Dios.

Tiene que partir él de la única verdad que posee, esto es, la certeza de la propia existencia como cosa pensante. Ahora bien, si examinamos los pensamientos los llama Descartes *ideas*. Existen también las violaciones y los juicios. Dice Descartes: se advierte, a su vez, que entre las ideas hay algunas que parecen haber nacido conmigo, otras extrañas y oriundas de fuera, -como la idea que tenga de él solo, o de los animales- y otras inventadas por mi, como son las ideas de la sirena, el centauro, hipogrifo y demás ficciones de mi imaginación. A las primeras podemos llamarlas ideas *innatas*, a las segundas advertencias y a las terceras ficticias.

Si considero las ideas tan solo como modos de pensar, no advierto diferencia entre estas tres clases y todas me parecen proceder de mí. Pero si las considero como imágenes que representan las cosas, resulta evidente que son muy distintas entre sí. Ahora bien, es evidente que debe haber tanta realidad en la causa como en el efecto. Pues, ¿de donde puede el efecto sacar su realidad si no de la causa? “Bajo el nombre de Dios entiendo –Dice Descartes- una sustancia infinita, eterna, inmutable, independiente, omnisciente y omnipotente” Más ¿Cómo puedo yo, que soy un serranito, haber producido una idea de un ser infinito si lo más no puede derivarse de lo menos? Es necesario concluir, por lo tanto, que Dios existe, pues sólo una sustancia verdaderamente infinita puede ser la causa de la idea de un ser finito que encuentro en mí.

Descartes basa sus dos pruebas en el principio de causalidad, que dio por válido sin haberlo examinado como lo exigía la actitud rigurosa que se había impuesto. No hay por lo tanto, ningún inconveniente para que una idea, que es imperfecta y finita, deba su origen a un ser imperfecto y finito; aun cuando tal idea se refiera a un ser perfecto e infinito. En la “quinta meditación” ofrece Descartes una nueva prueba de la existencia de Dios, más sencilla que las anteriores, pero por eso exenta de dificultades. Es el llamado “argumento ontológico”, que puede enunciarse como sigue: tengo la idea de un ser sumamente perfecto. Su existencia es inseparable en él de su esencia, como es inseparable de la esencia de un triángulo el que la magnitud de sus tres ángulos sea igual a dos rectos, o es inseparable de la idea de montaña la idea de valle. Por tal razón, tan contradictorio sería concebir a un ser sumamente perfecto, al que faltase la existencia, como intentar concebir una montaña sin valle. Descartes encerrado en su propia conciencia, tendrá que apoyarse en Dios para probar la existencia del mundo exterior, invirtiendo el orden tradicional.

d).- Existencia de las cosas materiales.

Una vez que se ha demostrado la existencia del yo pensante y la existencia de Dios, falta ahora demostrar la existencia de las cosas materiales.

Hay en mí la facultad pasiva de recibir o sentir las ideas de las cosas sensibles. Esa facultad me resulta inútil si no hubiera en mí, o en alguna otra cosa, una facultad activa capaz de producir esas ideas. Pero esa facultad activa no puede estar en mí puesto que tales ideas se han presentado muchas veces sin que yo contribuyera a ello y a veces en contra de mi deseo.

Dios me ha dado una poderosa inclinación a creer que las ideas que tengo parten de las cosas corporales y Dios no es capaz de engañarme, es patente que no me envía tales ideas inmediatamente por sí mismo; por lo cual hay que concluir que las cosas corporales existen.

4.- El método.

a).- *Importancia del método.*

El problema del método, como vimos, era preocuparse por encontrar un nuevo camino que condujera al descubrimiento de la verdad. Hubo que esperar, sin embargo, hasta principios del siglo XVII para que las dos más grandes contribuciones a la metodología científica y filosófica vieran luz. Francis Bacon publica en 1620 su “*Novum Organum*”; “*el discurso del método*” aparece en 1637. Ambos filósofos insistieron, una y otra vez, en la importancia que tiene la metodología para el descubrimiento de la verdad, y coincidieron en señalar que la escasez de conocimientos auténticos logrados por la humanidad en tantos siglos de búsqueda se debía, principalmente, a la falta de un método seguro.

Escribe Descartes en el “discurso” que “no basta ciertamente, tener buen entendimiento: lo principales aplicarlo bien; los que caminan lentamente pueden llegar mucho más lejos, si van siempre por el camino recto, que los que corren pero se apartan del él”. “el método es necesario para la investigación de la verdad” y que es “mucho más satisfactorio no pensar jamás en pensar en buscar la verdad que buscarla sin método”. Una síntesis del método en cuatro concisas reglas, que podemos tomar como estructura fundamental para la exposición de la metodología cartesiana. Tomaremos en cuenta las

reglas todas las veces que esta obra arroje alguna nueva luz sobre el problema que se estudia.

b).- *El método cartesiano.*

Establece Descartes, en primer término, la evidencia como criterio de verdad. Nos dice que no debemos aceptar como verdadera cosa alguna si no sabemos con evidencia que lo es. ¿En qué consiste la evidencia? La evidencia se define por dos caracteres esenciales: la claridad y la distinción. Descartes entiende por “claro” aquello presente y manifiesto en un espíritu atento, y por “distinto” aquello que es preciso y diferente de todo lo demás. Una idea es clara cuando esta separada y no se confunde con las demás ideas y es distinta, cuando sus partes están separadas entre sí, esto es, la idea tiene claridad interior; descarta los conocimientos probables o tan solo verosímiles.

Habría que evitar dos vicios fundamentales en la búsqueda de la verdad: tomar por verdadero lo que no es, y negarse a aceptar la verdad de lo que es evidente. Llama Descartes a lo primero *precipitación* y a lo segundo *prevención*.

La primera regla del *Discurso* se divide, pues, en dos partes: en la primera se establece que la evidencia es el criterio de verdad; en la segunda se enumeran los requisitos necesarios para alcanzar la evidencia. De ella podrán derivarse tres preceptos:

- 1.- No juzgar antes de que el juicio se nos parezca como evidente;
- 2.- No juzgar a base de ideas preconcebidas;
- 3.- No juzgar más allá de lo que se nos aparece como claro y distinto.

Este último precepto encierra la esencia de los que Descartes llama la “*circumspección*”.

En sentido estricto, el método propiamente dicho comienza con la segunda regla que dice así: Dividir cada una de las dificultades que examinare en tantas partes como fuere posible y en cuantas requiriese su mejor solución. La intuición es para Descartes, una capacitación simple e inmediata del espíritu, tan fácil y distinta que no deja lugar a duda.

La deducción implica, pues, una sucesión de intuiciones. Ella nos permite pasar de la evidencia de la verdad a la evidencia de una nueva verdad.

La tercera regla del *Discurso*, que nos aconseja conducir ordenadamente los pensamientos, “*comenzando por los objetos más simples y más fáciles de conocer, para ir ascendiendo poco a poco, como por grados, hasta el conocimiento de los más compuestos*”

Como última regla del *Discurso* debemos “*hacer en todo enumeraciones tan complejas y revisiones tan generales que estemos seguros de no omitir nada*” El propósito de esta regla es ponerse a cubierto de los errores provenientes de la debilidad de la memoria.

En resumen, si se deja de lado la evidencia como criterio de verdad, el método cartesiano consiste en los siguientes pasos:

- 1.- Dividir las dificultades hasta alcanzar los elementos o naturalezas simples, que aprehenden por intuición;
- 2.- Ascender por deducción de los elementos simples al conocimiento de lo complejo;
- 3.- Examinar con todo cuidado la cadena deductiva para estar seguro de que no se ha omitido nada ni se ha cometido ningún error.

5.- Vida y escritos de Descartes.

a).- *Vida de Descartes.*

Rene Descartes tenía cuarenta y un años cuando apareció el *Discurso del método*, que era su primera publicación, pero no su primer escrito.

b).- *Sus escritos.*

La primera gran obra que publica Descartes son las **“Meditaciones metafísicas”** comprende seis meditaciones.

En la primera se exponen las razones que tiene el autor para dudar de todas las cosas y, en particular, de las cosas materiales. Se indica además, la utilidad de la *“duda metódica”*.

En la segunda meditación se llega, por medio de la duda, a la afirmación de la propia existencia y al descubrimiento de nuestra naturaleza como sustancia pensante.

En la tercera se prueba *“la existencia de Dios”*.

En la cuarta se da el *criterio de la verdad* – lo que concebimos clara y distintamente.

En la quinta se examina *la esencia de las cosas materiales* y se da una nueva prueba de la existencia de Dios: el argumento ontológico.

En la sexta se prueba *la existencia de las cosas materiales* y se señala la distinción entre el alma y el cuerpo del hombre.

En 1644 publica en Ámsterdam **“Los principios de la filosofía”** Poco antes de morir Descartes apareció en París (1649) su obra titulada **“Las pasiones del alma”**. Después de la muerte de Descartes se publicaron en París cuatro obras más.

6.- Contenido y significación del *Discurso del método*.

El 8 de Junio de 1637 se terminó de imprimir en Leyden *«el Discurso del método para bien dirigir la razón y buscar la verdad en las ciencias»*.

a).- *Contenido del discurso.*

El estudio preliminar quiere ser una incitación a la lectura de la obra y una ayuda complementada por las notas aclaratorias al texto. En la primera parte se hallarán diferentes consideraciones acerca de las ciencias. Se sientan las bases de una nueva teoría del conocimiento.

La segunda parte contiene las famosas cuatro reglas del método que expusimos anteriormente.

Las reglas están precedidas por una crítica a la lógica clásica, y en particular al silogismo, que revela la ruptura de Descartes con el pensamiento metodológico tradicional. Pero es en la cuarta parte donde se exponen las ideas esenciales de la filosofía cartesiana. Se indica ahí cómo llegó a la primera verdad "*pienso, luego soy*". En la tercera expone Descartes su *moral provisional*. En la quinta resume las cuestiones que contenía su tratado sobre *el mundo*, la diferencia que hay entre el alma humana y la de los animales. En la sexta y última nos dice el autor que cosas juzga necesarias para proseguir en la investigación de la naturaleza.

b).- *Descartes y la filosofía moderna.*

El discurso como la obra que marca una nueva actitud en el pensamiento europeo: con ella se inicia, en rigor, la filosofía moderna; como la expresión de la totalidad del pensamiento de Descartes, el aporte del Discurso del método es múltiple, pero admite su reducción a dos elementos principales: afirmación de la razón como criterio fundamental de la verdad y fuente principal de conocimiento, y descubrimiento de la conciencia como realidad primera y punto obligado de partida del filosofar. Descartes está a un mismo tiempo a la cabeza de dos movimientos fundamentales de la filosofía moderna: el racionalismo y el idealismo; su aporte consiste en haber expuesto ideas que se incorporaron al patrimonio común de la filosofía.

c).- *El mensaje cartesiano.*

La filosofía racionalista inspirada en éste cumplió su gran misión esclarecedora al quitarle al mundo buena parte de la carga de prejuicios que le servían de lastre.

DISCURSO DEL MÉTODO

Para dirigir bien la razón y buscar la verdad en las ciencias.

Primera parte.

La facultad de juzgar bien y distinguir lo verdadero de lo falso, que es propiamente lo que llamamos buen sentido o razón, es por naturaleza igual en todos los hombres; y, por lo tanto, que la diversidad de nuestras opiniones no procede de que unos sean más racionales que otros, sino tan solo que dirigimos nuestros pensamientos por caminos distintos y no consideramos las mismas cosas.

Sabía que la gentileza de las fábulas despierta el espíritu; que las acciones memorables de las historias lo elevan y que, leídas con discreción, ayudan a formar el juicio; que la lectura de los buenos libros es como una conversación con las gentes más distinguidas de los pasados siglos, que han sido sus autores. Que las ciencias dan honores y riquezas a los que las cultivan, y, finalmente, que es bueno haberlas examinado todas, aún las más supersticiosas, para conocer su justo valor y no dejarse engañar por ellas. Estimaba en mucho la elocuencia y era un enamorado de la poesía; pero pensaba que una y otra eran dones del espíritu más que frutos del estudio. Los que con mayor

fuerza razonan y mejor ponen en orden sus pensamientos para hacerlos claro e inteligibles, son los más capaces de llevar a los ánimos la persuasión sobre lo que proponen, aunque hablen una pésima lengua y jamás hayan aprendido retórica; por ello, tan pronto mi edad me permitió al gran libro que es el mundo, empleé el resto de mi juventud en viajar, en ver cortes y ejércitos, en tratar gente de diversos humores y condiciones, en recoger varias experiencias, en ponerme a mí mismo a prueba. Parecía que podía encontrar mucha más verdad en los razonamientos que cada uno hace sobre los asuntos que le importan y cuyo resultado será su castigo si ha juzgado mal; aprendí a no creer con demasiada seguridad en las cosas de que solo el ejemplo y la costumbre me habían persuadido; tome un día la resolución de estudiar también en mí mismo y de emplear todas las fuerzas de mi espíritu en la elección del camino que debía seguir

Segunda parte.

Se ve, en efecto, que los edificios que ha emprendido y acabado un solo arquitecto suelen ser más bellos y ordenados que aquellos otros que varios han tratado de restaurar, sirviéndose de antiguos muros contruidos para otros fines.

No era razonable que un particular intentase reformar un Estado cambiándolo todo desde los fundamentos y derribándolo para levantarlo después; ni tampoco reformar el cuerpo de las ciencias o el orden establecido en las escuelas para su enseñanza

Por esta razón no puedo en modo alguno aprobar la conducta de esos hombres de carácter inquieto y atropellado que, sin ser llamados por su nacimiento ni por su fortuna al manejo de los negocios públicos, no dejan de hacer siempre, en su mente, alguna reforma.

Y el mundo casi se compone de dos clases de espíritus a quienes este ejemplo no conviene en modo alguno. A saber, lo que, creyéndose más hábiles de lo que son, no pueden contener la precipitación de sus juicios ni tener bastante paciencia para conducir ordenadamente todos sus pensamientos; por donde sucede que, si una vez hubiesen tomado la libertad de dudar de los principios que han recibido y de apartarse del camino común, nunca podrían mantenerse en la ruta que hay que seguir para ir más derecho y permanecerían extraviados toda su vida. Y de otros que, poseyendo bastante razón o modestia para juzgar que son menos capaces de distinguir lo verdadero de lo falso que otras personas, de quienes pueden recibir instrucción, deben contentarse con seguir las opiniones de esas personas antes que buscar por sí mismos otras mejores.

Había estudiado un poco, cuando era más joven, de las partes de la filosofía, la lógica, y de las matemáticas, el análisis de los geómetras y el álgebra, tres artes o ciencias que debían, al parecer, contribuir algo a mi propósito. Pero cuando las examiné advertí, con respecto a la lógica, que sus silogismos y a la mayor parte de las demás instrucciones que da, más sirven para explicar a otros las cosas ya sabidas o incluso, como el arte de Luclio, para hablar sin juicio de las que se ignoran que para aprenderlas.

En lo tocante al análisis de los antiguos y el álgebra de los modernos, aparte de que no se refieren sino a muy abstractas materias que no parecen ser de ningún uso, el primero esta siempre tan constreñido a considerar las figuras que no puede ejercitar el

entendimiento sin fatigar en mucho la imaginación, y en la última hay que sujetarse tanto a ciertas reglas y cifras que se han hecho de ella un arte confuso y oscuro, bueno para enredar el espíritu, en lugar de una ciencia que lo cultive. Esto fue causa de que pensase que era necesario buscar otro método que, reuniendo las ventajas de estos tres, estuviese libre de sus efectos.

Creí que me bastarían los cuatro siguientes, siempre que tomara la firme y constante resolución de no dejar de observarlos ni una sola vez, consistía:

El primero en no admitir jamás como verdadera cosa alguna sin conocer con evidencia que lo que era; es decir, evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención y no comprender, en mis juicios, nada más que lo que se presentase a mi espíritu tan clara y distintamente que no tuviese motivo alguno para ponerlo en duda.

El segundo, en dividir cada una de las dificultades que examinare en tantas partes como fuese posible y en cuantas requiriese su mejor solución.

El tercero, en conducir ordenadamente mis pensamientos, comenzando por los objetos más simples y más fáciles de conocer, para ir ascendiendo poco a poco como por grados, hasta el conocimiento de los más compuestos; y suponiendo un orden aun entre aquellos que no se preceden naturalmente unos a otros.

El cuarto y último es hacer en todo, enumeraciones tan completas y revisiones tan generales que estuviera seguro de no omitir nada.

Tercera parte.

Consiste en tres o cuatro máximas que voy a exponer:

La primera es obedecer las leyes y costumbres de mi país.

Mi segunda máxima fue la de ser lo más firme y resuelto que pudiese en mis acciones y seguir con tanta constancia en las opiniones más dudosas, una vez resuelto a ello, como si fueran muy seguras. Imitaba en esto a los viajeros que extraviados en un bosque, no deben vagar por una y otra parte, ni mucho menos detenerse en un lugar, sino caminar siempre lo más derecho posibles, hacia un sitio fijo, sin cambiar de dirección por leves razones aun cuando, en un principio, haya sido solo al azar el que haya determinado ese rumbo, pues de este modo, si no llegan precisamente a donde quieren ir por lo menos acabarán por llegar a alguna parte en que probablemente estarán mejor que en medio del bosque. Y como muchas veces las acciones de la vida no admiten demora, es una verdad muy cierta que, cuando no esta en nuestro poder discernir las opiniones más verdaderas, debemos seguir las más probables.

Mi tercera máxima fue procurar siempre vencerme a mí mismo antes que a la fortuna y alterar mis deseos antes que el orden del mundo; y acostumbrarme a creer que sólo nuestros pensamientos están enteramente en nuestro poder.

Las tres máximas precedentes se fundaban sólo en el propósito de continuar instruyéndome, pues habiendo dado Dios a cada hombre alguna luz con que distinguir lo verdadero de lo falso, no hubiera creído que debiera contentarme ni por un momento con las opiniones ajenas, de no haberme propuesto usar mi propio juicio para examinarlas

cuando fuese tiempo, y no hubiera podido librarme de escrúpulos al seguirlas, si no hubiera esperado aprovechar todas las ocasiones para encontrar otras mejores, dado el caso de que hubiera.

Cuarta parte.

Pero, deseando yo en esta ocasión tan sólo buscar la verdad, pensé que debía hacer todo lo contrario y rechazar como absolutamente falso todo aquello en que pudiera imaginar la menor duda, para ver si, después de hecho esto, no me quedaba en mis creencias algo que fuera enteramente indudable. Así, puesto que los sentidos nos engañan a veces, quise suponer que no hay cosa alguna que sea tal como ellos nos hacen imaginar.

Finalmente considero que los primeros pensamientos que tenemos estando despiertos pueden también ocurrirnos cuando dormimos, sin que en tal caso sea ninguno verdadero, resolví fingir que todas las cosas que hasta entonces habían entrado en mi espíritu no eran más ciertas que las ilusiones de mis sueños. Y al advertir esta verdad –*pienso luego soy*– era tan firme y segura que las suposiciones más extravagantes de los escépticos no eran capaces de conmovérla, juzgue que podía aceptarla sin escrúpulos como el primer principio de la filosofía que buscaba. Después de esto consideré en general, lo que se requiere para que una proposición sea verdadera y cierta; pues ya que acababa de encontrar una que sabía que lo era, pensé que debía saber también en que consistía esa certeza.

Pero habiendo conocido en mí muy claramente que la naturaleza inteligente es distinta que la corporal y teniendo en cuenta que toda composición denota dependencia y que la dependencia es manifiestamente un defecto.

Quinta parte.

Siempre me he mantenido firme en mi resolución de no suponer otro principio que el que acaba de servirme para demostrar la existencia de Dios y del alma y de no reconocer como verdadera cosa alguna que no me pareciera más clara y más segura que las demostraciones de los geómetras. He notado ciertas leyes que Dios ha establecido en la naturaleza; si reflexionamos sobre ellas con bastante detenimiento, no podemos dudar de que se cumplen exactamente en todo lo que es o se hace en el mundo.

Al llegar a este punto me detuve muy especialmente para mostrar que si hubiera máquinas que tuviesen los órganos y la figura exterior de un mono, o de cualquier otro animal irracional, si hubiera otras semejantes a nuestros cuerpos y que imitasen nuestras acciones cuanto fuere moralmente posible, siempre tendríamos dos medios seguros de reconocer que no por eso eran hombres verdaderos. El primero sería que no podrían usar de las palabras ni de otros signos compuestos de ellas como hacemos nosotros para declarar a los demás nuestros pensamientos. El segundo consiste en que, por más que estas máquinas hicieran muchas cosas tan bien o acaso mejor que nosotros, se equivocarían infaliblemente en otras, y así se descubriría que no obraban por conocimiento, sino tan solo por la disposición de sus órganos; pues mientras la razón es un instrumento universal que puede servir en todas ocasiones, estos órganos necesitan de alguna disposición especial para cada acción particular; de donde resulta que es moralmente imposible que haya en una máquina los resortes suficientes para hacerla

obrar en todas las circunstancias de la vida del mismo modo como nos hace obrar nuestra razón.

Es cosa de notar que nos hay hombre, por estúpido y tonto que sea –sin exceptuar siquiera a los locos-, que no sea capaz de coordinar diversas palabras y componer un discurso para dar a conocer sus pensamientos ; y, por el contrario, no hay animal alguno, por perfecto y bien dotado que sea, que haga cosas semejantes, vemos que la urracas y los loros pueden proferir palabras como nosotros y, sin embargo, no pueden hablar como nosotros, es decir dar a entender que piensan lo que dicen.

Sexta parte.

Es posible encontrar una práctica por medio de la cual, conociendo la fuerza y las acciones del fuego, del agua, del aire, de los astros, de los cielos y de todos los demás cuerpos que nos rodean tan distintamente como conocemos los oficios varios de nuestros artesanos, podríamos aprovecharlos del mismo modo en todos los usos apropiados, y de esa suerte convertirnos como en dueños y poseedores de la naturaleza. Que cuanto se sabe nos es nada comparable con lo que queda por saber; y podríamos libarnos de de una infinidad de enfermedades, tanto del cuerpo como del espíritu, y hasta quizá de la debilidad que la vejez nos trae, si tuviésemos bastante conocimiento de sus causas y de todos los remedios de que la naturaleza nos ha provisto.

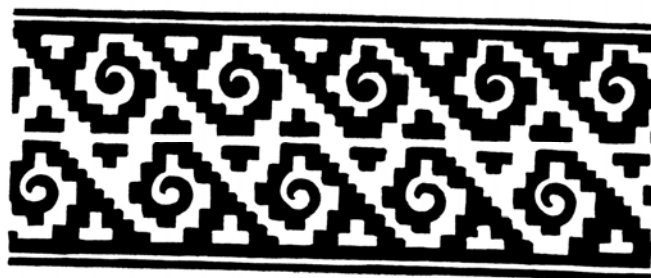
Advertí, asimismo, que las experiencias son más necesarias cuando más avanzamos en el conocimiento, porque al principio es preferible servirse únicamente de las que se presentan por sí mismas a nuestros sentidos y que no podemos ignorar por poca reflexión que hagamos, que buscar otras más raras y estudiadas, por la razón de que esta engañan con frecuencia cuando no se conocen las causas más comunes y también porque las circunstancias de que dependen son casi siempre tan particulares y tan pequeña que es muy difícil reparar en ellas.

Se bien que esta declaración que aquí hago no ha de servir para darme importancia en el mundo, pero tampoco deseo tenerla, pues más obligado me consideraré con aquellas personas que me permitan gozar de mi ocio sin obstáculos, que con los que me ofrezcan los empleos más honrosos de la tierra.



Gropius Walter.

ALCANCES DE LA ARQUITECTURA INTEGRAL



WALTER GROPIUS.

Tomado de la obra:

Gropius Walter.

ALCANCES DE LA ARQUITECTURA INTEGRAL.

Ediciones La Isla, Buenos Aires, 1959. (Cuarta edición)



- I **ALCANCES DE LA ARQUITECTURA INTEGRAL* - 1952-**
- II **UNA MANERA DE RESOLVER EL CONFUSO PROBLEMA DE LA VIVIENDA* -1941-**

Gropius nació en 1883 en Berlín, murió en 1969 en Cambridge (Mass.), estudió Arquitectura, en 1903-1905 en Munich y después en Berlín. En 1907 ingresó a trabajar a la oficina de Peter Behrens; en 1910 se estableció independientemente como proyectista industrial y Arquitecto. Proyectó, en estos años, instalaciones de interiores, tapicerías de pared, modelos para muebles fabricados en serie, carrocerías para automóviles y una locomotora diesel. Su primer edificio importante fue la Fábrica Fagus (1911) en Alfen An Der Leine.

Nombrado Director de la Escuela Industrial de Artes de Sajonia (1915), fundó en Weimar la Escuela de Arquitectura y Diseño Bauhaus (1919). Posteriormente la escuela fue, en 1925, trasladada a Dessau. En 1934, a consecuencia de la subida de Hitler al poder, emigró a Inglaterra donde realizó diversas obras. En 1937 se trasladó a los EE.UU. donde fue nombrado Director de la Sección de Arquitectura de la Universidad de Harvard. Se asoció con Marcel Breuer, procedente también del Bauhaus, con quien diseñó edificios y residencias en Connecticut, en Pittsburgh y otros estados. Fundó también el Grupo TAC, con quien diseñó múltiples conjuntos, entre ellos la Universidad de Bagdad.

Afirmo que la nueva arquitectura del cálculo frío, de la sencillez; la arquitectura del hormigón armado, el hierro, el cristal, las fibras textiles y todos aquellos sustitutos de la madera, la piedra y el ladrillo que hacen al logro de la máxima elasticidad y liviandad.

Que la verdadera arquitectura no es, pese a ello, una árida combinación de practicismo y utilidad; por el contrario, sigue siendo arte, es decir, síntesis y expresión; que la decoración, como algo superpuesto y pegado a la arquitectura, es un absurdo, y que sólo del uso y disposición de materiales crudos, desnudos y violentamente coloreadas pueden surgir los valores decorativos de una arquitectura verdaderamente moderna.

Y, por último, afirmó que así como los antiguos tomaban su inspiración de los elementos del mundo natural, también nosotros -material y espiritualmente artificiales- debemos hallar la nuestra en el nuevo mundo mecánico que hemos creado; la arquitectura debe ser la expresión más hermosa de ese mundo, la síntesis más cabal, la más eficaz integración artística.

«Cualquiera sea el criterio histórico con que se lo juzgue, este documento es notable por haberse publicado a comienzos de 1914, pues reúne las causas preparatorias y las nuevas ideas emergentes en la preguerra, en una forma que no se generalizó hasta terminado el conflicto; y lo que es aún más importante, adopta ante esas causas actitudes acordes con las nuevas ideas. Así, por ejemplo, el segundo párrafo rechaza la arquitectura del pasado, el tercero adopta ante el pasado un punto de vista que habría gozado de la aprobación de Choisy (y probablemente se haya inspirado en éste), el cuarto explica por qué es necesario, rechazar el pasado y el quinto explica ese rechazo en función de conceptos derivados en su mayor parte de fuentes racionalistas novecentistas, o de la tradición moralizadora inglesa. Este tipo de revaloración de antiguas ideas, aceptando gran parte de su contenido, pero remozándolas según nuevos cánones de referencia que, a menudo, alteran por completo su significado, habría de ser el fundamento común de las teorías principales de la década 1920-30: ejemplo de ello son la reelaboración de las ideas de Guadet sobre composición elemental en función del planeamiento asimétrico, o bien el uso de las propias teorías de Choisy sobre la importancia de la técnica para reducir al ridículo su proposición de que los aportes técnicos al alcance del arquitecto moderno eran los del mundo gótico, o incluso prehistórico.

Pero Sant'Elia va más allá. En la segunda afirmación se adelanta a la actitud anti funcionalista de Le Corbusier y Gropius en la década de 1920-30, y, al adoptar la posición por Adolf Loos en *Ornament und Verbrechen*. Es perfectamente factible que Sant'Elia haya conocido la obra de Loos, pero esa posibilidad plantea en seguida el problema de su vinculación con el futurismo: En algunos de los primeros dibujos de Sant'Elia que han llegado hasta nosotros se advierte una clara vena vienesa, de postrimerías del *Art Nouveau*; mencionemos entre esos dibujos el proyecto para el cementerio de Monza, 1912, realizado en colaboración con Italo Paternostro. Mucho antes de compilado el *Messaggio*, empero, esta cualidad había desaparecido, reemplazada por una osada y glíptica desnudez, más extrema que la de cualquiera de sus contemporáneos, incluido Poelzig, y mucho más osada que todo lo realizado en Viena, si alguna vez lo tuvo.

En cambio, Marinetti y los futuristas le proveyeron una línea de contacto directo con París –donde en 1913 había aparecido la traducción de *Ornament und Verbrechen* realizada por George Besson- y con la revista *Der Sturm*, que había vuelto a publicar el ensayo en 1912. Si se sostiene que Sant'Elia no era futurista de la época de componer el *Messaggio*, estos dos lazos con Loos resultan, al parecer, imposibles. Con todo, pese a que las palabras futurista y futurismo no aparecen en el *Messaggio*, es difícil concebirlo sino como un documento futurista en cuanto al espíritu, a la forma y a la inspiración. El espíritu futurista se pone de manifiesto en su rechazo del pasado, de la monumentalidad y el clasicismo, en su insistencia en los cambios revolucionarios en la vida cultural producidos por la ciencia y la técnica. También es futurista por la vehemencia de sus opiniones y por la forma de resumidas en proposiciones positivas y negativas. Y, sobre todo, contiene numerosas ideas, ecos y citas parciales de publicaciones futuristas existentes en ese momento».

I. ALCANCES DE LA ARQUITECTURA INTEGRAL.

SIGLO DE CIENCIA.

He tratado de compendiar para mi uso personal cuáles han sido los cambios acaecidos durante mi propia vida, tanto en el mundo físico como en el espiritual. En mi

juventud, mi familia vivía en un departamento urbano con quemadores de gas abiertos y estufas de carbón en todas las habitaciones, incluyendo el cuarto de baño, donde todos los sábados se calentaba agua para el baño hebdomadario: esa tarea requería dos horas. No existían tranvías eléctricos, automóviles ni aeroplanos. La radiotelefonía, el cinematógrafo, el fonógrafo, los rayos X, el teléfono, no habían hecho aún su aparición.

El clima mental predominante en las dos últimas décadas del siglo pasado, eran de carácter más o menos estático. Giraba alrededor de una concepción, al parecer inconvencible, de verdades eternas. Con cuánta rapidez esta concepción ha ido esfumándose, transformándose en la de un mundo en incesante transmutación, de fenómenos mutuamente dependientes. El tiempo y el espacio se han convertido en coeficientes de una sola fuerza cósmica.

La suma de todos estos tremendos cambios ocurridos durante el último medio siglo de desarrollo industrial, ha logrado una transformación de la vida humana más arrolladora que la de todos los siglos transcurridos desde Jesucristo. No es de extrañar, pues, que sintamos la tensión de esta sobrehumana velocidad de evolución, que parece ajena al ritmo de la inercia natural del corazón humano y a nuestra limitada capacidad de adaptación.

Todo contemporáneo reflexivo escudriña en la actualidad su mente tratando de calcular cuál puede ser el valor último de nuestro estupendo progreso científico. Bramamos con nuevas técnicas y nuevos inventos en cuanto a medios de transporte más veloces. ¿Pero qué hacemos con el tiempo ahorrado? ¿Lo empleamos acaso en la contemplación de nuestra existencia? No, nos sumergimos en cambio en una corriente aún más afiebrada de actividad, rindiéndonos a ese slogan engañoso según el cual el tiempo es oro. Necesitamos a todas luces poner en claro cuáles son exactamente nuestros objetivos espirituales e intelectuales.

Tiempo atrás, leí un artículo de León Tolstoi en el cual reprocha a la ciencia el estudiarlo «todo». Sostenía Tolstoi que la humanidad no puede en manera alguna prestar atención a «todo» y que nos despedazaremos tratando de marchar en cien direcciones distintas al mismo tiempo, a menos de descubrir qué es lo que más queremos y hacer de leerlo la meta de nuestro supremo esfuerzo. Por supuesto, según Tolstoi la religión señala esa dirección final y estable fuera de toda duda qué debe ocupar el primer lugar; después, todo lo demás encuentra automáticamente el suyo. Bien, ¿qué otra cosa, si no la religión? La ciencia ha recorrido un largo camino desde los días de Tolstoi, y existen quienes creen con seriedad que puede ser el árbitro final y emitir juicio sobre el bien y el mal. Aún en el caso en que llegemos a creer esto, deberíamos decidir a cuál concepto científico deseamos dar rienda suelta, pues

aplicados en forma simultánea, pueden fácilmente eliminarse unos a otros, con la consiguiente pérdida para nosotros.

OBJETIVO ESTRATÉGICO.

Quisiera, en consecuencia, tratar de esbozar el objetivo estratégico potencial de la planificación para mi profesión, la arquitectura, dentro del contexto cultural y político de nuestra civilización industrial. Trataré primero de dar una definición: Concibo la buena planificación como ciencia y arte al mismo tiempo. Como ciencia, analiza las relaciones humanas; como arte, coordina las actividades humanas en una síntesis cultural. Quiero hacer hincapié especialmente sobre el arte de la planificación. Creo que en este terreno existen potencialidades creadoras que podrían conferir significado, dirección a nuestros incontables esfuerzos aislados.

El rápido desarrollo de la ciencia se ha introducido tanto en la pauta familiar de nuestra existencia, que nada nos queda sino cabos sueltos. En su eterna curiosidad, el hombre aprendió a diseccionar su mundo con el escalpelo del científico, y en este proceso perdió su equilibrio y su sentido de unidad. Yendo hacia los extremos de la especialización, nuestra era científica nos ha impedido evidentemente apreciar nuestra complicada vida como una unidad. El profesional medio arrastrado a la confusión por la multiplicidad de problemas desplegados ante él, busca alivio a la presión de las responsabilidades generales escogiendo una sola responsabilidad, rígidamente circunscrita, en un campo especializado, y se niega a responder a nada de lo que pueda suceder fuera de este campo. Una disolución general del contexto se ha aposentado entre nosotros, dando como resultado natural la contracción y fragmentación de la vida. Tal como lo expresara alguna vez Albert Einstein: «La perfección en los medios y la confusión en los objetivos parecen ser características de nuestra época».

TAREA DE REUNIFICACIÓN.

Pero existen indicios de que nos alejamos lentamente de la excesiva especialización y de su peligroso efecto atomizador sobre la cohesión social de la comunidad. Si espumamos el horizonte mental de nuestra civilización actual, observamos que numerosas ideas y descubrimientos se ocupan exclusivamente de volver a hallar la relación entre los fenómenos del universo, los cuales hasta ahora los científicos habían apreciado sólo aislados de los campos vecinos. La medicina va en camino de estructurar el enfoque psicosomático en el tratamiento de las enfermedades, aceptando la interdependencia entre psique y soma, el cuerpo. El físico ha aportado nuevo conocimiento de la identidad de materia y energía. El artista ha aprendido a expresar visualmente, con materiales inertes, una nueva dimensión —el tiempo y el movimiento. ¿Estamos en camino de reconquistar una visión amplia de esa unidad del mundo que hemos desintegrado? En la gigantesca tarea de su reunificación, el planificador y arquitecto deberá desempeñar un gran papel. Debe hallarse bien adiestrado para no perder, en momento alguno, una visión total, pese a la abundancia infinita de conocimiento especializado que le cabe absorber e integrar. Debe abarcar como una gran unidad la naturaleza, la tierra, el hombre y su arte. En nuestra sociedad mecanizada,

debemos subrayar apasionadamente que constituimos todavía un mundo de hombres, que el hombre en su ambiente natural debe ser el foco y centro de toda planificación. Hemos dado rienda suelta a nuestras últimas favoritas, las máquinas, en tal medida que hemos perdido una escala auténtica de valores. Por consiguiente, necesitamos investigar qué es lo que constituye las relaciones verdaderamente dignas de consideración entre los hombres y entre el hombre y la naturaleza, en lugar de dejar paso a la presión de intereses especiales o de entusiastas miopes que quieren hacer de la mecanización un fin en sí misma.

¿A quiénes habremos de alojar? Al pueblo, por supuesto, y eso incluye a todos. Perjudica las funciones de toda nuestra sociedad el hecho de dejar de lado a cualquiera de sus partes. La enfermedad de nuestras comunidades actuales es el lastimoso resultado de nuestra incapacidad para colocar las necesidades humanas básicas por encima de los requerimientos económicos e industriales.

LA «MENTE COMPUESTA».

Si nos representamos mentalmente el objetivo estratégico de la planificación en su vasta complejidad, abarca ciertamente la vida civilizada del hombre en todos sus aspectos principales: el destino a dar a la tierra, los bosques, el agua, las ciudades y la campaña; el conocimiento del hombre a través de la biología, sociología y psicología; derecho, gobierno y economía, arte, arquitectura e ingeniería. Dado que todos estos factores dependen unos de otros no podemos considerarlos por separado, cada uno en un compartimiento distinto. Su concatenación dirigida hacia una unidad cultural tiene sin lugar a dudas mayor importancia para el éxito en la planificación y el problema de la vivienda, que el hallazgo de soluciones absolutamente perfectas para objetivos limitados. Si concordamos en este fértil orden, la tónica debe recaer sobre la «mente, compuesta» – como podríamos llamarla-, desarrollada a través de un proceso de continuo control y equilibrio, y no sobre el experto especializado que rehúye la responsabilidad por el todo y divide su cerebro en compartimientos estancos. Durante los tediosos y afanosos pasos que constituyen el trabajo diario, la responsabilidad crucial consiste en mantener siempre presente, sin desviaciones, el objetivo estratégico amplio a saber, hacer de la planificación fragmentaria una parte del total.

LIBERTAD INDIVIDUAL Y ACCIÓN COLECTIVA.

La idea de perseguir simultáneamente la libertad individual y la acción colectiva puede parecer totalmente incompatible a los habitantes de Estados totalitarios. No creen factible combinar la diversidad de formas y pensamientos con la producción en masa de bienes y con un sistema ordenado de leyes. Al reconocer la autonomía del espíritu humano la democracia, coloca en primer plano el respeto por la diversidad individual en todo intento de establecer una meta común, un denominador común, leyes o reglamentos comunes. La intervención del gobierno en los asuntos del pueblo no debiera significar la destrucción del individualismo, sino por el contrario los medios de conservarlo. Como contraste con esta actitud, presenciamos en la actualidad lo que sucede cuando bajo los regímenes totalitarios la organización y planificación se erigen en fines en sí mismas. El hombre es avasallado y el genio individual, paralizado en el laberinto de oficinas subordinadas, se ve obligado a obedecer la voluntad de la autoridad dictatorial auto

designada. Este espectáculo sólo puede llevarnos a fortalecer nuestra creencia de que el gobierno democrático, en su forma auténtica, debe ser sirviente del pueblo. La planificación crecería entonces desde el suelo, no desde arriba y mediante la fuerza, las ideas se ponen en acción por obra de la iniciativa individual, no del edicto burocrático. La democracia representa una fuerza centrífuga, de ensanchamiento. Un sistema feudal o autoritario es, por el contrario, una fuerza centrípeta, una camisa de fuerza que ahoga el crecimiento natural. Indudablemente, el peligro derivado de las fuerzas antidemocráticas ha aumentado en nuestro mundo en contracción, con su red de comunicaciones y propagada en continuo aumento; ha hecho vecinos a todos los hombres, pese a todas las cortinas imaginarias.

FALTA DE INICIATIVA MORAL.

Más no debiéramos buscar el peligro sólo en los grupos subversivos. Creo que cabe adoptar una actitud mucho más positiva en el intento de mantener los impulsos creadores en estado activo y eficiente contra el mortal efecto de la mecanización y la organización excesiva, en el seno mismo de las sociedades democráticas. Nuestra civilización de alta presión, de artefactos automáticos que funcionan con sólo apretar un botón, infunde un terror peculiar. Parece no hallarse a la altura del elevado objetivo democrático de vivir en busca de la felicidad. Evidentemente, aún no hemos encontrado el lazo que nos mantenga unidos en un esfuerzo concertado pro establecer un denominador común suficientemente fuerte para llegar a ser una forma comúnmente reconocida de expresión, tanto física como espiritual. La gran avalancha de la ciencia y el progreso han sumido al individuo en la confusión y la inquietud, incapaz de adaptarse y a menudo lastimosamente carente de iniciativa moral. Hemos desarrollado una mentalidad del tipo «encuesta Gallup», una concepción mecanicista; confiamos en la cantidad en lugar de hacerlo en la calidad en la memoria en lugar de confiar en las ideas; nos entregamos a la conveniencia en lugar de formar nuevas convicciones.

EL ARTISTA, PROTOTIPO DEL «HOMBRE TOTAL».

¿Existe antídoto contra esta tendencia? Nuestra sociedad ha reconocido, por cierto, el valor esencial del hombre de ciencia para su supervivencia. Escasa conciencia tenemos, empero, de la importancia vital del artista creador cuando se trata de controlar y dar forma a nuestro ambiente. A diferencia del proceso de mecanización, el trabajo del verdadero artista consistente en una búsqueda desprejuiciada de la expresión que simboliza los fenómenos comunes de la vida. Esto exige que adopte una visión independiente, sin inhibiciones de la totalidad del proceso vital. Su tarea es esencial para el desarrollo de una verdadera democracia, pues él es el prototipo del hombre «total»: su libertad e independencia están relativamente intactas. Sus cualidades intuitivas constituirían el antídoto contra la mecanización excesiva, antídoto apto para devolver el equilibrio a nuestra vida y humanizar el impacto de la máquina. Lamentablemente, el artista ha llegado a ser el hombre olvidado, casi ridiculizado y considerado como un superfluo miembro de la sociedad, como un artículo de lujo. Creo, por el contrario, que nuestra sociedad desorientada necesita urgentemente una participación en las artes, como contraparte esencial de la ciencia, para detener el efecto atomístico de esta última sobre nosotros.

Pasando revista a nuestras propias experiencias, sabemos que únicamente en casos aislados los sobrios hechos científicos pueden, por sí solo, agitar la imaginación hasta un punto en que las personas se avengan de buena gana a subordinar a una causa común ambiciones personales atesoradas de antiguo. Es necesario llegar a tocar cuerdas

más profundas que las alcanzadas por la información analítica, si deseamos producir una respuesta entusiasta y contagiosa, capaz de dar por tierra con las barreras que en la actualidad obstaculizan el camino de una mejor planificación y una mejor solución al problema de la vivienda. Si bien el progreso científico nos ha alcanzado en forma de la abundancia material y del bienestar físico, raras veces ha madurado hasta llegar a la producción de formas. En consecuencia, nuestras demandas emocionales siguen insatisfechas por la mera producción material del día laborable de ocho horas. Esta falta de solaz para el alma debe ser el motivo por el cual no siempre hemos podido hacer que nuestras brillantes realizaciones científicas y técnicas cuenten para algo, y por el cual hasta la fecha nos ha eludido una pauta cultural que ya debiera haber hecho su aparición.

Abrigo la convicción, por consiguiente, de que es esencial la contribución del proyectista creador cuyo arte puede realizar más plenamente los aspectos visuales y la atracción humana de la planificación. Ninguna sociedad del pasado ha producido expresión cultural alguna sin la participación del artista; los problemas sociales no pueden resolverse exclusivamente mediante procesos intelectuales o mediante la acción política. Hablo de la gran necesidad de recuperar, mediante la educación de cada hombre, la perdida cualidad de comprender y crear formas.

Piénsese en esos imponderables esenciales, evidentes en ciudades y aldeas de culturas desaparecidas, que conservan aún hoy el poder de conmovernos emocionalmente, aún siendo anticuados desde el punto de vista del uso práctico. Estos imponderables caracterizan lo que falta en el concepto de nuestras comunidades actuales, a saber, esa unidad de orden y de espíritu que posee significado para todos los tiempos, expresada visiblemente en espacio y volumen.

FALTA DE UN AUDITORIO SENSIBLE.

¿Puede esperarse que un niño criado en «Main Street» adquiera el hábito de buscar la belleza? No la ha conocido aún y ni siquiera sabría que buscar, pues sus facultades perceptivas se han visto embotadas desde el comienzo por el despiadado asalto de los colores, formas y sonidos caóticos del moderno arte de vender. Ha quedado en estado constante de apatía sensorial, y finalmente cuaja en ese intratable ciudadano que ha dejado incluso de tener conciencia del empobrecido ambiente que le rodea. Es de este ambiente, sin embargo, de donde surge por lo común el cliente potencial del arquitecto, y resulta de inmediato evidente por qué tan raras veces va más allá de la creación de algo falso y confuso, cuando trata de dar forma a su ambiente.

Ninguna de nuestras nuevas herramientas, magníficas y prácticas, puede convertir «Main Street» en una pauta hermosa de vida, a menos de colocarlas en manos creadoras, a menos que una cambiante actitud mental acarree una fusión entre ciencia y arte. ¿Mas en qué extremo debemos comenzar a promover esta modificación? Pues lo que necesitamos no es sólo el artista creador, sino un auditorio comprensivo, ¿Y cómo obtendremos tal auditorio? Sólo mediante un lento proceso educativo, que brinde una amplia experiencia desde la primera infancia. Significa, en pocas palabras, que debemos comenzar en el jardín de infantes y hacer que sus juegos los niños den nueva forma al ambiente que los rodea en grado inmediato. Pues participación es la palabra clave de planificación. La participación agudiza la responsabilidad individual, factor primordial para el logro de la cohesión de la comunidad, para desarrollar la visión colectiva y el orgullo en el ambiente creado por nosotros mismos. Esta concepción educativa colocaría en su correcto lugar al conocimiento libresco, solo como auxiliar para la experiencia en acción,

la única que puede conducirnos a actitudes y hábitos mentales constructivos. Toda información suministrada a un ciudadano expuesto durante su juventud a prácticas educativas que presentasen la planificación como cosa concerniente a todos, caerá en terreno fértil. En su trabajo diario, los planificadores hallan que el público ignora aún en demasía los grandes beneficios que le aguardan con una buena planificación.

El ciudadano medio se inclina a apreciar las directivas impartidas por una repartición gubernamental, como una intromisión en su libertad personal. La necesidad de informarle continuamente por qué la planificación comunal redundará en su beneficio requiere del planificador la más elevada capacidad psicológica. Una enseñanza psicológica sistemática de «política básica», impartiría al estudiante de urbanismo la comprensión de causas y efectos en el comportamiento humano. Le enseñarían cómo aplicar en su práctica profesional persuasión, tacto, paciencia y apreciación del pensar y la posición de los demás y también a considerarlas como las herramientas más eficaces de la planificación. Tendería a conferirle mayor flexibilidad mental, la elasticidad de un luchador alerta, siempre pronto a adaptarse a situaciones imprevisibles. Satisfaría la necesidad del estudiante de desarrollar una actitud definida, más allá de la adquisición del conocimiento y las técnicas necesarias.

En la actualidad, nos topamos aún demasiado a menudo con una inclinación profundamente arraigada hacia esquivar la concepción urbanística en gran escala, así como la referente a la vivienda, y yuxtaponer en cambio mejoras desperdigadas, sin relación alguna entre sí. Esto se modificará sólo con un creciente espíritu de comunidad, cuidadosamente alimentado en todos los niveles educativos hasta llegar a constituir una actitud subconsciente de todo el mundo, un espíritu que pueda finalmente producir una reacción en cadena, conducente a la solución de nuestra tarea colectiva.

NECESIDAD: EXPERIMENTOS SOBRE EL VIVIR. UN MARCO EDUCATIVO.

Como el aquí indicado parece presentar también cualidades favorables para el adelanto del auténtico trabajo en equipo que se desarrollará naturalmente más y más en el futuro, con el horizonte en continuo ensanche de nuestro conocimiento físico, del cual cada uno de nosotros domina sólo un pequeño sector. La tarea es demasiado vasta para los individuos aislados. Al cabo de casi veinticinco años de valiosa investigación y formulación de nuestras ideas, nos hallamos al parecer urgentemente necesitados de una acción colectiva. Pues a despecho de la abundancia de pensamiento teórico acumulado en los últimos años sobre el vivir comunitario, no se han realizado prácticamente nuevos «experimentos sobre el vivir». No existe otra vía hacia el progreso, sino comenzar valerosamente y sin prejuicios nuevos ensayos prácticos, construyendo comunidades modelo completas y examinando luego, sistemáticamente, su valor para la vida. Imagínese la abundancia de nuevas informaciones para el sociólogo, el economista, el científico y el artista, que surgiría si se encargase a grupos formados por los más capaces urbanistas y arquitectos disponibles, el proyecto y la construcción completa de nuevas unidades modelo. Semejante información ofrecería también datos preparatorios de sumo valor para resolver el complicado problema de rehabilitar las comunidades existentes. Los obstáculos a superar antes de poder crear tales laboratorios para el vivir, son evidentemente de índole política y legal. Sin instrumentos legales debidamente aceptados, los planes reguladores se convertirán unos tras otros en símbolos de meros deseos, de agonizante frustración.

También sugeriría someter a ensayo en estas unidades modelo el tan debatido problema de cómo conservar mayor poder de decisión administrativa en el nivel local de la pequeña unidad autosuficiente. Pues cualquier medio de crear condiciones más favorables para la participación directa del ciudadano en el gobierno de su comunidad, es esencial para el logro de una solución orgánica.

TENDENCIA AL NOMADISMO.

Recuerdo que durante una convención del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), arquitectos europeos plantearon la cuestión de si los habitantes de los Estados Unidos serían alguna vez capaces de crear una pauta de sana vida comunal sobre una base moderna, comparable a los ayuntamientos sólidamente unidos que dominaran la escena europea antes del advenimiento de la máquina. Se argumentó que la tendencia al nomadismo de la población estadounidense está tan destructiva que no sabía esperar sino arreglos provisorios, y que todo sabor local se verían aniquilado por esta masa de personas vacilantes, en busca del dólar. Un urbanista estadounidense presente en la convención respondió a este desafío relatando una experiencia por él vivida al mudarse con su familia a un lugar de Vermont que siempre le atrajera.

Pensaba haber escogido una ciudad dotada del más picante sabor de Vermont y encontré, al cabo de ciertas investigaciones, que la mayoría de los habitantes eran nacidos y criados, como él, en otra parte, y que habían escogido Vermont como el lugar donde más deseaban vivir. Se habían congregado allí por propia preferencia, y habían absorbido el calor local en forma sorprendente. Creía este urbanista que los jóvenes estadounidenses no estaban preparados para pasar su vida en las mismas ciudades en que vivieran sus padres y abuelos, como lo han hecho los europeos durante siglos; por el contrario, por lo común se sentían sumamente doloridos y agraviados en caso de verse obligados a hacerlo. Empero, contando con la oportunidad de recorrer el país y contemplar la mayor cantidad de regiones posibles, finalmente escogían una donde asentarse en forma permanente –la que, por diversas razones, más le atrajera-, y a menudo se convertían entonces en ciudadanos más emprendedores y activos que quienes nunca se alejaran de su hogar. Ahora bien, si podemos concebir al futuro ciudadano como persona dispuesta a contribuir dondequiera se establezca, en lugar de limitarse a buscar el camino más sencillo y el beneficio más rápido, habremos quizás encontrado una respuesta para este desconcertante espectáculo de una nación cuyos ciudadanos, voluntaria o involuntariamente, son en tal medida nómadas.

Para contribuir a esta evolución, debemos concebir características comunitarias contemporáneas, cuya influencia sobre el ciudadano que viene a vivir en esa comunidad sea tan estimulante que pronto se transforme de espectador en participante. Esta deseable tendencia bien podría producirse mediante una campaña destinada a reconquistar para el peatón el derecho al camino. Como todos sabemos, todo ciudadano es ambas cosas: ora conductor, ora peatón; pero mientras todo se hace para el automóvil y su conductor, el peatón ha sido dejado a un lado en el proceso de construir la gran red de tránsito automotor que ha desintegrado a nuestras comunidades. Según mi convicción, resulta ahora igualmente necesario, o más aún, crear redes independientes para la circulación de peatones, separadas y protegidas de los automóviles. Tal sistema de tránsito pedestre no debiera comenzar y terminar en una extensa calle principal, sino en local para el intercambio de opiniones públicas y participación en los asuntos de la comunidad. Aquí, en el diario intercambio social en trabajo y esparcimiento, en el comentario sobre noticias locales y mundiales, crecen las raíces de la política. Tal plaza

de escala humana para peatones, con su finalidad social centralizada, impartiría al habitante un sentimiento de orgullo y de pertenecer a la comunidad. Le prepararía para compartir la responsabilidad, para votar conscientemente y para interesarse por la planificación de la comunidad, ese interés que tan urgentemente necesita el urbanista para su acción futura. Este es un ardiente alegato a favor del moderno núcleo comunal, el órgano más vital para promover el proceso democrático.

ESCALA HUMANA PARA LA CIUDAD.

Subrayo tan marcadamente la pequeña unidad auto contenida, con su centro comunal, pues la nueva experiencia en este campo, en la escala más pequeña posible, echará también nueva luz sobre el problema más complicado de las ciudades más extensas y las metrópolis, ayudando a la gigantesca tarea de humanizarlas. Pues el problema de las grandes ciudades no es por cierto sólo el de construir nuevos centros cívicos o viviendas desperdigadas. Evidentemente, nada menos que una revisión completa de sus escleróticos cuerpos puede volver a convertirlas en organismos sanos. Todos sabemos que sus zonas congestionadas están ávidas de espacios abiertos, de naturaleza, luz y aire, que sus ciudadanos anhelan el reconocimiento de sus identidades, mientras la ciudad misma necesita ser protegida al mismo tiempo contra la invasión del individuo.

No pretendo extenderme aquí en los procedimientos y métodos sociales, políticos y económicos para alcanzar esta meta. Pero sí deseo destacar la gran necesidad de investigación más sistemática, también en el nivel metropolitano. ¿Cómo podemos volver a capturar social y físicamente en la ciudad de escala humana completamente destruida? La investigación debe preceder a la acción necesaria. El urbanista y el arquitecto pueden canalizar el crecimiento de un organismo urbano viviente dentro de una forma cívica superior, sólo si tus funciones sociales ha sido reconocidas por la nueva legislación, construida sobre los resultados de esa investigación precedente. La ley existente es en su mayor parte anticuada e insuficiente para la vida urbana del siglo XX, y la mayoría de los países no han logrado todavía hacer hincapié en la totalidad del organismo comunal, en su contexto más que en sus partes separadas.

LA «CONSTRUCCIÓN DE CASAS» NO ES SUFICIENTE.

Si tratamos de valorar las realizaciones físicas en construcción de casas y en estructuración orgánica de la comunidad durante los últimos veinte años, podemos afirmar con seguridad que en diversos países el proyecto y construcción de la vivienda familiar individual o del departamento, se ha visto grandemente mejorado con respecto a condiciones de comodidad y nivel de vida, pero difícilmente exista uno solo de los llamados «nuevos barrios» que nos impresione como una verdadera comunidad, equilibrada en sí misma. Los nuevos barrios muestran por lo general sólo una cantidad de calles y casas, acumuladas en forma aditiva sin esas características comunales que transformarían un mero programa de edificación en un organismo limitado de intento, bien proporcionado. Pueden estar formados por casas placenteras y a menudo presentar una admirable realización económica, pero el trazado de la ciudad es de ordinario un conglomerado monótono y falto de imaginación, formado por interminables ristras de casas. Carece por completo del estímulo que podría haberse logrado mediante esos elementos intangibles de diseño creador y concepción total que confieren a la vida su valor más profundo y para los cuales el pasado nos ha brindado magníficos ejemplos de unidad.

En cuanto a la concepción de la vivienda contemporánea misma, debemos comenzar primero por verificar nuestra propia actitud ante las componentes humana y psicológica del problema y sus aspectos en continua transformación. Sólo una mentalidad madura, con profunda comprensión de los requerimientos físicos y psicológicos de la vida familiar, puede concebir una cobertura para vivir que sea eficiente, poco costosa, hermosa y tan flexible que resulte adecuada al ciclo vital, en continua transformación, de la familia en todas sus etapas de crecimiento.

NUESTRO HÁBITAT.

Sin embargo, la mayor responsabilidad del urbanista y del arquitecto –creo- es la protección y el desarrollo de nuestro hábitat. El hombre ha desarrollado una relación mutua con la naturaleza sobre la tierra, pero su poder para modificar la superficie de ésta ha crecido en forma tan tremenda que bien puede llegar a ser una maldición en lugar de una bendición. ¿Cómo podemos llegar a tener una hermosa extensión de terreno abierto, más allá de aquella otra aplanada por las topadoras, vaciada para facilitar las operaciones constructivas y luego llenada por el constructor con centenares de insípidas unidades, que nunca crecerán hasta formar una comunidad, y veintenas de postes telefónicos agregados en lugar de los árboles podados irreflexivamente? La vegetación nativa y las irregularidades naturales de la topografía son destruidas por la negligencia, la codicia o la falta de ideas, porque el tipo medio de constructor considera la tierra en primer lugar como artículo comercial, del cual se siente autorizado a extraer el máximo beneficio. Hasta tanto no amemos y respetemos la tierra casi religiosamente, continuará su falta de ideas, porque el tipo medio de constructor considera la tierra en primer lugar como artículo comercial, del cual se siente autorizado a extraer el máximo beneficio. Hasta tanto no amemos y respetemos la tierra casi religiosamente, continuará su fatal desperdicio.

El paisaje humano que nos rodea es una amplia composición espacial, organizada con vacíos y volúmenes. Los volúmenes pueden ser edificios o puentes, árboles o colinas. Todos los rasgos visibles existentes, naturales o de factura humana, cuentan en el efecto visual de esa gran composición. Incluso los problemas constructivos más utilitarios, como la ubicación de una carretera o el tipo de un puente, son importantes para el equilibrio integrado de esa entidad visible que nos rodea. ¿Quién sino el urbanista y el arquitecto creador debiera ser el guardián legítimo, responsable, de nuestra más preciosa posesión, nuestro hábitat natural, de la belleza y adecuación de nuestro espacio de vida, como fuente de satisfacción emocional para una nueva forma de vida? Lo que al parecer necesitamos por sobre todas las cosas en esta turbulenta precipitación en que hemos sumido nuestra vida, es una ubicua fuente de regeneración, que sólo puede ser la naturaleza misma. Bajo los árboles, el habitante urbano podría restablecer su alma turbada y encontrar la bendición de una pausa creadora.

He llegado a la conclusión de que un arquitecto o urbanista signo de ese nombre debe poseer una visión por cierto muy amplia y comprensiva para lograr una verdadera síntesis de una futura comunidad. Podríamos llamar a esto «arquitectura integral». Para cumplir con tal tarea integral, necesita la ardiente pasión de un alcance y la humilde voluntad de colaborar con los demás, pues por grande que sea no puede realizarla a solas. La calidad de parentesco de la expresión arquitectónica regional que tanto deseamos, dependerá sobremanera –creo- del desarrollo creador del trabajo en equipo. Abandonando la mórbida persecución de «estilos» hemos comenzado ya a desarrollar

conjuntamente ciertas actitudes y principios que reflejan la nueva forma de vida del hombre del siglo XX. Hemos comenzado a comprender que diseñar nuestro ambiente físico no significa aplicar un conjunto fijo de reglas estéticas; por el contrario, corporiza un crecimiento interno continuo, una convicción que recrea continuamente la verdad, al servicio de la humanidad.

II. UNA MANERA DE RESOLVER EL CONFUSO PROBLEMA DE LA VIVIENDA (1941)

La idea de eliminar el desperdicio mediante la racionalización, ha llegado a difundirse en la vida moderna de las comunidades y los individuos. Pero no debe confundirse la racionalización con la capacidad para producir beneficios, pues en aquélla van involucrados requerimientos sociales de la población, aparte de los problemas económicos.

La racionalización de la construcción debiera significar recoger, concentrar y unificar todos los esfuerzos aislados de las diversas actitudes constructivas, con miras a obtener un plan general que abarque todo el campo de la edificación.

La investigación creadora para el mejoramiento y el refinamiento puede llegar a tener eficacia sólo mediante la organización sistemática del material y del equipo mental existentes, aplicados a los procesos de la construcción, y mediante su relación mutua. La falta de unificación produce la mayor parte de la demora en el progreso de la edificación moderna.

La construcción de viviendas, el más urgente y también el más complicado de los problemas de la construcción, es un candente ejemplo de esta afirmación: en la actualidad, la tarea principal de la profesión constructiva –social y técnicamente- consiste en estructurar un servicio adecuado para suministrar a la comunidad suficiente cantidad de viviendas decorosas y modernas. Estos edificios, que deberán satisfacer los requerimientos materiales y psíquicos de la vida, deben ser construidos con el menor gasto posible de tiempo y material y a un precio al alcance del hombre medio. ¿Existe en el mercado este tipo de vivienda? No, no existe. Si bien el hombre medio compra su alimento, sus ropas y los demás bienes de uso cotidiano a un precio razonable, adaptado a sus ingresos, la única vivienda que puede obtener es un edificio anticuado, originariamente construido para personas más acaudaladas, y ahora fuera de época. Incluso el alquiler en barrios que cuentan con el apoyo gubernamental mediante subsidios públicos, resulta todavía demasiado elevado para el bolsillo de la clase de ingresos reducidos.

Algo debe marchar mal con toda la industria de edificación si incluso el alquiler de estas viviendas, pagado sólo a medias por sus inquilinos, permanece fuera del alcance de los pobres. Aquí resulta evidente por qué el mercado no siente interés por construir viviendas para el hombre medio, a despecho de la gran demanda existente. Los precios y alquileres, que brindan un buen beneficio a constructores y propietarios de los edificios, están fuera de toda proporción con los precios de todos los demás artículos de uso diario, bien adaptados a los ingresos medios. ¿Cuál es el motivo de este proceso de debilitamiento? ¿Qué factores deben cambiarse en la estructura económica para volver a un equilibrio en el precio de mercado de viviendas adecuadas?

En 1928 encontré en los Estados Unidos de Norte América un diagrama sumamente esclarecedor, comparando en términos aproximados de tendencia de los precios de edificios y automóviles entre 1913 y 1926. Demuestra el hecho notable de que dentro del mismo período, los costos medios de la edificación se duplicaron, mientras se redujo a la mitad el precio del coche Ford. La mayor proporción de trabajo manual absorbida por la edificación hizo aumentar el precio en consonancia con el incremento de los costos de mano de obra.

El refinamiento en los métodos de producción en serie, por otra parte, disminuyó considerablemente el precio de los automóviles. Una vivienda decorosa llegó a ser algo inalcanzable para la clase de ingresos más bajos; en cambio, el automóvil se convirtió en herramienta de todos. La continuación del diagrama hasta nuestros días, muestra que el precio promedio del automóvil ha disminuido en forma continua, mientras el costo de la vivienda media sólo ha logrado una ligera disminución a partir de 1926. El diagrama revela que nuestros métodos de construcción, por hallarse sumamente atrasados respecto a la época, no son todavía aptos para resolver el problema.

Dado que la construcción es el campo más extenso y complicado de la producción humana, no pudo mantener el ritmo de desarrollo de la máquina —y es el último campo que queda a ésta por conquistar. Además, no existe todavía una organización equilibrada de las actividades que intervienen en la construcción, como existe en otras industrias; se halla aún ligada al trabajo manual y a la administración individual, las cuales, obligadas a la competencia con los métodos industriales, han perdido su antigua calidad y eficiencia. Si bien aumenta de continuo el número de elementos constructivos fabricados mecánicamente, el progreso se ve obstaculizado por la falta de amplitud necesaria para encarar este problema en su totalidad. Pues no se trata de un problema de mera elaboración. Indudablemente, los métodos de producción en series deben eventualmente llegar a dormir la industria de la construcción; pero son indispensables profundos cambios en la estructura económica antes que el mercado se halle preparado para la prefabricación en gran escala. El primer entusiasmo por la prefabricación ha amainado, después que numerosos inconvenientes han dado pruebas de que ninguna persona o firma pueden resolver aisladamente esa gigantesca tarea tal como la resolvió Ford para el automóvil. La solución de este problema parece evidente; sin embargo, éste se halla tan profundamente arraigado en nuestra

estructura económica, que sólo la comunidad entera puede dominarlo, atacándolo desde todos los ángulos al mismo tiempo. Se trata, en primer lugar, de un problema de integración. Mucho tiempo se ahorrará, por lo tanto, si establecen los mejores expertos un amplio programa de acción, cooperando en todos los campos de la actividad constructiva. Un plan clave rector ofrece una significación autorizada, la cual debe dirigir los esfuerzos futuros hacia la construcción de viviendas. Los numerosos esfuerzos privados brillantes perdidos ahora por el aislamiento y la falta de poder, deben unirse.

Es evidente que en su lucha por la existencia, la empresa privada está obligada a destacar en forma excesiva los intereses subjetivos. Un instituto público, en cambio, estaría en condiciones de investigar más objetivamente toda suerte de ideas e invenciones, y su aplicabilidad para el bien de la comunidad. Sólo el enfoque tecnológico, libre de interferencias políticas o privadas, puede establecer un criterio elevado.

Debiera crearse un «Instituto para la integración de la construcción» en el cual las autoridades federales, estatales y municipales colaborarían con la asesoría de ingenieros, arquitectos, contratistas, fabricantes, vendedores de bienes raíces, banqueros y sindicalistas, para llegar a una solución final de la apremiante necesidad de viviendas adecuadas. Deberán cooperar en ese instituto todas las instituciones existentes para la investigación pública y privada en la práctica constructiva, intercambiando sus experiencias y resultados, adquiriendo al mismo tiempo un mejor conocimiento de las dificultades planteadas por problemas correlacionados. El plan clave a estructurar por parte de ese instituto tendría. A abarcar todo aquello que pueda contribuir a elevar el nivel social, a reducir los precios de la vivienda y a asegurar su movilidad conforme a las fluctuaciones de los lugares de trabajo.

Las consideraciones primarias abarcarían:

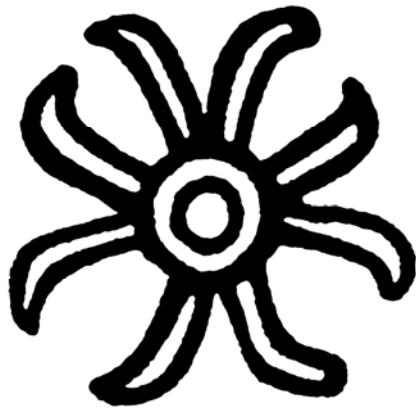
Regulación de la planificación regional mediante una legislación interestatal; por ejemplo, ordenanzas de zonificación. Fomento del arriendo de la tierra, para construcción de viviendas, durante períodos limitados. Preparar el mercado de inversiones para la prefabricación y para la nueva idea de un servicio de la vivienda (amortización más breve e intereses más bajos).

Mejorar los reglamentos edilicios adaptándolos a las nuevas técnicas constructivas.
Investigación en busca de los tipos de vivienda social y económicamente más convenientes.
Investigación en busca de los tamaños normalizados más convenientes para los elementos componentes de las viviendas; estos elementos deben ser intercambiables para distintos tipos de casas.

Investigación sobre la prefabricación efectiva, incluyendo unidades mecánicas tales como cocina, cuarto de baño, planta de calefacción y de acondicionamiento de aire. Simplificación de la organización de la construcción en oficinas y en obra.

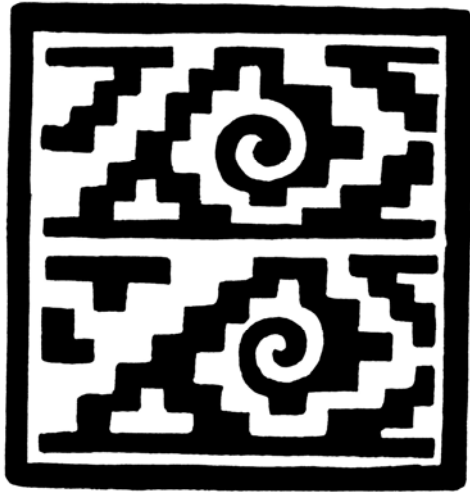
Numerosos intentos brillantes se han llevado a cabo en estos diversos campos; pero son intentos aislados en lugar de constituir parte de un organismo bien ajustado, de ese organismo que tanto necesitamos. Un Instituto para la integración de la construcción, tal como el que sugerimos, salvaría este abismo; pero como involucraría tanto trabajo de organización, debe salvaguardarse la idea de la racionalización contra la burocracia que ahogaría su único objetivo a saber, promover el progreso creador.

El costo de tal Instituto, a cargo del gobierno, sería de escasa importancia comparado con los ahorros que cabe esperar de la reducción del costo de las viviendas en todo el país, por medios tales como la concentración y la integración. La eficacia del dinero gastado para la construcción de viviendas podría probablemente duplicarse, y aproximarnos a la solución final del problema clave del bienestar social, incrementado simultáneamente la iniciativa privada y la ocupación.



Martínez Ramírez Sergio

EL MÉTODO METAFÓRICO DE DISEÑO.



MÉTODO METAFÓRICO DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO.

Tomado de la obra:

Martínez Ramírez Sergio.
EL MÉTODO METAFÓRICO DE DISEÑO.
Curso instrumentado e impartido por el autor en la Facultad de arquitectura de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos **UAEM**, México. 1997.



Puedo dudar de la existencia de lo que veo, imagino o pienso, pero no puedo dudar que lo estoy pensando y que, para pensarlo, tengo que existir.

René Descartes

ESTRUCTURA DEL MÉTODO METAFÓRICO.

La búsqueda de nuevos caminos, nuevas ideas, nuevos conceptos, nos conduce a pensar en las rutas que debemos tomar, y nos conduce también a indagar respecto a cuales son los atajos que nos evitan esfuerzos innecesarios.

Esta búsqueda puede ser tediosa o interesante; dependiendo de las imágenes que nos refiera el camino; de la misma manera que los caminos que decidimos utilizar cuando hacemos un paseo. Siempre pensando en la posibilidad de un buen paisaje, un buen recuerdo, un buen momento

Dicho de otra forma, la búsqueda se vuelve creativa cuando se trascienden los límites entre lo puramente racional y lo estrictamente imaginario.

Esta es la importancia del método, sabiendo que no es solamente una ruta que acorta el camino¹, sino que también representa una manera de ordenar a priori los eventos esperados por encontrar. Puede ser como el mapa del tesoro en los cuentos infantiles, el cual permite saber al menos en términos de intuición, a donde podemos llegar.

En el diseño arquitectónico muchos de los métodos empleados hasta ahora, han resultado verdaderos rebuscamientos racionales, con mayor complicación que el tema a

¹ Descartes René «DISCURSO DEL MÉTODO» Alianza Editorial, Madrid 2001.

Escribe Descartes en el «discurso» que «no basta ciertamente, tener buen entendimiento: lo principales aplicarlo bien...; los que caminan lentamente pueden llegar mucho más lejos, si van siempre por el camino recto, que los que corren pero se apartan del él». «el método es necesario para la investigación de la verdad» y que es «mucho más satisfactorio no pensar jamás en pensar en buscar la verdad que buscarla sin método». Una síntesis del método en cuatro concisas reglas, que podemos tomar como estructura fundamental para la exposición de la metodología cartesiana. Tomaremos en cuenta las reglas todas las veces que esta obra arroje alguna nueva luz sobre el problema que se estudia

resolver, y en el mejor de los casos, permiten por lo menos el conocimiento del tema por diseñar.

Los arquitectos por el hecho de ejercitar su mente respecto a la prefiguración del espacio habitable, constantemente descubren también, cuanto se requiere analizar el tema a tratar, y la angustia que esto les genera les permite hacer conciencia del desconocimiento; de cómo abordarlo. Una gran mayoría de los métodos del diseño empleados hasta ahora llevan al diseñador al umbral donde algunos especialistas como Broadven advierten el salto al vacío o el encuentro con la caja negra.

Encontrarse, entonces con un método de diseño, tiene como reservas de aceptación, que dicho método no rebase la complejidad del tema; o aún peor, resulte una dificultad innecesaria por atender.

Dichas estas reflexiones, conviene mencionar que el «Método metafórico», es resultado del estudio de otros métodos pre-existentes (Racionales, lógicos, empíricos, etc.), y es producto del reto de trascender los límites de lo estrictamente racional, teniendo como propósito rebasar el hermetismo de lo puramente cuantitativo y pretendiendo como principio dar cabida a la interpretación sensorial y a la intuición de diseñador; a partir de una mirada poética del espacio, concebirlo como un lugar donde los seres humanos resolverán sus necesidades, pero también podrán construir sus más altas motivaciones de existencia.

CONTENIDO DEL MÉTODO METAFÓRICO.

A partir de una visión dialéctica, el proceso propuesto pretende como inició provocar en el estudiante, una percepción de la poética en sí, apoyándose para este efecto en la lectura de la obra denominada «poética»² de Aristóteles, obra en la cual, el estudiante se percata de la potencialidad que le permite el pensamiento analógico; ya sea como un medio de comparación o como la posibilidad de localizar diferencias, entre lo habido hasta ahora en el diseño arquitectónico y lo posible por haber en la concepción del espacio en general y su transformación; en un lugar específico.

El segundo paso tiene el propósito de que el estudiante desarrolle un concepto de la poética; para este efecto el profesor analiza una canción en conjunto con los estudiantes, a través de una dinámica de grupo, y después de escuchar varias veces el poema cantado, «Mi casa», poema en el que el autor describe metafóricamente un lugar ideal para vivir (como ejercicio de lectura auditiva), se pide que grafique la casa que imagina al oír la canción. En este paso se incluyen también la lectura de algunos artículos de libros muy específicos sobre autores que han tocado el tema y otros sobre poemas posados en un lugar imaginario (lectura visual). Concretamente, el estudiante lee la obra de Pablo Neruda denominada: «Veinte poemas de amor y una canción desesperada»³ la cual contiene temas diversos imaginados en un lugar posible; tratando de generar en el alumno con el análisis de esta lectura, una capacidad de juicio, respecto a las metáforas empleadas.

² García Yerba Valentín «POÉTICA DE ARISTÓTELES» Gredos, Madrid, 1999.

³ Neruda Pablo «VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCIÓN DESESPERADA». Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1979.

Como⁴ cuarto paso, y pretendiendo que el estudiante desarrolle el razonamiento del espacio, ahora con una visión poética: se analizan las imágenes de las obras de dos arquitectos que han practicado un método similar en el diseño de dichas obras, los arquitectos son:

- a).- a nivel nacional el arquitecto Claudio Favier Orendain. Y su arquitectura de adobe en Tlayacapan Morelos.
- b).- a nivel internacional la obra del arquitecto Luis I Kan.

Se analizan de igual forma dos obras de teoría de la arquitectura relativas a la visión poética del diseño:

- a).- G Bachelard. «La poética del espacio»⁵
- b).- I Jacobsen. «El espacio y la poética del espacio»⁶.

Finalmente para hacer objetivo el razonamiento del alumno, se lleva acabo un trabajo de diseño donde el estudiante culmina con un anteproyecto, en el cual a diferencia de lo habitual, no expresará lo imaginado con un lenguaje gráfico, sino que incursionará en el lenguaje literario; desarrollando un ensayo poético de lo que imagina respecto al tema y que pudiera ser el lugar que se ha propuesto diseñar.

Se comparte, con quien ahora lee este documento, el resultado del trajo experimental llevado acabo en 1997, con la generación que cursó el segundo semestre de la carrera de arquitectura en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, con quienes se puso en práctica este procedimiento metodológico: «El método metafórico del diseño».

El ejercicio arrojó una serie de resultados, que enfrentarían posteriormente al alumno a transferir el lenguaje literario con que fue ideado el proyecto, al lenguaje gráfico; cuestión que como experiencia generó una tarea permanente para el imaginario individual de cada estudiante; fijando en su memoria el recuerdo y el olvido de muchas imágenes tanto literarias como gráficas, que años después seguirán en su mente proponiendo nuevas y variadas posibilidades de resolver el tema.

Uno de los retos experimentados por la mayoría de los participantes, fue enfrentar con respuestas, el salto que anteriormente se daba al vacío; ahora con este enfoque, a la búsqueda, no de lo real ni de lo irreal sino, de lo posible y para ello y por el resto de su vida. Los estudiantes que participaron o al menos para quienes lograron la conciencia de una manera diferente de abordar el diseño: siempre habrá otra alternativa.

4 G.C. Argan «EL CONCEPTO DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO –DESDE EL BARROCO A NUESTROS DÍAS–» Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1966.

En cambio, el método es el proceso de aquel que no acepta los valores dados, sino que piensa determinarlos él mismo en un «hacer»; este «hacer» tendrá una coherencia no de tipo constante –de la naturaleza o de la historia–, sino que la coherencia existirá por el hecho de que todo lo que él hace tiene una finalidad. Será entonces un «arte sistemático» el que admite valores dados a priori y se realiza a través de un proceso de «mimesis»; mientras que un «arte metodológico» no mira hacia esos valores, sino que llega a su término buscándose a sí mismo.

5 G. Bachelard. «LA POÉTICA DEL ESPACIO». Fondo de Cultura Económica, México, 1965.

6 I. Jacobsen. «EL ESPACIO Y LA POÉTICA DEL ESPACIO». Separata de la Revista Universidad de San Carlos Número LXVIII, Guatemala 1966.

FORMA DEL MÉTODO METAFÓRICO.

El tema que se desarrollo, fue una casa para una pareja de enamorados recién casados, que habían decidido conformar su habitabilidad al pie de las montañas del valle de Tepoztlan Morelos, México, buscando que su situación de privacidad y de comunidad, fueran resultado más bien deliberado por su decisión y no impuesto por las condiciones del crecimiento irracional de un ámbito citadino.

Este ejercicio metafórico, dio como resultado el trabajo de treinta estudiantes que participaron en el curso y de quienes presentamos sus anteproyectos a continuación.

En la evaluación del ejercicio se encontró en algunos casos; prestamos poéticos de autores conocidos (copismo), en otros parafraseo de los poetas de su preferencia (emulación), y en muchos casos verdearos imaginarios indiscutiblemente creativos, que permiten al lector por cuenta propia también imaginar ese lugar de amor y habitabilidad conjugados en el anteproyecto de los alumnos participantes; en ese entonces estudiantes de arquitectura y ahora... quiero pensar, siguen imaginando.

Participantes del curso

MÉTODO METAFÓRICO DEL DISEÑO.

Héctor Adán Escobedo y Bahena.
Laura C. Lara Astudillo.
Ilian Flores Miranda.
José Carlos Martínez Benítez.
José Luis Vera Pérez.
Valeria Bahena Aponte.
José Manuel Contreras Bautista.
Marco Antonio Silvia Granados.
David Vivero Miranda.
Miguel Ángel Díaz García.
Víctor Hugo Mendoza Millán.
Nora Elia Tinoco Reyes.
Gerardo Rodríguez Rojas.
Alfonso Bólio Escamilla.
Heidi Heslia Ancheyta Aquino.
Alberto Aguilar Acosta.
Israel García Vallejo.
Rogelio Guzmán Obispo.
Mayné E. García Ruiz.
Jaime Herrera Ávila.
Daniel Balboa Chávez.
Lynda Ivonne Montes de Oca Jiménez.
Franco Campos Hernández.
José Yuñez López.
Adriana Zúñiga Hernández.
Isabel Martínez.
Roberto Bautista.
Itzel Ancheita Damian.
Viviana Guadarrama Villegas.
Verónica Hernández Vázquez.

UN ESPACIO PARA EL AMOR O EL AMOR PARA UN ESPACIO.

Nuestro amor ocupa en el tiempo un espacio
y, para construir un espacio de amor,
requiere que nuestro amor,
se concrete en un espacio.

El espacio de amor debe rebasar
la realidad del aquí y el ahora,
y por ello se tiene que proyectar
un espacio más allá de lo que el amor añora.

La entrada que un día debemos cruzar,
tendrá cuatro escalones que subiremos al llegar la hora.
En los aleros veremos los pájaros anidar
y por la misma puerta llegada la hora,
a nuestros hijos abandonar el hogar.

No hay invierno que no sea frío,
pero la primavera nos dará más de una flor.
Junto a la chimenea que nos dio calor,
al recordar el amor, prevendrá el hastío.

Desde la recámara contemplaremos los destellos de la aurora
teñidos con pasión de juventud
y con madurez de senectud,
los últimos rayos del sol de otrora.

Habrán tristezas y aflicciones que puedan desilusionar,
pero el estudio espacio secreto y lleno de virtud
nos dará un tiempo para reflexionar
y amándonos más y más gozaremos de eterna juventud.

En la mañana, al despedirnos en el jardín,
seremos nosotros, seremos dos, fusionados en uno,
y por la tarde, los hijos en festín
en la alberca jugarán, pareciéndose los tres como a ninguno.

Salón de juegos, cocina, comedor y baños serán un artificio,
para nuestras necesidades armonizar
y las habitaciones de niños y visitas como principio,
le darán aún más la estructura a nuestro hogar.

Seguridad, armonía y funcionalidad,
bases en el proyecto de un espacio de amor.
Compartir, comprender y aceptar serán la finalidad,
del espacio de nuestro eterno amor.

Héctor Adán Escobedo y Bahena.

EL RECINTO DE LOS ENAMORADOS.

De pie, sobre la roca construido un recinto que,
gloriosa se posa sobre las aguas cristalinas
reflejando la tranquilidad a una pareja sobria.

Abre la confianza del espíritu dúo, las verdes palmeras,
con tapiz colorido de formas y olores a la llegada del umbral,
que los recibe con el amor fraternal, cual soldado de marfil.

Un peldaño es la diferencia al calor que despierta, una
magnífica chimenea iluminando la sensacional estancia,
y observándose la llanura marina encuadrada,
sobre la grandiosa transparencia cristalizada.

La tarde muere, en la alcoba escasea la luz
que los lleva con anhelo a los espacios
en busca del descanso después de las pequeñas distancias
que separan el recinto, para poder sentir
el deseo confortable del calado balcón que
ofrece la inmensidad del cielo y el mar.

La quietud que la música del viento canta
es cesada por los rumores de pequeñas criaturas
de entre los muros de la alcoba, que inquietos
alegran el lugar de los enamorados.

Que tras las cortinas del alba
apetecen un banquete marinal
armonizado por las gaviotas
que se escuchan sobre los tejados.

Laura C. Lara Astudillo.

UN ESCAPE A LA VIDA.

Al intentar huir del mundo y del tremendo ogro urbanizado busqué el espacio donde el rayo de luz sea nuevo y el ocaso se despida con alegría un lugar donde la tranquilidad reine y el canto de las aves se oiga aún.

Un espacio que al empezar el nuevo día se siente y respire el olor de la flora que al caer la noche descansa con la imagen de las estrellas donde al abrir las barreras se llegue a una terraza donde se llegue a apreciar la corona de la roca que rodea la casa.

Un lugar con un rincón que al calor de la leña de una chimenea arda el calor de hogar y compartido con amistadas generosas que busquen la tranquilidad.

Debe de ser un lugar con un comedor en la terraza para disfrutar de otras vistas diferentes y un hermoso tapete de flores a las afueras de la casa que adornen a la misma.

Un lugar en que todo se funda con la casa y parezca una sola y donde la alegría perdure y la vida empiece de nuevo día con día.

Ilian Flores Miranda.

LA CASA

La casa; bajo sus alas, cálidas y seguras,
se refugiaron los amantes
mientras sus cuerpos agobiados por el día,
se resguardaran en el lecho que los cobija.

En las noches frías y oscuras,
las candentes lengüetadas de la lecha
producen confort a los amos,
que disfrutan las amplias galerías,
bajo el tierno y suave resplandor
de las inquietas llamas.

En la hornilla humeante cafetera,
esparce tan apetitoso olor,
que revive las grandes alacenas,
y en la alegre mesa comparten,
a lado de los pequeños seres,
que le dan vida a la casa,
con sus sonrisas y juegos.

En el cuarto de la sabiduría,
entre los libros que ansioso esperan,
la inteligencia juguetea,
y los retratos nos miran.

Cuando en día nace,
el sol travieso con curiosidad,
entra por los grandes ojos de nuestro recinto
para despertarnos,
con sus suaves y tiernas caricias.

Afuera donde las aves trinan
y las mariposas revolotean,
nuestros retoños se divierten,
mientras el canto del agua nos alegra.

José Carlos Martínez Benítez.

NUESTRA CASA.

La casa con un hogar feliz,
llena de flores y pájaros en medio del bosque.
llena de amor y libertad,
y al mismo tiempo con gran tranquilidad.

Nuestra casa;
la casa con eternidad,
sembrado el amor que ahí siempre estará,
y perdurará por dar frutos,
que crecerán con esa misma felicidad.

Rodeada todo la casa de la iluminación del sol,
dando el amanecer de cada día,
brindándonos a todos alegría,
y esperando la bienvenida de toda la familia.

Nuestra casa; compartida con una gran armonía,
con un gran lugar para descansar,
y otros para convivir con todos los amigos;
y sobre todo para recordar los momentos que vivimos.

José Luis Vera Pérez.

EL DESEO DE MOLDEAR LA ESTATUA.

Brota de improviso una
una flor hecha de nieve y fuego,
fue la llama que extendió
un puente de oro entre dos riveras;

Fue la flor que engarzó
para siempre nuestras vidas
y nuestros destinos,
fue el amor con sus prodigios,
esmeraldas, e ilusiones.

Pasó el tiempo,
un día nació en nuestras almas
el deseo de moldear la estatua
del placer que dura por siempre;

Y la escarcha envolvió a la llama
por sus cuatro costados,
para que el amor comenzara
a invernar; la estatua se llenará
de fragancia para que parezca primavera,
los muros de la estancia
estarán pintados con imágenes vivas,
y nos podremos levantar
al son de flautas.

Haremos de la casa
un lugar cálido y armonioso
donde el amor puede
cobijar y refrescar
calentar y madurar,
o donde venga la tranquilidad.

Y la confianza
abra las puertas a la dicha
para que ésta
resplandezca en nuestro hogar.

Valeria Bahena Aponte.

LA CASA DONDE QUIERO ESTAR CON MI PAREJA.

Nuestra casa debe tener un lugar grande
con todo tipo de árboles frutales
donde estaremos juntos todas las tardes
debe haber un lugar grande
donde recibamos nuestras amistades
y debe tener vista al jardín
de donde nos llegue el aroma a jazmín.

Debe haber un lugar con buen sabor
donde cocinemos nuestro amor
y debe de haber un lugar con calor
donde ingeriremos con sabor
el amor que resulte de entre tú y yo.

Nuestra casa debe tener un entramado
por donde subiremos cuando estemos cansados
y debe haber arriba un cuarto
donde podamos darnos la mano
y ver el sol de temprano
para empezar cada verano
con alegría y entusiasmo.

Este cuarto debe tener un gran balcón
donde observemos con amor
las piedras preciosas que hay cerca del sol
debe tener salas de espera
que esperen la llegada de la cigüeña
la cual vendrá por dos primaveras.

Todo nuestro espacio se debe sentir
como si estuviéramos en el jardín
escuchando los pájaros cantores
donde vivamos sin temores.

José Manuel Contreras Bautista.

MI CASA.

Grandes jardines contemplan tu inmensidad
mientras los días te ven envejecer
un silencio estremecedor se percibe ante tu respeto
tu silueta delimita cada una de las partes que conformas

Y te dividen mientras se admiran figuras cuadrada y redondas
tapizándote de frente, con estructuras antiguas
alrededor de tus ventanas,
un gran camino llega hacia ti.

Integrándose a tu interior, donde los espacios dan tranquilidad,
haciendo especial a cada una, la noche es larga, pero, está segura,
dentro de ti hay un sentimiento, porque estamos; hechos para
estar juntos...

Marco Antonio Silvia Granados.

TU CASA Y MI CASA.

Mi casa y tu casa deberá de ser un lugar para ti y para mi donde nada nos interrumpa; nuestra recámara deberá de ser un lugar donde tú y yo podamos conversar sin sentir que el tiempo transcurre, donde la oscuridad de la noche sea nuestra amiga, donde sólo existamos tú y yo y cuando cuentas las estrellas y creas que son muchas, mucho más te quiero yo.

Nuestra sala será un lugar en donde sientes descansar y esas flores en el jardín, y en esas tardes de lluvia ver como el cielo se torna gris, mientras tú y yo sentados frente al fuego tomamos algo caliente.

La cocina un lugar donde tú y yo aprendamos uno del otro, donde tu sonrías al ver mis errores con esa vista al jardín, y una terraza donde nos sentemos a observar el atardecer y recordar esos momentos de alegría, mientras vemos como se extingue un día más, de nuestras vidas.

David Vivero Miranda.

MI HOGAR.

Mi hogar representa tranquilidad y armonía,
entro y descubro el área verde
donde los árboles tapan el rayo que arde
del sol que salía esa tarde.

Entro; y después de la puerta
está esa grande estancia,
donde se respira la fragancia
de una mañana incierta.

Camino y empieza el comedor
demostrando el gran fulgor
donde se reúne la familia
y apareciendo en tal esquina
el olor de la cocina.

Donde estabas tú guisando
y observando al ventanal,
escuchando de vez en cuando
por la terraza la señal,
de un jilguero que cantando
representa esta paz universal.

Camino y miro las recámaras
encontrando un sillón blando
y al recordarme pienso que harás
y sabré lo que estas pensando,
si la cama estará en la esquina
y el tocador a un costado
que si el color de la cortina
tiene que ser rosado.

Que si el closet de madera
o tienen que ser metales
que usarás cabecera
y las colchas muy formales.

Olvidemos al pensador
y analicemos al respecto
donde pondré el restirador
que utilizará el arquitecto.

Un estudio color blanco
que representa pureza
y al pensar con gran franqueza
que no existirá la pereza.

Mi hogar es de grandes ventanas

que dan la gran iluminación
y se escucha en las mañanas
el amor y la emoción
que semana tras semana
se muestran en mi construcción.

Un sueño muy profundo
es pensar sin amargar
lo que debe o hace falta
en este mi dulce hogar.

Miguel Ángel Díaz García.

MI CASA.

Debe se estar en un lugar tranquilo,
donde se respire un aire de alivio
el sol de la mañana,
me sorprende en el lecho de mi morada,
y las estrellas y la luna por la madrugada
al despertar el dulce olor
de las flores que mas allá resaltan

El lugar donde charlemos con los pequeños,
jugaremos, también reiremos
mirando el cielo como sabemos
donde los rayos dorados
se unan a nuestro anhelo
y pajarillos nos arrullan con sus trinos.

Allá donde en la morada de unen
con el patio y la porticada
donde con el agua jugaremos
correremos y junto contigo nos amaremos
el lugar de los pequeños
donde saltarán y reirán
lleno de sorpresas que les agradarán
y ahí compartirán sus ilusiones y sueños.

Un espacio de trabajo
conectando hacia el jardín
amando lo que hago
inspirado por la luna
que silenciosamente me aconseja.

Bajo el techo brindaremos
amistad y consuelo
a los amigos sinceros
con los cuales compartiremos
nuestro sueño.

Víctor Hugo Mendoza Millán.

UN HOGAR QUE SERÁ.

Una fortaleza por fuera, un abrazo por dentro. La fortaleza desde la cual defender los ideales, donde sentirse seguro y libre, donde regresar de las mil batallas diarias y encontrar amor.

El mundo externo, con sus agresiones, con sus colores tristes, será lo contrario a este hogar, y no podrá, aunque lo intente, entrar para empañarlo, si no al contrario, desde dentro parecerá menos que opaco.

Por que este lugar será el inicio de alegría, de sabiduría, de amor, de iniciar nuevas cosas y de terminar otras. Se sabrá cuando empezó, pero no cuando terminará.

Debe ser capaz de decir, a todo aquel que lo mire, « ven, entra, que aquí serás bienvenido, pero antes de atravesar el lumbral verde deja tus enojos y tus miedos, libérate, y , junto a nosotros, disfruta la alegría que aquí flota».

Debe ser capaz de filtrar suavemente el resplandor dorado del sol, y de dejar que el brillo cristalino de las de la luna inunde de blanco el sitio donde, sentados ante una ventana, puedan contarse las estrellas.

Y el aire debe de ser fresco, libre, natural, y esparcir las flores por todas las habitaciones. Nuestros pasos serán ligeros, porque los obstáculos se eliminarán.

Y el olor de los pinos inundará nuestras comidas, y cada plato tendrá su fresco sabor. Y vendrá uno y otro día, pero el sol no dejará de salir, y la luna no se apagará. Y este hogar permanecerá.

Nora Elia Tinoco Reyes.

« A MI AMADA».

Querida mía te construiré una casa lejos de la ciudad y muy cerca de la playa cuando seas mi mujer con la mejor vista al mar y en donde se pueda ver el amanecer.

Una terraza en donde te llegue la brisa del mar, un gran cuarto en donde te sientas tranquila y se te olviden todos los problemas.

Esta casa tendrá una sala en donde se pueda mirar el jardín...Con un comedor en donde pueda penetrar la luz del día.

Y una extensa cocina para que te sientas con ganas de cocinar y te salga muy buena la comida.

Espero que te guste.

Gerardo Rodríguez Rojas.

MI CASA.

Hoy de nuevo te volví a soñar, como lo he hecho durante mucho tiempo.

Has vuelto a despertar en mi el interés por la arquitectura. Ya te quiero construir.

Eres parte de mi realidad, no eres un castillo ni un palacio indú eres mi casa.

Construida con el alma, con realidad y con criterio, posees tres recamaras muy acogedoras, pero al mismo tiempo con entusiasmo para soñar.

Donde yo duermo es un espacio muy amplio, lleno de luz y al mismo tiempo grandes persianas para la intimidad.-

La sala es circular con columnas de cuatro metros, con piso blanco y negro algo frío pero con tapetes, alrededor del espacio circular hay cortinas de agua y esculturas de mediana dimensión.

La cocina es parte importante, amplia con todos los servicios, agradable al entorno, el comedor tiene grandes ventanales con vista al jardín.

La fachadas son muy modernas (pues lo colonial no me late) con vanos y muy geométrico.

Es mi casa y si la quieres visitar disfrútala pues la hice agradable para mi pero también para ti.

Alfonso Bólio Escamilla.

MI CASA.

Con la noche, con la luna
que no dejaba de brillar.
bajo el techo de la casa
tú y yo juntos para amar.

Mientras que cada ventana
se dejaba iluminar,
nada cruza nuestra puerta
todo es nuestro al interior.

El jardín que tanto quiero
está lleno de ilusión
al parecer tu, mi cielo
y das dicha al corazón.

Heidi Heslia Ancheyta Aquino.

DULCE ANHELO.

He creado la obra verdadera
la verdadera que en sus amplios jardines
alberga las ilusiones libres.

Pensando en ti, en lo mucho
que nos amamos
he creado el lugar donde
la voz se pierda y el color amplía.

Aquel pequeño pero gigante,
en el cual se funden nuestros sueños
pensando en ti he creado
un espacio plagado de intimidad.

Intimidad que nos lleva, al lado del fuego
donde saciaras tu hambre,
donde te saciaras conmigo.

Después, parte de ti y de mi
despertará al amanecer
y recorrerá los lugares en donde estuvimos.

Le encantará a la noche,
le encantará estar contigo;
he creado el espacio
para este dulce anhelo.

Alberto Aguilar Acosta.

LA CASA, ÉL Y ELLA.

Él y ella, realizando siempre juntos
lo que en algún tiempo era su deseado sueño,
vivir felices en aquel lugar tan hermoso
rodeado de verdes y magníficos campos.

Su casa, la casa deseada por siempre
con sus espacios amplios y tiernos
dan aroma y frescura al ambiente,
como el amor que los une a ellos.

Ella, como toda una linda ama de casa
haciendo una sencilla y deliciosa comida
donde pasa parte de la tarde, en aquella
bella, blanca y espaciosa cocina.

El, reposando sobre una pequeña silla,
mirando como los rayos del sol iluminan su estancia
y como los árboles cobran vida con el viento que sopla
disfruta sin melancolía de su soñada casa.

La llegada de un pequeño ser se espera,
acogiéndolo y queriéndolo en la deslumbrante casa
llenado de amor los espacios de aquella
deseada por siempre casa.

Israel García Vallejo.

SENTIMIENTOS DE UN HOGAR.

¡Mira!

La vida no esta terminada
es tarde, es noche,
besa el aire,
la bondad baja del cielo,
poco a poco se hace tu alborada,
es el nacimiento del día
que haz vivido, de más.

Dolor por la niña
que deshojándose iba
como las flores marchitas,
y que estaba situada
en el rincón oscuro
del triste jardín
que era su hogar,
languidecía...

Y su cara larga y triste,
a nadie conmovía.

Noche, testigo
con manto de estrellas;
noche, hermosa
con todas ellas.
ayer, fui el hombre,
que amaba los valores de la vida;
y ahora, soy sombra,
que muere con la luz de la alborada.

Me levanto
con el sol de la mañana
llevándome al frente mi fe inmaculada.

Rogelio Autor Ovispo.

CON CIERTO AIRE A TÍ...

Veo un lugar, donde la tierra se viste con hojas y encantos,
y se conjuga con agua, sol, semilla, en árbol...
en él, veo una casa blanca donde entra meciendo el aire,
entre las alas transparentes, un lugar de descanso;

Se escucha una melodía vieja y encantada,
bohemia, austera... que transmite parte de nuestros sentimientos
en la textura...

Veo los pilares como una extensión de nuestro sustento espiritual.
un fresco hogar, con la calidez humana,
allá donde la hierba crece, rica, fresca, nueva y joven...
como una sonrisa,
como un despertar temprano que estremece y te lleva del tiempo,
a una ventana nueva que mira a la calle.

Un balcón para observar,
la esencia y el matiz de la cálida estación...
y un rincón, donde la armonía industriosa
labora y engendra vida;
la luz y la sombra se funden en una sola

Allí, donde se destila el agua,
remanso y vertiente que arrulla el sueño;
en donde te imagino apagando el candil
antes de irnos a dormir.

Veo ya, a través de la terraza,
en donde nace un cielo claro casto para cada cía;
y aún más abajo,
una galería,
donde siempre haya lugar
para jugar con el pensamiento,
cuando juega el viento cuando choca con los ventanales.

Veo una fusión de nuestros anhelos,
reflejado en los colores
y siempre manteniendo...
un cierto aire a ti....

Mayné E. García Ruiz.

CASA DE VERANO.

Casa optimista y delicada,
femenina porque esta hecha
con sensibilidad sensual, en
un marco de serenidad.

En un pequeño gran mundo
de formas, las cuales logran
la unidad en la diversidad.

Voluntad plástica, color y texturas,
que proporcionan tan importante unidad.

Óleo de blancos sobre blancos,
las luces y ausencias, las que dan
la sensación del color de las mañanas
y tardes veraniegas
en las playas costeras.

Tiempos pasados que al volverlos
a sentir hay que darles
nueva vida en la forma, con la
Suerte que uno tiene de proyectar y sentir.

Jaime Herrera Ávila.

EL ANHELO.

La caricia de dos amantes inician un sueño realizable.

El amor se consolida. Suben y bajan los deseos y expectativas, como las ardillas en los árboles y por fin un día damos el salto y nuestros sueños adquieren forma y color, nuestros ideales se consolidan, el dinamismo interior de nuestros sentimientos, cual fuente cristalina, emerge, se manifiesta, cristaliza.

El anhelo de los hijos que vendrán y crecerán como flores y arboles alrededor nuestro.

El anhelo de nuestro hogar, iluminando nuestras vidas y cuando sea de noche, tu seas la luz para mi y yo la luz para ti.

El anhelo de un hogar, que desde la fachada inspire calor humano, que sea suave como tu persona, agradable como tu cara, que canten las paredes como cantan las aves en tu corazón.

El anhelo de un hogar pequeño, pero suficientemente grande como para que lo llenemos los dos de recuerdos, de viviendas y de hijos.

El anhelo de un hogar con chimenea que arda como arde tu corazón, que al acercarnos a ella, sintamos que a pesar de la frialdad de muchos, todavía hay fuego en el corazón del hombre.

Y al final, cuando ambos peinemos canas blanquecinas y el plateado torrente de la nieve inunde no solo nuestro cabello, si no la vida que quedo atrás, seguiremos recogiendo de nuestro hogar retazos de recuerdos y detalles de esperanza.

No todo ha terminado, todo vuelve a comenzar...

Al estilo León Felipe
Daniel Balboa Chávez.

EL HOGAR.

Hogar, es como un espacio de inolvidables recuerdos, donde pasas momentos agradables, tiernos recuerdos y amargos tragos.

También se encuentra un lugar de largas pláticas donde existen fantasmas, con los que puedes platicar, varias horas; y recordar, mientras te dispones a descansar, tomas una copa; al subir las escaleras por el pasillo.

Solo puedes ver a los pequeños moustros Inocentes y tiernos, y jugando en el jardín.

El hogar debe tener un lugar con calor para seguir regando y conservando el amor.

En el hogar habrá un lago, donde un día soleado te dispongas a nadar.

Lynda Ivonne Montes de Oca Jiménez
(antes / anónimo.)

ES MI CASA, TU JARDÍN.

Es mi casa, tu jardín
donde existe tanta flor,
parecidas tanto a ti
como el canto, al amor.

Es mi casa, tu jardín
donde vamos a jugar,
para dar y compartir
alegría y bienestar

Es mi casa, tu jardín
donde te voy a llegar
con la esencia de un jazmín
podrá hacerlo, nuestro hogar.

Es mi casa, tu jardín
donde existe la ilusión,
de llegar contigo al fin
a sentir tu corazón.

Franco Campos Hernández.

NUESTRO REFUGIO.

Un refugio donde consolarnos
donde amarnos y acariciarnos,
al calor de la chimenea
donde amarte es mi única tarea.

En los rincones de tu alcoba,
con sus muebles de caoba
pareciera que se asoma
la frescura de tu aroma.

En lugar donde comemos
donde platicamos y nos vemos
donde con cariño me alimentas
y con tu amor me complementas.

Es nuestro hogar un refugio
con ambiente a primavera
es nuestro hogar un refugio
con paredes de madera.

En la sombra de los árboles
de nuestro bello jardín
donde cantan ruiseñores
y brilla nuestro jazmín.

Es el espacio mas hermoso
donde un hombre puede estar
es tu amor lo mas valioso
que ha tenido nuestro hogar.

José Yuñez López.

LA CABAÑA Y SU VIVIR POR LA VIDA.

¡Oh!, gracias por estar siempre ha cada instante conmigo en cada rincón, en cada esquina y alrededor te encuentras tú, que siempre me consuelas, con el calor de tu chimenea, ese canto triste y alegre, que suena cada día y cada noche.

¡Tú! mi pequeña cabaña, siempre estas protegiéndome, con tu sombra y aquel crepúsculo que he visto desde tu ventana la fiesta del poniente en los cerros lejanos.

Despertando tus ojos a cada mañana y entrando aquella luz que ilumina mi existencia y tu música galopante de cada esquina y cada rincón de tus privados aposentos.

En ti, se acumularon las guerras y los vuelos.

De ti, alzaron las alas los pájaros del campo.

De ti, huían los pájaros, en ti la noche entraba, su inucición del viento.

Y para vivir te hice como una fortaleza. Como posada a cada ser vivo que se encontraba a tus alrededores.

Muda, mi amiga, sola en lo solitario de aquellas verdes lugares.

Pura y fragante como el viento.

Y el sol, cae en tus aposentos, hermosos como la brisa que rodean en el interior, las cosas, que tu tenías amiga mía.

¡Oh! grandiosa amiga mía erguida, tratas de lograr una creación de tanta vida, cual bella brisa te envuelven todas tus aposentos.

Adriana Zúñiga Hernández.

VIVIR BAJO TECHO.

Que hermoso es vivir bajo este techo,
despertando al albor de la mañana,
mirando las gotas de rocío,
desvanecer por la ventana.

Que hermoso es vivir bajo este techo,
aunque no hay calor de unos leños, me
conformo con tus brazos que dan calor igual que
ellos. que tu risa y la mía se confundan en
el silencio y escapen por aquel lago quieto.

Que hermoso es vivir bajo este techo,
cuando en el balcón vuelan las golondrinas
sus nidos a colgar y otra vez en la tarde en el jardín las
flores se abrirán, y aún mas hermosas; que la noche
entera embriagada de fulgor,
deje huella de nuestro inmenso amor,
y al amanecer sigamos juntos tu y yo.

Isabel Martínez.

MI ESPACIO.

Será mi fortaleza y refugio de las grandes batallas, lugar donde pienso y tramo mis triunfos frente a mi vida, que embellece todo rincón de nuestra morada junto a pequeños caballeros que alegran nuestra casa, así quiero que sea.

La entrada de nuestro hogar, dará la bienvenida a toda nuestros visitantes, con gran alegría para que todo el que entre a esta morada, sienta la serenidad que da nuestra sala contemplando un hermoso jardín a través de un mirador.

Nuestro comedor nos dará la paz de compartir el pan de cada día, la cocina lugar reunión informal donde se planean muchos proyectos, nuestra recamara como un altar para nuestro amor y que nuestros hijos encuentren en las suyas ese lugar especial para soñar con grandes castillos, el baño será como un lugar de relajación de nuestro ser, donde limpiaremos nuestros cuerpos con amor y laxitud para poder descansar de otra batalla más que libremos cada día.

El despacho será como escondite que siempre buscamos de niños para poder aclarar nuestro pensamientos y buscar dentro de grandes libros como si fuera el más preciado tesoro que hemos tenido, así sueño y así quiero que sea nuestra casa para poder sentir esa fortaleza y refugio de las grandes batallas, lugar donde trame mis triunfos y medite mis derrotas junto a mi vida embellezca todo rincón nuestra morada junto a pequeños caballeros y grandes damas que alegren nuestra casa así quiero que sea.

Roberto Bautista.

UN NIDO PARA DOS...

Un sueño realizado, amor
un sueño inmenso y profundo
este rincón que anidaremos los dos
como dos gaviotas.

Con un hermoso jardín
donde podamos volar libres
cada lugar será sagrado y
merecedor de nuestro sueño.

Un sueño realizado, correremos
felices en los corredores
que darán a habitaciones espaciosa
y saldremos por ventanas a
respirar el aire puro del campo.

Amor estar contigo
hace trepidar mi corazón
y mi alma se llena de hastío
profundo por tu amor.

Caminaremos de la mano danzando
al santuario del éxtasis, emocionados
donde mil estrellas nos verán y sonreirán
por tanto amor demostrado.

Tu y un santuario son mi vida
son el sueño realizado.

Itzel Ancheita Damian.

LA NATURALEZA DE MI CASA.

Armonioso su diseño,
en las tardes serenas
concurso indiscutible
de flores cargadas de aroma.

El cielo y el sol
a alumbran las ramas,
y ventilan el lugar
armando las penas.

La extensa ambientación
mexicana con múltiple colorido
y el melodioso ritmo del sonido
conjuntando con susurros de rama.

Las carencias de la estancia,
que derrama en sus gemidos
en el espacio de la onda;
con los rumores de la fronda.

Y los susurros de la rama;
cuando descansa un fresco ambiente
arrullador, con sonidos adormecedores
y espacios embriagadores de los naranjos en flor.

Y la terraza en tiempos primaverales
dejan que sus florecencias
y las claras transparencias
de las tardes tropicales.

Esa luz y esa armonía,
dicen con gran alarde
que en los brazos de la tarde
solloza tomará el día.

Viviana Guadarrama Villegas.

LA CASA.

En la cúspide de la montaña yace serena y sobria;
la morada de quienes buscan la paz de un hogar.

Confortable es el espacio en el cual ellos conviven,
con las personas que estiman y con los frutos del amor.

Saboreando sus platillos favoritos; logran ver el hermoso
cuadro creado por ellos, en donde los dulces rosales,
perfuman el ambiente, que a su vez es amenizado
por el alegre cantar de los pájaros.

Cálida luz envuelve el lecho de aquel hogar al amanecer
y la tierra intrépida, se involucra sin permiso en el paisaje
al declinar la tarde.

Grato lugar que acoge a sus moradores,
después de un arduo día de trabajo fuera de ahí.

Verónica Hernández Vázquez.

BIBLIOGRAFÍA.

- Descartes René. **«DISCURSO DEL MÉTODO».**
Alianza Editorial, Madrid 2001.
- G.C. Argan. **«EL CONCEPTO DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO
–DESDE EL BARROCO A NUESTROS DÍAS–».**
Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1966.
- G. Bachelard. **«LA POÉTICA DEL ESPACIO».**
Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- Neruda Pablo **«VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCIÓN
DESESPERADA».**
Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1979.
- I. Jacobsen. **«EL ESPACIO Y LA POÉTICA DEL ESPACIO».**
Separata de la Revista Universidad de San Carlos
Número LXVIII, Guatemala 1966.
- García Yerba
Valentín **«POÉTICA DE ARISTÓTELES»**
Gredos, Madrid, 1999.
- Ricoeur, Paul. **“LA LECTURA DEL TIEMPO PASADO:
MEMORIA Y OLVIDO”.**
Universidad Autónoma de Madrid, Arrecife. España, 1999.
- Martínez Sergio. **«TEORÍA DEL ABSURDO»**
Apuntes de teoría del diseño FAUAEM, Cuernavaca, 1995.